



**MARÍA ELENA
MOLINET**

DISEÑO DE UNA VIDA

Estrella Díaz

ÍNDICE

Prólogo de Isabel Monal / 9

Cómo nace este libro / 15

Preguntas en ráfagas / 17

Orígenes / 23

Papá / 25

Mamá y familia / 35

Relaciones interfamiliares / 44

Viaje en tren / 51

Sobre colegios y periplos / 53

El general Molinet en La Habana / 58

Adolescencia / 63

Primeros momentos / 65

Caída de Machado / 69

Después de la caída / 71

Juventud / Etapa I (1935-1952) / 75

Evocaciones / 77

Primer trabajo en el Estado: el Ayuntamiento / 79

Acoso / 85

Religión en María Elena / 97

Juventud / Etapa II (1953-1960) / 101

Mi relación con Agustín / 103

Un año en España / 107

Regreso a Cuba / 112

Amigos / 114

Toma de conciencia / 119

Exilio venezolano / 124
Relación con intelectuales venezolanos / 132

Triunfo del 59 / 135

Júbilo por el triunfo / 137
Primeros años de revolución / 140
Teatro Nacional y la ENA / 143
EDII / 158
Teatro Estudio / 166
Conjunto Folklórico Nacional / 168
UNEAC / 173
Parametración / 174
Cooperación internacional / 179

Teatro / 187

Cine / 205

En defensa de la guayabera: prenda nacional / 231

Antecedente de la guayabera: la camisa / 233
La guayabera, hija de la blanca camisa guajira / 235

La Molinet, autora / 237

Anexos / 241

Carta dirigida a Eusebio Leal / 243
Cuando se abre la reja de tu jardín / 245
Registro de diseños para teatro / 247
Registro de diseños para cine / 263

Currículo profesional / 267

Testimonio gráfico / 275

La primera vez que escuché hablar de María Elena Molinet fue en los años iniciales de la Revolución. Tomaba por entonces clases de francés con Eva Frejaville y, como me encontraba al frente del Teatro Nacional desde junio del 59, ella me hizo saber que acababa de regresar del exilio en Venezuela una competente diseñadora de vestuario, y que quizás habría una oportunidad de contar con su colaboración en las actividades del Teatro. En aquel momento no teníamos nada específico porque los diseños se contrataban puntualmente según la sugerencia del propio director de una obra. Sin embargo, pocos días después, en una reunión del consejo de dirección del Teatro se planeó la necesidad de crear un cargo, como adjunto al administrador, que se encargara de la supervisión y guía de la elaboración, en general, de las confecciones de escenografías y vestuario. Acepté la proposición, e inmediatamente sugerí el nombre de María Elena para ocuparlo; para mi sorpresa, Mirta Aguirre quien formaba parte del consejo, puesto que dirigía el Departamento de Artes Dramáticas, nos dijo que también a ella le habían hablado de María Elena como una persona ideal para ese tipo de actividad. Fue así que, aquella misma noche (nuestros consejos eran casi siempre nocturnos), decidimos traerla con nosotros.

Al poco tiempo, María Elena se había convertido ya en una pieza clave en los empeños del Teatro, y comenzó también una sólida amistad que duraría todas nuestras vidas. Con entusiasmo, dedicación y profesionalismo se insertó en aquel colectivo que laboraba sin descanso, apasionados como estábamos con aquella aventura de proyectos y creación que nos marcó profundamente. En realidad, el Teatro Nacional en su etapa inicial era un proyecto cultural que cubría las más diversas actividades escénicas y más allá; aquellos primigenios años fundacionales dejaron en definitiva una honda huella en el curso de nuestra cultura, y el nombre de María Elena está indisolublemente ligado a aquel esfuerzo cultural y revolucionario. Allí también no dudó en involucrarse en el proyecto que, junto a Gilda Hernández, le propusimos crear: el Conjunto Folklórico Nacional que acabábamos de concebir ambas durante la presentación de nuestra institución en el entonces Teatro de las Naciones en París, y sobre el cual pusimos a María Elena inme-

diatamente al corriente tan pronto regresamos; claro, mi narrativa del proyecto era más bien racional, pero Gilda Hernández, la *Tota*, cautivó también a María Elena con su mirada de artista que anticipaba a veinte azuladas y ondulantes Yemayás en escena. Más adelante, cuando pude poner a disposición del proyecto el financiamiento necesario a partir del presupuesto que para entonces manejaba como Directora del Movimiento de Aficionados, trabajamos las tres, junto a otros compañeros, en la fundación del Conjunto y en su desarrollo y afianzamiento inicial.

El libro que ahora María Elena nos entrega desgaja en forma de recuerdos y vivencias, y a través de lo cotidiano de una vida, jalones esenciales del decursar del país, de empeños y desengaños, de alegrías y fracasos. Y leemos estas páginas como cuando la oíamos, siguiendo, encantados, el decursar de aquellos múltiples momentos de la nación que lo mismo nos conducen a las luchas de los mambises y el incendio de Bayamo, que a las charlas y tertulias con amigos hombres y mujeres de la creación artística que con posterioridad marcaron nuestro devenir. En todo momento se manifiesta lo mismo la pasión por las causas justas que el sentido del vivir intenso.

Sus narraciones de las luchas y experiencias del mambisado nos conducen a aspectos muy entrañables en la vida de su autora y permite a los lectores asomarnos a aquel clímax extraordinario de la patria que fueron las batallas por la independencia. El relato rezuma, con razón, el orgullo de provenir de aquella estirpe de su abuela que paría a sus hijos en la manigua y de su padre, el General Molinet—como ella con frecuencia acostumbra a llamarlo en sus conversaciones— quien luchó junto a Máximo Gómez. Con gran ternura recuerda a sus progenitores, y todo el tiempo se hace evidente cuán cerca estuvo siempre de su padre. Algunos de nosotros tuvimos la suerte de conocer a su madre, aquella dama gentil y refinada que vivía deslumbrada por haber alcanzado a vivir, a sus avanzados años, el proceso revolucionario. Así, los relatos se van desgajando de sus propias remembranzas, pero también del recuerdo de los otros, en una especie de memoria de la memoria transmitida por sus abuelos y padres, y por toda su extensa familia de primos y tíos. Y están también los aciagos años de la República neocolonial, el machadato,

las luchas, las aspiraciones y esperanzas de un pueblo, reflejados a través de miradas adolescentes o juveniles.

Las narraciones de la niñez y la adolescencia conducen a fragmentos de nostalgia apacible, como el lento viaje en tren hacia Chaparra: “Para mí el viaje en tren era una delicia. El llegar a la Estación Central de La Habana y abordar el tren lo recuerdo como una de las cosas más emocionantes y hermosas de mi niñez”. O también las vivencias de estudiante en colegios de monjas, donde las alumnas y las púdicas hermanitas se bañaban en ropón para evitar que los ángeles en vigilia perpetua se ruborizaran con sus desnudeces.

De la adolescencia y la primera juventud no nos oculta nada de lo esencial, ni los primeros amores ni las travesuras. Y así, desde sus estudios en San Alejandro, ya desfilan ante nosotros los nombres de algunos de sus condiscípulos que marcarán, más adelante, la vida cultural del país, y que eran sus amigos. Las inquietudes artísticas van entonces a la par de las angustias por la suerte de la nación, por las injusticias sociales. Ella y sus amigos fueron así creciendo espiritualmente, para llegar a comprometerse con las luchas de la época. Por supuesto, no todos continuaron consecuentemente sus propios pasos iniciales, pero María Elena no abandonó nunca el sendero que ya había escogido.

El relato fluye con amplitud para abrazar los encuentros e intercambios con algunas de las figuras más significativas e importantes de nuestra cultura: Alejo, Mariano, Retamar, Ramiro Guerra, Porro, y otros tantos que harían interminable la lista. Se ligó, como cabía, a los empeños más avanzados y progresistas; de ahí su participación en *Nuestro Tiempo*, esa asociación cultural de izquierda y progresista que la reescritura de la Historia, que hoy ocurre ante nuestros ojos, ha marginado y ocultado en los estudios y recuentos al uso. Y no podían faltar tampoco las referencias a la paradigmática anti-bienal, expresión rotunda de cómo en aquellos años de tiranía la cultura y el compromiso político iban armónicamente de la mano, e iban también más allá de la necesaria, pero insuficiente, visión de la cultura de la resistencia, para adentrarse en la cultura de la lucha. Siguiéndola en sus andanzas, poco a poco nos vamos adentrando en el cotidiano de aquellas relaciones y aquellas vidas, y revivimos con

ella las anécdotas que enriquecen las descripciones de atmósferas, y percibimos cómo evolucionaban, y cómo sufrían los males de Cuba. En esas circunstancias, no podían, claro está, dejar de apesadumbrarse por la marginación de la cultura y por el poco espacio para las artes. Está de más decir que con todos ellos siguió la amistad en los posteriores años revolucionarios.

Y en aquellos vaivenes la vemos “descubrir” el teatro, dejarse abrazar por él, hacerlo parte de su vida y ya no poder dejarlo. Para los que recordamos esa época desde otros ángulos, las reminiscencias de los Yesistas, Las Máscaras, etc. nos retrotraen a aquellos años de nuestra cultura sin una real vida teatral, donde los Yesistas y el Teatro Universitario eran aislados machones de un paisaje desértico. Pero leemos también el encantador momento en que hizo de manera espontánea e intuitiva sus primeras experiencias de diseño y vestuario, años antes, cuando todavía era estudiante de secundaria y se organizaba una de aquellas fiestecitas de fin de curso, y sin “saber por qué” dijo: “Yo hago la ropa, el vestuario... A mí lo que más me gustaba era vestir a la gente y ver cómo se movían en el escenario”. Es el momento de la chispa, del descubrimiento. Fue un punto de partida modesto, “la semilla”, como ella misma dice, pero que iniciaría el escarpado ascenso que la conduciría muy lejos, con el curso de los años y de los esfuerzos, hasta convertirse en la diseñadora de referencia de la segunda mitad de nuestro siglo XX revolucionario que es hoy. Esa de la que no puede prescindir ninguna historia del teatro y de la cultura del país de los últimos cincuenta años.

Nunca trata María Elena de edulcorar las realidades; ningún revolucionario verdadero lo haría. Por eso no faltan las alusiones a ciertos incidentes aciagos de nuestra cultura revolucionaria, aquellos en que veíamos con dolor e impotencia cometer errores inexplicables, justo después de los inicios prometedores en que la Revolución abrió anchas alamedas de tolerancia y creatividad, y se sentaron hitos referenciales. Su visión de aquellos hechos y acciones innobles confirma su inseparable claridad ideológica unida a su sensibilidad artística y humana, al parecer el sendero más idóneo para atravesar aquel marabuzal sin dejarse arrebatar los valores alcanzados.

Pero es sin duda la narración analítica e incisiva de su trabajo como diseñadora la que se lleva las palmas y que nos inunda por su volumen y sus enseñanzas. Leyéndola entendemos mejor las contribuciones de su autora que ya conocíamos, y nos vamos adentrando en el meollo de los asuntos. El trabajo en el diseño se despliega como una aventura de sabiduría, paciencia analítica, estudio serio, comprensión histórica del hombre, y talento artístico. Racionalidad y creatividad de la mano, como una sola cosa. Y se van desgajando también a través de cada exégesis, por contraste, el perfil de lo otro, de su contrario, que es la improvisación y la falta de rigor, el espontaneísmo sin fundamento y el originalismo superficial. Mucho podrían aprender nuestros jóvenes, si van a adentrarse en estos avatares del diseño escénico y de cine, de cuál es la senda a transitar.

El conjunto de todas estas narraciones son, a no dudarlo, interesantes y apasionantes, pero el análisis y el desentrañamiento de cómo finalmente descubrir y llegar a conformar la verdadera vestimenta de los mambises constituye una joya por su lucidez y rigor conceptual, el último eslabón de la cadena de indagaciones y creatividad artística trenzada con cuidado durante décadas, y que culmina, de manera casi natural, con la idea creadora de la “Imagen del hombre”.

Y es así como finalmente culmina ese rico e intensamente vivido transitar de la existencia de María Elena, la Molineta, como le decimos los que la queremos, y los que nos enorgullecemos de ser sus amigos y amigas y de haber compartido y luchado en ese viaje de un mismo sueño.

Isabel Monal

La Habana, febrero de 2012

CÓMO NACE ESTE LIBRO

Estas páginas son hijas del periodismo y nacieron gracias a él: el 30 de septiembre de 2010 supe que María Elena Molinet —una de las diseñadoras más importantes de la segunda mitad del siglo xx cubano— cumplía 91 años. Fui hasta una de las Residencias Protegidas, que pertenecen a la Oficina del Historiador, donde temporalmente vivía mientras concluía el remozamiento de su casa del Vedado, y la encontré rodeada de afectos; mientras la entrevistaba para el espacio “Luces y sombras” de Habana Radio, familiares y amigos iban llegando.

Me habló de su estirpe mambisa y de la “Imagen del hombre”, teoría que desarrolla desde hace algunos años y sin calcular la responsabilidad que asumía le dije: “¿qué le parece si entre ambas hacemos sus *Memorias?*, porque es una lástima que, con el paso el tiempo, no quede testimonio de lo que ha vivido”. Rápida, me respondió: “¿cuándo empezamos?”.

Nos reunimos un par de veces para organizar y coordinar la manera en que íbamos a trabajar y, entre ambas, concebimos una suerte de documento-guía que nos serviría para orientarnos y no perdernos en los laberintos de los recuerdos y las fechas: el 15 de octubre de 2010 empezamos a grabar con una frecuencia de dos veces por semana durante dos horas aproximadamente. Nueve meses después —en julio de 2011— terminamos esas agotadoras jornadas en las que María Elena iba hilvanando y develando su vida y que yo, en paralelo, transcribía y redactaba. Esa “metodología”, que también puede interpretarse como una paciente labor de hormiga, sirvió para ir armando, recomponiendo y evocando momentos que marcaron su andar, el cual ha estado ligado a los sucesos culturales más importantes de las últimas cinco décadas en nuestro país.

Mientras hablaba, recordaba: volvió a emocionarse, a llorar, a estremecerse, a reír, a gozar, pero sobre todo se mostró tal cual es —con defectos y virtudes, con aciertos y erratas—, lo que hace de estas páginas un ejercicio de honestidad. Si de algo se preocupó fue de que yo, por intentar depurar lo dicho, no transformara su forma de expresarse: “estas memorias se tienen que parecer a mí”, repetía insistentemente. Eso he tratado.

Abrió sus archivos fotográficos — que son de inestimable valor —, mostró cartas íntimas, premios, reconocimientos y bocetos originales que ha atesorado a lo largo de años, y reveladores de su crecimiento como diseñadora de larga data; enjuició con valentía errores propios y ajenos.

Discutimos sobre el momento de poner el punto final a estas *Memorias*, que no son una biografía, y acordamos que lo más recomendable era detenernos en *Baraguá*, película que fue su último trabajo de diseño de vestuario para el cine y que, como ella misma expresa, le dio “la oportunidad de poder cerrar un ciclo creativo, con una labor que tenía un gran significado en mi vida”.

Unos quince días antes del fallecimiento de la Molinet la llamé por teléfono; me dijo que “había vuelto a leer” estas páginas, y que quería incluir algunos acontecimientos que “de golpe” recordó. Esa fue nuestra última conversación.

Ojalá este libro sea de interés para estudiantes, especialistas y personas que estén relacionadas con el mundo del diseño. En lo personal, me dio la oportunidad de compartir meses de complicidad con María Elena, una mujer fascinante quien, sin dejar de soñar y de amar (de muchas maneras), vivió rodeada de fantasías, pero con los pies muy bien puestos en la tierra, en esta tierra que la vio nacer y que tanto amó.

Estrella Díaz
(La Habana, octubre de 2013)

Mirando hacia atrás, ¿cómo ve su niñez?

Tranquila y llena de dulzura, junto a un hermano que adoré toda la vida y con momentos deslumbrantes que viví en Chaparra.

¿Familia?

La familia no solamente está en los lazos sanguíneos, sino en quienes tenemos cercanos. La familia tiene que ver con el contacto: hay gente que tiene mi sangre y no es mi familia.

¿Cuánto ha pesado su estirpe mambisa?

Siempre digo que el mambisismo entró en mí con la leche de los pechos de mi madre.

¿Qué ha significado ser la hija de un general del Ejército Libertador?

Un gran orgullo. Es cierto que tuvo algunos errores políticos, pero la educación que me dio pesó en mí grandemente. Mi madre fue muy buena y me quiso mucho, pero el peso intelectual me lo dio papá.

¿Cuál fue el momento más mágico de su juventud?

Cuando por primera vez vi a Agustín. Yo estaba en la planta alta de San Alejandro, era invierno y de pronto lo veo con una chaqueta roja —rubio y con unos ojos verdes enormes— y me mira. Yo tenía puesto un suéter amarillo muy ajustado —era delgada y con un hermoso busto— y de repente nos quedamos mirándonos. No creo en los chispazos, pero así ocurrió. No me gusta decir eso porque lo más importante en mi vida no fue Agustín Fernández, pero fue algo muy lindo que acabó. Después pude amar —de manera muy hermosa también— a los cuarenta, a los cincuenta y a los sesenta. En cada etapa se ama de una manera diferente; creo que lo que sucede es que

fui criada, en el sentido amoroso, de manera muy independiente. No sé si para bien o para mal, pero así fue.

¿Y el más triste?

La muerte de mis dos padres. Ambos murieron con Alzheimer y aunque fue doloroso el momento del deceso, era esperado.

¿Y el más peligroso?

El trabajo en la clandestinidad.

¿Su gran amor?

Agustín Fernández.

¿Otros que la marcaron?

Mi relación con Jacintico Menocal fue muy intensa y yo estaba deslumbrada por su belleza y por su hombría, pero a la vez repelía su machismo. Agustín me marcó mucho en el orden intelectual y me ayudó en mi trabajo: siempre me impulsó. Mi romance con el eslavo Jurai Spítzer fue fabuloso porque ser amada por un hombre que peleó en la guerra y que estuvo preso fue deslumbrante. Cada quien me dejó un “algo”.

En su vida, ¿qué lugar ocupa la amistad?

Un gran lugar. Es uno de los amores más puros porque es el más desinteresado.

¿Qué ha sentido cuando ha estado fuera de Cuba?

La extraño, pero siempre me he divertido muchísimo.

Cuando triunfa la Revolución en 1959, ¿qué recuerda?

La alegría, los brinco, los abrazos y los besos. Fue una de las noches más alegres de mi vida.

¿Qué ha sido para usted el diseño?

Una profesión; un *modus vivendi* que, posteriormente, me llevó a desarrollar mi teoría sobre la “Imagen del hombre”.

¿La enseñanza?

Luego de impartir mi primera clase —sin tener mucha conciencia de lo que estaba haciendo— quedé rendida, adicta totalmente a la enseñanza.

De los muchos lugares en los que ha trabajado, ¿cuáles reconoce como imprescindibles?

Teatro Nacional y Teatro Estudio.

Ante lo que considera mal hecho, ¿cuál es su postura?

Siempre pelear, pero a veces —por distintas razones— me he tenido que quedar callada. Pero la primera reacción es de protesta: ese espíritu peleador no se me ha quitado nunca. ¡Con más de noventa años de vida, aún lo conservo intacto!

Cuando alguien conocido muere, ¿qué siente?

Mucha tristeza, mucha.

¿Considera que en algunos aspectos es una mujer que se adelantó a su época?

Sí, fui una señorita educada en un colegio de monjas y estaba llena de restricciones. Cuando pude romper con esas ataduras, sí creo que me adelanté.

¿Estima que alguna vez fue irreverente?

No sé. Lo cierto es que siempre he sentido mucho respeto por las cosas que considero que se deben de respetar; por las otras, no.

¿Qué ha sentido cuando no queda complacida con un diseño?

Me pongo muy furiosa conmigo misma.

¿Color preferido?

El rojo, quizás.

Como diseñadora para teatro, ¿cuál considera que fue su trabajo más logrado?

No sabría decir cuál fue el más logrado, quizás el que trabajé con más pasión fue *María Antonia*.

¿Y en el cine?

Considero que la calidad del diseño tiene mucho que ver con la puesta en escena. A veces, la puesta en escena se va por encima del diseño y otras veces sucede lo contrario. Cuando hablo de *María Antonia* estoy hablando de una obra que marcó pautas dentro de la historia del teatro cubano. En el cine hay dos que me han dejado huellas: *Lucía* —una obra maestra—, y *Cecilia*, que aunque tiene algunos defectos como pieza cinematográfica me hizo trabajar y esforzarme mucho.

¿Cuál es el diseño que no ha hecho y que ha soñado hacer?

Un Shakespeare.

¿Considera que el buen humor y la alegría que la caracterizan son un don?

¿Crees que tengo buen humor y alegría? ¡Con solo decírmelo ya se me quita el dolor de huesos y de espalda!

¿Cómo quiere que la recuerden?

Alegre, peleona, batalladora: ¡nunca amargada!

¿Qué han sido para usted Silvia y Carolina?

La última familia que adquirí: una hija y una nieta.

Si tuviera que inventarse ahora mismo un epitafio ¿cómo sería?

¡Es que no me veo muerta! Pero pueden poner: “aquí yace alguien que peleó mucho, que se divirtió mucho y que disfrutó mucho la vida, incluyendo el sexo”.

ORÍGENES

Mi padre se llamaba Eugenio José Antonio Martín Cirilo de la Concepción Molinet Amorós, Casademont y Ríus. Nació el 29 de marzo de 1865 en Guáimaro, Camagüey, por casualidad, porque sus padres eran catalanes, y muere en La Habana en 1959. Según me contaba papá —aunque él no daba muchos datos— su padre se llamaba Joaquín Molinet y Casademont; parece que era un catalán un poco *rebencúo* y tuvo problemas en España. No sé exactamente qué hacía, pero según me contaban tuvo inconvenientes, no económicos sino por sus ideas republicanas. Se había casado, en Cataluña, con Rosa Amorós y Ríus y habían tenido una hija llamada *Lola*, que nació en esa comunidad autónoma española y que era muchísimo mayor que papá. A *Lola* no la conocí.

En Cuba estaba un tío de mi abuelo Joaquín que, al igual que muchos españoles, había venido como inmigrante y ya tenía fincas y esclavos en Camagüey; parece que el hombre había hecho un poco de dinero y estaba bastante desahogado. Mis abuelos —Joaquín y Rosa— tuvieron más hijos y mi papá fue el último.

Parece que la abuela Rosa era un poco altanera, altiva, y no le gustaba el campo —son cosas que escuchaba de niña—; ella se muda para la ciudad, pero el viejo Joaquín que se quedó solo en Guáimaro, se “echó” una amante con quien tuvo un montón de hijos y a todos les dio el apellido. Así que el viejo Joaquín tuvo dos familias: hijos dentro del matrimonio e hijos fuera del matrimonio. Con algunos de mis tíos de la mano izquierda he tenido, quizás, más contactos que con los de la mano derecha: estos son los de madre y padre y fueron como seis hijos. Creo que ninguno de los hijos del abuelo Joaquín estudió en la Universidad, excepto papá, que logra venir para la capital.

Había un tío que se llamaba Gregorio Molinet —hermano de Joaquín—, por cierto guapísimo, que tenía un tren de coches en la Calle Zanja. Llegué a ver la casita con la cochera; es decir, tenía un negocio de alquiler de coches que era el único medio de transporte que existía entonces. Abuelo Joaquín mandaba a su hijo más chiquito con el tío, y papá me hablaba mucho de él porque entre ambos se estableció una gran empatía; aquí cursó estudios de la enseñanza media y Gregorio influyó mucho en su formación.

El tío Gregorio nunca se casó, fue solterón aunque era mujeriego a más no poder. Recuerdo que allá por el año mil novecientos cuarenta y pico cuando aún papá salía a la calle, me enseñaba el lugar donde había vivido con Gregorio y la cochera de la calle Zanja, en el Barrio Chino.

Mi padre comienza a estudiar medicina en junio de 1882 y lo hizo en tres lugares: en lo que es hoy la heladería *Coppelia* —era donde estaba antiguamente el hospital *Reina Mercedes*—; en la antigua Universidad, que estaba ubicada frente al hotel *Ambos Mundos* en el Centro Histórico de la ciudad, y en la Escuela de Medicina en Belascoaín y Zanja.

Papá me contaba que cuando llegó por primera vez a la Escuela de Medicina había un asistente del profesor que tenía agarrado un cadáver por la cabeza y le estaba cortando el cuello, y ver aquello le dio náuseas y vértigo. Tuvo que irse. Luego se incorporó y al año siguiente mi padre era el asistente del médico-profesor y el responsable de hacer esos menesteres para que otros alumnos aprendieran. No sé exactamente por qué mi padre se inclinó a estudiar medicina, pero por cosas que voy a contar después una se da cuenta de que a él —muy tempranamente— le interesaba la salud de la gente, de sus conciudadanos; él quería que Cuba avanzara.

En aquel momento no había en nuestro país un Cuerpo de Bomberos Profesionales, sino Bomberos del Comercio, que eran voluntarios; o sea, estudiantes, ingenieros, arquitectos que pasaban un cursillo y se capacitaban. Cuando había un incendio se les avisaba y mi padre, siendo estudiante de medicina, se metió en ese Cuerpo de Bomberos Voluntarios: él tenía una gran vocación de servicio.

Otra de las cosas que me contaba era que muchos estudiantes cubanos —había también españoles— tenían ideas independentistas; recordemos que ya había pasado la Guerra de los Diez Años y esos jóvenes se “fajaban” con frecuencia con los hijos de españoles que, por lo general, eran cadetes portadores de ideas reaccionarias. Peleaban entre sí a pedradas en no sé qué lugar fuera de La Habana:

así empezaron sus luchas por la independencia de Cuba, ¡a pedrada limpia!

La Universidad había que pagarla, pero a los que tenían buen expediente les daban la inscripción gratis y mi padre, después del primer año, no tuvo que pagar más; todo lo logró con calificaciones de sobresaliente. Terminó la carrera en La Habana, pero desde ese momento hizo amistades con personas que, posteriormente, fueron muy conocidas, como Mario García Menocal quien, a pesar de estudiar ingeniería fuera de Cuba, trabó amistad con papá en esos años.

El 8 de octubre de 1887 papá alcanzó el título de Licenciado en Medicina y Cirugía y el 11 de octubre de 1889, el doctorado en Medicina y Cirugía y, al día siguiente, la Licenciatura en Farmacia; es decir, que hizo las tres carreras juntas porque tenían mucho que ver unas con otras. Se fue como médico de campo a Melena del Sur, un pueblecito de provincia Habana. La botánica fue una de sus pasiones y entre los maestros que conoció estaba Felipe Poey.

A él más que ser médico asistencial le interesaban las ciencias médicas y estuvo unos cuatro años trabajando en Melena del Sur donde hizo amistad con otros colegas, con alcaldes y se ganó un reconocimiento social. De ese período guardo un documento en el que se expresa que “se debió al distinguido médico camagüeyano, Dr. Eugenio Molinet y Amorós que levantando el espíritu social en Melena, apenas se radicó para ejercer su profesión, reunió en torno suyo a los vecinos, con el objeto de fomentar una Sociedad de Instrucción y Recreo (...) y previo los acuerdos necesarios, se reunieron (...) procediendo a dejar constituida la Sociedad la noche del 10 de abril de 1893”. Papá fue el primer presidente de esa Sociedad.

Mi padre no cobraba sus servicios a los pobres y hay muchas anécdotas al respecto; por ejemplo, la de la parturienta. Me contaba que un guajiro lo había ido a buscar para que le hiciera el parto a la mujer y que lo guió hasta el bohío, pero llegaron tarde y la mujer murió. Cuando venían de regreso sentían detrás una sombra que los seguía. Cuando ellos —que iban montados en dos caballos— paraban y miraban hacia atrás, la sombra se detenía y el guajiro estaba muy

impresionado porque decía que era el espíritu de la muerta que los seguía. Mi padre, que desde muy joven fue ateo, lo negaba. Variaron la dirección y encontraron que aquella sombra era otro caballo que los seguía; resulta que mi padre había cambiado de animal y el que los seguía era el que lo llevó del pueblo hasta el bohío.

Abraham Ransams era un español inmigrante que trabajaba en las labores del campo y vivía por la zona de Santa María del Rosario; aquí se casó con una cubana y tuvo varios hijos. Un día Abraham va a buscar a mi padre porque una de sus hijas, Barbarita, estaba muy enferma. Papá pasó toda la noche medicándola y logró salvarla y continuó atendiéndola durante largo tiempo. En ese momento Abraham era un hombre pobre —después logró alcanzar una mejor posición— y cuando le pregunta a mi padre cuánto le debe, este le dice que nada. Aquello era algo inusual. En ese momento ya mi padre comenzaba a conspirar y estaba en contacto con Juan Gualberto Gómez, que era el delegado de Martí, porque se gestaba la guerra del 95.

Se filtra lo de la conspiración y Abraham Ransams se entera de que van a apresar a mi padre, agarra un caballo y a todo galope va a avisarle que, al día siguiente, lo iban a detener. Papá recogió lo que pudo y se fue para la entonces Isla de Pinos —hoy Isla de la Juventud— y allí permaneció unos días. Después viaja a la isla grande y se incorpora, como médico, al Ejército Libertador, bajo las órdenes de Máximo Gómez, el 14 de junio de 1895. Ese nombramiento fue firmado por Gómez, por el doctor Sánchez Agramonte, por Salvador Cisneros, por Carlos Roloff y por José Clemente Vivanco. Así es como mi padre se convierte en el médico del Generalísimo.

Cuando hablaba de la guerra lo hacía en un tono no festivo, pero sí lo menos trágico posible y siempre buscaba el lado satírico de los acontecimientos. Todos los cuentos mambises, creo, tienen el valor de que me los contó oralmente mi familia mambisa. Mi infancia y mi adolescencia fueron sazonadas con esos cuentos.

Máximo Gómez era muy recto, muy disciplinado, muy militar —como corresponde porque en una guerra los jefes tienen que exigirles a los soldados—, pero parece que mi padre era un poco anárquico y pide su traslado para Las Tunas, que era donde estaba

Calixto García; ahí, en esa zona cercana a Holguín, es que pasa la mayor parte de la guerra.

En ese tiempo escribe un libro sobre los primeros auxilios en la guerra que llamó *Cartilla instructiva de sanidad militar*, que se imprime en las pequeñas imprentas que tenían los mambises en la manigua. Conservo una copia que en su dedicatoria dice: “A mi jefe y amigo el Brigadier Eugenio Sánchez Agramonte”, y le aseguraba la había concebido guiado por “sus conocimientos médicos y la practica adquirida en diecinueve meses de campaña”. Y firma: “San Diego del Chorrillo, 10 de Enero de 1897”.

Contaba que cuando se alzó llevaba en su jolongo aspirinas para los dolores pequeños, morfina para los dolores agudos, alcohol y algodón. Nada más. Con eso pretendía ayudar a sanar o ayudar a morir porque, además, los mambises curaban a los españoles heridos: esas eran leyes que había que cumplir.

Entra en la guerra como oficial porque era médico y, poco a poco, fue ganando grados. Cuando Calixto García determina tomar la ciudad de Las Tunas, donde los españoles ofrecían mayor resistencia era desde un hospital y a él no le parecía humano atacar un lugar donde hay enfermos. Los cubanos se cuidaban mucho de que no se cometieran esos excesos y Calixto García envía a mi papá a que medie para que los españoles sacaran del hospital a los heridos y les explicara las razones militares por las que había que pelear en ese terreno. Ese proceder estaba estipulado en las Leyes de Ginebra, de 1863 y 1864, de la Cruz Roja Internacional, vigentes en ese momento. Mi padre va con bandera blanca y discute y logra que saquen a los enfermos. Después de eso, Calixto García junto a la tropa mambisa se lanza y toma Las Tunas y ahí es donde le otorgan a mi padre el grado de General. Se lo conceden no solo por el hecho de pelear sino, además, por hacer razonar: fue una acción arriesgada y heroica. Cuando mi padre marcha a la guerra lo hizo con la convicción de que podía morir, igual que cuando se hizo bombero voluntario sabía que le podía caer una brasa encima.

El general Eugenio Sánchez Agramonte estaba al frente de la Sanidad Militar en el Ejercito Mambí y lo envían a una misión diplomática

fuera de Cuba, y mi padre pasa a ocupar esa responsabilidad hasta su licenciamiento el 8 de marzo de 1899.

El general Molinet, que atravesó dos veces la trocha de Júcaro a Morón, peleó también bajo las órdenes de los generales Javier Vega y López Recio; tuvo una actuación destacada en los combates de Altagracia, Ceja de la Larga, Cascorro, Congreso, Auras, y Las Tunas; preparó y dirigió un plan sanitario que logró mantener controlada la propagación de la viruela en las filas mambisas. Fue herido en tres ocasiones y, según me contaba, tenía en la pierna una marca de bala que le llevó un pedacito chiquito de hueso; esa misma bala mató a su caballo. Otra herida fue de un machetazo en la parte superior de la mano izquierda, dado por un guerrillero y lo que más le dolía era que en esa época se les llamaba “guerrilleros” a los cubanos que peleaban con los españoles contra los mambises. La tercera fue en la ingle, a causa de un bayonetazo español.

De las anécdotas de la guerra le gustaba hacer las que tuvieran cierto humor. Contaba que un valiente general de Máximo Gómez —nunca quiso revelar su nombre porque era un compañero querido y conocido— en plena acción de guerra le pidió los anteojos al Generalísimo y este se los prestó. Al devolvérselos le dice: magnífico, magnífico, pero muy lejos. Gómez se sonrió y guardó silencio: el general había usado al revés los anteojos. A partir de ese momento, sus compañeros lo chanceaban llamándolo “el general magnífico”.

Papá me decía que existen personas que presienten el día de su muerte, como el doctor Oscar Primelles, jefe del regimiento de Camagüey. Momentos antes de comenzar el combate en el que perdió la vida —en el Central *Congreso*—, Primelles le pidió prestado el espejo y el peine de papá. Mientras los utilizaba le dijo: “¡quiero morir bonito!”. Momentos después, con el “paraguayo en alto” —así llamaban al machete mambí—, pasó cerca de él en su caballo alazán de siete y media cuartas a todo correr y gritando: “¡Eugenio, hoy me mojo!” —esto quería decir que en el combate iba a provocar muchas bajas—: fue la última vez que lo vio en vida. Una bayoneta le atravesó la aorta.

Papá se lamentaba de no haber tenido trato con Maceo, aunque en una oportunidad tuvo la satisfacción de compartir la mesa del

Titán como invitado en Guaramanao. Maceo tenía por costumbre almorzar con el jefe de su Estado Mayor, con el ayudante de guardia, con su médico y con un invitado. Y esta vez fue papá el invitado. Decía que con las limitaciones que debe de suponerse, la mesa era bien servida en cuanto a la disposición; aunque el menú fuera lo que fuera, “el trato de Maceo dejaba energía en quien lo disfrutara”, decía. Desgraciadamente, mi padre no se cruzó nunca con Martí.

Cuando termina la contienda viene para La Habana a ver qué hace, pero con el claro propósito de no tener consultorio porque más que la medicina asistencial, lo que le interesaba era la salud de la población, la salud pública.

Mi padre conocía a Mario García Menocal desde los tiempos de estudiante y, después, estuvieron juntos en la manigua bajo las órdenes de Calixto García. Al terminar la guerra, Menocal también viene para La Habana con el grado de General.

Al llegar aquí una de las primeras responsabilidades que ocupa es la de profesor de la Facultad de Medicina de la Universidad de La Habana y al constituirse la República lo designan Director de Higiene de la Secretaría de Sanidad y Beneficencia, y tiene como jefe superior al insigne científico, el doctor Carlos J. Finlay. En ese momento inicia e impulsa un programa dedicado a cuidar de la salud de las prostitutas.

Cuando mi padre se marcha a la guerra, tenía una novia que se llamaba Tomasa y al regresar la muchacha estaba casada con otro: juró no casarse nunca y no lo hizo. Él decía que “el estado perfecto del hombre era el casado, pero el pluscuamperfecto era el soltero”. Para su época tenía ideas que parecían raras, pero yo diría que eran muy avanzadas.

Aquí, en La Habana, tuvo mucho contacto con la salud pública norteamericana y siempre decía que lo único bueno que habían hecho en Cuba era mejorar las condiciones de la salud pública y reiteraba que esa idea del hospital para prostitutas había sido un proyecto alentado por ellos. Aseguraba que adonde quiera que llegaban trataban de perfeccionar las condiciones de salud de la comunidad,

aunque después te sacaban el dinero. También decía que los yanquis nos enseñaron a ser limpios y a tener hábitos de higiene; eso no lo aprendió en la Universidad sino con ellos.

El azúcar estaba dentro de los intereses yanquis en la Isla y le proponen a Menocal, como ingeniero, ir a fundar algunos ingenios en la zona de Puerto Padre, que era muy insalubre, y diseña el ingenio *Chaparra* y el ingenio *Delicias*; después hubo otros. Para los temas relacionados con la insalubridad de la zona y la desecación de los terrenos, Menocal llama a su viejo amigo Molinet, porque sabía de sus desvelos por los planes de prevención y le propone ser el Jefe de Servicio de Sanidad de todo el emporio Chaparra-Delicias. Ese cargo, realmente, le proporcionaba bastante dinero para vivir. Mi padre funda el hospital de Chaparra y el de Delicias. En ese período es que conoce a mamá.

Papá es quien partea los tres hijos de Menocal y, a petición de Marianita Seva, que era la esposa de Menocal, bautiza a Raúl —después hablaré de la relación entre ambos cuando Raúl llega a ser alcalde de La Habana—. Algunos integrantes de la familia Menocal fueron a la guerra, pero papá decía que el único que valía la pena, tanto en la guerra como en la paz, era Mario García Menocal.

Cuando Menocal viene para La Habana, propone a papá para sustituirlo en el cargo como Administrador General y él acepta. Como administrador en *Chaparra* introdujo ideas muy adelantadas; por ejemplo, desde ese momento empezó a entrever que para Cuba no era bueno depender del monocultivo. A él le interesaba mucho hacer investigaciones agrícolas y comenzó a desarrollarlas a partir de un terreno, de regular tamaño, que preparó como jardín experimental. Construyó —con dinero de la compañía— un chalet para que vivieran los administradores. Debido a su gran amor por la naturaleza, fomentó lo que llamó “jardines experimentales”, especializados en plantas ornamentales y medicinales y, además, fomentó una granja en *San Manuel*, que era un ingenio demolido. En ese lugar se realizaron experimentos muy interesantes sobre el mejoramiento de la caña y su cruzamiento con nuevas variedades.

Consiguió, igualmente, que la Directiva de *The Cuban American Sugar Company* otorgara un presupuesto de 80 000 pesos anuales para atender la enseñanza primaria de los hijos de obreros y colonos. Con parte de esos fondos se construyó el Colegio *José de la Luz y Caballero*.

Entre los inmigrantes que llegaron a *Chaparra* para trabajar en las labores de la caña de azúcar había suecos, noruegos y finlandeses. Ellos eran expertos en el trabajo en maderas y con su experiencia contribuyeron a la fabricación de algunos muebles muy atractivos, aunque no casas. Entre esos carpinteros había algunos que eran verdaderos maestros ebanistas. Conservo un sillón típico escandinavo, pero fabricado con maderas cubanas.

En *Chaparra* había diversas comunidades religiosas, la más común era la católica, y mi padre creó lugares de culto y oración; es decir, capillas y templos para todas las denominaciones religiosas, algo que tuvo gran aceptación. Entre las muchas cosas que a lo largo de su vida creó o instauró estuvo el llamado “Día de Cuba”, que consistía en hacer propaganda para que la gente un día a la semana consumiera, exclusivamente, productos hechos en Cuba. Con esta medida, papá trataba de levantar la agricultura y la pequeña industria, aunque hubo detractores que la calificaban como “una idea absurda”; pero creo que era todo lo contrario: fue una iniciativa muy sana y, aunque no se decía abiertamente, era una forma de enfrentar la injerencia económica norteamericana en la Isla.

Otro momento de esta época de papá en *Chaparra* fue cuando montó en un carrito de línea y no sé cómo tuvo un accidente y se fracturó una pierna. Lo llevaron al hospital y la enyesaron. Cuando Menocal se enteró, le envía desde La Habana dos enfermeras inglesas muy flacas y muy largas, muy pálidas y muy “hervidas” —esta era una denominación que él usaba cuando quería decir que la gente era muy estirada y sin gracia—. Cuando mi padre vio a las enfermeras le mandó un telegrama a Menocal que decía: “Mario, te las devuelvo por feas”. Y entonces, Menocal le volvió a enviar dos enfermeras cubanas muy jóvenes y lindas. Él era muy majadero y no se cuidó lo suficiente, es por eso que siempre quedó, aunque no cojo completamente, con una pierna un poquito más corta que la otra; de ahí

que sus zapatos tenían que ser especiales y siempre usó bastón. No sé cómo llegó a sus manos un bastón —que usó durante muchos años—, confeccionado a partir de una madera de un árbol hindú que no se parte, sino que se dobla, que cimbra. Ese bastón tiene para mí un gran valor porque lo acompañó gran parte de su vida —desde antes de yo nacer y hasta su muerte—, y aún lo conservo y lo uso a diario.

En su periodo de Administrador General en *Chaparra*, descubre que en cuestiones económicas, en lo relacionado con controles de papeles, le estaban jugando cabeza a la Compañía norteamericana y se disgusta mucho. Siente que está entre dos aguas —ya nosotros estábamos en La Habana— y tiene dos alternativas: o le contaba a la Compañía lo que estaban haciendo los suyos que era lo honesto, pero que implicaba denunciar a su gente, o renunciar y marcharse. En uno de sus viajes a La Habana —antes de ir a Nueva York, que era donde estaban las oficinas de la compañía yanqui— va a ver a mamá y le cuenta lo que pasaba; ella se echa a llorar y le dice: “¡qué va a ser de tus hijos!”. Lo cierto es que él era quien nos mantenía, sin grandes lujos, pero nada nos faltaba.

La única propiedad que tenía mi padre era una colonia muy chiquitica que se vio obligado a vender inmediatamente. Él no sabía hacer dinero, no era un hombre de negocios, vivía de lo que trabajaba y nunca le interesó invertir. Cuando toma la decisión de dejar el puesto se planteaba constantemente esta disyuntiva: o estoy con los míos o estoy contra los míos. No podía ir contra la Compañía porque tenía la razón, pero no podía ir contra sus compatriotas. Papá va a Nueva York y presenta la renuncia. Ese es el motivo por el que papá deja *Chaparra*.

Mi madre fue Emilia Vicente Ferrer de la Caridad de la Peña Ramírez de Arellano Osorio y Ramírez de Arellano y nació en Holguín. Toda mi niñez y adolescencia estuve muy cerca de mis abuelos maternos: mi abuela materna se llamaba Filomena Ramírez de Arellano, Ramírez de Arellano y Figueredo —este último apellido tiene que ver con *Perucho* Figueredo. Abuela nace en Bayamo en una familia bastante acomodada —fallece en La Habana en el año 1951—, y es hija de dos primos hermanos; ella siempre contaba que para que sus padres se casaran hubo que pedir una dispensa al Vaticano. Al fallecer sus padres, a causa de una epidemia de tifus, fueron a vivir con una familia amiga; abuela tenía dos hermanos mayores: Altagracia y Eulogio.

Cuando comienza la Guerra de los Diez Años, *Altica* —como llamaban a Altagracia— era una señorita y se acordaba perfectamente del 10 de Octubre y sobre todo del ambiente de conspiración y revolución que se respiraba en aquellos días. Mi abuela, aunque era muy pequeña, me decía que recordaba con claridad el incendio de Bayamo y que tuvieron que hacer bultos con las pertenencias y marchar a pueblos cercanos a las casas de amigos o familiares. Eulogio era muy patriota y quería irse a pelear, pero era muy pequeño y no se lo permitían, tenía unos 13 o 14 años. Decía mi abuela que lo que más recordaba eran las llamas, el humo y los gritos; ella lloraba y *Altica* la consolaba; sin embargo, Eulogio le decía que llorar era “de mala cubana” y que “incendiar Bayamo era lo correcto”.

Termina la guerra y la familia que los recogió tenía cierta posición y obligaba a ir al colegio a los muchachos y mi abuela estudiaba en una escuela que quedaba algo distante de la casa. Me contaba que un día, de regreso, se entretuvo y se quedó atrás y, de repente, saltó de entre la maleza un muchacho y la asalta. La reacción de mi abuela fue inesperada: tiró los libros al suelo, se remangó la falda y le fue arriba al muchacho a piñazos quien, asustado, salió corriendo; esa era mi abuela, valiente y decidida siempre y, desde niña, dio muestras de ello.

Entre las dos guerras, Altagracia se casa con un coronel del ejército español de nombre Eduardo Samplón, aragonés, y tiene tres hijos, pero Eulogio se molesta con ella por contraer nupcias con un

adversario y se va de la casa. Abuela siempre reconoció que Samplón fue quien la crió. Al terminar la guerra de 1895, Samplón regresa a España. Ya abuela se había casado con un cubano mambí, con el que estuvo en la guerra, en la manigua con sus hijos, entre ellos, mamá. Abuelo le dice que se quede en Cuba, ya que tiene familia cubana, y que no había ningún cargo sobre él, y Samplón lleno de orgullo español, dijo: “¡No, perdimos la guerra y regreso a mi país!”. Y se fueron.

En España desarrollaron su vida, pero ella muere tuberculosa bastante pronto. Abuela siempre se escribió con su hermana hasta que murió. Y después mamá, hasta que muere, siguió escribiéndose con la hija, *Altica*.

Pero cuando llega la Guerra Civil Española los dos hijos varones de la hermana de abuela tenían ideas republicanas. Enrique, el mayor, está recién casado, no sé si es médico o veterinario, se une al ejército republicano, y cuando se pierde la guerra, se va con parte de ese ejército y otros civiles de Cataluña a Francia, cruzando los Pirineos, donde estuvo refugiado un tiempo. A los pocos meses, está muy ansioso por saber de su mujer y cruza de nuevo los Pirineos hacia España, escondido, pero la gente de Franco lo pesca y lo asesinan. Al otro, Eduardo, que está estudiando Farmacia, lo cogen preso y le salen treinta años de privación de libertad, los que tiene que cumplir en el penal de Burgos. Todo eso lo sabe mamá porque la hermana *Altica* se lo va contando por carta; ella se casa con un militar franquista y logra que indulten a Eduardo.

Mamá siguió escribiéndose con la prima, de cuando en cuando; triunfa la Revolución y mamá es muy revolucionaria y parece que le escribe a *Altica* muy alegre. La respuesta no es muy agradable para mamá y la correspondencia va siendo cada vez menos. Las relaciones entre ambas se enfriaron y cuando cae en cama se lo informo a la prima de España y nada más. No me sentía atada a esa parte de la familia lejana y reaccionaria.

El primer novio de mi abuela fue español y luego conoce a mi abuelo, Nicolás de la Peña Osorio y Mercier, que es de los Peñas de Maniabón mezclados con franceses que vinieron huyendo de Santo Domingo. De los Peña Osorio y Mercier abuelo hablaba bastante y, sobre todo, de un tío suyo que se llamaba Marcelino; era alto y con

los ojos azules —casi toda la familia de abuelo tenía los ojos de ese color y la mayoría de sus hijos los sacaron, también azules, incluyendo a mamá—. Charles, mi hermano, también los tuvo azules y sus dos hijos, mis sobrinos, también.

Del tío Marcelino hay un cuento muy gracioso y él insistía en que era verídico, ¡quién lo sabe!: dice el cuento que el tío Marcelino vio un esclavo que estaba tirado debajo de un árbol y cuando le preguntó por qué no trabajaba este le contestó: mi amo, barriga vacía no *pué* trabajá. El tío Marcelino comprendió que era verdad y lo mandó a comer bien. Parece que el esclavo se hartó y cuando de nuevo pasó el tío por el mismo lugar, al cabo de un rato, el esclavo estaba debajo del árbol, dormido. El tío le gritó: “¿por qué no trabajas?”, y el esclavo con voz muy tenue y tocándose la barriga le dijo: “mi amo, barriga llena no *pué* trabajar”.

Mis abuelos se conocen en Holguín, se casan y todo el mundo estaba contento porque mi abuelo provenía de una buena familia y aunque él no era muy rico, sí era hacendado con posición económica estable. Abuelo tiene una finca, con trabajadores, y todo marchaba bien.

Abuela empieza a tener hijos: primero nace mi madre que la llamaron Emilia Vicente Ferrer de la Caridad de la Peña y Ramírez de Arellano, luego vino al mundo Bienvenida y después, Marcelino.

Cuando comienza la guerra del 95, abuelo se involucra tanto en la conspiración que se tiene que ir para la manigua. En ese momento mi abuela estaba embarazada del cuarto hijo y entre ambos determinaron que ella se instalara en la casa de unos amigos, en un pueblo cercano, a esperar el parto, y mi abuelo parte a la manigua. Ellos siempre repetían: “le dimos a la revolución todos los caballos, todo lo que había en los almacenes de la finca y sus trabajadores porque todos se alzaron”.

Algunos tipos de revólveres de aquella época tenían en el cabo una argolla de la que se sujetaba el *soutache*,¹ que iba al cuello, y mi

¹ El término viene del francés y significa cordón trenzado; se trata a la vez de una técnica, de un material. Es una técnica de trenzado cuya exclusividad radica en el uso del material muy particular.

abuela teje ese cordón y se lo regala al abuelo momentos antes de partir hacia la manigua; ella contaba con gran orgullo ese gesto de colocarle al cuello el cordón que sostenía la pistola.

Pasan unos meses y abuela da a luz y con el niño de brazos prepara todos sus matules —durante todo ese tiempo tenía comunicación con el abuelo a través de cartas que le llegaban desde la manigua— que consistían en armas, dinero, y comida; acompañada de un muchacho que ellos tenían recogido y que era un hermano de crianza, llamado Dalmiro Cortés, ya mayorcito, preparan la huída. Mi abuela se alza con cinco mulas en las que depositó a sus hijos y el pequeño iba en sus brazos, los serones llenos de armas, una faja atada a la cintura con cierta cantidad de dinero y llega al monte y se encuentra con abuelo. Todo eso fue durante los primeros meses de la guerra del 95 y permanecen juntos hasta el final. En la manigua parió tres hijos más.

Mi mamá pasó casi toda su infancia en el monte —cuando termina la contienda tenía unos trece años—. En la guerra, abuela estaba en lo que llamaban la “impedimenta” que era la parte del Ejército Mambí compuesta por enfermos, mujeres, niños, comida, etc. La “impedimenta”, por la infraestructura que tenía, era más difícil de mover y por lo general estaba en la retaguardia donde se curaba a los enfermos, se confeccionaban chaquetas, se zurcía, etc. Por el importante servicio que prestaron en la “impedimenta” muchas mujeres cubanas escribieron valerosas páginas para nuestra historia.

Abuelo tuvo dos hermanos que pelearon en la guerra: Nolasco de la Peña, héroe mencionado por Martí, y Ramón de la Peña. Siempre insisto en que el *mambisismo* entró en mí como la leche de los pechos de mi madre. Cuando niña, no me hacían historias de príncipes, princesas, dragones y castillos, sino que crecí escuchando cuentos mambises.

Cuando termina la guerra, los abuelos regresan a la antigua finca que estaba en ruinas, y comienzan a levantar la hacienda. Abuelo sembró varios cultivos, entre ellos caña, y construye una hermosísima casa y después se mudan para el batey de *Chaparra*. La casa del

batey era de madera a la usanza de las del sur de los Estados Unidos. En ese momento mi mamá tendría unos 17 o 18 años y empiezan a suceder cosas interesantes. Tiene su primer novio y se pelea con él; papá era el Administrador de Salud de esa zona y esa es la razón por la que se vinculaba con los colonos de *Chaparra*, entre ellos, mi abuelo. Se hacen amigos.

Cuando comienzan a relacionarse, mi madre tendría unos cortos veintitantos años y él cuarenta y tantos. Él concibe una especie de plan para que las jóvenes y los jóvenes que supieran leer y escribir fueran a alfabetizar a los poblados cercanos. Ahí es cuando empieza la cercanía y mamá se convierte en profesora en un pueblito cercano.

Esto se enlaza con otra historia de la familia: la tercera hermana de mamá, *Teté* (Teresa) que era la más linda de todas, se enamora de un gran amigo de mi padre: Augusto Valdés Miranda, que también había sido mambí, y este la pide en matrimonio. El era muy menocalista y Menocal lo llama para que se haga cargo en La Habana de algo relacionado con la Policía, y Mirandita —como le decíamos— continúa su relación con *Teté*, pero ella enferma y muere.

Muchísimos años antes de comenzar a enamorar a mamá, papá tuvo a su primer hijo, Mario, con una mujer que no recuerdo su procedencia ni su nombre y que muere cuando el niño es muy pequeño. Después, con otra mujer muy aindiada —llamada María— tuvo dos más, Gustavo y Eugenio. A María la llegué a conocer años después, en Venezuela. Poco después papá tuvo otra mujer que era una campesina quien le dio otro hijo, llamado Fausto.

Mamá no conocía esa situación de tantas mujeres e hijos, pero sí sabía que lo llamaban “el gallo blanco” porque desde muy joven tuvo el pelo y el bigote canosos, y lo de gallo porque era muy enamorado y aquello del gallo del gallinero...

Papá, al saber que a mamá le interesa la docencia, la manda a estudiar a una famosa Academia de Pedagogía de La Habana que dirigía un hermano de Mirandita. Estando en La Habana, mamá se da cuenta de que está embarazada y papá la lleva a *Chaparra*. Estalla un tremendo escándalo porque allí no se tenían esas costumbres y mi mamá era una señorita de su casa e hija de un hacendado. Abuelo se encoleriza, no le habla, y su hermano Marcelino quería matar a

papá. La sangre no llegó al río: al fin y al cabo papá era el Administrador General de los cinco ingenios.

En la carretera Chaparra-Delicias le pone una casa, lindísima, con todas las comodidades y ahí pare el primer hijo, Carlos o *Charles*, como lo llamamos siempre la familia y amigos, y dos años después, nazco yo.

Cuando bautizan a *Charles* —contra la opinión de papá— mamá le pone una retahíla de nombres: Carlos Eugenio Nicolás Rolando de Jesús, pero al bautizarme a mí, papá exige el derecho a ponerme el nombre: María Elena; pero, finalmente, mi mamá añade el suyo: de la Caridad. En aquellos momentos, en *Chaparra*, las manejadoras eran jamaiquinas y había una muy seria, eficiente y decente, pero que solo hablaba inglés y ella fue quien empezó a llamar a mi hermano *Charles* y con ese nombre se quedó para toda la vida. Mi hermano *Charles* es el único hermano por parte de madre y padre y siempre sentí mucho, muchísimo cariño hacia él. Mis padrinos fueron Mirandita y una hermana de mamá, *Lolita*.

Cuando papá le pone la casa a mi madre en la carretera de Chaparra-Delicias, Jacinto —uno de los hermanos de Mario García Menocal— trajo de América Central una mujer, creo que de Guatemala, y le pone también una casa a unas cuadras de la nuestra. Tienen un hijo, pero él no quería que se educara cerca de una mujer india, muy poco instruida y le quita el niño y se lo entrega a su familia para que lo críe y eduque. Cuando a aquella mujer le arrebataron el bebé, gritaba y lloraba como si la estuvieran matando. Eso estuvo muy mal, y mi madre estaba horrorizada y sufría al oír los gritos de aquella infeliz. A la mujer la devolvieron a su país y con el paso del tiempo —veintipico de años después—, conocí al hijo. Le decían Jacintico y fue novio mío; era muy, pero muy hermoso, pero un poco brutal, y mi padre le decía el “pequeño mulito”. De mi relación con él hablaré después.

Mientras tanto, allá en *Chaparra*, mi hermano mayor, Mario, se había casado con Margarita Brooks, hija de un inglés. A esa cuñada la quise mucho y a su hermana, Elisie, quien se casa con un norteamericano. Tengo varios primos que estudiaron la enseñanza superior en los Estados Unidos y que fueron atletas famosos en la

Universidad de Cornell. También a algunos de mis medios hermanos los enviaron a esa misma Universidad. Una media hermana de papá —de los hijos que mi abuelo Joaquín tuvo con la mano izquierda en Guáimaro, Camagüey—, llevaba y cuidaba a los hijos de papá que estudiaron en Nueva York. Otro medio hermano de papá, Horacio, peleó en la manigua también.

Pero desde un tiempo atrás, sin que mamá lo sospechara, papá tiene un romance con la mujer de un médico de Santiago de Cuba y le pare la primera hija nombrada Coralia y después tienen a María Eugenia, a quien llaman siempre *Gene*, que nace entre *Charles* y yo y que fue, aquí en La Habana, mi hermana más querida (murió hace unos seis años). En ese tiempo es que mamá se entera del montón de hijos que tiene mi padre y de sus otras relaciones.

Por la fama de Don Juan que tenía papá, la gente en *Chaparra* comentaba que Marianita Seva engañaba a Menocal con él. No me consta si es cierto o no, pero papá siempre decía que él era incapaz de traicionar a su amigo Mario. Él se ponía muy furioso cuando se hablaba de ese asunto; incluso, en algún momento se comentó que Raúl —que era el hijo más chiquito de Menocal— era de papá. Recuerdo que mi padre siempre decía: “yo, siendo ateo, lo bauticé porque su madre y su padre me lo pidieron, pero hasta ahí”.

La verdad es que mi padre en cuestiones de faldas era un peligro. Mi madre se entera que llegó no sé cómo a Chaparra una bailarina rusa llamada Norka Ruchkaya y que mi padre la invitó a ir a un chalet, acabado de construir en cayo Juan Claro, que está frente a Puerto Príncipe, y que era un lugar de recreo para la familia. Se decía que llegaron juntos en el yate de mi padre y que este fue regando pétalos de rosa a lo largo de todo el embarcadero hasta llegar al lecho. Esto fue lo que puso la tapa al pomo y mamá se molestó mucho y decidió venir para La Habana con sus hijos. La historia de la bailarina —de la que conservo varias fotos en trusa— y mi padre, ha quedado como algo de familia. Posteriormente supe que la rusa estuvo en La Habana y aquí quiso bailar, en el cementerio, la “danza de los siete velos” y se auxilió de alguien cercano a Menocal. Esa danza, según me contaron, en la medida en que iba avanzando la bailarina se iba quitando los velos hasta quedar completamente desnuda.

Ya mi padre en La Habana, empieza a trabajar como presidente de la Comisión de Defensa del Azúcar que estaba integrada por el coronel José Miguel Tarafa, Pedroso y Hernández, Aureliano Portuondo y Viriato Gutiérrez. La llamaban la “Comisión de los Cinco” que propuso e impulsó la creación de la Compañía Exportadora de Azúcar.

En ese momento, mi madre se casa con Carlos Ransams, hijo de aquel español que salvó a papá, Abraham Ransams. El viejo Ransams llegó a ser un personaje muy destacado dentro de una fábrica de jabones y perfumes, La Llave, porque se convierte en la mano derecha del propietario de esa fábrica y se instala en la capital con un montón de hijos —entre ellos Barbarita, que es a la que papá, años atrás, había salvado, y Carlos Ransams, que era económico y también tocaba el violín—. Mi madre se enamora y se casa con Carlos Ransams y permanecen juntos unos cuantos años, pero nunca tienen hijos en común.

Tengo que hacer un adelanto en el tiempo: cuando papá trabajaba en la Secretaría del gobierno de Machado, Carlos Ransams queda sin trabajo y papá lo hace inspector (papá tenía a su hijo Mario, el mayor, trabajando como secretario particular; a su otro hijo, Gustavo, graduado de ingeniero agrícola en la Universidad de Cornell y especialista en el cultivo de la papa y quien, posteriormente, se casa con una norteamericana, también; y su hija mayor Coralia, era la recepcionista).

Molinet llegaba todos los días antes de las ocho de la mañana y lo primero que hacía era chequear si sus tres hijos estaban en sus puestos de trabajo. En eso era muy rígido. En ese tiempo era común que cuando un inspector visitaba un establecimiento, recibiera una cantidad de dinero por decir que “todo estaba bien”, y Carlos Ransams, el marido de mamá, hacía eso. Ese comentario llegó a oídos de papá y, luego de comprobar que era cierto, lo botó de la Secretaría. En eso era implacable. La relación con Carlos fue siempre fría —tanto por mi parte como por la de *Charles*— y no sé decir por qué. Si sé que mi mamá no permitía ¡ni que nos regañara!

Mamá respetaba mucho a papá —sé que fue el amor de su vida— y tengo cartas que lo demuestran, pero sobre todo él fue muy preocu-

pado con nosotros. Frecuentemente parqueaba frente a nuestra casa un auto del ministerio —él no tenía automóvil particular— y nos dejaba un pescado, que él mismo había capturado. Cuando mamá y papá estaban juntos, él le regaló una pequeña colonia de caña y ella dejó que la administrara un socio llamado *Charles* Martínez, quien jamás nos dio ni un centavo y se aprovechó de que mamá no sabía nada de negocios. Después de la caída de Machado, mamá le escribe a *Charles* Martínez, pidiéndole si nos puede enviar algún dinero y él se queja de la situación y no envía nada. De este asunto y de la intervención de mister Wood, que era el administrador de la compañía norteamericana, hablaré más adelante.

RELACIONES INTER- FAMILIARES

Gustavo era muy cercano a mí y a *Charles*; Eugenio se quedó en Estados Unidos, se casó con una puertorriqueña y se puso a trabajar en una compañía norteamericana que tenía negocios en Cuba. Gustavo se casó con una prima hermana —de la familia de Guáimaro, de los medios hermanos de papá—. Uno de ellos era Horacio Molinet quien también peleó en la Guerra de Independencia, pero para mí era un tío más. Tuvo varios hijos; la mayor se llamaba Mary Molinet, es la que se casa con Gustavo —que era el primo hermano—, es decir, Gustavo es hijo de papá, y Mary de Horacio. Ellos tienen una hija que la llamaban Bertha, pero que le dicen *Betty*. Siempre fue muy apegada a mí —en Cuba y fuera de Cuba— y aún hoy continuamos queriéndonos mucho. Ellos después se asientan en Venezuela.

Fausto, el otro hermano que estaba estudiando no sé qué carrera en los Estados Unidos, se faja con papá porque no quiere continuar en la Universidad y se le va de las manos a la tía que lo cuidaba; se alista en el ejército norteamericano. En ese momento, en Nicaragua se desarrollaba la guerra contra Augusto César Sandino y va para allá; durante una maniobra tiene un accidente de aviación y se fastidia un pie y le dan baja en el ejército. En New Orleans se casa con una yanqui llamada Frances y tiene dos hijos, y allí funda una agencia de detectives. Recuerdo que decía que sus mejores clientes eran gente que le pedían que vigilara a mujeres u hombres a ver si eran infieles en el matrimonio: ¡había más tarros que asesinatos o robos en New Orleans! Cada vez que venía a Cuba con la mujer, riéndose, contaba lo mismo.

Al estallar la Segunda Guerra Mundial y Estados Unidos unirse a los aliados, el ejército norteamericano capta a Fausto para que trabaje en la Inteligencia Militar. Tengo una foto de él con uniforme y con un gran perro a su lado; se va para Europa, a Italia, participa en la batalla de Accio. Allá tiene otro accidente, lo atropella un jeep y lo mandan nuevamente para Norteamérica. De pronto aparece en Cuba y viene a vernos; cae preso y se descubre que llegó al país como agente secreto del ejército norteamericano. El asunto era que se sospechaba que alrededor de Cuba o en algún lugar del Caribe, de eso se ha hablado, había submarinos nazis y a él lo designaron para averiguar al respecto. Fausto involucra a mi hermano *Charles*

— que cuando aquello tenía unos diecisiete o dieciocho años — y se entusiasma también. No sé qué metedura de pata hizo Fausto, eso nunca me quedó claro, que alguien lo acusa de estar trabajando “en algo raro”, y la policía lo coge preso. No sé cómo, papá logra sacarlo y Fausto regresa a Estados Unidos. Días después de la muerte de papá, él vuelve a Cuba.

Cuando mi hermano *Charles* tiene que entrar en el bachillerato ya se inclinaba por la carrera de ingeniería agrícola y mi padre le dice que, primero, tenía que aprender lo que era la tierra, porque Gustavo, antes de ir a la Universidad de Cornell, tuvo que aprender a cultivar en *Chaparra*.

Mi hermano *Charles* no sabía ni plantar un frijol y, con gran escándalo de mamá, lo envía a pasar una Escuela Técnica Industrial que estaba en la estación agronómica de Santiago de las Vegas y que había fundado papá. Allí, por las mañanas, tenía que hacer labores de guajiros, pero — por ser hijo del general Molinet — no lo mandaban a limpiar las cochiqueras. Eso duró un curso nada más porque se cae de una carreta que estaba vacía y le pasa por encima. Solamente se distendió una o dos costillas, pero bastó para que mamá lo sacara de ahí argumentando que ese lugar no era para su hijo y que, además, estaban juntos blancos y negros. Mi padre le escribe una carta en la que le dice hasta alma mía: “¡saca a tu hijo y créalo como tú quieras!”. Esa carta, fechada el 21 de octubre de 1932, aún la conservo como un tesoro y en uno de sus párrafos dice textualmente: “He recibido tu larga carta en la cual me haces una porción de cargos contra la Granja-Escuela de los cuales, creo, que algunos son infundados completamente y el resto muy exagerados. Te molesta que haya allí dos o tres individuos de color que tengan puestos en la Granja y que tu hijo tenga que estar a las órdenes de ellos. Quizás tu sangre aristócrata de Ramírez de Arellano se subleve contra esto; la demócrata mía de Molinet y Amorós no le da importancia ninguna, y creo que entre blancos y negros no hay diferencia. Cuando fui a la guerra serví a las órdenes del coronel José Guerra, un negro muy valiente y muy cubano. Allí vi mezclarse muchas veces la sangre blanca con la negra; vi a los blancos cargar infinidad de veces a los

negros heridos, y también a los negros cargar a los blancos”. ¡Impresionante!

Unos meses antes, hubo un acto oficial al que papá tenía que ir y llevó a *Charles*. Al terminar el acto, supuestamente, *Charles* regresaba para la casa, pero eran como las doce de la noche y no había llegado. El ambiente estaba caldeado entre los machadistas y los anti machadistas y mamá comienza a llamar por teléfono a papá, quien le decía: “estáte tranquila, cuando llegue me avisas”. Tocan a la puerta como a las dos de la mañana y ahí fue que nos enteramos que esa fue la primera vez que *Charles* “se fue de putas” con el dinero que le dio papá. Siempre recuerdo el gesto de mamá cuando entró *Charles* a la casa: ella, tirada en un sillón, con los brazos abiertos le dice con voz dramática: “¡mira tu obra!”.

Cuando mamá decide venir para La Habana nos acompañó una manejadora jamaicana —muy educada, decente y limpia— y nos alojamos, los primeros días, hasta que encontráramos una casa, en el hotel *Royal Palm*, que estaba en la calle San Rafael. Mamá autorizó a la manejadora a que nos sacara a dar un paseo; pero ella se aleja un poco, se desorienta y se pierde (ella no hablaba español) y comienza a llorar. La policía la lleva para la Estación y paralelamente, por la demora, mi madre se desespera y le avisa a Mirandita y comienza a pensarse en el ¡secuestro de los hijos del General Molinet! Al final todo se aclara y esa anécdota queda como mi primer paseo por La Habana.

Después de esto, Mirandita nos alquila una casa alejada de La Habana por el Reparto Mendoza, en Jesús del Monte, y ahí empezó mi niñez. *Charles* para el colegio de los *Maristas* y yo para el Colegio para Señoritas *Nuestra Señora de Lourdes*, que estaba en la avenida Santa Catalina. Mirandita fue muy importante para nuestra familia. Nos cuidaba mucho y siempre estuvo muy pendiente de nosotros, muy cercano a mamá y muy cariñoso con nosotros. Fue un gran amigo tanto de papá como de mamá.

cuando se mudaron para allá. Pasábamos las vacaciones de fin de año y las de verano. Allí en la casa de mis abuelos vivían las hijas solteras y cerca los otros hijos, ya casados. Se hacían grandes fiestas.

Debajo de la casa —que estaba construida sobre horcones— había un sótano y se guardaban los sacos de azúcar. Cuando el azúcar está turbinada, se pone dura y a mí me encantaba chupar esos terrones; mis tías —sobre todo *Lolita* y Felicidad, que murió atropellada aquí en La Habana años después— me cuidaban mucho, pero a la vez me malcriaban y, a escondidas de mamá, me llevaban a comer esos terrones como si fueran caramelos.

A *Cachita* Molinet yo la quería mucho; era hija de uno de los hermanos de papá y tenía una hija que la llamaban *Lola* —su nombre era Dolores— La familia paterna no tenía mucha relación con las mujeres de mi padre porque no las consideraban decentes, pero con mi mamá la cosa era distinta porque era “una mujer de bien”, igual que con la mujer del médico. En aquella época esas cosas eran muy importantes.

Joaquín Molinet, primo hermano mío, estaba casado con Elsie, una de las hijas de míster Brooks, el inglés que era dueño de un cayo de la bahía de Santiago. El inglés tenía otra hija, Margarita, que se casó con mi hermano Mario y fueron muy cercanos a mí al igual que sus dos hijos. También otro primo cercano era Ernestico Molinet que era farmacéutico y vivió después en La Habana, con su mujer, Juanita, que era muy cursi, pero muy cariñosa. Con los primos por parte de mamá que más me relacionaba era con los hijos de Marcelino —el hermano de mamá—, con los hijos de Bienvenida —la hermana segunda de mamá— que vivían en *Chaparra* porque ella estaba casada con Leopoldino Ochoa, que era ¡muy bruto, pero muy rico!; era un guajiro terco que había hecho un montón de dinero con el azúcar. De los recuerdos lindos con los primos está cuando íbamos al Canal, un pueblecito cercano, que era de los Ochoa. Allí mi mamá me soltaba en la placita sin ninguna preocupación porque todo el mundo era gente conocida. Entonces, cuando llegábamos al Canal —donde vivía gente acomodada y también guajiros— mi madre nos dejaba totalmente sueltos porque “los príncipes del azúcar”

estaban muy bien cuidados y además ¡eran los hijos del administrador de los cinco ingenios!

Recuerdo que nos alojábamos en casa de la familia del marido de tía Bienvenida, los Ochoa, que tenían una casa muy grande, hermosa y cómoda que daba al mismo centro de la plaza del pueblo; cruzando la calle había un lugar en el que se asaban los puercos. Para Nochebuena se asaban dos, tres o cuatro y el “relajo” empezaba cuando un montón de muchachos iba a esperar a que saliera el puerco del asador y cuando lo trasladaban en la tartera, le caíamos atrás gritando y saltando. Al dejarlo en la casa, la gracia era cortarle el rabo y las orejas para comérmolas. Esa estampa nunca se me olvidará porque fueron momentos de gran felicidad.

También en las vacaciones de verano mi mamá nos llevaba al cayo Juan Claro. Allí papá anclaba el yate; aparentemente había buenas relaciones entre ambos. Recuerdo que papá tenía un marinero llamado Domingo que trabajó muchos años con él y fue el timonel del yate más grande que tuvo —porque compró varios—. Mi padre siempre fue amante de la pesca y de la caza. Domingo, el marinero, me subía a sus hombros y se metía en el mar conmigo con gran escándalo de mamá, pero yo disfruta aquello. Vagamente me acuerdo de mamá a bordo del yate y a *Charles* fajado con el timón.

Cuando hablo de mi relación familiar afectiva tengo que destacar lo mucho que quise a mi hermano *Charles*: ¡toda la vida fuimos muy unidos! Y voy a adelantarme en el tiempo porque creo que vale la pena dedicar algunos párrafos a mi hermano y la familia que constituyó años después. *Charles* era mujeriego y, finalmente, se “echa” una novia de una familia un poco rara que a mamá nunca le gustó: eran tres hermanas y cada una de un padre diferente y la señora se pintoreteaba la boca de rojo. Recuerdo que en una ocasión, ya en plenos preparativos de la boda, *Charles* no llegaba y pasaba el tiempo y se demoraba. Mamá, la verdad era muy teatral, decía: “¡qué le habrá pasado a mi hijo!”. Y se asomaba constantemente a la ventana. La muchacha la miró y le dijo: “¡Ay, *Cachita*, no siga con eso que le va a echar mal de ojo!”. Aquello fue como una bomba.

Se casa con Enriqueta por la iglesia —aunque *Charles* no era religioso— y tienen dos hijos: Carlos Enrique (*Carlique*) y Eugenito.

Yo me encariñé mucho con los dos, pero más con Eugenito, a quien adoraba. *Carlique* ingresa en el Servicio Militar y lo seleccionan para la Marina y hace el servicio en el Puesto de Mando de la Marina, que está en la Avenida del Puerto. La madre se llamaba Enriqueta y le decían *Pitusa*, y era muy dominante. *Carlique* se casa con una mujer muy linda e inteligente, pero que también era muy dominante, correcta y fría. Durante un tiempo ella fue la mano derecha de Iván Espín, de quien hablaré más adelante.

Eugenito era un muñequito y Enriqueta le ponía colorete para que se viera mejor y lo disfrazaba. El niño desde pequeño empezó a tener una gestualidad un poco feminoide. Cuando la familia se fue a Camagüey, ambos hermanos matricularon en la Escuela de los *Maristas* de esa provincia. No soy religiosa, pero la madre quiso que yo lo bautizara; por eso fui la madrina de Eugenito, quien llegó a tener rasgos de homosexualidad. De eso no se hablaba en la casa. Ellos permutan de Camagüey hacia La Habana para una casa hermosísima aquí en la calle 25. A Eugenito le tenía mucho cariño y sé, perfectamente, cómo sufrió en una sociedad tan machista como la nuestra. Eugenito empieza a estudiar en la Universidad y lo marcan como homosexual. Tengo una reunión —sin que se enteraran ni la madre, ni el padre, ni el hermano— con la directora. Recuerdo que ella me decía: “es muy flojo con las mujeres y hay que ver cómo se maneja el asunto porque no lo quiero perder como estudiante porque es brillante”. Eugenito estudió Ingeniería geológica: tenía un cerebro científico. En la esquina vivía una muchacha encantadora, Laura Inclán, y deciden casarse ¡y yo feliz que los dos se reunieran! —aún hoy a ella la quiero mucho—. Van a vivir a la casa de *Charles* y empieza a trabajar en el Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CENCREM) y a apasionarse con las labores de arqueología y con las piedras. Y empiezan los disgustos porque Enriqueta siempre estaba metida en el medio ¡y en todo! Me acuerdo de la confesión de Eugenito: “Tía, me ha sido difícil encontrar a una mujer, pero Enriqueta no me deja en paz porque no quiere compartirme con nadie”. La hostilidad de Enriqueta fue tanta que Eugenito se divorció de Laura, aunque siguieron teniendo buenas relaciones. Mi hermano *Charles*, que aún vivía,

tragaba en seco y nunca se habló del tema. A Eugenio lo mandan a trabajar a Ecuador, a Cuenca, que se encuentra en un valle de la cordillera de los Andes y ahí, poco a poco, se fue quedando. Él siempre quiso que yo fuera a Ecuador, pero siempre se atravesaba algo.

Tengo otro sobrino que vive en Quito —hijo de mi hermana *Geny*— y también el hijo de mi primo Nicolás, de Holguín, al que le decíamos *Bebito* cuando éramos niños.

Charles, mi querido hermano, muere, y Eugenio regresa a Ecuador. Enriqueta iba a visitarlo con frecuencia, pero hacía unos años él andaba mal del corazón. Nunca supe si Enriqueta lo sabía o no. En el 2009 ella fue por última vez a Ecuador y al regreso, enferma de neumonía y muere y Eugenio no puede venir al entierro de la madre y a los tres o cuatro meses fallece de un ataque al corazón. Según me dice un amigo común —psiquiatra— Eugenio no soportó la muerte de la madre: es cierto que tenía un problema cardíaco y que vivía en un lugar a gran altura, pero llevaba una vida muy calmada. Murió de un paro. Tenía al fallecer apenas 60 años y, para mí, fue un golpe muy duro.

Para llegar hasta *Chaparra* íbamos en el tren central que en aquel momento tenía unos vagones de lujo muy hermosos, Pullman, que son asientos que se convierten en camas. Cada coche Pullman tenía — no recuerdo si a la entrada o al final — un saloncito con los mismos asientos en la parte de arriba y abajo, y otro con un sofá que, de noche, se convertía en una cama unipersonal y con bañito privado. Mamá instalaba a *Charles* en el de arriba, ella dormía conmigo en el de abajo y la manejadora iba en la otra camita. Me recuerdo claramente sentada en el Pullman cuando venía el camarero con una chaqueta blanca, colocaba los platos y cubiertos en la mesita que se adicionaba en el medio entre los dos asientos y allí comíamos. Para mí el viaje en tren era una delicia y recuerdo la belleza de los campos de Cuba, los amaneceres y los atardeceres (entonces los trenes iban muy lentos); una vez atravesamos un cañaveral que estaba incendiado y el tren pasó muy cerca de las llamas: ¡todos teníamos tremendo miedo! El llegar a la Estación Central de La Habana y abordar el tren lo recuerdo como una de las cosas más emocionantes y hermosas de mi niñez. El tren no llegaba hasta *Chaparra* y había que hacer un traslado a uno más chiquito o tomar el fotingo que nos estaba esperando.

Después de la “Danza de los Millones”, abuelo no tenía tan buena economía y fue vendiéndolo todo hasta que se mudó a Holguín, con las hijas solteras que le quedaban: Margot y Blanca Rosa, que se casaron después en La Habana; *Lolita*, que era mi madrina y mi profesora de piano, que murió sin casarse, y la más pequeña Felicidad, a quien le decían *Felice*, se casó más tarde y fue muy cercana a mí, no como tía sino como amiga. Más adelante contaré sobre ella pues tuvo, sin quererlo, influencia en mí.

En Holguín vivía el tío Marcelino y también el tío Nicolás, que le decíamos *Nico* y emigró a hacia Estados Unidos y después en uno de sus viajes a Cuba, muere. Yo lo quería mucho — tendría entre 12 o 13 años cuando él murió — y me afectó porque murió en casa de unos amigos, donde había ido a visitar a una muchacha que pretendía para casarse. No sé por qué razón trajeron el cadáver para mi casa, se amortajó ahí, y lo tendieron en mi cama ¡y yo ayudé!

Recuerdo que el tío Marcelino me enseñó a bailar danzón. Él bailaba muy bien, tenía un pie chiquito y era la viva estampa del criollo provinciano, vestido de dril blanco. Holguín era un lugar diferente, no tan rústico como *Chaparra*, pero igualmente adorado por mí. Cuando los abuelos vinieron para La Habana a vivir, ya no fueron frecuentes los viajes a Oriente. Toda mi vida los he añorado.

Las fiestas de quince se hacían para presentar a niñas “en sociedad”, pero el verdadero sentido era poner a la hija en venta para conseguir el marido con más dinero posible. Era una verdadera exhibición. Mis quince años los celebré en la “Loma del Mondongo”, en Lawton, porque me negué rotundamente a hacer una fiesta, ¡de eso nada! Y me fui con un grupo de amigas a un picnic. Por aquellos días un tío, hermano de mamá, que vivía en Estados Unidos había muerto y la familia estaba de luto; ya en aquel entonces tenía grandes dudas sobre el vestirse de negro con esos fines, pero tuve que hacerlo. Vestida así me fui a esa loma a festejar mis quince años y, la verdad, la pasé muy bien y me divertí muchísimo.

En esa época vivíamos en Mendoza que era una urbanización enclavada más allá de Santos Suárez. El mejor colegio que había para los varones era el de los *Hermanos Maristas* y allí pusieron a *Charles*, y a cuadra y media estaba el colegio de *Nuestra Señora de Lourdes*, atendido por las mojas filipenses porque pertenecía a la orden de San Felipe Neri. Era un colegio para señoritas, muy selectivo, muy exquisito —todavía me encuentro con dos o tres personas que se educaron allí y nos reímos mucho, una de ella es Teresita Crego²—. De la gente que recuerdo estaba la hija de Ramón Fonst, el famoso esgrimista.

De esa etapa —que fue de la primera enseñanza, es decir, hasta sexto grado— recuerdo a algunas monjas. La directora era la madre Mercedes, que escribió un libro titulado *Los pequeños artistas* y trataba de un par de niños huérfanos que andaban por el mundo tocando música para ganarse la vida y pasaban muchas peripecias. Es un libro infantil, pero muy tierno. La madre Mercedes era una mujer muy alta, muy delgada, muy dulce, de cara muy colorada y encantadora. Cuando tiene que regresar a España la sustituye la madre Caridad, estirada y pesada: nunca hice migas con ella.

Recuerdo que nos daba las clases de educación y nos explicaba cómo debíamos comportarnos en la mesa. Casi todos los domingos comulgábamos y después teníamos un desayuno en el colegio,

² Especialista, profesora e investigadora. Experta en temas sobre Arte Popular y Artesanía.

y un día ella comenzó a explicarnos cómo teníamos que comportarnos en la mesa. Nos sirvieron pan y mantequilla y café con leche, el desayuno típico de Cuba. Y en medio de esas charlas que daba, me pregunta a mí si eso me gustaba y yo le digo que sí, que me encantaba mojar el pan con mantequilla en la leche y, luego, comérmelo. Se horrorizó: “¡no, no, no, eso no es correcto!, ¡eso es de mala educación!: no se puede mojar una cosa con la mano, llevársela a la boca; hay que cortar el pedacito, colocarlo en la cuchara, mojarlo y, luego, llevárselo a la boca o echarlo en la taza de café con leche y con la cucharita sacarlo y, finalmente, comérselo”. Me quedé sorprendida porque consideraba a mi madre una mujer muy educada, y en mi casa toda la familia hacía eso.

El estar en una escuela de monjas me aportó modales y conocer la religión por dentro. Había muchachas que eran pupilas y otras medio pupilas; estas últimas iban por la mañana y las recogían por la noche. También estábamos las externas —que vivíamos más cerca— e íbamos a almorzar a la casa y, luego la guagua del colegio nos recogía y nos llevaba en la tarde. Ya siendo mayorcita iba con mi hermano *Charles* y me dejaba en la puerta.

Aprendí mucha Historia Sagrada y poca Biblia. Pero me aburría mucho: siempre fui muy habladora y alegre y un día subí las escaleras corriendo —como suelen hacer los muchachos— y me pusieron una amonestación. Eso consistía en que si te portabas mal te daban una tarjetica de un color y si te portabas bien, te entregaban otra de otro color. Ellas consideraban que había que subir las escaleras despacio y sin hablar, es decir, en silencio absoluto: ¡para mí eso era demasiado! Mamá se ponía brava conmigo, pero también con las monjas.

Recuerdo que la última monja que me dio clases fue la madre Dolores y tenía un olor muy fuerte, ¡que no me gustaba! Un día, conversando con un grupo de alumnas que eran pupilas me decían que se bañaban con un ropón porque tenían prohibido hacerlo desnudas. Y yo pregunté: “¿Por qué si nadie te ve?” y me contestaron: “¡te ve el ángel de la guarda y tiene que taparse la cara con las alas!”. Mi curiosidad iba en aumento y les preguntaba: “¿cómo se bañan?”:

“Pues uno se enjabona por debajo del ropón y luego deja caer el agua”. Aquello me pareció raro y muy desagradable.

Cada vez que se acababa un curso se hacían las fiestas de fin de año a las que iban los padres. El colegio tenía un teatrillo y siempre me escogían para hacer algo. El primer papel que hice fue escenificar un cuadro plástico —que era algo que se hacía sobre una idea—. El primer cuadro plástico en que participé trataba de una niña —yo— que tenía delante dos senderos: uno lleno de espinas y otro lleno de flores. Yo iba recogiendo las flores y echándolas en una cesta y el ángel de la guarda —que era otra muchacha más grande a la que le ponían unas alas inmensas—, iba con los brazos extendidos cuidándome. Caía el telón y cuando volvía a subirse yo estaba mirando al ángel y este me señalaba el sendero de espinas. Esa era la enseñanza, pero lógicamente me gustaban más las rosas que las espinas.

Al año siguiente me tocó hacer algo que tenía que ver con los romanos. Salíamos vestidas de soldados, pero como las niñas no podíamos usar la túnica corta de los romanos, nos ponían faldas hasta media pierna con unas medias y zapatos blancos. Hubo otro año que tuvo que ver con un motivo patriótico: se armaba el escudo de Cuba —de más de un metro y medio— y las niñas del aula llegaban cada una con algún elemento del escudo y al colocarlo decían un verso; una traía la llave del golfo, otra la península de Yucatán, otra la de la Florida. En el escudo aparecen tres partes azules y dos blancas, y en la parte de abajo hay un triangulito azul que fue el que me dieron. Yo tenía que decir: “y la tercera que de Oriente se llama, allá en el Oriente queda”. En el momento de decir el texto me quedé en blanco y recuerdo que una monja desde la pata del escenario me gritaba: “¡allá en el Oriente queda!, ¡allá en el Oriente queda!”. Al final, lo dije atropelladamente y salí espantada, casi corriendo. Me aplaudieron muchísimo. La otra cosa que realicé cuando tenía unos doce años fue encarnar a Cuba: el tema era las guerras de independencia y yo era el personaje central, Cuba, y estaba recostada en un sofá con un túnico de satén azul con una corona de perlas, que por cierto pesaba cantidad. Venía otra alumna vestida de rojo, que era la Revolución, y otra con los tres colores de la bandera y simbolizaba la República. Una decía: “te venimos a buscar ¡oh, madre!” —yo

era la madre patria— y luego el coro decía: “¡te venimos a despertar!”, y abría los ojos y decía: “¡despierta estoy hijas queridas, y de pie sobre el florido pedestal que me construyeron mis héroes y mis mártires! etc, etc.”. Esa fue mi última actuación en el colegio.

Otro recuerdo es que cuando veíamos a la madre Caridad — que era muy linda— conversando con un cura que asistía a las comuniones y que era muy bien parecido comenzábamos a reírnos y a comentar.

El uniforme que usábamos tenía un sombrero de paja negro y el traje era de rayitas azul y blanco, tenía un cuello y puños azules más oscuros. Todas las aulas tenían en la parte de atrás un lugar para colgar los sombreros y aun cuando íbamos a depositarlos donde nos tocaba, no se podía hablar. Los pupitres tenían una tapa que se levantaba y se usaba como pizarra y en la parte de abajo se guardaban los libros; y esta tapa nos servía para ocultarnos y hacernos señas sin que las monjas nos descubrieran.

Como era bastante alta para mi edad, siempre me sentaban atrás y ahí fue donde me di cuenta de que me faltaba visión —tenía diez años—. Mamá me llevó a ver al coronel de la Guerra de Independencia, Horacio Ferrer, y me diagnosticó miopía. Me llevaron a la óptica *Almendares*, que estaba en la calle Obispo, y me pusieron los primeros espejuelos de mi vida.

Hacíamos ejercicios con unos pantalones bombaches por debajo de las rodillas, con medias blancas y medias mangas. El profesor se llamaba Lustalof —un nombre muy raro— y hacíamos los ejercicios en el césped de un patio muy lindo.

Los domingos nos teníamos que poner el uniforme de gala, que era blanco con una banda y corbata azules. Recuerdo que cuando entré en la escuela la banda era a la cadera —eran los años veinte— y cuando salí ya la banda iba a la cintura porque había pasado la moda. Allí hice mi primera comunión y fue la primera vez que me confesé. La verdad, nunca fui muy religiosa aunque cumplía con todo lo que me mandaban, pero no tenía una gran vocación.

Mamá se mudaba mucho y siempre escogía casas que tuvieran jardín, portal y, al fondo, patio. A ella le encantaban las matas y me crié en ese ambiente; quizás por eso es que siempre me ha gustado sembrarlas y cuidarlas. Una de las casas en que vivimos estaba fren-

te a uno de los parques Mendoza, que tenía jardines alrededor. En ese momento mamá estaba casada con mi padrastro.

Mamá trajo de Oriente a una de sus hermanas solteras, *Lolita*, que era mi madrina y nunca se casó. Ella empezó a dar clases de piano y tenía muchos alumnos y yo, como buena señorita, tenía que aprender a tocar ese instrumento, pero la verdad es que aquello me aburría mucho. Me gustaba la música, es decir, me complacía escucharla, pero no hacerla. Ahí es cuando me ponía a dibujar y hacer muñequitos a la manera de las figuras humanas; un día pinté a un niño y a una niña desnudos: ¡se formó el gran escándalo! Y yo decía: “¡pero si he visto a mi hermano *Charles* desnudo y no somos iguales!”.

En la década del 30, abuelo y abuela habían venido para La Habana porque la situación en Oriente estaba muy mala. Yo nací durante la llamada “Danza de los millones” y luego, en el año 1930, empiezan “las vacas flacas”; es decir la crisis. Hubo una depresión, el azúcar bajó mucho de precio y la situación económica se apretó.

EL GENERAL MOLINET EN LA HABANA

Antes de ser Secretario de Agricultura, Comercio y Trabajo, a papá no le gustaba hacer política, pero estaba muy cerca de ella y notó que el Partido Conservador, presidido por Menocal, era demasiado conservador en asuntos sociales y, sin embargo, el Partido Liberal, que encabeza Machado, era mucho más abierto y más preocupado en asuntos sociales. Decía mi padre que —“con dolor de su alma”— tuvo que dejar la cercanía con Menocal porque representaba ideas muy conservadoras y él se inclinaba hacia proyectos más avanzados.

Las elecciones las gana Machado. Esa época es de zonas confusas por las cosas que se hicieron, pero fue un momento de la historia de Cuba de instantes brillantes, aunque no se quiera recordar.

Papá entra a trabajar con Machado como Secretario de Agricultura y después como Secretario de Agricultura, Comercio y Trabajo durante unos cinco años. En ese momento, realiza cosas que favorecieron mucho el desarrollo de la agricultura en Cuba; como ejemplo, introduce el cultivo de cítricos —en la Isla grande y en la de Pinos—. Las grandes plantaciones de cítricos se hicieron gracias a las campañas que implementó mi padre para hacer valer este producto dentro de la economía cubana. Él nunca estuvo de acuerdo con el monocultivo y a esa conclusión llegó después de dejar *Chaparra* y se propuso diversificar la agricultura. Fomentó la cría de algunos animales e introdujo en Cuba diversas especies de peces; también respaldó el cultivo de variedades de papa. Fue el de la idea de poner en práctica en Cuba el horario de verano y el de invierno; también fundó la Escuela Técnica Industrial —que aún funciona— y la Feria Agropecuaria, ambas en Boyeros.

La Segunda Guerra Mundial hace que en Cuba existan serios problemas de abastecimiento y aquí se estaba pasando mucha hambre y escaseces. Recuerdo que vendían la carne en unos grandes camiones que se detenían en algún punto de la ciudad, y la gente iba corriendo y hacía la cola para abastecerse. Como era sabido desde los tiempos de la Guerra del 95, mi papá se interesaba mucho en los cultivos y la salud de la población y en ese momento el gobernador de La Habana lo llama para hacer los “Huertos de la Victoria”. Papá se enamoró de ese proyecto y comienza a impulsarse en escuelas,

hospitales y algunas personas que, de manera individual, quisieron hacerlo en sus casas. Se le dio una propaganda enorme.

En esa época comenzó la depresión y cuando cae Machado, mi padre llevaba unos cuantos meses sin cobrar —Machado se enriquecería, pero los secretarios no. Ahí estaba otro pedagogo que hizo mucho por la educación en nuestro país y que, lamentablemente, no se menciona todo lo que se debiera: Ramiro Guerra. Él hizo muchas cosas avanzadísimas en el sector educacional y sin embargo jamás se reconoce que fue en tiempos de Machado —igual que se construyó el Capitolio Nacional, la Carretera Central, el Parque de la Fraternidad y otro grupo de obras constructivas—. Los Secretarios, hoy se les llamarían ministros, en el primer período del gobierno de Machado eran muy progresistas. Todo el mundo reconoce que en ese momento mi padre desarrolló un trabajo muy destacado y, sobre todo, que no se robó un centavo. La honestidad del general Molinet fue probada.

En ese momento, papá vivía en un apartamento de dos habitaciones en la calle Marina, que da a Malecón, en el tercer piso, y tenía dos criados: un chino, que era el cocinero, y un japonés, que era una especie de secretario o criado de mano, como se le llamaba. Su nombre era José Osaka y tenía, entre otras responsabilidades, recibir a las gentes, apuntar los recados porque mi padre era un funcionario público con una alta categoría. El chino y el japonés dormían en el cuarto de criados. A mi padre le gustaba mucho invitarme a almorzar sobre todo los jueves, —que era de vacaciones en el colegio— en vez del sábado —el jueves era el día en que se cerraba el colegio. En esa época mi padre me contaba que en una ocasión llegó a la casa una señora que quería alquilar la pieza que estaba en los bajos y tocó en su apartamento y le pidió verlo por dentro. Mi padre accedió y la mujer le comenta, casi al despedirse, que lo que más le gustaba era la vista al mar, pero que “con el nuevo horario de invierno que había inventado el imbécil del Secretario de Agricultura, Comercio y Trabajo, el día se hacía más corto y, por lo tanto, oscurecía más temprano”. Y ya en el instante de la despedida dice la mujer: “Encantada, mi nombre es Fulana de Tal”, y mi padre le contesta: “Encantado, yo soy el doctor Eugenio Molinet, Secretario de Agricultura, Comercio

y Trabajo”. Contaba papá que él creía que a esa mujer le iba a dar un desmayo y se puso blanca como un papel.

En la azotea había un cuarto en el que se guardaban los fusiles de caza y los avíos de pesca. También había catalejos y un día llega mi padre y se encuentra al japonés en el balcón con el catalejo mirando hacia el mar y mi padre le pregunta qué buscaba y dice el japonés: “¡nada, mirando lo lindo que es el mar!”. El japonés era muy aseado y ordenado y tenía la biblioteca en perfecto orden; recuerdo que mi padre me decía: “lee lo que hay aquí, que es muy bueno, no hay mala literatura y cuando te encuentres con algo que no comprendas, me lo preguntas”.

Empieza la guerra chino-japonesa y papá veía muchas veces que en el cuarto de ellos se ponían a leer los periódicos en chino sentados cada cual en sus respectivas camas y mi padre le pregunta al japonés: “¿tú te llevas bien con el chino?” y le contesta: “¡muy bien, general, pero yo manda!”. Por esos días llega a Cuba una comitiva del gobierno japonés —eso es entre 1931 y 1932— y mi padre recibe una llamada de la embajada japonesa en La Habana y le solicitan que les preste al criado de mano unos días. En realidad mi padre nunca supo quién era y qué función tenía ese japonés en Cuba y qué intereses había para que permaneciera al lado de un alto funcionario cubano. Siempre tuvo cierta sospecha.

Parece que el trabajo de Molinet al frente de la Secretaría fue excelente y con un presupuesto de solo 1185. 035 pesos intentó implantar progresos técnicos: introdujo novedosos métodos para el cultivo del arroz con lo que evitaba las importaciones; logró un crédito para adquirir máquinas para descascarar el arroz; implantó programas de lucha contra “la pintadilla”, un parásito que ataca a los cerdos y les provoca la muerte, a partir de un suero que se producía en Cuba y que dio muy buenos resultados; estructuró un plan contra la “mosca prieta” que destruía las plantaciones de cítrico; favoreció la compra de implementos para depositar el maíz; fomentó la cría de aves con el propósito de limitar la compra de huevos a China; importó y distribuyó diversas especies de truchas en nuestros ríos y lagunas; puso a rodar un tren agrícola a través de la Isla; estimuló la creación de una industria casi desconocida en Cuba para la

fabricación de mantequilla, queso, leche condensada, tasajo, jamón y otros derivados de la industria ganadera; trató de hacer mejoras en las zafras azucareras con la conciencia de que Cuba debía de aspirar a ser algo más que una factoría o una gran colonia de caña; es decir, pensó en fórmulas para luchar contra el monocultivo.

Otro de sus aportes fue que preparó y desarrolló un proyecto para la enseñanza agrícola y la ayuda al campesino. Él decía que Cuba es un país eminentemente agrícola carente de carbón de piedra y de petróleo, pero que el bagazo de caña constituía un excelente combustible: “tenemos muchos ingenios y hay que importar el combustible” y, por otro lado el “alcohol producido por las mieles tampoco alcanza”. Con esos criterios era partidario de desarrollar una industria relacionada con los derivados del azúcar y otros renglones de la agricultura: “tenemos muchas tierras de una gran fertilidad, un sol fecundante, y abundantes lluvias, unas 50 pulgadas de promedio al año, condiciones admirables para los cultivos tropicales”.

Otro aporte hermoso y útil fue la creación de la Feria Agrícola e Industrial, en el Parque de Exposiciones, desde 1930 al 33. En la inauguración de la Feria, dijo Molinet: “Exposición en la que agricultores, industriales y hombres de buena voluntad se reúnen para exhibir lo que producen, de la manera más brillante; exposición que ustedes podrán admirar, es la demostración más patente de que el país cubano, aunque sufriendo como el que más la intensa y casi desesperante crisis económica, manifiesta su decidido propósito de luchar por medio de planes constructivos para ir a la reconstrucción económica (...)”.

Un alto funcionario, de manera muy oportunista, dijo en cierta ocasión: “Cada vez que necesito brindar a los guajiros algo que los impresione y que constituya una esperanza, tiro de una gaveta del buró y saco algún proyecto de Molinet. El recurso no me falla”.

ADOLESCENCIA

Desarrollé cuando tenía unos doce años y recuerdo que no creía en los Reyes Magos —ya las compañeritas del colegio se habían encargado de decirme que eso era mentira— y tampoco aquello de que los niños venían en cajitas muy bien envueltos. Yo tenía más o menos una idea de cómo se hacían los hijos. Recuerdo cómo crecía la barriga de mi tía Margot y no me daban explicaciones, pero yo sabía perfectamente que el niño estaba allí. Yo, hipócritamente —y eso me duele mucho—, engañaba a mamá y preguntaba y preguntaba y nadie me contestaba. Mi tía Margot vivía a unas cuadras de la casa y un día, al regresar del colegio, me dijeron que ya había nacido el primo-hermano y comencé a insistir: “¡quiero verlo, quiero verlo!”, porque yo nunca había visto un niño recién nacido. Me llevan a la casa de tía Margot que estaba acostada en una cama tapada con una sábana hasta el cuello. En aquel entonces a las paridas las cuidaban muchísimo y ya había oído decir que no se podían parar porque el niño le había salido por debajo; eso me lo decían las amiguitas del colegio y también que las paridas tenían que tener las piernas cerradas y amarradas. Recuerdo que me senté en el borde de la cama y me trajeron al bebé, tendría unos once o doce años, y me lo depositaron en los brazos: ¡qué feliz me sentí! En ese momento pedí ver la cajita donde lo habían traído y empezaron a decirme que la cajita estaba por aquí o por allá, que se había extraviado y recuerdo que todos los adultos titubeaban y se miraban entre sí. Me recosté sobre las piernas de mi tía, que las tenía recogidas, y sentí que las rodillas las tenía como enrolladas, atadas, para evitar abrir las piernas; sabía perfectamente lo que estaba pasando; sin embargo engañaba a todo el mundo y disfrutaba poniéndolos en una situación incómoda.

Igualmente de esa época recuerdo que al lado de mi casa había otra que estaba a medio construir y que un ciclón la había semiderrumbado; nunca los dueños terminaron de edificarla y a *Charles* y a mí nos encantaba jugar en ese sitio porque imaginábamos que estábamos en las ruinas de un palacio griego. Recuerdo que mi mamá había comprado una chiva porque alguien, no recuerdo quién, tenía que tomar leche de chiva. Al animal le pusimos *Niña* y tuvo una chivita, que yo sabía muy bien cómo había sido parida, a la que le puse *Diana*; era blanca y preciosa. Resulta que la chiva *Diana* me esperaba

todos los días a la llegada de las clases y jugábamos mucho en las ruinas de la casa de al lado, hasta que mi mamá me mandaba a quitar el uniforme y a hacer las tareas. Pero llegó el cumpleaños de no sé quién y mamá había prometido hacer un chilindrón. Cuando nos sentamos a la mesa pregunté por *Diana* y cuando me di cuenta que la habían matado me puse muy mal y mi mamá se asustó mucho y me dijo que estaba muy arrepentida de haberme dejado encariñarme con una chiva que se había criado para comer. Igual, mamá trataba de que no me encariñara con las gallinas que eran para comer. En el patio había un palomar, que era como una casita y a la que podíamos entrar, donde había palomas y palomos blancos, carmelitas y blancos y carmelitas y negros, buchones ¡divinos!, y nosotros veíamos el cortejo y entendíamos lo que estaba pasando. Por eso entre *Charles* y yo le pusimos a un palomo *Don Juan* —sabíamos de un personaje que se llamaba *Don Juan Tenorio* que era muy enamorado— y al otro *Don Luis*, que era el rival de *Don Juan*. Cuando eso tendría unos doce o trece años.

También tenía un cotorra que por cierto me la robaron, a la que yo le decía: “icotorrrrrritaaaaa!” y ella contestaba: “¡maenaaaaa!” También tuve varios perros y gatos; siempre me han gustado mucho los animales.

Obispo era una de las calles más significativas de La Habana a la que concurría la gente elegante a comprar. Mamá iba mucho al *Banco Canadá* que estaba en Obispo y a mí me fascinaba ir y ver aquel piso de mármol reluciente y la gente uniformada y muy correcta: ¡señora para acá, niña para allá! En Obispo también había muchos cafés donde se iba a merendar, ¡eso me encantaba! En esa época íbamos a la peluquería *Martínez* y tengo dos recuerdos: uno muy lindo y otro muy feo. En la vidriera había unas cabezas de mujeres hechas con cera y enseñaban unos peinados de principio de siglo, muy trabajados, al estilo Art Déco. Esas cabezas tenían unos cuellos muy largos que llegaban al semibusto y como siempre me interesé por la gente, por la figura humana, me encantaba ver aquellas muñeconas a tamaño natural en las vidrieras. Siempre he sido de pelo muy lacio

y cuando tenía unos doce o trece años el permanente llega a Cuba y en cuanto mi mamá se enteró, de inmediato me llevó para que me pusieran el pelo ondulado. El permanente consistía en una cosa monstruosa y horrible, que nunca olvidaré. Se trataba de un plato grande, con unos cables eléctricos que colgaban y en la punta de cada cable había como una presilla —también de metal—; eran un montón de presillas. Te agarraban los mechoncitos de pelo y te lo envolvían en un palito y luego adherían un papel mojado con no sé qué producto y lo aprisionaban con la presilla. Ese aparato eléctrico empezaba a calentar el cable y la presilla y hacía un ruido muy raro, como si estuviese chamuscando algo. Recuerdo que yo me aterraba y no sé exactamente si eso demoraba quince minutos o una hora, pero para mí era una verdadera tortura. Cuando me zafaban aquello, el pelito quedaba como si fuera alambrito, ¡horrible! No se me quitará jamás de la mente la sensación de estar con aquella cosa eléctrica puesta en la cabeza. Después vino un permanente que se hacía en frío y era más humano.

Recuerdo muchas travesuras y anécdotas con mi hermano *Charles*. Tendría seis o siete años y papá me regala una gran caja con un cuerpo de muñeca, con cuello de rosca en el que se colocaban, a gusto, unas ocho cabezas, es decir que se intercambiaban. Cada cabeza iba con su peinado y tocado y también tenían vestidos de diversos lugares como China, África, Holanda, etc; era un juguete muy atractivo y didáctico. En aquel entonces a las muñecas se les ponía pelo natural y las mujeres pobres vendían su cabello para ese fin. *Charles* me propone jugar a la peluquería *Martínez*: yo era la mamá, las muñecas mis hijas que las llevaba a pelar y él era Martínez, el peluquero. *Charles* agarró la tijera y ¡acabó!, cortó trenzas y todo. Cuando llegó, mamá se puso mal porque eran muñecas muy costosas. Otro recuerdo es que cuando me ponía a jugar a las casitas, él era el panadero, o el carbonero, o el bodeguero o el tipo que venía a vender algo... eran juegos en común. Otra cualidad de *Charles* era su desprendimiento. En la época de mi infancia las gentes de cierta solvencia económica, de mediana economía, tenían lo que se llamaba “pordioseros fijos”; es decir, personas que iban y a quienes se les guardaba comida o se les daba la ropa que les iba quedando

pequeña o pasada de moda. Siempre había algo para darles a esos pordioseros. Un día, no sé por qué motivo, pasa un niño pidiendo limosna, que era más o menos de la misma talla de *Charles*, y se le ocurrió meterlo en la casa y vestirlo con ropa nueva, y yo de acuerdo y acompañándolo y apoyándolo en todo. En eso llegó mamá que trató de solucionar el incidente sin herir a nadie. *Charles* era muy estudioso, muy serio y muy amante de la justicia y, parece, tenía un carácter mucho más fuerte que el mío —yo era más dócil—. Yo adoré toda la vida a mi hermano, un hombre serio, recio, pero muy enamorado.

CAÍDA DE MACHADO

En agosto de 1933, vivíamos al lado de una familia apellidada Montalvo y luego supimos que pertenecía a una de las tantas organizaciones antimachadistas. Esa familia era de Oriente y en esa misma casa vivía una mujer, que era pariente de ellos y que fue mambisa: Mercedes Sirvén. Ella era farmacéutica y jorobada, y fue una mambisa famosa porque trabajó en el campo de batalla y desarrolló una labor muy ardua y encomiable en la impedimenta: llegó a ser Comandante del Ejército Libertador. Esa familia vivía en un chalecito muy cerca del nuestro. El 11 de agosto por la noche, mamá estaba muy preocupada por la situación en el país y le decía a *Charles*: “¡llama a tu padre!”. En toda la noche no pudimos dar con él y el japonés solo decía: “el doctor no ha llegado aún a casa”. A medianoche llegó, nos llamó y nos dijo que ya había terminado todo, que nos acostáramos, que es lo que él iba a hacer pues estaba muy cansado; añadió que había estado reunido el Gabinete de los Secretarios y que Machado había renunciado. Nos aseguró que no había ningún problema, que todo estaba tranquilo y que se iba a recostar un rato.

Como a las diez o las once de la mañana del 12 de agosto, comenzamos a escuchar un tremendo alboroto en la calle y los gritos de “¡abajo Machado!” y “¡muera Machado!” y no sé cuantas cosas más y el ambiente estaba cada vez más tenso. Esos vecinos —políticamente eran antimachadistas— apreciaban a papá y a nosotros y vinieron a la casa y le dijeron a mamá que la situación “se había puesto muy fea” y que debíamos refugiarnos en su casa. Fuimos para allá y no nos dejaban ni asomarnos al portal. Luego supimos que había gente que planeaba saquear nuestra casa. Fueron cosas que ocurrieron tras la caída de Machado que no ocurrieron cuando Batista. Más adelante contaré la diferencia. En un momento determinado, el vecino que nos acogió fue a nuestra casa y con su revólver lanzó varios tiros al aire y dijo: “¡aquí no entra nadie; yo respondo por esta familia!” Y con esa actitud logró que la turba se desviara de sus propósitos. Al día siguiente nos fuimos para casa de mi abuelo —que vivía relativamente cerca—, mientras que Carlos, el marido de mamá, se fue para casa de sus padres. Eso no me pareció bien y nunca se lo perdoné. Estuvimos varios meses en la casa del abuelo y, por suerte, todo ocurrió durante las vacaciones escolares.

Siempre he pensado que lo peor que hizo papá en su vida fue irse con Machado; él no había robado, en el banco solo tenía unos pocos pesos, pero hay que reconocer que cuando cae Machado, Molinet era Secretario de Agricultura, Comercio y Trabajo. Según supimos después, mi hermano Gustavo, el ingeniero agrónomo, se entera de que una turba estaba matando gente en plena calle y que el objetivo era robar y saquear las casas. Gustavo, asustado lógicamente, fue en su carro, a buscar a papá y le dijo que tenía que irse y papá le contestó: “¡pero si no he robado, ni he matado a nadie ¿por qué tengo que irme?!”. Gustavo, casi a rastras, se lleva a papá para el aeropuerto para que se fuera en el avión de Machado hacia Santo Domingo. Un año y medio después de estos acontecimientos papá regresa. No obstante, a la luz del tiempo creo que fue un error el haberse dejado presionar por Gustavo, aunque hay que aceptar que la situación era muy confusa. La casa de Malecón y Marina fue saqueada —el japonés y el chino desaparecieron— y una turba entró y tiró para el medio de la calle toda la biblioteca de mi padre, que era un tesoro, una tremenda colección de discos, algunas películas que guardaban cantidad de imágenes de ese gran fotógrafo que fue Joaquín Blez.³ A alguien se le ocurrió decir que en casa del general Molinet se guardaban armas, pero la realidad era que en el techo había una caseta donde se guardaban los avíos de pesca y había escopetas de caza y balas. Lógicamente, al prenderle candela a todo aquello las balas empezaron a estallar. Un amigo de mi padre le contaba que, en ese momento, él pasó por ahí y de entre el montón de muebles y cosas que estaban quemando, sacó tres o cuatro libros y se los llevó. Años después se los devolvió y esos libros aún los conservo como un recuerdo muy valioso: todos dicen en el lomo “Dr. E. Molinet”. Siempre repetía que él “era médico y que lo de general fue por salvar a Cuba de España”, pero nada más y que en realidad “lo que más le interesaba era la ciencia”.

³ Importante fotógrafo cubano, especializado en retrato de estudio. Publicó en las revistas *Carteles*, *Capitolio*, *Social* y *Graphos* numerosos retratos. Sus obras se encuentran en colecciones permanentes de la Fototeca de Cuba y en el Museo Nacional de Bellas Artes.

DESPUÉS DE LA CAÍDA

Mamá decide mudarse para una casa de La Habana Vieja que no recuerdo bien, pero sé que estaba muy cerca de la calle San Rafael, próxima al Paseo del Prado. En los bajos de la casa había una imprenta: esa fue la primera vez en mi vida que me interesó un hombre. Creo que era periodista y solo intercambiamos miradas.

Pero mamá continuó mudándose para varios lugares y todo el tiempo ocultando que éramos hijos de Molinet. En una de esas mudadas fuimos a parar al Edificio *Carreño*, que está frente al Hotel Nacional. El 2 de octubre de 1933 ya estábamos viviendo en ese edificio y ese fue el día del ataque al Hotel Nacional por parte de las tropas de Batista. Cuando empieza el tiroteo, Gustavo nos llama y nos dice que tenemos que salir de ahí porque estábamos muy cerca y que los tiros, seguramente, iban a aumentar. Batista da el golpe de estado el día 4 de septiembre y —aprovechándose de la situación anárquica— asume el mando y un grupo de oficiales antimachadistas se mete en el Hotel Nacional. En el propio Edificio *Carreño* estaban emplazadas las ametralladoras de los soldados de Batista disparando contra los oficiales y estos arremetían contra todo lo que se moviera del lado de acá. Hasta hace muy poco se veían los impactos de bala en la fachada del Edificio *Carreño*. Gustavo nos dice que mamá, *Charles* y yo tenemos que ir para su casa. El apartamento de nosotros daba para el mismo frente del Hotel Nacional y recuerdo que para coger el elevador teníamos que pasar frente a una ventana que daba a un pasillo; ¡no nos podíamos ni asomar! Para llegar al elevador tuvimos que pasar por debajo de la ventana arrastrándonos. No se me olvidará jamás que iba abrazada a mi perrito, que se llamaba Uli. Cuando llegamos a la entrada del edificio para abordar el automóvil de Gustavo, tuvimos que pasar pegaditos a la pared y de ahí fuimos para su apartamento. Fueron aventuras un poco peligrosas. En casa de Gustavo nos agarró un ciclón y cuando se calmó un poco la situación, varios días después, regresamos al Edificio *Carreño* y vimos las marcas del agua que indicaban hasta dónde subió el nivel. Ese período fue un poco errante; ya papá nos había escrito varias cartas diciéndonos que no había problema alguno y que había viajado a Santo Domingo a Miami. Papá hizo gestiones y le dijeron que podía venir para Cuba; creo que fue Mario —mi hermano mayor— el

que le hizo los trámites para las pensiones porque papá tenía que vivir de algo. Le correspondían tres pensiones: una por General de la guerra, otra por haber sido funcionario del Estado y la otra por ser médico. Frente a una de las casas donde vivíamos —en esa época casi estábamos escondidos— residía un señor que trabajaba en una joyería y tenía un sobrino que se llamaba Felipe. Un día, no recuerdo por qué razón, Felipe fue a la casa y al marcharse me besó: ese fue mi primer beso de amor, ¡sin previo aviso! En esa época había también un muchacho que a mí me gustaba mucho, pero él nunca lo supo —creo que se llamaba Patricio.

Desde niña escuchaba mucha música no solo popular cubana, sino sinfónica y de ópera. Mi mamá era adicta a la buena música y también el marido de mamá era músico. En casa había un aparato altísimo que tenía unas excelentes bocinas y muchos discos. No era el tocadiscos de mesa común sino un mueble muy aparatoso. Recuerdo que el tocadiscos estaba arriba, y debajo se guardaban los álbumes de música y cuando era pequeña tenía que encaramarme en una silla para poder colocar los discos. Por su parte, papá era un gran conocedor de la música y recuerdo que, ya de adolescente, él la ponía en unos aparatos de último modelo. La Orquesta Filarmónica, que era como se llamaba, se había consolidado en Cuba y papá comenzó a llevarme a esos conciertos porque de todos sus hijos a la única que le gustaba esa música era a mí. Recuerdo que uno de los primeros directores de la Orquesta Filarmónica fue Máximo Freccia y después vino otro director muy bueno, el austríaco Erich Kleiber. Kleiber vivió refugiado en Cuba entre 1943 y 1947 por su posición antifascista. Este hombre logró que, en cuanto a calidad, la Orquesta Filarmónica adquiriera un rango mayor.

Cuando íbamos a ver la Filarmónica a mi padre no le gustaba sentarse en la platea sino al primer balcón porque —según decía— la música se escuchaba mejor desde arriba; él siempre compraba el mismo puesto y aplaudía dando golpes con el bastón en el piso, ¡algo muy típico en él!

Matriculo en la secundaria de la Víbora; *Charles*, en el Instituto de La Habana, y mamá y Carlos, después de una separación, vuel-

ven, pero un tiempo después se separan definitivamente porque ella se sentía muy dolida.

En la secundaria, como en todos los centros estudiantiles, se organizaban fiestas de fin de curso —estoy hablando del 34 o el 35 cuando Esther Borja hace famoso el vals “Damisela encantadora”—. A una maestra se le ocurre escenificar ese tema y escoge a una muchacha que cantaba muy bien y a otro muchacho que bailaba excelente y ni siquiera sé por qué! dije: “¡yo hago la ropa, el vestuario!”. Para esa escenificación inventé algo que denominé “dama antigua” y “caballero antiguo”. Aquello de “antiguo” no sé sabía de qué siglo iba a ser, pero intuitivamente me basé en la pequeña experiencia del colegio de Lourdes y de lo poco que había visto de teatro. Me fui con mamá y los padres de aquellos muchachos a alquilar trajes en la Casa de los Disfraces. Los vestí, ¡con pelucas y todo!, y los maquillé y bailaron “Damisela encantadora”. Esa, quizás, fue la semilla: a mí lo que más me gustaba era vestir a la gente y ver cómo se movían en el escenario. Esa fue mi primera experiencia de diseño escénico. Todo el mundo aplaudió muchísimo y estaban muy contentos, pero aquello debe haber sido algo fatal, desastroso.

Ese fue un momento de alguna estrechez económica y mi madre decide vender aquella pequeña colonia que le había regalado mi padre años atrás, pero empiezan las marañas de *Charles* Martínez que le ofrece una cantidad irrisoria. Mi madre va a ver a míster Wood, que era en ese momento el administrador de la compañía americana, para que interceda ya que conocía a papá. Míster Wood no se porta nada bien y le dice que acepte la cantidad de dinero que le ofrece *Charles* Martínez porque “¡amigo de qué, de un viejo machadista!” Mamá —además de escuchar eso— tuvo que aceptar aquel dinero porque nosotros estábamos mal económicamente. Con toda razón se sintió chantajeada por *Charles* y míster Wood que se portaron requete mal con mamá, con papá y con nosotros.

Por ese tiempo mi hermano *Charles* —que continuaba estudiando en el Instituto— empezó a trabajar en un hotel como botones y después en *La mía* que era una tienda muy grande y elegante de comestibles, ubicada en Belascoaín y Zanja.

Papá regresa y se acoge a la jubilación y empieza a vivir en diferentes hoteles; ese es el momento en que mi medio hermano, Gustavo, se va para Venezuela y se radica allí; años después yo viví con él en su casa venezolana. Mario, el medio hermano mayor, también fue muy cercano a nosotros en esa época.

JUVENTUD / ETAPA I (1935-1952)

En mi primera juventud —que la enmarco entre 1935 y 1952, es decir entre los 16 y 33 años— recuerdo una casa que estaba frente por frente al *Havana Post*, que era un periódico yanqui que dirigía George Kauffman, hijo de una inglesa con un alemán. El padre había muerto y él vivía con su madre y su hermana *Lolita*. Kauffman hablaba como un cubano, es decir, sin acento alguno y se hizo muy amigo de la familia y comenzó a enamorarme. Físicamente no era un gran tipo, pero era muy amable y encantador. Yo acepté el noviazgo y mi mamá estaba encantada porque era un joven muy educado y además estaba muy aplatanado: no tengo claro si nació fuera de Cuba o aquí, o si vino chiquitico. Con esa relación todo el mundo estaba muy contento, incluso papá, pero con el paso de los días a mí me pareció muy aburrido. La relación duró un año y medio y, sinceramente, no recuerdo por qué terminó. No obstante, la amistad continuó con él y con la hermana. Él era dueño de un yatecito chiquito y eran encantadores los paseos por la playa con toda la familia. En ese momento tendría unos dieciséis o diecisiete años, pero en aquella época una muchacha de esa edad tenía la mentalidad que tienen hoy las de doce o trece. Durante mi estancia en aquella casa mamá tuvo un infarto: esa fue la primera vez en la vida que tuve que enfrentarme a un hospital. Llamé a mi papá y le dije que mamá tenía falta de aire y le dolía el pecho —ella no era vieja—. Él vino corriendo y enseguida solicitó una ambulancia y la llevamos para la clínica de un amigo suyo.

Nuestra casa hacía como una esquina y quedaba en un callejón que no recuerdo cómo se llamaba, pero que moría en la calle Empeдрado. El balcón daba a lo que era el *Havana Post* y el costado era un ventanal. Un día estaba en la casa y sentí un ruido muy raro que sonó, ¡Plaf!, y al asomarme vi a un hombre aplastado en el piso —se había tirado como de un tercer piso y ese ruido fue la caída—. Nunca se me ha olvidado ese ruido, ¡nunca! Sonó como una rana muy grande que se cae de lo alto.

Cuando terminé la secundaria pasé al Instituto de la Víbora, que estaba por la Loma del Mazo. Esa etapa fue tranquila, estudiaba con intensidad y tuve profesores muy buenos. Recuerdo que en una ocasión me pidieron un trabajo sobre el amor, sobre qué creíamos del

amor; lo cierto es que no sabía cómo hacerlo y fui a ver a papá —cuando eso vivía en el hotel *Regina* donde residió un tiempo hasta que años después regresa para la casa conmigo, con *Charles* y con mamá—. Papá me ayudó a hacer el escrito sobre el amor y me sugirió que hablara del amor como sentimiento no como aspecto sexual: el amor a la madre, a la patria, a la belleza, al arte, etc, etc, etc. Sobre esa base hice el escrito y ganó premio y todo.

En el Instituto tuve mi primer amor y fue muy triste. Germán Álvarez Fuentes tenía uno o dos años más que yo; era un muchacho muy hermoso, deportista —corredor de vallas— y su padre fue un farmacéutico importante en Camagüey. Salíamos en grupo, todo era muy respetuoso y Germán me empieza a enamorar. Nos hicimos novios y todo el mundo lo sabía; iba a verlo correr a las competencias que se organizaban en la Universidad de La Habana y nos reuníamos en casa junto con el grupo de amigos de la escuela. Andábamos de manitos cogidas, algunos besos y más nada. Él termina el Instituto y pasa a la Universidad a estudiar Farmacia, pero el padre conoce de ese noviazgo y se lo impide porque yo “no era hija de un matrimonio”. Me entero de eso posteriormente y quien me lo cuenta es un amigo de Germán. Germán se va de vacaciones a Camagüey y comienza en la Universidad y al regreso a La Habana no me busca. Yo estaba muy angustiada hasta que ese amigo me lo cuenta y me comenta que Germán se lo dijo llorando. Su padre era un hombre muy rígido y también muy rico, y al enterarse que mis padres no se habían casado consideró que yo no provenía “de una familia honorable”. Aquello me hizo llorar mucho.

Años después Germán trató de enamorarme e incluso salimos un día a bailar porque yo quería saber su versión. Fuimos a un bar que se llamaba el *Tony's Club* y conversamos; fue una historia romántica, pero triste.

En ese tiempo del Instituto empecé a jugar básquet, pero no era buena y siempre andaba rodeada de amigos. Fue una época en la que me fui formando. Al terminar el Instituto tendría unos dieciocho años y me dije: ¡quiero ir a *San Alejandro* y no a la Universidad!

PRIMER TRABAJO EN EL ESTADO: EL AYUNTAMIENTO

Cuando por primera vez fui a *San Alejandro* —entré y salí y, después, lo volví a retomar— había una escuela que se llamaba Anexa. Me propusieron hacer la Anexa o someterme a un examen de aptitud. Fui a ese examen que consistía en hacer un dibujo y modelar algo con las manos. Esa prueba demostró que tenía condiciones para comenzar en el primer año y no tuve que ir a la Anexa.

El primer año dimos estatuaria griega y es muy simpático lo que sucedió con eso. En la estatuaria griega había que hacer copias en yeso de la figura humana, hombres y mujeres desnudos. Algunos tenían una hojita de parra en sus partes y otros nada. Yo dibujaba y dibujaba porque siempre me gustó mucho la figura humana; esa fue una de las asignaturas que más disfruté. Tenía muchos trabajos realizados sobre papel Ingress, que es especial, y utilizaba el carboncillo o la sangría y eso fue muy importante porque conocí la figura humana divinamente, algo que me fue útil posteriormente cuando trabajé la vestimenta. Ese conocimiento me permitió saber dónde va tal pieza y cuál parte del cuerpo aguanta y cuál no. Fueron cosas técnicas del cuerpo que descubrí tempranamente.

En esa época vivíamos en un apartamento que era propiedad de un matrimonio español —ellos alquilaban la parte de adelante que estaba bastante buena— y ahí fue donde mi hermano se casó. En ese momento ya yo había empezado a hacer algunos trabajos de bisutería. En ese cuartico donde trabajaba tenía muchos dibujos y sentía que mi cabeza generaba constantemente y que, por algún lugar, iba a explotar. Tenía colocada en la pared, con chinchetas, tres o cuatro hojas Ingress y la vecina española vino a visitarnos. Yo no estaba en la casa y ella llegó acompañada de su hermana y sobrina que acababan de regresar de un viaje por toda Europa. Al entrar a mi cuartico de trabajo, la sobrina se quedó muy cortada al ver todos aquellos hombres desnudos. Cuando me hacen el cuento comienzo a reírme y mi madre me pregunta dónde estaba la gracia y le respondí: “¡dice que viajó por Europa! ¿Acaso no fue a los museos?: ¡esa imbécil seguro fue a las peluquerías, pero no a los museos ni a plazas y parques!”.

Por esa época es que papá empieza a hablar de venir a vivir con nosotros. Ya mi mamá estaba divorciada y papá se quejaba de que

estaba muy solo; creo que eso fue alrededor de la enfermedad de mamá. Aclaro que no se trataba de vivir maritalmente sino de vivir en familia, donde había una hija en común que tenía afinidades con él. Se muda con nosotros, eso sería a finales de la década del 40, y discutían seguido porque los dos eran majaderos, pero no se puede olvidar que él, aunque más viejo, era mucho más avanzado que ella en su manera de pensar. Empecé a hacer pequeños trabajos particulares antes y durante mi permanencia en el Ayuntamiento. Son cosas que se solapan.

En un momento determinado, sería más o menos por el 52, comienzo a trabajar como dibujante comercial en la Academia Interamericana de Dibujo Comercial de La Habana. Era una agencia de publicidad; ¡qué trabajo tan feo!, estuve ahí solo unos meses.

Por esa época conocí a Máximo Fox, un judío joyero que vivía cerca de casa y a quien se le ocurrió fundar el taller de bisutería *Cronos*. Hasta ese momento la gente de cierto nivel solamente usaba prendas de oro y plata, pero en esa época —finales de los cuarenta y los primeros años de los cincuenta— comenzó a ponerse de moda la llamada “joyería de fantasía”, que podía ser industrial o artesanal. Fox crea el taller y un pintor amigo le había hecho algunos dibujos para decorar las piezas del metal dorado. Al trabajo de cortar el metal se le llamaba estampado y se hacían aretes, collares y pulsos y se les daba el baño dorado. Después se decoraban esas superficies con florecitas, hojitas y demás. El judío me contrató y comencé a hacer este trabajo, pero no daba abasto y hubo que buscar más personal y el taller se dividió en dos: un grupo daba el fondo en negro u otro color oscuro y dejaba un filo dorado, y el otro grupo con pinceles muy finos y con esmaltes decoraba. Me tocó dirigir este equipo integrado por unas ocho o diez personas y permanecí un tiempo hasta que el negocio fracasó, porque él era un judío muy raro que tuvo éxito en la joyería ya que la mujer y el hijo eran quienes llevaban las riendas, pero él era muy loco. En ese taller empezaron a trabajar dos compañeras más de la primera vez que empecé en *San Alejandro*: eran mulatas y muy inteligentes. Una de ellas fue, más tarde, la mujer de

Armando Posse, el famoso grabador, y la otra era hija de una familia bastante acomodada que pertenecía al *Club Atenas*, que era solo “de personas de color”, pero burguesía acomodada.

Posteriormente el judío Fox inventó otro negocio que era muy interesante —trabajé con él en las tardes porque en las mañanas estaba en el Ayuntamiento—. En aquel momento, en los establecimientos eran comunes las victrolas, esas que le echabas unas monedas y seleccionabas las canciones. Él importó, no sé de dónde, un grupo de victrolas que no funcionaban mecánicamente sino mediante cables de teléfonos que iban a un estudio en los que se ponían los discos. Por ejemplo, unos diez bares en La Habana tenían estas victrolas que se comunicaban con un plato donde se colocaba el disco y había una operaria —telefonista— que luego de echar la moneda, se comunicaba por teléfono con la mujer que estaba en el estudio, que por cierto estaba en La Habana Vieja. La victrola se llamaba “Su anfitriona automática” y frente a cada una había un listado de música en oferta y la persona seleccionaba, por ejemplo, el número quince que era una guaracha de *Ñico Saquito* e, inmediatamente, vía telefónica, se escuchaba la música en el bar.

Te cuento algo que tiene que ver con esto. Seguí con mi gusto por la música y como tenía radio en casa siempre estaba escuchándola, pero lo mismo clásica que popular porque también me gustaba mucho bailar.

Una anécdota que tiene que ver con la música: Erich Kleiber, el famoso director austríaco que vivió en Cuba, antes de regresar a su país ofrece un concierto especial. Para esa presentación, no sé por qué, mi papá sacó las entradas en la platea. El director, en su discurso de despedida, empezó a recordar cuando él, en Viena, iba a los conciertos de invierno con mucho frío y en verano con mucho calor, y hacía horas de horas de cola para conseguir una entrada para ir al *gallinero*.⁴ Aseguró que ya siendo director le gustaba mucho dirigirse al público de los balcones que, con todo el respeto del de la platea, era el más conoedor. Aquella aseveración cayó muy mal, pero

⁴ Así se le denomina tradicionalmente al último nivel de un teatro. Es decir, el último piso, la parte más alta. Es la de menor visibilidad y la más económica.

a mí me resultó graciosa porque para ir al concierto — que eran los domingos en la mañana o en la noche de los sábados — las mujeres se vestían de largo y pagaban más caro para sentarse en el lugar donde peor se escuchaba.

En la época en que trabajo con Max Fox, una de las compañeras era muy aficionada a la música y con ella iba, a veces, a los conciertos. Todas esas cosas tienen que ver con mi gusto por la música y a lo largo de mi vida, de una manera u otra, he estado rodeada de música. Como Fox sabía de mis conocimientos en ese terreno, me pone al frente del departamento; es decir, era la que tenía que escoger los discos para el negocio de las victrolas. Tenía que recorrer las casas en que se vendían discos, evaluar lo que estaba de moda y comprar. Ese trabajo lo enfrenté sin ninguna experiencia, pero realmente no sé si lo hice bien o mal.

Otro trabajo fue en la Revista de la Asociación Atlética Femenina de Cuba y consistía en dibujar mujeres haciendo deportes, ¡pero qué feos!: una mujer jugando al softball, otra nadando, otra corriendo. También hice dibujos de hombres. Recuerdo que el que me propuso el trabajo fue un antiguo compañero del Instituto que sabía que yo dibujaba y que en un tiempo practiqué básquet. ¡Era guapísimo!; por cierto hubo un coqueteo, pero no pasó nada.

Papá habló con su ahijado Raúl Menocal, el hijo de Mario García Menocal, que había salido electo alcalde de La Habana. Al frente de lo que era el Ayuntamiento, en la parte de la Administración del Municipio de La Habana, estaba un abogado que a su vez era coronel del Ejército Libertador llamado Oscar Soto, quien era un viejo compañero de armas de mi padre. El Ayuntamiento estaba donde se encuentra hoy el Palacio de los Capitanes Generales. Por la calle Oficios, llegando casi a Obispo, y a media cuadra de la Plaza de Armas, aún se conserva la placa, estaba el “Monte Piedad”, que era como una casa de empeño. El director de esa institución era mi padrino Mirandita. Por cierto, otra anécdota de ese tiempo: allí se reunía a conversar un grupo de veteranos y a mí me encantaba estar presente y escuchar los cuentos de la manigua. Un día el general

Enrique Loynaz del Castillo dijo: “cuando yo compuse el Himno Invasor”, y mi padre lo interrumpe y le dice: “que yo sepa tú no eres músico, tú eres el autor de la letra, pero la música es del capitán Dositeo Aguilera, que era el jefe de la pequeña banda del Ejército Invasor y que también es veterano”. A lo que le contesta Loynaz: “sí, él compuso la música, pero yo se la tararé”. Mi padre empezó a reírse y Loynaz del Castillo se puso muy bravo.

En esos tiempos, Raúl me da un nombramiento para que comience a trabajar a las ordenes de Oscar Soto, tendría cuando eso diecinueve o veinte años. Las muchachas que trabajaban ahí tenían fama de ser queridas de senadores y concejales, y Soto se comprometió con mi padre a ponerme a trabajar junto con su hija para que aprendiera a escribir a máquina y en su mismo despacho para vigilarnos, en el mejor sentido. Me dan el nombramiento y me dicen que tal día, a tal hora tenía que ir al Ayuntamiento a tomar posesión del cargo. Me presento con sombrero y guantes y voy al entrepiso, que era donde estaba el Departamento de Personal del Ayuntamiento: llego. Me presento y me dicen: “sí, señorita, cómo no, siéntese ahí”; me sacaron un documento para que lo firmara y pregunto: “¿tengo que ir a la Oficina del doctor Soto porque ahí es donde voy a trabajar?”. Y me dicen: “¡no!, usted no tiene que venir a trabajar, esas son plazas del Alcalde y se le avisará el día del cobro!”. Yo estaba muy asustada porque ese no era mi mundo, bajé las grandes escaleras de mármol del Palacio de los Capitanes Generales y salí a la calle y fui en busca de mi padrino Mirandita y, con tan buena suerte, que en “Monte Piedad” estaba papá. Le cuento lo sucedido y dice indignado: “¡una hija mía botellera, Raúl se ha vuelto loco!”. Agarra el sombrero y el bastón y se dirige, con su caminar característico, hacia el Ayuntamiento y yo detrás con las piernas que me temblaban porque a veces le tenía miedo a papá por su carácter impulsivo. Mi padre sube las escaleras, llega al despacho del Alcalde que estaba en la planta alta hacia la Plaza de Armas —hoy se conoce como el Salón de los Espejos— y me dice: “¡quédate aquí afuera!”. Entra y el bedel con uniforme le dice: “pase usted, general”. Lo que pasó allá dentro no lo sé, pero lo cierto es que a los veinte minutos salió y me dice: “¡ven para acá!”, y con el bigote blanco medio parado —así se

le ponía cuando se enojaba— bajó las escaleras hasta el entre piso, entró en la oficina de Soto y le dice: “¿tú sabes lo que ha hecho Raúl?: ¡pues darle a mi hija una botella! Me dices ahora mismo cuál es su puesto de trabajo”. Esa fue mi primera experiencia laboral formal.

Hice muy buena amistad con la hija de Soto y con él; también con su secretario que era ¡bellísimo!, pero casado y aunque me decía algunas cosas lindas, desgraciadamente, no pasó nada importante.

El acoso de los hombres era horrible y ¡mira que Soto se ocupaba de velarnos a las dos! Muchas personas se acercaban para saludarme porque sabían que era la hija de Molinet, algunos con mucho respeto y otros no tanto. Había otro viejo —que tenía relaciones con su secretaria y que todo el mundo lo sabía— que no fue veterano, pero sí amigo de la familia de Raúl. Un día me invitó a almorzar, acompañado de la secretaria que era su pareja, y yo fui encantada de la vida y la pasamos muy bien. Me dijo un día: “Raúl te quiere conocer mejor”, y me convidó a almorzar al Patio, lugar donde iba todos los días, y que está en la Plaza de la Catedral. Ese restaurant tenía una entrada por delante y otra por el costado y me aclaró que Raúl siempre entraba ahí porque como era el Alcalde evitaba que la gente lo viera y lo interceptara con alguna petición o problema a resolver. A mí me pareció muy normal que Raúl quisiera entrar por la puerta lateral y no por la principal, pero ingenuamente no pregunté quiénes más iban. Como la puerta lateral era muy discreta no la vi y, además, aquello de almorzar en reservados para mí era común porque iba frecuentemente tanto con papá como con mamá a distintos cafés a comer en familia. Entré por la puerta delantera, subí las escaleras y pregunté “¿dónde está Raúl Menocal, el Alcalde?”. Me recibió con mucho entusiasmo porque “te conozco desde chiquita”. Le pregunté extrañada: “¿no vienen otras personas?” y me dice: “no, solo quería conversar contigo con tranquilidad”, e inmediatamente comenzó a hacerme preguntas de mi vida y de mi familia. Al día siguiente me enteré que Raúl le había dicho al viejo —no recuerdo su nombre— que por qué no me había dicho la verdad. Lo cierto es que se portó muy caballeroso, no insinuó nada, fue encantador; hablamos de los tiempos de *Chaparra*, de mis estudios en *San Alejandro*, de música, pero nada más. Era una persona muy culta.

Cuando estoy trabajando con Soto otra de las personas que entra a trabajar es Guatimoc (*Guaty*) Menocal y ahí es donde me entero de que es el primer hijo de Jacinto —que tampoco es de matrimonio— y que era aquel niño hijo de la india guatemalteca que lloraba tanto cuando se lo quitaron. *Guaty* tenía a su vez dos hermanas y un medio hermano, que es Jacinto Menocal con quien me iba a casar. Jacintico es el segundo hermano de *Guaty* Menocal, hijo del viejo

Jacinto. Y Jacinto Menocal, el hermano de Mario García Menocal, se casa con una santiaguera; ella se divorcia y viene para La Habana con sus tres hijos. Jacintico empieza en la Escuela de Cadetes y yo lo conozco cuando, vestido de uniforme, va al Ayuntamiento a ver a Raúl y a *Guaty*. ¡Era una especie de sol!: de pelo negro y de seis pies. Sigue yendo de visita y me empieza a cortejar y yo acepto. Nos comprometimos y el noviazgo duró unos dos años. Papá nunca lo soportó porque siempre vio en él su parte brutal —que yo no la veía— y lo llamaba “el hermoso mulito”. Si yo iba al cine con papá o con mis hermanas, me celaba y ¡de amigas ni hablar! Dejé en una ocasión *San Alejandro* por su culpa.

Él tenía una forma muy rígida de tratarme a lo que no estaba acostumbrada. Rompí con él por decisión propia porque no podía aguantar su forma y creo que, también, influyó en algo la presión de mi familia. Lloré mucho y él también. Me llamaba “china”, la verdad que era un apelativo muy vulgar que a mí no me gustaba nada. Cuando terminé con él su mamá me contaba que se tiró en un sofá llorando y que ella se sentó a consolarlo y que él le mordía el muslo para aguantar los sollozos. Mi relación con su familia no se rompió, continué la amistad, sobre todo con una de sus hermanas, Merceditas. Al terminar la Academia Militar y entrar en el ejército se puso más violento todavía, más absorbente. Él empezó a trabajar en la Base de Managua. Otra de las razones por la que discutíamos era por opiniones políticas, que no eran muy claras, y con el tiempo se convirtió en un batistiano confeso. Después, ya yo casada, supe que su muerte fue atroz. Si me hubiera casado con él me habría convertido en una mujer muy desgraciada. Mi papá tenía toda la razón, pero él me tenía loca. Fue el primer hombre con quien tuve relaciones sexuales, ¡era fabuloso! Recuerdo que era un excelente bailarín y a mí me encantaba, pero espiritualmente no tenía nada que ver conmigo.

Para la época en que me tocó vivir, creo que fui una mujer adelantada: no creía en el matrimonio, es decir, seguía más la forma de ser de papá que la de mamá. Salía sola con mis novios —generalmente las madres no lo permitían aunque había un grupo de muchachas, de cierta posición social, que sí iban a bailar o a lo que fuera,

pero todo se hacía con discreción, no era algo público—. Cuando Jacintico y yo empezamos, mi mamá la cogió con chaperonear y a mí eso me molestaba. Si quería mantenerme pura es porque quería, no porque me obligaran. Nunca fui una mujer escandalosa, ni siquiera para vestirme: me diseñaba yo misma. Creo que era el resultado de la educación que había recibido y de eso, la verdad, mamá se ocupó mucho. Yo tenía un novio para casarme y que saliera con él a bailar o al cine o al teatro no tenía ninguna importancia y si quería irme a otra parte ¡pues lo hacía!, pero con discreción y la gente lo podía imaginar; no obstante, no lo tenían por qué saber. En el año cuarenta y pico muchas mujeres decentes hacían lo mismo. Por ejemplo, recuerdo que algunas de mis amigas —como las que trabajaban conmigo en la bisutería— hacían igual que yo, pero no se podía proclamar como hoy en día, que es lo normal. Quiero que quede claro que en lo absoluto tuve una vida disipada y tampoco estoy criticando las nuevas costumbres. Cada época tiene las suyas y hay que reconocerlas y respetarlas, ¡y a veces burlarlas!

En esa etapa de la primera juventud, se crea la Asociación Nacional de Hijos de Veteranos de la Independencia y me llaman a mí y a mis hermanos *Charles* y *Gloria*. Cuando se lo comentamos a papá fue tajante: “los hijos de los veteranos de la guerra tienen más obligaciones que el resto de los cubanos porque deben seguir el ejemplo de los padres y no tienen por qué gozar de privilegios. Todo lo contrario: deben trabajar más y ser más dignos y honrados, luchar por la patria y no por el bolsillo”.

Había un Centro Nacional de Veteranos, funcionó hasta poco después de la Revolución, que tenía su sede cerca de la Cruz Roja y del Instituto de La Habana, en uno de los edificios grandes. A ese Centro pertenecía la Asociación Nacional de Hijos de Veteranos de la Independencia. Los veteranos tenían, también, su Panteón en el Cementerio de Colón.

Tengo fotografías de esa época que reflejan los grandes banquetes en los que se hablaba de la patria, pero era un poco aburrido y sonaba falso e, incluso, algunos se aprovechaban de su condición de dirigentes de la Asociación. Poco a poco fui separándome y después que me casé y me fui de viaje no pisé nunca más la Asociación.

“La esquina del pecado” le llamaban a Galeano y San Rafael — en las cuatro esquinas estaba el *Ten Cents*, la famosa tienda *El Encanto*, una peletería y la muy conocida tienda *Flogar*. A Galeano y San Rafael iban las gentes con más dinero y con un nivel social más alto, y la calle Neptuno era para personas de más edad, pero la gente joven iba a esa esquina porque *El Encanto* tenía mucho atractivo en sus vidrieras. Mucha gente no podía entrar porque no tenía dinero, pero sí iba a ver las vidrieras que eran hermosísimas — en casi todas las tiendas las cambiaban según las estaciones del año —. En la calle Monte, donde estaban *Los Precios Fijos*, iba la gente más de pueblo, más modesta. Había la costumbre de que los sábados las mujeres se vestían “mucho” aunque no fueran a comprar sino a exhibirse por “la esquina del pecado”, a pasear o encontrarse con gentes: era un acto social. En la acera del *Ten Cents* se ubicaban los hombres, de espaldas para la calle — en esa fila podía haber entre quince y veinte hombres — y ahí se podía encontrar ¡hasta un magistrado! Las “muchachas de bien” a veces iban en plan de conquistar a alguien y por eso le llamaban “la esquina de pecado”, y las malas lenguas decían que detrás del *El Encanto* había una casa de citas.

Otro acto social de calle era el que se desarrollaba durante la Semana Santa y la iglesia dedicaba una jornada a “los monumentos” que se hacían dentro de las iglesias y que había que ir a visitar. Algunas iglesias, como la del *Carmen*, la de *Las Mercedes* o *La Catedral* hacían esos “monumentos” muy llamativos y, a veces, hermosos y las mujeres se vestían de forma muy ceremoniosa y elegante. Algunas se ponían peinetas y mantillas e iban a recorrer esos lugares. Además de un acto religioso, era un evento social para que te vieran. Recuerdo que fui algunas veces con mi hermana y nos divertíamos mucho.

Mi hermano Gustavo tenía poco trabajo aquí y no sé cómo se enteró de que en Venezuela había un programa relacionado con el cultivo de la papa. Mamá había estrechado amistad con Gustavo — que era mucho mayor que yo — y él iba a casa con la mujer, Mary Molinet, que era prima hermana nuestra. Gustavo se va para Vene-

zuela, primero solo y luego se lleva a Mary y a Betty, la hija, que entonces era una muchachita de siete u ocho años. Luego tienen dos hijas más que nacieron en Venezuela, Delia y Lelia, a quien siempre le dijimos *Lelita*.

Mary muere y él se casa con una italovenezolana con quien tuvo dos hijos: Gustavo y Ricardo. Mi hermano se pone en contacto con una compañía norteamericana que quiere desarrollar el cultivo de la papa en el estado de Anzoátegui y se va como ingeniero agrónomo. De ese período hay muchos cuentos y anécdotas; me mandaba fotos en medio de la selva y eso tenía tremendo atractivo para nosotros. Invita a papá a que lo visite y él se va para allá durante más o menos un año. Papá no conocía el continente suramericano y era algo que le interesaba mucho. Hace un viaje por el Orinoco y, estando en medio de la selva, pone una estación de Cuba y escucha, en la voz de José Manuel Cortina, que era un periodista, que alguien acababa de fallecer. Dijo Cortina: “se ha levantado un monumento más en Cuba al morir el insigne patriota”, una frase bastante *picúa*,⁵ pero mi papá contaba que cuando la escuchó enseguida pensó: “¡el que murió es Mario!”. Así mi padre se entera de la muerte de su gran amigo Mario García Menocal. Fue un golpe tremendo para él.

Mi hermano Mario tenía cáncer y se estrecharon las relaciones con todos mis medios hermanos, con todos. Cuando a Mario lo ingresan hay que ponerle una transfusión de sangre y yo estaba allí —y parece que me quería hacer la líder o algo así— y digo: ¡yo la doy! En ese momento tenía veinte y pico de años y estaba fuerte; puse mi brazo y me sacaron la sangre. Recuerdo que estaba junto a mí Gloria y al terminar de donar sangre agarro la cartera, saco un cigarro y lo enciendo; doy una bocanada y de inmediato me desmayé. Cuando recobré el conocimiento estaba en una cama toda orinada y sudada. Después supe que cuando uno dona sangre no debe fumar inmediatamente porque se puede producir este tipo de reacciones.

⁵ Palabra de uso popular en Cuba que se emplea para referirse a algo de mal gusto.

Mercedes Pinto era una española que vivía aquí, casada con un tal Rojo y tuvo tres hijos; una de ellas fue una famosa actriz de cine que trabajó en México mucho tiempo. Mercedes Pinto era socióloga y vino a Cuba cuando la Guerra Civil en su país y en ese momento esa guerra era algo muy cercano a los cubanos. Había separado a España y aquí, también, estaban divididas las opiniones político ideológicas. Nos tocaba muy de cerca. Yo, lógicamente, estaba a favor de la República al igual que papá que era un republicano convencido. Mercedes Pinto trabajó en una cosa que se llamaba “El Socorro Rojo” y yo me acerqué porque quería saber en qué podía ayudar. Realmente no hice mucho, pero me sentí orgullosa porque, aún muy joven, ya estaba metida en cuestiones y lides de tipo ideológico.

Al mismo tiempo, recuerdo que papá había conocido al general Azaña quien fue uno de los defensores de Madrid. Como papá era un general se lo presentaron y almorzaron juntos y él se sentía orgulloso de haber estrechado la mano de un republicano destacado. Para mí, conocer a alguien que había peleado en la Guerra Civil era un orgullo y cuando posteriormente fui a España, me sentí muy satisfecha de poder decir que me había relacionado en La Habana con esos republicanos. Posteriormente, también me interesé por conocer a gentes que se movían en el terreno del arte y que tuvieron que ver con esa contienda.

En aquel momento había elecciones de alcaldes y termina Menocal y, de inmediato, comienza la cesantía; todo el personal de confianza de Raúl va a la calle, entre ellos yo: aquello era así. Apelé, pero no me hicieron el menor caso. Comienza otro gobierno provincial y papá me dice que vaya para allá con Rafael Guas Inclán —el padre de él fue un médico muy famoso, también General de la guerra y amigo de papá—. A los pocos meses hay elecciones de gobernador y ahí es donde aparece el hermano de Batista, *Panchín* Batista, que sale gobernador y deja a papá y a mí cesantes. Yo era una joven muy peleadora y fui al departamento de personal a averiguar por qué me dejaron cesante y solicito una entrevista con el gobernador y me la conceden. El gobernador me dice que está bien, que me concede la entrevista y me cita para el reservado de no sé qué restaurante a tal día y a tal hora y yo digo ¿que, qué? Y es que me había enterado

de que el gobernador nuevo había dicho: “a esa me la como yo”. Ahí mismo lo mandé para el infierno. Hacía un tiempito se había fundado el Tribunal de Garantías Constitucionales y Sociales y un senador muy importante que era amigo de papá —un mulato chino que vivía en una casa muy rara y alta en la calle 21—, logra que me den una plaza de nueva creación. Por cierto, en ese lugar fue donde escuché hablar, por primera vez, de Armando Hart que era abogado e iba a presentar recursos de tipo constitucional.

En el Tribunal Supremo los magistrados dictaban las sentencias, después de todos los procesos y las apelaciones, y esas sentencias se hacían a mano y existían los escribanos. Esa escritura las firmaban los magistrados en unos papeles especiales; esos documentos, después, había que pasarlos a máquina exactamente igual —aunque tuvieran defectos ortográficos—, con un cuidado enorme con el cargo de cada uno y se ponía al lado las iniciales de la mecanógrafa que lo hacía; por eso muchas gentes me decía MEM, María Elena Molinet. Ahí trabajé hasta que me casé.

En el Ayuntamiento el acoso era terriblemente burdo y, aunque en el Tribunal también existía, era más discreto. Recuerdo que una muchacha que se llevaba muy bien conmigo decía que uno de los magistrados —ya viejuco— era su padrino, pero todo el mundo sabía que era más que eso. Realmente se hacía lo mismo, pero con más compostura: los relajos eran más organizados.

Con uno de los fiscales, Ponte, me empecé a relacionar y comenzaron los amores, pero él era casado en Matanzas y, según me decía, estaba separado de la mujer y a punto de divorciarse. Él era muy amigo de un farmacéutico que vivía por mi casa y junto su esposa, salíamos mucho. Entre Ponte y yo comenzó un amor furioso y ambos nos enamoramos. Aún conservo en la casa un autorretrato a pastel que me hice para regalárselo.

En ese tiempo residíamos en la casa de Humboldt y papá vivía con nosotros —tenía el cuarto que daba hacia Malecón—; era un apartamento muy grande y unos quince años después coincidí, en las Escuelas de Arte, con el administrador de ese edificio.

Mi relación apasionada con el fiscal terminó de la siguiente manera: viviendo en Humboldt tomé un automóvil de alquiler para ir

al Tribunal Supremo y, de repente, un carro se le atraviesa y lo hace detenerse; veo una mujer que se baja y se asoma por la ventanilla y me pregunta: “¿usted es María Elena Molinet?”; le respondo que sí y me dice: “pues yo soy la mujer de Ponte” y comienza a darme en el medio de la calle un tremendo escándalo. Yo me quede muy choqueada y seguí lo más rápido posible caminando hacia el Tribunal y en ese momento decidí no continuar con esa relación. Él me había dado a entender que era espiritista o creía en el espiritismo y varios amigos me habían comentado que ella decía que era médium y de ahí la relación estrecha entre ellos. Él no quería terminar conmigo, pero yo no estaba dispuesta a esos escándalos y después —atando cabos— me di cuenta que él me mintió y que nunca se había separado de ella. Eso no lo podía permitir. Así terminó lo nuestro y cuando me hice novia de Agustín, él le hizo una carta hablándole de mi relación con él, algo que siempre me pareció muy ridículo.

En esa casa, la de Humboldt, tengo muchas fotos lindas de papá; allí tenía mi estudio porque seguía haciendo bisuterías y también dibujando, que era lo que más me fascinaba. Eso ocurrió en el último año de *San Alejandro*.

De *San Alejandro* recuerdo a varios compañeros: Pedro García Espinosa, Agustín Fernández —con quien me casé—, Agustín Cárdenas —el escultor—, Tomás Oliva —otro escultor magnífico que también murió—, Ramón Suárez —que posteriormente se hizo camarógrafo del ICAIC—. Recuerdo a Vega, profesor de estatuaria griega, que era un gran retrógrado en cuestiones de pintura; Valderrama, otro retrógrado, pero que impartía unas clases muy buenas de perspectiva; una profesora de Historia del Arte llamada María Ariza, quien daba arte griego y egipcio, pero cuando llegó al siglo XIX empezó con teorías raras sobre que la pintura se había transformado y que el color no se qué, y ya no había más artistas plásticos que valieran la pena, el último era Rodin, brillando sobre ese panorama oscuro...

Recibí un cursillo deslumbrante de Historia del Arte con el pintor Mario Carreño y con él me enteré en realidad qué era la Historia del Arte. Había otra profesora que enseñaba Anatomía Artística, Concha Ferrant, de la que guardo recuerdos muy buenos como persona,

como pintora y por lo que me enseñó y a quien siempre le agradezco el haber hecho de mí parte de lo que soy; ella nos hacía estudiar no solamente las partes en que se dividía el cuerpo humano, sino todos los huesos y todos los músculos, ¡uno por uno! Abordaba el cuerpo humano de una manera preciosa y me hizo amar mucho la imagen del hombre. Creo que por eso es que se me fue metiendo, inculcando, la imagen del hombre.

Agustín venía de Estados Unidos de una Academia de Arte — Art Student League — donde recibió otra información histórica y tenía otras referencias. Me acuerdo que hicimos un grupito muy cerrado de “alumnos rebeldes” que apostábamos por la pintura moderna — la que hacía cincuenta o sesenta años atrás — porque en *San Alejandro* se despreciaba totalmente. Teníamos alquilado un cuartico — como amigos — que le llamábamos “el bulín” y ahí nos reuníamos a conversar de arte, a soñar y a querer arreglar el mundo.

Recuerdo *San Alejandro* con mucho amor y me mostró un mundo nuevo que desconocía. Yo me dejé seducir por la labia del fiscal, pero hasta ahí: el diapazón que me ofrecía *San Alejandro* era mucho más profundo y completo. Y allí fue donde conocí a Agustín. La primera vez que lo vi me deslumbré. Cuando vi aquel hombre rubio, con ojos verdes, con una chaqueta de corduroy rojo quemado y, luego, supe que pintaba muy bien ¡quedé fascinada! Los demás compañeros siguieron siendo amigos míos y recuerdo que en los años sesenta me tropecé con Agustín Cárdenas en un metro, en París, ¡qué lindo encuentro! Después lo volví a ver años más tarde cuando vino a morir a Cuba.

Con Agustín quedé seducida; estábamos los dos en el último año de *San Alejandro*, terminamos juntos la carrera. Cuando aquello, *San Alejandro* estaba en Dragones, en pleno Barrio Chino y lo descubrí en aquel momento: ¡era una delicia ir y caminar por allí! Muchas veces nos íbamos — Agustín y yo — a almorzar o a comer en plan de amigos. Él no me enamoraba porque temía perder mi amistad y nos encantaba hablar de arte y de todo en general. Íbamos mucho a un restaurant que pertenecía a una de las asociaciones chinas, en el piso alto, y allí fue donde aprendí a comer con palitos. Recuerdo que en aquel momento muchos chinos vivían en ese barrio y en una ocasión

pasamos por delante de una casita y vimos a una china recién parida: ¡qué lindo era aquel niño; parecía una porcelana amarilla, con la cara muy redonda y los ojos oblicuos! Y Agustín me decía: “sí, ahora está muy lindo, pero espera a que crezca para que veas lo feo que se pone”. Fue una etapa muy linda de mi vida porque tuve una relación profunda con intereses comunes, y ya empezaban a aparecer y a tomar cuerpo algunos elementos de tipo ideológico.

Íbamos al cine y nos sentábamos juntos y él, con disimulo, me pasaba el brazo por los hombros, pero de ahí no pasaba. La gente pensaba que éramos novios, pero no. Tomás Oliva y Agustín Cárdenas —de eso me enteré posteriormente— le decían que no me *fajara*⁶ porque iba a aparecer un elemento diferente en nuestras relaciones, en esa suerte de hermandad o cofradía que existía en el grupo.

Un día él me convida a ir al cine —había dos lugares muy serios en La Habana a los que se iba a bailar y a tomar: *Tony's Club* y *Jonny's Club*— y resulta que él se demora y no llegaba y yo estaba indignada. Agustín vivía por el reparto Biltmore con la madre y el padrastro y cuando llega me dice: “¡ay, María Elena, discúlpame porque la perra se escapó y tuve que salir a buscarla y esa fue la causa de mi demora!”. Y yo le dije: “¡ya no tengo ganas de ir al cine, sino de tomarme un trago y bailar!”. “¡Pues encantado de la vida!”, me dice.

Nos sentamos en una mesita en el *Tony's Club* y luego me invita a bailar. Ahí fue cuando me dio el primer beso y el primer abrazo y fue cuando me contó que estaba desesperado, pero que los amigos lo presionaban mucho. Nos hicimos novios. Agustín tenía una obra ya hecha, pero nunca había expuesto. En La Habana había muy pocas galerías y para la graduación queríamos hacer una muestra de sus cuadros, pero cuando Valderrama se enteró de la pintura que hacía Agustín —que era moderna y no la cosa académica que se enseñaba allí—, se opuso. Ya nosotros habíamos hablado con los chinitos que vivían frente a *San Alejandro* y teníamos cuadrado hacer la exposición en la calle: era un acto de rebeldía de los alumnos que se graduaban.

⁶ Este término se emplea como sinónimo de pelear, discutir.

Mario Kuchilán, un periodista muy reconocido que tenía una columna en el periódico *Prensa Libre*, publicó una nota que decía “Los alumnos que se gradúan de *San Alejandro* mañana van a hacer una exposición protesta”, y nosotros estábamos encantados de la vida. Ese mismo día de la exposición, por la mañana muy temprano, me llama Agustín por teléfono y me dice: “¡Batista dio un golpe de Estado y suspendió todas las garantías constitucionales y no se puede hacer la exposición!”; es decir, Batista nos dio el golpe de Estado a nosotros.

En la época en que Agustín y yo éramos solamente amigos, él y Tomás Oliva hacían escenografías en el grupo *Las Máscaras*, que actuaba en una salita la cual estaba en San Miguel y Galiano, en Centro Habana, y que pertenecía al Sindicato de los Yesistas. *Las Máscaras*, era una compañía dramática y la dirigía Andrés Castro. Ellos me hablaron de lo que estaban haciendo, fui una noche: ¡quedé fascinada! Cuando veo aquel teatrillo chirriquitico que tendría apenas tres metros de proscenio, y me meto atrás y empiezo a observar lo que era el teatro por dentro; no los actores, sino lo que es el entorno, es decir, cómo se vestían, cómo se maquillaban; quedé adicta y de inmediato empecé a ayudar a Agustín y a Tomás a pintar las escenografías.

En una casa de Muralla comprábamos las telas y los lienzos para, luego, pintar los telones; ellos también diseñaban la ropa. Por esa época disfruté de una *Yerma* fabulosa con Adela Escartín y Vicente Revuelta, que entonces acababa de salir del cascarón. Cuando vi a Lorca fue que, realmente, lo descubrí y me percaté de las grandes posibilidades del teatro: quedé fascinada con lo que era el gran teatro. Piden que *Yerma* se ponga en el Anfiteatro de La Habana, que está frente al malecón, y les solicitan a Agustín y a Tomás que hagan una escenografía diferente porque era una puesta al aire libre y no pueden usar telones. Para los cambios crean una serie de casitas y para la escena del bosque —que es cuando se va *Yerma*— idean árboles negros, de tres metros, como si estuvieran secos, sin hojas ni nada, ¡muy abstracto, realmente! Cuando el aire del malecón batía se le colocaban a esos árboles unos sacos de arena para mantenerlos estables. Una amiga mía, que vivía en el mismo edificio de Hum-

boldt, se entusiasma y va a esa función a ayudarnos a mover los elementos escenográficos. Un día en medio del ensayo, yo estaba ayudando a halar los sacos y de repente el de las luces se confunde y enciende el escenario y me quedo yo en el medio, agachada, tirando de los sacos, caminando hacia atrás y alguien del lunetario grita: “¡tarugaaaaa!”. Recuerdo que también los ayude en una obra de Zorrilla, un *Don Juan Tenorio* que hicimos, con el que aprendí dos cosas: cómo se maquillaba para el teatro y cómo se vestía a los actores. Del mundo de la plástica, pasé al mundo del teatro.

Tenía dos tías que eran solteras: *Lolita*, que fue la que me dio clases de piano y la otra más joven, Felicidad, que murió — años después de casada— de un accidente de tránsito. Felicidad me llevaba unos diez años y tenía un carácter muy parecido al mío y, aunque fuera tía, teníamos gran comunicación y muy buenas relaciones; le decíamos *Felice*. Ella había tenido un novio que era farmacéutico de *Chaparrá*, después no recuerdo qué otro novio tuvo.

En este momento estaba de párroco del Cerro el padre Muller, que era hijo de un amigo de papá. Mi abuela, la mambisa —que fue muy influyente en mi vida porque siempre se proyectó con mucha fortaleza— era muy católica aunque no estaba siempre metida en la iglesia. Pero sí rezaba el rosario y tanto en Oriente como en La Habana hacía unos altares de Cruz de Mayo que eran una belleza, y en las Nochebuenas cantábamos villancicos junto a preciosos nacimientos. Era un ambiente muy familiar. Nunca, ni en casa de mis abuelos ni en mi casa, se puso un arbolito de Navidad. Esa costumbre llegó a Cuba después que terminó la Segunda Guerra Mundial y la penetración norteamericana se hizo más fuerte.

Cuando viene mi familia para La Habana se mudan para una casa que quedaba muy cerca de la iglesia parroquial del Cerro y allí estaba el padre Muller, que tenía unos ojos verdes hermosísimos, y sato que no podía más. Allí iba también otro cura, que igualmente era muy guapo, y el padre Muller enamoraba a mi tía *Felice* y el otro a mi tía *Lolita*. Con el tiempo mi tía *Felice* empieza a tener relaciones amorosas con Muller ¡y eso me lo contó ella! Yo hasta ese momento era católica, a mi manera, y aunque había sido educada en un colegio religioso ya empezaba a tener ciertas dudas a causa de la influencia de mi padre, que era ateo convencido.

Papá y mi abuela fueron las personas que más influyeron en mí. Detrás de la iglesia, el padre Muller tenía una cancha de *hand ball* y por las tardes, en camisita deportiva, hacía ejercicios. Allí iba mucho mi abuela acompañada de mis tías y existía una familiaridad muy grande entre todos nosotros. Yo había tenido un excelente maestro, que era el viejo Molinet, y sabía que pasaban estas cosas, pero me daba mucho dolor que mi tía, un día llorando, me confesara que tenía relaciones con el cura. Sin embargo, el padre Muller me

galanteaba y piropeaba y me decía que yo era “la obra maestra”. A mí eso “me jorobaba” un poco —por no decir una palabra más gorda— porque yo sabía, perfectamente, que tenía amores con mi tía.

Felice era una mujer muy hermosa, alta, de pelo rojo, con mucho garbo y muy independiente. Nunca creí que fuera incorrecto que las mujeres tuvieran relaciones sexuales antes del matrimonio. *Felice* no era ninguna puta, todo lo contrario. Muller sabía que yo conocía su relación con mi tía y por esa razón me molestaba más todavía que fuera lisonjero. Tenía grandes dudas en relación con la religión y me molestaba ser hipócrita y, además, me dolía mucho saber lo que pasaba entre *Felice* y el padre. Igualmente, no comprendía las grandes injusticias de tipo social que durante siglos y siglos habían ocurrido en el mundo y que no eran castigadas por Dios. Eso me dolía y fui a confesarme con Muller. Le hice partícipe de mis dudas de carácter teológico y la respuesta fue tajante: “eres una mujer sumamente inteligente, pero eres muy joven; estoy seguro que con el tiempo esas dudas se te pasarán y volverás otra vez a la fe. Te voy a dar la absolución y vente a comulgar mañana”. Yo no pude comulgar porque sentí que estaba diciendo una mentira y comprendí que era falsa con todo el mundo y conmigo misma. Pasó el tiempo y eso se acabó; mi tía se hizo novia de un hombre científico, ¡magnífico!, con el que no pudo tener hijos, pero crió al hijo de una sobrina —que tenía algunos problemas mentales— como si fuera propio. Mi tía *Felice* fue muy revolucionaria y al comienzo de los años sesenta ella venía con el niño, que tendría unos seis o siete años, e iban al cine *La Rampa* y al cruzar la calle 23 un jeep venía vertiginosamente; ella pudo empujar al niño, que se llama Carlos Alberto, hacia delante, pero ella murió en el acto.

Papá ingresa en la clínica, que era de un médico hijo de otro General de la guerra, que estaba en la Calzada del Cerro. En ese momento hermanos y primos estaban allí cuidando a papá. A él lo ponen en una cámara de oxígeno —cuando eso la tecnología no tenía el desarrollo de hoy— y papá constantemente se quitaba aquello y no quería hacer caso a lo que el médico le decía y no quería usar la cuña. Era

muy voluntarioso y peleaba constantemente con los médicos y les indicaba lo que tenían que hacer. Hubo un momento en que se puso muy mal y una prima por parte de padre, *Nenita Roca*, y mi hermana Gloria insisten en traer a un cura. Yo me opuse y les dije que él era ateo, pero a tanto insistir se me ocurrió decirles que yo aceptaba si me dejaban buscar al cura que lo fuera a ver en la clínica. Me pareció lógico que fuera a ver al padre Muller, que tenía mucha simpatía por papá. Fue aceptada mi proposición. Muller ya tenía un alto cargo en las autoridades eclesiásticas. Lo llamo y le digo que una parte de la familia cree que mi padre debe confesarse y, como ellos eran amigos, le pedí que fuera a asistirlo y a verlo como amigo. La clínica estaba enclavada en una antigua casa del Cerro, muy grande y espaciosa. A mi padre esa visita no lo tomó por sorpresa porque yo lo había preparado. Muller llegó, entró y todos nosotros salimos a los jardines a esperar a que terminaran. Transcurrió una hora aproximadamente y luego el padre Muller sale y se despide y no dice nada; tampoco le preguntamos porque entendíamos que era un secreto de confesión. Cuando nos quedamos solos le pregunto a papá: “¿y de qué hablaron ustedes?”. Y me contesta: “de muchísimas cosas, sobre todo, de lo que más le gusta a él y a mí, ¡las mujeres!”. Él, Muller, no insistió en ninguna confesión.

Cuando yo me casé y me fui un año de viaje, mamá no se podía hacer cargo de papá porque ambos estaban muy viejos. A papá se lo lleva mi hermana Gloria, que tenía en su casa todas las condiciones para atenderlo, mientras mi hermano *Charles* asume a mamá. A papá le avanzó mucho la demencia senil porque varios años antes se fracturó una cadera y lo tuvieron varios meses sin moverse, porque no podían operarlo. Estuvo en el pabellón Borges, del Hospital Calixto García, que era el pabellón de los médicos. Cuando mejoró ya el Alzheimer le había pasado la cuenta y no volvió a ser más lo que era. Papá muere en marzo de 1959. Ya había triunfado la Revolución, pero estaba con demencia senil hacía tiempo y ni se enteró que Fidel estaba en la Sierra. Yo había venido de Venezuela y me demoré en irme a causa de su gravedad. Cuando se puso muy mal, Gloria insiste en llevarle un cura al edificio donde vivían en Belascoaín y le llevan no recuerdo a quién, pues Muller no estaba en Cuba. Le dan

la comunión y después me comentaba Gloria apesadumbrada: “creo que hice mal porque papá masticó la hostia”.

Se organiza el entierro y se llama al Centro Nacional de Veteranos —lógicamente cada vez eran menos porque iban muriendo— para velarlo allí y se coordinó para que se le hicieran los honores militares. Se llamó a La Cabaña, que era donde radicaba la comandancia del *Che*,⁷ y se aparece un montón de soldados acabados de bajar de la Sierra con sus trajes viejos, con sus barbas y sus pelos largos y sus collares de semillas de Santa Juana. Se comienza a organizar la guardia de honor y ni mi sobrina, ni mi hermana, ni mis medios hermanos estaban de acuerdo con aquello; ellos querían soldados peinaditos y afeitaditos con porte militar. Sin embargo, yo estaba feliz y contenta de que a papá le rindieran tributo los soldados de la Sierra Maestra que tenían el mismo nivel de harapos y churre que los de la Guerra de Independencia. En ese momento llega el Cardenal Arteaga y comienza a officiar y yo me desaparecí, porque siempre creí que eso era una farsa. Camino al cementerio, el féretro iba en el armón cubierto por la bandera cubana y escoltado por una banda militar. Por suerte, al llegar al cementerio no lo pasaron por la capilla ¡hubiera sido el colmo! Lo llevaron directamente para el Panteón de los Veteranos —posteriormente se amplió como Panteón de las Fuerzas Armadas Revolucionarias— y ahí lo depositaron. Actualmente está allí, en su osario. Recuerdo que después del entierro pasó algo muy lindo: Fausto, el hermano mío que había sido militar en Norteamérica, no pudo llegar al velorio y va al cementerio y se cuadró delante del Panteón. Eso a mí me emocionó porque —aunque era un militar retirado del ejército norteamericano— fue su manera de rendirle homenaje a un combatiente de una guerra justa. Esa fue una de las últimas visiones que tuve de papá. No soy de ir a cementerios a poner flores ni a mi madre, ni a mi padre, ni a mis abuelos, ni a nadie. Por eso a mí me incineran, no quiero que los gusanos me vayan a comer.

⁷ Ernesto *Che* Guevara, destacado revolucionario argentino, político, escritor, periodista y médico argentino-cubano, uno de las figuras esenciales de la Revolución cubana.

JUVENTUD / ETAPA II (1952-1960)

Ya conté que Agustín me llamó el 10 de marzo, que fue cuando la exposición, y me dice: “¡*Pusa* — así me decía a veces —, nos dieron un golpe de Estado a nosotros y no se pudo hacer la exposición ni nada!”. Ya en esa época empezamos a hablar de matrimonio y si formalizábamos o no la relación. A mí, sinceramente, me importaba poco casarme o no. Pero entre los planes de Agustín estaba el irse a Europa — primero a España porque allí tenía una propuesta de exposición y luego a París — y para el trámite de papeles y pasaportes era mucho mejor estar casados. Era más conveniente tener todo en regla; preparamos todo para casarnos.

La relación entre Agustín y yo fue muy linda y el noviazgo fue hermoso. El día 10 de marzo ya éramos novios y nos casamos ocho meses después, en noviembre de 1952 y nos embarcamos en diciembre. En esos primeros meses de matrimonio teníamos duda de lo que íbamos a hacer porque Agustín aún no era un pintor reconocido y vendía poco. El padre de Agustín era muy rico y estaba casado con una mujer aún más rica — sus padres se habían divorciado — y nos preguntó qué queríamos de regalo, y le contestamos que un viaje a Europa en un barco transatlántico.

La mamá se había casado con un ingeniero y arquitecto que trabajó mucho en Varadero y, también, ganaba muy buena plata y con él había tenido dos hijos: Jorge y Merceditas. Llegué a querer mucho a la mamá de Agustín: ella y el marido eran muy buenas personas.

Agustín Fernández y Mederos, el padre de Agustín, se casó con una mujer muy cursi que estaba podrida en dinero y tenía negocios de bienes raíces, y mi marido era Agustín Fernández Fernández, pero Fernández era un apellido muy común y en aquel entonces en Cuba cuando la gente tenía un estado social determinado y un apellido muy corriente, usaba el segundo apellido. Es por eso que para mucha gente era Agustín Fernández y Mederos, pero en realidad era Agustín Fernández Fernández y Mederos y Plat; estos dos últimos sí tenían más rango.

En aquel momento había en lo que hoy es la Casa de Cultura de Plaza, una Sociedad muy importante — el *Lyceum Lawn Tennis Club* —, en la calle 17 en el Vedado. Era un lugar para jugar tenis y luego hablaré de este aspecto porque lo dirigía una prima de Agustín,

y allí se hicieron cosas muy interesantes relacionadas con la cultura y la política y una de sus presidentas fue Vicentina Antuña, una intelectual sumamente avanzada. Vicentina Antuña estaba casada con Francisco Carone, quien era descendiente de italiano y vivía con él en un apartamento frente al Hospital Marfán. Carone era amigo de Ponte, el que tuvo amores conmigo y que era el presidente del Tribunal Supremo. Después del triunfo de la Revolución trabajé con Vicentina.

Mientras tanto, seguía trabajando en *Las Máscaras* y en el Tribunal Supremo, y Agustín continuaba pintando porque él —lógicamente— quería otros horizontes.

Cuando nos casamos pedí un año sabático, que era lo que daban en el Tribunal Supremo y solicité una licencia para no perder el puesto. Lo hicimos en una notaría y papá no fue a la boda porque estaba bastante malito. Nos fuimos de luna de miel en barco porque queríamos que fuera linda. Viajamos en el *Reina del Pacífico*, que hacía travesías de América del Sur hasta Europa. Era un buque inglés que también le decían “La bailarina del Atlántico” porque venía desde el Pacífico; es decir, desde el sur del continente americano, subía y llegaba a La Habana e iba al puerto español de La Coruña. El viaje fue de ensueño, pero nos tocó algo feo porque nos agarró una gran tempestad que duró dos días. Recuerdo que en el camarote habíamos colocado nuestras cosas; era un lugar muy lindo y muy cómodo. Tenía una cama abajo y otra encima, ambas plegables, y Agustín pensó que era mejor dormir los dos arriba. Él era un hombre alto y ponía un brazo en la baranda de la cama y el otro en la pared para evitar el bamboleo. Esa noche fue inolvidable, ¡no por sexo! sino por vivir una tempestad en alta mar que no nos dejaba dormir y nos movía de un lado a otro constantemente en la estrecha cama. Por la mañana comenzó a tranquilizarse el mar y cuando Agustín se baja y miramos alrededor todas las gavetas y puertas estaban abiertas y nuestras pertenencias regadas por el piso. No soy una persona que padezca de mareos ni que al montar aviones o estar en yates o botes se sienta mal, pero ese día al bajarme de la cama todo me daba vueltas y, sobre todo, el pensar que con ese atroz vaivén del barco y la inestabilidad mía, tenía que ponerme a recoger lo que estaba en el

piso, desde los pantaloncitos interiores hasta los lápices labiales. Sentí la misma sensación que la que tuvo Alicia en el país de las maravillas cuando le vienen encima las barajas y espera que la cubran.

Me vestí como pude —recuerdo que me puse un suéter y un pantalón largo— y subimos al comedor donde se sentía menos el vaivén de las olas y se respiraba mejor que en el camarote. Para comer había que hacerlo en unas mesas que estaban amarradas y con el mantel húmedo para que no rodaran platos y cubiertos; todo el mundo andaba en traje de campaña. Quitaron las alfombras de lo que era el comedor y las enrollaron y cada rollo tenía más de un metro de altura. Entre todos inventamos un juego: nos poníamos al lado de las alfombras que estaban en un costado y cuando el barco se movía nos dejábamos deslizar porque el piso —que era de madera fina— estaba muy bien pulido. En eso estuvimos horas. Así pasamos ese día y al siguiente amaneció en calma y pudimos disfrutar del resto del trayecto.

Era un ambiente muy elegante y sofisticado: por la mañana te ponías una ropa informal, por la tarde algo más elegante y en la noche ¡de gala! para ir a cenar. Comíamos con Fulano o con Mengano o con el capitán que, noche a noche, iba mesa por mesa a saludar personalmente a cada uno de los pasajeros. Nosotros éramos una parejita joven, recién casados, y —como siempre me he diseñado la ropa— estábamos muy lindos y todo el mundo nos celebraba y nos sentíamos como el centro. Antes de llegar a La Coruña y como fiesta de despedida, se inventó un baile de máscaras. Agustín era un gran amante de Marcel Proust y se puso un suéter, unos guantes amarillos y bufanda, sin corbata, y yo fui con suéter de manga larga, pantalones estrechos y guantes y zapatos negros. Fuimos la pareja que se ganó el premio. No recuerdo por qué, pero sabía que en el barco también iba Vicente Revuelta a quien conocía desde *Las Máscaras* e iba en tercera clase —nosotros íbamos en primera— y allí nos encontrábamos con él; los de primera clase sí podían bajar, pero los otros no podían subir a primera clase. Cuando desembarcamos en La Coruña recuerdo que los agentes de la aduana eran militarotes del gobierno de Franco. Nosotros íbamos prevenidos.

Los aduaneros nos revisaron hasta lo último y teníamos conciencia de las escaseces que había en España. En ese momento estaba muy de moda el uso de las medias de nylon y por la boda me regalaron muchos pares. Los aduaneros empezaron a preguntar por qué yo tenía tantos paquetes de medias sin abrir y les explico la razón, y uno — muy grosero por cierto — me dice: “¿pero cuando uno se casa en Cuba solo le regalan medias de nylon?”. En el fondo, creo que pensó que yo trataba de entrar las medias como contrabando e iba a especular con ellas y aquello a mí me dio mucha rabia.

Sobre las medias de nylon tengo una anécdota corta, pero muy cómica. Durante la Segunda Guerra Mundial se inventó el nylon y se empezó a utilizar para los paracaídas y con otros fines industriales como la confección de medias. Antes yo había usado las medias de seda transparentes, color carne, negras o blancas. Igual se hicieron las de nylon, con los mismos colores y la misma transparencia, pero más duraderas. Esas eran ¡carísimas! Recuerdo que en una ocasión iba al cine con mi hermana Gloria muy emperifolladas las dos —falda a la rodilla, tacones, medias— y empieza a llover. Ambas nos desprendimos a correr y justo en la acera de lo que era el Centro Gallego resbalé y me caí y, lógicamente, se me rompieron las medias y también la piel. Inmediatamente se acercó un hombre para ayudarme a levantar y yo pasándome la mano por la rodilla digo: “¡mire esto!”. Y aquel hombre me dice: “¡pero si apenas es un rasguño, no se ponga así!”. Y le digo: “¡no es por la rodilla, es por las medias que me costaron carísimas!”. Esta anécdota no tiene mucha importancia, pero introduce un elemento: el uso masivo de las medias de nylon.

Continúo con nuestro viaje. Hicimos puerto en La Coruña, pero luego el barco seguía hacia Francia. Todos los pasajeros nos bajamos a almorzar en un pequeño restaurante. Agustín y yo ocupamos un reservado cuyas paredes no llegaban al techo y al escuchar nuestras voces, de repente, Vicente asomó la cabeza y nosotros lo invitamos a que nos acompañara. Así lo hizo y luego, nuevamente, él abordó el barco porque su destino era Francia.

Fuimos en tren desde La Coruña hasta Madrid. Una señora que era periodista y que frecuentaba mucho el Tribunal Supremo —Mercedes, no recuerdo el apellido— no sé por qué motivo estaba en España con la hija y tenía un apartamento y nos invitó a parar allí. Un hotel salía mucho más caro. Ella era encantadora y muy cariñosa; ocupamos una habitación y allí permanecemos unos dos o tres meses hasta que encontramos otro lugar. Ese tiempo vivimos una vida familiar, es decir, de convivencia, pero nosotros queríamos independencia. Alquilamos una habitación que pertenecía a una casa de huéspedes que estaba ubicada en la Gran Vía; era un lugar espléndido y muy espacioso. Allí teníamos la cama, el escaparate, una mesa, varias sillas, un lavamanos —el baño era exterior como es costumbre en esas construcciones—. Nuestro cuarto era, además, el estudio en el que, diariamente, Agustín pintaba. En ese lugar pasaron cosas interesantes: allí Agustín pintó cuadros muy importantes y cuando los terminaba los colocaba contra la pared. La cama estaba ubicada en el medio y los cuadros se iban acumulando a la mano derecha. La pared era de madera y un poco frágil. Del otro lado, había una pareja que hacía el amor de manera muy escandalosa y nosotros nos reíamos mucho. Hicimos el cuento a otras personas que vivían allí y nos comentaron que esa pareja no era un matrimonio, sino un *tarro*.⁸

Recuerdo que en una ocasión llegamos en la noche y vimos un ratoncito en medio del cuarto y en cuanto nos vio se metió entre los cuadros. Al otro día, nuevamente salió el ratoncito y nos miró detenidamente y demoró un poco más en salir corriendo y en ese juego estuvimos más de una semana. Nosotros desayunábamos en la habitación y, en algunas ocasiones, también cenábamos y se nos caían al piso migajas de pan: esa era la razón por la que el ratón permanecía con nosotros. Así nos hicimos amigos del animalito y cuando llegábamos, nos esperaba parado en dos patas y nos permitía acercarnos y que le diéramos comida, pero no que lo tocáramos.

En esa casa de huéspedes vivía una negra que era cubana, excelente pianista —por cierto muy fea y fuertota— llamada Zenaida Manfugás. Ella se hizo muy buena amiga nuestra y un día nos invitó

⁸ Palabra que se utiliza en el habla coloquial para referirse a una infidelidad.

a conocer a otro cubano que estaba en Madrid y era —nada más y nada menos— que Ramiro Guerra, a quien conocí bailando sobre una cama. Ese fue mi primer contacto con él. De entonces a la fecha somos grandes amigos; sin embargo, nunca hemos trabajado juntos sino colateralmente.

En otra oportunidad vimos que estaba anunciado un musical en el que trabajaba una vedette cubana: María de los Ángeles Santana, muy jovencita. Fuimos a conocerla e igualmente hicimos amistad; ella tenía un cuerpo muy hermoso y una cara preciosa. En otra ocasión supimos que había llegado a Madrid la Compañía del maestro Ernesto Lecuona, junto con Esther Borja y Luis Carbonell, e igualmente los fuimos a conocer. Esa amistad duró hasta que Esther estuvo apta para la vida. En ese tiempo es que Agustín empieza a estrechar contactos para averiguar dónde podía hacer una exposición y contactó con una galería Bucholls. Hizo una exposición que tuvo una excelente acogida de público y de crítica aunque no económicamente, pero le facilitó insertarse en ese mundo y empezar a ser conocido.

En ese tiempo conocimos a Juan Ramírez de Lucas, de quien se decía había sido el último amor de Lorca⁹ antes de irse a su ciudad natal, después de comenzada la guerra, y nos hablaba de él muy bajito —ya había sido asesinado—. Juan era de una ideología muy reaccionaria y había formado parte de la División Azul que Franco había enviado a la Guerra Mundial para apoyar a los alemanes. Aquello a mí me indignó y me daba mucha rabia.

Conocimos a un anticuario a quien le interesaban mucho las artes y que también era amigo de Lorca; aún conservo recuerdos que le compramos a él. Ese anticuario nos puso en contacto con una señora que pertenecía a una clase muy privilegiada, en el sentido económico y de tradición. Había sido educada en Inglaterra, pero con ideas muy avanzadas en cuanto a arte y a política y que tuvo una gran amistad con Lorca. Ella se llamaba Pura Maortua de Urcelay y con ella hablábamos mucho de la Guerra Civil Española; era una repu-

⁹ Se refiere a Federico García Lorca, poeta y dramaturgo español, adscrito a la llamada Generación del 27.

blicana convencida y sentía una gran admiración por el poeta español. Pura vivía en el barrio de Salamanca, uno de los más elegantes de Madrid; era viuda y tenía dos hijas, ya casadas, y nietos. A ella le interesaba mucho el teatro y trabajó con Lorca no como diseñadora, pero sí en la búsqueda de ropa tradicional para las puestas en escena de algunas de sus obras. Ella convivió mucho con él y estuvo en el emblemático grupo *La Barraca*. Nunca llegué a trabajar en el teatro español, pero gracias a Pura Maortua de Urcelay conocí la ropa popular española y aprendí mucho de España.

Durante ese año que permanecí en España no trabajé en nada concreto, pero fue una gran escuela de aprendizaje para el futuro. Iba a muchos teatros y España es el segundo país en el mundo que tiene ropa tradicional popular más abundante —el primero es Rusia—. A eso se le llama “tradiciones vivas”, es decir que no se han perdido y para mí eso fue un deslumbramiento. Pura era una mujer muy avanzada en su pensamiento. Después del triunfo de la Revolución —antes de morir Franco— durante un viaje que hice a España fui, nuevamente, a verla —ya estaba muy viejita—. Una tarde en su casa, una de sus hijas —que conocía desde antes y que había tenido durante la Guerra Civil Española una actitud muy loable— se encontraba junto a otras pocas personas en una reunión y se expresó de manera inconveniente sobre la Revolución Cubana. Yo le riposté, y Pura Maortua de Urcelay intervino, y me dijo algo así como: “no hagas caso. Nosotros ya no podemos hacer nada; allá vosotros que sois jóvenes haciendo cosas nuevas y buenas”.

Durante todo ese tiempo Agustín estuvo produciendo cuadros —él no se llevó nada hecho desde Cuba—. En ese tiempo nos empatamos con una actriz muy reconocida: Ana Mariscal. Su marido era un fotógrafo muy famoso y Agustín, que había vendido como dos cuadros y tenía algo de dinero, empezó a producir un documental que tituló *Algo de Madrid*, que era precioso. Ese documental se lo comieron los bichos aquí, en el ICAIC. Lo dirigió Agustín, que no tenía ninguna experiencia como realizador de cine, pero ese fotogra-

fo sí y a mí me correspondió ser la *script*¹⁰ y estuve con ellos varios meses paseando por Madrid y disfrutando a mares.

En un viaje a la ciudad de Segovia conocimos al poeta cubano Regino Pedroso y a Petra, su mujer, que era una mulata bella. Ellos estaban de visita en Madrid.

Hay varios lugares en España que son famosos por la manera en que se preparan los toreros para la lidia. Gentes muy ricas y propietarios de grandes extensiones de tierra poseen ruedos pequeños que es el lugar donde los toreros practican. Ahí me enteré que los toreros se entrenan con las vacas, que son más feroces que los toros.

Juanito Ramírez de Lucas nos invitó a ir a Salamanca a una “tienta”, que es como se llama el momento en que practican los toreros. El dueño de la inmensa propiedad y su familia se preparan para el acontecimiento y tienen de invitados al torero y a varios amigos. El señor con algunos ayudantes — vestidos con el hermoso traje campero —, salen a recoger el ganado y lo van preparando para introducirlo al ruedo, donde el torero practicará. El torero es auxiliado por un “picador” que va sobre un caballo. Ese día vi muchas cosas, entre ellas, una vaca que arremetió contra una tabla del ruedo y otra que agarró al caballo del picador que, aunque iba muy protegido, lo enganchó por debajo del vientre y la sangre caía en un gran chorro. A pesar de esto tuve deseos de tocar con mis manos a un toro, es decir, a una vaca, y me ayudaron: me escondí tras un burladero y extendí mi mano para alcanzar al animal. Conservo una foto de ese momento. Los que cuidan a las grandes masas de vacas y de toros visten un traje especial, muy bello, que incluye unos cubre-pantalones de piel, una chaquetilla y un sombrero cordobés. Quise retratarme con un traje de esos y me lo prestó un señor llamado Juan Montero. Aún conservo la foto vestida con el traje de campero.

Ya se vencía el tiempo de permiso en el Tribunal, es decir, el año sabático y tenía que regresar, pero Agustín quería seguir para París. Yo regresé a La Habana y él enrumbo hacia Francia. Nos despedimos llorando y sufriendo la separación, pero teníamos que hacerlo.

¹⁰ Persona encargada de supervisar la continuidad de un proyecto audiovisual en todos sus aspectos visuales y argumentales.

Antes de Agustín yo tuve relaciones, pero nunca salí embarazada. Ya casada, hubo un momento en que empezamos a pensar en tener hijos y a buscarlos, pero yo no me embarazaba y comenzamos a sospechar. Fuimos al médico y los estudios determinaron que yo tenía el útero retroverso y por lo tanto tenía que someterme a una pequeña cirugía interna o hacer una especie de ejercicios, que por cierto eran comiquísimos: quince minutos antes de hacer el amor, había que tomarse la temperatura y después de hacer el amor también, y recuerdo que muchas veces yo llegaba de la calle y Agustín me esperaba y hacíamos el amor, y luego es que nos dábamos cuenta que no habíamos hecho nada; igual teníamos que ponernos en unas posiciones que eran simpatiquísimas. Todo era muy enrevesado y así fue pasando el tiempo. Hoy en día eso se resuelve muy fácilmente, pero cuando me di cuenta ya no tenía una pareja estable, estaba sumergida en mis trabajos y en la Revolución: tenía otras prioridades. Mi reloj biológico ya estaba atrasado y fue cuando pensé en adoptar un niño, pero nunca me decidí. Siempre estuve rodeada de sobrinos y de alumnos, y eso suplió la carencia. Pero debo confesar que adoro a los muchachos, me encanta la gente joven, y disfruto la juventud, pero ¿qué le voy a hacer?

REGRESO A CUBA

Yo regresé en avión. Pasé por Nueva York y cuando me puse en contacto con Hortensia, la madre de Agustín, me dijo que había recibido una llamada de él en la que me mandaba a decir que venía en dos o tres días porque no podía estar sin mí. Efectivamente, a los pocos días regresó y continuamos juntos luchando aquí. Los primeros tiempos estuvimos en la casa de Biltmore viviendo con la familia de él —mamá continuaba en la casa de mi hermano y papá con Gloria.

Nos quedamos en el antiguo cuarto de Agustín y tenía el estudio en la azotea. Nuestra primera casa fue por la calle 27; era muy pequeña. Después nos mudamos para la calle 12 y viví —puerta con puerta— con Andrés García, que era dibujante y diseñador muy importante de moda y de teatro, de la revista *Carteles*. Él firmaba solamente con el nombre de Andrés. Hasta ese momento no lo conocía personalmente, pero lo admiré mucho y conversábamos cantidad sobre temas afines. Con él trabajé un tiempo después.

En la casa teníamos un cuarto para que Agustín trabajara porque él necesitaba más espacio —en ese entonces pintaba en formatos grandes—; yo con mi mesa de dibujo resolvía. La última casa que tuvimos fue en la calle 21, por la parte de la furnia, paralela a 23. La calle entra y da una vuelta a la furnia. Ese edificio tiene tres plantas y fue un sitio muy importante para mí por muchas razones. Aún hoy día, tengo contacto con ese lugar. Por el frente se accedía a la entrada principal, pero por detrás tenía una salida que daba a la calle del fondo, es decir, que ese edificio contaba con entrada y salida independientes. Nosotros nos mudamos para allí porque en uno de los apartamentos vivía un pintor, Mario Carreño, con su segunda esposa, y cuando él se enteró que el contiguo estaba vacío, nos avisó. Era un espacio lindo y amplio y con una terraza que daba a la furnia. Teníamos un cuarto grande para nosotros, una sala comedor, una cocinita y el otro cuarto lo convertimos en estudio. Cuando Mario se va le deja el apartamento a otro pintor, Mariano Rodríguez, y su mujer Celeste Alomá, que colindaba con el nuestro.

En ese apartamento teníamos una perrita salchicha, cachorra —a ambos nos gustaban mucho los animales—, pero nos hizo horrores: rompió libros, ropas, lienzos... era muy malcriada y no le gustaba quedarse sola en la casa. Ya cuando era grande, llegó un día y me

encuentro a Agustín con un gatico en las manos —estaba todo mojado, lleno de fango— tratando de darle leche con un gotero. La salchicha en dos patas llorando por el gatico. Cuando veo ese espectáculo le digo a Agustín: “¡tú estás loco, los salchichas son ratoneros y va a matar al gato!”. Dice Agustín: “¡no conoces a Circe!” — así se llamaba la perrita—. Circe agarró al gato por el cuello, lo llevó para un rincón, lo rodeó con su cuerpo para darle calor y lo empezó a lamer. A partir de ese día, el gato fue de la perra y no de nosotros. Ese gato vivió muchos años, incluso, después de la Revolución vino conmigo para esta casa. La perra y el gato son como la unión entre aquella casa y esta que aún habito.

A finales de la década del 50, Agustín tuvo una hernia discal y un día en casa de un amigo, en una fiesta, bailando y brincando hizo un mal gesto y no se pudo mover. Ese día no pudo ni bajar las escaleras y tuvo que quedarse a dormir allí. Al día siguiente lo llevé al médico y era de urgente operación. Durante la estancia en el hospital fue el ataque a Palacio Presidencial. Nosotros ya habíamos empezado a trabajar en la resistencia.

AMIGOS

Teníamos diversos matrimonios que eran amigos nuestros: Roberto Fernández Retamar y Adelaida de Juan; el doctor Enrique Collado, que era psiquiatra y del que te hablaré después, casado con Eva Frejaville; Mariano Rodríguez y Celeste Alomá; y Ricardo Porro y Elena Freyre.

La casa de Collado y Eva estaba en el Vedado y tenía un portal que hacía esquina y se entraba por un extremo y giraba hacia el otro lado: era un portalón muy grande. Collado trabajaba en el hospital, pero a su vez tenía una consulta particular de psiquiatría en su casa. Eva era francesa y daba clases de ese idioma, también en la casa.

En nuestra casa nos reuníamos muchas veces con esos matrimonios y otros amigos, pero en la de Collado —no recuerdo si era el primer viernes de cada mes o el último— se daba una fiesta grande a la que iban muchos artistas e intelectuales y la gente la llamaba “Los viernes de Eva”. Ella fue una mujer muy interesante y varias personas han venido a mí a averiguar sobre ella y siempre hablo con mucho respeto: a la madre de Eva, que le decían *Sizút*, la conocí en Cuba y años después la visité en Francia. Según se decía, Eva era hija del famoso pintor mexicano Diego Rivera¹¹ —ella tenía en su casa un retrato de ella, hecho por Rivera, cuando era niña—. Eva tenía el apellido del marido de la madre, que era una persona muy conocida pues era un excelente y muy famoso crítico de variedades en París. También escribió un libro sobre un travesti famoso y me regaló un ejemplar, que aún conservo. Eva lo quería y respetaba mucho y él se ocupó esmeradamente de su formación intelectual. Según dice la gente —y parece que es cierto— quien conoció a Eva Frejaville en París fue Alejo Carpentier y se hicieron amantes y él la trajo para La Habana. Esto me lo contó Mariano Rodríguez, que a veces se ponía un poco chismoso.

Mario Carreño estaba casado con una mujer muy rica que fue la que llevó a Portocarrero¹² y a Milián al Museo de Arte Contemporáneo de

¹¹ Destacado muralista mexicano, famoso por plasmar obras de alto contenido social en edificios públicos. Fue creador de diversos murales en distintos puntos de la Ciudad de México.

¹² René Portocarrero, una de las figuras cimeras de las artes plásticas de Cuba.

Nueva York, MOMA, y fue la primera vez que se mostró la pintura cubana de aquella generación con mucho éxito, algo que culturalmente es muy importante. Alejo Carpentier llegó con Eva Frejaville, que había acabado de llegar de París, a una fiesta y decía Mariano que la primera vez que la vio estaba envuelta en una especie de impermeable sentada en una mesa con los pies puestos encima de una silla, con unos ojos enormes, verdes, bellísimos. Entre los pintores estaba Carlos Enríquez que la empieza a enamorar y ella se va para el Hurón Azul, que era la casa de Enríquez. Por cierto, hay un cuadro famoso de Carlos Enríquez que está en el Museo Nacional de Bellas Artes que se titula *Eva saliendo del baño* y fue pintado en la puerta del baño de su casa. Yo llevé a Venezuela la primera exposición de pintura que salió de Cuba después del triunfo de la Revolución por la Casa de las Américas. Esa muestra se exhibió en el Museo de Arte Moderno de Caracas y tengo una foto en la que aparezco, junto al montador, pensando dónde colocar el cuadro *Eva saliendo del baño*.

Después de muchos avatares, Eva se casa con Enrique Collado y hace una vida muy tranquila; fue una magnífica persona: encantadora y simpatiquísima. Enrique Collado era un hombre muy culto; era de Cienfuegos, y siempre la pasamos muy bien en su compañía. Nos reuníamos en su casa, otras veces íbamos al teatro junto a otros matrimonios.

Ricardo Porro era un arquitecto muy importante y Elena Freyre era sobrina de la Freyre de Andrade,¹³ que fue la directora de la Biblioteca Nacional. Ricardo Porro ya había empezado a trabajar en la clandestinidad y nosotros comenzamos a hacerlo a través de él. De Porro hablaré más adelante.

En casa de Roberto Fernández Retamar y Adelaida de Juan había un piano y cuando nos reuníamos, a veces, iba Bola de Nieve y cantaba. También tocaba el piano ¡de esa manera maravillosa y peculiar que lo hacía!

¹³ María Teresa Freyre de Andrade: se le considera fundadora de la bibliotecología cubana. Fue bibliógrafa y bibliotecaria de la Biblioteca Nacional *José Martí*, institución de la cual fue la primera directora al triunfar la Revolución cubana.

Había un grupo de muchachas jóvenes, entre las que se encontraban Marcia Leiseca, María Rosa Almendros, hija de Herminio Almendros,¹⁴ la sobrina de Delfina Chapín, que las conocí a través de esa amiga mía... eran inteligentes y con muchos intereses culturales e ideológicos. Esas muchachas iban a las fiestas de Eva y también a nuestra casa y cuando se iba a inaugurar una exposición yo les avisaba, y si había la premier de una obra de teatro, igual, las ponía al tanto; por eso, la gente, de broma, cada vez que ellas se aparecían decían: “¡ahí llegó el ballet de María Elena!”.

Entre las personas que iban a casa estaba *Naty Revuelta* que tuvo una participación muy activa en el Movimiento 26 de Julio y que fue una persona muy cercana a Fidel en aquellos tiempos. *Naty* es una persona excepcional —aún vive, pero está muy enferma— y siempre hemos sido amigas y soy testigo de confesiones de amor que no me toca revelar.

En ese período, Agustín hizo varias exposiciones importantes, pero hay dos de las que casi nadie se acuerda y que se hicieron en el *Lyceum Lawn Tennis Club*, que estaba en Calzada y es donde se encuentra en este momento la Casa de la Cultura de Plaza. En ese lugar se hizo: la de Guy Pérez Cisneros,¹⁵ que fue un crítico de arte muy importante en Cuba ya fallecido, y se le hizo una expo en su honor y dio mucho que hablar porque se reunieron muchos pintores famosos y Agustín, que era de los jóvenes, fue invitado.

La otra fue aún más importante. Se anuncia que la inauguración del nuevo edificio del Museo de Bellas Artes se haría con una Bienal Hispanoamericana. Esa exposición venía de la España de Franco y casi todos, no todos, los pintores se negaron a asistir porque la consideraban una exposición franquista. Un grupo de mujeres —lideradas por Vicentina Antuña— que poseían pensamientos avanzados y liberales en el sentido político, se reunió y decidió invitar

¹⁴ Herminio Almendros: educador excepcional, escritor, pedagogo, editor y promotor cultural. Nació en España pero vivió en Cuba hasta su muerte, y aquí desarrolló la mayor parte de su abundante producción intelectual y accionar docente.

¹⁵ Guy Pérez Cisneros Bonnel. Una de las figuras principales de la crítica de arte en la primera mitad del siglo xx cubano.

a unos cuantos pintores, entre los que estaba Agustín, para hacer una gran exposición que se llamó la “Anti Bienal”. Tengo el cartel guardado y aquel día el *Lyceum Lawn Tennis Club* estaba repleto y la gente se aglomeraba en la acera. Todo el mundo estaba muy arreglado —entonces esos acontecimientos culturales eran más formales que hoy— y esperábamos que, de un momento a otro, llegara la policía de Batista porque aquello era un evidente acto de rebeldía y, además, la mayoría de las socias de ese lugar eran mujeres de la clase alta, pero que les interesaba la cultura. Se hizo la exposición con gran cantidad de público, pero los periódicos ni la mencionaron. Yo seguía trabajando en el Tribunal Supremo y allí no se podía hablar de política porque estaba rodeada de batistianos. En todo caso, comentar bajito y ¡cuídate de este o del otro! En teatro seguí trabajando en el *Hubert de Blanck* y allí hice varias obras y también en la salita de Rubén Vigón.

No tengo muy clara la manera en que Agustín y yo nos hicimos amigos de Natalia Bolívar. Cuando a Agustín lo operan y estaba ingresado en la clínica, ella va a visitarlo. Natalia estaba muy afectada y llorando porque unos dos o tres días antes había ocurrido el ataque a Palacio Presidencial y habían asesinado a Wangüemert,¹⁶ que era su novio. Más adelante, Natalia empieza a tener relaciones con Mariano: Mariano y Celeste se separan. Celeste se queda en la casa de al lado de la nuestra viviendo con el hijo varón de ambos y Mariano se va para un edificio muy lindo que está en la calle G. Mariano primero se había casado con *Lolita*, con quien tuvo una hija; después, con Celeste y tuvo un hijo, y más tarde con Flor. En ese tiempo iba a nuestra casa una médica, la doctora Marta Freyre. Ella había estado en la Unión Soviética y regresó muy impresionada con la Revolución de Octubre y con todas las transformaciones que se estaban dando. Resulta que unos días después de su llegada, iba en la guagua —ella siempre andaba un poco en las nubes porque era una persona muy entretenida— y se tropieza con un chino que no hacía más que mirarla, y ella levanta el brazo y cierra el puño con un gesto muy tí-

¹⁶ Luis Felipe Gómez Wangüemert: importante periodista, político y profesor español residente en Cuba.

pico de los comunistas, pero el chino interpretó mal el gesto y pensó que ella estaba insinuando otra cosa. El chino se le acerca y empieza a piropoarla y a invitarla y ella no entendía por qué. Ella nos contó a Agustín y a mí ese incidente y nosotros nos atacábamos de la risa porque ella aún no había comprendido que aquel gesto, además de vulgar, era una incitación al sexo.

Un día en la casa de la furnia estaba de visita Marta Freyre y tocan a la puerta y entra Celeste toda llorosa diciendo: “¡mira lo que me ha hecho esa mujer, Natalia Bolívar, venirse a enredar con Mariano!”, pero resulta que Marta Freyre era prima de Natalia y Celeste no lo sabía. Y comienza a contar que acababa de venir del apartamento de Mariano, en la calle G, y al llegar se encontró a Natalia y agarró la cartera de Natalia con todas sus cosas adentro y la lanzó por el balcón para el medio de la calle —era como un sexto piso—. Nosotros teníamos ganas de reírnos, pero no lo hacíamos porque ella estaba sufriendo, pero su actitud no fue muy madura.

Cuanto tomé conciencia de que no se podía vivir en Cuba sin hacer algo por acabar con aquella oprobiosa situación ya habían pasado algunas cosas. Por ejemplo, al comentar algún hecho de tipo político o ético yo me ponía muy furiosa y Agustín siempre decía: “¡cuidado con María Elena que cuando ella defiende una causa, enseguida agarra el machete mambí en la mano!”. Un día me decidí y le dije: “¡Agustín, yo agarro el machete y hago algo porque lo que no puedo es quedarme con los brazos cruzados!”. Ahí fue cuando hablamos con Ricardo Porro porque nosotros sospechábamos en lo que andaba. De la casa de la furnia es esta anécdota. Cuando nosotros empezamos a trabajar en la Resistencia Cívica del 26 de Julio, teníamos que acoger en nuestra casa “a alguien muy importante del Movimiento”, que a su vez se reunía con diversas personas. Nuestra casa fue una de las seleccionadas para ese trabajo clandestino y la persona que recibía a las diversas gentes era Armando Hart, a quien conocimos con el nombre clandestino de *Jacinto*. En ese momento, Hart era uno de los revolucionarios más buscados en La Habana. Agustín estaba recibiendo clases de francés con Eva y un día no voy al Tribunal por la tarde y fui quien tuve que abrir la puerta a la gente que iban a reunirse. Eso fue en el 57. Tocaban a la puerta y preguntaban: “¿Jacinto está?”. Y los hacía pasar al estudio de Agustín, que era el sitio donde se realizaban los encuentros.

Regresa Agustín de sus clases y cuando estábamos en la salita mientras él me contaba lo que había hecho durante el día, tocan a la puerta y Agustín va a abrir y escucho que dice: “¡ah, pero usted viene!”. El hombre contesta: “sí, sí, vengo buscando a Jacinto”. Ambos entran y empiezan a reírse y yo pregunto: “¿qué pasó?”. Y Agustín me cuenta que mientras él esperaba a que Eva terminara la clase con otro alumno, ese hombre estaba esperando —al parecer— para verse con el doctor Collado, pero lo que no sabíamos era que en casa de Collado y Eva se escondía Haydeé Santamaría y allí realizaba reuniones clandestinas y el hombre que, aparentemente, estaba esperando a que el doctor Collado lo viera venía de una casa de la clandestinidad a otra, que hacía lo mismo. Es decir, que dos familias muy amigas trabajaban en la clandestinidad sin saberlo: ¡compartimentación imprescindible!

Nuestra casa tenía varias ventajas: una que tenía una entrada por delante y otra por detrás; otra era que como trabajaba en el Tribunal Supremo, salía a eso de las dos o tres de la tarde, y además porque como Agustín trabajaba en la casa era un lugar muy visitado y a nadie le iba a llamar la atención el entra y sale de gente. ¡Figúrate, éramos artistas y jóvenes! A Hart lo conocía del Tribunal porque él trabajaba en la parte de Constitucionales y Sociales, pero en esos días estaba preso y había tenido un juicio y lo llevaron a la Audiencia y de allí se había escapado. Él no me conocía a mí. Cuando Hart entra y cierra la puerta del estudio y comienzan las reuniones, yo le digo a Agustín: “¿sabes a quién tenemos aquí?, pues a Hart y eso es una bomba de tiempo porque es en este momento el hombre más perseguido y buscado de La Habana”. La suerte estaba echada y así estuvimos un tiempo. Hart se fue para la Sierra Maestra y vino a trabajar con nosotros otro compañero, que era un abogado que luego traicionó a la Revolución.

Unos días antes de la huelga de abril, empezó a venir el que era jefe de acción y sabotaje de La Habana. No recuerdo el nombre, pero era el que indicaba la puesta de los cocteles Molotov; ese muchacho estuvo utilizando la casa como dos o tres meses. También iba Pastorita Núñez y empezaron a guardar en casa gran cantidad de cocteles Molotov. Todo esto empezó luego de que Agustín se podía parar de la operación, pero con corsé especial y no podía estar sin esa faja.

Un día por la noche, conversando solo los dos, ya se había quitado la faja, sentimos un ruido en la calle. Nos asomamos por una persiana y vimos unos cuantos carros de policía. ¿Qué hacer?; nos dijimos: ¡ni apagar, ni encender luces, ni asomarse a la terraza, nada! Se bajaron varios hombres, vestidos de paisano, con armas, hablaron con el encargado del edificio, pero muy tranquilamente. Agustín se puso nuevamente la faja por si tenía que moverse. Yo le insistía: “¡ponte la camisa, ponte la camisa!”, y él me decía: “¡estate tranquila!”. Estaba tan nerviosa que no atinaba a decirle que mi preocupación era que si subían y lo veían con la faja por ahí mismo iban a empezar a golpearlo. No subieron, aunque luego nos enteramos de que muy cerca de allí había otra casa que, también, era de la clandestinidad.

Vino la huelga de abril y se llevaron los cocteles, que eran para el día 9. Después Elena y Ricardo tuvieron que irse para Venezuela porque aquí ya él era muy conocido. Igual nos alertaron que después de la huelga no iba a haber por el momento más reuniones y que nosotros debíamos ocultarnos en otro sitio. Nos fuimos para casa de Agustín y estando allí nos sugirieron que era mejor que saliéramos del país aunque en realidad no había una persecución directa sobre nosotros, pero nos advirtieron que tuviéramos mucho cuidado: “o pasan totalmente a la clandestinidad o abandonan el país”: esa fue la orden. Hablamos con la familia y nos fuimos exilados para Venezuela.

Un día tuve que ir con una de las mujeres que trabajaban en la clandestinidad a comprar una máquina de escribir, muy buena; me dijeron —no sé si sería cierto— que era para Fidel y tenían que enviársela a la Sierra. Para la huelga del 9 de abril, nos encargan que teníamos que hacer mil brazaletes del 26 de Julio, rojos y negros y que dijeran Movimiento Obrero 26 de Julio; MO 26-7, era lo que había que poner. Pensamos hacer eso en tela roja y negra con las letras y números pintados en blanco para no demorarnos en bordar. Agustín con pintura blanca ponía las letras, pero ¿quién los hace? Hablé con mamá y ella enseguida, muy dispuesta, se puso a coser junto con una prima que en ese momento vivía con ella. Ella, feliz de poder contribuir. Salgo con Elena Freyre, la mujer de Porro, a comprar gran cantidad de tela negra y roja para hacer los brazaletes y nos vamos a una tienda y la solicitamos, ¡qué inexperiencia! El dependiente nos dice: “¡ay, cómo les gustan a ustedes esos dos colores!”. Y es que todo el mundo sabía en Cuba que eran los del 26 de Julio. Dijimos que íbamos a hacer unos toldos para no sé qué y el tendero nos decía: “sí, sí, muy convincente”, y se reía en nuestra cara. Recuerdo que cuando empezamos a cortar la tela —para luego llevársela a mamá para que la cosiera— tocaron a la puerta; comenzamos a guardar todo a la carrera, a esconder todo en segundos. Era la mamá de Agustín y el padrastro, pero ellos no sabían nada.

Luego de cortadas, llevamos las telas para casa de mamá; ella vivía cerca y cosió, y luego entre Agustín y yo pusimos las letras y lo empaquetamos todo. Esto fue en el mes de marzo. Los paquetes

con los mil brazaletes eran enormes y había que sacarlos de casa de mamá y buscar un lugar donde esconderlos, pero tenía que ser en un sitio que no llamara la atención y que se pudieran ir a recoger a cualquier hora del día o de la noche. Por fin, nos arriesgamos a guardarlos en una tienda de efectos electrodomésticos que era de la *General Electric* donde trabajaba Ramón Ferreira como jefe de publicidad de esa empresa y muy amigo de nosotros. Ferreira era, también, autor teatral y, por cierto, le diseñé, años después, una obra suya que la puso Vigón en su salita de la calle 23. Todos esos paquetes con los brazaletes del 26 de Julio se guardaron dentro de los refrigeradores que estaban en exhibición. Después te hablaré de Collado, que murió después de la Revolución y llegó a tener un cargo de médico militar como psiquiatra, en el Ejército.

Agustín tenía una proposición para hacer una exposición en Nueva York y determinamos que él fuera para allá y yo para Venezuela. Cerramos la casa y le pedimos a mamá que la cuidara porque allí teníamos todas nuestras cosas. Gracias a ese hecho es que yo, posteriormente, obtengo esta casa.

Celeste y yo habíamos decidido trabajar juntas y hacer un negocio de ropa exclusiva de mujer —yo diseñaría— y pondríamos una tiendecita. Empiezo a hacer bocetos. Aún guardo, por ejemplo, bocetos especiales hechos para Eva Frejaville y también para Carmina Benguría, que era una declamadora, y para la cantante Olga Guillot. A estas dos últimas me referiré más adelante en el apartado dedicado a mi trabajo en el teatro.

A Mariano le ofrecen una exposición en Caracas, en el Museo de Arte Moderno; Agustín tiene una exposición en Nueva York y yo comienzo a hacer ropas que acompañarían la muestra de Mariano. Eran prendas de vestir, de mujer, y las exhibían amigas —no modelos profesionales—. Las muchachas estaban en el público, caminando, y fue como una acción plástica, muy interesante de la que se habló muy bien.

En ese período Agustín tiene varias exposiciones en Estados Unidos; entre ellas, algunas en Nueva York. Se va para esa ciudad y

se aloja en casa de una amiga de apellido Guerrero. Cuando yo iba a Nueva York siempre parábamos en la casa de mi hermano Eugenio y su mujer *Cuca*, que era una puertorriqueña que vivía allí. *Cuca* se creía muy aristócrata y recuerdo que en una oportunidad agarré una furia tremenda porque ella tuvo que ir al aeropuerto a recibir a unas parientes y regresó diciendo que estaba “¡agotada porque bajaban tantos jibaritos tan feos, tan mal vestidos, tan chusmitas, que sentí vergüenza de ser puertorriqueña!”. En ese momento *Cuca* se me desmoronó como ser humano y lamenté que fuera mi cuñada. Cuento esto porque después de la Revolución tengo que ver con Eugenio y *Cuca*; ellos no tuvieron hijos.

La primera vez que estuve en casa de Eugenio y *Cuca* en Estados Unidos fue cuando regresé de España que pasé por Nueva York y allí me quedé unos días. Esa fue la primera vez que visité Estados Unidos y *Cuca* me dijo que cada vez que quisiéramos podíamos quedarnos con ellos. Así hicimos: cuando íbamos juntos parábamos en casa de Eugenio y *Cuca*, y cuando él iba solo paraba en la casa de su vieja amiga Guerrero.

Mi hermano Eugenio trabajaba en Nueva York en una Compañía que había sido norteamericana y que era la dueña de los ferrocarriles cubanos. En un momento dado la Compañía es expropiada y pasa a ser del Estado cubano, pero solo de nombre pues los principales accionistas eran norteamericanos. Mi hermano, Eugenio Molinet, tenía un sueldazo tremendo porque le pagaban los norteamericanos. Este dato es importante para entender lo que pasó después del triunfo de la Revolución.

EXILIO VENEZOLANO

Llego a Venezuela, me va a recibir *Betty* — la hija de Gustavo, quien había enviudado de Mery, la primera mujer, la prima hermana de nosotros —. Voy a vivir a casa de Gustavo, que estaba en un reparto muy bonito. Allí paré en la misma habitación de *Betty*. Mi hermano se había casado con otra mujer y tenía dos hijos. Fueron muy cariñosos y gentiles y la pasé muy bien. Después del triunfo de la Revolución yo iba y venía de Venezuela contentamente. El resultado de mi paso por Venezuela — que abarcó desde mitad del 57, 58 hasta el 61 — fue muy bueno y allí es que empiezo a relacionarme, no recuerdo a través de quién, con gente que hacía teatro porque me interesaba mucho. Conozco a Alberto de Paz y Mateos, que era un director de teatro español quien durante los días de la Guerra Civil española había conocido a Lorca y estaba en Caracas trabajando en lo que llamaban el “Teatro Popular”. Ese señor, que ya era mayor, era a su vez muy amigo de Juan Cohen Rodríguez, el director de la Dirección de Cultura y Bienestar Social del Ministerio de Trabajo. Juan Cohen Rodríguez estaba casado con Evelia Beristaín, bailarina y coreógrafa mexicana y alumna de Martha Graham, representante del movimiento de la danza moderna. Evelia Beristaín fue a Caracas porque se casó con este venezolano. El español me pone en contacto con el venezolano para que diseñe para el teatro y me proponen hacer un experimento: trabajar para un grupo llamado *Danzas Venezuela*. Acepto inmediatamente. Ese grupo tenía una característica específica y es que las danzas que ejecutaban eran populares — buenas y malas —. Cuando Evelia Beristaín asume *Danzas Venezuela* convierte a la compañía en un grupo de danza moderna, pero basada en elementos autóctonos venezolanos; es decir, eleva la categoría del grupo. Trabajar en ese proyecto era muy tentador y comienzo a diseñar, al mismo tiempo, vestuario de dos grupos: el de teatro y el de danza, y fundo — sin mucha metodología — unos talleres. Todo este trabajo en Venezuela abarca un período antes del triunfo de la Revolución y los dos primeros años y medio después del 59.

En un momento dado, en Venezuela, a un personaje importante llamado Juan Liscano — que por cierto era muy amigo de Alejo Carpentier y Lilia Esteban y a quien conocí gracias a esa cercanía —, le surge la idea de crear una Feria de la Cultura Popular, auspiciada por

el Ministerio de Trabajo y el de Relaciones Exteriores, en el Centro *Plaza Bolívar*. Como parte de esa Feria se realizaría un festival de bailes populares de diversos países y como había realizado varias investigaciones sobre danzas populares e indígenas, me había ganado cierto nombre y me contratan como responsable de todos los camerinos y la guardarropía. En la *Plaza Caracas* se monta un escenario muy grande con unos camerinos, de madera, hermosísimos, ¡y a todo meter! gracias a la cantidad de dinero que tenían en aquellos momentos. Acudieron a ese Festival muchos grupos de diferentes partes del mundo y recuerdo que de la antigua Unión Soviética fue una delegación de ciento y pico de personas y hubo que hacer camerinos para guardar la ropa de toda esa gente. Estaba también la *Ópera de Pekín*. Ya había triunfado la Revolución cubana, pero no recuerdo por qué no estuvimos representados.

Me pagaron bien por ese trabajo y vi cosas muy lindas; entre ellas, lo más interesante fue la *Ópera de Pekín*. Este Festival se efectuó entre el 17 de abril y el 1 de mayo de 1960, o sea, ya había triunfado la Revolución y la *Ópera de Pekín* acababa de pasar por Cuba y mandó después, cuando regresaron a China, una gran cantidad de seda china, roja, blanca y azul ¡metros y metros y metros de seda china! —unos tres años después me empaté con esas telas y ya contaré lo que sucedió con ellas y como las utilicé.

Estar cerca de la *Ópera de Pekín* me dejó deslumbrada. Yo estaba acostumbrada en Cuba y en Venezuela que hubiera maquillistas, peinadores y vestuaristas que ayudaban a los actores y las actrices, pero ¡los chinos no traían a nadie! Ellos mismos se lavaban y se planchaban la ropa y se maquillaban, y a mí los ojos se me querían salir y la boca abierta. Nunca había visto cosa igual y ¡con una disciplina de envidia! Nunca se me olvidará cómo llegaban aquellas mujercitas chiquitas con las ropas de seda; habíamos puesto varias tablas de planchar sujetas a la pared, plegables, y ellas llegaban apuradas, me saludaban e iban a lo suyo. ¡Y aquellos hombres que se ponían aquellas máscaras y se maquillaban unos a otros!, era impresionante, y con lo requetecomplificada que era aquella ropa y aquellos maquillajes. No la producirían, pero la recogían, la guardaban, la lavaban y la planchaban ellos. Aprendí muchísimo y fue

una escuela en todos los sentidos. Al final, hubo una gran cena de despedida para todos los artistas que participaron en el Festival. A mí me invitaron y estaba sentada en una gran mesa presidida por la bailarina principal de la *Ópera de Pekín*. Yo estaba situada a un costado, a unos cuatro o cinco asientos de la china y con mucha discreción estaba observando todos sus movimientos. Iba vestida con el traje típico de su país, todo de seda, y con un peinado muy simple. Yo había visto en la escena a personajes femeninos que movían mucho las manos, pero sin mover los dedos, sin separarlos casi, y las manos estaban maquilladas por dentro —la palma y los dedos— con un rosado muy tierno y ¡esa mujer estaba sentada, presidiendo la mesa, con las manos maquilladas! Y a mí los ojos se me iban para aquellas manos que se movían con una gran elegancia, fragilidad y delicadeza. Nunca pude saber si ese maquillaje quedó de la función o si se lo hizo para la ocasión, pero me parece que forma parte de las costumbres de ellos en ceremonias sociales.

En aquel momento en Venezuela había una campaña para que la gente comprara productos venezolanos y que se vistieran con ropas hechas en el país; es decir, rescatar tradiciones y consumir más lo autóctono y menos lo importado. Es un país que tiene gran cantidad de riqueza por todas partes. *Todo venezolano* tenía unas vidrieras grandísimas y esto se enlaza con una historia anterior. Un tiempo atrás había hecho una decoración —junto con Agustín— en la tienda de la *General Electric* donde trabajaba Ramón Ferreira, el que nos guardó los brazaletes del 26 de Julio. Eso fue la decoración para un fin de año y luego hice, también junto a Agustín, la de otra tienda que estaba en el Prado, cerca del Parque Central y recuerdo que era una gran pared de cristal que daba a la calle.

Con *Todo venezolano* trabajé como dos años. Una de las veces que hice una decoración me criticaron muchísimo porque en aquel momento Caracas era muy pacata, muy provinciana, y aun la gente más exquisita, más rica, tenía un pensamiento muy provinciano. Cuando empecé a hacer las vidrieras —que se cambiaban cada cierto tiempo— seguía trabajando en el grupo de danza. A veces dedicaba la vidriera a exhibir ropa de playa; otra, ropa de hombres; otra, sombreros, etc.; es decir, que iba rotando la vidriera de acuerdo a lo que

se quería promover. Se comenzó a fabricar en Venezuela ropa interior femenina, ajustadores y pantaloncitos interiores y se me ocurre dedicar una vidriera a eso. Allá le dicen pantaletas, lo que aquí en Cuba le llamamos blúmers —que es una palabra horrible que nació después de la Revolución porque, anteriormente, se le llamaba pantaloncitos interiores—. Empiezo a poner esas prendas íntimas, que tenían colores, materiales y estructuras muy variadas y las coloqué como si estuvieran en una tendedera y no utilicé maniquíes, que son muy feos. Hubo gente que comenzó a decir que era algo inmoral, pero los encargados de la tienda, ¡por suerte!, no le hicieron caso. La tienda era estatal y uno de los que estaba al frente de ese proyecto era el dueño de la fábrica del ron *Pampero*, un tipo muy rico y muy bruto. Ese hombre me llamó para que le hiciera el uniforme de las empleadas de la oficina de su negocio y se me ocurrió crear unos camiseros, que en aquel momento se usaban mucho. Era la década de los cincuenta, con la falda muy ancha, pero se le ponía cuello y botonadura de camisa de hombre y mangas largas terminadas en un puño; es decir, usando elementos de la camisa del hombre, pero en función de una prenda femenina. Hice un camisero y los dividí en colores con diferentes bieses que se cambiaban de acuerdo con los distintos departamentos, conservando la estructura del camisero como unidad estructural, para que tuviera uniformidad. Este trabajo también me lo pagaron divinamente bien y, precisamente, esa fue la razón por la que permanecí esos años en Venezuela.

Ya yo estaba separada de Agustín y la Revolución andando, y yo estaba loca por regresar, pero la verdad es que estaba ganando mucho dinero. A fines de 1960 me piden que haga un nacimiento en la vidriera de *Todo venezolano* y lo realizo, pero eludiendo el arbolito de Navidad norteño y con nieve. El dueño de ron *Pampero*, otra vez me llama para que haga un nacimiento en los salones de sus oficinas, que eran enormes. Me pongo a pensar en cómo llenar aquellos espacios gigantescos y se me ocurre —después de rasparme mucho el cerebro— hacer el nacimiento a tamaño natural. Concebí ese nacimiento de forma diferente: quería que fuera como si todas las etnias venezolanas fueran a adorar al Niño Dios y le llevaran presentes de su territorio. Tenía mucha información gracias a mi trabajo en la

compañía *Danzas Venezuela* que me permitió conocer la cultura de ese país. En Caracas había un barrio que se llamaba La Carlota que conservaba algunas casas construidas en el siglo XIX ¡preciosas!, con un tipo de celosía y de rejas muy interesantes. Se me ocurre copiar esas fachadas y detrás colocar el establo, la Virgen, el Niño y San José a tamaño natural y los que venían a traerle los regalos al Niño Jesús, en vez de ser los Reyes Magos, serían personajes de la realidad venezolana. Es decir, un indio piaroa, el guarauro, una pareja de llaneros; o sea, diversas regiones venezolanas que había conocido en mis viajes por todo el país. Contraté a unos muchachos muy inteligentes que me ayudaron mucho, con los que armé las estructuras de madera y coloqué los trajes tradicionales correspondientes a los personajes populares que había concebido, con caras más o menos abstractas, el tocado y cabellos correspondiente y en las manos una ofrenda que tuviera que ver con cada una de sus regiones. Todo el mundo quedó encantado con la idea y me dieron facilidades para adquirir lo que necesitaba.

La solución para San José y la Virgen María sería la misma: una armazón de madera, cubierta con vestiduras, cabeza y manos realistas y pudo ser bastante adecuada, gracias a que Caracas era una ciudad en la que había muchas tiendas de antigüedades y en ellas busqué las cabezas de los dos personajes religiosos y, además, un Niño Jesús. Encontré una cabeza de la Virgen al natural, ¡preciosa!; las manos se modelaron en yeso. El niño Jesús también me lo encontré a tamaño natural; era una belleza y se colocó sobre un pesebre de maderas venezolanas. Busqué por muchos lugares la cabeza de San José, pero no había manera de encontrarla hasta que un día hallé una, pero muy chiquita y le pido a los muchachos que reproduzcan esa misma cabeza en yeso. Se pintó y patinó de manera que pareciera una antigüedad, que era la idea. Se hace la cabeza de San José y lo cubro con una túnica adecuada, igual que a la Virgen. Y se inaugura aquello y todo el mundo celebrando y yo esperando que me llamaran para que me pagaran toda la realización. Casi a fines de año, me localiza el dueño y yo pensaba que era para remunerar mi trabajo y el tipo me dice que estaba muy disgustado con lo que yo había hecho. Le pregunto: “¿por qué?”, y me dice: “¡usted ha hecho

propaganda comunista con el nacimiento de Jesús y ha puesto a San José con la misma cara de Fidel Castro!”. Lo que sucedió es que en todas las imágenes de la iglesia los personajes tienen la nariz muy griega y como Fidel tiene ese perfil, pues el tipo lo asoció con él, al igual que el pelo y la barba negra y rizada. Trataba de explicarle que estaba equivocado y el dueño me decía: “¡ya averigüé que la cara de San José no es original y que no fue comprada en casas de antigüedades sino diseñada, especialmente, por usted!”. Intentaba explicar que no había encontrado imágenes de San José y a aquel hombre no hubo manera de convencerlo, ¡y no me pagó! Y me gritaba “¡váyase con su comunismo a otro lado!”. Me habían adelantado algún dinero para la compra de los materiales, pero el trabajo completo no me lo pagaron.

Había decidido regresar definitivamente para Cuba, pero aún estaba vigente el contrato fijo con el Ministerio de Educación y pedí permiso para venir a pasar las Pascuas a La Habana. Quería festejar aquí el Triunfo de la Revolución, pero ya tenía en mente buscar trabajo porque —a pesar de todas las cosas hermosas que me ocurrieron en mi etapa venezolana—, lo cierto es que estaba desesperada por incorporarme a las tareas de la Revolución.

Allá en Venezuela yo vivía con mi sobrina *Betty* —teníamos rentado un apartamentico entre las dos— y ella se sentía muy amparada por mí y desde muy pequeña, cuando vivía en Cuba, estaba muy encariñada conmigo. Yo a ella le di una especie de ánimo —se había acabado de divorciar— para que empezara a trabajar y a tener una vida propia. Yo estaba separada de Agustín y tuve mis escarceos amorosos y recuerdo que me involucré con una persona muy interesante que después *Betty* se quedó trabajando con él; era un griego que estaba exilado en Venezuela y que era de izquierda, muy simpático y su nombre es Andreas Papateojaris. Con él fui varias veces a fiestas griegas y los vi bailar esos hermosos bailes que son muy mediterráneos y me puse en contacto con otra cultura. Lo cierto es que estaba un poco cargada de amores y de ron *Pampero* y de *Todo venezolano* y, cuando pasan las fiestas de fin de año, regreso a desmontar el nacimiento. En la entrada, recuerdo, había una sucursal del Banco de Venezuela y me dice un señor, muy educado y

muy ceremonioso, vestido y de cuello y corbata: “¿señora Molinet, cómo pasó las fiestas de fin de año?”, y le respondo: “¡ahí, tirando!”. Aquel hombre me mira con una sonrisa maliciosa y me dice: “¡muy interesante, señora Molinet, muy interesante!”. Y es cuando me doy cuenta que en Venezuela “tirar” significa tener sexo y trato de rectificar y le digo: “¡bueno, como se dice en Cuba, tirandito, tirandito!”, y salí desprendida.

Cuando vengo a Cuba, me proponen trabajar en el Teatro Nacional y escribo a Venezuela y le digo a mi sobrina que me mande todas mis cosas por barco; ella empieza a llorar y a presionar y Juan Cohen Rodríguez dijo que yo dejaba todo el trabajo que estaba haciendo porque “Castro no me había dejado salir de Cuba y que yo había venido de visita y que no me dejaban salir más del país”. Mandé para allá una carta diciéndoles hasta alma mía y también al dueño del ron *Pampero*, que no quiso pagarme.

Por una serie de razones me di cuenta, al cabo de los años, que yo ponía las cosas de Agustín por encima de las mías: era más importante una exposición de Agustín que un trabajo mío; además, yo hacía bisutería, diseñaba para aquí y para allá, trabajaba en el Tribunal, con una plaza fija, ganando dinero, ganándonos la vida, pero él era el artista. Él era el pintor joven en vías de hacerse famoso y yo, simplemente, una diseñadora. Al estar sola en Venezuela empecé a hacer las cosas por mí misma y me di cuenta de que podía brillar sola. Esa fue una de las cosas que me ayudó mucho: probarme yo sola.

Una anécdota: Agustín tiene una exposición en Caracas, muy buena, y no recuerdo por qué lo invitan a hacer otra en Maracaibo. A Agustín le interesaba hacerla, pero no podía porque tenía otro compromiso y le dije: “yo cargo con la exposición”, y para allá fui. Permanecí como quince días montando la muestra y haciendo prensa junto con gente encantadora. Se inauguró en el Centro de Bellas Artes y asistió el cónsul de Cuba en Maracaibo, Antonio Blanco. Recuerdo que en un pequeño hotelito alquilé — todo era carísimo — un cuartico donde había una luz arriba y otra al lado de la cama, pero era todo tan pobre que si encendía la luz de arriba no podía encender

la de abajo. Muy precario. Se inaugura la exposición a todo meter, fue cantidad de gente y muchos trabajadores norteamericanos de empresas petroleras.

La galería quedaba a dos cuadras de la calle central de Maracaibo y por allí pasaba un transporte que ellos llamaban “carrito por puesto” —que venía siendo lo que hoy aquí llamamos taxis ruteros o boteros—. Maracaibo en aquellos momentos era un emporio de petróleo, incluso veías en el medio del lago las torres de extracción —“los mechuzos” como les dicen allá— y había cantidad de gente riquísima, sobre todo norteamericanos. En cada manzana solo existían dos o tres casas porque eran chalets que tenían jardines, patios y demás. La vía principal estaba como a dos cuadras y ese día, ya anochecía, me fui caminando sola hasta la avenida a tomar un “carrito por puesto”. Delante de mí caminaba un hombre —nunca he sido una persona miedosa— y, de pronto, el tipo gira, da media vuelta y comienza a caminar en dirección contraria. De repente se me tira encima, me agarra y empieza a gritar: “¡putaaa!”. Del susto empecé a gritar: “¡auxilio, auxilio!”, pero lo más gracioso es que empiezan a encenderse las luces de los jardines de los costados de la calle y es que la gente estaba con luces bajas y al escuchar el escándalo empezaron a encenderlas. El hombre me soltó y salió corriendo. Me entraron en una casa de norteamericanos, me dieron agua y eso fue una experiencia horrenda; cuando me calmé, salí y volví tomar mi “carrito por puesto”.

RELACIÓN CON INTELECTUALES VENEZOLANOS

En el contexto venezolano, Ricardo Porro, como arquitecto, tenía contactos con gentes interesantes y gracias a él conocí a teatristas, artistas, intelectuales, poetas, algunos genuinamente de izquierda y otros seudocomunistas y seudomilitantes.

Recuerdo que en la casa de Inocente Palacios, un millonario venezolano, hubo una recepción en su palacete ubicado en uno de los cerros que rodean a Caracas y tenía un jardín enorme y estaba lleno de esculturas de artistas de mucho renombre como, por ejemplo, Pablo Picasso. Eran increíbles las esculturas y las pinturas que poseía ese hombre en su casa, un tipo a quien le interesaban las artes y la literatura y que se decía comunista. Eso a mí me caía muy mal. En una de esas reuniones en la casa de Palacios, conozco al presidente del Partido Comunista de Venezuela que se apellidaba Portocarrero —no se me olvida porque lo asociaba con nuestro René Portocarrero, que era un gran amigo mío—. La mujer estaba *jalada*¹⁷ completamente —eso no tiene ninguna importancia—, pero alguien le dice: “mira ella es una cubana revolucionaria” y aquella mujer toda borracha y llena de gangarras y de oros por todos lados, pero muy vulgar en su manera de comportarse me dice: “¡ah, así que usted es la fidelista, ¿no?!”. Aquello a mí me dio tremenda rabia porque yo quería a la Revolución cubana y estaba orgullosa de que Fidel fuera nuestro líder y le digo muy seria: “yo soy revolucionaria y a mucha honra que Fidel sea nuestro guía” e, inmediatamente, me puse pesada y le solté un discurso y ella se quedó muy seria escuchándome y alguien que estaba muy cerca le dijo: “oye, te han dado una lección”.

En Venezuela me relacioné con muchas gentes que, luego, vinieron para Cuba porque eran de izquierda y entre ellos estaban Roberto Gottardi, Sergio Baroni, Vitorio Garatti y el español Joaquín Rallo. Gente que después, a través de Porro, trabajaron en la construcción de la Escuela de Arte de Cubanacán.

El ambiente en que yo me movía en Venezuela era bastante cosmopolita, pero muy latinoamericano. Yo nunca había sentido el

¹⁷ Término del habla coloquial que se utiliza como sinónimo de borracho, embriagado.

continente americano tan profundamente como cuando estuve en Venezuela. Aquí éramos más europeos, pero en Venezuela fue donde empecé a descubrir Latinoamérica. En ese momento, ya Alejo Carpentier había regresado a Cuba —yo estuve un año más o menos compartiendo con él allá—, pero poco a poco todos iban regresando y a mí solo me ataba el dinero que estaba ganado. Cuando llego a Cuba seguí sintiendo toda esa cercanía con América Latina.

TRIUNFO DEL 59

JÚBILO POR EL TRIUNFO

En el mes de diciembre de 1958 vengo a Cuba —no recuerdo si es que mi mamá estaba enferma o algo así—; Agustín estaba en Nueva York y yo en Venezuela. Lo llamo y le digo que vengo para Cuba y él me alerta que me cuidara para no tener problemas. Voy en barco, que era más fácil, y pasé la Nochebuena con mamá y le prometí que ni siquiera iba a llegarme a nuestra casa de la furnia. Llego a la Habana como el 26 o 27, hablo con Celeste y con Mariano, que todavía vivían al lado de la casa. Me encuentro con un amigo mío y de Agustín, también pintor, y me dice: “¿qué vas a hacer el 31?”, y le digo que nada, que quería estar lo más tapiñada posible porque yo venía a Cuba escondida. Me comenta que estaba en Cuba un ballet español muy bueno y que conocía a todos los integrantes —eran gentes de izquierda, republicanos— y que podíamos ir a donde se alojaban: “vamos para allá, la pasamos juntos y luego te dejo en casa de tu mamá”; éramos amigos de verdad. Cuando me va a buscar, al ballet —que trabajaba para el teatro— lo habían contratado para un show en el Hotel Riviera. Los recogemos allí y fuimos a un apartamento que alquilaron en la calle Línea y G. Esperamos juntos las 12 de la noche y algunos empiezan a llorar porque, la verdad, era una noche triste: ellos tristes por Franco y yo por Batista. Como a la una de la mañana, sentimos un gran escándalo en la calle y la gente dando gritos. Nosotros mirábamos desde el balcón y no entendíamos qué pasaba. En eso llega a la casa Emilito Núñez, que era un amigo común y, a su vez, hijo de un médico muy famoso de esa época, Ricardo Núñez Portuondo, quien había sido alumno de papá. Emilito toca la puerta y dando gritos de felicidad nos dice: “¡cayó Batista!”. Abrimos el balcón y nos asomamos y empezamos, también, a gritar. Aquello se convirtió en una especie de maremágnum. La calle Línea se llenó de un río de gente; pusimos la radio y, efectivamente, confirmamos la noticia de que Batista había huído. Como a las seis o las siete de la mañana salí de esa casa y fui a ver a mamá y le comento lo sucedido. Ella no lo sabía porque estaba durmiendo. De inmediato, fui a tocarles la puerta a Mariano y a Celeste; me abre ella y me dice que no sabía nada y que Mariano había salido muy temprano y que la había dejado dormida. En eso llega Mariano y se

armó la algarabía y el gran escándalo. Me di un baño para despejarme, me cambié de ropa y me lancé para la calle sin dormir.

Recuerdo que la primera persona con quien tropecé fue con Roberto Fernández Retamar y nos abrazamos y brincamos de felicidad; aquello fue de una emoción increíble y la gente iba de lugar en lugar, de casa en casa. Me acuerdo que había una mujer que era, creo, bailarina, recién llegada a Cuba y que vivía al lado del *Vedado Tennys Club*. La fui a ver no recuerdo por qué, y por la calle que da al túnel había una tienda muy grande y muy lujosa que vendía refrigeradores y efectos electrodomésticos y vi cómo una turba había roto los cristales y se estaban robando todo. En eso llegaron los rebeldes con sus brazaletes —rojos y negros— a rescatar todas las cosas que esa turba se estaba llevando —¡qué diferente a la caída de Machado!— para que no hubiera ni un saqueo ni un muerto en la calle. Aquel día fue lleno de emociones y me acuerdo cómo fue que terminó: Agustín llamándome constantemente por teléfono “¡Pusa, Pusa, cuéntame cómo están las cosas por allá!”.

Enrique Almirante, el actor, vivía en un apartamento que daba a La Rampa y cuando Fidel entró a La Habana —el 8 de enero de 1959— Agustín, que hacía unos horas había regresado, y yo fuimos a su casa para, desde el balcón, disfrutar del espectáculo, pero era tanta la emoción que decidimos bajar para ver todo desde la propia calle. Bajamos antes de que Fidel entrara por Malecón hacia 23; ese día tenía puesto dos collares plásticos que me había regalado Agustín y que imitaban al cristal, uno negro y otro carmelita. Entró la caravana por La Rampa, desde Malecón, con todos aquellos rebeldes, con olor a Sierra, sucios, despeinados, llenos de collares y de fango, pero hermosísimos y la caravana avanzaba un poco y, luego, se detenía para saludar. En una de esas, la caravana se para delante de nosotros y uno de ellos se fija en mí y me señala el collar, y me hace una seña como de “vamos a intercambiar los collares”. A mí aquello me dio una gran alegría y me lo quité y se lo lancé, lo agarró me sonrió y me dijo adiós. La caravana continuó y yo sentí una emoción muy grande al hacerle ese regalo.

En aquellos días hicimos varios encuentros en la casa, fiestas de bailar, gritar y brincar. Estaba el diseñador que vino con el ballet

español, Fernando Ayuzo, que era un excelente diseñador escénico y también era un *bailaor* y que, posteriormente, se casó con una cubana que conoció en mi casa. Después regresé a Venezuela y estuve allí trabajando todo el 59 hasta el 61.

PRIMEROS AÑOS DE REVOLUCIÓN

En los primeros días del año 1959 ya papá estaba muy enfermo. El doctor Gobeia Peña, que había sido su alumno, se había convertido en su médico de cabecera —también trataba a mamá—. Papá vivía con mi hermana Gloria y estaba ciego y adolorido. Era una masa informe. En marzo muere y yo regreso a Venezuela. La muerte de papá aparece reseñada en los periódicos de la época y guardo como un tesoro el siguiente reporte: “Acaba de morir a los 94 años el Gr1. Eugenio Molinet (...) Era un cubano de su época, llano y sin complicaciones. Alto y corpulento, y a pesar de su profesión médica, su vocación fue la tierra; conocía el campo como un guajiro y su designación en la Secretaría de Agricultura fue un acierto. Honesto y emprendedor, se opuso a que se moviera a nadie de allí, ni un solo funcionario o simple empleado. Su prodigiosa vitalidad cansaba a los jóvenes: le gustaba la buena mesa con sus vinos escogidos. Tenía la musculatura de un atleta y la fuerza de un toro”.

Entre 1959 y 1961 estoy yendo y viniendo de Venezuela a Cuba. Agustín, por su parte, estaba gran parte en Venezuela, pero a veces iba a Nueva York por lo de la venta de sus cuadros y también venía a La Habana. En ese momento, el gobierno revolucionario lanza una convocatoria para pintores jóvenes que deseen ir a estudiar en París y Agustín me escribe comentándome que había optado por una de esas plazas. Pasan unos días y le comunican que, efectivamente, le había sido otorgada la beca. Él, feliz, regresa a Venezuela. Conversamos sobre el tema y recuerdo que le decía que era algo muy importante para su carrera, pero ¿qué íbamos a hacer como pareja? Eran realmente momentos muy explosivos y yo no sabía, exactamente, qué iba a pasar. Me podía ir con él, pero la Revolución me atraía enormemente, incluso más que a Agustín —él más bien la aceptaba—, pero yo experimentaba un desconcierto grande porque no sabía exactamente dónde me iba a quedar.

Cuando Agustín va de Cuba a París —yo estaba en Venezuela— me escribe una carta, que aún conservo, y que dice: “decídete si regresas a Cuba sola o te vas conmigo para París”. Le contesto que lo que quiero es que él vaya a estudiar, a superarse a París, pero mi deseo es regresar a Cuba porque sentía que había mucho que hacer.

En otra carta, que también tengo guardada, me dice que él se había dado cuenta de que yo no estaba dubitativa, sino que había decidido regresar a Cuba con él o sin él por lo que se iba para París y, “si eso quiere decir romper, rompemos”, y me reiteraba la idea de que él se marchaba sin regreso.

Recuerdo que la carta en que me comunicaba que no pensaba volver a Cuba llegó a mi apartamento por debajo de la puerta y a mí me pareció, sentí, que era como una serpiente que entraba; presentí que esa era la ruptura definitiva. Le escribo que estaba de acuerdo con él y que yo regresaría a Cuba.

Agustín tenía claro lo que quería: aprovechar la beca que le daba la Revolución y no regresar más a Cuba. A los meses, recibo otra carta de Agustín desde París en la que me anuncia que había viajado acompañado de alguien con quien ya había establecido relaciones ocasionales. Me dice: “acepté tu decisión y tomé la mía, pero ella no ha influido para nada, sino que ha sido un refugio, un asidero emocional”. Pero, posteriormente, me enteré que ella en ese momento ya estaba embarazada y tenía como dos o tres meses. Nos divorciamos al tiempo. Después lo volví a ver en París, ya casado, con dos hijos — una hembra y un varón —, pero hubo buenas relaciones entre él y yo. Habían pasado como cinco o seis años y después fui sabiendo de él por la familia. En los años ochenta nos vimos involucrados en un pleito internacional por unos cuadros y fue algo muy feo. Él murió hace como tres o cuatro años. La hija de él quiere venir a conocerme — la vi solo cuando era una bebé — porque yo poseo muchos documentos de Agustín — fotos de familia, fotos de los padres y demás —. Ella quiere conocer la vida de su padre en Cuba y a mí me parece muy lógico.

Mientras tanto, mamá seguía cuidando las dos casas: la de ella y la de la furnia, y Mariano sigue viviendo al lado. Cuando decretan la Ley de la Reforma Urbana se dicta que todo el que no esté viviendo en Cuba pierde su casa y los que estaban fuera tenían que demostrar en qué estaban trabajando y qué estaban haciendo para poder mantener la propiedad. En realidad, yo estaba en Venezuela ganando mucho dinero, argumento que no fue muy correcto para las autoridades.

En la casa de la furnia nosotros teníamos muchos objetos valiosos, cuadros de Agustín que había dejado, otros regalados por Mariano, etc. Le dije a mamá: “tu casa es más chiquita, vete para la mía y veré más adelante qué trabajo fijo puedo encontrar en Cuba”. Como es natural no podía dar ese salto si no tenía en la mano algo seguro. Mamá se mudó y puso la casa a nombre de ella y cuando regreso a fines de diciembre del 60 fui a vivir para esa casa.

Me pongo en contacto con Isabel Monal, que era la directora del *Teatro Nacional*, en ese momento una institución decisiva de la cultura revolucionaria en Cuba y ella me propone que —por mi experiencia en los talleres venezolanos— podía dirigir los almacenes y los talleres del Teatro Nacional y, a la vez, diseñar. Recuerdo que en ese grupo fundacional estaban Mirta Aguirre y Gilda Hernández, la madre de Sergio Corrieri.

Le escribí a Hart —como repatriada—, pues necesitaba una casa. Ya era el año 1961 avanzado y había comenzado la fundación de las Escuelas de Arte y algunos de los arquitectos amigos de Porro —que yo había conocido en Caracas— habían venido para Cuba y estaban involucrados en la construcción de los edificios de dichas escuelas. Entre ellos estaba Vittorio Garatti y él me ayudó a buscar una casa que me gustara y que estuviera disponible. Empezamos a recorrer algunas. Llegué a esta casita que estaba muy cerca del *Teatro Nacional* y de la Plaza de la Revolución donde ocurrían tantas cosas increíbles, próxima a la avenida Paseo y a la calle 23 y, también, del ICAIC y para colmo de bien, ¡construida en el XIX! Me enamoré. Los dueños originales eran los propietarios de una farmacia que estaba aladaña, en la misma esquina de Paseo y 27, y la tenían acondicionada como almacén. El baño y la cocina eran unos bajareques, mínimos, que se encontraban en el patiecito de atrás. Pero tenía una estructura hermosa, con persianas francesas y un patio interior; era una casa modesta, vieja, y con techo de madera. Me la dieron barata y la fui pagando durante unos pocos años y desde entonces aquí estoy.

El 9 de enero ya tengo mi nombramiento —guardo el documento— y empiezo a trabajar en el *Teatro Nacional*. Allí estaban los Talleres de Escenografía y de Vestuario, los Talleres de Iluminación y, además, empezaron a hacerse los Almacenes Nacionales de Teatro, Escenografía, Utilería y Vestuario. Las torres se comenzaron a habilitar como Almacenes de Vestuario para guardar la ropa de los grupos, la que regalaba la gente y la que aportaba el Departamento de Recuperación de Valores, provenientes de personas que abandonaban el país y nos permitía seleccionar lo que fuera necesario.

En una oportunidad entré a una casa y empecé a escoger unos muebles y unas ropas, tratando de ser lo más justa posible y haciendo una selección racional de las cosas que realmente fueran necesarias, y había unos cuadros que no eran nada del otro mundo y un compañero que estaba allí trabajando los pisó y le dije: “¡por favor, no pise esos cuadros!”, y el hombre me contesta: “¡eso es cosa de la burguesía!”. Me puse muy furiosa y le di al hombre una arenga acerca de la importancia de conservar valores patrimoniales.

Logré establecer un orden para la entrada de los bocetos y a partir de ahí, comencé un proceso de selección y después de realización. Recuerdo que impuse una serie de reglas que con el tiempo, desgraciadamente, se fueron perdiendo. Por ejemplo, yo llamaba a los responsables de cada uno de los talleres y a otros encargados de la realización de las ropas, sombreros, carpintería, pintores, etc.; los reunía alrededor de una mesa, con los bocetos, y les hacía, más o menos, la historia de la obra de teatro o del ballet que se iba a poner, les explicaba a qué época correspondía y el argumento. Es decir, les brindaba una explicación de carácter artístico y de carácter económico. Esta manera de trabajar gustó mucho a la dirección del *Teatro* porque hizo que los trabajadores se involucraran y entendieran, cuando estaban cosiendo, clavando o pintando, qué era lo que estaban haciendo. Con ese conocimiento se lograba que realizaran el trabajo no de forma mecánica.

Aparte del chequeo que tenía que hacer de todas las piezas que se realizaban en los talleres —ya fuera un zapato o un telón—, implanté otra cosa: pruebas en el escenario porque una cosa es probar en los camerinos y otra en la escena. Esa noche la dedicábamos a comprobar cómo funcionaban los elementos escenográficos de cada escena y el vestuario de los actores. Ellos decían: estoy cómodo o no, o me pincha aquí o allá, y todo ese trabajo de conjunto con los responsables de las obras en los talleres. Esta manera de laborar no era solo para las obras que se ponían en la Sala Covarrubias del *Teatro Nacional*; se extendía, también, a otros grupos teatrales o danzarios a los que se les realizaban todos los elementos plásticos de la escena, ya fueran de vestuario como de la escenografía.

Otra anécdota: una vez se puso una obra de Bertolt Brecht, *El círculo de tiza caucásico* y el director era el uruguayo Hugo Uribe. La escenografía y el vestuario eran de Raúl Oliva y de Salvador Fernández, ¡estupendo trabajo para la escena!, y recuerdo que trabajaba Vicente Revuelta en un papel muy importante y estaba genial. Como coro había una actriz, creo que chilena, que había venido junto a otros latinoamericanos y se colocó en el balcón una pequeña plataforma. Hugo Uribe, sentado en medio de la platea, iba tomando nota y preguntaba: “¿dime fulanita?, ¿dime menganito?, ¿cómo se sienten con el vestuario?”, y cuando le pregunta a la chilena aquella mujer dice: “¡aquí hay algo que me chinga!”. Los trabajadores, técnicos, sonidistas, luminotécnicos, tramoyistas ¡todo el mundo! empieza a reírse y aquella mujer, entre sorprendida e indignada gritaba, “¡pero qué he dicho, por favor, explíquenme!”. Y repetía: “¡que me chinga, que me chinga esto!”, hasta que Hugo le dice que no repita más eso, que después le explicaría.

En una noche de esas pruebas en el escenario, cuando se va a estrenar el ballet del Conjunto Folklórico Nacional *Yoruba Iyesá*, la bailarina que hace de la santa sale con el espléndido traje de Ochún, que tenía un velo de tul amarillo muy largo, excesivo, y yo que estoy en platea, junto con el coreógrafo, digo en alta voz: “paren, que voy a cortar un poco el velo de Ochún”. Subo con las tijeras al escenario, pero le habían puesto unas planchas finitas de madera, de uno o dos centímetros, muy pulidas, para que se pudiera bailar mejor y como estaba con unas botas de trabajo, con la suela de goma gruesa y muy dura, tropiezo con la madera y me caigo sin romper la caída, y me doy con la barbilla en el piso y pierdo, momentáneamente, el conocimiento. La gente no me va a recoger porque cree que estoy jugando y haciendo una reverencia a Oshún antes de cortarle el velo, y cuando ven que estoy sangrando es cuando me levantan y me llevan al médico. Aún tengo la cicatriz, aunque chiquitica.

Había un teatrista, diseñador, director y empresario llamado Rubén Vigón que tenía una salita en La Rampa: *Arlequín*. Él estudió en Estados Unidos dirección y diseño escenográfico y cuando viene para Cuba funda esa salita, que era una más en aquel momento. Con él trabajé como diseñadora de vestuario antes y después del triunfo

de la Revolución y me enseñó la manera de enfrentar la producción; yo tenía la experiencia de Venezuela, pero con talleres más pequeños, aquí todo era mucho más grande y además con carácter estatal.

Me voy a adelantar un poco en el tiempo, porque tiene que ver con mi trabajo en los talleres: del *Teatro Nacional* pasan los talleres de teatro para el Convento de Santa Clara donde está hoy día el Centro de Restauración y Conservación de Monumentos (CENCREM). ¡Casi acabamos con el convento que ya estaba en malas condiciones! Allí hicimos espacios para meter las máquinas de coser y el taller de escenografía; creo que le hicimos mucho daño a ese lugar. Me acuerdo que tenía mi oficina en un sitio hermosísimo que daba a un patio interior, ¡un lugar precioso! Muy cerca de ahí, casi dentro del convento, estaba lo que le llamaban *La casita del marinero* — no sé si aún existe—. Contaba la leyenda que había un marinero que tenía una novia, que no sé por qué razón se hizo monja, y él fabricó una casita cerca del convento para verla de vez en cuando. La casita empezó a deteriorarse y además comenzaron las intervenciones para analizar cómo se podía restaurar el Convento de Santa Clara —ya se buscaba otro lugar para mudar los talleres y los almacenes—; empezaron las excavaciones arqueológicas y entre las cosas que sacaron de la tierra se halló una tacita de café con florecitas, que es una belleza, y que aún conservo.

Nos dijeron que nos teníamos que ir del convento porque había que conservarlo y nos mudaron para 5ta. y D en el Vedado —la parte de vestuario y la otra, para otro lugar cerca de La Habana—. Nos llamaron *Tecnoescena*, un nombre que odio con toda mi alma: nosotros no éramos una industria sino que trabajábamos artesanalmente, artística y no industrialmente. Años después, ya creado el Ministerio de Cultura, se empezó a ver el trabajo de *Tecnoescena* como un negocio, pero esa no era la esencia de ese lugar.

Vigón fue un personaje muy interesante y ayudó mucho en la organización del trabajo de la escena: en el diseño, el montaje de una obra —cuando digo montaje me refiero al escenario— con los tramoyistas. Él eso lo manejaba muy bien. Hace un tiempo se creó el premio *Raúl Vigón* y me hace muy feliz el hecho de haber sido

yo quien lo recomendó a Isabel Monal. Fuimos amigos hasta que murió.

En el *Teatro Nacional* se empezó a organizar ciclos de diversas asignaturas que tenían que ver con el teatro y con otras cosas, entre ellos uno muy importante, “Etnología y Folklor”, impartido por ese gran músico y etnólogo, Argeliers León.

También vino un diseñador y profesor de teatro, que me ayudó muchísimo en las primeras clases que di sobre esa materia en las Escuelas de Arte y un autor teatral argentino, Osvaldo Dragún, que ofreció uno o dos cursos de Dramaturgia. Tuvo mucha aceptación y aún lo recuerdan algunos de sus alumnos que hoy son consagrados. Con Osvaldo Dragún tuve una relación amorosa muy linda e intensa.

En el tiempo en que estaba trabajando en el *Teatro Nacional* ocurre la invasión a Playa Girón. En los días de Girón, Isabel Monal y Gilda Hernández —*La Tota*, la madre de Sergio Corrieri, directora del teatro entonces— van con *Danza Moderna* al Festival de las Naciones y el Teatro, en París. Ellas se enloquecieron con lo que estaban viendo y —sabiendo de la gran riqueza de los bailes folklóricos y populares cubanos— empezaron a soñar. Ambas, sentadas en un café al aire libre de París, se preguntaban: “¿y si hacemos una cosa parecida allá?”. Ellas se marchan de Cuba unas horas antes, el mismo día que atacan Playa Girón, en abril, y al mes ya estaban de regreso y me llaman y me comentan ese sueño que nació en un boulevard francés. Me dice *La Tota*: “¿tú te imaginas, María Elena, que diseñes esos bailes cubanos y que, de pronto, haya veinte Yemayás en escena girando y desplegando sayas azules y flotando?”, ¡y con el brazo hace un gesto amplio y circular en el aire y yo caigo rendida y soñando! Me enamoré de esa idea y al cabo de los seis meses estábamos fundando el *Conjunto Folklórico Nacional*. Hacía un tiempo había pasado por Cuba la *Ópera de Pekín* y mandaron después a La Habana cientos de metros de seda china roja, azul y blanca; una seda fresca ¡divina! y cuando llegó el momento de hacer las sayas de Yemayá las confeccioné con esa seda china y ¡flotaron como había

soñado! Al *Conjunto Folklórico Nacional* dedicaré un aparte más adelante.

En abril, cuando el preludio de la invasión mercenaria a Playa Girón y los aviones comienzan a bombardear los aeropuertos de La Habana, me asomo al balcón. En ese momento mamá y yo aún vivíamos en la casa de la furnia — ya yo quería esta casa, pero no la tenía—; llamo inmediatamente al *Teatro Nacional* y me dicen: “ven ahora mismo”. Me vestí como un rayo y partí a pie.

Desde el mismo Triunfo había querido ser miliciana, pero era tanto el trabajo que no me alcanzaba el tiempo para eso y cuando llego al *Teatro Nacional* se estaba anotando la gente y ahí mismo dije: “¡me apuntan!”. Y me dan un AK, viejísimo y digo yo: ¡esto se parece al fusil con el que mi padre luchó en la Guerra de Independencia!, y Teresa Land, que era la responsable de las milicias, me dice: “María Elena, te vamos a poner en la parte de atrás del *Teatro*”. Pasan las horas reglamentarias de la guardia, voy a entregar el arma y todo el mundo empieza a reírse. Julia Aztobiza era una actriz que había sido de las primeras milicianas —por cierto, el uniforme era saya negra y blusa roja que eran los colores del Movimiento 26 de Julio: ese fue el primer uniforme de las milicianas cubanas—, a ella la conocía por el teatro. Cuando entrego el AK, se lo dan a Julia y comenta que es muy viejo, que no sirve y en broma otra compañera le dice: “habla bajito porque fue el fusil del padre de María Elena durante la guerra del 95”. Y ella, con mucha vergüenza, comenta: “¡ay, este es el fusil del general Molinet, por favor, que ella no se entere de lo que dije!”. Todo el mundo empieza a reírse porque entendió todo al revés. Indudablemente era un poco despistada.

Recuerdo que la posición antiaérea estaba en la torre y Sergio Corrieri tenía la responsabilidad de cuidar el *Teatro Nacional* y la Plaza de la Revolución. Cuando la victoria participé, como miliciana, en el gran desfile que se dio en la Plaza.

Estuve de miliciana, en activo, duramente muchos años y me acuerdo que en aquel momento hacíamos las guardias igualito que

los hombres —a cualquier hora del día o de la noche—. No había distinción entre hombres y mujeres.

Durante mi permanencia en el *Teatro Nacional* no tuve cargo de dirección, era como una especie de asesora y, la verdad, gozaba de gran prestigio. Un día me informaron del rollo que se había formado con un grupo de artistas.

Durante los primeros años de la Revolución, La Habana estaba en permanente estado de alerta y uno se encontraba en cualquier calle a los milicianos atrincherados en sus nidos de ametralladoras u otras armas, incluyendo las antiaéreas. En ese momento empieza a circular un documental sobre La Habana de noche y las fiestas de Año Nuevo y todo el ambiente era de celebraciones, algo que no era real. Lo cierto es que en aquellos años La Habana de noche, La Habana de día y La Habana a cualquier hora estaba en estado de alerta, ¡y que nadie me diga que no!, donde quiera había ametralladoras y antiaéreas emplazadas: en la calle 23, en Malecón, en cualquier sitio. En ese documental, que se llamó *PM, un retrato de La Habana nocturna*, aparecía la gente cantando y festeando por el fin de año en tal y más cual cabaret, pero no salía ni un solo miliciano y tampoco ni una bandera roja y negra, ni una Habana en la que se respirara revolución. Se censura el documental —realizado por Orlando Jiménez y Sabá Cabrera Infante— y no se permite su proyección, hecho que provocó diversas opiniones. Fidel se entera y convoca a una reunión en la Biblioteca Nacional *José Martí* e Isabel Monal me dice que yo debo ir. Recuerdo que el primer día no asistí porque estaba trabajando en una puesta en escena que no podía dejar, pero en los siguientes sí estuve todo el tiempo: fueron tres días de reunión y las reflexiones de Fidel han pasado a la historia como *Palabras a los intelectuales*. El último día conocí a Fidel, quien me calificó como “la miliciana de la trenza”, y así me dijeron durante un tiempo porque en ese momento tenía el pelo largo y me lo tejía y lo dejaba colgar por detrás.

Recuerdo que una vez estaba de guardia en el teatro *Auditorium Amadeo Roldán* y ese día había un concierto de la Sinfónica muy bueno, y cuando pasaban los amigos —muchos intelectuales

y artistas — me *vacilaban*.¹⁸ Yo les respondía con mucha dignidad: “¡estoy de guardia, otra vez será!”, pero, obviamente, me perdí el concierto.

El primer profesor de milicia en el *Teatro Nacional* fue Carlos Fariñas, un músico muy importante. Recuerdo que una vez durante un entrenamiento con Fariñas había que escalar una enorme red de sogas gordas, como de cuatro metros, hasta la cima, darle la vuelta y bajar por el otro lado. Siempre he padecido de vértigo de altura y cuando llegué arriba no sabía cómo iba a pasar para la otra parte y ahí empecé a gritar: “¡te lo dije, ahora cómo hago!”. Parecía un gato aferrado a aquella red y Fariñas tuvo que subir y ponerse a la par mía e indicarme cada movimiento y sujetarme. Así fue como logré descender.

Después a Carlos Fariñas lo trasladaron a cumplir otras responsabilidades y asumió el entrenamiento un actor muy conocido: Mario Balmaseda, que había estado en una academia militar de Estados Unidos y tenía muchos conocimientos al respecto.

Después de Girón, continuó enfrascada en el trabajo de asesoría de los talleres de teatro, en 1961, y empieza la idea de fundar la Escuela de Instructores de Arte y se habilitan dos importantes hoteles: el *Copacabana* y el *Comodoro* —hermosísimos hoteles que daban a la costa y que fueron transformados, momentáneamente, para esos fines— y ahí ubican a los futuros instructores de teatro y danza para iniciarlos en esos conocimientos.

En ese instante, le piden a Isabel Monal que localice personas que puedan acometer esa tarea. Isabel me dice: “tienes que organizar unas clases que aborden la vestimenta en el teatro para actores y la vestimenta en el teatro para bailarines y estructurar un programa de estudios; ellos no van a ser diseñadores, pero hay que enseñarles los rudimentos y que conozcan qué es el diseño de la vestimenta en la escena”. Le digo: “¡Isabel, en mi vida he dado clases y yo no sé nada de metodología de la enseñanza!”. Y me dice: “eso se acaba de fundar ¡y tienes que ir a dar clases: dedícate a transmitir lo que sabes!”. Efectivamente, inventando me fui a darles clases a los instructores

¹⁸ Término que se utiliza, en ese contexto, como sinónimo de burla, de broma.

en el *Comodoro* y en el *Copacabana*. Eso fue entre febrero y marzo de 1961. Poco después, Fidel va al exclusivo *Country Club*, que estaba acabado de nacionalizar, y ve el famoso terreno para jugar golf, aquellos jardines y la edificación exquisita y él, en medio de todo aquel ambiente y rodeado de la maravillosa naturaleza, dice, más o menos: ¡este es el ambiente para crear artistas, este es el lugar para hacer una Universidad de las Artes! Y, aunque fuera de palabra, ese día quedaron constituidas las Escuelas de Arte. Esa noticia se regó como la pólvora y, lógicamente, llegó al *Teatro Nacional* y todo el mundo aplaudió la idea de Fidel y me vuelve a decir Isabel: “sabes que tienes que ir a trabajar a las Escuelas de Arte”. Me lancé y la pedagogía, aplicada al diseño escénico, me fascinó y quedé adicta hasta el día de hoy.

Salvador Fernández y Raúl Oliva impartían Diseño Escenográfico; Raúl Martínez, Pintura, y yo, Diseño de Vestuario: los cuatro éramos grandes amigos y conformamos un equipo y tratamos de organizarnos para que todos aquellos conocimientos tuvieran una línea común en cuanto a los elementos estéticos que íbamos a plantear. Hacíamos los planes de estudio casi en la marcha.

Salvador Fernández y Raúl Oliva habían estudiado arquitectura en Cuba y tenían una referencia de cómo organizar clases. En aquellos tiempos hubo como una avalancha de intelectuales y artistas de otros países que vinieron aquí, sobre todo latinoamericanos y, entre ellos, muchos que tenían que ver con el mundo del teatro. Uno de ellos fue el uruguayo Hugo Uribe, que ahora está en Venezuela, y lo nombran director de la Escuela de Teatro, en Cubanacán.

En esos momentos en Uruguay y en Argentina se hacía muy buen teatro —de muchísima mejor calidad que el cubano— y de vanguardia. Además de Hugo Uribe, vino Susana Turiansky, que era pintora, y estaba casada con un fotógrafo de cine llamado Rodolfo López —posteriormente se casó con un sueco y falleció allá— y Cristina Sosa, también uruguaya, que llegó a ser jefa de escena del *Conjunto Folklórico* y, posteriormente, del *Ballet Nacional*. Cristina era hija de un pedagogo uruguayo de izquierda muy famoso. Todos ellos eran figuras que habían trabajado para el teatro. De todos ellos aún viven Salvador Fernández, que atiende los aspectos técni-

cos y escenográficos del *Ballet Nacional*, y Cristina Sosa, que después pasó al *Conjunto Folklórico* y más tarde al *Ballet Nacional* y que hoy está retirada. También pasó por aquí un diseñador, profesor de la escuela de diseño de Montevideo, de apellido Benavente, que me explicó lo elemental. Él fue quien me dio las herramientas primeras, la metodología inicial y me sugirió que lo adecuara a las condiciones y realidades cubanas. Recuerdo que me aconsejaba que utilizara mi experiencia de varios años trabajando en el teatro y la pusiera en función de esa metodología. Me lancé a dar clases de diseño de vestuario, teóricas y de dibujo; es decir, que fui la responsable de impartir la parte técnica y también conceptual y lo cierto es que lo aprendido en *San Alejandro*, me sirvió de mucho.

Lo relativo a realización quedó muy flojo y siempre he pensado que un diseñador tiene, necesariamente, que saber cómo se corta un traje y cómo se corta una levita del siglo XIX y cómo se corta una túnica griega —aunque sea para ser usada en teatro y haya que introducirle algunos cambios—. Fue muy difícil meterle en la cabeza a la gente que un diseñador tiene que saber coser, tiene que saber cómo se hacen las telas y aún hoy hay gente que eso no lo entiende, ¡un disparate!

Ricardo Porro empezó a hacer los edificios: los arquitectos latinoamericanos e italianos que estaban en Venezuela y que Porro haló para Cuba los involucró en la aventura de crear las Escuelas de Arte de Cubanacán. Esto es muy importante porque las Escuelas de Arte tienen un gran peso en la cultura de este país y también en la arquitectura cubana. La casa que ocupa hoy el Ministerio de Cultura —que aún no se había fundado— tenía una hermosísima capilla y allí se instalaron las mesas de dibujo para empezar a diseñar, y Ricardo Porro empezó a trabajar, primero, en analizar qué carácter estético tenían las escuelas; hablaba con los profesores e indagaba la necesidad de los alumnos y conmigo conversaba mucho más porque teníamos años de amistad y eso nos hacía hablar el mismo idioma.

El equipo fue hermoso. Porro ideó hacer la bóveda catalana —aquí había muy poca gente que supiera hacerla y hubo que dar clases y fabricarla en medio de la calle— y reitero que fue en los predios del *Country Club*; fue imprescindible la ayuda y la expe-

riencia de los viejos albañiles. Por fin se logró comenzar a levantar el edificio de *Artes Plásticas*, que fue el primero que se hizo. Después vino el de *Danza Moderna*, luego el de *Teatro* y más tarde el de *Ballet*. Esa es la parte constructiva, pero a los que estábamos involucrados en esa tarea se nos dijo que se escogerían alumnos que fueran becados porque no solamente se iban a seleccionar de la capital sino de todo el país. Los primeritos alumnos fueron los alfabetizadores; comenzamos a examinar e hicimos un cuestionario que nos permitía hacer una primera selección. Esos alumnos, becados, dormían en las casas de las familias que se habían ido del país huyendo de la Revolución y que habían pasado a manos del Estado. Se habilitaron como albergues y las clases las dábamos en otras casas que, igualmente, estaban ubicadas en los alrededores del *Country Club*. Fue una idea prodigiosa.

Quien daba las clases de Historia del Arte era Adelaida de Juan, una de las más prestigiosas investigadoras y profesoras de nuestro país ¡y todo el mundo iba en guagua hasta allá! Recuerdo a Adelaida con unos cartones de 60 x 70 centímetros que eran las láminas con que daba las clases en la Universidad metidas en unas jabas de telas. En aquel momento empezaban las diapositivas y algunos profesores nos apoyábamos en esa técnica y nos conseguimos un proyector inmenso y feo que yo lo llamaba “Pitecántropus erecto”, pero lo más hermoso que había era el espíritu. Lo que antiguamente era la terraza del *Country Club* se convirtió en el comedor de los becados, de los profesores y de los empleados —que por cierto eran muy pocos y a las que limpiaban las llamaban “tías”— y a la hora del almuerzo, en una misma mesa, estaba sentado un alumno de Música, otro de Artes plásticas, otro de Teatro y un prestigioso profesor, ¡todo el mundo mezclado! Había un solo objetivo: las artes, enseñar arte con carácter revolucionario, enseñar arte con la mejor calidad posible; ideológicamente siguiendo el destino de la Revolución, pero tratando de hacer las clases lo más modernas posibles y a la mayor altura.

Tuvimos muchos asesores del campo socialista, algunos muy, muy buenos. Cuando uno habla con varios pintores o diseñadores que vivieron aquella época aseguran que, lamentablemente, ese ambien-

te se ha perdido y que ya no existe esa idea de que “el arte es uno solo con sus múltiples manifestaciones”. Lo digo con mayúsculas: ESA FUE LA ÉPOCA GLORIOSA DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTE (ENA). El primer rector de la ENA fue Mario Rodríguez Alemán, una cátedra.

De la ENA es importante reiterar la colaboración con países amigos. Fui a Checoslovaquia para ponerme en contacto con gente que tuviera que ver con ese mundo y, sobre todo, con los talleres de Eslovaquia y de Praga. Estuve en contacto con Ludmila Purquiñova y Ladislav Vochodyl, que eran maestros de la Escuela de Bratislava, considerada una de las mejores escuelas de arte de Europa, y con Kavernoska, de Praga.

Posteriormente ellos vinieron a Cuba y nos ayudaron muchísimo. Los planes se fueron perfeccionando hasta llevarlos a la exquisitez, a la excelencia. Por este tiempo es que empiezo a diseñar para cine, es decir para el ICAIC, de cual hablaré después.

Había otro checo, Juraj Spitzer, que fue un escritor importante, a quien conocí gracias a estos intercambios y con el que tuve amores: él venía y yo iba y, aunque intermitente, tuvimos una relación muy bonita. Era casado, pero estaba separado de la madre de su hija, aunque vivían en la misma casa. Lo hermoso de esa unión no fue solamente el aspecto íntimo, sino el humano, y recuerdo que él me comentaba y me alertaba de ciertos fenómenos que se daban en la sociedad socialista checa para evitar que se repitieran en Cuba: “¡tengan cuidado con esto, tengan cuidado con lo otro!”, advertía.

Vinieron otros profesores que dieron clases a diseñadores que no habían tenido una formación académica y yo también me sumé a eso. Recuerdo que en el *Habana Libre* se organizaron varios ciclos.

Personalmente, las décadas del 60 y el 70 fueron muy cargadas: diseñaba para teatro, ballet y danza, asesoraba los talleres, los almacenes, estaba fundando y dando clases en la ENA, organizaba cursillos paralelos para otras instituciones. La verdad es que no sé cómo lo hacía, pero se hacía y me daba tiempo para todo; quizás dormía tres o cuatro horas solamente. Estando en la ENA se funda el Partido Comunista de Cuba (PCC) y me eligen por la Escuela; es decir, soy fundadora del PCC en las Escuelas de Arte. Igual, cuando se crea la

Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), me llaman para saber si quiero pertenecer.

Por esa época empezaron los “malos espíritus”, no creo en eso, pero vamos a ponerle un nombre. La cuestión es que ponen de directora a Berta Serguera. Ella entró y estaba vestida de miliciana todo el día y las demás que estaban a su alrededor igual — me refiero a las compañeras a cargo del aparato burocrático, no artístico —; eran unas mujeres muy revolucionarias, muy valientes y siempre montadas en jeeps dando vueltas por aquí y por allá y nunca se quitaban el uniforme. El primer año había una rigidez extrema y al siguiente todo empieza a ceder y la directora se empata con un alumno de teatro y la quitan del puesto. Ponen a un señor que vino en el *Granma*, que ya murió — para mí murió antes —, y que se llamaba Mario Hidalgo, ¡de triste recordación para la cultura de este país! Eso fue por el 65 o el 66 porque la parametración no empezó en *Teatro Estudio*, como a veces se cree, sino en las Escuelas de Arte: lo viví y fue horrendo.

En ese momento empezó la parametración aunque no se llamaba así; recuerdo que nosotros íbamos a la etapa de la Escuela al Campo de una manera feliz, fabulosa, en la Isla de Pinos. Allí hacíamos las labores del campo y permanecíamos unos cuarenta y cinco días ¡felices y contentos!, profesores y alumnos mezclados.

El toque de queda, para dormir, era el mambí y la diana, para despertarnos era también mambí. Eso a mí me tenía radiante. Por las mañanas se hacía un matutino y todos en fila, contentos. Un día, al formarnos, Mario Hidalgo dijo — no se me olvidará jamás —: “Fulana de Tal, alumna de teatro, párese aquí”, y cuando la muchacha lo hizo le gritó: “¡estás expulsada de la escuela por lesbiana!”. Eso fue delante de cientos de alumnos y aquella muchacha, con la cabeza baja, no hacía más que llorar y llorar. A mí el corazón se me puso en un puño: si la muchacha tenía sexo con otra muchacha, mal hecho; igual que si una muchacha y un muchacho tienen sexo públicamente, mal hecho, pero si hubiera sido así no pasaba de una amonestación o regaño. Ese fue un acto vergonzoso y aquello a mí me llegó al alma.

Al año siguiente rompe la parametración; se habla del Quinquenio Gris y realmente no fue un quinquenio sino un poco más porque

empezó poquitico a poquitico, y luego se fue extendiendo. A mí no me podían decir nada porque más femenina que yo no había, ni tampoco más revolucionaria y por lo tanto no podían acusarme de nada. Raúl Oliva, Salvador Fernández y Raúl Martínez ¡acusados de homosexuales y separados de las escuelas, botados ignominiosamente! Salvador Fernández no estaba en ese momento en Cuba porque se encontraba recibiendo un curso en Checoslovaquia. ¿Conclusión?, nos quedamos sin profesores y no había manera de continuar el curso. Entonces empecé a invitar a intelectuales a que fueran a dar conversatorios para poder tener algún contenido que ofrecer a los que quedaban. Ahí fue cuando Roberto Fernández Retamar dio las famosas charlas.

Recuerdo que Mario Hidalgo era tan estúpido que prohibió que en la escuela escucháramos a *Los Beatles* porque decía: “eso es música americana”. ¡Americana decía, no inglesa!; llegaba y apagaba el tocadiscos y si en alguna tarde o noche en un tocadiscos —cuando aquello yo prácticamente vivía en la escuela— poníamos música que no fuera la tradicional cubana volvía con el argumento de que “aquí no se puede oír música americana”, y a nosotros no nos quedaba otro remedio que reírnos de aquel burro. Le decía: “¡compañero Hidalgo, esa es música inglesa!”. Y me contestaba: “es igual, es música rara y esa música rara aquí no, porque trae problemas ideológicos”. Al final, seguimos oyéndola bajito en la escuela, en la casa o donde nos diera la gana. Hoy, a John Lennon, por ejemplo, se le venera en Cuba y hasta hay un parque con una escultura.

En aquella época yo tenía muy buen cuerpo y no me ponía ajustadores —a no ser que fuera ropa transparente— y recuerdo que Hidalgo chequeaba a las profesoras y a las alumnas a ver quién llevaba puesto o no puestos y, disimuladamente, le pasaba a una la mano por la espalda para verificar.

Ya había, también, sus indicios de estrechez mental porque comenzaron a enviar a algunas maestras graduadas de la Escuela *Makarenko* a cuidar a los alumnos; eran muchachas tan jóvenes como los alumnos y se les encargó vigilar los albergues de los varones para que no durmieran desnudos y nosotros nos atacábamos de risa diciendo que ellas levantaban las sábanas para vacilarlos.

Ese espíritu empezó, poco apoco, a meterse hasta que estalló la persecución abierta y burda y fue cuando decidí irme, definitivamente, de la escuela, luego de que me cansé de discutir con Mario Hidalgo. Ya yo tenía como tres o cuatro cursos de alumnos graduados y Raquel y Vicente Revuelta me invitan a trabajar a *Teatro Estudio*, y ese es el momento en que estalla con fuerza la parametración.

Por ese tiempo Isabel Monal también deja el *Teatro Nacional*. Yo salgo de la ENA e, igualmente, del *Teatro Nacional* y comienzo en *Teatro Estudio*, compañía en la que permanecí unos cuatro años, pero a la vez empiezo a colaborar con la *Escuela de Diseño Industrial e Informacional* (EDII), que fundó Iván Espín. Más adelante retomaré *Teatro Estudio*, una escuela, pero quiero referirme a la EDII y su importancia. Reitero que en mi vida hay acontecimientos importantes que suceden en paralelo o que se solapan.

Conocí a Iván Espín poco después de que Fidel anunciara la fundación de las Escuelas de Arte en el campo de golf del *Country Club*.

No recuerdo si Iván vino a mi casa con Elena y Ricardo o si coincidimos en la capilla de la casa que hoy ocupa el Ministerio de Cultura. Allí estaba instalado el estudio donde trabajaban los arquitectos que Ricardo había ido convocando y entre los que estaba Iván.

Iván había nacido en Santiago de Cuba, en 1935, en el seno de una familia acomodada económicamente y parece que desde muy joven tuvo inquietudes intelectuales. Acababa de regresar de Estados Unidos donde se había graduado de arquitectura en una de las mejores universidades del mundo: el *Instituto Tecnológico de Massachusetts*.

Muy pronto, según parece, le interesó el desarrollo y la promoción del diseño industrial en Cuba por lo que creó, dirigió —y al mismo tiempo fue profesor— de un taller de diseño de la Escuela de Arquitectura de la *Universidad de La Habana*.

Al poco tiempo de ser llamado para integrar el equipo de arquitectos que trabajaba en la creación de los edificios de las Escuelas de Artes, hubo discrepancias entre él y el resto de sus compañeros; no sé exactamente cuáles eran esas divergencias, pero creo que una de ellas era si el diseño industrial era o no arte, algo que aún hoy se discute.

Iván inició los estudios de Planificación Regional y de la nueva división político-administrativa del país, fundamentalmente, en la planificación física en Cuba y organizó el Departamento de Estudios de Productos, del primer equipo de diseño industrial en el Ministerio de la Industria Ligera. Ese equipo lo conformaba un grupo asesor de diseñadores de vestuario, muebles, etc., que se denominó “núcleo dinámico”, al que yo pertenecí. En ese “núcleo dinámico” discutíamos lo que representaba diseñar para la industria ligera, que se ocuparía de hacer objetos útiles y hermosos para la población cubana. Mi discurso en el “núcleo dinámico” era que si se usa la mezclilla no vamos solo a hablar de los *cowboy* sino de los obreros europeos que en el siglo XIX empezaron a utilizar una camisola —el overol es posterior—; es decir, una especie de camisa muy amplia, que era de mezclilla. Siempre fui partidaria de darle todo el honor que merece

a la mezclilla que ya está de moda hace más de cincuenta años y aún le queda mucho. A mí me encantaba usar la mezclilla y una vez vestí para un concierto a Omara Portuondo y a otras dos cantantes famosas con mezclilla; era una ropa de gran *vedette* —con plumas y demás—, pero la base era la mezclilla. Ese trabajo me lo celebraron muchísimo.

Esa etapa —en que descubrí que se podía ayudar a conformar una imagen cubana coherente a partir de ropas estéticamente agradables y al mismo tiempo utilitarias de acuerdo a nuestra historia, y diseñadas y fabricadas en Cuba— me marcó para siempre a pesar de que continuaba trabajando para el teatro y el cine.

En esa época también soñábamos con hacer uniformes nuevos, prácticos y hermosos para nuestras Fuerzas Armadas Revolucionarias porque todavía se utilizaba el heroico uniforme de la Sierra. En nuestro novel equipo de diseñadores se encontraba Fernando Ayuso, a quien ya he mencionado y que había creado un nuevo uniforme para las mujeres policías de tránsito, que debutaban en ese momento en las calles de La Habana. Ese uniforme era muy utilitario y hermoso y que no sé porque solo estuvo vigente unos pocos años.

Estudiamos a profundidad las distintas armas de nuestro ejército, sus funciones y asistimos a innumerables reuniones con oficiales de muy alto nivel y, según parece, estaban de acuerdo con nuestros conceptos. Pero surgió un imprevisto: el gobierno de la amiga Unión Soviética nos hizo un obsequio muy bueno en el orden económico, pero nos tumbó nuestro proyecto; regaló una cantidad enorme de uniformes para nuestro ejército de tierra, mar y aire, realizados con un diseño de ellos. Esos uniformes durarían unos cuantos años.

Como no se avanzaba con *Industria Ligera*, a pesar de nuestras reuniones, conceptos escritos y hablados, artículos, etc., Iván decidió emplear otro método para penetrar *Industria Ligera* y funda, dirige y es profesor de la *Escuela de Diseño Informacional e Industrial de Cuba*, la EDII. Yo había dejado la ENA y me uní, con alegría e ímpetu. Recuerdo que el primer ejercicio que se me ocurrió con los alumnos de la EDII fue el de comprobar cuánta ropa foránea se veía en la calle y cuánta era comprada o realizada aquí, y analizar quién o quiénes la llevaban; es decir, sexo, edad, ubicación social, etc., y

—mediante varias hipótesis— deducir por qué la llevaban. El cuestionario era muy importante porque brindaba mucha información de cómo se vestía el cubano en ese tiempo.

Pedí a los alumnos que salieran a la calle, durante un mes, con una cámara fotográfica, se pararan en una esquina y, cada cinco minutos, retrataran al que pasaba, que podía ser hombre, mujer, joven, viejo o niño, de una manera aleatoria; luego trasladarse a otra esquina y repetir lo mismo y así hacerlo en diversos barrios de La Habana. Sugerí la esquina de la heladería *Coppelia* y el barrio de Pogolotti. Ese estudio —que se perdió— se realizó durante un curso porque al siguiente la *Escuela* se desintegró. Por los resultados que arrojaba esa investigación intenté más tarde repetirla en el ISDI, pero no tuve ni ayuda ni apoyo. Simplemente, no les importó.

La EDII funcionaba al “amparo” del Consejo Nacional de Cultura que ya estaba en función de otra triste historia: la parametración y algo muy raro pasó. Llegaron críticas y críticas sobre métodos demasiados audaces, personal no confiable, etc., etc., y se decía que muchas de esas críticas provenían de algunos compañeros de la Unión de Jóvenes Comunistas, y el Consejo Nacional de Cultura enfiló los cañones, hasta que Iván dio por cerrada la *Escuela* y dijo que se apartaría de los organismos de Cultura. Además, había militantes del Partido que veían con malos ojos a los que trabajábamos en ese campo ¡y me consta porque lo sufrí en carne propia!, aunque prefiero no emitir comentarios sobre ese aspecto. No es el lugar.

Iván siguió batallando por el diseño industrial y, en 1978, concibió e implementó el Sistema de Evaluación del Diseño a través de un “Reglamento para la Evaluación del Diseño de los Productos Industriales”, publicado en la *Gaceta Oficial* ese año, que permitió asignar categorías de diseño a los productos nacionales en fase de desarrollo y productiva. El proceso incluía la asignación de las categorías de Diseño Superior, Buen Diseño y Diseño Insatisfactorio. La primera estimulaba a la empresa productora con un suplemento derivado del valor agregado, mientras que la última multaba a los productores mientras mantuvieran la producción así evaluada. Esto duró poco tiempo y, luego, se abandonó. No obstante, se necesitaba un órgano a nivel nacional que ayudara al desarrollo del diseño

industrial y una escuela de calidad que formara diseñadores de calidad. En 1980 se logra fundar la Oficina Nacional de Diseño Industrial (ONDI), organismo rector a nivel nacional que llegó a concebir líneas de trabajo necesarias para desarrollar e institucionalizar el diseño industrial en el país. Estas líneas eran Desarrollo del Diseño, Evaluación del Diseño y Promoción del Diseño. Pero, para lograr esto se requería de una Escuela de diseño industrial e informacional de nivel alto. Para completar su obra y garantizar su continuidad, Iván Espín funda, en 1984 con la asesoría de especialistas de la República Democrática Alemana y de varios países de Latinoamérica, el *Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI)*, basándose en la experiencia de la anterior *Escuela de Diseño Informacional e Industrial*. Su gestión se vio coronada con éxito al obtener el financiamiento necesario —por parte del gobierno de Finlandia— para la compra de materiales y equipamiento para los talleres de prototipos de los diferentes materiales y tecnologías, así como para la actualización del fondo de libros y revistas. Era la Escuela soñada por él, pero tenía más que ver con los órganos dedicados a la economía que con los de la cultura.

Me llamó para que colaborara en estos dos organismos. En la ONDI no fue mucho lo que pude hacer, porque continuaba con los diseños de vestuario para teatro y cine y otras responsabilidades en la UNEAC. Pero, como soy adicta a la enseñanza, comencé en el ISDI con las asignaturas de Historia de la Imagen del Hombre (Vestimenta), que comprendía muy especialmente a Cuba, y Diseño de Vestimenta Industrial.

En aquel entonces existía un organismo internacional que agrupaba a los países Socialistas, el Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME), que tenía diversos sectores de tipo económico y uno de ellos era la Vestimenta. El CAME convocaba a eventos e Iván me enviaba. Fui a dos o tres celebrados en Praga y Berlín y consistían en desfiles de lo que se hacía en la industria de cada uno de los países y después un Congreso de carácter teórico. En los que asistí —y creo que ese era el espíritu— seguían la moda que se hacía en los países capitalistas, cuestión que se podía constatar en los desfiles y en las sesiones teóricas, que eran aún peor, solo se hablaba de lo

que se hacía en París, Milán, Nueva York... Yo me ponía furiosa y, a veces, me salía del salón.

Hay dos colecciones que no olvido: una era de Hungría —ropa femenina extraordinariamente bella, con pieles carísimas como para mujeres de una burguesía muy acomodada que se bajaban de sus automóviles privados, con un chofer uniformado que les abriera la puerta: nunca para ir al trabajo— y la otra de la República Democrática Alemana (RDA) que era el reverso —ropa femenina para toda ocasión en el día, en colores beige, cremas, algo agrisado, para el otoño; piezas que se podía poner cualquier mujer para ir a una oficina o para llevar a los niños al colegio—. En la colección de la RDA se exhibían objetos vestimentarios de la mejor calidad y diseño para cualquier ciudad europea. Aún conservo algunas copias de los informes de esos viajes que yo le entregaba a Iván: él se moría de la risa por lo que yo decía.

En aquel momento se logró establecer convenios de colaboración con especialistas e instituciones homólogas en el extranjero, tanto del campo socialista como de países capitalistas, y gracias a esos intercambios vinieron a Cuba diseñadores reconocidos como Gui Bonsiepe, alemán, uno de los principales teóricos del diseño en la actualidad; Tomás Maldonado, ex profesor de la Bauhaus; Yuri Solóviev, presidente del Comité Estatal de Diseño de la URSS; Martin Kelm, su homólogo en la RDA; el colombiano Rómulo Polo.

En 1982 se había logrado consolidar un grupo de destacados diseñadores latinoamericanos y se funda en Colombia la ALADI, Asociación Latinoamericana de Diseño Industrial, y fue elegido Iván como presidente en el período de 1984-1986 y 1989-1991.

La ALADI obtuvo *status* consultivo ante la Organización de las Naciones Unidas —también por gestión personal de Iván Espín—, y también gracias a su gestión se logró el apoyo de Carlos Rafael Rodríguez y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), aprobó y ejecutó dos proyectos de financiamiento para el desarrollo del diseño en Cuba, que permitió comprar equipamiento apropiado, libros y revistas especializadas, así como la capacitación

de especialistas cubanos mediante cursos en el exterior y la contratación de expertos extranjeros. También creó los Burós Ramales de Desarrollo del Diseño, que reunieron a especialistas de la ONDI, conjuntamente con los de la industria, con el fin de desarrollar productos dentro de cada rama: calzado, vestuario, muebles, enseres, que funcionaron solo, creo, hasta finales de los ochenta.

Aprovecho para contar una anécdota un poco superficial, pero divertida que tiene que ver con Iván. En 1968, se estaba filmando *Lucía* y llega a Cuba un periodista italiano a quienes todos conocían como *Tuttino* —que era muy solidario con la Revolución— y aunque no estaba casado tenía una mujer, también italiana, que no recuerdo en qué se desempeñaba. Hacemos aquí, en la casa, como acostumbrábamos, una fiesta. Viene *Tuttino* con la mujer, pero ella e Iván simpatizan y, de pronto, desaparecen y resulta que estaban en la azotea conversando y aquel italiano empezó a buscar a la mujer y a dar gritos y dio una escena de celos que provocó tremenda risa en todos nosotros: ¡sería muy italiano, muy europeo y muy comunista, pero con un ataque de celos al estilo de Otelo! Un tiempo después, ese mismo italiano, se empata con una cubana —ya se estaba haciendo el segundo cuento de *Lucía*— y hay una escena que es una especie de orgía. Esa escena se filmó con amigos del director, míos, del productor, etc., no extras profesionales; por cierto aparecen en una escena amorosa entre Sergio Corrieri y Norma Martínez, la modelo y su mujer en la vida real, y Gilda Hernández. Todos estaban bailando en una casa que se alquiló para filmar esas escenas y entre los extras estaba una muchacha cubana, que en ese momento era la amiga de *Tuttino*. La muchacha, como todos los extras, iba vestida con un traje —de los años treinta— diseñado por mí. El traje pasaba con una especie de tira por el cuello, y por delante era una blusa, pero por detrás el escote bajaba un poco por debajo de la cintura y para aguantarlo le adicioné otra tira que iba desde la parte de atrás del cuello hasta el comienzo de la falda. A la hora de comenzar a rodar, el director había ordenado que Fulano enamorara a Mengana y Siclano a Esperanceja. Estaba Elio Mesa, un actor muy conocido de Teatro Estudio, que ya murió, a quien le ordenan flirtear con esa muchacha, pero lo hizo de manera tan convincente que parece

que a ella no le gustó. En algún momento se puso algo molesta y le dijo no sé qué y le da la espalda, y él la agarra por la tira de atrás y se descose y se le cae la parte de adelante del vestido —ese tipo de vestido no llevaba ropa interior—: ¡quedó con los senos al descubierto! *Tuttino*, que también estaba invitado a la supuesta fiesta, se ofendió e insultó al actor y al director. La muchacha se puso a llorar y yo tuve que consolarla y explicarle la acción dramática. Al final, todo el mundo se rió de *Tuttino* quien, una vez más, sacó bronca y quedó con una gran fama de celoso: ¡llegó a quejarse hasta con Alfredo Guevara!

Al tiempo de Iván haberse casado, se mudó un poco más lejos, a un apartamento en una azotea donde se veía el mar y muchas tardes fui a ver la puesta del sol junto a él. Aunque me llevaba bien con la mujer, nunca pude relacionarme profundamente con ella.

Iván fue miembro fundador de la UNEAC, de la Asociación de Arquitectura de Londres, miembro de honor del Instituto Nacional de Diseñadores Industriales y Gráficos de México y profesor invitado de la Universidad canadiense *Laval*, de Quebec. A su vez fue un gran teórico del diseño industrial y dejó innumerables artículos, que han sido objeto de unas 30 publicaciones, la mitad de ellas en otros países de habla hispana y según Olegario Lamí, uno de sus colaboradores más cercanos: “Iván tuvo un pensamiento muy avanzado para su época, a la altura de intelectuales que fueron fundadores de la Casa de las Américas y el ICAIC. Poseía una cultura excepcional y su obra fue siempre muy coherente con su pensamiento. Era capaz de identificar lo verdaderamente valioso dentro de un cúmulo enorme de información novedosa”. Sus alumnos coinciden al opinar que lo que más los marcó fue su afán de transmitirles, íntegramente, todo lo que él había aprendido. En lo personal, pude desarrollar una amistad profunda con Iván y mi relación con él fue de dos tipos: la profesional y la personal; fuimos amigos. Venía mucho a casa, desde antes de casarse, vivía cerca y pasábamos horas planificando trabajos, estrategias. Era un hombre sumamente inteligente y culto, pero su aspecto era muy descuidado por lo que para ciertas personas resultaba ser un individuo “raro” y se ganó el rechazo de algunos. Era alto, delgado, un poco desgarbado y tenía el pie bastante largo;

un día se apareció con alpargatas y me dijo muerto de la risa: “fui a comprarme zapatos, pero no había número para mí y lo único que encontré fue esto”.

Poseía un nivel muy profundo de análisis, lo que lo hacía ser un teórico —soñador y visionario—, pero carecía de habilidades para dirigir, pues era un tanto ingenuo a la hora de seleccionar a sus colaboradores quienes, en muchísimas ocasiones, lo engañaban y estropeaban sus planes. Creo que llegó a rodearse de personas que, quizás, comprendían el alcance de sus proyectos, pero que no tenían intención de ayudarlo. En el último año, más o menos, en que estuvo al frente de la ONDI y del ISDI, su carácter fue variando y, al final, casi no se podía hablar con él. Tenía como Jefa de Despacho a una sobrina política mía, que yo había recomendado y que empezó como secretaria, pero tal parece que levantó un muro entre nosotros y, también, su esposa ayudó a ese aislamiento. Al igual que con otras personas hasta entonces cercanas, prácticamente me bloquearon.

Por otro lado, funcionarios de alto nivel de los organismos que debían apoyarlo o servirse de sus conocimientos, no comprendían el alcance del diseño como herramienta para el desarrollo del país y, por lo tanto, no dieron importancia ni lo apoyaron en sus esfuerzos por consolidar la institucionalización del diseño en Cuba. Todo eso contribuyó a una atmósfera negativa creada a su alrededor que condujo a su separación del cargo.

Nunca he podido saber, exactamente, qué se le imputaba. Se le separó sin explicaciones —al menos a los que colaborábamos con él desde la década del 60 no se nos esclareció nada: quizás los que nombraron en su lugar supieron más que nosotros—. Todo lo concerniente al diseño industrial —no en los aspectos docentes sino a su desarrollo— quedó vegetando. Es como si no le importara a nadie. En los años subsiguientes se han seguido formando bastante bien diseñadores industriales, especializados en la Vestimenta, pero al graduarse se ponen a trabajar por cuenta propia o se van del país: en otros lugares sí les han valido los conocimientos que se les suministraron en ese Instituto que fundara Iván Espín para servir a Cuba y su Revolución.

TEATRO ESTUDIO

Quiero hacer un momento de honor a cuatro instituciones culturales de la Revolución que pudieron plantarse contra ese engendro que llamaron parametración que fueron: *Teatro Estudio* con Raquel Revuelta; *Ballet Nacional de Cuba* con Alicia Alonso; ICAIC con Alfredo Guevara, y *Casa de las Américas* con Haydeé Santamaría. Cuatro personalidades incuestionables y que nadie podía atacar, al menos abiertamente, y que además iban y hablaban directamente con Carlos Rafael Rodríguez o con Celia Sánchez y más arriba también y los atendían. Todos decían: “luchen, pero esperen”.

Me voy a trabajar a *Teatro Estudio* y nació la idea de empezar a hacer pequeños talleres de vestuario, escenografía y telones de acuerdo a las condiciones de cada uno de los grupos. El objetivo era no depender de los talleres grandes, enormes, que trabajaban para todas las compañías de teatro de La Habana y algunas del interior. Raquel quería hacer esos pequeños talleres y me nombraron diseñadora: se creó la plaza de diseñador escénico para cada grupo y el propósito era hacer diseño de vestuario, escenografía e iluminación. Pasé a ocupar la plaza de diseñadora escénica Ah, y empecé, además de diseñar, a colaborar con el trabajo organizativo y de dirección de la puesta desde el punto de vista escénico. Me acuerdo que había unos almacenes —por cierto muy desorganizados— en el que trabajaban dos mujeres muy valiosas, pero que me rechazaron porque yo intenté armar una estructura técnica.

Tres antiguos talleres del *Teatro Nacional de Cuba* —que pasaron a ser nacionales— estaban al servicio de todos los grupos de teatro; es decir, que cualquier director iba a buscar lo que necesitara y era necesario darle un orden —ya estuvieran en el Convento de Santa Clara, en *Tecnoescena* o donde fuera—. Empecé una clasificación de la ropa por época, por sexo, por ubicación social, etc., etc.; todo quedaba por escrito. En Venezuela había hecho algo de eso y cuando empezamos aquí esos almacenes cobraron una categoría más desarrollada; ya tenían cierta coherencia y se exigía que se diera a esos vestuarios un tratamiento correcto.

En *Teatro Estudio* intenté hacer lo mismo, pero el almacén tenía una característica que lo dividía en dos grandes vertientes: el vestuario general y el vestuario de repertorio. *Teatro Estudio* trabajaba con

repertorio y si se usaba un par de zapatos o una mesa o una silla de una obra de repertorio, había que tener un tremendo cuidado de no transformarlos para que sirvieran para las dos; si era imprescindible una transformación, tenía que ser lo más ligera posible.

Ese trabajo me fascinaba y fui muy feliz haciéndolo y, al mismo tiempo, diseñaba. Seguí la misma metodología que cuando estaba en el *Teatro Nacional*; es decir, que cuando llegaban los diseños de una obra de Fulano de Tal, me encargaba de llevarlos a los Talleres de Teatro y chequearlos como si fueran míos: tenía que ser tan honesta con el trabajo ajeno como con el propio. Así lo hice. Después repetí esta labor para el *ICAIC* y, por cierto, nadie le ha hecho caso y esa es la razón por la que, desgraciadamente, no queda casi nada.

Cuando decido irme a trabajar al *ICAIC*, mi afecto, devoción y admiración por la familia Revuelta no se deterioraron en lo absoluto, hasta el día de hoy. Sinceramente creo que Raquel y Vicente comprendieron y amaron los valores artístico-teatrales y los ético-ideológicos de nuestra Revolución. Esos valores los reflejaron y defendieron desde *Teatro Estudio* y estoy orgullosa y agradecida del tiempo que pase junto a ellos, contando los años terribles de la parametración en lo que aprendí a luchar contra las cosas mal hechas que, se decía, respondían a una determinada ética, que resultó falsa: desde dentro de la Revolución se luchó contra la parametración y ganamos la batalla. El tema de la parametración, por su importancia, impacto y repercusión lo retomaré más adelante.

CONJUNTO FOLKLÓRICO NACIONAL

Por distintas razones fue uno de los proyectos más queridos y entrañables. El *Conjunto Folklórico* es Cuba vista a través de sus bailes no solo rituales sino populares que recogen tres aspectos: las diversas etnias, su gestualidad y su vestimenta; es decir, su imagen.

La imagen es cuerpo, gestualidad y vestimenta y todo visto a través de la música popular. Esta teoría empecé a crearla desde los tiempos de Venezuela cuando me enfrenté a distintos grupos étnicos, a sus bailes, a sus creencias religiosas y a sus vestimentas. El poseer una cultura musical —popular y culta y conocer de dónde proviene cada una— me ayudó a la hora de enfrentar este trabajo en Cuba: fue un regalo.

El término “folclórico”, aunque a mí no me gustaba, tuve que aceptarlo porque se utilizaba con la acepción correcta: “lo que surge del pueblo”.

El local que nos dieron para ensayar se encontraba en la Plaza de La Catedral —anteriormente había sido un banco y hoy día es el Restaurant *El Patio*—. Los primeros bailarines no fueron profesionales ni estudiantes, sino gente muy humilde que en su mayoría eran negros y creyentes aunque había algunos blancos e, igualmente, algunos no creyentes; ellos mantuvieron sus oficios como lavanderas, albañiles, estibadores, etc.

El primer espectáculo se conformó con gran calidad y esas personas —pobres y revolucionarias— bailaban, cantaban y tocaban a sus santos y lo hacían con la disciplina que les exigía el coreógrafo Rodolfo Reyes, y con una calidad artística y técnica impresionantes. La conformación oficial del grupo fue demorándose y, por lo tanto, no se les podía contratar, pero acudían a los ensayos, cada día, de forma gratuita y disciplinadamente. Nos llegó un rumor de que algunos miembros del Consejo Nacional de Cultura opinaban que no se les podía contratar basándose en criterios de tipo racista y religioso, y peleamos duro no solo por el derecho revolucionario que nos asistía, sino por el artístico y social.

Ante esta situación se nos ocurrió hacer un ensayo-función e invitar a artistas, escritores e intelectuales muy destacados y mostrarles los bailes populares tradicionales —como el son, la rumba y el

guaguancó, entre otros— y los religiosos. Los invitados quedaron encantados.

El *Conjunto* deja la sede de La Habana Vieja y pasa a ensayar a un lugar mucho más cómodo que estaba en 5ta. y E, en el Vedado; en ese momento la directora era *Teté* Linares¹⁹ —que había sustituido a la primera directora del *Conjunto*, Marta Blanco—. Estando en ese lugar se da tremenda bronca... se tiene que depurar un poco a los bailarines y *Teté*, junto a un grupo de asesores, comienza esa labor y toman la decisión de sacar a algunos antes de que se presente en el espectáculo —hay que recordar que hubo un proceso de gestación que duró unos dos años más o menos—. Se decide separar a uno de ellos —blanco por cierto— y el tipo saca un revólver y empieza a disparar. A *Teté* le pasó un tiro rozándole el muslo y otro le dio a Silvina Fábregas en la garganta. En ese momento Silvina salía del baño y aunque no la mató —ella vive todavía—, le dañó las cuerdas vocales y perdimos a una excelente cantante y quedó solo como bailarina. Después de este incidente *Teté* renuncia y asumen la dirección del *Conjunto* de manera temporal la bailarina y coreógrafa mexicana Elena Noriega y, luego, el también coreógrafo y bailarín cubano Santiago Alfonso. Un tiempito después, Manolo Micler asume la dirección; yo dejé de diseñar para el *Conjunto*, pero lo sigo queriendo como siempre y recuerdo las obras en las cuales participé, vistiendo sus bailarines lo mejor que pude y descubriendo un mundo muy seductor.

Durante el período de gestación, las opiniones y las trabas continuaban y un día estábamos algunos de los miembros del *Conjunto* en la parte de afuera del hotel *Habana Libre* y llegó Fidel: un gentío enorme se aglomeró a su alrededor y no lo dejaban caminar. Nosotros empezamos a gritarle que éramos del *Conjunto Folklórico* y que teníamos problemas, que queríamos que nos atendiera. ¡Era imposible romper el anillo de su guardia personal!, pero él nos miraba y sonreía. Parece que escuchó algo.

¹⁹ María Teresa Linares: musicóloga y pedagoga. Una de las más prestigiosas musicólogas cubanas de su generación y de las actuales.

Días después, de sorpresa, vino a la casa el comandante René Vallejo, el médico de Fidel en la Sierra. Cuando se identificó, me quedé lívida de la sorpresa y él se rió al verme la cara. Fue gentilísimo, hábil, respetuoso, y enseguida se ganó mi confianza. Me dijo que Fidel lo había mandado para que le contara lo que quisiera sobre el *Conjunto Folklórico Nacional* y sobre otras cosas del mundo cultural. Vino a verme dos veces y yo ¡hablé hasta por los codos! Esto lo cuento muy pocas veces, pero recordarlo me llena de orgullo. Todo lo del Conjunto se arregló; lógicamente no fue solo por la visita de Vallejo, pero sí creo que pesó.

El equipo creador del *Conjunto* —la idea inicial se le debe a Isabel Monal y a Gilda Hernández— fuimos cuatro personas: Rodolfo Reyes (coreógrafo), Salvador Fernández (escenógrafo), Rogelio Martínez Furé (alumno de Argeliers León, en los aspectos conceptuales, históricos y religiosos) y yo (vestuario). Para apoyarnos —como consultantes— estaban Nieves Fresneda, Jesús Pérez, Lázaro Ross, Trinidad Torregrosa, Emilio O'Farril, José Oriol, Manuela Alonso, Pedro Saavedra, Felipe Alonso y Margarita Ugarte; algunos de ellos habían sido “informantes” de Don Fernando Ortiz.²⁰ Hay que reconocer y felicitar a esos consultantes que jugaron un papel fundamental: ellos me informaban verbalmente cómo era cada deidad y a partir de ahí empecé a conformar la ropa. Insisto en que en ese momento prácticamente no existía literatura escrita sobre el tema y yo tenía que conocer cuál era la simbología de cada prenda y de cada elemento. Este es un aspecto muy importante que hay que respetar.

Para el estreno, se seleccionaron bailes representativos de algunos santos muy conocidos. Nunca digo “orishas” porque así les dicen en la religión yoruba y en Cuba siempre se les dijo “santos”. Esas divinidades fueron escogidas por su popularidad, sus valores musicales, bailables y de vestimenta. El nombre de ese primer ballet fue *Ciclo Yoruba*, con la coreografía de Rodolfo Reyes, guión de

²⁰ Fernando Ortiz: antropólogo, jurista, arqueólogo y periodista. Estudioso de las raíces histórico-culturales afrocubanas. Fue además etnólogo, lingüista, musicólogo, folclorista, economista, historiador y geógrafo. Se le conoce como el tercer descubridor de Cuba.

Rogelio Martínez Furé y una estupenda escenografía de Salvador Fernández. Se estrenó en el *Mella*, en 1963.

Después, siguiendo esa línea de bailes con fuerte influencia de alguna región de África, se estrenó el hermoso y fuerte *Ciclo Congo*, con la consiguiente coreografía de Rodolfo Reyes, guión de Furé, escenografía de Salvador y vestuario mío. Se estrenó en el *Mella*, en 1963.

El tercero fue *Ciclo popular* que tuvo otras características: no se basó en música ritual, sino en la bailada popularmente por la población cubana, insertada en nuestras tradiciones danzarias; esa es la razón por la que tenía como subtítulo *Danzas populares tradicionales cubanas*. Era bellísimo y ponía a la gente a bailar en sus asientos. También, la coreografía, el guión, la escenografía y el vestuario fue de los mencionados anteriormente e, igualmente, se estrenó en el *Mella* en el 63.

En 1964 fue el primer viaje del *Conjunto Folklórico* a España y de esa gira tengo recuerdos hermosos. Estábamos alojados en Madrid, en un hotel de segunda. La delegación estaba compuesta, por supuesto, por gente muy joven y por los mayores que tenían una dignidad increíble. La virginidad era algo que había que cuidar. Nieves Fresneda —bailarina e informante de don Fernando Ortiz y quien representaba a Yemayá—, era la responsable de cuidar a las bailarinas más jóvenes. Recuerdo que en una ocasión una de las bailarinas se acababa de hacer santo y estaba bailando y, en medio del escenario se le cae el pañuelo de la cabeza —que la tenía rapada— y Nieves y todos los demás se le tiraron encima para que nadie le viera la cabeza. Ese tipo de cosa para alguien que no practique esa religión puede parecer algo ingenuo, igual que el cuidado de la virginidad, pero para ellos es muy importante.

No defiendo esa manera de ser, pero la respeto, y lo cuento para demostrar cómo se pensaba en ese momento y cómo se cuidaba el honor religioso. Durante el viaje, Nieves andaba con ellas todo el tiempo e iban a almorzar y a cenar juntas y las vigilaba. A mí, sinceramente, me parecía algo maravilloso verla constantemente cuidando a sus muchachitas —tenían unos veinte años y eran solteras.

Esos desvelos se extendían, también, hacia los modales; era hermoso ver a aquellos viejos cuidando la manera de comer de los jó-

venes, la forma de comportarse... todo el tiempo aquellos viejos folkloristas —Trinidad Torregrosa, Lázaro Ross, Nieves y el tocador de batá Jesús Pérez— pendientes para que todo saliera bien y para que se comportaran debidamente: su desvelo mayor era que el nombre de Cuba quedara en alto, algo que me parecía maravilloso.

En la primera función la que hacía de Oshún, era Luisa Barroso y fue la primera en salir a entregar los programas y a dar la bienvenida: era una mujer muy vistosa y la recuerdo caminando entre el público. El teatro *La Zarzuela* estaba abarrotado de gente y el espectáculo incluía rumbas, comparsas y también cosas de santería. En un momento determinado una parte del público empieza a gritar consignas contra Cuba y la otra a contestarle y decirle: “¡gamberros, cállense la boca!”. Los bailarines que estaban en escena ¡no dejaron de bailar! ni dejaron de sonar los tambores y nosotros, que estábamos entre cajas expectantes, los estimulábamos a continuar. Aquello era una verdadera locura y comenzaron a tirar unas bombitas de humo con tremendo mal olor ¡y todos los bailarines seguían sin detenerse! Llegó la policía y sacó al grupito y todo continuó felizmente. Ese fue el primer día de presentación y terminó con éxito y con vivas a Cuba, pero cuando salimos del teatro en la acera de enfrente estaba el grupúsculo, nuevamente, gritando. La policía había hecho un cordón y nos retiramos. No pasó nada. Al día siguiente, en los periódicos salieron varios artículos reseñando el suceso y despreciando a esos “gamberros” por haber insultado a Cuba.

En la década del 70 se crearon tres ballets más, que fueron en los últimos que trabajé: *Estampas cubanas*, con bailes populares y coreografía de Roberto Espinosa, guión de Furé y compartí el vestuario con Eduardo Arrocha y la escenografía de Manolo Barreiro. Se hizo una nueva versión de *Rumbas y comparsas* y *Ciclo Arará*. Este último surge de una manera muy interesante: Lázaro Ross —quien era el *akpwon* (cantante de santería) más importante del grupo y uno de los informantes de Ortiz— creó un libreto basado en leyendas poco conocidas de una región africana, la tierra Arará. La coreografía la asumió Roberto Espinosa y la escenografía de Manolo Barreiro. *Ciclo Arará* me llevó a estudiar e investigar otra región de África, de donde muchos de sus hijos también fueron traídos a la fuerza.

Surge la UNEAC. Primero estuvieron las Secciones —las Asociaciones fue posterior— y a los diseñadores nos consideraron artistas plásticos, algo que está muy bien; por ese motivo he quedado en dos: la de Artes Plásticas y la de Artes Escénicas. Los que empezamos fuimos Raúl Oliva, Salvador Fernández y yo; después entró Eduardo Arrocha y recuerdo que en aquella etapa Alfredo Rostgaard nos convocaba a conversar y a soñar. Se suponía que el diseñador escénico trabajara la escena en vivo —ya fuera teatro, danza u ópera—. Tengo guardado el cartel del Primer Congreso de la UNEAC, que lo hizo René Portocarrero.

En ese momento empezaron a surgir algunos diseñadores, pero sin ser graduados de escuela y sin aval de ningún tipo. Más tarde se constituyó, entre otras, la Comisión de Evaluación con un sistema adecuado que tenía el objetivo de saber si el solicitante tenía categoría para ser profesional. Cuando empezaron a graduarse diseñadores escénicos de las Escuelas de Arte ya era diferente porque, a pesar de no tener una trayectoria de trabajo, sí poseían una capacidad para considerarlos profesionales y pertenecían a la categoría C. Se establecieron tres categorías: A, B y C.

En esta Comisión estaban algunos directores de teatro —yo la presidía y los caballos de batalla eran Raúl Oliva y Salvador Fernández—. El que fuera graduado de los cinco años de la carrera, entraba con categoría C; luego de un tiempo de trabajo optaba por la B y después por la A. Se estableció que un diseñador ganaría un sueldo fijo, cuando pertenecía a un grupo; es decir, que era plantilla del mismo y podía, también, trabajar con otro grupo. Era lógico categorizar a la gente y que cada cual ganara a partir de su trabajo y no solo atendiendo a la cantidad, sino a la calidad del trabajo. Nos reuníamos, discutíamos, hacíamos análisis y hasta nos peleábamos, pero avanzábamos muy seriamente. Había otra Comisión integrada por Omar González, hoy presidente del ICAIC, y Carlos Martí y nos reuníamos en mi casa, en la sede de la UNEAC o en el hotel *Ambos Mundos* donde teníamos un salón. Era el momento de inventar, pero lo más serio, sabio y profesionalmente posible.

PARAMETRACIÓN

Entretanto —ya yo en *Teatro Estudio*— la parametración había comenzado y se sintieron los efectos en el teatro, que fue donde más golpeó. Empiezo a militar en un núcleo del Partido que pertenecía a la Dirección de Teatro del Consejo Nacional de Cultura que radicaba en el edificio del Segundo Cabo y al frente del cual estaba Pavón.²¹ Comienzan a llegar a *Teatro Estudio* los telegramas que decían: Fulano de Tal no es idóneo como revolucionario. El argumento era que un artista influye mucho en la gente porque informa siempre de algo, dice algo, y por lo tanto no podía tener “debilidades ideológicas”; esa era la frasecita. Esos telegramas —escritos con lenguaje correcto, pero ambiguo y falso—, ponían a la gente en la calle. Llegaba a *Teatro Estudio* un telegrama que informaba a Raquel —como directora—, que Fulano o Fulana no podía continuar en la Compañía porque tenía “problemas ideológicos”. Así de simple y de complejo.

El administrador de *Teatro Estudio* —que también era militante, pero que no tenía nada que ver con el mundo de la cultura— era un hombre delgadito, joven, muy capaz y competente y a él iban dirigidos esos telegramas. Se recibían y Raquel salía a ver a Juan Marinello, a Carlos Rafael Rodríguez, a Haydée Santamaría o a Celia Sánchez: todo el tiempo buscando apoyo para evitar esa arbitrariedad. Todos le pedían calma, pero la parametración continuaba.

Teatro Estudio fue de los grupos más golpeados por la parametración. Todos los meses llegaban uno o dos telegramas; la plantilla de *Teatro Estudio* pertenecía al Consejo Nacional de Cultura y el dinero salía de ahí por lo que la Compañía no tenía autonomía. Me acuerdo que nunca en esos fatídicos telegramas se mencionaba la palabra homosexual: el argumento era siempre “problemas ideológicos” o “debilidades ideológicas”. El acusado tenía derecho a apelar, pero la pasaba muy mal. Recuerdo que se hacían unos juicios —en el Palacio del Segundo Cabo en La Habana Vieja— y podía ir alguna persona que perteneciera al grupo y, por lo general, me tocaba a mí. Yo pedía y exigía explicaciones y abogaba por la justicia, pero era como hablar con la pared. Uno de los que estaba al frente de la parametración era Armando Quesada —quien todavía está en la

²¹ Se refiere a Luis Pavón Tamayo.

televisión y que fue profesor de Literatura en la ENA —, un hombre muy raro, con muchos traumas; lo conocía muy bien porque fue uno de los fundadores de las Escuelas de Arte. En ese momento ya yo hacía algunos trabajos para el *ICAIC*, pero contratada puntualmente para una película. En el *ICAIC* no pasó nada, ¡ni a uno pudieron expulsar!

Armando Quesada, o “Tor Quesada” como le decían en alusión a Torquemada, famoso por convertir a la Inquisición en un implacable organismo de persecución religiosa —junto con Pavón— estaba de a lleno metido en la parametración. En esos juicios nunca se sacaba nada en limpio porque todo era gelatinoso y baboso. Al núcleo de la Dirección de Teatro del Consejo Nacional de Cultura, se llevó el tema —recuerdo que el secretario del núcleo era un hombre que no tenía nada que ver con la cultura— y tuvimos graves discusiones. Recuerdo que entre los que con gran fuerza cuestionaban la parametración estaba un cantante de la ópera —que era fabuloso— y María Antonieta Enríquez, que era musicóloga y fue la primera mujer de Carlos Rafael Rodríguez.

Se discutía, pero nunca había una explicación, no había nada claro. Todo era muy confuso y cuando llegaban los telegramas, Raquel salía y buscaba sus contactos por aquí y por allá y siempre decía lo mismo: “hay que esperar”. Raquel pretendía seguir trabajando con los parametrados hasta que llegó la orden estricta de que eso no era posible. Me consta que Raquel trató de mantener a todos los que pudo.

En una ocasión, Raquel estaba de gira por toda la Isla, y el administrador y yo —nunca me han gustado los cargos de dirección— nos quedamos en la retaguardia. Por esos días se convocó a una asamblea, no recuerdo de qué era exactamente, pero estaba encabezada por Lázaro Peña y no sé quién empezó a criticar a Raquel por, aparentemente, no saber manejar algunos asuntos administrativos y recuerdo la frase de Lázaro Peña: “para hablar de Raquel hay que tener cuidado, porque Raquel es Raquel y la conozco desde hace muchos años”. Esa fue la manera que encontró Lázaro Peña de frenar alguna crítica hacia Raquel. Hay que recordar que ella empezó en la radio a trabajar con Lázaro Peña y el Partido Comunista; es decir, Raquel estaba muy bien respaldada gracias a su trayectoria.

Raúl Oliva y Salvador Fernández hacía tiempo estaban separados de la escuela, pero seguían trabajando como diseñadores.

La parametración en el teatro fue, ante todo, contra actores, actrices, bailarines y bailarinas y no tanto contra los pintores y los diseñadores. A estos últimos se les impidió dar clases en las escuelas, pero no se les sacó de sus trabajos porque en realidad la pintura no llega al pueblo con la misma dimensión que el teatro o la danza ¡y con el cine sí que no se podían meter!

Era tradición que cada domingo sobre las once de la mañana, luego que terminaban los conciertos de la *Orquesta Sinfónica*, la gente fuera a la cafetería *El Carmelo* a tomar algo. Por lo general, los clientes que allí acudían eran amantes de la música llamada culta y se comentaba que, una o dos semanas atrás, se habían llevado preso a unos que habían salido del concierto y estaban sentados en ese lugar público. Por esos días había un concierto de un violinista soviético muy importante y Raúl Martínez inauguraba una exposición personal en el *Museo Nacional de Bellas Artes*; fui a la apertura y allí me encontré a Salvador Fernández y a Raúl —éramos muy amigos— y queríamos ir al concierto. Salimos del Museo y, juntos, fuimos hacia el teatro *Auditórium Amadeo Roldán*, pero ya nos habían advertido que tuviéramos mucho cuidado porque la policía andaba rondando esa zona y, quizás, pudiéramos tener problemas. Había otra mujer, también amiga, pero no recuerdo quien era; el asunto es que llegamos al teatro tomados de los brazos y subimos las escaleras a la expectativa de que alguien nos parara. La actitud nuestra fue un poco provocativa, pero me alegro mucho de haberlo hecho. Había algunas personas vestidas de civil, pero con aspecto un poco raro que nos observaban, pero entramos tomados del brazo y no pasó nada.

Durante los juicios, creo, tuve una actitud no valiente sino que simplemente preguntaba constantemente y nunca se sabía nada, ni había una explicación concreta y transparente. Todo eso lo hablaba con Raquel y con el administrador para saber qué íbamos a hacer con esa disposición. En ese momento se me empieza a cuestionar en el núcleo del Partido de la Dirección de Teatro un argumento mío, que repetía: “conozco a algunos que se dicen muy revolucionarios

y machos y, sin embargo, en el fondo son tremendos gusanos”. Me acusaron de que me acostaba con homosexuales y me pedían la expulsión del Partido. Varias personas del núcleo protestaron, pero la mayoría aceptó que yo me oponía a la parametración y me pedían la expulsión. Esa solicitud se elevó a la provincia —hay que recordar que el Partido tiene instancias— y nunca hubo respuesta; así pasaron algunos meses sin que hubiera contestación. Todo el mundo callado. En eso, llega el Congreso donde se crea el Ministerio de Cultura con Armando Hart a la cabeza. Y todo se detuvo.

Pero antes pasaron cosas muy interesantes en *Teatro Estudio*. Cada vez que Raquel iba a poner una obra tenía que mostrarle a Pavón el elenco, quien decía: “este no puede actuar porque está separado del teatro por problemas ideológicos”. Llegó el momento en que Raquel no podía poner ninguna obra porque tenía muy pocos actores. A Vicente Revuelta aún no lo habían tocado. Ella inventó hacer unos recitales muy interesantes. El primero se llamó *Caminando y cantando* y el guión lo escribió el poeta y revolucionario salvadoreño Roque Dalton y la música era con canciones de distintos autores y, sobre todo, trovadores. Esa idea fue de protesta para no cerrar el teatro, pues llegó el momento en que no tenía elenco.

Recuerdo que *Caminando y cantando* terminaba con la canción “Cuba va”. Se invitó a una gran cantidad de artistas e intelectuales de ese momento; se le dio mucha promoción a nivel personal y yo diseñé una ropa especial, como de campaña. Ese espectáculo lo dirigió José Antonio Rodríguez. También recuerdo que un día antes del estreno, Ángela Grau, que era una mujer muy ejecutiva, inteligente y revolucionaria, que trabajaba directamente con Alicia Alonso, pasa por delante del teatro en el momento en que yo salía y me dice: “¿por fin, mañana estrenan?”. “Sí, estrenamos”, le dije, “y hay cantidad de gente importante que va a venir”. Y ella dice: —“¡se estrena por los ovarios de Raquel!”. “¡Así es!”, respondí. Se estrenó a teatro repleto, y en medio de los aplausos atronadores el actor que cantaba y tocaba la guitarra bajó a la sala y le dio la vuelta, seguido de todos los actores a los que se incorporó el público cantando. El actor sale a la calle, con todo esa gente detrás, coreando “¡Cuba vaaaaaaa, Cuba vaaaaaaa!”, y doblamos la esquina y llegamos a la calle Línea. Allí

se deshizo el grupo. Algunos tenían miedo de que llegara la policía, pero no pasó nada.

Después, vinieron los otros recitales: *Tiene la palabra el camarada máuser*, con guión y dirección de Abelardo Estorino y coreografía de Iván Tenorio; *Balada del pobre*, con textos de Bertolt Brecht y guión de Eberto Norman y Luis Felipe Roca, quien también lo dirigió; *Cantar de cantares*, con textos de José Martí y Ho Chi Minh y dirección de Raquel Revuelta; y *Memorias de Fermín*, con guión y dirección de Edwin Fernández.

Un poco antes de desatarse la parametración, se comenzó a respirar un espíritu puritano. Había cuatro excelentísimos actores: Edwin Fernández, Julio Martínez, Frank Negro y Enrique Almirante. Ellos estuvieron en algunas fiestas subidas de tono y los espíritus puritanos del *ICRT* los separaron por “mala conducta”. Este hecho no creo que pertenezca a la parametración, pero fue como un antecedente sutil. Cuando Raquel se entera —aun contra las opiniones del Consejo Nacional de Cultura— los pudo rescatar y los llevó para *Teatro Estudio* y los contrató. Allí empezaron a trabajar y los cuatro, juntos, hicieron una obra que se llamó *Thermidor-Mayo*, de la que hablaré más adelante.

Cuando comencé a trabajar en Cuba, tenía grandes lagunas y al Consejo Nacional de Cultura le interesaba que supiera más de talleres y de almacenes. Me enviaron a Praga y Bratislava, donde hay unos almacenes y talleres soberbios. Fui tomando nota y asimilando algunas experiencias para, luego, aplicarlas en Cuba, pero siempre teniendo en cuenta nuestra realidad e idiosincrasia. Cuando llegué a Bratislava quedé deslumbrada. Allí me reencontré con la diseñadora de vestuario Ludmila Purkiňova y el escenógrafo Ladislav Vochodil. Me recibieron y me dieron toda la información, pero lo que me dejó pasmada fueron los almacenes del *Teatro Nacional de Bratislava*. Era un edificio rectangular, como de sesenta o setenta metros de largo y de muchos pisos, pero dividido en dos alas que a su vez tenían una separación como de cuatro metros aproximadamente. En ese lugar, en la separación, había un elevador amplio que subía y bajaba y que también se desplazaba hacia el frente o hacia atrás. Es decir, subía verticalmente hasta el piso solicitado y, luego, horizontalmente se desplazaba hasta llegar al lugar deseado. Por ejemplo, la obra *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, se había montado tiempo atrás y se guardaba la escenografía y el vestuario en el piso 12, local 5 y el ascensor ascendía hasta el piso 12 y, luego, se desplazaba hasta el local 5. Se abría una puerta y uno entraba, directamente, a ese lugar donde estaban la escenografía y el vestuario. Cuando vi eso me di cuenta de que en Cuba nunca íbamos a tener algo así y que pertenecía a un teatro técnicamente desarrollado, pero más cuenta me di de que en el mundo del teatro los aspectos técnicos son muy importantes para llegar a realizar los artísticos. En la medida en que se desarrolla la tecnología, los elementos técnicos son más importantes y hay que ponerlos al servicio del arte. Eso me fue transformando y fui aprendiendo. Allí me encontré con gente que amaba desde lo más profundo su trabajo y que tenía un sentido de pertenencia impresionante.

Los diseñadores que mencioné —otros también— ya habían estado en Cuba impartiendo cursos, porque en Checoslovaquia se hacía un teatro muy desarrollado en aspectos que tienen que ver con el diseño escénico. Además, algunos alumnos graduados de Diseño

Escénico, de las Escuelas de Arte, fueron a ese país a recibir también más información técnico-artística.

En uno de esos viajes de intercambio de conocimientos que realicé a Alemania me ocurrieron cosas muy interesantes: tuve gran influencia de Brecht cuando lo descubrí en Nueva York, en la década del 50, y más tarde también gracias a *Teatro Estudio* y a Raquel y Vicente Revuelta, pero al llegar a su cuna me enfrenté con todo el mundo creativo de ese gran hombre. Ese deslumbramiento se produjo en el Teatro *Schiffbauerdamm*, sede de la *Berliner Ensemble*, célebre por las producciones de obras de su fundador, Bertolt Brecht.

Durante mi estancia en Alemania vi varias obras de Brecht, entre ellas una que se llamaba *Coriolano* que está basada en un hecho acontecido durante el imperio romano, y la madre del guerrero —uno de los protagónicos— lo encarnaba la viuda de Brecht que se llamaba Helena Weigel. Ella era tan flaca y larga como excelente actriz. Recuerdo que usaba una túnica semi-romana, muy bien hecha, pero súpersimple: solo marcaba la línea y nada más. Lo que me dejó impactada fue la escenografía: simulaba un edificio que era como una caja rectangular —más larga que alta y ancha— y en un extremo de ese rectángulo tenía un pivote que se enterraba y se sujetaba al escenario y se movía girando sobre él. En ocasiones lo que el público veía era la entrada de un edificio y luego, al girar, aparecía por el otro lado un arco romano. Pero lo importante no era solo eso —que era un alarde de técnica que podía haber en cualquier gran capital del mundo—, sino que dentro de ese supuesto edificio había un camerino móvil para que la actriz se cambiara sin tener que salir de la escena ni aprovechar ningún apagón. Ese día pude ver a la viuda de Brecht, es decir la vi actuar —por supuesto en idioma alemán que yo no entendía, pero conocía el argumento de la obra— y fue una experiencia válida para mí.

Auxiliada de un traductor, cuando fui a los talleres conversé con las costureras y me mostraron los bocetos que habían hecho para esa obra y para Helena Weigel. Ella se cambiaba dos o tres veces y me percaté de que había como seis o siete bocetos. Pregunto y me responden que mientras la Weigel no comprobó que el traje le caía perfectamente a la cadera, al busto y a los hombros, no lo aceptó y

hubo que hacerlo más de una vez: ¡las costureras estaban orgullosas de haber tenido que repetir un traje! Todo lo contrario de lo que pasaba en los talleres cubanos. Ese espíritu de trabajo me dejó fascinada y aún hoy peleo para que exista un sentido de pertenencia, que las costureras sean obreras calificadas y que tengan la convicción de que son costureras teatrales y no comunes y corrientes.

A partir esa experiencia comencé una ofensiva de sensibilización con este tema; primero, con los jefes de los talleres y luego, con las costureras, explicándoles qué era lo que quería el director y el diseñador, aunque no fueran obras mías, pero había que hablar de eso.

He dicho que en Venezuela conocí a Alberto de Paz y Mateo, prestigioso director español que había trabajado en Alemania. Pues bien, en ese viaje conocí a la persona que había sido profesor de Alberto; era un atrezzista genial, que había trabajado con Brecht. Para mí fue un gran honor contactar con ese viejito que ya sobrepasaba los noventa años. Me acuerdo que una de las cosas que me impactó fue un telón de boca que era como una tela de araña y no se veía lo que estaba detrás porque estaba velado, ¿cómo?, no sé. En esa supuesta tela había una araña que tenía como dos metros e iba tejiendo; o sea, que mientras el público entraba lo que veía era a una araña tejiendo y moviéndose por toda esa tela, ¡qué imagen tan plástica!

En Berlín, aparte de ir a los teatros y talleres, vi cosas muy impactantes; entre ellas, la famosa puerta de Brandeburgo. Una parte del río Rihn, que atraviesa Berlín, tiene una zona ancha y en ella existe una isla y cuando dividieron a Alemania, quedó en la parte que correspondía a la RDA. En esa isla están algunos museos, entre ellos, el famoso Museo Pergamón. Llegué allí muy ilusionada y cuando empiezo a recorrerlo me doy cuenta de que todo lo que hay allí son piezas egipcias, sirias y de repente me encuentro con una escultura, no muy grande, de un emperador egipcio, sentado, con todos sus atributos. Hay una puerta antigua, bellísima, creo que asiria, y a un lado, en el muro, una colección de los famosos *Arqueros de Susa* con su porte, sus arcos y flechas y su vestimenta bellísima. Pero, al cruzar la puerta, entramos en un ágora que, se sabe, era una plaza pública o mercado de todas las ciudades de la antigua Grecia. Bajamos la escalinata de un palacio griego y me topo con tres edificios

que dan a esa plaza. En uno de esos edificios estaba el friso de más de 100 metros del altar de Zeus, llamado *Altar de Pérgamo*; por eso es que se llama el Museo Pergamón. En ese momento, me empiezo a sentir muy mal porque todo ese tesoro es saqueado, robado, de sus lugares originales, de su tierra, de su sol, de su luna, de su gente y, aunque sea de siglos pasados, pertenecen a otro sitio. Conversando con el traductor me viene a la mente mi primera visita a Nueva York y lo mal que me sentí al ver tantas cosas lindas y hermosas que, emocionalmente, me iban exaltando por su belleza, pero que políticamente me iban doliendo. Fue cuando visité *The Cloisters* (*Los Claustros*), que es filial del museo especializado en Arte Medieval, que sentí lo mismo: ver cómo se robaron de Europa sus piedras, su historia, y era como si estas ciudades antiguas lloraran porque les habían arrancado esos pedazos de edificios. Estuve como dos o tres veces más en Checoslovaquia, en Polonia y en Hungría.

Con Budapest, la capital húngara, me quedé sencillamente fascinada; el Danubio, que no es azul, pero sí hermosísimo. Allí estuve en unos preciosos jardines y caminé por aquellos puentes, ¡qué ciudad tan deslumbrante!

Con el ICAIC también salí varias veces a buscar materiales y vestuarios. Cuando se planificó *Cecilia*, que fue una coproducción con España, no había en Cuba dinero para hacer todo el vestuario de los actores principales porque tenía que ser de muy buen material y también había muchos extras; por ejemplo, la escena del baile en el que se conocen Leonardo e Isabel. En esa escena se bailaba una contradanza con muchas parejas y requería de vestuarios específicos por lo que me envían a Madrid y allí recorrí varios almacenes de prendas vestimentarias para teatro o para cine. Esa ropa de las mujeres se quería que todo fuera en los tonos de azul y violeta —esa película tiene un trabajo de color muy interesante— y el vestuario tenía que preservar esa característica. Era una ropa que no se podía manchar, ni arreglar, ni transformar. Había dos almacenes: *La Casa Cornejo* y *la Hermanos Peris*. Por cierto, que se confeccionó allí la ropa de Leonardo, que lo encarnó el español Imanol Arias, y no fue un buen trabajo y tuvimos que arreglarla en Cuba. Tenía muchos defectos y nuestro sastre tuvo que buscar soluciones. También ocu-

rrió porque no pude estar durante la confección, ya que tenía que regresar y eso no debe suceder con la confección de la vestimenta de un protagonista.

En España se almuerza a las dos o tres de la tarde y se cena después de las diez de la noche y se acuestan muy tarde. Eso lo viví cuando estuve recién casada, encantada de la vida, pero ya en plan de trabajo era diferente. Recuerdo que en una ocasión al terminar el trabajo de la mañana, le propuse a la muchacha que me atendía trabajar de corrido. Es decir, no interrumpir el trabajo al mediodía y la muchacha se negó rotundamente a partir del siguiente argumento: “¡cómo iba a perder la siesta!”. Esa es una costumbre muy arraigada en España y tuve que aceptar.

Disfruté el ir a tiendas elegantes a comprar tejidos de muy buena calidad y que costaban un “Congo”, como decimos en Cuba cuando algo vale mucho.

Cuando trabajé el diseño de vestuario en la coproducción franco-cubana-nicaragüense *El señor presidente*, basada en una novela de Miguel Ángel Asturias, tuve que ir a París, a buscar ropa para algunos personajes y extras, en unos almacenes de vestuario escénico requetebuenos. Esa película, lamentablemente, no tuvo una buena acogida. Su director, Manuel Octavio Gómez, me la puso difícil con una escena en que había como una asamblea de pueblo, en una plaza, y la gente tenía que llevar ropa que tuviera que ver con diversos pueblos de América: ponchos, rebozos, mantas para que se diera la visión de los pueblos indígenas americanos, mezclados con ropa de gente pobre de línea universal... Habría que ver, a la luz del tiempo, cómo quedó aquello. Gracias a esa película fui con Manuel Octavio Gómez a París —él tenía que ajustar algunos detalles con el guionista— y la noche antes de marcharnos nos invitaron a ir a cenar a un restaurante muy lujoso especializado en mariscos. Recuerdo que era invierno y nos pusieron en la mesa una verdadera montaña de hielo que tenía como cuarenta centímetros de altura y como cincuenta de base —era como una especie de pirámide redonda— y estaba toda llena de mariscos adheridos. Cada quien se servía lo que deseara y nos pusieron como cuatro tenedores, de dos pinchos, de tres pinchos y de cuatro pinchos. El restaurante tenía un gran ventanal que

daba a un patio interior y, no quisiera que esto sonara ridículo, pero mientras nosotros estábamos tomando un excelente vino francés, comiendo unos maravillosos maricos, disfrutando de una conversación sobre arte y resguardados por la calefacción, a través del ventanal se veían varios trabajadores descargando las cajas de maricos, ¡heladas y estaba nevando! Recuerdo que aquellos infelices tenían las narices rojas y las manos rojas; quizás sea una tontería mía, pero a veces uno siente remordimiento cuando ve esas cosas. De regreso, pasamos por Madrid y allí estuvimos como tres o cuatro días y paramos en una casa de alquiler ubicada en La Gran Vía. Enfrente había una tienda muy grande y Manuel Octavio va a comprar no sé qué; era el mes de diciembre y dentro de tres o cuatro días se celebraban las Navidades y ese centro comercial estaba abarrotado. Resulta que cuando va a pagar y se mete la mano en el bolsillo le habían llevado la cartera. Él iba con un abrigo grueso y debajo, en el bolsillo interior del saco, tenía la billetera. Lo habían “cartereado”,²² pero lo más terrible era que ahí mismo tenía el pasaporte y los boletos de avión. ¡A correr con la Embajada y volver a hacer todos los papeles! Contaba que solo había recibido empujones en la tienda; parece que en uno de ellos hicieron el trabajito, ¡qué habilidad!

Después me enviaron junto con Pedro García Espinosa, que es escenógrafo, y Roberto Miqueli, que era un gran atrezzista, a visitar talleres y almacenes de diversos países socialistas: muy fructífero este viaje.

Otra experiencia enriquecedora fue en Curazao. En esa isla de las Antillas menores organizaron un concurso de ropa popular tradicional y solicitan a Cuba enviar a un especialista y me mandan a mí y a Miriam Dueñas, una de mis más queridas alumnas, y llevamos un traje bellísimo de Shangó, que era reversible. La primera experiencia para mí fue chocante: cuando llegamos estaba esperándonos al pie de la escalerilla del avión una mulata clara, muy bonita y bien vestida y hablando en español. Ante tanta gentileza —flores incluidas— me sentí obligada a decir unas palabras de agradecimiento y empiezo afirmando que “estábamos muy felices de estar en esa isla,

²² Término que se utiliza en el habla coloquial como sinónimo de robar.

que igual que Cuba éramos del Caribe que nos unía, bla, bla, bla y aquella mulata me dice muy finamente: “gracias por los halagos, pero yo no soy isleña sino holandesa y mi reina es la de Holanda”. Me tuve que tragar la lengua y, luego, hablando con la gente de ahí me decían que, efectivamente, había personas que no se sentían identificados ni arraigados con el Caribe y tenían su mirada puesta en Europa.

Otro de mis trabajos que tiene que ver con la cooperación fue en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños; allí impartí dos cursos, breves, sobre el diseño de vestuario para cine. Es una pena que la vestimenta interese a pocas gentes. Y en la Universidad de La Habana también he dado charlas sobre “La imagen del hombre”, pero no es algo sistemático.

En Nicaragua, al Instituto de Cine se le conoce por las siglas INCINE. Fui sola, primero, para preparar lo referente al vestuario de la película *El señor presidente*. Me fueron a recibir al aeropuerto unas funcionarias de INCINE, muy atentas. Hacía años que yo no veía multitud de niños pordioseros, pidiendo limosna en el parqueo de un aeropuerto y cuando salía del hotel me caían encima otro montón de muchachos. En los países europeos y socialistas que había visitado no había visto eso y en Cuba esa situación había sido erradicada hacía años y esa miseria me impactó. La misma tarde de mi llegada me invitan a almorzar en un restaurante muy lindo, campestre. A mi izquierda había un jardín y a continuación la calle, y cuando miro me doy cuenta de que había un grupo de niños hambrientos y harapientos mirándonos, les pregunto a las funcionarias y me dicen que están esperando que terminemos para coger las sobras. Se me hizo un nudo en la garganta y no podía tragar. La cara de aquellos niños me llegó al alma y no pude seguir comiendo.

TEATRO

Fue el director Andrés Castro —del teatro *Las Máscaras*—, el primero que me dijo, en 1956, que por qué no hacía la ropa de la obra de teatro *La debilidad fatal* de un autor norteamericano llamado George Nelly. Me encantó la idea e inventé como loca, aunque pasé las de Caín porque no tenía ningún lineamiento tecnológico para hacer un diseño de vestuario escénico, pero me interesaba mucho la gente y me metí a investigar sobre cada uno de los personajes. Ese fue mi primer trabajo de diseño escénico.

Al año me vuelve a llamar —en 1957— porque quedó muy contento y me propone hacer un clásico español de Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*. Esto era un reto porque llevaba ropa de época, de muchos siglos atrás. Busqué información sobre diseño de vestuario teatral, pero nadie hablaba del tema. Empecé de manera intuitiva a hacer toda una investigación y a buscar en libros y en documentación variada, a estudiar la época y me puse a dibujar. Cuando terminé el trabajo todo el mundo me felicitó; hice una simplificación de la ropa y parece que funcionó muy bien porque se comentaba lo excelente que se veían los trajes en la escena. Ese mismo año, el 57, hice *Antígona*, de Anouil, con el director Juan Guerra —que había visto mi trabajo con Andrés Castro y le gustó—. Y aquí tengo que mencionar a Andrés García que me dio excelentes consejos. Él era un dibujante famoso que durante mucho tiempo hizo las portadas de la Revista *Carteles* y también trabajaba para el teatro y quien fue mi vecino durante un tiempo —cuando vivía en la calle 12, del Vedado—. Juan Guerra me llama para esta obra de Anouil, que era un autor francés quien escribió una *Antígona* contemporánea, aunque basada en el mito griego: él quería que la obra recogiera el espíritu de la época, pero traído a la actualidad. Gracias a *San Alejandro* conocía ese período y había visto muchas reproducciones y, también, algo que me ayudó sobremanera es que Agustín tenía muchos libros. Creo que con *Antígona* hice algunas cosas audaces y tuvo gran aceptación.

Luego, *Cuqui* Ponce de León, que fue una directora de gran prestigio y que trabajó hasta muy viejita en el teatro, me llama para hacer, en el Hubert de Blanck la pieza *Vidas privadas* de Noel Conward, que se estrenó a principios de 1958 —ya trabajando Agustín y yo en

la clandestinidad, en la Resistencia Cívica—. Esta obra contó con la escenografía de María Julia Casanova. Años después, *Cuqui* solicitó de nuevo mis servicios: ya había triunfado la Revolución.

Conocí en aquellos tiempos a Carmina Benguría, que era una recitadora muy famosa, quien me pidió que le hiciera unos diseños para trajes que necesitaba para la escena. La Benguría era bajita de estatura —aunque muy bonita y bien proporcionada— y me vi ante el reto de luchar contra su pequeño tamaño y lograr que la vestimenta le diera realce. Hice los diseños y quedó muy complacida.

No sé por qué motivo, ni quién, le hablan de mí a Olga Guillot que en aquel momento —década de los cincuenta— era cantante muy popular en Cuba, ¡magnífica!, pero bastante cursi y siempre usaba muchas cosas arriba: dorados deslumbrantes, plumas en exceso, vuelos, etc. Le diseñé dos trajes que, parece, le gustaron a medias. Me acuerdo que cuando estaba en casa y yo le tomaba las medidas o le probaba el vestido, Agustín en el estudio contiguo escuchaba toda la conversación. Cuando la Guillot se va me dice: “qué mujer tan vulgar, no tiene nada que ver con lo que proyecta en escena”.

En los primeros días del triunfo de la Revolución, en una de los viajes que hago a Cuba, Rubén Vigón me llama para que diseñe el vestuario de la obra de teatro *El hombre inmaculado*, la cual iba a dirigir. El autor de esa pieza era Ramón Ferreira, el jefe de publicidad de la *General Electric* quien nos guardó los brazaletes del 26 de Julio. *El hombre inmaculado* se refería a un torturador de Batista, que nunca se vestía de militar sino de blanco. Era, creo, una obra un poco oportunista, dado el momento en que se puso: solamente habían pasado dos o tres meses del triunfo de la Revolución.

En Venezuela diseñé mucho para la danza y reseñaré lo que considero más importante. *Danza Piaroa*, basado en una danza aborígen con su música autóctona y coreografía de Vaslav Veitcheck, que es un checo que vivió en Caracas muchos años y se dedicó a investigar a fondo la música y los bailes de las tribus venezolanas. En aquellos años aún se conservaban puras esas comunidades indígenas e incluso había grupos que no tenían casi contacto con la civilización —supe que, para defenderse, utilizaban flechas envenenadas igual que sus ancestros—. No tuve la suerte de visitar las tribus como él

lo hizo, pero me trajo muchas fotografías y me hablaban de cómo vivían, sus costumbres, cómo se vestían y cómo era el sistema de relaciones entre ellos. Recuerdo que esas conversaciones duraban horas y horas y todo ese universo, contado por él, me enriqueció mucho. Francamente, me tuve que esforzar porque me enfrentaba a un mundo totalmente desconocido y, además, a través del lenguaje de la danza en el que hasta el momento no había incursionado. Escuché grabaciones auténticas y observé fotos de sus guerreros, mujeres, sacerdotes, etc. La ceremonia que llevamos a la escena era la relacionada con la fertilidad. Creo que la imagen de los sacerdotes quedó bastante bien, no así la de las mujeres. Nunca quedé contenta.

El araguaney era un joropo venezolano, con música recreada de Luis Felipe Ramón y Rivera y coreografía de Abilio Reyes. Esto es muy interesante, porque en el siglo XIX, como en otros lugares, las danzas populares se bailaban de acuerdo con el estrato social. Por ejemplo, en un rancho, los dueños bailaban diferente a como lo hacían los peones, y la gestualidad y la forma de vestir era distinta. El joropo, una de las danzas tradicionales del llano venezolano, es muy hermoso y con la vestimenta tenía que marcar las diferencias sociales. Por razones estéticas, el coreógrafo y yo determinamos utilizar un solo color, el beige, aunque la ropa de los llaneros acomodados tuviera muchos bordados y encajes. Fue un trabajo muy interesante que quedó muy bien y me dio mucho placer hacerlo.

Luego vino *Danza guerrera guarauna*; también es una danza aborígen venezolana, con coreografía de Abilio Reyes. Hay cosas que creo que fueron buenas y otras no tanto. *Movimiento de percusión* fue una danza moderna sin argumento, con partitura musical de Isabel Arets y coreografía de Evelia Beristaín. Solo se bailó con leotares, mallas, y una especie de falda en negro y gris y fue un trabajo hermoso.

Después vino la *Suite margariteña* y Evelia Beristaín fue la primera bailarina, pero quien hace la coreografía es, de nuevo, Vaslav Veitcheck con música de Inocente Carreño y escenografía de Edmundo Diques. *Suite margariteña* fue una verdadera recopilación a partir de una fuente virgen, directa, pero llevada a la danza respetando muchas cosas y con una visión teatral.

Fiesta de cumpleaños fue una coreografía de Evelia Beristaín a partir de la tradición de valeses que hay en Venezuela, que es como aquí el danzón. El argumento consistía en recrear el cumpleaños de una joven venezolana. En la pieza aparece la cumpleañera, los amigos y las amigas y todo el mundo vestido de gala, pero también está la figura del mayordomo —vestido de blanco— las criadas y las esclavas. Los amos bailaban los valeses y los criados también, pero de forma diferente; fue muy refrescante.

Fuga criolla fue un ballet abstracto, bien interesante, solo con leotares y mallas en colores diversos que marcaban diferencias. La música fue de Juan B. Plaza y la coreografía de Evelia Beristaín. La obra quedó muy digna, sobre todo por la coreografía.

En cuanto a obras con el *Teatro Nacional Popular* de Caracas, aunque hubo otros proyectos, solo se llegó a representar, con diseños de vestuario míos, *Farsa de Micer Patelín*, anónimo francés de la Edad Media, con escenografía de Edmundo Diques y José Peccio y la dirigió Pepe Pito. Esa obra también me obligó a estudiar y a meterme en bibliotecas para conocer cómo eran las farsas en un momento dado y eso me preparó para lo todo lo que vino después.

Más tarde hice los diseños de vestuario de la *Cantata a Quirinos* de Roman Chalbaud.

Me ocupaba, a la vez, de lidiar con costureros, sombrereros y zapateros y con los trabajadores de los almacenes.

Cuando regreso a Cuba, en 1961, y comienzo en el *Teatro Nacional*, me encuentro aquí con la pasión por Bertolt Brecht. Juan Guerra, entonces joven director, me propone que trabaje como diseñadora de vestuario en *La excepción y la regla* con escenografía del pintor Pedro de Oraá, en la sala *Hubert de Blanck*. El vestuario que le interesaba a Juan Guerra era intemporal y me gustó la idea; era un reto, pero el resultado no fue nada del otro mundo.

El robo del cochino, una obra de Abelardo Estorino, que despuntaba como muy buen autor, era muy simpática y Dumé, que ya era un director relativamente conocido, me habló para que hiciera los diseños de vestuario. Acepté. La escenografía fue del escultor Tomás Oliva y también fue con el grupo del *Teatro Nacional*, en 1961 y en la sala *Hubert de Blanck*.

Historias para ser contadas del argentino Osvaldo Dragún — con el que tuve amores —, la dirigió Adolfo de Luis, que era un director reconocido, con el grupo del *Teatro Nacional*. También en el 61.

La cucarachita Martina, de 1961, fue dirigida por Jean Moulart y constituyó la primera obra infantil en la que trabajé. Jean Moulart fue un francés que estuvo unos años en Cuba y aquí impartió clases. Con *La cucarachita...* me la tuve que jugar pues no tenía experiencia del trabajo para niños que tiene sus propias especificidades y códigos. Ese mismo año trabajé en una obra de gran relevancia universal, estupenda: *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller, con dirección de Rolando Ferrer y escenografía de Osvaldo Gutiérrez; se hizo por el *Teatro Nacional*, pero en el teatro *Payret*. Con *Las brujas de Salem* me lancé y, quizás, sea de las obras — de esta primera etapa — con la que quedé más contenta. Una pieza muy sobria, muy dura y desgarrante.

En ese momento empieza el auge de la ópera en Cuba y van a poner *Fausto* de Gounod y llaman a Rubén Vigón para que diseñe la escenografía, y a mí el vestuario. El director musical fue José Le Matt y como director de escena, Julio Matas. Se unieron el teatro *Amadeo Roldán*, el *Teatro Lírico* y *Ballet Nacional de Cuba*. Ese fue mi primer ballet y también mi primera ópera y tratamos de no seguir las puestas tradicionales: logramos formas hermosas y contemporáneas.

Hay un autor cubano, Manuel Reguera Saumell — que me dio mucha pena cuando se marchó de Cuba porque se malogró y se perdió en Estados Unidos, y nunca más se supo de él aunque aquí hizo cosas muy interesantes —, que escribió *Propiedad particular* y *Cuqui Ponce* de León quería ponerla en escena y me llamó para que diseñara la vestimenta de los personajes y a Rubén Vigón para la escenografía. La obra se estrenó en el *Hubert de Blanck*, en 1962, por el Grupo *Rita Montaner* y se desarrolla antes del triunfo de la Revolución, pero con una visión revolucionaria. Nada del otro mundo y pasó sin penas ni glorias.

Las impuras, de Abelardo Estorino, basada en la novela de Miguel Carrión, es una obra extraordinaria y todos los días me preguntó por qué rayos esta joya no se repone. La escenografía fue de

Salvador Fernández y Raúl Oliva. La puesta la asumió el Grupo *Guernica*, en el teatro *Mella*, en 1962. Recuerdo que la escenografía era como un edificio de apartamentos cortado a la mitad y la trama se desarrolla en ellos.

Caín y Abel es un ballet con coreografía de José Parés, sobre el original de David Lichini y con escenografía de Rubén Vigón. Lo estrenó el *Ballet Nacional de Cuba* y se exhibió en el Teatro *Amadeo Roldán*, en 1962.

Una familia burguesa — así se le llamó aquí, pero el original es *La gran burguesa*— es una pieza de Máximo Gorki, uno de los grandes rusos del siglo XIX. Nos llamaron a Salvador Fernández y a mí para hacer la obra con el *Conjunto Dramático Nacional y Teatro Estudio* y se estrenó en *Las Máscaras*. Fue de esas que no se olvidan y me la pusieron difícil porque los personajes eran muy complejos.

Y sigo con otra que, también, fue una tremenda experiencia: *Las vacas gordas*, una comedia musical de Abelardo Estorino que, igualmente, debería de volverse a reponer en Cuba. La música corresponde a esa pareja notable de autores musicales: Piloto y Vera; la dirección de Dumé, con coreografía de Guido González del Valle y escenografía de Salvador Fernández. El grupo fue *Guernica* y se estrenó en el *García Lorca*, en 1962. Entre las cosas importantes está que por primera vez en Cuba se hacía un escenario circular.

El flautista de Hamelin fue un ballet inspirado en una leyenda popular, con música de Leo Delibes, coreografía de José Parés y con el *Ballet Nacional de Cuba*; se hizo en el Teatro *Amadeo Roldán* en 1963 y, creo que con bastante dignidad.

En 1963 diseñé el ballet *Liberación*, con guión y coreografía de Menia Martínez; se estrenó en el *Amadeo Roldán*. Fue lindo, nada más.

Sigo con *Y nos dijeron que éramos inmortales*, de Osvaldo Dragún con dirección de Hugo Uribe, escenografía de Salvador Fernández y a cargo del *Conjunto Dramático Nacional*. Dragún era muy buen escritor y sus obras se caracterizaban por su poesía y a la vez una alta dosis de carga política.

Cleopatra y nosotros de los checos Veskevec y J. Werich, era una comedia musical deliciosa, que la dirigió Eduardo Manet, con

coreografía de Guido González del Valle y la escenografía de Salvador Fernández. La obra trataba de los amores de Cleopatra con César y con Marco Antonio, pero con un enfoque popular y contada por dos vagabundos que andan por el mundo y desde el proscenio empiezan a narrar. Los dos actores fueron José Antonio Rodríguez y Carlos Ruiz de la Tejera, pero ¿quién hace Cleopatra? ¡pues Aseneh Rodríguez! que es una excelente actriz, con un tremendo cuerpo ¡y negra! Recuerdo que quería hacerle un traje egipcio semitransparente y no había tela ni dinero. Me fui para los almacenes y allí me encontré un desabillé de muselina rosa y plisado. Los egipcios usaban alguna ropa con cierto plisado. Lo lograban —al igual que los antiguos griegos y algunos indígenas suramericanos— engomando la tela y poniéndola amarrada al sol. Cuando se seca y se abre queda el plisado. Con ese desabillé le hice el traje con corona y alas. Pero como estaba muy viejo y con frecuencia se rasgaba, había que zurcirlo. Tuve que aprender a colocar la toga romana, que es muy complicada. La colocación en los cuerpos de los actores se solucionó cosiéndola, de manera que al quitársela no se zafara y poder guardarla con cuidado para ponérsela durante varios días.

¡Oh, la gente! fue una comedia musical que la dirigió Rodolfo Valencia, un mexicano, director y profesor de las Escuelas de Arte, que estaba casado con una coreógrafa norteamericana que hizo en Cuba varias cosas. La escenografía fue de José Luis Posada, *el gallego* Posada, un destacadísimo pintor y dibujante que también trabajó mucho para el teatro cubano. Esto fue en el 1963.

Ana, de Ignacio Gutiérrez se desarrollaba en los años 30. Guardo unos lindos y lánguidos bocetos con la línea femenina de los 30. Se puso en el *Mella* y, por primera vez, trabajé con una pasarela. Cada vez que me hablan de pasarela asociada a un desfile de moda, ¡me molesta tanta ignorancia! Pasarela es un aditamento del escenario que consiste en un alargamiento; es decir, es una especie de plataforma larga y estrecha por la que desfilan actores, cantantes, bailarines y acróbatas. La pasarela alarga el escenario, pero un escenario con sentido teatral, no para exhibición de ropa sino para que encima de ella se cante, se baile y se actúe.

El 64 llega con *Recuerdos de Tulipa* de Manuel Reguera Saumell, con la dirección de Dumé que no quería ubicarla en un momento concreto de la historia, sino que fuera intemporal, pero evocativa de la República. Hice unos diseños, con decoraciones variadas, abstractas, círculos, cuadrados, etc. Algunos estaban inspirados en formas muy utilizadas por algunos pintores muy conocidos, como Amelia Peláez y Wifredo Lam. Fue un experimento.

Le siguió *Mirandolina* —*La pícaro tabernera*—, una comedia de Goldoni, autor italiano, con la escenografía de Rafael Mirabal y dirección del mexicano Rodolfo Valencia. Y aquí viene algo muy interesante: yo estaba en el *Teatro Nacional*, y se crean las Brigadas Covarrubias, que iban al campo, a las fábricas, a los colegios y a diversas provincias a llevar el teatro al gran público que nunca había asistido a una sala. Este teatro itinerante —que encaramaba en camiones escenografía, vestuario y actores— iba a expandir y mostrar arte a todos los sitios del país. Las Brigadas Covarrubias tuvieron un valor enorme y hoy día nadie se acuerda de todo lo que hicieron en su momento. Es imperdonable tal olvido.

Juno y el pavo real, del norteamericano San O'Casey con dirección de Rodolfo Valencia y escenografía de Salvador Fernández y a cargo de las Brigadas Covarrubias, fue otra obra que diseñé en el 64.

Teatro Estudio estrenó en 1964 *El perro del hortelano* de Lope de Vega, bajo la dirección de Vicente Revuelta y Julio Matas que, aunque es un clásico del teatro español, pasó sin penas ni gloria.

Cuando uno dice *Un tranvía llamado Deseo* de inmediato le viene a la mente Tennessee Williams y la formidable película, y se piensa en esos dos actores excelentes y nunca olvidados que son Marlon Brando y Vivien Leigh. Atreverse con esa obra era peligroso, sin embargo quedó con tremenda dignidad; trabajó la actriz española Adela Escartín que vivió en Cuba un tiempo y, si la puesta quedó muy bien se debe a ella. La dirección fue de Modesto Centeno, escenografía de Rubén Vigón, y fue con el *Conjunto Dramático Nacional* en el Teatro *El Sótano* en 1965.

Después vino *Misa de gallo*, una obra del checo Peter Kavas y la dirigió Gilda Hernández, en la salita *Las Máscaras*; era el 65.

Rubén Vigón hizo una adaptación al mundo contemporáneo de *Lisístrata* de Aristófanes y la disfruté mucho porque se combinaron elementos vestimentarios griegos con actuales. Se puso en la salita *Arlequín*, que todavía le pertenecía a Vigón.

Otra obra que fue muy importante porque me obligó a investigar mucho sobre aspectos sociales cubanos fue *Réquiem por Yarini*, de Carlos Felipe y dirigida por Gilda Hernández y con escenografía de Rubén Vigón. Me empaté por primera vez con la obra de Carlos Felipe y, además de estudiar mucho la época, tuve que profundizar en la psicología de Yarini y de otros personajes bastante complicados. Fue, también en el 65.

A mediados de los sesenta se comienza a ver en Cuba mucho cine japonés y, sobre todo, de Akira Kurosawa y empieza, también, mi contacto con Japón y su cultura aunque tenía un antecedente: estando con Agustín en Nueva York fuimos de visita al Museo de Arte Moderno, MOMA, y en el patio central habían reconstruido una casa japonesa con todos sus detalles. Para acceder a ella había que ponerse unas chinelas de cartón y papel. La registré completa y quedé fascinada y después del Triunfo, Rolando Ferrer me llama para hacer teatro japonés Noh, pero contemporáneo. El teatro Noh es el teatro tradicional dramático japonés con características muy especiales. Pero un autor, Yukio Mishima, comienza a hacer un teatro nuevo, pero con características parecidas al antiguo Noh. A Rolando se le ocurre poner algunas obras de él y cuando me llama, enseguida dije que sí. De ahí surgen tres obras de Mishima, con escenografía de Raúl Oliva y vestuario mío: *La dama del abanico*, *El tambor de Damasco* y *La bella y el poeta* con el *Conjunto Dramático Nacional* y en el teatro *Las Máscaras*.

Pero, otra vez, Rolando Ferrer comienza a enamorarnos con la idea de los *Entremeses japoneses*. El teatro tradicional japonés dura horas y, entre acto y acto, ponen esos “entremeses”, que son piezas chiquitas de entre 10 minutos y media hora, muy simpáticas y ligeras. Rolando enloqueció con los “entremeses” y de paso me sedujo a mí. Me puse en contacto con la embajada japonesa en La Habana y al habla con el agregado cultural, un señor muy elegante y muy educado que me comenta que su esposa es adicta al teatro. Esa señora me

facilitó una enorme información sobre el teatro japonés y la vestimenta. Por ejemplo, me regaló un libro sobre el kimono, su historia, cómo se hacen... en fin, aprendí mucho sobre la ropa en Japón desde la más exquisita hasta la más popular; cómo se hace, cómo funcionan los telares japoneses, etc. Esos *Entremeses japoneses* quedaron tan bien que aún hoy la gente vieja de teatro los recuerda. Tengo aún los bocetos... y muchísima documentación clasificada.

En el 66 diseñé para la obra *Intimidación de una estrella —El gran cuchillo—*, del autor norteamericano Clifford Odets, bajo la dirección de Gilda Hernández y la escenografía de R. Mirabal, con el *Taller Dramático* y se estrenó en 1966 en el *Hubert de Blanck*.

También, en el 66, diseñé el vestuario de *Volpone* de Ben Jonson bajo la dirección del argentino Nelson Raimondi y con escenografía de Raúl Oliva. En esa obra trabajó Carlos Ruiz de la Tejera, que hace el personaje de Volpone, y José Antonio Rodríguez que encarna al criado. En un momento el criado tiene que vestirse todo en dorado y conseguir los materiales de telas, encajes y pieles fue un esfuerzo enorme, pero el resultado fue muy bueno.

La madre, del checo Karel Capek, la dirigió Logus Pistorios, que fue un profesor, también checoslovaco, que vino a Cuba y yo diseñé el vestuario, pero no recuerdo quién fue el escenógrafo. No tuvo mucha repercusión.

Igualmente ese año 66, diseñé *El farsante más grande del mundo*, del autor John Millington Synge con dirección de Rodolfo Valencia y escenografía de Raúl Oliva —ya esto es con *Teatro Estudio*.

Danzas folklóricas fue un espectáculo muy lindo preparado para un Festival del Caribe con coreografía y dirección de Waldeen de Valencia y los alumnos de danza de la Escuela de Instructores de Arte. Tuve que diseñar la vestimenta popular tradicional de distintos países de Latinoamérica, pero simplificando formas.

Cuando voy Checoslovaquia, en el 66, en Praga iban a montar *El solar*, una revista musical de Lisandro Otero. Estaba de paso, pero me pidieron que diseñara el vestuario. Y lo hice, ¡había que ver a aquellas checas, muy blancas, rubias, altas y un poco secas, bailando los

ritmos cubanos...! aquellas bailarinas que no sabían mover la cintura ni las caderas; sin embargo, ellos quedaron muy contentos y agradecidos. Recuerdo que la dirección fue de Susana Kodova y el grupo Maringotka, de Praga.

Fue un regalo que me pidieran diseñar, para la Ópera Nacional de Cuba, *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini, con dirección musical de Roberto Sánchez Ferrer y Ruslan Raicher, la dirección de escena de Carlos Piñeiro y la escenografía de Rolando Moreno. Me di gusto por dos razones: porque tenía la experiencia y el conocimiento de la vestimenta en Japón y porque no se concibió la puesta de manera tradicional.

En el 67 llega *María Antonia*, de Eugenio Hernández, bajo la dirección de Roberto Blanco, escenografía de Manolo Barreiro y con el elenco del *Taller Dramático y Danza Moderna*. Se puso en el Teatro *Mella*. *María Antonia* es una de las cosas más hermosas e importantes que he hecho en mi vida y que más he disfrutado como diseñadora. La obra es muy buena, pero la concepción de Roberto Blanco —que ha sido uno de los más descomunales directores de teatro que ha tenido este país— fue extraordinaria. Con *María Antonia* había de todo: actuación, danza, cubanía, religión de santería, drama, sentimientos muy fuertes —desde los más nobles hasta los más bastardos—, momentos reales que se transformaban en míticos, etc. Manolito Barreiro hizo una excelente escenografía. Había un momento de la obra en que la actriz —Hilda Oates— estaba con un traje puesto y en medio de su tragedia va dando gritos y se mete por detrás de unos elementos escenográficos y cuando sale ya tiene puesto el traje mítico, que era enorme. Es decir, tenía que tener preparado el traje y ponérselo en segundos —esto fue en el escenario del *Mella*, que es grande— y, además, colocarle una peluca y una máscara. Manolo Barreiro pudo solucionar esos elementos escenográficos de manera adecuada y bella. Me acuerdo que Roberto Blanco me dijo que el traje mítico “tenía que ser una reproducción del traje de fiesta amarillo que ella lleva en ese momento y con cola larga, como si el vestido se lo hubieran halado, para que recogiera todo lo malo que le había ocurrido a María Antonia”. Y toda esa carga

desgarrones, aditamentos textiles... todo adherido y que, plásticamente, fuera bello. Así salió. La cola tenía unos cuatro metros de largo y debajo se escondía La Cumachela, que es una pordiosera y al mismo tiempo su conciencia y, de repente, salía de debajo de ella. Se hizo así porque Roberto Blanco sabía lo que hacía y lo que quería. En cuanto a su vestuario, otros momentos de la obra fueron muy complicados como cuando la madrina sale, también, con otro traje mítico; las prostitutas y los sombreros, etc. etc. De las obras hechas por mí, es la que más soluciones técnico-artísticas exigió y sin que lo técnico sobrepasara los valores artísticos.

En *Las cuatro estaciones* del escritor norteamericano Arnold Wesker, que visitó Cuba a propósito de un Premio Casa de las Américas y que él mismo la dirigió, hice el diseño de vestuario y fue una linda experiencia. La escenografía fue de Raúl Oliva, la puesta a cargo del grupo *Teatro Estudio* y se exhibió en el *Hubert de Blanck* en 1968.

En 1971 llegó *La discreta enamorada* de Lope de Vega, en versión y dirección de Abelardo Estorino y en el 72 trabajé en *Las tres hermanas*, obra que merece que me detenga en ella porque fue muy interesante.

Vicente y Raquel deseaban poner *Las tres hermanas* y estábamos en plena parametración y no había muchos recursos. Raquel me dice: "María Elena, la vamos a poner ¡y tú, inventa, pues no hay presupuesto para realizar el vestuario!". Este trabajo lo hice casi sin bocetos sino sobre la práctica, es decir, probando ropas, transformando por aquí y por allá, buscando debajo de la tierra. Lo único que se hizo totalmente nuevo fueron los uniformes de los tres militares; sin embargo, quedó como una de las obras más hermosas que puso *Teatro Estudio*. Vicente, que la dirigió, ha sido uno de los directores más imaginativos que ha tenido el teatro cubano. Raquel encarnaba a una de las tres hermanas; todas eran hermosas y dos de los militares eran, también, apuestos, pero Vicente decidió que uno de ellos fuera Michaelis Cué, actor muy bueno, pero poco atractivo y de estatura pequeña. Vicente defendía el criterio de que al actor había que sacarle lo mejor de sí y que la apariencia externa no era lo

esencial y lo demostró con esto. Fue una lección y una experiencia inolvidable y ¡en plena parametración!

También en el 72 se puso, por *Teatro Estudio*, *Los tres mosqueteros*, que es una obra ligera, dirigida por Vicente. Para esta obra, recuerdo, no había tela para hacer la ropa de época que llevaba mucho encaje. Era una pieza para niños y a mí se me ocurre empezar a buscar telas burdas y el supuesto encaje que sale de las botas de los mosqueteros, era yute picado como si fuera encaje, calado a mano. Ese invento no fue duradero porque a los tres o cuatro días aquello no servía, pero lo importante fue que se puso la obra y que se veía muy bien en escena ese yute imitando encaje.

Thermidor-Mayo fue una puesta dirigida por Luis Alberto Lavandeira, un francés que tuvo una estrecha relación con Cuba, y la escenografía estuvo a cargo de Leonardo Lamas. Se estrenó en 1970, en plena parametración.

Durante los días de la Revolución francesa, *Thermidor* significaba el punto de contradicción entre las fuerzas más avanzadas y la retrógradas. En 1968, en las calles de París, ocurrieron enfrentamientos entre jóvenes de ideas avanzadas y fuerzas reaccionarias y fueron atropellados por la policía. Esos sucesos han pasado a la historia como “mayo de París” o “mayo francés”. En uno de sus viajes a Cuba, Luis Alberto Lavandeira se pone en contacto con Raquel Revuelta y con motivo del “mayo de París” hace una obra totalmente política. Se enfrentan —en tiempo y espacio— jóvenes de hoy, es decir, los del “mayo francés” con los que protagonizaron la Revolución francesa. Lavandeira hace un paralelo porque encuentra una similitud y los contrapone unos a otros, desde diversas posiciones, hablando del pasado y del presente. Sin ser una gran obra, era algo interesante porque en el sustrato estaba el apoyo, desde Francia, a Cuba y a su Revolución.

Lavandeira me pide que haga el vestuario de la puesta; fue fácil en el sentido de indagar cómo se vestían los jóvenes del “mayo de París”, pero a los personajes de la Revolución francesa había que caracterizarlos y no podían aparecer como figuras frías sino como personajes reales. La investigación me llevó a una primera conclusión: los revolucionarios franceses habían simplificado las vestimentas

recargadas de la época; es decir, que al romper con el pasado — en cuanto a las nuevas ideologías —, también lo hicieron con los modos de vida del régimen que habían derrocado, incluyendo las vestimentas que conformaban sus imágenes. Es por eso que casi todos están con la camisa abierta, se han quitado el corbatín de encaje, han dejado el pecho al descubierto, eliminaron la peluca y lucían sus cabellos sueltos e, incluso, muchos se deshicieron del calzón corto y las medias de seda: su rebeldía se manifestaba en su indumento, en su imagen. Pero cuando llegué a Maximilien Robespierre, encontré algo muy interesante: siempre estaba con su peluquita blanca y su corbatín de encaje. Le comenté a Lavandeira que cuando uno estudia los personajes de la Revolución francesa a través de grabados y cuadros de la época, aparecen representados con esas transformaciones en la vestimenta y, sin embargo, Robespierre —que lo llamaban “El incorruptible”— nunca se vistió como la mayoría de los revolucionarios. Me comentó que así fue y que en el momento en que le van a cortar la cabeza, es que se quita la peluca y el corbatín. Todo ese espíritu de la época lo tuve que llevar a la vestimenta. Siempre había sentido una gran fascinación por la Revolución francesa y por los cambios que operó en la imagen del hombre y la manera en que llegaron esos ideales a todas partes del mundo. En Cuba la Revolución francesa tuvo gran influencia e, incluso, los grandes hombres de nuestra independencia estaban muy influidos por sus principios de “libertad, igualdad y fraternidad”.

Le siguió en 1973 *El inspector*, de Gogol, otra obra rusa con dirección y escenografía de Miguel Lucero que quedó bien, pero no dejó huellas grandes. En 1976 se conocía con mucha fuerza la estética de Brecht, ya se había puesto *El alma buena de Seshuán*, con Raquel Revuelta, y fue un éxito. *Teatro Estudio* había estrenado *Madre Coraje*, con la dirección de Vicente, y Raquel, Sergio Corrieri y Berta Martínez, entre otros, habían realizado maravillas en sus papeles. Pero Vicente quiere montar *Galileo Galilei* que es una de sus obras más importantes y con ella estuvo trabajando mucho tiempo; él iba a encarnar a Galileo y Carlos Ruiz de la Tejera al Papa. Vicente quería que el vestuario estuviera “fuera del tiempo” y eso me daba una gran libertad creativa. Durante meses y meses

trabajé en los bocetos y me esmeré sobremanera, pero al final no se hizo lo que yo propuse. Se crearon cosas más simples y es que tanto Raquel como Vicente valoraban mucho los aspectos conceptuales, es decir, más “lo que se dice que lo que se ve”. Tengo una formación plástica y lo analizaba al revés y, sinceramente, me disgusté un poco, pero de todas maneras se hicieron cosas muy hermosas. Me acuerdo, por ejemplo, la escena fabulosa de la conversación entre el Papa y el científico en que el segundo, muy sutilmente, se inclinaba hacia Galileo. Eso se desarrolla mientras vestían al Papa, en escena iban poniéndole todos los atributos y me obligó a investigar sobre la vestimenta religiosa y cómo era realmente: tuve que ir a conversar con amigos curas para que me dieran información. El personaje del Papa se va dejando vestir, poco a poco, mientras transcurre la conversación y al final tiene que decidir si lo martirizan o no por afirmar que la tierra se mueve. En el momento en que le ponen la mitra de Papa —hasta ese instante estaba en la duda y sumido en la contradicción ciencia vs religión— pudo más la religión y, entonces, se para firmemente y dice: “¡enséñenle solamente los instrumentos!”. Esa obra la dirigió Vicente junto con Ulf Kaeyn, que era un alemán que por ese tiempo estaba en Cuba.

A partir de *Galileo Galilei* empezaron algunos disgustos entre los Revuelta y yo por la manera en que veíamos la escena y yo, sinceramente, quería seguir queriéndolos a ambos como si fueran mis hermanos y decidí marcharme, a tiempo completo para el ICAIC.

En el 77 hice *Nosotros la música*, un musical muy divertido que se puso en el teatro *Karl Marx*.

Soyan, que es una ópera de Joaquín Berroa, se estrenó en 1980 en el *Teatro Nacional* por la *Ópera Nacional*, pero no tuvo repercusión ninguna a pesar de que fue un excelente trabajo. Es una ópera moderna con escenografía de José Luis Posada, el gallego Posada, y bajo la dirección artística de José Massip. Massip no quería que fuera muy realista y diseñé unas túnicas blancas amplias, como cuadradas, que se movían; es decir, como una especie de poncho grande con cuatro aberturas: una para la cabeza, otra para las piernas y dos para los brazos.

Aire frío —obra espléndida de Virgilio Piñera, con dirección y escenografía de Abelardo Estorino, estrenada en 1981 en el *Hubert de Blanck* con *Teatro Estudio*— me marcó. Había conocido a Virgilio Piñera bastantes años atrás y todo el mundo comentaba que era muy agrio y ácido y que le gustaba, un poco, hablar mal de la gente, pero sin dudas era un escritor fabuloso. Realmente, casi todas sus obras son joyas y a mí, personalmente, me gusta mucho más que Lezama Lima²³ y que Alejo Carpentier, pero de todas maneras tenía fama de muy pesado. Virgilio era muy amigo de Mariano Rodríguez.

Años atrás, a mediados de la década de los cincuenta y a propósito de un fin de año o algo así, en casa de Mariano se organizó una fiesta y Virgilio nos dijo a Agustín y a mí que no dejáramos de ir porque su hermana, ¡que por fin se había podido casar!, lo había hecho con un guagüero y que íbamos a conocerlo. A mí aquello me pareció muy mal porque, de pronto, sentí como si Virgilio se creyera un príncipe y miraba por encima del hombro al guagüero. Eso no me gustó, la verdad, y creo que no por gusto que *Aire frío* termina cuando la hermana sale a buscar un marido y lo que encuentra es un guagüero. *Aire frío* fue lo último que hice en teatro, así que ¡cerré con broche de oro!

²³ José Lezama Lima: poeta, novelista, cuentista y ensayista cubano. Es considerado uno de los autores más importantes de su país y de la literatura hispanoamericana, especialmente por su novela *Paradiso*.

CINE

Antes del triunfo de la Revolución había conocido, en Nueva York, a Saúl Yelín y a Pablo Armando Fernández a través de un primo mío — Berestein, que era fotógrafo de gente, no de arte, y quien se había ido para Estados Unidos en el año cuarenta y pico.

También gracias a la sociedad *Nuestro tiempo* entablé una amistad, que duró hasta su fallecimiento, con Harold Gramatges y con José (*Pepe*) Massip. Saúl Yelín era uno de los fundadores del ICAIC y responsable de Relaciones Internacionales, y *Pepe* Massip también era uno de los fundadores y director de cine. *Pepe* me llama y me comenta que quería hacer un documental sobre Guantánamo y la Base Naval y me pregunta si quiero trabajar con él. Por supuesto que me puse feliz y me fui para Guantánamo — junto al resto del equipo— como quince días a hacer las investigaciones de tipos y de la imagen de la gente de aquella época. Después del documental, Massip soñaba con hacer una película sobre Guantánamo y quería que me documentara sobre la vida de allí para, luego, diseñar la vestimenta.

Yo tenía un primo hermano, Joaquín Molinet, que estaba casado con Elsie Brooks —hija de un inglés— y habían tenido un hotel que era muy famoso y donde iban muchos norteamericanos. Ellos hicieron plata y luego se fueron de Cuba al triunfo de la Revolución, y mi referencia de Guantánamo era solo a partir de los cuentos de Juaquinito y su mujer Elsie. A través de ellos yo tenía una ligera referencia de lo que era Guantánamo, pero no sabía que la vida de ese lugar era, absolutamente, dependiente de la Base Naval.

Lo que más me impactó fue la prostitución: Guantánamo era una gran prostituta con las piernas abiertas para los hombres de la Base, ¡y eso fue real! Yo tenía una idea de lo que era un prostíbulo en La Habana y también fuera de Cuba, pero no a ese nivel, a ese grado máximo. Hice contacto con dos mujeres que, antes de la Revolución, fueron dueñas de dos grandes prostíbulos, ya deshabilitados. Uno de ellos era un caserón inmenso que tenía un patio central donde estaban el bar y el salón de baile; a ese patio daban todos los cuarticos de las prostitutas. Me contaba la ex dueña de ese lugar, es decir, la matrona, que cuando les daban pase a los marines —“el franco”—, arribaban los trenes cargados de marineros y se desperdigaban por

toda la ciudad. Llegaban al prostíbulo, empezaban a tomar y las prostitutas todas estaban preparadas en sus camas para recibir dos, tres, diez y cuando terminaba “el franco”, llegaba la Policía Militar de la Marina Norteamericana e iba recogiendo a los marines borrachos por todo el pueblo, los llevaban hasta el tren y los volvían a meter en Caimanera. Me contaba la ex matrona que cuando a las dos o las tres de la mañana recogían a todos los marines borrachos, llegaban los cubanos y las prostitutas se bañaban, se perfumaban y se disponían a atender a los cubanos “con una actitud completamente diferente”. Esa mujer me dio mucha información sobre la prostitución, copié muchas cosas, me dio fotografías y me contaba historias. Por ejemplo, me decía que su antiguo prostíbulo era “para el marinero raso”, pero que los oficiales, que también estaban de pase, “iban a una Sociedad” —de la cual era socio mi primo—. Era un lugar lujosísimo y en ese Club se daban grandes fiestas a las que acudían “las señoritas”.

Guantánamo tenía un alto estatus y había mucho dinero y existía una clase de cubanos acomodados y educados —entre los que estaban mi primo y su mujer— que tenían hijas y que eran consideradas “señoritas de sociedad”. Esas muchachas, supuestamente, única y exclusivamente iban al Club a beber con los oficiales, a conversar y a bailar, pero me decía la ex dueña del prostíbulo que las mujeres que limpiaban el Club se encontraban, al día siguiente, por los jardines los pantaloncitos interiores de las supuestas señoritas de la sociedad; es decir, que hacían casi lo mismo que las prostitutas, pero sin cobrar nada. Ella me lo contaba entre pícara y rabiosa, pero al final tanto las prostitutas como las señoritas hacían lo mismo: satisfacer unas a los marineros rasos y las otras, a los oficiales. A las señoritas que iban a ese Club les decían jocosamente “las usadas” por aquello de que estaban al servicio de USA. Todo eso me fue ayudando a conocer y entender ese mundo. El documental no llegó a ser lo que se quería, pero esos días los aproveché al máximo. Por todo lo dicho, mi primer trabajo para cine fue *Guantánamo*, en 1966, y un año después, es decir en 1967, hice bajo la dirección de Alejandro Saderman un medimetraje titulado *El asalto al tren central*.

Como he dicho, en mi vida profesional los trabajos se superpusieron y, estando en *Teatro Estudio*, hice *Tulipa*, basada en una obra de Reguera Saumell, que fue una obra de carácter expresionista y, quizás, por eso no gustó. Tulipa era una mujer que trabaja en un circo y para mí fue una experiencia muy linda hacerla para teatro. Como tenía esa experiencia, cuando la van a realizar para el cine me llama Manuel Octavio Gómez —la fotografía de Jorge Herrera y escenografía de Raúl Oliva—. Inicialmente el personaje de Tulipa lo iba a hacer Idalia Anreus, pero finalmente lo realiza Daysi Granados.

Saúl Yelín me llama y me dice: “María Elena, hay un proyecto muy interesante de cine que te viene de maravilla porque es la historia de tres cubanas en tres momentos históricos: en la Guerra de Independencia, en la etapa de Machado y en la Revolución”; y pensé: “es un trabajo muy largo y también muy difícil”. Gracias a Saúl Yelín y a Humberto Solás es que empiezo a hacer, en 1968, *Lucía* que con los años se convirtió en un clásico. Son ¡tres Lucías en tres épocas! La primera fue con Raquel Revuelta y tuve que trabajar duro con ella, y recuerdo que una parte de las filmaciones fue en La Habana y la otra en Trinidad. Humberto Solás quería que el primer cuento tuviera una luz blanca muy fuerte y además contrastes con el negro —luces y sombras marcadamente presentes—; entonces, en la primera Lucía había mucho de blanco sobre blanco. Por ejemplo, hay un momento precioso en que Lucía entra muy feliz a su cuarto y están puesto los reflectores y parece que entra el sol, y quien entra es Raquel, radiante y vestida de blanco. Una parte de la filmación fue en una casona del Cerro —que era una especie de subse de del ICAIC porque allí se filmaron otras películas—, casi llegando a la Esquina de Tejas. La dueña alquilaba la casa y recuerdo que tenía un jardín precioso y unos baños muy antiguos y muy bien conservados y salones, etc. Allí se hizo la escena en que Raquel, es decir Lucía, es traicionada. Fue un instante de mucha emoción y exalta las dotes de la Revuelta como actriz dramática. La fotografía de la película se pensó como “alto contraste” para subrayar el blanco y el negro, lo que dotó a las escenas dramáticas de una fuerza tremenda como cuando Lucía está dando golpes a la pared con aquel pelo suelto que parecían serpientes, ¡una gran trágica!

Si no era necesaria mi presencia, no permanecía todo el tiempo en las filmaciones: dejaba solo al equipo, que era sumamente profesional. Me limitaba a chequear el vestuario de acuerdo con su complejidad.

El segundo cuento se filmó en Cienfuegos y tengo recuerdos nada agradables. En aquel entonces estaba en Cuba una francesa-rusa, que se llamaba Maya Sardud; mucha gente la conocía y no era una mujer bonita, pero sí muy simpática e inteligente. Ella acababa de aprender a manejar y se compra un automóvil y estaba muy interesada en ver cómo se hacía una filmación. Pidió permiso para ir a Cienfuegos y parar donde mismo estaba el equipo de filmación; todo se coordinó y ella me dice: “María Elena, vente conmigo en el auto y así me acompañas”. Cuando estábamos cerca de Aguada de Pasajeros, empieza a llover y como no tenía experiencia acelera y el auto empieza a patinar y ¡nos volcamos! El carro dio como cuatro vueltas y recuerdo que pensé: “se acabó la película, se acabó Cuba y se acabó María Elena”. El carro quedó volcado hacia el lado del chofer. Inmediatamente, gente que estaba por ahí vino a auxiliarnos y me sacaron por la ventanilla con varios golpes —uno muy fuerte en una pierna izquierda, aún tengo la marca, y otro en la cabeza—. Recuerdo a Maya, desde el fondo del auto, que me miraba con cara de terror, ¡nunca olvidaré la expresión de miedo que había en sus ojos! A ella la sacaron, también llena de magulladuras y golpes. Nos montaron en un carro y nos llevaron para el hospital de Cienfuegos y allí nos estaba esperando el productor y todo el equipo. Nos querían dejar ingresadas, pero el ICAIC pidió permiso y nos autorizaron a estar en el hotel bajo observación y en reposo y así permanecimos cuatro días. Evolucionábamos bien, aunque muy adoloridas, y nos dieron el alta.

Cuando se empezó a hablar del segundo cuento, Humberto tenía seleccionada una actriz, pero después no le gustó y se fijó en mí y me dice: “María Elena, tú tienes que ser la madre”, y le digo: “¡yo, ni loca!, no sirvo para actriz y no me gusta”. Solás seguía insistiendo y me dice: “al menos, dame el gusto de hacerte una prueba de fotografía”. Jorge Herrera, que era el fotógrafo, y Saúl insistían en que yo daba muy bien la madre de Lucía. En aquel momento tenía cuarenta

y pico de años, sabía andar perfectamente en tacones, utilizar guantes con elegancia y casi no tenía que actuar porque era una mujer de una clase similar a la mía, de antes del triunfo de la Revolución. Me llevan a rastras, casi, para los estudios de Cubanacán y me dije: “voy a aceptar la prueba de cámara por aquello de no ponerme pesada”. En el foro había muy poquita gente y entre ellas Humberto, Jorge Herrera y Eslinda Núñez. Pregunto: “¿qué tengo que hacer?”. Y me explica el director: “ves aquellos paneles altos, llégate hasta allá y piensa en todas las cosas malas que te han pasado y ven corriendo con todo esa carga”. Llegué al lugar y me puse a pensar en cosas malas que me habían pasado en los últimos años y ahí fue cuando me di cuenta de que estaba en un momento de total plenitud, de felicidad, en el que solo pensaba en trabajar y crear: ¿cómo me va a pedir Humberto que piense en cosas malas y que mantenga esa carga emocional, corriendo hacia la cámara?: era una mujer totalmente feliz. Traté de hacerlo, pero nada y me acerco a la cámara rápido y con mi cara fresca, como si nada. Casi me querían matar y yo, sinceramente, no sabía qué hacer, no me cargaba. Entonces Eslinda —que es una actriz con gran formación— me lleva hacia una cama que había en el foro, y nos sentamos en ella y aquella mujer empieza a darme una terapia —como se dice ahora— y comienza a hablarme fuerte: “¡respira ahora!, ¡piensa cuando murió tu padre!”, ¡y esto y lo otro! y la cámara filmando y, parece que mi cara fue expresando algún sentimiento. Lo grabaron y unos días después me llaman y me dicen: “¡eres la madre de Lucía!”. Y fui la madre de Lucía.

Al igual que en teatro, tenía que estar en el ensayo general chequeando constantemente porque el diseñador es el máximo responsable de toda la imagen. No podía estar mucho rato parada porque tenía la pierna herida y me dolía. Entonces, sentada y con la pierna encaramada en otra silla, fui revisando vestuario por vestuario —ya puestos sobre los actores— y, al mismo tiempo, yo estaba maquillada y vestida y con sombrero para la escena del puente y la llegada a la casa. Ese puente estaba lleno de huecos y yo con unos tacones muy altos y ¡con la pierna hinchada y con medias y faja, y coja! Me agarré fuertemente a Eslinda y parecía que era una mujer con mucho miedo caminando por ese puente, pero en realidad es que

me dolía mucho. Le decía: “Eslinda, agárrame que si no me caigo”, y nos filmaron, una y otra vez, porque como la toma es de lejos lo importante no era el texto sino dar la impresión de diálogo. Cuando vamos caminando hacia la casa me empiezan a decir los textos que tenía que decir y yo no recordaba ¡nada! Todas las cosas que digo son inventadas, no estaban en el guión y todo el mundo riéndose de mis incoherencias, pero se suponía que la madre de Lucía era una mujer muy superficial y decía esas tonterías. La escena del cuarto, con la bata de casa y el ropón de dormir, peinando a Eslinda, es también muy importante. En aquel momento aún tenía muy buen busto y la escena estaba prevista hacerla con el ropón de dormir nada más, para que fuera más sexy, mirándome en el espejo y haciendo payasadas, pero no pude hacerla así porque el ropón no tenía mangas y yo tenía la herida del brazo a causa del accidente automovilístico. Entonces, sobre el ropón me puse una bata de casa y quedé medio tapada y medio descubierta y todo fluyó muy natural. Me divertí haciendo monerías. Cuando llega la parte —que es muy dramática— de la gran pelea con Lucía estoy sentada y con mi boquilla larga y tenía un trago de ron. Aquello no salía y se repetía: “¡toma 1, corten!; ¡toma 2, corten!; ¡toma 3, corten!”. Y cada vez que había un corte me llenaban la copita de ron, para machear. Cuando finalmente salió la escena ya me había tomado casi media botella. Sin comentario. Así quedó la madre de Lucía, como una mujer muy superficial, que yo no soy.

En la tercera Lucía apenas tuve que hacer nada porque se desarrollaba con ropa del momento; solo chequear a Adolfo Llauradó y a Adela Legrá. La escena de los extranjeros que bailan un rock and roll fue fácil porque había una asistente de Solás que era sueca —vivía en Cuba—, rubia muy alta y que usó una falda de ella.

Después con Humberto hice *Cecilia*. ¡Qué clase de trabajo! porque es ropa de época y en esa película también actúo: de la esposa del gobernador y algo más.

En otro momento hago de bruja, pero nadie me conoce —en otras películas también hice pequeños papeles— y más recientemente una abuelita con Manolo Pérez en la dirección.

Como dije, lo segundo que hice con el ICAIC fue *El asalto al tren central*, un medimetroaje con dirección del argentino Alejandro Saderman. La acción se desarrolla en Las Villas, pero el director hace un recuento de toda la conspiración que precedió a esa acción y yo tenía que vestir a toda esa gente. Recuerdo que para las mujeres usé las faldas muy anchas, debajo de las cuales se guardaba la propaganda revolucionaria.

En 1969 se hizo *La primera carga al machete*, un medimetroaje con guión y dirección de Manuel Octavio Gómez y fotografía de Jorge Herrera. Aquí hay algo —fuera de los mambises o de los españoles— interesante en relación con el vestuario. Con Manuel Octavio ya había trabajado en *Tulipa* y con Jorge en *Lucía*. Se quería representar la primera carga al machete que, en nuestra historia, se da unos días después del 10 de octubre de 1868. Máximo Gómez idea emboscar a una tropa de españoles que se dirigía a Bayamo, tomada por los insurrectos. Como no tenían suficiente armamento, Gómez decide que debe de ser a “machete limpio” y emboscan desde los árboles a la tropa española. La cinta tiene momentos muy interesantes, porque incluye escenas que se desarrollan en La Habana y se centran en discusiones que había entre los cubanos en relación con la guerra. Es decir, que mezcla muy bien el hecho militar con las conspiraciones. Por razones artísticas quieren hacer una película no totalmente realista y las escenas de la batalla expresionistas. Para eso se usa una cinta de alto contraste, es decir, que no tiene medias tintas. Tengo que poner a los españoles como se vestían en aquella época, con uniforme rojo, azul y blanco y lana, ¡pobrecitos se tenían que ahogar del calor!, pero así es como se vestían. Ese era el traje que usaban en España y los trajeron con ese uniforme que se cambió más adelante hacia 1870 y pico cuando se creó el traje de rayadillo. El ICAIC tenía en sus almacenes dos o tres chaquetas españolas auténticas de rayadillo que databan de la guerra del 95. Cuando hice *Lucía*, no se podía fabricar esa tela (de algodón) porque es muy difícil. Al confeccionar la tela, entre la trama y la urdimbre, los telares le dejan unos cordoncitos en azul y blanco, es decir, que la tela no es lisa sino que tiene algo de textura irregular —se le llamó rayadillo porque tiene como rayitas en blanco y azul—, pero su estructura era

como una levita. *Lucía* —que fue la primera película que se hizo con los mambises en la guerra— se desarrolla en la del 95 y los españoles estaban con traje de rayadillo que tenía una chaquetica corta, pero en *La primera carga al machete* se supone que los españoles estaban con guerreras largas, en azul, y pantalón rojo. Cuando me doy cuenta de aquello me pregunto: “¿y de dónde saco la tela porque estamos hablando de más de doscientos uniformados?”. Y me dicen: “usemos la misma ropa que en *Lucía*”; y digo yo: “¿no es posible porque han transcurrido casi treinta años y en ese tiempo había cambiado, radicalmente, la estructura de la ropa y, además los colores eran otros!”. A pesar de que las dos películas eran en blanco y negro, se tenía que ver la diferencia porque el rayadillo de *Lucía* se veía grisáceo —aunque se mandó a hacer en blanco y azul—, pero al fotografiarse se ve gris. Pero en *La primera...* tenía que verse un tono casi negro y otro menos oscuro, como si se hubiese fotografiado en rojo oscuro y azul intenso: una trampa.

La ropa de los mambises y los guajiros era menos complicada porque no había variado mucho. Se me ocurrió teñir ciento y pico de chaquetas que teníamos de rayadillo de azul oscuro —que daba casi negro— y el pantalón grisáceo, que iba a dar el rojo y el sombrero podía seguir siendo de paja. Es decir, que ya había inventado en cuanto al color, pero quedaba el largo de la chaqueta que no era el mismo... Y me dice Manuel Octavio: “en la batalla los españoles van a caballo y los insurrectos van a estar trepados en los árboles, y en medio de la batalla no se va a ver bien si la chaqueta es larga o cortica”. Poco a poco me convencieron de que no se iba a notar el largo y, la verdad, no se notó y la gente no se da cuenta. La batalla está tan bien filmada y es una secuencia tan hermosa que se inscribe dentro de las mejores escenas de este tipo del cine cubano. Yo no sé por qué esta película la han querido olvidar mientras algunos especialistas insisten en que es una de las mejores que se han hecho en Cuba: ¡la fotografía, un lujo!

Luego vino en 1971 *Los días del agua*. El vestuario lo hice de manera conjunta con Miriam Dueñas que había trabajado en teatro, pero que nunca había hecho cine; la dirección y guión de Manuel Octavio Gómez, la fotografía de Jorge Herrera y escenografía de

Pedro García Espinosa y Luis Lacosta. Esta fue la primera película del cine cubano que se hizo en colores: tuve ese honor y estaba muy emocionada por eso, pero debo de reconocer que fue una película tan compleja como *Lucía*.

El argumento de esta película —basado en hechos reales— era sensacional y había bastante información sobre los sucesos que se desarrollaron en los años treinta y pico en Pinar del Río. Una mujer llamada *Antoñica* curaba con agua y se hizo muy famosa y sus seguidores fundaron un grupo que la seguía en sus creencias y se llamaban “los acuáticos”. Tanta fue su fama que llamó la atención de los políticos que la pusieron a trabajar para ellos. El guión planteaba situaciones reales y situaciones míticas; algo muy parecido me ocurrió con la obra de teatro *María Antonia* que me obligó a desatar la imaginación.

En *Los días del agua* hay como dos o tres escenas de ese corte. *Antoñica* es acosada por los médicos y perseguida por la religión católica porque la gente la comienza a ver como una “iluminada” y eso a la Iglesia no le conviene. Hay un maleante que, para atraer público, narra historias inventadas como cuando la virgen aparece con un vestido semitransparente. Hay otra escena muy complicada, que es cuando ella ya posee gran reconocimiento popular y cientos y cientos de personas acuden a verla: gentes de La Habana muy rica y por lo tanto muy bien vestidas; gentes regularmente vestidas, gente muy pobres, prostitutas, chulos, politiqueros, obreros, campesinos; es decir, que había que representar casi todos los sectores de la vida social de ese momento: ¡era una verdadera locura la diversidad de personajes que había que vestir! Hay cosas que no olvido: el día de la filmación con aquella cantidad de extras, llovió bárbaramente y se atascaron los camiones que trasladaban a esas personas y todo se hizo más difícil y complicado, pero finalmente se filmó. Otro aspecto que complicó la filmación es que como había gran cantidad de personas, teníamos que empezar a vestir prácticamente en la madrugada para que muy temprano hubiera gente preparada para filmar, al menos, una escena. Se hicieron unas cabañas y en ellas colocamos las ropas por estrato social; por ejemplo, en una se ponía todo lo que era característico de la alta burguesía; a esas mujeres había que vestirlas,

maquillarlas, ponerles sombreros, telas flotantes, etc., y los hombres, también, tenían que ir vestidos correctamente y la ropa tenía que estar planchada. Cuando aquella cámara empezaba a filmar todo el mundo tenía que estar preparado. Esa clasificación de la ropa, por sexo, edad y clases sociales nos ayudó mucho; muchachas de la alta sociedad, para acá; cinco lavanderas para allá, siete cortadores de caña, dos pordioseros, dos negros estibadores, las prostitutas... es decir, que el productor y los asistentes de dirección escogían a la gente por su físico y las enviaban para tal o más cual cabaña donde sabía estaba el traje. En un momento marcado por el guión, *Antoñica* empieza a decir: “veo por allá gente muy rica y por aquí otra muy pobre y eso no puede ser porque para Dios todo el mundo es igual”, y empieza a cambiar el sombrero del rico para la cabeza del pobre, y los zapatos del pobre van a parar a los pies del rico, pero cada vez que se quitaba o se ponía a un extra la cámara se tiene que acercar y es una escena que filmarla puede durar una hora y hay unos veinte cambios más o menos.

Me pide el director que hiciera una de las burguesas ricas y llena de perifollos, me puse un traje, sombrero y muchos collares y maquillaje. Hay un momento en que hay que hacer un *close up* y *Antoñica* se me acerca y me arranca el collar; para que la actriz, que era Idalia Anreus, lo pudiera arrancar bien no se puso en el enganche sino un nudo suave que, con un tirón, se iba. Todo eso lo ensayamos muy bien y a la hora de filmar se me acerca Idalia y me dice, más o menos: “deme el collar”, pero ella nota que el nudo se ha zafado y el collar se me estaba rodando y ya estábamos filmando. Yo también me había dado cuenta de que el collar se había rodado, pero ella era una actriz muy inteligente y se dio cuenta de inmediato e hizo como si tirara fuerte. Todo quedó muy bien, incluso la cara de espanto mía que sale en la película... a todas estas, a cada rato ella gritaba: “¡perro maldito al infierno!”, y nos salpicaba agua que se suponía era bendita.

Otra experiencia personal, no profesional, fue la siguiente: había otra escena de la película en la que el senador ofrecía una gran fiesta y —después que tenía vestida y maquillada a unas cuarenta personas al estilo de los años 30— se me acerca el director y me dice: “¿que-

da algún traje más?”. Y le digo, sí sobraron dos y me dice: “pues ponte uno que te necesito otra vez en la película”. Me vestí, peine y maquillé y me ponen a bailar con un muchachito muy joven y yo salgo toda acaramelada ¡y todo el mundo muerto de risa! Cuando acaba la filmación en aquel gran salón quedó mucha comida y se dijo que se la comiera el equipo de dirección y el equipo técnico, y yo decido ayudar a servir. Pero tenía tal cansancio que solté los zapatos altos y con traje y absolutamente maquillada me puse a servir a los compañeros... ¡todo el mundo jaraneando!

La película termina con una especie de masacre que se filma en la escalinata del Capitolio de La Habana; allí tenían que aparecer algunos de los personajes que estuvieron en la película y demás extras. Y el director me pide que yo esté también. Al excelente fotógrafo que fue Jorge Herrera le gustaba filmar con “cámara en mano” y lo recuerdo subiendo y bajando por esas escalinatas llenas de gentes, tropezando, saltando, brincando y filmando la muerte de cada uno de ellos. En aquel momento en Cuba no había tecnología suficiente y por esa razón, con varios aditamentos, se inventó una suerte de “cámara en mano” y Jorge casi se metía dentro de ella. Tenía como dos asistentes que, constantemente, lo ayudaban a trasladarse y recuerdo la energía y deseo de trabajar de todos ellos y en especial de él, que ha sido uno de los grandes camarógrafos del cine cubano y que murió, precisamente, al caerse de un avión intentando filmar una escena riesgosa en Nicaragua.

La odisea del general José tiene un guión muy interesante; el que hace de mambí es José Antonio Rodríguez —un actor fabuloso— y el que encarna al general José es Miguel Benavides, un muy buen actor, mulato, de Santiago de Cuba. Tuve que investigar sobre la personalidad de los dos personajes. Hay que entender que en cine, el vestuario debe informar sobre el carácter del personaje y aunque sea muy simple hay que hacerlo así y, a veces, con cuatro trapos contribuir a que el actor encuentre el personaje.

En cuanto al vestuario, *Páginas del diario de José Martí* —un cortometraje con guión de Pepe Massip, de 1971— no creo que fuera un trabajo muy importante. Lo que más recuerdo de esta película es que el personaje que hacía del Apóstol, físicamente, era igualito;

cuando le puse el saco o la levita, el lazo pequeño o la corbata larga, era idéntico a nuestro Martí.

Mella —de 1975 con guión y dirección de Enrique Pineda Barnet— fue una película bastante seductora porque recreaba los años 20 y se desarrollaba en el medio estudiantil. Los estudiantes en aquella época eran de clase adinerada porque eran los que se podían pagar la Universidad y se vestían muy bien: a la Universidad no podía ir gente pobre. Por ejemplo, era la época del sombrero de pajilla y los estudiantes tenían que ir con sombrero a la Universidad y también con saco, y esa tradición llegó hasta los primeros años del triunfo de la revolución. Eliminar las costumbres retrógradas o conservadoras en los aspectos sociales en medio de Revolución cuesta Dios y ayuda; es más fácil tumbar a un presidente o a un asesino como Batista que cambiar los hábitos. En *Mella* hubo mucho saquito corto y sombrero de pajilla... hay una escena de la película que parece un mar de pajillas, y recuerdo que Pineda Barnet disfrutó mucho esa toma.

Creo que una de las cosas más lindas de la película son los amores entre Tina Modotti y Julio Antonio Mella y ese trabajo me sirvió para conocer mejor a esa excepcional mujer: saber quién era, cómo pensaba... ella fue una fotógrafa excelente y las fotos más bellas que se conservan de Mella fueron tomadas por ella: ¡hasta un desnudo logró hacerle! Con esa película Pineda Barnet tuvo una disyuntiva tremenda: o buscaba un actor que, físicamente, se pareciera a Mella, aunque no fuera tan buen actor, o buscaba a otro que fuera excelente y no se pareciera. Es decir, un actor que pudiera dar el carácter de Mella aunque no se pareciera: escogió a Sergio Corrieri. En cuanto al vestuario recuerdo que había una escena que, supuestamente, se desarrollaba en México, durante una fiesta, y tuve que vestir a varias personas con la ropa de distintos países latinoamericanos.

En muchas películas he sido escogida para ser figurante y *Mella* no fue la excepción. Hay una escena de una manifestación de estudiantes contra los Estados Unidos y yo, como siempre he tenido tipo de burguesa, aparezco en un balcón oponiéndome a la manifestación y gritando: “¡Viva Estados Unidos!”.

La película tenía un presupuesto que se confeccionó muy a la ligera y sin contar conmigo, y era muy limitado. Había una escena

en la que aparecían como doscientos o trescientos estudiantes hombres y una buena cantidad de mujeres; es cierto que con la cámara se puede trucar, pero en cine hay que cuidar mucho cada detalle porque el ojo de la cámara se mete como no lo hace el del espectador en la escena en vivo, y entonces había que tener arreglada a la gente de la forma más verídica posible y que respondiera a conceptos estéticos determinados, para que la película —que tenía un fuerte contenido histórico— tuviera esas dos cosas a su favor; es decir, los aspectos artísticos y los aspectos históricos. Para la ropa de hombre sí había tela y sombreros y se podía solucionar teniendo en cuenta que los estudiantes, por lo general, provenían de un medio burgués y esa ropa no era muy variada que digamos, sino más bien conservadora; se puede poner a dos hombres con la misma tela o similar y no es extraño: un traje blanco o con tonalidades verdosas o carmelitas, o beige lo puedes poner en una escena y, luego, colocarlo en otra; es decir, que esos trajes los puedes mover y aunque tengas tres escenas con estudiantes que sean diferentes personajes, la misma ropa no importa. Pero para las mujeres no. La vestimenta de la mujer es más complicada porque no te vas a encontrar en el mismo lugar a dos mujeres vestidas exactamente igual. Entonces ¿qué hacer si no hay más dinero para comprar tela? “¡Inventa, María Elena!” e inventé algo: la ropa de aquel momento marcaba el talle a la cadera que era la moda; entonces, diseñé unos blusones que llegaban a la cadera y unas faldas que llegaban a la cintura. Así cuando te ponías la falda a la cintura y te colocabas el blusón del mismo color arriba, parecía que era un vestido completo. Con eso hice un truco y, por ahí tengo los bocetos que son muy interesantes porque demuestran que con una falda se podía hacer cinco trajes, ¡ah! y a los sombreros les puse un velito, unas flores o unas cintas y cambia la imagen. Teníamos que llevar el récord de que si yo ponía a una mujer con una florecita y un blusón esa imagen ya estaba utilizada y en la otra escena de estudiantes pues no podía aparecer. Tuve que hacer listas y dibujos con todas las extras para que parecieran que eran distintos personajes. Todo salió muy bien y yo me siento muy contenta de este trabajo, que me obligó a estudiar y a buscar soluciones prácticas, las que tuvieron que ver con lo técnico y con lo artístico.

Ocurrió otra cosa muy penosa. En la época en que se desarrolla la película, había llegado a La Habana un barco soviético y Mella —según la historia— tenía interés en ponerse en contacto con ellos, y por eso se lanza al mar y nada hasta llegar a la nave. Ese pasaje, que es real, quedó incluido en la película y se hicieron las coordinaciones correspondientes para hacer la filmación en un barco soviético que por esos días nos visitaba, y se realizó una ambientación para que pareciera un navío de los años 20. Tuve que trabajar en algunas transformaciones de los uniformes para que simulara otra época y también en los peinados. No creo que haya quedado con exactitud, pero sí cuidadoso. Fui al buque soviético y conversé con los oficiales y los marineros, indagué sobre los distintivos militares de los años 20 y los de ese año 65. Tengo que reconocer que los soviéticos fueron muy gentiles y me ayudaron muchísimo. Unos días antes de la filmación iba caminando por la calle 23, estaba lloviendo, y una mujer me empujó y me caí y me fracturé el brazo izquierdo; no obstante, seguí trabajando. El barco era de carga y recuerdo que había una escalerilla de esas que se ponen al borde y que son verticales y había que trepar, y que yo había subido por ella sin problema alguno. El día de la filmación empiezan a subir los actores, los camarógrafos, los luminotécnicos, el director y en eso el productor me dice que como tenía un brazo enyesado, no me permitía abordar. Ese tipo de embarcación tiene tres o cuatro pisos donde están las bodegas que, por lo general, están tapadas con enormes encerados. El fotógrafo, que era de apellido Tabío y que era un profesional de gran experiencia, andaba caminando y no se percató de que la bodega estaba abierta y, accidentalmente, cayó y murió. Todos nos sentimos muy mal por ese acontecimiento, pero lo recuerdo como un fotógrafo que murió en cumplimiento de su deber.

Rantheador —con dirección de Sergio Giral, escenografía de Carlos Arditti y realizada en 1976— fue una película que me obligó a indagar, otra vez, en el mundo de la esclavitud en Cuba y sus costumbres. El vestuario para los esclavos fue muy fácil, pero tuve una experiencia singular: la familia adinerada, dueña de los esclavos tenía una hija que a su vez tenía un negrito para jugar; es decir, como si fuera un muñeco, un juguete más. Sergio Giral me pidió vestirlo

al estilo oriental, pero también a la manera del reinado de “los Luis”; hice un traje de casaca con medias de seda con un turbante en la cabeza y una estrella en la frente... ¡alucinante!

Con la colaboración en el diseño de vestuario de Eduardo Arrocha y la escenografía de Luis Marqués, hice *Mina, viento de libertad*, de 1976, que dirigió el español M. Eceiza y trata sobre una expedición que salió de Cuba hacia la Florida y Mina era el personaje que iba al frente. No hice la ropa de la película sino que venía hecha de España, pero había una escena que se desarrollaba en Cuba y que no se había diseñado en España. Cuando era niña en el colegio se hacían los llamados “cuadros plásticos”, y en esa película había dos: uno en que aparecían unas mujeres vestidas de negro y otro en el que aparecían las mismas mujeres vestidas en colores. En ese trabajo, dado la premura, trabajé de conjunto con Arrocha e hicimos esos cuadros medio tontos, pero nos divertimos porque le pusimos mantillas, estolas, colas, panies —aditamentos que se colocan al lado de las caderas y que fueron muy usados durante el reinado de María Antonieta—; fueron trajes inventados totalmente y que no respondían a ningún período histórico.

Para *La rumba* —documental de 1978 con dirección de Oscar Valdés— no tuve que diseñar ropa, sino ir a la casa de la cantante Celeste Mendoza y seleccionar. A mí no me pesó hacer este trabajo y recuerdo que un día un amigo, Jesús Ruiz, también diseñador, me dijo que: “extender el brazo y seleccionar una prenda vestimentaria es un acto de diseño”. Y así diseñé ese pequeño documental, escogiendo ropa de la artista. Salió todo muy bien.

Esther Borja es una persona que quiero y respeto mucho y de ella tengo recuerdos muy lindos: cuando estaba en la escuela —eso ya te lo conté— se montó un “cuadro plástico” con la canción “Damisela encantadora”, que ella popularizó y, fue, quizás, uno de mis primeros acercamientos —muy intuitivos— al mundo del vestuario. Luego en España la conocí junto con Ernesto Lecuona que estaban de gira por Europa; después —ya yo en Cuba y casada— ella decidió quedarse en este país a pesar de las tremendas ofertas que tenía en el extranjero y continuamos estando en contacto. Recuerdo que hace unos años, aquí en la casa, estábamos reunidos un grupo

de amigos y alguien le pidió que cantara y ella respondió: “yo me respeto mucho como cantante y mi voz no es la de antes; por lo tanto, no canto más ante el público”. Y no lo hizo. Entonces, el ir a su casa y escoger ropa para ese documental de Idelfonso Ramos fue un placer. La pasé muy bien, chismeamos mucho de los viejos y de los nuevos tiempos.

Un hombre, una mujer, una ciudad —guión y dirección de Manuel Octavio Gómez, escenografía de Carlos Arditti y fotografía de Pablo Martínez, de 1978— fue una película muy interesante. Se desarrolla en Nuevitas, que es un puerto de mar, donde vivió un personaje femenino —real— que realizó un trabajo de organización muy importante con los barcos que llegaban y salían de allí. Esa mujer tenía un cargo muy destacado en ese lugar y ella muere a causa de un accidente de tránsito mientras venía para La Habana a una reunión. La sustituye en el cargo el actor Mario Balmaceda, que encarna a un económico, quien trata de oponerse y de luchar contra los métodos, a veces primitivos, que empleaba esa mujer y que chocaban con sus nuevos conceptos técnicos. Ella ya no existía, pero la gente la veneraba, la quería y la respetaba como persona, como funcionaria eficiente y popular: era una trabajadora con todas las excelencias, y este hombre llega y tiene que sustituirla. Tuve que estudiar mucho la manera de conducirse y de vestirse la gente de esa ciudad —se desarrollaba en los años setenta y pico—, analizar la vestimenta de los que trabajaban en los barcos, los marineros, la gente de Nuevitas y esos contactos me enriquecieron mucho sobre la manera de ser, de vestirse y de conducirse de las personas que habitan en esa parte de la Isla, que yo conocía poco.

Dúo a Lam, cortometraje que dirige Humberto Solás en 1979, tiene que ver con el pintor Wifredo Lam. A Lam lo conocí años atrás —gracias a Agustín— en España y Francia. En esos días él estaba en Cuba, ya enfermo, y vino a ponerse tratamiento y estaba alojado en una casa de protocolo a donde fui a verlo varias veces. La película aborda el llamado “mundo Lam” y hay un ballet interpretado por dos integrantes de Danza Moderna: Luz Marina Collazo y Eduardo Rivero. El diseño fue muy simple, la verdad.

Conocía muy bien la novela y la zarzuela *Cecilia* y a finales de los setenta ya Humberto Solás me habla de este proyecto que era tan amplio como el texto original. Él quería lograr un realismo artístico —no estoy hablando del llamado realismo socialista, ¡por favor!—, que la gente fuera hermosa. El guión es complejo porque asume momentos también muy convulsos de la novela, que es muy larga, y tuve que trabajar cientos de personajes. El guión y la dirección son de Humberto, la escenografía de Pedro García Espinosa, la fotografía de Livio Delgado, y se estrena en 1981.

Cecilia fue una película muy costosa y para que se pudiera hacer se pactó en coproducción con España a donde fui a comprar telas, alquilar ropa de extras, y a que le hicieran los vestuarios al actor que hacía el papel de Leonardo. Se le puede hacer objeciones a la película, pero la fotografía y la ambientación son geniales y con el vestuario estoy bastante satisfecha. Sin llegar a una copia absolutamente realista, son como reproducciones artísticas llevadas al cine con muy buen gusto y me apoyé en grabados de la época y en las descripciones de la vida cubana del siglo XIX. Creo que *Cecilia* es una especie de recreación de toda una época en sus aspectos sociales, de las razas blanca y mulata e incluso de los que no eran esclavos; también de los que pertenecían a la burguesía liberal. Solás decide quitar el incesto porque siempre decía que “era algo gratuito” y que “lo más grave estaba en la relación blanco-mulata o mulata-blanco”. Creo que las plazas y los interiores de esa película son obras de arte. Recuerdo que Humberto no quería que la cinta tuviera brillos sino que mostrara como una pátina de color degradada, y Solás y Jorge Herrera —que fue el primer fotógrafo de *Cecilia* y, luego, por desacuerdos con el director lo sustituye Livio Delgado— estuvieron en España donde compraron un *spray* tapa brillos. Ese *spray* se le aplicaba a cualquier mueble, escenografía o ropa y opacaba inmediatamente la zona donde fuera empleado.

Con esta película hice un experimento que me gustó mucho: impartí un breve cursillo a los trabajadores de los talleres de vestuario del ICAIC, en Cubanacán, que consistía en, basándose en patrones antiguos, crear vestuarios en pequeño formato para, luego, llevarlos

a tamaño natural. Se construyeron prendas vestimentarias que quedaron muy bien realizadas. Ojalá esa experiencia se repitiera.

El señor presidente, basada en la novela de Miguel Ángel Asturias con guión y dirección de Manuel Octavio Gómez, fotografía de Jorge Herrera y estrenada en 1983, es la historia de un mandatario de Nicaragua. Tuve que ir a Francia a buscar ropa y telas —era una coproducción— y la filmación se realizó en Managua. Los actores eran franceses, de Cuba no había nada. Esa película me dio la posibilidad de visitar varios lugares donde aún había comunidades indígenas bastante puras y esos ambientes los disfruté mucho.

Baraguá, ¡mi última película! Cuando *Pepe* Massip me habló de este proyecto me entusiasmé mucho porque todo lo referente a las guerras de independencia me era muy cercano: fue una gran oportunidad. La cinta tiene, a mi juicio, una importancia muy especial no solamente porque haya sido la última película en que trabajé como diseñadora de vestuario escénico para el cine, sino porque con ese trabajo redondeé mis investigaciones sobre la imagen de los mambises, que ha sido tan mal llevada y tan mal traída.

Como he dicho, la vestimenta mambisa de la Guerra de los Diez Años tuve que enfrentarla en dos películas: *La primera carga al machete* y *Baraguá*. En *La primera carga al machete* —que, reitero, es una pequeña obra maestra del cine cubano— me apoyé en la luz y la fotografía para solucionar aspectos relacionados con la imagen de los mambises y los españoles, pero con *Baraguá* todo cambió porque había presupuesto para confeccionar toda la vestimenta militar necesaria tanto de los españoles como de los cubanos. Para la realización de los uniformes de los españoles no tenía ningún problema porque existía información clara y verídica y solo debía cuidar la fecha donde aparecía la tropa española; es decir, si correspondía al uniforme de lana y de dos colores o al uniforme de rayadillo, que se empezó a utilizar, después que la Guerra de los Diez Años había comenzado.

Como tenía conciencia de que se estaban haciendo, y aún hoy se hacen, tantos disparates con esa imagen tan querida y quizás hasta idealizada de los mambises, me propuse trabajarla de la manera cercana a la realidad, pero considerando, conscientemente, todos los

parámetros que el vestuario escénico impone. De eso he hablado y escrito, pero vale la pena repetirlo: el diseñador escénico —ya sea para la escena en vivo o a través de un lente— tiene que conocer la verdad de los objetos escénicos, vestimentarios o no; quiero decir que tiene que investigar lo que debe aparecer en la escena, ya sea un mueble o una camisa. En otras palabras: conocer cómo eran y cómo se hicieron, aunque después, por problemas dramáticos, haya que cambiar totalmente esa camisa o la pata de la mesa, pero si hay que sacrificar algo tiene que estar fundamentado y ¡nunca arbitrariamente! Si se cambia la camisa o la pata de manera caprichosa es una frivolidad que no se puede permitir porque daña el contenido del mensaje dramático.

En todas partes del mundo, los elementos vestimentarios para la guerra —aún antes de utilizarse el uniforme— salieron de la ropa civil a la que se agregaban elementos defensivos o agresivos. Por ejemplo, los griegos construían elementos defensivos, como el casco para proteger las partes sensibles como la cabeza, pero lo adornaban con plumas. Sobre el chitón corto —que era la prenda vestimentaria civil utilizada en la vida diaria— se ponían una especie de coraza en la parte del pecho, que también es muy sensible ya que una herida en esa zona podía provocar la muerte, pero la decoraban. Las piernas se protegían con una especie de planchuela cóncava —la canillera— porque una pierna herida era un soldado menos, pero se decoraba según la jerarquía militar.

Pero ¿cuándo esas prendas vestimentarias tomadas de la indumentaria civil se convierten en uniformes? En Europa, posterior a la Edad Media, los ejércitos comienzan a vestir a la tropa con ropas iguales; es decir, a usar el uniforme, pero tomando las estructuras y color utilizados por la población. Así, esas ropas quedan convertidas en prendas vestimentarias militares al añadirles los elementos defensivos y ofensivos. Los jefes de todos los ejércitos del mundo se pusieron más elementos llamativos y —aunque parezca absurdo— por razones tácticas tenían que impresionar, no solo al enemigo sino a la tropa. Ese concepto fue variando y los ejércitos empezaron a lucir uniformes menos llamativos debido al cambio de armas, determinado por el uso de la pólvora. Aunque en ocasiones se llegaba al

“cuerpo a cuerpo”, las formas de hacer la guerra han variado de acuerdo con el armamento defensivo y ofensivo. Poco a poco los uniformes son menos llamativos, pero se han complicado cada vez más.

El uniforme de campaña del soldado norteamericano de hoy día —en cuanto a las prendas vestimentarias básicas— incluye camisa, pantalón y calzado y no difiere mucho de una camisa, pantalón o bota civiles, pero los muchísimos elementos militares que tienen que llevar consigo —como armas sofisticadas, elementos de comunicación, etc.— los convierten en pequeños tanques de guerra, ¡que meten miedo!

Entonces, toda la vestimenta militar se basa en estructuras civiles a las que hay que hacer algunas variantes o añadir distintos elementos para darles un carácter militar y marcialidad, pero la estructura es la misma.

Lamentablemente, hay diseñadores que no conocen o no les importa el criterio de que la vestimenta militar se basa en estructuras civiles, lo cual es un inmenso disparate porque se está jugando con la fidelidad de la historia.

Sin embargo, hay que tener en cuenta un elemento muy importante que tiene que ver con las visiones personales que sobre las figuras históricas pueden tener algunos artistas plásticos —pintores, grabadores o escultores—. Es decir, un artista plástico puede concebir a Martí con guayabera o con toga romana: esa es su visión plástica para acercarnos —o no— a él, pero sería pensar a la ligera que es más contemporáneo al colocarle esas prendas que cuando usa la levita.

Gracias a profundas investigaciones, llegué a la certeza de que nunca hubo un uniforme mambí, porque cuando los cubanos se lanzaron a cualquiera de nuestras tres guerras del siglo XIX lo hicieron con lo que tenían en su casa. El ejército mambí fue un ejército espontáneo, guerrillero, que se fue al monte con lo que tenía a mano y esa es la razón por la que las prendas de ropa que más abundaban en nuestra tropa, eran camisas y pantalones guajiros: la tropa estaba compuesta, mayoritariamente, por campesinos pobres y sus ropas eran casi harapos y muchos iban hasta descalzos. El arma fundamental era el machete, que tuvo un gran protagonismo, y que constituía su instrumento de trabajo, devenido arma de guerra.

En la última etapa del siglo XIX las chaquetas largas —levitas— no se utilizaban, sino las cortas —americanas—, y aún hoy las conocemos como sacos. Chamarreta se le decía a la chaqueta corta, que presentaba algunos elementos militares en el acabado del cuello o las mangas, algunas insignias, botones, etc.

En nuestras tropas, los Oficiales y Clases se tenían que poner elementos que los distinguieran —como símbolos de la patria o del Cuerpo al que servían, los grados, etc.— ya sea en el brazo o en el cuello o en el pecho, y un sistema de correajes de piel constituido por el zambrán. El zambrán era un cinto militar del que pendían armas, como el machete, y tenía una correa estrecha que lo aguantaba atravesando el pecho y, cruzando por un hombro, otra correa que también cruza el pecho en sentido contrario que cargaba la bolsita de las balas o la pólvora, papeles; y una correa finita —que a veces era tejida— que cuelga del cuello y va a la culata del revólver. Todo esto ayudó a caracterizar la imagen del mambí, además del sombrero con el ala delantera vuelta hacia arriba donde se colocaba la escarapela, que es un pedazo de tela o papel o cuero, redonda, cuadrada o triangular en la que aparece el símbolo patrio, el escudo o la bandera cubana —seguramente algunos se pusieron la bandera de Céspedes y otros la de Narciso López—, aunque hay que aclarar que la escarapela no es un invento cubano ni mucho menos.

Pero ¿por qué el ala hacia atrás?: porque muchos mambises pertenecían a la caballería y al colocar el ala hacia atrás, esta no ejercía resistencia al viento y evitaba su caída. Hay que recordar que la caballería mambisa, por su agresividad, fue muy notoria.

Cuando la caballería mambisa se lanzaba “al machete” lo hacía a galope, con el “paraguayo” en posición horizontal hacia delante y se agrupaban en forma de cuña, ¡algo verdaderamente temible! Recuerdo las descripciones de mi padre en las que me contaba que arrancaban de cuajo cabezas y brazos a derecha y a izquierda. Generalmente, la tropa española recibía a los mambises de manera organizada en el llamado “cuadro”: los de adelante rodilla en tierra y los de atrás parados, con los fusiles disparando a la caballería. Pero, como los mambises venían en cuña se introducían dentro del cuadro español y ahí era cuando comenzaba la pelea “cuerpo a cuerpo”. En

Baraguá hay una toma de la caballería mambisa preciosa: los toques de corneta son hermosos, pero el de “a degüello” es electrizante.

Esa imagen mambisa correspondía a la última guerra del siglo XIX, pero cuando estuve ante el proyecto de la película *Baraguá*, que se desarrolla a mediados del siglo XIX, me pregunté: ¿cómo eran en realidad los mambises de nuestra primera guerra, la de los Diez Años?

Tengo que hacer un elogio a José Massip, que ha sido un acucioso investigador de nuestra historia. Massip siempre trata de encontrar la verdad histórica, y me aseguró, firmemente, que no existían ni retratos, ni caricaturas, ni descripciones literarias fidedignas acerca de los mambises de antes de la Protesta de Baraguá. Todo lo que se diga está equivocado, y ese dibujo que circula de Máximo Gómez de perfil, con el pelo negro y el chivo largo fue hecho posteriormente. Como no se sabe cómo era la vestimenta de los mambises antes de ese momento histórico, entonces para llevarlos a la pantalla en la década del 60 era necesario deducir cómo eran, teniendo en cuenta cómo era la imagen del cubano de entonces, dentro de una composición social muy variada.

¿Pero qué hacer con Maceo, Gómez y otros patriotas renombrados? Por los cuadros, las ilustraciones, las fotografías que existen de Gómez —posteriores al Pacto del Zanjón— aparece con chamarreta o guerrera, aunque a veces está con un saco o americana, y los elementos militares sobre dicha prenda. Casi siempre lo representan con un sombrero tejido, pero nunca se vio con el ala delantera del sombrero echada hacia atrás con la insignia mambisa. Por otro lado, a Maceo nunca se le vio con un sombrero de paja. Todos eran sombreros de fieltro, que es el sombrero de la Policía Montada de Canadá, que es de ala recta. Ese sombrero no es exclusivo de esa Guardia y se usó mucho en el siglo XIX, pero casi siempre con un carácter militar.

Me he encontrado imágenes de estos dos patriotas —referentes a los tiempos de la Guerra de los Diez años— con prendas vestimentarias totalmente incorrectas desde el punto de vista histórico. Hasta existe un cuadro donde se ve a Maceo, durante la Protesta de Bara-

guá con una guerrera corta, cuando todavía faltaban varias décadas para que “inventaran” la “americana” o la “chamarreta”.

Y me preguntaba una y otra vez qué ropa utilizarían Gómez o Maceo durante esa guerra, cómo era su imagen cuando peleaban por Cuba, cómo estaba vestido Maceo cuando la Protesta de Baraguá. Me refiero a ellos dos por ser figuras muy importantes en nuestra historia y que son constantemente representados y reconocidos por nuestra población ¿Qué hacer con ellos, para que fueran reconocidos por los cubanos de hoy?

Siguiendo los principios esenciales para poder concebir diseños de imágenes cinematográficas, profundicé en las investigaciones y traté de conformar la imagen de los hombres de *Baraguá*. Maceo era un hombre muy guapo —y él lo sabía— que se afeitaba y cuidaba su mostacho y procuraba estar siempre limpio, aún en el medio hostil donde se movía, cuestiones que no demeritan su valor y su capacidad como militar. Y me preguntaba: ¿cómo se vestirá Maceo no solo al principio de la guerra sino al final de la misma? A partir de análisis más hondos de su carácter y conociendo el entorno militar de Maceo —cubano, español, latinoamericano y hasta norteamericano—, hice la siguiente deducción: es probable que, en algún momento, Maceo utilizara las camisas guajiras, amplias y anchotas con todos los arreos militares encima y su gran sombrero *Stetson*. Pero, también pudo haber tenido la posibilidad de hacerse una guerrera y copió en algo a la larga y española guerrera de lana y color azul o la de algodón de rayadillo o una de los latinoamericanos.

Ante la duda, decidí hacer una camisa guajira, una levita y una guerrera latinoamericana y probar las tres prendas en el actor —Mario Balmaseda—. Decidimos hacer una prueba con cada una de esas prendas, botas altas, un pantalón sin características especiales, un sombrero de los que tanto usó, el correaje descrito, grados, etc., y el maquillaje de Magaly Pompa, una de las maquillistas más importantes del ICAIC. Primero le pusimos la camisa guajira con todo lo demás y cuando se incorporó, se sintió Maceo: llamamos a *Pepe Massip* y quedó maravillado, ¡era Maceo!; luego probamos con la levita, ¡y era Maceo! y, al final, con la guerrera latinoamericana, ¡y

era Maceo! En los tres momentos, ¡era Maceo! y lo único que faltaba a esa ropa era ambientarla, es decir, aviejarla.

Siguiendo esos principios, lo demás fue solo cuestión de tiempo: dibujar, buscar telas, chequear realizaciones, probar, aviejar... lo que se hace en esos casos, pues eran muchas las piezas de ropa que había que confeccionar; el reparto era largo e incluía también a varias de nuestras mujeres mambisas, pero eso era fácil para mí.

Aparte de confirmar que el mambí no tenía un uniforme definido durante la Guerra Grande, por deducción confeccionamos imágenes de cientos de héroes cubanos de esa contienda y del resto de la tropa, y creo que no estuvimos muy lejos de la realidad. Hasta hoy día nadie nos ha desmentido o ha puesto en duda esas imágenes. Tuvimos el cuidado de que tanto oficiales como soldados, aun sin uniforme, pudieran tener una apariencia militar. Toda la imagen presentaba señales de vejez, desgaste profundo, suciedad y escasez: décadas más tarde, con una vestimenta muy similar, ganaron la guerra.

Ese fue el último trabajo de vestuario para el cine en que me involucré. Ya no tenía la vitalidad necesaria para afrontar ese precioso trabajo: crear imágenes para la escena. *Baraguá* me dio la oportunidad de poder cerrar un ciclo creativo, con un trabajo que tenía un gran significado en mi vida.

**EN DEFENSA
DE LA GUAYABERA:
PRENDA NACIONAL**

ANTECEDENTE DE LA GUAYABERA: LA CAMISA

En la vestimenta —que fue variando a través de los siglos en los países de la llamada cultura occidental— persistió una prenda que, se supone, es la prenda vestimentaria más antigua que se conoce y que, en muchísimas ocasiones, fue bisexual: la camisa.

La camisa responde a los cortes más primitivos de los que se tiene noticias: dos pedazos de tela unidos que forman un tubo más o menos ancho, cosidos en los hombros, quedando aberturas para la cabeza, los brazos y la de abajo para las piernas o la parte baja del torso. Posteriormente a los huecos por donde se pasaban los brazos se le añadieron otros tubos, que cubrían los miembros superiores, llamados mangas. Así fue el bisexual chitón griego, después la túnica romana (corta para los hombres y larga para las mujeres).

A finales de la Edad Media varió mucho la vestimenta exterior de hombres y mujeres de las clases sociales más acomodadas, pero la vieja camisa larga —con algunos cambios— continuó usándola la mujer. Por su parte, el hombre acortó su camisa interna, pues sus vestiduras externas no la permitían de otra forma.

En el XIX la mujer utiliza la camisa como prenda de dormir o como prenda pequeña sin mangas que se colocaba debajo del corset, para que este no le roce el cuerpo. La Revolución francesa contribuyó mucho al cambio de la vestimenta y aún después del Imperio Napoleónico persistió la camisa blanca que siguió siendo una prenda interior: cuando un hombre se quitaba la chaqueta que llevara —levita o americana— se decía que estaba en “mangas de camisa”, solo visible para la intimidad de la casa.

En Cuba no se conformaron elementos vestimentarios de acuerdo con las tradiciones populares por la siguiente razón: los tres elementos étnicos que podían aportar prendas vestimentarias que nos pudieran ayudar a conformar la imagen del cubano son el indio, el español y el africano. El indio originario de Cuba no utilizaba ningún elemento vestimentario, según Colón y otros testigos, atestiguando que estaban totalmente desnudos. El español que llegó en aquella época traía ropas con una línea universal, o sea europea, pero de gran parte de los países del área mediterránea. Las prendas de vestir que conforman hoy día su acervo histórico aún no estaba conformado y los españoles, rápidamente, vistieron a nuestros indígenas, que

según los preceptos cristianos no podían estar desnudos; es decir, vistieron al indio con prendas similares a las que se colocaban sobre sí mismos. El negro africano, si tenía algunos elementos vestimentarios característicos, los fue perdiendo en las brutales cacerías a las que estaba sometido o en los barcos que los traían al llamado “Nuevo Mundo”. Al desembarcarlos y exponerlos a la venta despiadada, también los cubrían con algunas de sus prendas.

A los llamados “esclavos de plantación”, es decir, a los que trabajaban en las diversas tareas rurales, se les proveía de la “esquifación”, que consistía en un grupo de objetos de uso diario —dos mantas, una cuchara, una vasija, unas mudas de ropa muy precaria, barata y simple, pero que tapaba lo elemental de sus cuerpos—. Los que quedaron para el servicio doméstico se les vistió con “ropa de servicio”, de acuerdo con el trabajo a que fueran destinados y a la economía del amo.

Los españoles tampoco trajeron a Cuba las ropas hermosas que ya se iban conformando en diversas regiones de ese país por lo que — primero el español y después el criollo— conformaron su imagen con los elementos vestimentarios universales (entiéndase europeos).

LA GUAYABERA, HIJA DE LA BLANCA CAMISA GUAJIRA

La blanca camisa guajira se confeccionaba con materiales baratos y frescos; eran muy amplias y con una estructura similar a la mayoría de las utilizadas universalmente: se colocaba por fuera del pantalón, facilitando los movimientos del trabajador y la entrada del frescor que penetra por los faldones. Como el instrumento más utilizado en sus labores agrícolas era el heroico machete, la camisa presentaba unas aberturas a los lados para poder sacarlo y volver a colocarlo fácilmente en su funda.

La ropa campesina casi siempre fue confeccionada por las mujeres, así como gran parte de la vestimenta utilizada por los mambises. Finalizando el XIX esa simple camisa, con pie de cuello, o cuello vuelto; con pechera más o menos adornada; muchos o pocos pliegues; faldón a la cadera; mangas amplias, cerradas en el puño; con o sin bolsillos, fue evolucionando a medida que cada mujer la enriquecía con algún elemento decorativo: bastillitas, botoncitos, etc. y todo en dependencia de la economía del que se la pusiera. Esta prenda después de lavada, almidonada y planchada se la ponía el hombre para lucirla en los guateques o, simplemente, para ir al pueblo o a ver a una mujer; es decir, para ocasiones festivas, pero tenía que ser blanca, fresca, algo decorada y tener las aberturas para el machete.

Esas imágenes campesinas del siglo XIX, junto con la de los mambises, han sido recogidas en variadas descripciones literarias, pero sin referirse a las estructuras y solo un poco al color y las decoraciones habituales. También existe una variada iconografía muy seria y confiable, sin gran carga de edulcoramiento.

No obstante, entre los muchísimos documentos que he revisado durante años, nunca he encontrado una camisa guajira que presentara la estructura de la emblemática y criolla guayabera, y me he sumergido en esa selva informacional espesa tratando de desbrozar caminos, sin poder encontrar aún el comienzo de nuestra hermosa prenda cubana.

Deduciendo, he concluido que fue durante el XIX y comienzos del XX que la blanca camisa fue transformándose hasta llegar a convertirse, estructuralmente, en una nueva prenda vestimentaria popular tradicional cubana conocida hoy como la guayabera. Las prendas populares de los pueblos o naciones tienden a convertirse en

tradicionales, pero no se han encontrado documentos escritos o visuales que nos informen con certeza cuándo comenzaron esas transformaciones: toda prenda popular tradicional no es obra de una sola persona; es el pueblo quien, en su uso, la va transformando.

Posiblemente, a finales de los años 30 e inicios de los 40, comenzó a realizarse industrialmente, lo que implicó que su comercialización se difundió y quedó instaurada la moda de la guayabera en Cuba. Al mismo tiempo, aparecieron detractores y defensores.

La influencia de la guayabera en México, Panamá, Venezuela y Santo Domingo, fue abrumadora, y la han adoptado como prenda de ellos, pero reconocen el origen cubano; en Mérida, por ejemplo, admiten que se creó en Cuba, pero le adjudican modificaciones en las alforzas y otros adornos. Nos han llegado algunas con curiosas etiquetas que dicen: “Legítima guayabera panameña. Made in Taiwán”.

LA MOLINET, AUTORA

En estos momentos, estoy inmersa en una *Compilación* que surgió casi al mismo tiempo que empecé a hacer estas *Memorias* y contendrá trabajos publicados en distintos medios. Son investigaciones en las que desarrollo mi teoría sobre la Imagen del Hombre, sobre el diseño de vestuario para teatro y cine: hay de todo. Es un texto muy teórico que incluye conceptos, los cuales he ido desarrollando durante años y en los que hoy creo firmemente. Me refiero al Hombre como especie no como género visto en vivo o a través de la escena filmada, pero es una imagen. Esa imagen la divido en tres aspectos: cuerpo —de acuerdo a la etnia, sexo y edad—; es decir, a cuestiones totalmente físicas. El otro aspecto es su gestualidad: el hombre cómo se mueve, cómo se para, qué está haciendo cuando lo estoy mirando; por ejemplo, un guerrero del siglo pasado, o de los que todavía existen en algunas tribus de América Latina, está en guerra y tiene un gesto, y el soldado que está ahora mismo en Afganistán matando gente tiene otro gesto. Es decir, cómo ese cuerpo se está moviendo, qué está haciendo. Y el tercer aspecto tiene que ver con los elementos vestimentarios que lleva encima, de la cabeza a los pies —espejuelos, ropas, aretes, collares, pañuelos, todo lo que se ponga.

El otro libro en preparación es la *Historia de la imagen del hombre* que, como su título indica, estará enfocado en aspectos puramente históricos relacionados con la vestimenta, mientras que *La imagen del cubano*, es lo mismo, pero referente a nuestro país y será un texto totalmente ilustrado por mí.

ANEXOS

Co. Eusebio Leal
E.S.M.

Estimado Leal.

Ya llevo más de cinco meses aquí, y aún el arreglo de mi casa se demora un mes o más.

He pasado días muy buenos en esta casa. Pero también los he pasado bastante malos; unos, por aquello de que los “viejitos” como yo involucionan al ser separados de su hábitat y otros por la angustia de que los arreglos de la casa se demoran cada vez más y el tiempo y el dinero se va acabando.

He tenido dos tipos de “enfermedades”, unas totalmente fisiológicas, y otra síquica. Por lo que no he podido trabajar lo que debía en el libro sobre la *Imagen del cubano*, pues mi cabeza no funcionó como yo esperaba. Las primeras están controladas (si no curadas). Y la segunda va cediendo gracias al cuerpo de sicólogos que hay en Salud Mental.

Y sobre esto último es de lo que quiero informarte. El día de mi cumpleaños —el pasado 30 de septiembre ¡y fueron 91 los que cumplí!—, vino a entrevistarme la periodista Estrella Díaz, quien es colaboradora de Habana Radio desde hace doce años y, entre ambas, concebimos un proyecto: hacer mis memorias. Se trata de ir contando mi vida para hacer un posible libro. Esto lo consulté con la sicóloga que me atiende y a ella le pareció “muy buena idea, ya que ayudaría mucho en mi recuperación porque me haría repasar momentos de mi vida”. Asumir este nuevo compromiso no significa que no pueda continuar trabajando en *La imagen del cubano*, pero este texto me obliga a realizar una labor más creativa, que en estos momentos me es difícil.

No te mando esto por correo pues me informaste hace un tiempo que no te gustaban los correos largos. Por eso te lo envió como un informe sobre mi trabajo, ahora que estoy mejor.

Te quiere y te admira como siempre, tú amiga,

María Elena

CARTA
DIRIGIDA A
EUSEBIO LEAL
(2010)

A María Elena Molinet

CUANDO SE ABRE LA REJA DE TU JARDÍN

Cuando se abre la reja de tu jardín, María Elena,
no solo se oye el tintinear de los vasos, la risa
de un pintor de dieciséis años, de un campeón de ajedrez sueco,
de paso por La Habana;
no solo se vislumbran luces que iluminan una mano
de bronce, una silla torcida,
sino sobre todo,
más allá de las hojas lustrosas de luna,
del ladrido de los perros
con nombres que se ensayaron en el expresionismo
alemán o en la tragedia griega,
tenemos la extraña sensación de saber
que vamos a encontrarnos con quien
conserva en la sangre remota, pero siempre visible polvareda
de esa descarga de caballería
en que se hizo la patria.
El campamento a la intemperie,
bajo las húmedas estrellas mambisas.
el conspirador oculto en el cuarto de atrás,
después de haber puesto la bomba
contra el esbirro sanguinario;
la certidumbre de que la revolución marcha hacia adelante entre tra-
bajos agrícolas, islas,
errores, sueños, amigos enemigos, inacabables reuniones, vestua-
rios, guardias;
y que va abrir la puerta, apenas cambiada,
la niña que al nacer, hace cincuenta años, ya parecía esa flor de
Cuba,
la mariposa fragante, pálida entre los dedos del amor.

ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR

Tomado del libro *Que veremos arder*, publicado por la UNEAC, en 1970.

REGISTRO DE DISEÑOS PARA TEATRO

Obra: *Debilidad fatal* (Primera obra de teatro)
Autor: George Kelly
Director: Andrés Castro
Grupo: *Las Máscaras*
Sala Teatro: *Farseros*. Habana, 1956

Obra: *El caballero de Olmedo*
Autor: Lope de Vega
Director: Andrés Castro
Escenografía: Agustín Fernández
Grupo: *Las Máscaras*
Sala Teatro: *Farseros*. Habana, 1957

Obra: *Antígona*
Autor: Anouoil
Director: Juan Guerra
Sala Teatro: *Farseros*. Habana, 1957

Obra: *Vidas privadas*
Autor: Noel Coward
Directora: *Cuqui* Ponce de León
Escenografía: Ma. Julia Casanova
Teatro: *Hubert de Blanck*. Habana, 1958

Obra: *El hombre inmaculado*
Autor: Ramón Ferreira
Director: Rubén Vigón
Escenografía: Rubén Vigón
Teatro: Sala *Arlequín*. Habana, 1959

Obra: *Danza Piaroa* (Danza aborigen venezolana)
Música: autóctona
Coreografía: Vaslav Veitcheck
Grupo: *Danzas Venezuela*
Teatro: *Caracas*, 1959

Obra: *El araguaney* (Joropo venezolano)
Música: Luis Felipe Ramón y Rivera
Coreografía: Abilio Reyes
Grupo: *Danzas Venezuela*
Teatro: *Caracas*, 1959

Obra: *Danza guerrera guarauna* (Danza aborígen venezolana)
Música: autóctona
Coreografía: Abilio Reyes
Grupo: *Danzas Venezuela*
Teatro: *Caracas*, 1959

Obra: *Cantata a Quririnos*
Autor: Román Chalbaud
Director: Alberto de Paz y Mateo
Escenografía: Alberto de Paz y Mateo
Grupo: *Teatro Nacional Popular*
Teatro: Feria de la Cultura. *Caracas*, 1960

Obra: *Movimiento de percusión* (Danza moderna)
Música: Isabel Arets
Coreografía: Evelia Beristaín
Grupo: *Danzas Venezuela*
Teatro: *Caracas*, 1960

Obra: *Farsa de Micer Patelin*
Anónimo francés
Director: *Pepe Pito*
Escenografía: Edmundo Diques y José Peccio
Grupo: *Teatro Nacional Popular*
Teatro: *Caracas*, 1960

Obra: *Suite margariteña* (Danza moderna)
Música: Inocente Carreño
Coreografía: Vaslav Veltchek
Escenografía: Edmundo Diques

Grupo: *Danzas Venezuela*
Teatro: *Caracas*, 1960

Obra: *Fiesta de cumpleaños* (Danza moderna)
Música: Valses tradicionales venezolanos
Coreografía: Evelia Berinstáin
Grupo: *Danzas Venezuela*
Teatro: *Caracas*, 1960

Obra: *Fuga criolla* (Danza moderna)
Música: Juan B. Plaza
Coreografía: Evelia Berinstáin
Grupo: *Danzas Venezuela*
Teatro: *Caracas*, 1960

Obra: *La excepción y la regla*
Autor: Bertold Brecht
Director: Juan Guerra
Escenografía: Pedro de Oraá
Grupo: *Teatro Nacional*
Teatro: *Hubert de Blanck*. Habana, 1961

Obra: *El robo del cochino*
Autor: Abelardo Estorino
Director: Dumé
Escenografía: Tomás Oliva
Grupo: *Teatro Nacional*
Teatro: *Hubert de Blanck*. Habana, 1961

Obra: *Historias para ser contadas*
Autor: Osvaldo Dragún
Director: Adolfo de Luis
Grupo: *Teatro Nacional*
Habana, 1961

Obra: *La cucarachita Martina* (Teatro infantil)
Director: Jean Moulart
Habana, 1961.

Obra: *Las brujas de Salem*
Autor: Arthur Miller
Director: Rolando Ferrer
Escenografía: Osvaldo Gutiérrez
Grupo: *Teatro Nacional*
Teatro: *Payret*. Habana, 1961

Obra: *Fausto* (Ópera)
Autor: Gounod
Director Musical: José Le Matt
Director de escena: Julio Matas
Escenografía: Ruben Vigón
Grupos: *Teatro Lírico y Ballet Nacional de Cuba*
Teatro: *Amadeo Roldán*. Habana, 1961

Obra: *Propiedad particular*
Autor: Manuel Reguera Saumell
Directora: *Cuqui* Ponce de León
Escenografía: Rubén Vigón
Grupo: *Rita Montaner*
Teatro: *Hubert de Blanck*. Habana, 1962

Obra: *Las impuras*
Autor: Miguel de Carrión (versión de Abelardo Estorino)
Director: Dumé
Escenografía: Salvador Fernández y Raúl Oliva.
Grupo: *Guernica*
Teatro: *Mella*. Habana, 1962

Obra: *Caín y Abel* (Ballet)
Coreografía: José Parés, sobre el original de David Lichini
Escenografía: Rubén Vigón

Grupo: *Ballet Nacional de Cuba*
Teatro: *Amadeo Roldán*. Habana, 1962

Obra: *Una familia burguesa (La gran burguesa)*
Autor: Máximo Gorki
Dirección: Néstor Raimondi
Escenografía: Salvador Fernández
Grupo: *Conjunto Dramático Nacional y Teatro Estudio*
Teatro: *Las Máscaras*. Habana, 1962

Obra: *Las vacas gordas* (Comedia musical)
Autor: Abelardo Estorino.
Música: Piloto y Vera
Director: Dumé
Coreografía: Guido González del Valle
Escenografía: Salvador Fernández
Grupo: *Guernica*
Teatro: *García Lorca*. Habana, 1962

Obra: *El flautista de Hamelin* (Ballet, sobre una leyenda popular)
Música: Leo Delibes
Coreografía: José Parés
Grupo: *Ballet Nacional de Cuba*
Teatro: *Amadeo Roldán*. Habana, 1963

Obra: *Ciclo Yoruba* (Danzas folclóricas cubanas. Populares, tradicionales, rituales)
Coreografía: Rodolfo Reyes
Guión: Rogelio Martínez Furé
Escenografía: Salvador Fernández
Grupo: *Conjunto Folklórico Nacional*
Teatro: *Mella*. Habana, 1963

Obra: *Ciclo Congo* (Danzas folklóricas cubanas. Populares, tradicionales, rituales)
Coreografía: Rodolfo Reyes

Guión: Rogelio Martínez Furé
Escenografía: Salvador Fernández
Grupo: *Conjunto Folklórico Nacional*
Teatro: *Mella*. Habana, 1963

Obra: *Ciclo popular* (Danzas populares tradicionales, cubanas)
Coreografía: Rodolfo Reyes
Guión: Rogelio Martínez Furé
Escenografía: Salvador Fernández
Grupo: *Conjunto Folklórico Nacional*
Teatro: *Mella*. Habana, 1963

Obra: *Liberación* (Ballet)
Coreografía: Menia Martínez
Guión: Menia Martínez
Grupo: *Ballet Nacional de Cuba*
Teatro: *Amadeo Roldán*. Habana, 1963

Obra: *Y nos dijeron que éramos inmortales*
Autor: Osvaldo Dragún
Director: Hugo Ulive
Escenografía: Salvador Fernández
Grupo: *Conjunto Dramático Nacional*
Teatro: *Hubert de Blanck*. Habana, 1963.

Obra: *Cleopatra y los otros*
Autor: J Veskevec y J Werich
Director: Eduardo Manet
Coreografía: Guido González del Valle
Escenografía: Salvador Fernández
Grupo: *Conjunto Dramático Nacional*.
Teatro: *Hubert de Blanck*. Habana, 1963

Obra: *¡Oh, la gente!* (Comedia musical)
Autor: Segundo Cazalis
Dirección: Rodolfo Valencia

Coreografía: Waldeen
Escenografía: José Luis Posada
Grupo: *Teatro Musical de la Habana*
Teatro: *Musical*. Habana, 1963

Obra: *Ana*
Autor: Ignacio Gutiérrez
Dirección: Dumé
Grupo: *Guernica*
Teatro: *Mella*. Habana, 1964

Obra: *Recuerdos de Tulipa*
Autor: Manuel Reguera Saumel
Dirección: Dumé
Grupo: *Guernica*
Teatro: *El Sótano*. Habana, 1964

Obra: *Mirandolina (La pícara tabernera)*
Autor: Goldoni
Dirección: Rodolfo Valencia
Escenografía: Rafael Mirabal
Grupo: *Brigadas Covarrubias*
Teatro: *Itinerante*. Habana, 1964

Obra: *Juno y el pavo real*
Autor: San O'Casey
Dirección: Rodolfo Valencia
Escenografía: Salvador Fernández
Grupo: *Brigadas Covarrubias*
Teatro: *Itinerante*, Habana. 1964

Obra: *Un tranvía llamado Deseo*
Autor: Tennessee Williams
Dirección: Modesto Centeno
Escenografía: Rubén Vigón

Grupo: *Conjunto Dramático Nacional*
Teatro: *El Sótano*. Habana, 1965

Obra: *Ciclo yoruba iyesa* (Danzas folklóricas cubanas. Populares, tradicionales, rituales)

Guión: Rogelio Martínez Furé

Coreografía: Rodolfo Reyes

Escenografía: Salvador Fernández

Grupo: *Conjunto Folklórico Nacional*

Teatro: *García Lorca*. Habana, 1965

Obra: *Ciclo abakua* (Danzas folklóricas cubanas. Populares, tradicionales, rituales)

Guión: Rogelio Martínez Furé

Coreografía: Rodolfo Reyes

Escenografía: Salvador Fernández

Grupo: *Conjunto Folklórico Nacional*

Teatro: *García Lorca*. Habana, 1965

Obra: *Ciclo de música popular* (Danzas populares cubanas)

Guión: Rogelio Martínez Furé

Coreografía: Rodolfo Reyes

Escenografía: Salvador Fernández

Grupo: *Conjunto Folklórico Nacional*

Teatro: *García Lorca*. Habana, 1965

Obra: *Misa de gallo*

Autor: Peter Karvas

Dirección: Gilda Hernández

Grupo: Taller Dramático

Teatro: *Las Máscaras*. Habana, 1965

Obra: *Lisístrata*

Autor: Aristófanes

Dirección: Rubén Vigón

Escenografía: Rubén Vigón
Teatro: Sala *Arlequín*. Habana, 1965

Obra: *Réquiem por Yarini*
Autor: Carlos Felipe
Dirección: Gilda Hernández
Escenografía: Raúl Martínez
Grupo: *Conjunto Dramático Nacional*
Teatro: *Las Máscaras*. Habana, 1965

Obra: *A Santiago* (Espectáculo musical)
Guión: Alberto Alonso, sobre textos de José Martí y Fidel Castro
Coreógrafo y director general: Alberto Alonso
Grupo: *Ballet Nacional de Cuba*
Teatro: Plaza Pública. Habana, 1972

Obra: *Danzas folklóricas y populares*
Coreografía: Waldeen
Grupo: Aficionados
Teatro: Festival de la Juventud. Habana, 1965

Obra: *La dama del abanico*
Autor: Yukio Mishima (Teatro Noh contemporáneo)
Dirección: Rolando Ferrer
Escenografía: Raúl Oliva
Grupo: *Conjunto Dramático Nacional*
Teatro: *Las Máscaras*. Habana, 1965

Obra: *El tambor de Damasco*
Autor: Yukio Mishima (Teatro Noh contemporáneo)
Dirección: Rolando Ferrer
Escenografía: Raúl Oliva
Grupo: *Conjunto Dramático Nacional*
Teatro: *Las Máscaras*. Habana, 1965

Obra: *La bella y el poeta*
Autor: Yukio Mishima (Teatro Noh contemporáneo)
Dirección: Rolando Ferrer
Escenografía: Raúl Oliva
Grupo: *Conjunto Dramático Nacional*
Teatro: *Las Máscaras*, Habana, 1965

Obra: *Intimidación de una estrella (El gran cuchillo)*
Autor: Clifford Odets
Director: Gilda Hernández
Escenografía: R. Mirabal
Grupo: *Taller Dramático*
Teatro: *Hubert de Blanck*. Habana, 1966.

Obra: *Volpone*
Autor: Ben Jonson
Director: Néstor Raimonsdi
Escenografía: Raúl Oliva
Grupo: *La Rueda*
Teatro: *Mella*. Habana, 1966

Obra: *Madre*
Autor: Karel Capek
Dirección: Logus Pistorios
Grupo: *Taller Dramático*
Teatro: *Mella*. Habana, 1966

Obra: *Entremeses japoneses* (Tradicional japonés)
Director: Rolando Ferrer
Escenografía: Raúl Oliva
Teatro: *Las Máscaras*. Habana, 1966

Obra: *El farsante más grande del mundo*
Autor: John Millington Synge
Dirección: Rodolfo Valencia
Escenografía: Raúl Oliva

Grupo: *Teatro Estudio*
Teatro: *Hubert de Blanck*. Habana, 1966

Obra: *Danzas folklóricas* (Festival del Caribe)
Coreografía: Waldeen
Grupo: *Escuela de Danza de Instructores de Arte*
Teatro: *Payret*. Habana, 1966

Obra: *El solar*
Autor: Lisandro Otero
Dirección: Susana Kodova
Grupo: *Maringotka*
Teatro: *Maringotka*, Praga, 1966

Obra: *Madame Buterfly* (Ópera)
Autor: Giacomo Puccini
Director musical: Roberto Sánchez Ferrer y Ruslan Raicher
Director de escena: Carlos Piñeiro
Escenografía: Rolando Moreno
Grupo: *Ópera Nacional de Cuba*
Teatro: *García Lorca*. Habana, 1967

Obra: *María Antonia*
Autor: Eugenio Hernández
Director: Roberto Blanco
Escenografía: Manolo Barreiro
Grupo: *Taller Dramático y Danza Moderna*
Teatro: *Mella*. Habana, 1967

Obra: *Las cuatro estaciones*
Autor: Arnold Wesker
Director: Arnold Wesker
Escenografía: Raúl Oliva
Grupo: *Teatro Estudio*
Teatro: *Hubert de Blanck*. Habana, 1968

Obra: *Rumbas y comparsas* (Danzas populares cubanas)
Coreografía: Rodolfo Reyes
Escenografía: Salvador Fernández
Grupo: *Conjunto Folklórico Nacional*
Teatro: *Mella*. Habana, 1968

Obra: *Elegguá* (Danzas folklóricas. Populares, tradicionales, rituales)
Coreografía: Roberto Espinosa
Guión: Rogelio Martínez Furé
Escenografía: Manuel Barreiro
Grupo: *Conjunto Folklórico Nacional*
Teatro: *Mella*. Habana, 1970

Obra: *Thermidor-Mayo*
Autor: Luis Alberto Lavandeira
Dirección: L. A. Lavandeira
Escenografía: Leonardo Lamas
Grupo: *Teatro Estudio*
Teatro: *Hubert de Blanck*. Habana, 1970

Obra: *Estampas cubanas* (Bailes populares cubanos)
Coreografía: Roberto Espinosa
Guión: Rogelio Martínez Furé
Vestuario junto con Eduardo Arrocha y Manuel Barreiro
Habana, 1974

Obra: *El inspector*
Autor: Nicolás Gogol
Dirección: Miguel Lucero
Escenografía: Miguel Lucero
Grupo: *Teatro Estudio*
Teatro: *Hubert de Blanck*. Habana, 1973

Obra: *La discreta enamorada*
Autor: Lope de Vega (Versión de Abelardo Estorino)
Dirección: Abelardo Estorino

Grupo: *Teatro Estudio*
Teatro: *Hubert de Blanck*. Habana, 1971.

Obra: *Ciclo Arara* (Danzas folclóricas cubanas)
Libreto: Lázaro Ross
Coreografía: Roberto Espinosa
Escenografía: Manolo Barreiro
Grupo: *Conjunto Folklórico Nacional*
Teatro: *Mella*. Habana, 1972

Obra: *El perro del hortelano*
Autor: Lope de Vega
Director: Vicente Revuelta y Julio Matas
Escenografía: R. Mirabal
Grupo: *Teatro Estudio*
Teatro: *Hubert de Blanck*. Habana, 1964

Obra: *Las tres hermanas*
Autor: Antón Chejov
Director: Vicente Revuelta
Escenografía: Raúl Oliva
Grupo: *Teatro Estudio*
Teatro: *Hubert de Blanck*. Habana, 1972

Obra: *Los tres mosqueteros* (Versión para teatro infantil por José L. Sánchez)
Dirección: José Luis Sánchez
Grupo: *Teatro Estudio*
Teatro: *Hubert de Blanck*. Habana, 1973

Obra: *Caminando y cantando* (Recital)
Autor: Roque Dalton
Dirección: José Antonio Rodríguez
Grupo: *Teatro Estudio*
Teatro: *Hubert de Blanck*. Habana, 1972

Obra: *Tiene la palabra el camarada Mauser* (Recital)
Guión: Abelardo Estorino
Dirección: Abelardo Estorino
Coreografía: Iván Tenorio
Grupo: *Teatro Estudio*
Teatro: *Hubert de Blanck*. 1972

Obra: *Balada del pobre* (Recital)
Textos varios de Bertold Brech
Guión: Eberto Norman y Luis Felipe Roca
Dirección: Luis Felipe Roca
Grupo: *Teatro Estudio*
Teatro: *Hubert de Blanck*. Habana, 1972

Obra: *Cantar de cantares* (Recital)
Guión con textos de José Martí y Jo Chi Minh
Dirección: Raquel Revuelta
Grupo: *Teatro Estudio*
Teatro: *Hubert de Blanck*. Habana, 1973

Obra: *Memorias de Fermín* (Recital)
Guión: Erdwin Fernández
Dirección: Erdwin Fernández
Grupo: *Teatro Estudio*
Teatro: *Hubert de Blanck*. Habana, 1973

Obra: *Galileo Galilei*
Autor: Bertold Brecht
Director: Vicente Revuelta y Ulf Kaeyn
Escenografía: Raúl Oliva
Grupo: *Teatro Estudio*
Teatro: *Hubert de Blanck*. Habana, 1976

Obra: *Nosotros, la música* (Revista musical)
Coreografía: Jorge Riverón

Escenografía: Raúl Oliva
Teatro: *Karl Marx*. Habana, 1977

Obra: *Rumbas y comparsas* (Bailes populares cubanos)
Guión: Rogelio Martínez Furé
Coreografía: Rodolfo Reyes
Grupo: *Conjunto Folklórico Nacional*
Habana, 1978

Obra: *Soyan* (Ópera)
Director Musical: Joaquín Berroa
Director escénico: José Massip
Escenografía: Posada
Grupo: *Ópera Nacional de Cuba*
Teatro: *Nacional*. Habana, 1980

Obra: *Aire frío*
Autor: Virgilio Piñera
Director: Abelardo Estorino
Escenografía: Abelardo Estorino
Grupo: *Teatro Estudio*
Teatro: *Hubert de Blanck*. Habana, 1981

REGISTRO DE DISEÑOS PARA CINE

Obra: *Guantánamo* (Investigación)
Dirección: José Massip
Habana, 1966

Obra: *El asalto al tren central* (Mediometraje)
Dirección: Alejandro Saderman
Habana, 1967

Obra: *Tulipa* (Sobre una obra de Reguera Saumell)
Guión: Manuel Octavio Gómez
Dirección: Manuel Octavio Gómez
Escenografía: Raúl Oliva
Fotografía: Jorge Herrera
Habana, 1967

Obra: *Lucía*
Guión: Humberto Solás
Escenografía: Pedro García Espinosa
Fotografía: Jorge Herrera
Habana, 1968

Obra: *La primera carga al machete* (Mediometraje)
Guión: Manuel Octavio Gómez
Dirección: Manuel Octavio Gómez
Fotografía: Jorge Herrera
Habana, 1969

Obra: *Los días del agua*
Diseños con la colaboración de Miriam Dueñas
Guión: Manuel Octavio Gómez
Dirección: Manuel Octavio Gómez
Fotografía: Jorge Herrera
Escenografía: Pedro G. Espinosa y Luis Lacosta
Habana, 1971

Obra: *La odisea del general José* (Mediometraje)
Habana, 1968

Obra: *Páginas del diario de José Martí* (Cortometraje)
Guión: José Massip
Dirección: José Massip
Habana, 1971

Obra: *Mella*
Guión: Enrique Pineda Barnet
Dirección: Enrique Pineda Barnet
Habana, 1975

Obra: *Ranheador*
Dirección: Sergio Giral
Escenografía: Carlos Arditti
Habana, 1976

Obra: *Mina. Viento de libertad*
Diseños con la colaboración de Eduardo Arrocha
Dirección: M. Eceiza
Escenografía: Luis Marques
Habana, 1976

Obra: *La rumba* (Documental)
Dirección: Oscar Valdés
Habana, 1978

Obra: *Esther Borja* (Documental)
Dirección: Idelfonso Ramos
Habana

Obra: *Un hombre, una mujer, una ciudad*
Guión: Manuel Octavio Gómez
Dirección: Manuel Octavio Gómez
Escenografía: Carlos Arditti

Fotografía: Pablo Martínez
Habana, 1978

Obra: *Dúo a Lam* (Cortometraje)
Guión: Humberto Solás
Dirección: Humberto Solás
Habana, 1979

Obra: *El señor presidente* (basada en la novela de M. Ángel Asturias)
Guión: Manuel Octavio Gómez
Dirección: Manuel Octavio Gómez
Fotografía: Jorge Herrera
Habana-Nicaragua, 1983

Obra: *Cecilia* (basada en la novela de Cirilo Villaverde)
Guión: Humberto Solás
Dirección: Humberto Solás
Escenografía: Pedro García Espinosa
Fotografía: Livio Delgado
Habana, 1981

Obra: *Baraguá*
Guión: José Massip
Dirección: José Massip
Escenografía: Pedro García Espinosa
Fotografía: Julio Simonaux
Habana, 1986

CURRÍCULO PROFESIONAL

Estudios

Primaria: Colegio Nuestra Señora de Lourdes, Habana, Cuba.

Bachillerato (Preuniversitario): Instituto no. 3, Víbora, Habana, Cuba.

Estudios especializados

1944-52 - Academia Interamericana de Dibujo Comercial, Habana.

-Escuela de Artes Plásticas *San Alejandro*, Habana.

1964 - Curso de Diseño Teatral con los profesores checoslovacos Ludmila Purquiñova y Ladislav Vochodil, Habana.

1965 - Adiestramiento en los Talleres de Teatro, Laboratorios Escenográficos y Taller de Impresión de Telas (Praga), y los Talleres de Vestuario y Atrezzo del Berliner Ensemble (Berlín).

1966 - Beca en los Talleres y Almacenes de Teatro, Bratislava, Checoslovaquia.

-Visitas profesionales a las Escuelas de Diseño e Industrial de Praga, Checoslovaquia.

1977 - Visita de perfeccionamiento profesional a los Estudios Cinematográficos de Potsdam, RDA, y de Budapest, Hungría.

Desde 1961 realiza estudios e investigaciones de los aspectos técnicos, socioeconómicos, plásticos y culturales en general de la Vestimenta de Línea Universal (Social), desarrollando una teoría sobre la imagen del hombre, de acuerdo con su vestimenta, su cuerpo, gestualidad e intelecto, en su aspecto más universal y en el popular tradicional de cada país o región.

Ha estudiado, profundamente, la imagen del cubano, sobre todo en el aspecto de la vestimenta; desde los aborígenes, con las influencias recibidas desde diversos países y continentes, las prendas vestimentarias que pueden considerarse como populares tradicionales y la vestimenta ritual de la Santería cubana y de otras religiones.

Trabajos artísticos (varios)

- 1942 - Ilustraciones en la revista de la Asociación Atlética Femenina, Cuba.
- 1945-48 - Cofundadora y Directora artística en el taller de bisutería *Cronos*, Habana.
- 1948-49 - Colaboradora en la fundación y responsable de la selección musical en la empresa de victrolas Su anfitriona automática, Habana.
- 1949-51 - Dibujante en la agencia de publicidad *Logos*.
- 1953-60 - Diseño de ropa social (Modas), Habana, Caracas.
- 1955-57 - Trabajo en la Galería de Arte *Galería Cubana*. Habana.
- 1957-60 - Diseño de vidrieras y locales comerciales, *Todo venezolano* y *Ron Pampero*, Caracas.
- 1961 - Ilustraciones. *Casa de las Américas*, Ropa popular tradicional cubana.
- 1963 - Ilustraciones para un folleto de vestuario teatral, para los Instructores de Arte, CNC, Cuba.
- Ilustraciones varias de vestimentas de la Santería cubana.
- 2000 - Diseño para el grupo de Habaneras, Oficina del Historiador de La Ciudad.
- 2000 - Ilustraciones para la revista *Quimera*, Barcelona, España.
- 2001 - Ilustraciones para la revista *Cuban Travel Magazine*, Cuba.
- 2007 - Ilustraciones para su libro *Vestimenta ritual tradicional de la Santería cubana*.

Trabajos profesionales de diseño escénico

Especialidad: vestuario

- 1955 - En esa fecha, en Cuba, se vincula profesionalmente al teatro. Trabaja con el director del grupo *Las Máscaras*, Andrés Castro, especializándose en el vestuario escénico. Trabajó con otros directores y compañías.
- 1957 - En esa fecha (por motivos políticos), se traslada a Venezuela, donde comienza a trabajar en el *Teatro Popular* con Alberto de

Paz y Mateo, prestigioso director español durante la República Española, y con la coreógrafa mexicana (de la Escuela de Martha Graham) con el grupo *Danzas Venezuela* y con otros coreógrafos.

1961 - En ese año regresó a Cuba, donde se insertó en el *Teatro Nacional*, donde comenzó a desarrollar una intensa labor como diseñadora de vestuario escénico, además de otros trabajos vinculados a la profesión. Realizó unas 200 obras. Trabajó con directores teatrales como Vicente Revuelta, Roberto Blanco, Rolando Ferrer, Abelardo Estorino y coreógrafos como Walden y Rodolfo Reyes, pertenecientes a la *Escuela de Danza Moderna* mexicana.

1963 - Viaja a Checoslovaquia y trabaja como diseñadora.

1962 - Es cofundadora y trabaja y en el *Conjunto Folklórico Nacional de Cuba*, como diseñadora de vestuario danzario.

1964 - Por primera vez se vincula al cine, en un documental sobre Guantánamo, dirigido por José Massip. Realiza solo las investigaciones y primeros bocetos. Desde entonces trabajó también para ese medio, en 19 películas.

1972 - Se vincula al grupo *Teatro Estudio*, durante varios años, como diseñadora escénica, asesorando los almacenes y organizando un pequeño taller de realización de vestuario.

1977 - En este año pasa fija al ICAIC, como diseñadora de vestuario (sin abandonar el diseño de vestuario teatral: asesora técnicamente los almacenes y el departamento de realización). Laboró en coproducciones con Nicaragua, Francia y España. Ha trabajado con directores como Manuel Octavio Gómez, Humberto Solás, Tomás Gutiérrez Alea, José Massip y otros.

Trabajos docentes, vinculados a la profesión

En Cuba:

1961-64 - Cursos para Instructores de Arte, de Teatro y Danza –desde el primero de ellos– en el Hotel Habana Libre, Dirección de Aficionados, C.N.C.

- 1961-72 - Escuelas Nacional de Arte (ENA), cofundadora. En el área de Teatro, responsable de la cátedra de Diseño Teatral, profesora de Diseño de Vestuario y de Historia del Traje.
- 1961-64 - Escuelas de Instructores de Arte de Teatro y de Danza, *Copacabana* y *Comodoro*. Apreciación del Vestuario Escénico. Dirección de Aficionados. C.N.C.
- 1962-64 - EDII, Profesora de Vestimenta de Línea Universal-Industrial e Historia de la Vestimenta.
- 1962-64 - Cursos, seminarios, etc., sobre el traje escénico y su historia, en consejos municipales y provinciales de cultura.
- 1983-2001 – ISDI. Cofundadora y profesora de Diseño e Historia del Vestuario de Línea Universal-Industrial y nuevos conceptos sobre la Imagen del hombre.
- 1985 - Seminario sobre la imagen del hombre en el cine, en la Escuela Internacional de Cine, en San Antonio de los Baños.
- 1986 - UH. Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Letras. Conceptos sobre la imagen del hombre y su vestimenta.

En otros países:

- 1992 - Venezuela. ULA, Mérida. Curso sobre la imagen del hombre en el cine.
- 1995 - España. Universidad Complutense, Cátedra *Alicia Alonso*. Ciclo de conferencias magistrales sobre el traje escénico en la danza y su historia.
- 1997 - Venezuela, Caracas. Curso sobre apreciación de la Imagen del hombre en el cine, en la *Cinemateca Nacional*, Caracas.

Otras actividades relacionadas con el diseño

Investigaciones:

- Vestimenta popular tradicional (folclórica) venezolana.
- Vestimenta de línea popular tradicional de diversos países.
- Vestimenta de línea universal.
- Vestimenta popular tradicional cubana.
- Vestimenta cubana popular ritual con orígenes religiosos y de línea universal.

- Origen y uso de la vestimenta. Su vinculación estrecha con el ser humano.
- Prohibiciones y críticas, de tipo socio-económico (moral), que se han hecho a través de la historia de la humanidad sobre la vestimenta y algunas formas de llevarlas. Dio origen al libro *La piel prohibida*.
- Nomenclatura español-francés de la vestimenta. Desde la década del 70 hasta la actualidad.
- *Patrones antiguos*. Recopilación.
- *Teoría e historia de la imagen del hombre*. Contiene nuevos conceptos e investigaciones históricas del llamado Historia del traje o de la vestimenta.
- La imagen del hombre en Cuba (en preparación para un libro).
- La vestimenta ritual tradicional de la Santería cubana. Ha dado origen a un libro ya publicado.
- Ropa escénica. Su origen y evolución.
- Prohibiciones y críticas de tipo socio-económico en Cuba a través de su historia.
- Trabajó como investigadora en la ONDI y está insertada en el Centro de Investigaciones *Juan Marinello*.

Libros publicados

- *La piel prohibida* (publicado en 1997).
- *La Vestimenta ritual tradicional de la Santería cubana* (publicado en 2008).
- *La imagen del hombre en Cuba* (en preparación).
- *Cuentos de la manigua* (terminado y entregado).
- *La imagen del hombre. Una teoría ampliada de la vestimenta e Historia de la imagen del hombre universal* (en preparación).

Algunos reconocimientos

- Reconocimiento por la labor realizada en la evaluación de la Rama Artística.
- Distinción XV Aniversario del CNC.

- Diplomas XXV y XXX años como fundadora de los Talleres de Teatro.
- Reconocimientos diversos otorgados como fundadora del *Conjunto Folklórico Nacional*.
- Reconocimiento como cofundadora del *Teatro Nacional*.
- Reconocimiento por su labor en el grupo teatral *Teatro Estudio*.
- Distinción por 10 años en la Enseñanza Artística.
- Diploma otorgado como fundadora de las Escuelas de Arte.
- Diploma al Mérito Pedagógico, como reconocimiento al largo tiempo en la enseñanza artística. Otorgado por el MINCULT, 1992.
- Reconocimiento como profesora adjunta más destacada en el año. Facultad de Artes y Letras. Universidad de La Habana, 1994.
- Diploma como fundadora de la UNEAC.
- Diploma por la prolongada y sobresaliente labor en el Diseño Escénico en la UNEAC.
- Diseño de vestuario de la obra *María Antonia*, premiada como la mejor puesta en escena en el Festival de Teatro de La Habana, 1987.
- Diseño del vestuario de diversos filmes premiados internacionalmente, como *Lucía* y *Los días del agua*.
- Diploma de Honor. Cuatrienal de Praga, 1989.
- Premio CARACOL, UNEAC. Por los diseños de las figuras históricas del filme *Baraguá*.
- Premio Nacional de Enseñanza Artística.
- Premio Nacional de Teatro.
- Premio Nacional de Diseño.

Medallas

- Orden Nacional 30 años Dedicados al Arte. Otorgada por el SINTAE (Sindicato Nacional de Trabajadores de las Artes y Espectáculos).
- Distinción Raúl Gómez García. Otorgada por el SINTAE.
- Distinción Por la Cultura Nacional. Otorgada por el Consejo de Estado de la República de Cuba.
- Orden Alejo Carpentier. Otorgada por el Consejo de Estado de la República de Cuba.

TESTIMONIO GRÁFICO

FOTOGRAFÍAS



Doña Filomena Ramírez de Arellano (abuela materna de María Elena) y Don Nicolás de la Peña Osorio (abuelo materno de María Elena). Foto tomada a finales de los años cuarenta. Doña Filomena falleció en La Habana, en el año 1951.



Emilia Vicente Ferrer de la Caridad de la Peña Ramírez de Arellano Osorio (mamá de María Elena), junto a *Charles* (hermano de María Elena). y María Elena Molinet, con meses de nacida.



El general Eugenio José Antonio Martín Cirilo de la Concepción Molinet Amorós, Casademont y Ríus, padre de María Elena, junto a *Mirandita*, uno de sus mejores amigos.



El General Molinet.



*Charles y María Elena, con tres años de nacida
(foto tomada en 1922).*



Agustín Fernández (espos) y María Elena, recién casados. La boda se efectuó en noviembre de 1952.



María Elena Molinet en los años 50.



La actriz cubana Eslinda Núñez junto a María Elena Molinet. Escena del filme *Lucía* (segundo cuento), en el que la Molinet actúa en el papel de la madre de Lucía. Guión y dirección: Humberto Solás; escenografía: Pedro García Espinosa; fotografía: Jorge Herrera. La Habana, 1968.



La actriz cubana Eslinda Núñez junto a María Elena Molinet. Foto original utilizada en la película *Lucía* para ambientar la casa de Lucía y su madre. La Habana, 1968.



La actriz Raquel Revuelta con el sombrero diseñado por María Elena Molinet y realizado por Lilia Lavalet. El director de la película *Lucía*, Humberto Solás, le solicitó a María Elena diseñar "un sombrero femenino, pero con rasgos masculinos".



María Elena Molinet durante una de las sesiones de entrevistas para este libro (Retrato: Alexis Rodríguez).

DISEÑO PARA CINE

BOCETOS ORIGINALES DE MARÍA ELENA MOLINET PARA LA PELÍCULA *BARAGUÁ*,
CON GUIÓN Y DIRECCIÓN DE JOSÉ MASSIP; ESCENOGRAFÍA: PEDRO GARCÍA
ESPINOSA; FOTOGRAFÍA: JULIO SIMONAUX. LA HABANA 1986.



Boceto a tinta de Máximo Gómez (Cartulina).



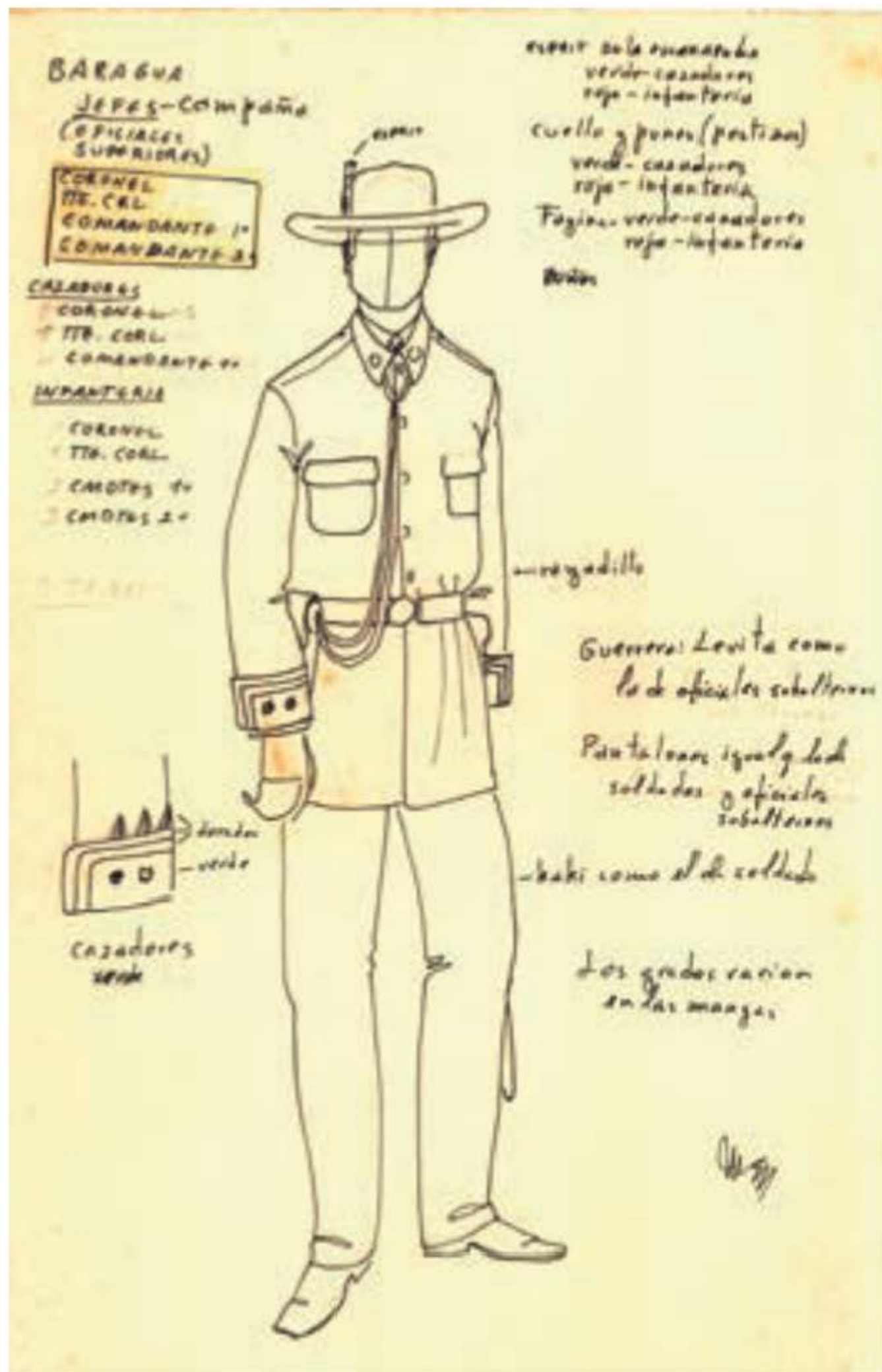
Boceto a tinta de Antonio Maceo (Cartulina).

(Col. de Brigada)
GR. EN JEFE ARSENIO MARTÍNEZ CAMPOS

VESTUARIO 3
CAMPAÑA



Boceto a tinta de Arsenio Martínez Campos (Cartulina).



Boceto a tinta de oficial español (Cartulina).

BOCETOS ORIGINALES DE MARÍA ELENA MOLINET PARA LA PELÍCULA *CECILIA*, BASADA EN LA NOVELA DE CIRILO VILLAVERDE. GUIÓN Y DIRECCIÓN: HUMBERTO SOLÁS; ESCENOGRAFÍA: PEDRO GARCÍA ESPINOSA; FOTOGRAFÍA: LIVIO DELGADO. LA HABANA, 1981.



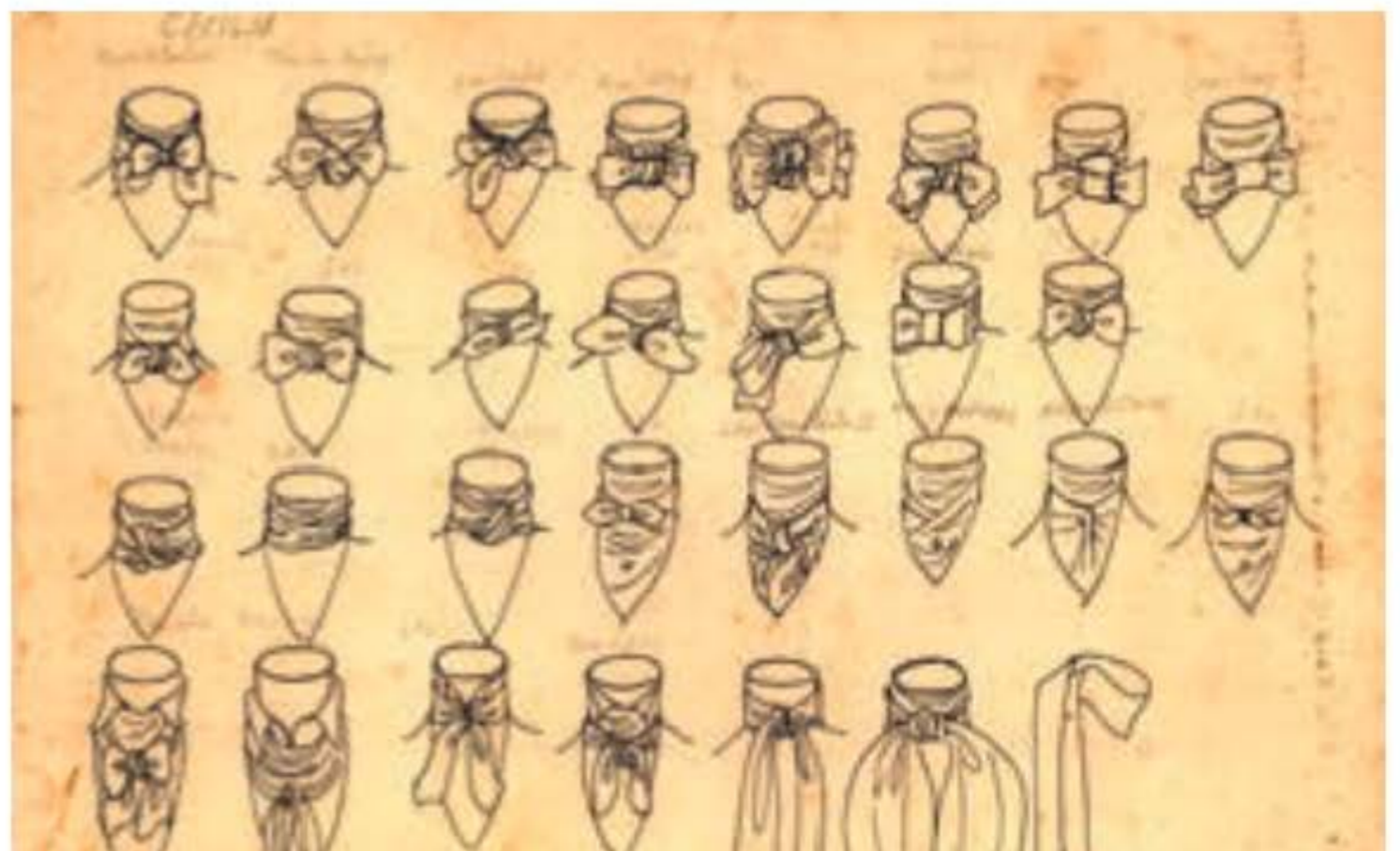


Bocetos a tinta de Cecilia Valdés.

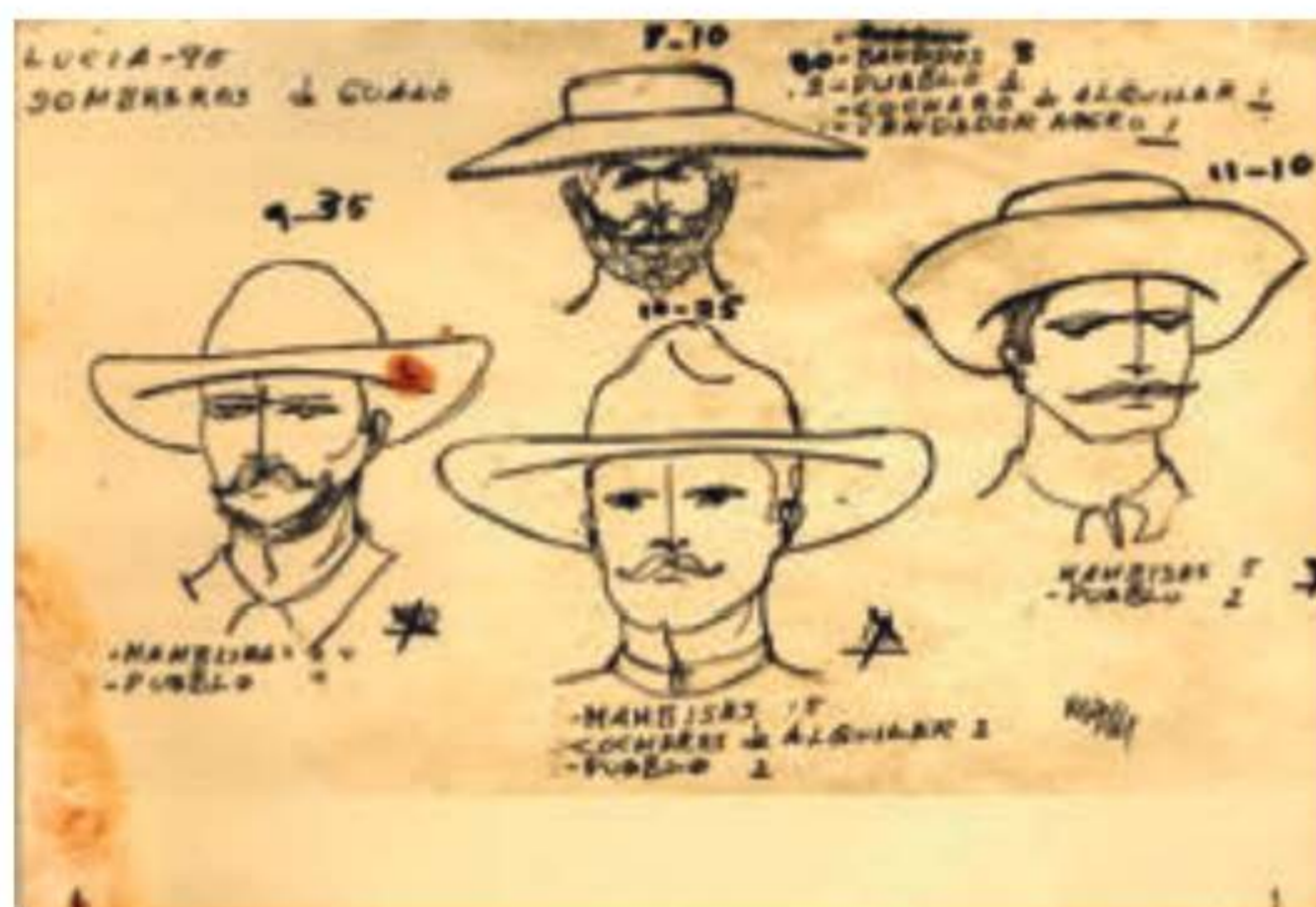


Bocetos de corbatas de Leonardo de Gamboa.

Estudio de todos los tipos de lazos de la época (para hombres).



BOCETOS ORIGINALES DE MARÍA ELENA MOLINET PARA LA PELÍCULA *LUCÍA*. GUIÓN Y DIRECCIÓN: HUMBERTO SOLÁS; ESCENOGRAFÍA: PEDRO GARCÍA ESPINOSA; FOTOGRAFÍA: JORGE HERRERA. LA HABANA, 1968.



Estudio de sombreros de guano utilizados por los mambises.





Boceto (tinta y acuarela) a color del vestuario de *Lucía* (primer cuento).



Boceto (tinta y acuarela) a color del vestuario de *Lucía* (segundo cuento).

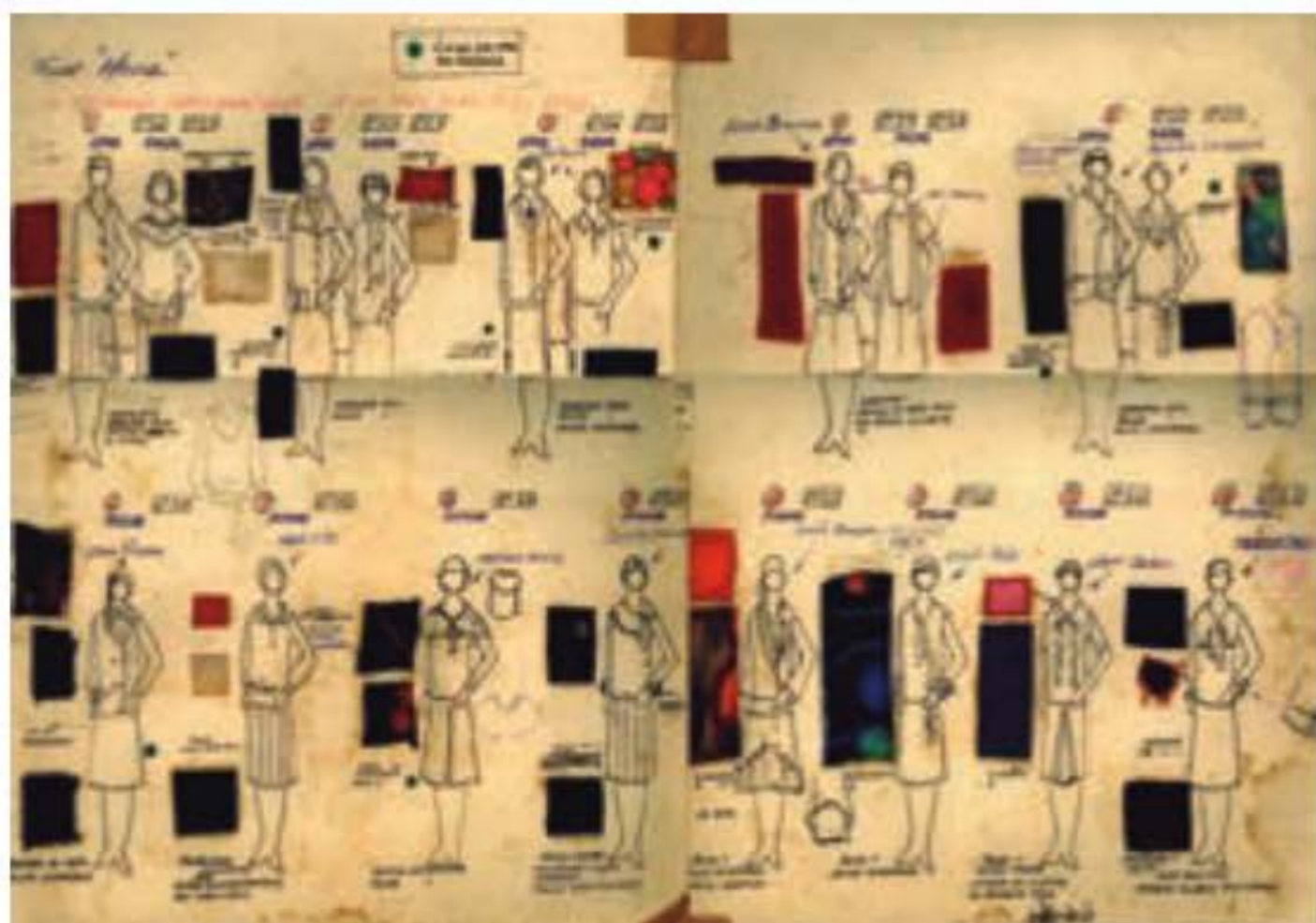
BOCETOS ORIGINALES DE MARÍA ELENA MOLINET PARA LA PELÍCULA *MELLA*.
GUIÓN Y DIRECCIÓN: ENRIQUE PINEDA BARNET. LA HABANA, 1975.



Boceto (tinta y acuarela), cartulina, vestidos de Tina Modotti.



Estudio (tinta y acuarela), cartulina, de los bocetos de la distribución de la ropa femenina.



HISTORIETA



Historieta inspirada en la película *La bella y la bestia*, realizada por María Elena Molinet a mediados de la década de los años cuarenta.



DISEÑO
EXCLUSIVO



Boceto de traje (exclusivo) diseñado por María Elena Molinet para la cantante cubana Olga Guillot en la década de los cincuenta.

DISEÑO PARA TEATRO



El Caballero de Olmedo de Lope de Vega. Director: Andrés Castro; escenografía: Agustín Fernández. Grupo: *Las Máscaras*. Sala Teatro *Farseiros*. La Habana, 1957. Boceto del traje de Don Alonso, personaje principal de la obra.



Boceto (acuarela y tinta) de tres de los personajes de *La dama embarrada de tinta*, obra tradicional japonesa estrenada por el grupo de teatro *Las Máscaras*, en 1966. Dirección: Rolando Ferrer; escenografía: Raúl Oliva.



Boceto de cinco personajes de la obra *Thermidor Mayo* (tinta y acuarela), estrenada en el teatro Hubert de Blanck, en 1971. Director: Luis Alberto Lavandeira; escenografía: Leonardo Lamas. Grupo: *Teatro Estudio*. Teatro *Hubert de Blanck*. La Habana, 1970.



Boceto de uno de los personajes de la ópera *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini. Director musical: Roberto Sánchez Ferrer y Ruslan Raicher; director de escena: Carlos Piñeiro; escenografía: Rolando Moreno. Grupo: *Ópera Nacional de Cuba*. Teatro *García Lorca*, La Habana, 1967.



Las vacas gordas, comedia musical de Abelardo Estorino; música: Piloto y Vera; coreografía: Guido González del Valle; escenografía: Salvador Fernández. Grupo *Guernica*. Teatro *García Lorca*. La Habana, 1962. Boceto de vestuario de la bailarina del coro.



Galileo Galilei de Bertolt Brecht. Director: Vicente Revuelta y Ulfkaeyn; escenografía: Raúl Oliva. Grupo: *Teatro Estudio*. Teatro *Hubert de Blanck*. La Habana, 1975. Boceto de varios personajes de la obra.



Réquiem por Yarini de Carlos Felipe. Dirección: Gilda Hernández; escenografía: Raúl Martínez. Grupo: *Conjunto Dramático Nacional*, Teatro *Las Máscaras*. La Habana, 1965. Boceto del vestuario del personaje *La santiaguera* (actriz Isabel Moreno).

MARÍA ANTONIA, DE EUGENIO HERNÁNDEZ. DIRECTOR: ROBERTO BLANCO;
ESCENOGRAFÍA: MANOLO BARREIRO. GRUPO: *TALLER DRAMÁTICO Y DANZA MODERNA*. TEATRO MELLA. LA HABANA, 1967.



Boceto a tinta y acuarela (cartulina), traje de María Antonia (actriz Hilda Oates).



Boceto a tinta y acuarela (cartulina), del personaje de Julián.



Boceto a tinta y acuarela (cartulina), de *La Cumachela* (actriz: Elsa Gay).



Aire frío de Virgilio Piñera. Director: Abelardo Estorino; escenografía: Abelardo Estorino. Grupo: *Teatro Estudio*. Teatro *Hubert de Blanck*. La Habana, 1981. Boceto de vestuario (tintas y acuarela), en cartulina (cinco personajes: Miranda, Luz Marina, Ángel, Ana y Freyre).

VOLPONE, DE BEN JOHNSON. DIRECTOR: NÉSTOR RAIMONSDI; ESCENOGRAFÍA: RAÚL OLIVA. GRUPO: *LA RUEDA*. TEATRO MELLA. LA HABANA, 1966.

Bocetos del vestuario del personaje de *Mosca*, interpretado por el actor José Antonio Rodríguez.





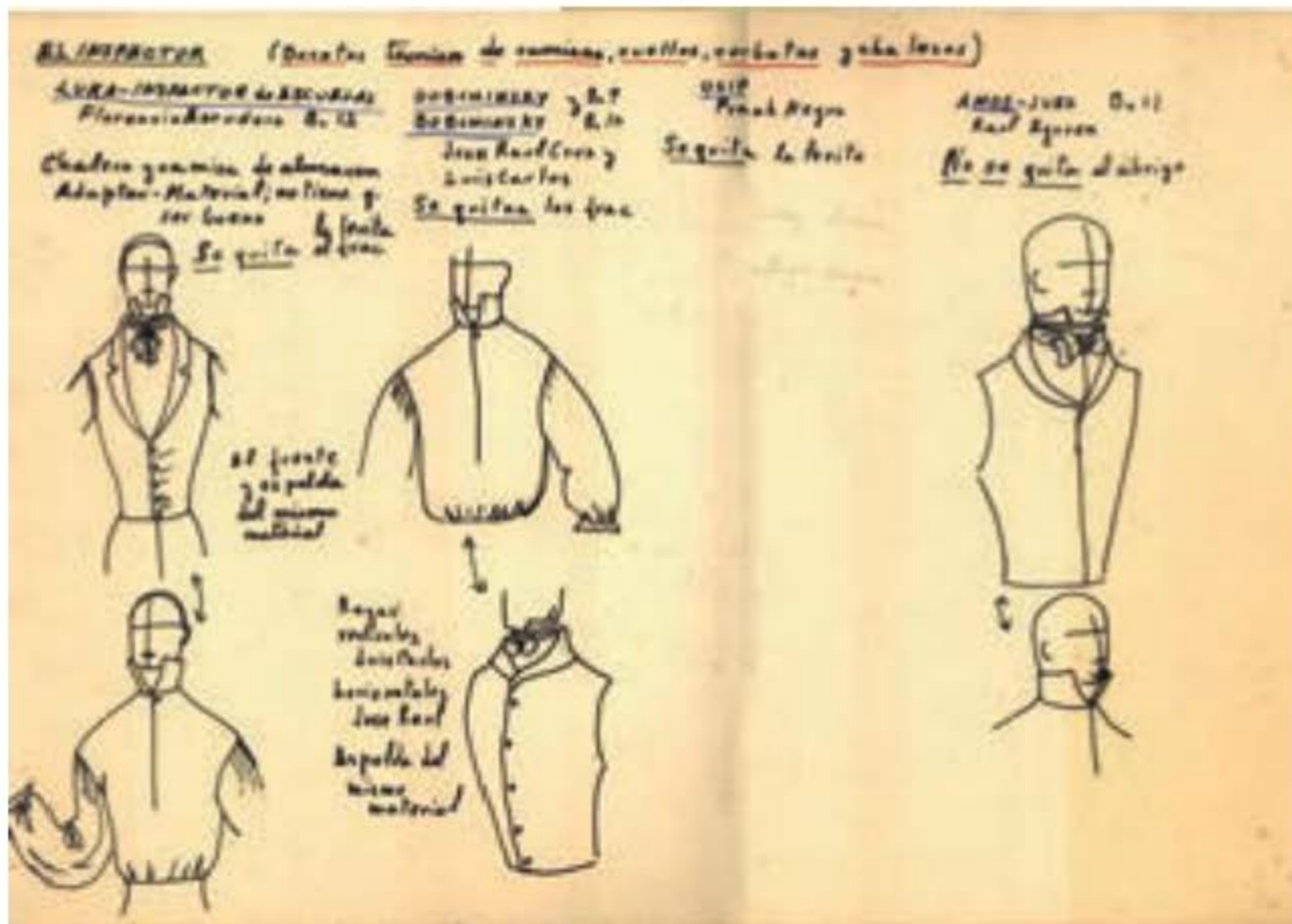
EL INSPECTOR DE NICOLÁS GOGOL. DIRECCIÓN Y ESCENOGRAFÍA: MIGUEL LUCERO.
GRUPO: *TEATRO ESTUDIO*. *TEATRO HUBERT DE BLANCK*. LA HABANA, 1973.



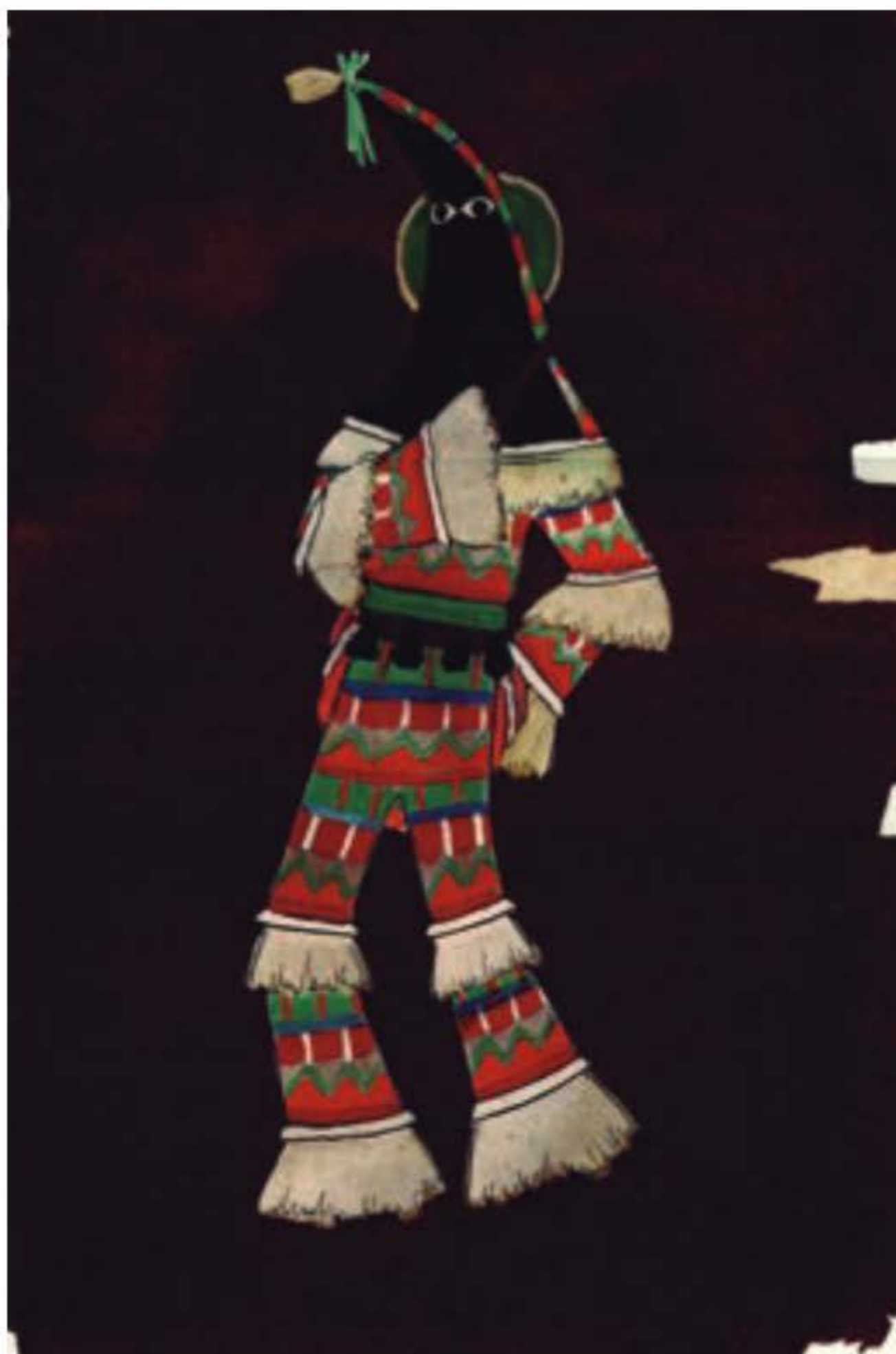
Boceto de vestuario (tinta y acuarela), cartulina, del personaje Jlestakov.

Boceto de vestuario (tinta y acuarela), cartulina, del personaje Ana Andrevna (interpretado por la actriz Sara Rodríguez Lara).





Boceto técnico de camisas, cuellos, corbatas y chalecos (tinta), cartulina.



Ciclo Abakuá. Boceto (tinta y acuarela), cartulina, del diablito de Abakuá. Danzas folclóricas cubanas. (Populares, tradicionales rituales). Guión: Rogelio Martínez Furé; coreografía: Rodolfo Reyes; escenografía: Salvador Fernández. Grupo: *Conjunto Folklórico Nacional*. Teatro *García Lorca*. La Habana, 1965.



Claves y danzas. Boceto (tinta y acuarela), cartulina, de vestido de boyera.
Ciclo de música popular (bailarina: Nieves Fresneda).

Boceto de sandalias para Yemayá
(bailarina: Nieves Fresneda).



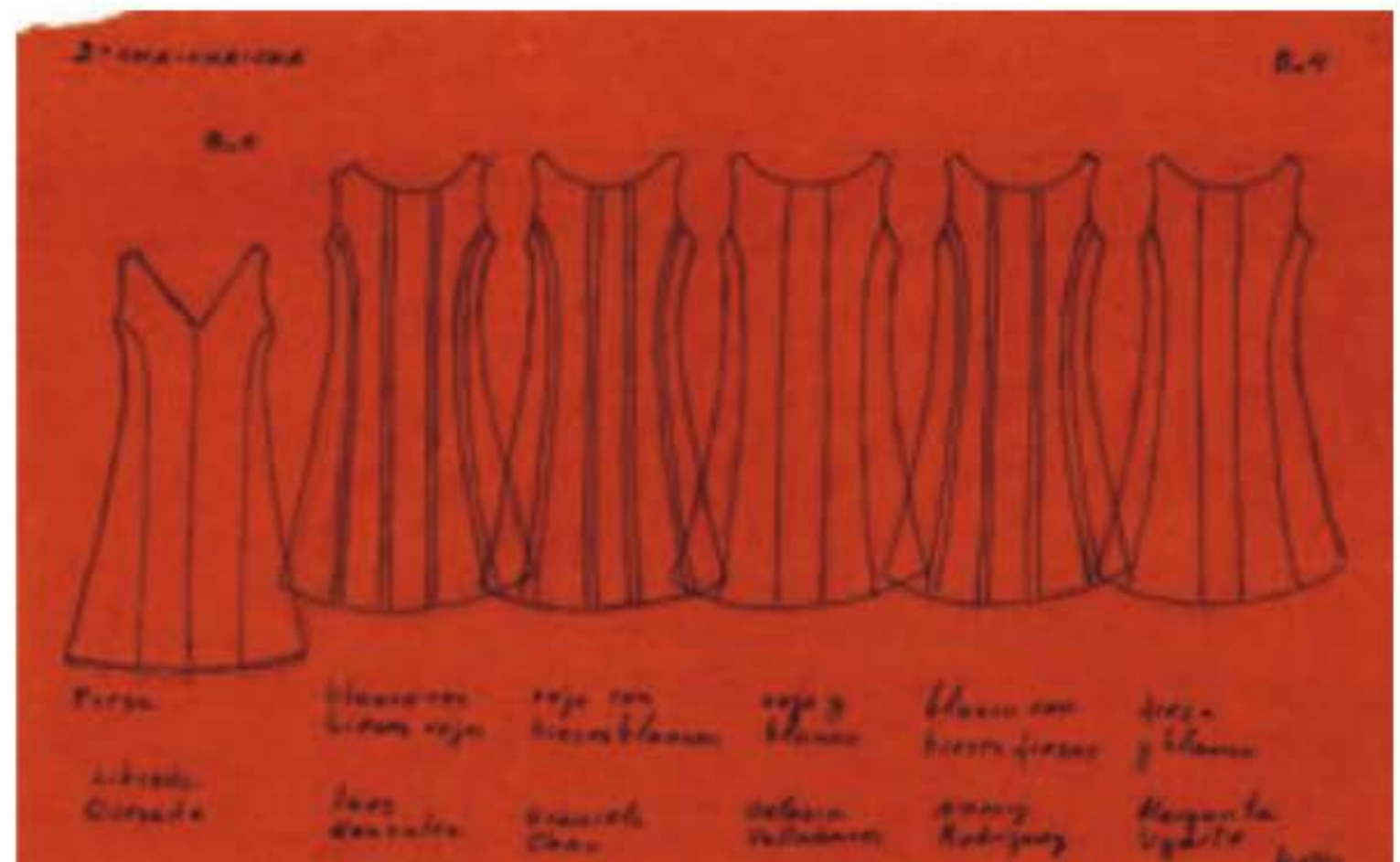
Boceto de *Tres rumbas* (bailarinas: Nieves Fresneda, Zenaida Hernández
y Manuela Alonso).



Boceto del personaje del negro curro (Lázaro Ross).



Bocetos de cha cha cha. Danzas populares cubanas. Coreografía: Rodolfo Reyes; escenografía: Salvador Fernández. Grupo: *Conjunto Folklórico Nacional*. Teatro Mella, 1968.





Rumba y comparsas. Boceto (ropa actual) para las bailarinas Caridad Chao y Graciela Chao. Danzas populares cubanas. Coreografía: Rodolfo Reyes; escenografía: Salvador Fernández. Grupo: *Conjunto Folklórico Nacional*. Teatro *Mella*. La Habana, 1968.

Estampas cubanas. Boceto de danzón (coro). Bailes populares cubanos. Coreografía: Roberto Espinosa; guión: Rogelio Martínez Furé; escenografía y vestuario junto a Eduardo Arrocha y Manuel Barreiro. La Habana, 1974.





Rumbas y comparsas. Boceto de guaguancó. Bailes populares cubanos. Guión: Rogelio Martínez Furé; coreografía: Rodolfo Reyes. Grupo: Conjunto Folklórico Nacional. La Habana, 1967.



Rumbas y comparsas. Boceto de "Claves y danzas" (bailarina Nieves Fresneda). Danzas populares cubanas. Coreografía: Rodolfo Reyes; escenografía: Salvador Fernández. Grupo: *Conjunto Folklórico Nacional*. Teatro Mella, 1968.



Suite Margariteña. Danza Moderna. Música: Inocente Carreño; coreografía: Vaslav Veltchek; escenografía: Edmundo Diques. Grupo: *Danzas Venezuela*. Teatro Caracas, 1960. Boceto del personaje *La novia*.



Fotografía de la bailarina Evelia Beristaín con el vestuario diseñado por María Elena Molinet para el personaje de *La novia* (*Danzas Margariteñas*. Grupo: *Danzas Venezuela*).



Danza Piaroa. Boceto de brujo o diablo. Conjunto *Danzas Venezuela*. Danza aborígen venezolana. Música autóctona; coreografía: Vaslav Veitcheck. Teatro *Caracas*, 1959.

