



A n a l e p s i s

Retrospectiva de la cultura cubana 1972-2020

SUPLEMENTO
REVOLUCION
CULTURAL
Y URBANA
5

. **Moreno, Villapol y compañía / 1986**

Manuel Moreno Friginals

. **Encuentro con la cocina cubana
[Entrevista a Nitza Villapol] / 1986**

Jaime Sarusky

. **Arte en la carretera / 1987**

Alejandro G. Alonso

. **Algo para recortar / 1986**

Nelson Herrera Ysla

. **¿Menores de edad?**

El desafío de escribir para chicos / 2015

Emma Wolf

. **La bulla / 2021**

Graziella Pogolotti

Moreno, Villapol y compañía

Manuel Moreno Fraginals

El nombre de Nitza, con una aureola de “niña sabia”, se mencionó decenas de veces en las con-versaciones familiares de mi casa: mi padre y un tío carnal de Nitza eran socios en una importante empresa de importación/exportación que giraba en la plaza de La Habana bajo la denominación comercial de “Moreno, Villapoll y Compañía”. A estos intereses comerciales que unían a ambas familias se sumaba una antigua e ininterrumpida amistad que resistió la desaparición de la firma durante la gran depresión económica de los años veinte y las que por entonces se consideraban “locuras de Paco” (Francisco Villapoll, padre de Nitza), alineado políticamente en la extrema izquierda.



Los años transcurrieron y, un día, conocí o, más bien re-conocí a Nitza, ya no tan niña pero mucho más sabia, y la antigua amistad familiar renació en largos y entrañables encuentros. Hoy, a los no sé cuántos años de este conocimiento y re-conocimiento, me entero de que la revista *Revolución y Cultura* dedicará varias páginas a Nitza, y he pedido que me permitan escribir unas líneas para decir dos cosas muy simples: primero, que Nitza Villapol es una de las mujeres más cultas que he conocido en mi ya larga vida; segundo, que estoy convencido de que Nitza ha prestado, y sigue prestando, un servicio excepcional, y pocas veces correctamente evaluado, al pueblo cubano.

Desdichadamente, la imagen que muchos tienen de Nitza es la divulgada por la televisión: una mujer simpática que durante más de treinta años viene ofreciendo recetas de cocina. Pero no se conoce que, detrás de esas recetas, hay un riquísimo mundo cultural que la lleva a entender la cocina como problema económico y dietético, como actividad orientadora de formación de patrones, normas y valores alimentarios —que es una de las manifestaciones más importantes de la cultura— un espíritu de amplísimo horizonte artístico y una muy sólida formación universitaria.

Para terminar, un recuerdo excepcional. Hace unos doce años la UNESCO me encargó la dirección de un libro sobre “África en América Latina”. Durante el proceso de preparación le indiqué al gran poeta argentino César Fernández Moreno, por entonces director de la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe, la necesidad de que a Nitza Villapoll se le encomendase la redacción de uno de sus capítulos. Fernández Moreno me miró asombrado: ¿qué tenía que hacer Nitza en una obra donde colaborarían las más altas figuras de la intelectualidad latinoamericana? No discutí: simplemente le entregué el *curriculum vitae* de Nitza y los presenté personalmente. Varios días después era el propio Fernández Moreno quien me apremiaba con el contrato de Nitza. Nitza colaboró conmigo: hoy el libro anda por su novena edición y ha sido traducido al inglés y francés. La firma “Moreno, Villapoll y Compañía” quedaba en cierta forma reorganizada en otro campo y con otros fines: me siento orgulloso de eso.

Revolución y Cultura, no. 9 de 1986: 5-6

Encuentro con la cocina cubana [Entrevista a Nitza Villapol]

Jaime Sarusky



Culta, inteligente, dotada de una rara capacidad de persuasión y profunda conocedora de tan complejas ramas como la nutrición y la dietética, Nitza Villapol es, sin lugar a dudas, la personalidad que más ha influido en el dinamismo y actualización de la cocina cubana y, sobre todo, en la difícilísima tarea de modificar los hábitos alimentarios del país.

Nadie como ella ha desempeñado un papel tan importante en el afán de diversificar y enriquecer la mesa cubana. Siempre, no obstante las limitaciones de recursos y la escasez, encontró sustitutos, una fórmula desconocida o nueva que le transmitió a miles de amas de casa que han seguido sus programas de radio o su popular espacio en la televisión

que, con treinta y cinco años en el aire, resulta ya un verdadero récord, puesto que es el más antiguo del mundo.

Con infinita paciencia y obstinación, propias de su profesión y vocación de pedagoga; aplicando sus conocimientos de cocina y nutrición y su experiencia de publicitaria a través de los medios de difusión masiva, Nitza ha logrado enseñarnos a comer merluza y tilapia, algo inimaginable hace veinticinco años; cómo cocinar con menos grasa, haciendo, por ejemplo, sofrito con agua; cómo hacer pudín de pan sin huevos o como empanizar un bisté con harina y agua solamente. Pero también nos ha mostrado, por ejemplo, cómo hacer frituras y arepas derritiendo los macarrones en sustitución de la harina de castilla. Nadie en Cuba duda de que de sus descubrimientos y “magias” culinarias podría escribirse un tan extenso como delicioso tratado que reflejaría la infinita e inagotable capacidad de los cubanos para la inventiva.

Conversamos acerca de las influencias en la comida criolla y nos dice que, en efecto, la cocina española, la africana y la caribeña influyeron en la alimentación de los cubanos. Las costumbres de unos y otros, la industria azucarera y la esclavitud dieron lugar a que entraran a formar parte de nuestras comidas el azúcar, el arroz, el trigo, los frijoles, la papa, el plátano, el mango, el café, el ajo, la cebolla y otros alimentos y condimentos. No obstante, en algunas regiones de Cuba el uso de condimentos, las formas de cocción y los alimentos parecen proceder de las cocinas francesa e inglesa, de tierras aledañas del Caribe, Yucatán y de Norteamérica.

Según Fernando Ortiz, de África recibió América el ñame, la malanga, el plátano, el quimbombó, la gallina de Guinea, etcétera. También la banana o diferentes tipos de plátano, incluso el fufú, plato muy popular en las provincias orientales. Don Fernando afirmó que el vocablo fufú se extendía más allá de la región bantú, “lo cual permite suponer que se derive de la voz inglesa food-food, que los negreros usaban en la jerga de la trata”.

Recalca Ortiz que la forma de preparar los chatinos o plátanos verdes a puñetazos (llamado patacón en Colombia) parece que procede del Congo donde se

le llama zambrila o sambrila (nos dice Nitza que en cierta ocasión en Pinar del Río oyó el término ambuila y después comprobó que así llamaban a los chatinos). Igualmente se supone que de aquel continente nos viene el gusto por la harina con cangrejos y comer arroz blanco mezclado con los demás alimentos, aunque el grano proviene de Filipinas y fue llevado por los musulmanes al Mediterráneo y África. En Brasil se les atribuye a los negros el arroz con pollo y varias maneras de preparar el pollo y el pescado.

A pesar de que el congrí o los moros con cristianos son muy cubanos, Ortiz alega que congrí es vocablo venido de Haití, donde a los frijoles colorados se les dice congos y al arroz, riz, como en francés. Congrí es vocablo del creole haitiano, que significa “frijoles congos con arroz”. Congrí —añade— no equivale a moros y cristianos, como solemos decirle en Cuba al arroz con frijoles negros. Para Nitza Villapol la influencia africana también está presente en Cuba en las frituras y las salsas. Los arroces amarillos que se le atribuyen a España, los encontró en Nigeria, en la cocina yorubá, aunque mucho más picantes. Sin embargo, Cuba es uno de los países tropicales que menos picante usa en su comida. Por otra parte, es innegable la influencia de los franceses en la cocina de las provincias orientales donde hasta la forma de condimentar es diferente de las otras regiones del país.

—En África —explica Nitza— los yorubá comen el plátano maduro frito igual que en Cuba, del mismo modo que en la India comen las mariquitas como aquí.

El desarrollo histórico de la cocina cubana —añade— corre parejo, en sentido general, al de nuestra cultura porque la cocina no es más que una manifestación de esa misma cultura. Sin embargo, la cultura, como la cocina, no son ámbitos cerrados: existen puntos de contacto entre las islas del Caribe, sobre todo en las Antillas Mayores, que nos identifican a través de la cocina. Un ejemplo es el consumo de arroz como cereal básico. O nuestra afinidad con los puertorriqueños en cuanto a las recetas de cocina y el uso del sofrito.

Señala ella que el planteamiento de Lenin acerca de las dos culturas también lo encontramos en la cocina, porque si bien lo que aparece escrito forma parte de la herencia de la cultura de la clase dominante, la de la dominada solo se transmite por la vía oral y es esa tradición que corre el riesgo de perderse, la que hay que rescatar por medio de un arduo trabajo de investigación histórica.

Según el historiador Manuel Moreno Fragináls, durante la esclavitud, el tasaño y el bacalao “eran los dos renglones básicos alimentarios de los negros”. La fuente de energía consistía en una especie de salcocho elaborado con pocos productos que llenaban los requisitos económicos nutricionales. Ese plato, conocido en algunas zonas como funche, se preparaba por lo general a base de harina de maíz o plátano o boniato, y se le agregaba carne salada o bacalao. Tal comida “cumplía los requerimientos dietéticos, administrativos y aún psicológicos, pues por su abundancia procuraba una verdadera sensación de hartazgo”.

Observa el historiador que los esclavos ingerían azúcar diariamente, en grandes cantidades y en diversas formas, lo que quedó como hábito alimentario cubano. “Como norma se daban dos comidas diarias: no había desayuno”.

Opina Moreno que la costumbre de no desayunar ha persistido en grandes sectores de la población a quienes basta tomar una pequeña taza de café al levantarse; como también persiste en amplias zonas de la población beber un



trago de aguardiente de caña al amanecer, hábito heredado de la esclavitud ya que en muchos ingenios se le ofrecía a esa hora un trago a cada esclavo.

Moreno Fragináls afirma que el tasajo en Cuba, hasta la segunda mitad del siglo XIX, fue “comida de negros” y que luego de la crisis provocada por la Guerra de los Diez Años, es que el tasajo con boniato se convirtió en “plato nacional”. Incluso, en las contratas de comida para los trabajadores del camino de hierro (1840), se especificaba

que a los blancos se les daba carne fresca y a los negros, tasajo.

— ¿En qué momento empieza a cuajar la comida criolla como tal? —le pregunto a Nitza.

—Pienso —dice— que en el momento en que el ajiaco dejó el garbanzo, porque hay algo muy interesante: al ajiaco se le echaba garbanzos. Era la mezcla del cocido español en su encuentro con las viandas nuestras.

—O sea, que al liberarse el ajiaco del garbanzo se cubaniza.

—Eso es lo que pienso. Cada pueblo tiene su ajiaco, un gran sopón, ya que la mujer pone un caldero y echa cosas.

Nitza considera que la cocina cubana empieza a diferenciarse de la española desde el mismo momento en que el esclavo doméstico se incorpora a la cocina de los amos ya que estos no traían cocineros de España. Fue el esclavo doméstico, africano o chino, quien en esencia le dio el toque diferenciador.

Ella estima que el chilindrón y la forma de asar el puerco son muy nuestros, al igual que los cascos de toronja, de naranja, de guayaba, los buñuelos, la garapiña y el dulce de naranja en almíbar.

—El aliñado —señala— sí es muy interesante. Es una bebida fermentada hecha con frutas secas, azúcar, aguardiente, que se empieza a hacer con el inicio del embarazo, se guarda durante nueve meses, se les brinda a los invitados que van a ver al recién nacido y se sirve cuando este cumple quince años.

¿Se quiere plato más cubano que el arroz con huevos fritos y plátanos maduros fritos? ¿O la tacita de café que se le sirve al visitante, signo distintivo de nuestra hospitalidad?

Sin embargo, cabe preguntarse cuál es el gusto, el paladar del cubano. Imaginemos, le digo a Nitza, que se reúnan en un enorme restaurante gentes de más de cien nacionalidades y los cubanos o las cubanas no tuvieran la posibilidad de ordenar un congri con lechón asado o cualquier otro plato nuestro. En ese caso, ¿cómo distinguiría a los cubanos o a las cubanas por los platos que ordenan?

Bueno —responde Nitza—, si hay disponibles arroz, frijoles negros, bisté, papas fritas o una vianda frita, eso es lo que pedirá, por lo general, un cubano. De no tener esos platos creo que la forma de cocción es lo que identificaría al cubano o la cubana.

—¿Cuál es esa forma de cocción?

—Primero, lo frito: cualquier comida que esté frita es cubana; segundo, lo dulce; tercero, lo que es de caldo que permita mojar el arroz porque al cubano no le gusta la comida seca (creo que en esto se manifiesta la influencia española); y cuarto, lo que esté hecho con arroz. No hay dudas de que la comida en cualquiera de esas cuatro variantes es la que prefiere el cubano. Esto tiene una explicación: la gente se ata más a la forma de preparación que al mismo alimento.

Lo importante —recalca Nitza— es que ya existe una conciencia de la cocina cubana; que ella forma parte de nuestra cultura y de nuestra nacionalidad. Pero la cocina evoluciona y sería negar la dialéctica pensar que no habrá cambios. Claro, todos los hombres del mundo quisieran que al cambiar la sociedad no se transformara la comida, porque de eso es de lo último que el hombre se desprende.

Uno de los aspectos más lentos y difíciles de modificar en cualquier cultura son los hábitos de conducta, entre los cuales se encuentran los alimentarios. Para que esa modificación sea verdadera, profunda y duradera, debe partir del conocimiento de algunos de los factores que conformaron esos hábitos y cuáles son las modificaciones que pueden hacerse en aras de una mejor salud.

Los cubanos —dice— hemos vivido esa experiencia muy de cerca ya que al cesar el comercio con los países donde habitualmente comprábamos innumerables productos alimentarios y condimentos, que se empleaban en nuestra cocina tradicional, fue necesario adaptarnos a nuevas formas de preparar alimentos habituales, aunque también a comer alimentos diferentes.

—¿No prevé usted un cambio sustancial en los gustos del cubano o en las formas propiamente cubanas de cocinar?

—Pienso que sí —responde—. En primer lugar, ya empieza a haber preocupación por la obesidad. Aunque existe una campaña, hay un interés y una preocupación generalizados por la salud. En la medida en que se toma conciencia de las cosas, tendrá que disminuir el umbral de azúcar y de dulces que consume el cubano. Sobre todo, por el aumento de los accidentes cardiovasculares y otra serie de problemas que produce la obesidad.

Pienso, además —afirma por último Nitza Villapol— que en la misma medida en que el hombre descubre otras formas de placer, aunque comer es un placer, llega un momento en que se hace un *gourmet* y no un *gourmand*. Cuando disfrute de otros placeres como un concierto, una exposición o un libro, será un hombre cultivado que comerá lo que sea de su agrado, pero pienso que entonces lo hará con más discernimiento.

Revolución y Cultura, no. 9 de 1986: 2-7



Arte en la carretera

Alejandro G. Alonso

Un día de noviembre, previo a la inauguración de la II Bienal de La Habana, salió del Hotel Habana Libre una caravana de vehículos que conducían a visitantes y especialistas nacionales para la apertura anti-conconvencional de *Arte en la carretera*, como parte de un recorrido que tuvo su colofón horas más tarde, con la visita



al combinado textil Desembarco del Granma, donde se imprimían diseños de artistas cubanos para estampado textil bajo el rubro de *TELARTE IV*.

Ambas experiencias son de alguna manera inseparables en el sentido de extender el alcance del gesto creativo más allá de los lugares habituales y establecidos para mostrar obras de arte. Calificar el ambiente, rodear al hombre que trabaja en la construcción socialista de artículos tocados por el ingenio del individuo especialmente alerta, son intenciones claramente expresadas por Armando Hart Dávalos, miembro del Buró Político del Partido Comunista de Cuba y ministro de Cultura cuando ha señalado que: "... para que el arte rinda una verdadera función social, debe hacerse público, y esto solamente puede ocurrir cuando el pueblo entre en contacto directo con él, en parques, plazas a la orilla de la carretera, o emplazado en los lugares históricos o integrado a la arquitectura y el entorno general del hombre..."

De *TELARTE* se ha hablado en otras oportunidades, ya resulta algo esperado cada año, contribuye a nutrir el diseño con factores de sorpresa no siempre manejados por quienes están vinculados a la industria; pero *Arte en la carretera* es una posibilidad recién estrenada, al menos en los términos planteados ahora, como consecuencia orgánica de una política cultural que, para alcanzar las importantes metas previstas, deberá necesariamente articular los esfuerzos de muchos, convencer, entusiasmar o invadir áreas de la actividad humana todavía alejadas o escasamente imbuidas de este espíritu, sin descontar —por supuesto— los llamados medios masivos de comunicación. Pero, situados en un nuevo punto de arranque, mientras llega el momento de cuajo de todas estas expectativas, planes como el presente van dando claras indicaciones de que se es consciente de la utilidad de romper esquemas y compartimientos estancos, donde pueden quedar encallados los deseos de colaboración entre esferas aparentemente distanciadas: el arte y la industria, el urbanismo y el arte; en suma, la técnica y el arte.

Un poco de historia

Allá por agosto de 1985, el Museo Nacional de Cuba en el Palacio de Bellas Artes inauguraba una muestra que reunía setenta y ocho bocetos presentados

por cuarenta y nueve artistas que enviaron sus trabajos a la convocatoria de *Arte en la carretera*, emitida por la Dirección de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura. De estos, diecinueve fueron escogidos para reproducirlos sobre otras tantas vallas metálicas situadas en un tramo de la Autopista Nacional, a la salida de la Ciudad de La Habana y rumbo al Este.



Aquel fue el primer paso. Vino luego la realización de los proyectos a una escala de tres metros de altura por seis de ancho, algunos por la mano de sus propios autores, otros a través de mediadores, casi todos auxiliados por alumnos de la enseñanza artística. Excepcionalmente, la casa de algunos creadores; pero, en general, áreas de la Ciudad Universitaria José Antonio Echeverría acogieron la actividad de crecimiento de ideas concebidas por artistas representantes de vanas generaciones: el desaparecido René Portocarrero, maestro de la pintura cubana, junto a otros significativos nombres de la plástica nacional como Sandú Darié, Luis Martínez Pedro, Raúl Martínez, Mariano Rodríguez, Ruperto Jay Matamoros y Ernesto González Puig; miembros de grupos que comenzaron a manifestarse luego del triunfo revolucionario de 1959, digamos Raúl Santos Serpa, Rafael Zarza, Juan Moreira, Ever Fonseca y Manuel Mendive; así, hasta llegar a jóvenes y más jóvenes como Tomás Sánchez, Luis Cabrera, Jacqueline Maggi, Zaida del Río, Arturo Cuenca, Gustavo Acosta y José Bedia. El catálogo de nombres es acompañado, por supuesto, de lenguajes disímiles, de opciones comunicativas que establecen los amplios márgenes expresivos entre los cuales se desarrolla la práctica artística en nuestro país. A ellos los acompañó no solo la perseguida referencia a características de las zonas escogidas, dadas por proximidad a núcleos urbanos o el acoger determinadas instalaciones, cultivos o planes de desarrollo, sino la voluntad de ofrecer una especie de galería al aire libre dirigida a quienes circulan por la carretera.

A manera de antecedentes

Arte en la carretera tiene como antecedente inmediato y confeso, el Museo Vial Rafael Bogarín, organizado a base de treinta vallas de metal de dos metros de altura y cuatro de ancho, pintadas en directo por los autores y puestas, hace algo más de cuatro años, a cada lado de la carretera que une a El Tigre, pueblo natal de Bogarín, con Ciudad Bolívar, Venezuela; también puede ser citado en tal sentido, el que se desplegó en la frontera entre Venezuela y Colombia para rendir homenaje a Simón Bolívar con motivo del bicentenario de su natalicio (diez vallas con obras de artistas colombianos en territorio venezolano y viceversa).

Estas experiencias tienen un carácter de permanencia similar (no por eso menos relativas, ya que la intemperie demanda restauración o renovación a medio plazo); pero con un criterio más dinámico, a partir de la utilización del medio gráfico, aquí mismo, en Cuba, entre 1969 y 1970, la Casa de las Américas auspició la creación de una serie de vallas plásticas realizadas en *silk-screen*, que materializaron proyectos de Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Luis Martínez Pedro, Carmelo González, Ernesto González Puig, Servando Cabrera Moreno, Sandú Darié, Eduardo Abela, Umberto Peña, Lesbia Vent Dumois, Adigio Benítez, Antonio Vidal y Salvador Corratgé. Concebidas en momentos de auge y afirmación del diseño en Cuba, utilizaron recursos técnicos aplicados por la propaganda gráfica para transmitir entonces los modos de un grupo de



artistas cubanos, ya sin la función inmediata, movilizadora, de campañas, fechas históricas o determinados eventos. Las vallas fueron mostradas en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile, también en Uruguay (ocasión que propiciara el Club de Grabado de Montevideo); y —parcialmente— en el Salón 70 (Museo Nacional de Cuba, Palacio de Bellas Artes), muestra que pasó balance a una década de creación plástica transcurrida desde el triunfo de la Revolución.

El presente

¿Cómo ha asumido entonces *Arte en la carretera* su función? Pintura de esmalte sobre aluminio semiduro soportado por estéreo-celosía de acero son los materiales empleados, que se organizan según diseño de estructuras del ingeniero Orestes Castillo. El despliegue abre con una valla de José M. Villa que da crédito a la experiencia; y, todo, en definitiva, instrumenta un criterio de promoción cultural que no puede considerarse más que como hecho positivo. Abogan a su favor, la indispensable vinculación entre técnicos y artistas que propicia la actividad, la posibilidad de extenderla a través de sucesivos eventos, esta ocasión excepcional de ir probando fuerzas, los modos que mejor se adapten a las necesidades del medio utilizado.

Los planos limpios, las líneas cortantes, el uso de colores poderosos, la selección de motivos capaces de plasmar con claridad las ideas fundamentales de cada propuesta, acumulan las mayores posibilidades de eficacia. Así, el primer plano logrado por la pareja de reses que utilizara Rafael Zarza para el km 14,9 de la Autopista, se ubica con la fuerza requerida; al mismo tiempo, ejemplifica el habitual vocabulario del autor, rompe con el verdor circundante y —además— establece una clara relación con la zona de pasto artificial del distrito Pedro Pi, de la Empresa Genética Nazareno en el Municipio San José de la Provincia Habana.

En similar dirección, la valla de Raúl Martínez, también íntimamente derivada del lenguaje que ha acuñado como creador, marca con su elaboración de

rostros juveniles y la esplendidez de las frutas, justamente lo que el paisaje no puede enseñar a primera vista, en una zona que incluye la presa Mampostón e instalaciones de campismo. Lo implícito deviene hecho explícito, tal como demanda una apreciación inmediata, de acuerdo con la rapidez de los vehículos que transitan por la vía.

Más de una solución

Hemos citado dos casos de artistas que aplican recursos emparentados a mayor o menor distancia con las ventajas de legibilidad del diseño gráfico. ¿Quiere esto decir que este es el único camino para el desarrollo de *Arte en la carretera*? De asumirlo en tales términos, la experiencia dejaría fuera a muchos autores que asimilan otras opciones, y puede correrse el riesgo de absolutizar el mero ejercicio diseñístico, útil sin dudas, pero fuera de las aspiraciones del plan en sí; además; trabajos como el de Raúl Santos Serpa parecen demostrar lo contrario y afirman la posibilidad de que otras variantes nutran con éxito el despliegue. En este caso, no son la línea ni el plano los elementos básicos del trabajo; la mancha que sugiere la flora comparte posibilidades de afirmación en el contexto, al ser magnificada y obtener un limpio insertarse sobre la superficie sin perder su calidad decididamente pictórica. Entonces, la decisión fundamental no entraña escoger entre modos expresivos determinados; más bien el problema radica en qué operaciones se deben ejercer para la selección y ulterior traslado de los motivos a un ambiente que no es el habitual. Así las cosas, quizás resulte beneficiosa la labor coordinada entre artistas y asesores que adapten el planteamiento inicial a las nuevas necesidades.

Por lo pronto, el mundo mítico de Manuel Mendive ha salido a airearse a pleno sol, los gallos de Mariano tienen su lugar en las vallas, el esencial nexo entre contemporaneidad y lo ancestral explotado por Bedia intenta su viaje al más extendido contacto... En fin, se establece la confrontación a un nivel hasta el momento no situado; y es en tal sugerente zona de interinfluencias donde los artistas deben buscar las soluciones que mejor se adapten a un tiempo, que evidentemente, exige cada vez más de todos.

Arte en la carretera resulta algo tangible; es cierto que la escala prevista para las vallas resulta disminuida por el dilatado espacio donde han sido situadas, que la distancia de una a otra les hace perder continuidad, que la presencia de otras vallas y señalizaciones interfiere de manera bastante inorgánica... Son aspectos que demandan estudio y adaptación; pero, dentro del actual momento de inquietudes por acentuar la presencia del arte, no como hecho excepcional en la existencia del hombre, sino a modo de armónico componente de su cada día cotidiano, esta experiencia abre una opción más, importante, significativa, con la cual pueden creadores y público enriquecerse mutua, sostenidamente.

Revolución y Cultura, no. 3 de 1987: pp. 8-12

Algo para recortar

Nelson Herrera Ysla

Ya va siendo un lugar común el hecho cierto de que algunas galerías de arte acojan muestras de diseño industrial o artesanal como reconocimiento —aún débil y circunstancial— a los valores artísticos que comporta la disciplina de diseño en el mundo de hoy. Si mucho se ha escrito sobre el tema no debemos pasar por alto un fenómeno indiscutible: desde sus orígenes, el diseño industrial adquirió categoría estética independiente capaz de situarse al mismo nivel de las llamadas obras de arte. Aunque tuvo sus detractores, se abrió paso, entre otras razones, por su incidencia en la vida social: muy pocas acciones humanas (individuales y sociales) se realizan sin la asistencia de productos industriales.



Muchos museos de arte moderno en el mundo rompieron, hace rato, la barrera artificial creada por malos historiadores, pésimos críticos, diletantes promotores o directores de instituciones culturales e instalaron en sus salas magníficos ejemplos de diseño para el goce sereno, meditativo, por parte de amplias capas de público, como modo de concientizar acerca del entorno físico en que vivimos, de mayor riqueza de significados cada vez. Llamar la atención sobre las cualidades estéticas de una silla, un equipo electrónico, el vestuario, resulta una operación cultural tan válida como la producida sobre un grabado, un dibujo o una escultura. ¿Quién todavía separa, aísla arbitrariamente lo útil de lo bello?, ¿con qué derecho desgajan nuestra sensibilidad, nuestra visión

del mundo y dicen esto es arquitectura, esto es un objeto, esto es una obra de arte, esto es la naturaleza?, ¿con qué derecho nos obligan a verlas y comprenderlas separadamente, ajenas una de otra y no como elementos componentes de la cultura humana, de una sola y única existencia cultural que tenemos? Aun cuando la fotografía, la arquitectura y el diseño artesanal o industrial no forman parte de las muestras de arte cubano en nuestros museos, vemos con alegría el esfuerzo de algunas galerías en exhibir piezas de tanta o más importancia en la vida cotidiana que muchas de las “reconocidas” y santificadas obras (por elegantes historias del arte). En este caso la galería Servando Cabrera Moreno acogió a mediados de este año la muestra *Ensamblajes textiles*, de María Victoria Caignet, Dara Jristova, Jesús Tesoro y Rosa Brelel, diseñadores que unieron sus esfuerzos para “despertar el interés por ese antiguo y a la vez nuevo tipo de trabajo artesanal, de *diseño artesanal...*”

Aunque los “artistas” (creadores de las artes tradicionales) han sido siempre ubicados en el escalón más alto de la pirámide cultural, los diseñadores, sin embar-

go, han tenido (desde hace cerca de doscientos años) el privilegio de estar más cerca de la gente a través de esa batalla impar librada día a día para vestirla, calzarla, transportarla, sentarla, hacerla gozar y recrearse, sin que muchos adviertan ese esfuerzo o valoren esa preocupación constante, muchas veces silenciosa, anónima, de escaso reconocimiento social. Pero la persistencia de los diseñadores es infinita, inagotable, tanto en momentos de esplendor económico de una sociedad —en que cuentan lógicamente con muchos y mejores recursos— como en situaciones de difícil coyuntura (en las que lucen mejor sus capacidades, sus instrumentos, su sensibilidad). Por eso triunfan a la larga, se imponen día tras día y continúan dando respuestas eficaces y orgánicas a las más disímiles necesidades de la vida moderna, multiplicadas y enriquecidas como nunca antes en la historia del hombre. Por eso merecen todo el respaldo posible de amplios sectores de la vida social y económica del país para llevar adelante su tarea, todo aquello que se proponen y les proponen, ya que en sus manos están los productos y objetos de nuestra felicidad o infelicidad cotidianas.

Cuatro diseñadores (que por feliz concurrencia azarosa trabajan en el departamento de proyectos de la EMPROVA) nos sorprenden una vez más, ahora ofreciéndonos una lección acerca de cómo utilizar elementos prácticamente desechados, marginados de la vida cotidiana (más que nada por el desconocimiento de sus posibilidades, por la ausencia de una cultura del diseño y de una cultura artística general) para encontrarles una razón de ser, nuevos usos, nuevas funciones.

En los trabajos de ensamblajes realizados se utilizaron recortes de telas a los que se les dio nueva vida por medio de aplicaciones relacionadas con las necesidades prácticas de la vivienda contemporánea, que si bien se asientan sobre ese antiguo y a la vez nuevo tipo de trabajo artesanal, de diseño artesanal, encontrarían eficiente y concreta respuesta en la producción industrial nuestra actual, si de veras la industria ligera de confecciones y artículos para la vivienda se interesa por ellos.

Motivados por diversas causas, cada uno de los diseñadores decidió darle un empleo creador a su tiempo libre (y no es la primera vez que sucede en ese departamento de proyectos de la EMPROVA, el cual a través de numerosas exposiciones ha dado sobradas muestras de interés, pasión y sensibilidad hacia algunos de nuestros más urgentes y serios problemas del ambiente), demostrar cómo en muy poco tiempo (entre quince y treinta minutos en cada pieza exhibida) se puede transformar el recorte de tela oculto o menospreciado en la gaveta o el cajón del olvido. Máquina de coser, hilo, aguja, un poco de materia de relleno, en ocasiones un zíper, un botón: he aquí las sencillas herramientas para la transformación —al alcance de todos.

Jesús Tesoro inclinó la balanza hacia piezas del vestuario en correspondencia con nuestro clima, cuyos resultados son de una variedad cromática agradable, además de su carácter funcional y facilidad de modelaje. A la vez, trabajó otros elementos de uso colectivo como bolsillos de pared (para colocar bandejas, platos, cubiertos, en unos casos; en otros, casetes, lápices, plumas, discos, en fin, diversa gama de objetos de la vivienda), en los que composiciones de ascendencia geométrica le deben mucho al constructivismo. Por momentos parece que tenemos en la casa tapices decorativos, de pura contemplación estética y no diseño utilitario para hacernos más organizada y viable nuestras relaciones con el medio.

María Victoria demostró mayor interés por el área específica del comedor y la cocina y así resolvió delantales, *doyles*, manteles (con retazos que sobrepasaban apenas los setenta u ochenta centímetros de largo) con colores concurrentes en una misma gama o de tenues contrastes, como buscando sobriedad o lógica diferenciación con las piezas de Tesoro, más fulgurantes y llamativas. Sus combinaciones poseen familiaridad con este diseñador desde el punto de vista formal (tendencia a la geometrización recta, llena de perpendicularidad y ángulos de noventa grados), pero podemos decir que en María Victoria opera una búsqueda más global en las soluciones, clara tentativa de formular coherentemente el entorno doméstico en su totalidad.

Dara Jristova continúa su línea de tapices comenzada a finales de los años setenta, y que hemos podido disfrutar en algunas instalaciones turísticas y otros espacios sociales del país. Ahora se lanzó en un intento de reproducir obras de destacados pintores cubanos a nivel de tela, de recortes mínimos, y ha logrado buenos resultados, al mismo tiempo que desarrolla nuevas vías de expresión en paisajes o modelos abstractos de notable influencia del *op art*. Dara experimenta tanto con líneas sinuosas, de difícil elaboración, como con líneas rectas, delgadas, que solicitan un dominio riguroso de la máquina y la aguja.

Rosa Brelel se aparta por completo del resto de los diseñadores para entrar de lleno en el reino de la fantasía como quien entra a través de fábulas y cuentos infantiles. En ese viaje descubre búhos, serpientes, caracoles, gatos de inocencia total, capaces de convivir en casa junto a nosotros. Rellenada con lo primero que encuentra a mano, esta fauna amable supera en demasía a esa otra fabricada en cristal, yeso, falsa porcelana, que se vende todavía por ahí y que, entre sus muchos defectos artísticos y morales, suma el de su fragilidad, pues se rompe fácilmente. Las miras de Rosa están situadas en los niños, mas también en adultos que aún no han perdido la magia de la infancia. Sus juguetes-objetos requieren quizás un poco más de tiempo y trabajo artesanal, pero a la larga complementan el lado útil que los restantes expositores emprendieron. Esta exposición, sumada a un conjunto de muestras encaminadas a brindar un panorama de la artesanía cubana actual y algunas de sus fuentes y orígenes, rompe con esquemas heredados de la cultura prerrevolucionaria en la que predominó por largo tiempo el modelo del tapete, la alfombra y la sobrecama como únicas posibilidades del retazo del recorte de tela, sobre todo en el medio rural.

La cultura contemporánea ha retomado, sin dudas, el uso del recorte y les ha conferido nuevos valores a sayas, blusas, camisas, tapices, pantalones (algunos solo como imitaciones de tales recortes). Numerosos artistas asumieron el *patch work* y realizaron diversas obras para galerías, museos, brindando a su vez ideas valiosísimas para diseñadores de confecciones y tejidos que hoy disfrutamos. Aunque no en esa línea, en esa tendencia artística, estas realizaciones de diseño artesanal le deben a tal corriente contemporánea del arte, y es estimulante encontrarnos en Cuba a diseñadores enfrascados en la transformación del ambiente desde una perspectiva ligada, imbricada a nuestra realidad económica y social, que toma en consideración no solo las necesidades reales del individuo, sino las dificultades tecnológicas o carencias productivas que no permiten dar respuesta masiva a problemas de esta naturaleza. Aunque todo el mundo puede acometer la transformación del ambiente a partir de estas ideas —y desde su casa— sin la intervención de equipos costosos o

complejos, creemos que hay aquí un alerta valioso a la industria ligera cubana y a la vinculación concreta de profesionales del diseño o artistas de las artes visuales tradicionales con los aspectos urgentes del entorno físico (muestra de ello se observa en las sucesivas ediciones de *TELARTE*, exhibidas en La Habana y Santa Clara). Las ambientaciones de tantas edificaciones sociales que constantemente se inauguran en el país (que incluyen obras para contemplar y para usar) no solo han de resolverse con pintura, grabado, escultura, dibujo o fotografía, como se piensa a veces. Aunque el interés básico de estos diseños se centra en la vivienda, una parte considerable de los mismos tiene claras referencias a ambientes sociales de mayor complejidad.

Sabemos que las galerías de arte aún son poco frecuentadas por el público, pero tampoco tenemos en nuestras manos toda la diversidad de medios de difusión y divulgación para dar a conocer el alcance de estas ideas. Ojalá otras publicaciones generales o especializadas amplíen sus áreas temáticas a los aspectos relacionados con el ambiente, de la misma manera que lo ha hecho esta revista porque una pica aquí, otra allá, y otra en Flandes si es preciso, conforman una opinión autorizada en el tiempo. Ojalá también que otros diseñadores aislados o agrupados en organismos vinculados a la arquitectura, la planificación física, la industria de productos y equipamiento, unan sus voces y su talento para propuestas concretas en este terreno.

Nadie lo va a agradecer tanto como el hombre, la mujer, es decir, nosotros.

Revolución y Cultura, no. 12 de 1986: 13-16



¿Menores de edad? El desafío de escribir para chicos

Enma Wolf

Nunca pensé el escribir para chicos como un desafío. Al menos, no distinto del que significa escribir en general. Obviamente, sí conlleva responsabilidad: estamos lanzando una pelota y debemos hacernos cargo. Pero todos los trabajos conllevan responsabilidad: siempre que hacemos algo hay un receptor del otro lado. Y siempre actuamos en una sociedad que nos compromete.

En mi país –hace unos años más que ahora– la responsabilidad de escribir para chicos se magnificó, al punto de llevar a pensar que era casi una tarea de elegidos. Debían confluír un profundo conocimiento del mundo de la infancia que se obtenía desde la condición de mujer, madre o docente, conocer a fondo la psicología infantil, manifestar una claridad ideológica sin mácula, y tener una relación privilegiada con eso que se llama “el niño que llevamos dentro”, imagen que a mí siempre me puso un poco nerviosa porque la asocio con los ventrílocuos.



Esta magnificación, supongo, provino del deseo soterrado de compensar la desvalorización que suele acompañar a la literatura para los niños y a quienes la hacen. Entonces se mostraba la tarea de escribir como propia de sujetos con sensibilidad y recursos especiales, y lo escrito, como algo a ser evaluado por especialistas –que no necesariamente eran buenos lectores–. Los técnicos, los psicopedagogos sabían mejor que los escritores cómo había que escribir para los chicos, también sabían mejor que nadie qué les gustaba a los chicos o mejor dicho qué debía gustarles. La espontaneidad, el obrar por instinto eran poco fiables. Ésta no ha dejado de ser una zona a la defensiva.

Para mí, las cosas son más relajadas. Creo que escribir requiere una idea (hay pocas buenas, que además sean dinámicas, no estáticas), desplegar esa idea en una historia (a veces no se puede, no sale, no se avanza en las disyunciones; historia disfrutable para el autor, condi-

ción ineludible para que disfrute un lector), y la mayor destreza posible para componer el texto (acá ya estamos en la materialidad del trabajo, la lengua, la gramática del relato, la palabra, el autor acá ya no tiene más que palabras).

Como ven: son requerimientos literarios, no de otro orden. Yo escribo ficción, cuentos y novelas, no manuales escolares, no libros de doctrina, no parábolas morales, no libros de autoayuda para niños –que los hay–, entonces en mí escribir para chicos está asociado con lo emocional, la invención, la sorpresa, el curso de la imaginación, el descubrimiento, la exploración y por supuesto el placer. De ahí que no me reconozca en la palabra “desafío”, por lo que denota de lucha, competencia, reto, de empresa ardua y dificultosa.

Yo no sé quién va a ser mi lector pero es mi igual, mi par, no es Otro, alguien distinto de mí al que puedo objetivar, describir, acerca del cual puedo racionalizar. Mi lector soy yo. De ahí que nunca pensé que escribir para chicos impli-

cara bajar un peldaño, condescender, resignar o clausurar recursos –si una idea es sencilla, los recursos estarán en armonía con ella–; y tampoco ponerse por encima del chico, hablarle desde la autoridad, el paternalismo. (Una vez le dije a una colega que para mí un niño era una persona que había nacido hacía poco tiempo. Por supuesto, era una definición groseramente simple: un niño, en tanto persona, es muchas cosas más. Pero lo que yo quería, un poco en broma aunque no tanto, era separar la hojarasca de tecnicismos y disciplinas de guante blanco que pululan en torno al chico y encontrar por un momento, detrás de todo eso, alguien a quien yo pudiera contarle una historia sin aprensiones).

Sin duda, escribir es modificar al lector en el sentido de agregarle algo. ¿Qué sentido tendría la literatura si no “sumara”? Otra cosa es pergeñar textos de ficción con el propósito de educarlo, sin que se resienta la condición literaria. Textos que son exhortaciones más o menos encubiertas –lo desembozado ya está mal visto– y que liquidan la idea del lector como socio, como cómplice participativo. (Quería refrescar una idea de un viejo libro de Umberto Eco, *Lector in fabula*, muy conocido, donde describe el texto como algo lleno de agujeros de significación que el lector, en una actitud cooperativa, debe llenar. Eco no hablaba de libros para niños, pero yo asocié esta idea a la de muchos textos para ellos que yo llamaría “saturados”: le dan todo al lector, en términos expresivos y de contenido, de modo que él no tiene que hacer ningún esfuerzo y acaban promoviendo un lector pasivo).

Me tocó educar hijos, pero nunca me propuse hacerlo con mis lectores. Tal vez el hecho de no haber sido docente ni haber cursado materias pedagógicas me condicionó en este sentido. Pero creo que más me condicionaron las lecturas y el modo de leer de mi infancia. Qué leía y cómo leía.

Me alimenté de textos que privilegiaban el entretenimiento. Y si contenían un mensaje moral (*La isla del Tesoro* condenando los males de la codicia), el mensaje quedaba eclipsado por los brillos de la acción, el despliegue operístico de romances y conflictos de toda clase. Eran, sin embargo, textos transformadores, que no puedo dejar de valorar porque son los que me hicieron lectora. No me interesa si eran los mejores: lo eran para mí y es lo que importa. Funcionaron como catalizadores: me revelaron mi propia curiosidad, mis intereses, la dirección de mis deseos en cuanto a asuntos, escenarios, personajes, géneros. Yo era una página en blanco donde esas lecturas iban escribiendo lo que yo necesitaba, porque de necesidad se trata. Leía revistas, diarios, lo que encontraba... Algunos eran libros que venían leyendo mis abuelos, mi padre, mi hermano, primos, también los chicos y chicas de mi barrio; nadie declamaba sobre cuán valiosos eran, simplemente los leían o habían leído. Muchos de ellos no habían sido escritos pensando en los chicos, por eso a mí la noción de “género infantil” no me cierra. (¿Es un género transversal? ¿Dónde termina lo infantil y empieza lo juvenil? ¿Dónde lo juvenil pasa a ser para adultos? ¿Podría haber un género senil, menopáusico? ¿Es posible definir un género a partir de algo tan aleatorio como la edad probable del lector? No hablo de infantil, prefiero hablar de literatura para chicos).

Pero vuelvo a mis lecturas. ¿Qué ventajas tenían? Eran relatos realistas, con una épica fuerte y colorida, donde no faltaban escenas crudas. Me mostraban la Geografía y la Historia, lo exótico, la contienda, la política (Sandokán, después de todo, era un príncipe despojado de su reino por el colonialismo inglés), otros pueblos, paisajes, lenguas, música, costumbres, palabras nuevas. Sin



proponérselo, eran libros de divulgación. Mi primer contacto con el Caribe se lo debo al Corsario Negro. Era el Mundo, que se abrió ante mis ojos; apenas verosímil, pero bastaba que hubiera una referencia comprobable en un mapa para que se volviera verdadero para alguien de nueve, diez años. Esos libros hoy no resistirían el menor análisis en cuanto a corrección política, serían bochados¹ sin remedio, pero tuvieron la virtud extraordinaria de abrirme la cabeza y estimular el gusto por

lo desconocido, las dos cosas que me convirtieron en lectora a perpetuidad. Mencioné también el modo de leer de mi infancia. Me refería a que me hice lectora afuera de la escuela. Creo que en ese afuera radica la gran diferencia entre mis lectores y yo, lectora niña. No solo eran otros los textos –nunca podrían ser los mismos, la lectura es histórica–, que, como les decía, eran menos cautelosos, menos vigilados, más azarosos, menos santos y más excitantes, sino que además, podía tomarlos o dejarlos, no me los imponían, nadie me preguntaba qué entendía, pensaba o sentía sobre lo que acababa de leer. Nadie interfería en mi intimidad de lectora, que es sagrada. La diferencia entre mis lectores y yo es de orden filosófico existencial. Yo me crié a campo, picoteando aquí y allá, sin controles, en cambio mis lectores son de criadero: hacen una lectura escolarizada, siempre asociada a la utilidad. A mis lectores los ponen a trabajar con cada texto que leen, les toman prueba de *Historias a Fernández*. Es un tema largo y serio que en mi país debemos seguir discutiendo: la escuela hace leer, pero no necesariamente hace lectores.

Por todo esto que les comento es que tampoco me cierra la pregunta que nos hacen a los autores todo el tiempo, y que cargamos casi como un apéndice inseparable de nuestro cuerpo: ¿qué tácticas usa para capturar al niño de hoy, diferente del de antes? Otra vez aparece la idea de desafío: recursos para capturar. Debo decir que no sé cómo se hace, y que no iría a buscar esas tácticas fuera de mí, dislocándome, tratando de instalar mi cabeza en la cabeza de otro. El libro, si funciona, va a funcionar en la zona de coincidencia que tenemos mi lector y yo. Es la zona de nuestra contemporaneidad, del lenguaje común, de la historia, la cultura, la estética, las experiencias y los gustos que compartimos en la porción de tiempo en que nos toca convivir. Allí se va a producir el encuentro. Y si sobre el chico influyeron ciertas cosas –ej. la celeridad que los medios audiovisuales imprimieron al relato– lo cierto es que esos medios también influyeron en mí. Aunque no en la misma medida, yo también estoy inmersa en la tecnología y los cambios que produjo: nuestros chicos difícilmente entrarían en Julio Verne, pero yo tampoco escribo como Julio Verne. Entonces no tengo por qué preocuparme, no tengo que correr detrás del lector como si fuera una liebre a la que dar caza: con señuelos, calculando los atajos por donde puede escaparse. Le ofrezco lo que tengo, lo que sé, lo que puedo a la

edad que tengo en el momento en que escribo, desde mi experiencia y desde lo que me gusta y quiero, como han hecho todos los creadores de todos los tiempos. No puedo mimetizarme con un chico. Mi infancia es un capital que llevo incorporado, junto con mi presente y mi futuro, es parte de mi bagaje, ha sido procesada, me dejó algo, y no necesito salir de mí para ir a buscarla.

Entonces si el libro no llega, el error es del libro, equivoqué los recursos y salió mal, pero esto no se puede asociar con la idea de haber errado a un blanco.

Mi idea no fue buena, no hice de ella una historia disfrutable, no interesó, es torpe, está mal escrita, pero no soy una creativa publicitaria que estudió el comportamiento de un grupo para acertar con un mensaje que lo induce a hacer algo. Los niños no son un target, no hay un protolector, un mínimo común denominador de niño, hay individuos independientes y peculiares; los concibo con prescindencia de mí, capaces incluso de rechazar lo que les propongo. Por eso, no puedo evitar el riesgo de no capturar lectores. Es un riesgo que el autor no puede dejar de correr (hacer un libro fallido, que se venda poco cualquiera sea el motivo). Porque si dejara de correr ese riesgo debería renunciar de entrada a cosas propias en aras de otras que no lo son. No puedo escribir especulando. Debería renunciar a la parte del iceberg que está bajo el agua, a mis deseos, a la incerteza, ¡a mi propia confusión! (De ahí que, entre otras cosas, nunca testeé mis cuentos antes de mandarlos a una editorial: es mi riesgo, no delego el resultado en el lector, á él no le compete).

Escribir es una artesanía de resultados inciertos. Y si bien no tiene nada de inocente ni casual, las mejores cosas se producen en una dimensión no racional. A veces el autor es muy lúcido explicando lo que quiso hacer y los resultados no lo refrendan. Puede manifestarse como muy progresista y su estética ser conservadora; puede criticar brillantemente los excesos de la corrección política e incurrir en ella. Y en definitiva esto es lo que prevalece, su verdadera carta de presentación es lo que puede, no lo que pretende. El autor es lo que escribe. Y su pensamiento, su mirada sobre los hombres y la naturaleza, su escala de valores –si hace humor se va a reír de ciertas cosas y nunca de otras–, su idea acerca de la literatura, sus preferencias por ciertos materiales poéticos y su indiferencia por otros, van a surgir de sus textos lo quiera o no, inocultables como un perfume.

Por eso cuando me toca hablar ante mediadores les sugiero leer mucho para poder leer bien, discernir qué libros están a la altura de la inteligencia y la sensibilidad de los chicos, no “comprar” al autor entero sino considerar cada uno de sus libros. Y no escuchar mucho a los autores: no somos gente de fiar.

Revolución y Cultura, no. 2 de 2015: 27-29

NOTA

¹ En Argentina, “reprobados”.



La bulla

Graziella Pogolotti

Desde hace mucho tiempo me acompaña el rumor apagado de la ciudad, distante y cercana. En Turín, en París, en La Habana, el palpitar de la calle ha marcado mi vida, aventura solitaria, sin embargo, de partícipe y observadora, apasionada y crítica.

Cuando el derrumbe de la Europa socialista precipitó al país en una brutal crisis económica, el rumor se fue apagando. Sobrevino el silencio. Desde mi balcón sobre la ancha avenida, contemplaba la noche callada punteada por lucecitas solitarias.

Entonces, Fito Páez vino a cantar a la gran plaza. Al regreso, millares de ciclistas desfilaban silbando, en singular coro, las canciones recién aprendidas. Como en un milagro, la cortina silenciosa había sido desgarrada.

Han vuelto las luces y los rumores. Ahora resuenan de otra manera. Enronquecidos, jadeantes, contrapuntean con bocinas que entonan marchas nupciales, con sirenas interminables, con la percusión de los aficionados en la azotea cercana. En mis noches sin sueño, en mis conversaciones, en mis lecturas interrumpidas, entrecortadas por la desacompasada estridencia, percibo la agresión de la ciudad. Ya no es rumor, sino bulla.

Al cabo de la larga peregrinación, la bulla me había recibido junto al abrazo apretado de la ciudad. Atrás quedaba otro estruendo, el de una guerra que empezó en las fronteras de Polonia. Permanecimos al paio toda la noche, mientras brillaba en el horizonte silencioso el arco del Malecón, concha protectora, brillante con todas sus luces encendidas. Luego, con la madrugada, empezó el avance despacioso. Después de días interminables en el mar sin límites entramos por la boca estrecha, bien abrigada, del canal. Para mi madre, crecida en la inmensa y continental estepa rusa, la condición insular se convertiría, desde entonces, en permanente obsesión. Asimilada a un país donde encontró destino definitivo, seguía viendo en la fortaleza del Morro la muralla que ocultaba el último de los confines.

La isla para mí siempre ha sido un puerto. Deslumbrada por el sol en la transparencia de un día de noviembre de 1939, recibí la violenta arremetida de la bulla. Entre el desorden de las maletas, los gritos estentóreos saludaban a los viajeros, ofrecían mercancías, taxis, habitaciones de hotel. Una humanidad vociferante se apiñaba entre los ronquidos y las bocinas de los autos. Después del atemperado rumor de otras ciudades, la bulla había aparecido para siempre. Volvió con los amigos que esperaban a mi padre en el hotel y hablaban todos a la vez, mientras, con el abrazo, palmeaban las espaldas a la cubana. Permaneció junto a nosotros —victrolas, radios, vendedores ambulantes, bares, vecinos que se interpelaban de balcón a balcón, altoparlantes de campañas políticas— durante los años de nuestra vida en el apartamentico de la calle Peña Pobre. Está ahí, nuevamente, mientras escribo estas líneas.

Yo había llegado a este puerto casi sin equipaje, con las manos vacías; con la estabilidad perdida, al cabo de una interminable peregrinación. Era una emigrante, como el niño de Edmundo de Amicis que atraviesa el Atlántico, de los Apeninos a los Andes, para salir al encuentro de su madre.

Como en el que ahora vivo, el apartamento de Turín tenía balcón sobre la avenida. Rara vez nos asomábamos a él. El paseo arbolado empezaba un poco

más allá y se proyectaba contra el trasfondo de las montañas. El comedor permanecía impecable, en espera de visitantes que alguna vez vendrían. Huéspedes sin rostro ocupaban de cuando en cuando las habitaciones. Zona de silencio, la cocina era el sitio de dormir, de comer, donde cada tarde acudían Romeo, el comunista de Messina, el eterno enamorado de mi tía, y ese italiano perfecto, incontaminado de formas dialectales del que me sentía tan orgullosa. Me fascinaba escuchar su música y utilizar en cada momento la palabra precisa. Con las luces apagadas, los mayores —mi tía, Romeo— escuchaban el murmullo de la radio antifascista. Yo nada entendía, pero había aprendido a guardar cuidadosamente el importante secreto.

Aun con su apariencia cuartelaria, la escuela era el escenario de mi realización personal. Miope, la única niña con espejuelos, disponía de un pupitre privilegiado cerca de la pizarra, junto al estrado de la *signorina* Poli. Luchaba con la pluma de cabo. Demasiado seco, el punto se abría y dejaba apenas una pálida huella. Muy cargado, los goterones caían sobre la madera, sobre el papel, embarraban las mangas del uniforme. Volvía con frecuencia la cabeza hacia atrás, hacia la masa bien ordenada de mis cuarenta compañeras. Intercambiábamos miradas, gestos, palabras cómplices propicias al desencadenamiento de acciones comunes. Yo recitaba textos ya olvidados. Leía mis pequeñas composiciones en otras aulas. Por extranjera no me concedieron el premio de fin de curso. Había nacido en París y un pasaporte, una hoja con foto y cuño seco me reconocía como ciudadana de Cuba, un lugar desconocido. La noción me sorprendió. Irrumpía bruscamente en el mundo que, poco a poco, había ido construyendo. Poco importaba. Había llegado la hora de las grandes vacaciones en la aldea de mis mayores. Con todos los Michele de la gran familia, me revolcaría en la hierba recién cortada que se secaba al sol para preparar el heno de los meses invernales. Bruno me enseñaría los secretos de la tipografía. Con el morral a la espalda, saldríamos a buscar setas y comeríamos higos reventados de puro maduros.

En el intenso mes de agosto, el mes más cálido del año, estalló la noticia. Debía abandonarlo todo: mi pequeño mundo de objetos familiares, mis amigos de mi escuela, mi tía, buena y severa, sustituta de la abuela que nunca tuve, y marchar a Francia, donde había de reunirme con mis padres. Con mi letra torpe y todavía insegura, escribí cartas desesperadas, firmes, aunque no suplicantes. Tenía que aceptarlo, insistían todos. Es la guerra, repetían. Nada me decía esa palabra reiterada constantemente, hasta hacer olvidar la vendimia y la llegada de las primeras uvas. Una noche, ligera de carga, con un pequeño



maletín, partí. El mítico París-Roma, el de *La modification*, de Michel Butor, dividido en dos partes, tenía dos cabezas, ahora contendientes, entre Bardonecchia y Modane. Había que recorrer un breve tramo a pie. Mi madre me esperaba en la distancia. Un aduanero me condujo de la mano hasta ella.

En mi mente vacía, solo cabía el estupor. El tren echó a andar. Pasajeros impacientes lo asaltaban en cada estación. Se aglomeraban en los pasillos jóvenes en short, raqueta de tenis en mano. Eran in-gleses que acudían presurosos al llamado del servicio militar.

Yo recordaba un París restallante de luz. Encontré el *blackout*. Como en toda la ciudad, las ventanas del estudio de la Rué des Plantes —donde, por cierto, no había plantas— estaban recubiertas con un tupido papel azul. Tendido en un sofá, mi padre me esperaba. Sus ojos permanecían ocultos tras lentes oscuros. Después de tantearme, me abrazó. Comprendí entonces que estaba ciego.

Siguieron días interminables de andar por las calles, de idas y vueltas a agencias de viajes, embajadas, para tramitar visas, para conseguir pasajes, los últimos, la tabla de salvación en un universo que se hundía, definitivamente dividido en dos. De vez en cuando sonaba la alarma. Había que sumergirse en el primer refugio, en la primera boca de metro. De mi hombro colgaba, en bandolera, un cilindro de color oscuro. Ahí guardaba mi máscara de gas. Al fin fue la estampida. Otra vez un tren abarrotado. Como en una despedida, a la luz del día, por la ventanilla de la derecha, desfilaban los castillos del Loira. Una masa heterogénea caminaba en busca de albergue por las calles de Burdeos. Por fin, encontramos una cama donde dormimos los tres, bien apretujados, unas pocas horas.

Al día siguiente fue el mar, el inmenso silencio del mar descubierto por primera vez. De cuando en cuando asomaba un periscopio amenazante. Se hacían prácticas de salvamento en cubierta. Pero el silencio era una paz infinita, sin límites de tiempo y de espacio. Pensé que de grande sería capitana. Desde las alturas del puente de mando, navegaría sin cesar de un extremo a otro del océano.

Nueva York no quiso recibirnos. Nos encerraron en Ellis Island, entre refugiados venidos de todos los rincones de Europa.

Judíos, alemanes, españoles, animaban el permanente murmullo, la inmensa sala en la que permanecíamos todo el día, sentados en bancos bien alineados, como en los vagones de un tren de tercera. Perfecta como en un cuartel —como en una prisión—, la maquinaria organizativa funcionaba a base de timbres estridentes que punteaban el ritmo exacto de cada día. Unos pocos minutos en la mañana bastaban para levantarse y vestirse. Otro tanto ocurría con las comidas. A la noche, apenas el tiempo para quitarse las ropas y se suprimía la luz. Mi madre no alcanzaba a ayudar a mi padre y a apresurarme, yo entonces tan torpe y lenta. Pidió prórroga, pero fue en vano. Los niños salíamos al patio dos veces al día por tandas de quince minutos. Desde allí observábamos la estatua de la Libertad.

La peregrinación estaba a punto de terminar. Después de un breve tránsito por un mar en tormenta a la altura del cabo Hatteras, llegamos a La Habana. La historia me había lanzado hasta donde la bulla, ahora, me acogía. La isla sería para mí, entonces y ahora, un puerto.

Revolución y Cultura, no. 1 de 2021: 49-51.