



La gata

Colaboradores

Odette Casamayor Cisneros (La Habana, 1972) es profesora en la Universidad de Connecticut/Storrs y en el 2003 su ensayo "Negros de papel. Algunas apariciones del negro en la narrativa cubana después de 1959" recibió el Premio "Juan Rulfo" de Radio Francia Internacional y la colección Archivos.

El volumen *Crónicas* (Ed. Oriente, 2004), que reúne textos no conocidos de Alejo Carpentier, fue compilado y prologado por **Ricardo Luis Hernández Otero** (La Habana, 1946), investigador del Instituto de Literatura y Lingüística.

Del investigador literario y narrador **Jorge Domingo Cuadriello** (La Habana, 1954), la Editorial Siglo XXI, de Madrid, acaba de publicar la monografía *El exilio republicano español en Cuba*.

Cira Romero (Santa Clara, 1946), investigadora del Instituto de Literatura y Lingüística, preparó la *Órbita de Lino Novás Calvo* publicada en fecha reciente por Ediciones Unión.

La Editorial Letras Cubanas recientemente reeditó *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, del poeta, ensayista y profesor **Roberto Fernández Retamar** (La Habana, 1930), presidente de la Casa de las Américas y director de la Academia Cubana de la Lengua.

El director de cine **Arturo Sotto** (La Habana, 1967) acaba de publicar por Ediciones ICAIC el libro *Conversaciones al lado de Cinecittá*, que compila todas las entrevistas de ese dossier aparecido en nuestra revista.

De la escritora **Soleida Ríos** (Santiago de Cuba, 1950) es *Secadero*, poemario publicado por Ediciones Unión en el 2009.

El ensayista **Rufo Caballero** (Cárdenas, 1966) obtuvo su segundo doctorado en Ciencias en 2009 con la tesis "Tres maneras de concebir un libro sobre cine. Para una tríada dúctil".

El más reciente libro del ensayista **Enrique Saínez** (La Habana, 1941) es *Ensayos inconclusos* (2009).

El poeta, ensayista, traductor y editor **Florianio Martins** (Brasil, 1957) es coordinador del proyecto *Banda Hispánica*, de *Jornal de Poesía*, y codirige el dossier surrealista *Poesía y Libertad*.

Sergio Mondragón (Cuernavaca, 1935), poeta y periodista, es co-editor de la antología de poesía japonesa moderna *Un rebaño bajo el sol*, y de la *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* que publican la Editorial Eón y la Universidad de Texas en El Paso.

De **Rafael Acosta de Arriba** (La Habana, 1953) publicamos un fragmento del libro que acaba de concluir sobre la crítica de arte de Octavio Paz, "Los signos mutantes del laberinto", con el que obtuvo su segundo doctorado en Ciencias.

La novela *La burbuja*, de **Gleyvis Coro Montanet** (Pinar del Río, 1974), obtuvo el Premio "Cirilo Villaverde" 2006, de la UNEAC, y el Premio de la Crítica 2007.

Entre haciendas y plantaciones, de la historiadora **Mercedes García Rodríguez** (La Habana, 1957), investigadora en el Instituto de Historia de Cuba, fue premio de la Academia de Ciencias y de la Unión de Historiadores.

Osdany Morales (Nueva Paz, 1981) obtuvo el Premio David 2006 por el volumen de relatos *Minuciosas puertas estrechas* (Ediciones Unión, 2007) y el Premio Internacional de Cuento Casa de Teatro 2008.

El profesor y ensayista **Jorge R. Bermúdez** (Santa Clara, 1944) tiene como su título más reciente *Antología visual: Ernesto Che Guevara en la plástica y la gráfica cubanas* (Ed. Letras Cubanas, 2008).

Al compositor **Roberto Valera** (La Habana, 1938), director de orquesta y coros y profesor, le fue otorgado el Premio Nacional de Música 2006.

2 II PREMIO DE ENSAYO "JOSÉ JUAN ARROM"

2 "ME HA CONMOVIDO MUCHO..."

3 GUANAJERÍAS POS-SOVIÉTICAS: APUNTES ÉTICO-ESTÉTICOS EN TORNO AL HUMOR EN LA NARRATIVA DE ENA LUCÍA PORTELA. Odette Casamayor Cisneros

8 CENTENARIO DE FÉLIX PITA RODRÍGUEZ

8 EN EL AÑO DEL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO...

9 OTROS TEXTOS JUVENILES DE FÉLIX PITA RODRÍGUEZ. Ricardo Luis Hernández Otero

10 EL ESPÍRITU HUMORISTA Y DEPORTIVO DE LA NUEVA LITERATURA. Félix Pita Rodríguez

11 DIVINA LOCURA / LA NUEVA MUERTE / ESCALERA DE CARACOL / EL POEMA DE LOS CAMINOS QUE SE FUGAN EN LAS NOCHES / EL POEMA DE LA AMADA QUE FRUSTRÓ EL DESTINO / DOS POEMAS. Félix Pita Rodríguez

13 PARÍS ERA TAMBIÉN UNA CHARANGA. Jorge Domingo Cuadriello

16 UNA HERMOSA CASA DE PALABRAS: ELOGIO DE MARCO POLO. Cira Romero

19 CINTIO EN EL RECUERDO. Roberto Fernández Retamar

22 CONVERSACIONES AL LADO DE CINECITTÁ (IX)

22 AL PUBLICAR ESTAS DOS ENTREVISTAS...

22 MARÍA EULALIA DOUGLAS, MAYUYA: LA MEMORIA, "ALGO QUE TENGO". Arturo Sotto

26 ROBERTO VIÑA, ALGO MÁS QUE UN ROSTRO EN EL CINE CUBANO. Arturo Sotto

30 CERCAS / HEBESTIGMA CUBENSE. Soleida Ríos

32 ¿SON LIBRES LOS REYES? (CINCO PREGUNTAS PARA R10). Rufo Caballero

34 VANGUARDIA Y LITERATURA EN AMÉRICA LATINA

34 LOS LIBROS INICIALES DE ROBERTO BRANLY Y LA HERENCIA VANGUARDISTA. Enrique Saínez

37 SURREALISMO Y BRASIL. Florianio Martins

42 LA VANGUARDIA EN LOS AÑOS 60. Sergio Mondragón

44 EL SURREALISMO, PRIMER ESTREMECIMIENTO. Rafael Acosta de Arriba

47 ELOGIO Y RECONQUISTA DEL FUEGO. Gleyvis Coro Montanet

50 PASADO PARA UN FUTURO: HISTORIOGRAFÍA CUBANA (VI)

50 LOS INTENTOS DE HISTORIAS COLECTIVAS. Mercedes García Rodríguez

53 MALA Y SHANGHAI. Osdany Morales

56 EL LEGADO DE UN CALÍGRAFO. Jorge R. Bermúdez

57 CRÍTICA

PASAR DE LAS BUENAS INTENCIONES. Norge Espinosa Mendoza / LOS SENDEROS DESPIERTOS. Atilio Caballero / RESPIRAR, VIBRAR, ENTRETEJER... Caridad Atencio / CIUDAD EN ROJO, INFIERNO CIRCULAR. Francisco López Sacha / EL SENTIDO DEL SUEÑO. Mercedes Melo Pereira

64 EL PUNTO

¡CINCUENTA AÑOS HA CUMPLIDO NUESTRA ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL DE CUBA! Roberto Valera

Cada autor es responsable de sus opiniones. No se devuelven originales no solicitados.

Director: NORBERTO CODINA · Jefe de redacción: ARTURO ARANGO · Editora: MAILYN MACHADO · Sección de Crítica: LEONARDO SARRÍA · Corrección: VIVIAN LECHUGA · Directora de arte: MICHELE MIYARES · Diseñadora: GRISELL BOTANA · Asesor de arte: DAVID MATEO · Mecacopia y composición: ISABEL CALDERÓN

Consejo Editorial: MARILYN BOBES · CARLOS CELDRÁN · REINALDO MONTERO · GRAZIELLA POGOLOTTI · PEDRO PABLO RODRÍGUEZ · ARTURO SOTTO · ROBERTO VALERA · ·

Redacción: Calle 17 # 354, e/ G y H, El Vedado, La Habana, 10400. Telf.: 832-4571 al 73, ext. 248, 838-3112, Fax: 833-3158. E-mail: gaceta@uneac.co.cu, premiogaceta@uneac.co.cu

Impresión financiada con la ayuda de CIERI / Impreso en Ediciones Caribe S.A. Precio: \$5.00 m.n.

ISSN 0864-1706

hasta la calle, aterrorizado ante el capitán. Ese pequeño personaje se olvida (al parecer, carece de importancia, es sólo un gesto dentro de la línea argumental para subrayar el temor de la población civil), y cuando reaparece, en silencio, colocando el paño caliente sobre el rostro del capitán y permitiendo así que el revolucionario pueda ajusticiarlo, adquiere la emoción de la sorpresa, la revelación de un motivo cifrado. Su conducta revela un tramado secreto, que no vemos, pero está ahí, y cuando emerge a la superficie deviene símbolo de esa lucha invisible, en la que participan todos, de ese silencio cómplice que es la marca de estilo y la gestualidad de aquellos que se oponen.

Así progresa la trama, en una relación distante y cercana a la vez, con sucesos evidentes y sucesos elípticos, desde los vínculos más individuales hasta la participación más amplia, donde intervienen varios personajes claves, algunos personajes confidentes, cuya presencia resulta decisiva, tres fami-

lias, una célula clandestina, una organización política, un ejército, una ciudad. Este modelo narrativo descentrado permite abrir o cerrar un episodio sin alterar el resto de las historias, y lo más importante, permite culminarlo dentro de una lógica no dramática, incluso de manera abrupta, sin lastimar la inteligencia y la unidad del filme.

No en vano *Ciudad en rojo* es la versión de una novela, *Bertillón 166*, de José Soler Puig, cuya historia en esencia establece el clima de asfixia y muerte de Santiago de Cuba, y discute el heroísmo al confrontarlo con el miedo a morir, y totaliza un mapa de acciones contradictorias que tenían sin embargo una aspiración común, superar esa angustia, superar esa inhumanidad. Tal vez Soler Puig no pensó nunca en la belleza de ese tema llevado al cine (creo que pensó en su urgencia, muy al principio, en los años de la fundación del ICAIC). Ahora el filme de Rebeca Chávez restituye el ambiente épico de una ciudad como quizás no pudo haberse hecho en los orí-

genes del cine cubano, con una puesta en escena que sobresa por su imagen plástica, por su estricta subordinación a los acontecimientos y por una visualidad que respeta la arquitectura y la disposición soñada de las piedras, las calles, los parques y los edificios, y los pone en función de un espíritu, porque los reproduce con la imaginación, sin traicionar la época. *Ciudad en rojo* debuta con la violencia a través de una imagen traslúcida, con ese impacto de bala que pulveriza una vidriera, con ese susto, con ese silencio, y se cierra con otro, que nunca escuchamos, que permanece en la memoria aunque no haya ocurrido, que pertenece a la acústica del arte, a su visión elíptica, como esa sonrisa tímida, pero no ingenua, en la única de las protagonistas, la que insiste en luchar, en hacer algo, para romper con el infierno circular y recobrar la vida.

Francisco López Sacha

(Manzanillo, 1950).

Narrador y ensayista.

... un sueño que sugiere la realidad.
Arthur Miller

EL CUERPO

Abierto a la instancia de la representación el cuerpo abandona los protocolos de la supervivencia e inicia las ceremonias del sentido: comienza a significar. El espectador puede —y hasta debería— olvidarlo. El crítico, ese espectador malicioso, sofocada su inocencia, se tensa entre las contrarias fidelidades del saber y el fingir que también olvida.

La primera pretensión es riesgosa: saber que un cuerpo está significando más allá de las naturales obligaciones y requiebros del *estar en vida*, saber que la piel debe sudar o no, que el ojo debe llorar o no, en razón de un puñado de significados previamente acordados y en virtud de esa dura disciplina de vida que llamamos técnica, a falta de una palabra mejor, son algunos de los saberes, que más estorban que amparan al que intenta ver *para sí* —y, en el mejor de los casos, *en sí*— al tiempo que ve *para el otro*.

La segunda es peor. Pretender que finge el olvido de la máscara: tal es la escalada de abismos en que se funda la penosa tarea de quien blande el índice contra esa curiosa especie de humanos cuyo oficio consiste en sustituir el cuerpo de la vida por el cuerpo de la representación, contra esos seres entrenados para significar.

No es ése mi trabajo: gracias a Dios no me gano la vida con tales rigores y soy libre entonces de ocupar mi butaca y ver *para mí* —y, en el peor de los casos, *en mí*— cómo aquel hombre se (los) engaña y cómo su hijo mayor, en cambio, no quiere o no puede o no sabe engañarse, pero el menor vive engañado y feliz, mientras la esposa no necesita o no quiere saber, o finge que nunca lo supo, o pretende que finge el olvido de la máscara, como el crítico aquel de la octava fila.

En ese estado que llamaré de gracia ejerzo la máxima inocencia posible en este sitio de artificio que es el teatro —que es el arte—: la inocencia del espectador. De hecho ocupo la última butaca a la derecha de la séptima fila. El escenario es para mí un trapecio astigmático, esquinado, casi puedo ver allá tras las cortinas, si no fuera porque la luz cae como del cielo, casi lunar, sobre una mujer que cose algo, un vestido tal vez, lo examina, suspira un poco, lo dobla y lo guarda ilusionada con alguna ocasión especial que llegará demasiado tarde, pero cómo iba uno a saberlo si la mujer se acostará a dormir y quizá todavía espere a alguien en esta casa dilatada entre sombras a sus pies.

La mujer de cualquier modo domina la escena, incluso más allá del borde del escenario, porque mientras cose, la gente como yo entra, muestra su boleto, se acomoda, saluda a un conocido o se hace el

encontradizo con ese joven que habría de estar hoy aquí, pues no faltaba más. Pero la mujer —todavía no es una anciana pero pronto lo será— sigue cosiendo ese vestido, lo mira y sabe que le ha quedado bien, no ha perdido la gracia para la costura, no, cómo habría de perderla, si todavía ayer cosía las camisas para sus hijos y hasta los calzoncillos pero ahora ellos se compran esos que venden en la tienda porque ya están en edad de presumir, de ir por ahí con mujeres...

Es como si no se diera cuenta de que han apagado la luz, y tanto, que ni ella misma podrá ver cuando llega su marido del trabajo.

II. EL SITIO DEL CUERPO

En el primer momento algo me pareció diferente, pero pretendí que no necesitaba saber. Ya en la noche comenzó la pulsión que me ha llevado hasta el teclado y la blanca página virtual donde poco a poco voy colocando estas letras, a sabiendas de que, quiéralo o no, se llenarán de un sentido demasiado alejado de la emoción con que me alejé quizá demasiado aprisa del teatro "Hubert de Blanck" ese sábado de estreno. Más tarde, casi una semana después de esa noche, ante las páginas del texto, he sabido que aquello diferente —la profundidad del espacio con cuatro niveles en la vertical y cuatro atmósferas diferentes del proscenio al fondo, la iluminación puntual, dramática, el

minimalismo escenográfico, la mujer a la extrema izquierda, en lo alto de la escalera, apenas apoyada en una esquina de la cama, cosiendo y suspirando y marcando con su sola presencia niveles y dimensiones del ámbito de representación—, lo que había saltado a mis ojos de espectadora confiada en cuál fingida pretensión de inocencia, lo que hacía de aquel sitio *dispuesto para la representación* un escenario distinto de lo habitual en el teatro cubano actual no era sino el respeto, la mimesis reverencial no de un “espacio real” sino de un espacio imaginario: imaginado.

Hace ya sesenta años Arthur Miller había descrito a lo largo de dos minuciosas cuartillas la casa de los Loman, pero la escenografía de Eduardo Arocha ha operado una síntesis restauradora del diseño que asoma en los prolijos apuntes de Miller. Un trofeo deportivo, casi al centro y en el punto más alto de la escena, focaliza la atención hacia un símbolo de pasadas o soñadas glorias: nada hay más alto que el trofeo, nada hay detrás de él. Ese artificio, ese simulacro de poder y de victoria —diseñado y construido por Alexis Avilés, cuyas manos demuestran en su delicada excelencia que el atrezo puede constituirse en arte— permanece al centro de la red de tensiones entre el sentido del sueño y el sentido de la realidad en cuyos hilos queda atrapada la familia Loman. Despojada de todo exteriorismo arquitectónico, concentrada en la intimidad humana de los personajes, la atmósfera se instaura sobre un riguroso diseño de luces con que Jesús Darío Acosta Terán crea y define, sobre los múltiples niveles de la escenografía, otros tantos horizontes dramáticos donde se deslindan las difíciles fronteras entre la realidad y el sueño. El universo espacial del espectáculo se integra al universo sonoro creado por Rubén Barzaga,

compositor de la música original y diseñador de una banda sonora coherente, en su sobria exactitud, con la austeridad conceptual de la puesta.

Más allá de la milimétrica contracción que condensa en síntesis expresiva la propuesta autoral, lo impresionante de la atmósfera espacial es ese nivel de reproducción conceptual que consigue, gracias a una dinámica de omisión-inclusión, reinstaurar los significados, desbrozar la pieza de toda estrechez referencial y evadir el peligroso atajo de recontextualización costumbrista —que conciliaría la puesta de una manera más fácil, pero también más burda, con el espectador habanero de hoy mismo— para conseguir un mayor grado de universalización.

III. LAS PALABRAS DEL CUERPO

Esta misma dinámica de omisión-inclusión opera en el nivel textual. “La escenografía es total o parcialmente transparente”, advierte Miller. En la versión de Pancho García el lenguaje también lo es: tal como han saltado los muros y los tejados para garantizar un acceso total del espacio escénico, asimismo se han derribado los marcos textuales que impondrían a los diálogos un contexto referencial reconocible, diferente y alejado del espectador. La supresión de las interjecciones coloquiales, la reducción masiva de los vocativos y el corte de toda referencia epocal o local en los diálogos, se conjugan con un vestuario, con un diseño de desplazamientos —una coreografía, estaba tentada a decir— y una austeridad del comportamiento, y especialmente del ademán, que configura un espacio y un tiempo míticos, una especie de distopía que elude a un tiempo el anacronismo y el sincronismo para crear un cronotopo vagamente histórico: como lo pidió Miller, “el ambiente del lugar es el de un sueño, de un sueño que sugiere la realidad”.

Otras variaciones respetan la estructura pero intensifican la dramaturgia. Toda la escena entre Willy y Howard desaparece y se concentra en la iracunda y entrecortada exposición donde el viajante relata el despido ante su hermano muerto. La escena final, después del accidente, se contrae hasta la esencia: el reproche de los hijos, el llanto imposible de la viuda. Si se respeta y amplifica la ancha demora del tío Ben, su presencia más invasiva cuanto más evidente es su naturaleza alucinada; se disuelve, en cambio, el peso del delirio en la escena previa al accidente: Ben convenciendo a Willy, casi enamorándolo con la idea del suicidio, con la promesa de los veinte mil dólares del seguro de vida. Así, contra la propuesta autoral que desplaza hacia la alucinación y la demencia la causa inmediata de la decisión final de Loman, la puesta de Pancho García concentra en el héroe vencido todo el peso de la responsabilidad por su acto final; al interés psicológico y la justificación psicoanalíticas que pudieran leerse en el texto original, la puesta opone un agonista absolutamente responsable, no permite ningún descargo: tampoco ninguna disminución de la estatura trágica del héroe. Abocado al conflicto central de su existencia, la distancia insalvable entre sus sueños y su realidad, entre la edulcorada imagen de sí mismo que ha construido para su alivio y la infame mediocridad de su naturaleza, Willy Loman consiente en ejecutar a sabiendas su último error trágico, el que lo elevará por encima de la mezquina vulgaridad de su vida, por encima de los reproches que ya no escuchará, más allá del funeral solitario y la casa vacía.

IV. EL SENTIDO DEL CUERPO

En ese medio, sólo un cuidadoso balance entre kera y manis, entre contención y expresión de la

energía de los actores pudo garantizar esa conmovedora ilusión de realidad, esa *verdad de la representación* que obliga al espectador a recolocar el conflicto dramático al nivel de su experiencia vital, a inmiscuirse. Un elenco que ha convocado, junto a figuras de larga experiencia y sólido prestigio escénico, otros actores más jóvenes y en algunos casos casi desconocidos en los teatros de la capital, debería agudizar las dificultades propias de tal balance. Sin embargo, un *casting* feliz o una severa dirección actuarial —o las dos circunstancias— han permitido focalizar la dirección de actores en los contrastes. Una minuciosa caracterización convoca no sólo matices de individualización entre diferentes personajes, sino entre los actores que doblan un mismo rol.

Ese hombre que tercamente da la espalda al espectador desde su entrada en escena hasta el programa de manos que ahora yace sobre mi mesa de trabajo, está seguramente de espaldas a la realidad. Así lo pienso ahora, enfrascada en la sucia tarea de escindir significaciones. Pero aquella noche no veía al ser destructivo que enamora a todos con su carisma y sus sueños vanos y luego los lastima y aniquila todo a su alrededor. Aquella noche, aislada en la sala calurosa y oscura, abrasada por el ardiente tapiz de mi butaca, padecí la incómoda sensación de estar observando a un hombre desvalido, de estar atisbando a un pobre diablo que llega agotado, vencido por la vida, a una casa oscura donde sólo lo espera tal vez una mujer cansada, que acaba de coser el vestido con que acudirá, sin lágrimas y sin alivio, a dar a la tierra el cuerpo inútil de su marido muerto.

Mercedes Melo Pereira
(La Habana, 1956).
Narradora y crítica.

sentido del sueño