

# En Julio como en Enero

Revista sobre Literatura Infantil

20/2007

En Julio como en Enero, revista teórico-crítica dirigida a lectores interesados en la literatura infantil y juvenil, se publica dos veces al año, auspiciada por la Editorial Gente Nueva y con la colaboración del Comité Cubano del IBBY.

Director: Enrique Pérez Díaz  
Dirección artística: María Elena Cicard Quintana  
Portada, reversos e ilustraciones interiores: Jorge Luis González Yuque  
Revisión de estilo: Néstor Cabrera Quesada  
Corrección: Ivelice Echezabal Martínez

## Consejo Editorial

María Elena Cicard Quintana/ Gretel Ávila/ Mercedes Santos Moray/ Enid Vian Audivert/ Odalys Bacallao/ Aristides Hernández (ARES)/ Adrián Guerra

© Editorial Gente Nueva. Año 16. No. 20. Julio de 2007

ISSN 08643679

La reproducción total o parcial de los materiales publicados debe hacerse consignando la fuente.

Los artículos serán solicitados por el editor de la revista, y sus autores se harán responsables de las opiniones que expresen.

Instituto Cubano del Libro, Editorial Gente Nueva, calle 2, no. 58, Plaza de la Revolución, La Habana, Cuba



 Editorial Gente Nueva

## Sumario

PRESENCIA 4



A FONDO

*Mensajes por el Día Internacional del Libro Infantil y Juvenil* 5  
Silvia Graciela Schujer: *un libro deja más preguntas que respuestas* 8  
*Amor y muerte en la literatura para niños y jóvenes* 12  
*De las lágrimas al amor y viceversa* 12  
*Morirse, pero de amor* 17  
*Desde Garabulla, con noble gozo* 19  
*El teatro más joven y su espacio social* 24  
*El diseño en el arte de los títeres* 28  
*La dramaturgia como literatura* 35

CLÁSICOS

Centenario de Astrid Lindgren/ *La libertad, la muerte y la vida eterna* 38

ARTISTAS GRÁFICOS

Jorge Luis González Yuque 45

TEXTOS INÉDITOS

Rabindranath Tagore. *Oscuros secretos de mi alma* 46  
Julio Antonio Blanco Escandell. *Soñar un safari* 48  
Excilia Saldaña. *Cantos para un mayito y una paloma* 49  
María Stella Libanio Christo y Carlos Alberto Libanio Christo (Frei Betto). *El fogoncito* 50  
Ji-li Jiang. *El Rey Mono Mágico* 51  
Selección de Tove Bakke. *Loca por Roger* 52  
Denia García Ronda. *Pablo en la luna con las musarañas* 52

ACONTECER 53

COLABORADORES 57





*Este nuevo número de En Julio como en Enero, continuidad del espíritu que la vio nacer y, a su vez, con fuerzas renovadas, dedica sus páginas a los festejos por el cuarenta aniversario de la Editorial Gente Nueva, cuya labor es cardinal dentro del panorama de lo que se publica para niños y jóvenes en nuestro país.*

*En esta ocasión, nuestra revista incluye los comunicados por el Día Internacional del Libro Infantil y Juvenil, una entrevista a la escritora argentina Silvia Schujer y varios artículos de reconocidos especialistas que abordan la temática del teatro que en la actualidad se hace para el público infantil.*

*El amor y la muerte, dos de los grandes temas de la literatura, son analizados en diversos textos para niños; en particular, en la obra de Astrid Lindgren, mundialmente famosa por ser la creadora del personaje de Pippa Mediaslargas, entre otros.*

*Esperamos que esta sea una contribución más en el terreno*



# Mensajes por el Día Internacional del Libro Infantil y Juvenil

*Todos los años, el 2 de abril, el IBBY (International Board on Books for Young People) celebra el Día Internacional del Libro Infantil, con el fin de conmemorar el nacimiento del escritor danés Hans Christian Andersen.*

*Cada año un país miembro de dicha organización internacional es el encargado de editar el cartel anunciador y el mensaje dirigido a todos los niños del mundo. En el 2007, la sección de Nueva Zelanda, distribuye el cartel de Zak Waipara con este mensaje de Margaret Mahy.*

Nunca olvidaré cómo aprendí a leer. Cuando era niña, las palabras correteaban frente a mis ojos como pequeños escarabajos escurridizos. Pero yo era más lista que ellas. Aprendí a reconocerlas sin importar cuan rápido corrieran. Por fin, por fin pude abrir los libros y entender lo que estaba escrito. Pude leer sola cuentos, chistes y poemas.

Por supuesto, hubo sorpresas. La lectura me dio poder sobre los cuentos pero de alguna forma también le dio a los cuentos poder sobre mí. Nunca he podido escapar de ellos; eso forma parte del misterio de la lectura.

Abres el libro, percibes las palabras y la buena historia explota en nuestro interior. Aquellos escarabajos que corren en línea recta de un extremo al otro de la página en blanco, se convierten primero en palabras y luego en imágenes y sucesos mágicos. Aunque ciertas historias parecieran no tener nada que ver con la vida real... aunque se transformen en sorpresas de todo tipo y expandan sus posibilidades de un lado a otro como una goma elástica, al final los buenos cuentos nos llevan a nosotros mismos. Están hechos de palabras y todos los seres humanos queremos tener aventuras con palabras.

Casi todos empezamos como oyentes. Cuando somos bebés nuestras madres y nuestros padres juegan con nosotros, nos recitan rimas, nos tocan los dedos de los pies (este dedito compró un huevito) o aplauden con nosotros (¡Las torticas de manteca...!). Los juegos de palabras resuenan en voz alta y desde muy niños, los escuchamos y reímos con ellos. Después aprendemos a leer la tinta negra sobre la hoja blanca e incluso cuando leemos en silencio, una voz está presente. ¿De quién es esa voz? Puede ser tu propia voz, la voz del lector; pero es más que eso. Es la voz de la historia que habla desde el interior del lector.

Por supuesto, hay distintas formas de contar historias en estos días, las películas y la televisión tienen historias que contar aunque no usen el lenguaje de la misma manera que los libros. Los autores que trabajan en guiones de televisión o cine a menudo deben usar pocas palabras. «Que las imágenes cuenten la historia», dicen los expertos. Vemos televisión con otros, pero cuando leemos, casi siempre estamos solos.

Vivimos en una época en que el mundo está lleno de libros. Parte



---

de la travesía del lector es buscar en ellos una y otra vez. También su aventura es encontrar en esa jungla de publicaciones alguna historia que salte como un mago, una historia tan emocionante y misteriosa que lo transforme. Creo que cada lector vive para el momento en que la palabra cotidiana cambia y da paso a una nueva broma, a una nueva idea, a una nueva posibilidad que se haga verdadera a través del poder de las palabras. «¡Sí, es cierto!», dice la voz en nuestro interior. «¡Te reconozco!» ¡Qué emocionante es leer!

Un dos de abril, hace 202 años, vino al mundo un niño que, con el tiempo, se convertiría en príncipe del libro infantil y, por extensión, de los niños de todos los tiempos:





*Mensaje leído por Pablo René Estévez, en nombre de los escritores cubanos, el 2 de abril de 2007, en el acto celebrado en La Habana.*

Hans Christian Andersen.

Desde entonces, el mundo ha cambiado mucho, y aunque el libro infantil sigue siendo la casa de la fantasía y de la imaginación, hay millones de niños que mueren de hambre, y para quienes la palabra «libro» no tiene sentido. Los más privilegiados, ¡los que sobreviven!, son víctimas de la violencia física y espiritual que amenaza con la extinción no solo de los niños, sino también de los propios adultos. Un orden, cada día más irracional e injusto, deja poco espacio para la magia, la imaginación y la fantasía: tres pilares sobre los cuales Hans Christian Andersen y otros muchos príncipes cimentaron la literatura infantil. Por eso, cuando evocamos el espíritu del excelso poeta, no olvidamos que las maravillas del país de Alicia; el valle de la pájara pinta y los idílicos paisajes que, desde la cola de un pato, pudo admirar Nils Holgersson, están en peligro.

Un día como hoy, cuando felicitamos a los niños cubanos —verdaderos artífices de la recién finalizada Feria Internacional del Libro—, no olvidamos a los millones de niños que en el mundo no solo no tienen acceso al libro, sino tampoco al pan y a la luz.

Un día como hoy, pues, tenemos muchas razones para clamar por la luz y por la imaginación. Pero también, por el pan y por la vida: porque *los niños son la esperanza del mundo y nada hay más importante que un niño...* Es cierto que en el mundo hay mucho odio, y que los hombres todavía andan en dos bandos... Pero, desde un sol distante, un viejo poeta les sonríe.

Alcemos nuestras voces para decirles, con él y con Máximo Gorki, otro príncipe:

[...] amen el libro, él les hará la vida menos pesada, los ayudará, como un amigo, a orientarse en el impetuoso torbellino de los pensamientos, sentimientos, sucesos; les enseñará a estimar a sus semejantes y a ustedes mismos; él dará alas a sus espíritus y corazones, haciéndoles amar al hombre y al mundo en que viven.

¡Nunca dejen de escucharlos!

¡Vivan los libros, y con ellos los niños!

¡Gloria eterna al padre eximio: Hans Christian Andersen!



# Silvia Graciela Schujer: un libro

## deja más preguntas que respuestas<sup>1</sup>

ENRIQUE PÉREZ DÍAZ

*Referirse a la trayectoria literaria de Silvia Graciela Schujer es un verdadero reto para quien, como yo, únicamente pretenda presentársela a ustedes hoy y servirle a ella de umbral para que hable de su andar de dos décadas en el mundo de los libros para niños.*

*Silvia nació en Olivos, provincia de Buenos Aires, el 28 de diciembre de 1956 y hoy vive en la ciudad de Buenos Aires. Cursó el Profesorado de Literatura, Latín y Castellano. Participó en un taller de Crítica y Producción Literaria a cargo de la escritora Liliana Heccker; en el Seminario de Literatura Infantil y Juvenil de la Universidad de Buenos Aires; en un curso de Producción Teatral, coordinado por el autor y director Roberto Cossa; y completó estudios de piano y canto. Trabajó asimismo en producciones discográficas dirigiendo coros infantiles para los sellos CBS, Music Hall y RCA. Ha coordinado el «Departamento Pibes» de la Unión de Trabajadores de la Prensa de Buenos Aires. También fue codirectora del suplemento infantil del diario La Voz; secretaria de redacción del periódico Mensajero, de la revista infantil Cordones sueltos y colaboró en medios gráficos: los diarios Crónica y Popular, y las revistas Anteojito, Cosmik, Billiken, Humi, A-Z diez y La Nación de los chicos.*

*Por si esto fuera poco, junto a los escritores Graciela Montes, Graciela Cabal, Laura Devetach, Gustavo Roldán, Ema Wolf y Graciela Pérez Aguilar, formó parte del*

*Consejo de Dirección de la revista especializada en literatura infantil y juvenil La Mancha.*

*Su obra publicada es inabarcable y va desde los relatos que se inspiran en lo cotidiano y trascienden la realidad con grandes dosis de humor e histriónicos personajes, hasta los cuentos para niños de las primeras edades o las historias donde, sin desdeñar tema tabú alguno, la autora vuelve sus ojos hacia las inquietudes y problemas de adolescentes y jóvenes.*

*Sus personajes resultan cercanos porque, sin afanes de hacer historias rebuscadas, sino lo más sencillas posible, —aunque sí muy profundas— Silvia devuelve en cada nuevo argumento alguna motivación humana que nos toca bien hondo. Citemos sus Cuentos y chinventos, el volumen que mereció el Premio Casa de las Américas en 1986 y ha traspasado fronteras y lenguas y, además, títulos tan sugerentes y atractivos como: Historia de un primer fin de semana, Oliverio Juntapreguntas, Lucas duerme en un jardín, Abrapalabra, A Lucas se le perdió la A, Cuentos y cantos de amor (en coautoría con Ricardo Mariño), Las visitas, Brujas con poco trabajo, Cuentos cortos, medianos y flacos, La abuela electrónica y algunos cuentos de su diskette, Puro huesos, Viaje en globo, Video clips, El tren más largo del mundo, Mucho perro, El monumento encantado, Lucas y una torta de tortuga, La vaca de esta historia, Noticias de un mono, Lágrimas de*

*cocodrilo, La araña madrina, La cámara oculta, Canciones de cuna para dormir cachorros, El elefante y el mar, El hipo del tucán, Lana de perro, Sorpresa en el gallinero, Canguros al sol, Carnaval en la pradera, Dulce de abeja, El conejo de la galera, El vuelo del avestruz, La cebra rayada, La jirafa enjabonada, Los ojazos del león, Alejo, el irrompible, Celeste creció de golpe, Juanito y los disfraces, Luci va de compras, La leyenda del picaflores, El tesoro escondido y otras fotos de familia, Carrera de canguros, De los chanchos que vuelan, El terror de los pulpos y Enojo de conejo, entre otros.*

*Si bien ha conseguido moverse en el amplio espectro de edades desde la primera niñez a la adolescencia, haciendo gala de una ficción siempre enriquecedora, también ha publicado libros sobre divulgación de conocimientos en coautoría con autores argentinos como Ricardo Mariño, Graciela Pérez Aguilar y María Schujer.*

*Pero ustedes deben estar ansiosos de conocer a Silvia Schujer por ella misma, así que, valiéndonos de algunas preguntas cuya intención es —como por acá decimos— darle pie para la décima, dejemos que nos cuente —o quizás nos chinvente— como es en realidad:*

*¿Acaso igual que el Oliverio de tus cuentos, sueles coleccionar preguntas? ¿Te conformas con las respuestas que te dan la vida, la gente, la sociedad en que vives?*

*—No. No busco respuestas acabadas porque no creo que existan. Por eso mis novelas (y muchos de los cuentos) tampoco tienen*



finales cerrados. Sin saber hasta qué punto me estaba dando una clave de lo que me interesa como lectora y escritora, cierta vez una chica joven me dijo (a raíz de *Las Visitas*) «El libro me dejó más preguntas que respuestas». Ella no sabía si eso era bueno o malo. Para mí, lo ideal.

*¿Existe Lucas fuera de tus libros? ¿Qué ha significado escribir varias obras exitosas sobre un mismo personaje?*

—Lucas no existe fuera de mis libros aun cuando al crear el personaje encontré miles de parecidos físicos entre él y mi hijo cuando era chiquito. La verdad es que nunca reparé demasiado en Lucas como personaje exento de las circunstancias que lo rodean. Es decir, creo que no es un gran personaje, solo un chico común, pero que enfrenta a ciertas vicisitudes desopilantes o absurdas o mágicas.

*¿Quién puede ser el mejor amigo de un escritor? ¿Y su peor enemigo?*

—Un buen libro, el silencio, un perro, los que te aguantan cuando estás «embarazado» de lo que querés escribir y entonces andás medio perdido en el resto de las cosas, los que celebran cada libro que te publican. Esos son los amigos. ¿Enemigos? No sé. Creo que, en todo caso, uno mismo. Sobre todo cuando la autocrítica te paraliza y empezás a buscar miles de excusas externas con las cuales justificar —entre otras cosas— falta de tiempo para enfrentar la pantalla y arrancar.

*¿Hay una literatura para niños y otra para adultos? ¿Cuál es, a tu juicio, la diferencia entre lo que se denomina literatura infantil y la otra?*

—La única diferencia es el horizonte de recepción. La búsqueda literaria, es decir, la exploración en el lenguaje y las formas para contar bellamente una historia, es la misma.

*En tu novela Las visitas y también en otros libros, planteas temas difíciles como la separación de los*

*padres, un padre preso... ¿Cuáles son los límites o las formas en que esos temas se les pueden proponer a los niños?*

—El límite lo pone la verosimilitud. Yo cuento todo lo que creo que la historia necesita para ser intensa y creíble. No me propongo «temas» a priori. Si voy a contar, por ejemplo, cómo un perro se conecta con un grupo de ovejas para que le enseñen a rizarse el pelo, probablemente no me haga falta incursionar en el saqueo de tierras en el Sur argentino donde la empresa Benneton cría a sus ovejas para obtener buena lana. Si, en cambio, estoy contando cómo una niña es presionada por su madre para convertirla en una estrella de televisión, es inevitable que me explaye sobre ciertos aspectos negativos y hasta monstruosos que ocurren en ese vínculo familiar.

*¿Te ayudó el periodismo para escribir literatura o significó una traba?*

—Todo lo que haya tenido que ver con la práctica de la escritura me ayudó. Aún hoy, a veces acepto ciertos trabajos porque me obligan a escribir.

*¿Te confiesas deudora de alguna estética literaria, autor, estilo?*

—En un principio sentí una gran influencia de María Elena Walsh. Después me fui dejando envolver por otros autores argentinos que me interesaban (Ema Wolf, Ricardo Mariño, Graciela Montes). De los extranjeros contemporáneos, me encanta Christine Nöstlinger pero no logré aún sostener (como ella lo hace de un modo genial) el humor a lo largo de una novela. Básicamente leo literatura general. Soy fanática de los escritores norteamericanos. Tomo de ellos (o aspiro), la gran capacidad narrativa. La compulsión por contar historias: Faulkner, Irving, Auster, Carson McCullers, Flannery O'Connor, John Cheever. Mis lecturas, no obstante, son variadas y supongo que de cada obra que disfruto queda algo que, más tarde o más

temprano, saldrá por algún lado. Más aún, yo creo que escribo porque lo que leo me rebosa.

*¿Las historias para niños deben tener un tono especial?*

—Siempre manda la historia.

*¿A quién te gusta parecerse más: a la Silvia que se levanta cada jornada iniciando un nuevo día o a alguno de tus personajes escritos o tal vez soñados?*

—Prefiero a la Silvia que se levanta cada día porque tiene un poco de todos sus personajes: los graciosos, los melancólicos, los ridículos, los bondadosos y los terroríficos.

*¿Cómo concibes idealmente a un autor para niños?*

—Como una persona que no decline jamás en su búsqueda literaria.

*¿Qué solías leer cuando chica? ¿Y ahora?*

—De chica leía poco: mucha historieta, eso sí. Me volví lectora de libros en la adolescencia. Arranqué con Cortázar, pasé por el boom latinoamericano, incursioné como todo joven en Huxley y Hesse y bueno... el camino fue un poco errático. Cuando estudié tuve que leer autores a los que quizás no hubiera accedido de otro modo: Sófocles, Eurípides, Racine, Homero, Moliere, Dante, Petrarca, qué se yo (me estoy olvidando un montón, claro)... Y luego no sé. No leo con un método preciso. Voy a la librería y me antojo. Por supuesto, cuando encuentro un autor que me gusta, no lo abandono hasta terminar su obra completa o hasta que siento que se me agota. Ejemplo de estos últimos meses: Sándor Márai.

*¿De qué modo insertas tu obra dentro de la actual literatura infantil de tu país? ¿Podrías referirte a los modos de hacer de tus colegas y a las tendencias editoriales que más prevalecen? ¿Armonizan o se contraponen?*

—Soy parte de un grupo de autores que surgió con fuerza a partir de 1983, con la caída de la dictadura militar. Parte de un conjunto de escritores —digamos—



que descreímos de la ficción al servicio de la pedagogía e hicimos pie en la literatura. Esta estética coexistió y lo sigue haciendo con otra más conformista, menos comprometida con lo artístico. No estoy al tanto de todo lo que se está produciendo en este momento. Sé que hay ya más de una nueva generación. Detrás nuestro (me refiero a Graciela Montes, Graciela Cabal, Ricardo Mariño, Ema Wolf, etcétera) surgieron con mucha fuerza autores provenientes del cómic como Pablo de Santis y Marcelo Birmajer (ambos más conocidos como autores de literatura general). También Luis María Pescetti, actualmente con mucho éxito y otros nombres que se me escapan. En cuanto a mí, sigo explorando. No solo con el lenguaje escrito y el libro sino también con la música y ciertas posibilidades audiovisuales.

*¿Un buen libro infantil debe portar determinados atributos morales?*

—Un buen libro infantil debe contar bella e inteligentemente una buena historia. Debe provocar (me refiero a provocación) las formas y el lenguaje. Y también provocar emociones. Satisfacer y dejar con las ganas a la vez.

*¿Cómo te llevas con tus editores? ¿Y con el mercado?*

—En general me llevo bien. Pasan cosas desagradables a veces, como que uno descubre que venden lo que no pagan. O que no se ocupan lo suficiente de promocionar un libro que uno considera

valioso mientras que sí se ocupan de promover pavadas. Pero no me quejo. Vivo de los derechos de autor y eso es un privilegio.

*Imagina que vives en esa inquietante novela de Ray Bradbury, Fahrenheit 451, donde los bomberos se dedican a quemar libros y tú debes aprenderte solo uno, ¿cuál escogerías?*

—¡Qué pregunta! Y para colmo teniendo en cuenta mi mala memoria. Pero bueno, intentaría con *Las mil y una noches*, *Cien años de soledad* y *Oración por Owen*, de John Irving. Pero, por favor, que alguien asuma el aprendizaje de *Madame Bovary*, *La Odisea*, *El rojo y el negro*, *El corazón es un cazador solitario*, unos cuentos de Katherine Mansfield, de Guy de Maupassant, de...

*¿Hay alguna obra que sueñas escribir, pero se te ha quedado en el tintero?*

—Quiero escribir aunque sea una novela más. De los más de sesenta libros que llevo publicados, solo dos son novelas. Y la verdad es que es el género que más me interesa como lectora. Es cierto que el cuento resulta ideal para el lector infantil y que, por otra parte, Argentina tiene una tradición cuentística fundamental. Pero a mí me gusta mucho la novela. Casi tanto como lo que me cuesta abordarla en la escritura.

*Para concluir te voy a dar unas palabras y tú respondes con lo que estas te sugieran:*

*¿Tiempo?*

—Muerte.

*¿Argentina?*

—Infancia.

*¿Fuego?*

—Amor.

*¿Cuba?*

—Ideales.

*¿Literatura?*

—Vida.

*¿Amor?*

—Iara.

*¿Infancia?*

—Olivos.

*¿Libro?*

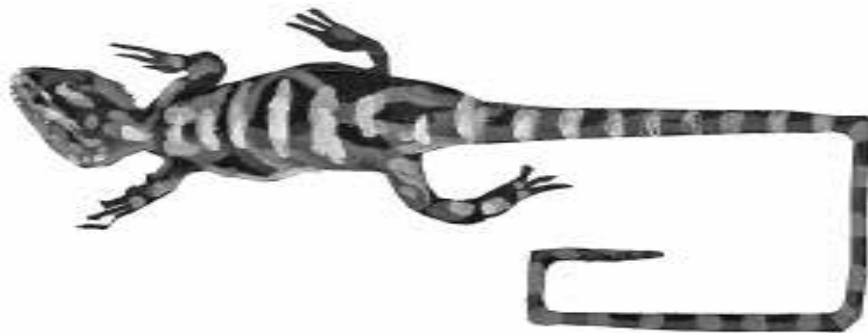
—Salvación.

*¿Silvia?*

—Silvia.

---

<sup>1</sup>Esta entrevista fue realizada a viva voz en el IV Encuentro Teórico «Niños, autores y libros. Una merienda de locos», efectuado en la XVI Feria Internacional del Libro, La Habana, 2007.



# Amor y muerte en la literatura para niños y jóvenes

*Los siguientes trabajos se presentaron en el coloquio «Niños, autores y libros. Una merienda de locos», organizado por la Editorial Gente Nueva, con el auspicio de la Sección de Literatura Infantil de la UNEAC, que sesionó en La Cabaña.*

## De las lágrimas al amor y viceversa

MAGALY SÁNCHEZ OCHOA

*La muerte es una flor que se cierra.  
(Definición expresada por un niño.)*

¿En qué momento de nuestras vidas, a qué edad comenzamos a interiorizar los conceptos de muerte y amor? Quizás a partir de que poseemos un dominio amplio del lenguaje y vamos acumulando la experiencia de la vida diaria. La muerte se hace presente en nuestras conciencias paulatinamente en virtud del fallecimiento de familiares cercanos, amigos y mascotas. Seres queridos que ya no veremos más. Durante toda la infancia y la adolescencia este suceso biológico resulta, con respecto a cada cual, una palabra y, a lo sumo, un asunto de los otros.

El amor se aprende con mayor facilidad, es un sentimiento placentero. Se ama a los padres, a los abuelos, a los tíos, a algunos maestros, a las personas que nos miman, nos cuidan, nos enseñan y nos protegen. Y poco a poco, en la medida que crecemos, conocemos de diferentes tipos de amor.

Amor y muerte: las dos consignas supremas que ostenta el estandarte de la vida. Vaya dos asuntos tan diferentes. Ha corrido mucha tinta sobre miríadas de hojas de papel tratando estos dos temas tan profundos. Sin embargo, aun así, a veces tengo la impresión de que conocemos poco de lo uno y de lo otro. Por eso nos enredamos en explicaciones, en afirmaciones, en discusiones y disquisiciones.

Como quiera que la Literatura es reflejo y recreación de la realidad o de lo que se entiende por ella, Amor y Muerte son temas centrales o tratados lo suficiente en historias inolvidables. Me referiré a algunos de estos textos, no por orden de aparición en el tiempo ni por su calidad literaria, porque al fin todos la tienen y, lógicamente, dejaré fuera páginas excepcionales.

Gloria Fuertes, la notable poetisa española, se cuestiona acerca de la muerte de una querida perrita. Cito de memoria:

*Aquí yace Armelinda  
perrita toda blanca  
toda linda  
delicias de su ama  
que aún la llora.  
Llórale su cama*

*La llora el suelto ovillo  
Y hasta el arrebuñado papelillo  
Con que jugaba.  
De la muerte de Armelinda  
Solo la nieve se ha alegrado  
Pues si yace Armelinda en una urna breve  
Ya no hay cosa más blanca que la nieve.*

En esa cadencia de los versos, en esa naturalidad para relacionar una pérdida tan sentida, en esa música, se señala la dureza de lo sucedido, con delicadeza y mesura. La muerte aquí es cierta, pero natural, y puede aceptarse tan solo con un dejo de tristeza y mucha simpatía por la mascota querida.

Se me ocurre acordarme del italiano Edmundo de Amicis, pues mi infancia conoció, gracias a la escolita pública, su libro *Corazón*. Hoy me parece un texto un tanto lacrimoso, pero sigo creyendo que lo integran relatos sinceros, bien escritos y aleccionadores. No está mal que se siga insistiendo en la honradez, la virtud, el amor filial, fraternal y a la Patria. En la capacidad de sacrificio del hombre y del niño por altas causas. Él también habló ahí del amor y la muerte. Incluye incluso un capítulo titulado «Día de difuntos». Estuve entre las personas que se alegraron de que Gente Nueva lo reeditara en el 2003. En *La Edad de Oro* nuestro José Martí nos ofrece en el bello poema «Los dos príncipes», sobre una idea de la poetisa norteamericana Helen Hunt Jackson, lo que significa la muerte de un hijo, tanto para los padres ricos como para los pobres, pues se ven igualados ante tal dolor. Pasando a otro libro, apreciamos cómo en *El príncipe feliz*, de Oscar Wilde, el autor da cuenta de aquellos que donan sus riquezas y hasta su propia vida, el bien más apreciado por los seres humanos, para ayudar a la gente pobre. Desde el pedestal donde se alza su estatua de oro y piedras preciosas, el Príncipe ve el sufrimiento ajeno, las carencias más elementales, la verdadera miseria. Para auxiliar a los que pueda, logra servirse de una golondrina viajera. La convence de que demore su viaje en busca de salvadoras tierras cálidas, pero esta no podrá sobrevivir el invierno que ya se le echa encima. Como suele suceder con la gente justa y generosa que gracias a sus firmes convicciones tienen gran poder de persuasión, el Príncipe consigue que la golondrina, que solo quiere partir a otras tierras en unión de sus compañeras, desafíe la llegada del invierno y se quede a su lado en un ir y venir a casa de los pobres para llevar las riquezas que cubren la estatua.

Llegó el invierno y ya el Príncipe se había despojado de las riquezas que lo adornaban.

Una tarde comprendió [la golondrina] que iba a morir, pero aún encontró fuerzas para volar hasta el hombro del Príncipe.

—Adiós, mi querido amigo. ¿Puedo besarte la



mano?

—Me alegra que por fin vayas a Egipto, golondrina. Pero no me beses la mano, bésame en los labios porque te quiero mucho.

—No es a Egipto a donde voy. Voy a la casa de la muerte. La muerte es hermana del sueño, ¿verdad?

El avecita besó al Príncipe Feliz en los labios y cayó muerta a sus pies. En ese mismo instante se escuchó un crujido ronco en el interior de la estatua, fue un ruido singular, como si algo se hubiera hecho pedazos; el corazón de plomo del Príncipe se había partido en dos.

Narraciones de todos los tiempos y países suelen basar sus argumentos en los efectos destructores que en los hogares puede producir el fallecimiento de las figuras principales, los padres, los abuelos, etcétera. Cenicienta, Blancanieves y Hansel y Gretel, por ejemplo, fueron notables víctimas de estas ausencias. Pero acabaron siendo rescatados del sufrimiento por el amor.

Astrid Lindgren dio una acabada disertación sobre el amor entre hermanos, la vida y la muerte en su espléndida novela *Los hermanos Corazón de León*. Con una especie de cielo llamado Nangijala y otro cielo de nombre Nangilima, los cuales reproducen el mundo terrenal abandonado con todas las dificultades, alegrías y dolores que lo caracterizaron en la vida terrenal de los hermanos Carlos y Juan. La buena noticia es el triunfo del amor sobre la muerte, pues ellos, que tanto se quieren, pueden seguir juntos en sus correrías y afanes.

No olvidemos el acto de maridaje entre el amor y la muerte que constituye la partida del Principito, quien se deja morder por la serpiente venenosa para elevarse de nuevo a su mínimo planeta con la intención apasionada de cuidar a su solitaria, y para él, única rosa.

Antoine de Saint Exupéry escribe en las páginas finales de su inimitable historia, amada y citada por todos los niños, hombres y mujeres que han tenido el privilegio de leerla, y libro que también suele ser delicado presente de amor:

«Parecerá que me he muerto y no será verdad,» dijo el Principito y agregó: «Tú comprendes. Es muy lejos. No puedo llevar este cuerpo. Es demasiado pesado».

El aviador perdido en el desierto, dirá después de la partida voluntaria de su pequeño y entrañable amigo: Ahora me he calmado un poco. Es decir, no del todo. Pero sé bien que regresó a su planeta, porque al levantar el día no encontré su cuerpo. No era tan pesado.

Son tantas las historias en que el Amor y la Muerte demuestran que pueden ser las caras de una misma moneda que debo renunciar, en aras de la brevedad,

a referirme a tantas historias imprescindibles de la literatura para niños y jóvenes. Deseo finalizar, pues, con dos novelas de dos notables escritores cubanos: Ivette Vian y Luis Cabrera Delgado.

En *Una vieja redonda*, recién editada por Ediciones UNIÓN y que, prácticamente, acaba de ganar el Premio de la Crítica, Ivette narra parte de la historia familiar centrándose en la figura de su abuela Micaela. El libro está pleno del cariño y admiración que la autora de *La sombrilla amarilla* sintió por este ser admirable, uno de los miles y miles que han sido y son, y quienes no suelen ser recogidos por los libros de historia porque aparentemente no han hecho nada sobresaliente. Para salvar ese error está la literatura.

Sobre la muerte de Micaela, escribió Ivette:

Por ahí se fue caminando Micaela. Un poquito antes del amanecer. Sola. Nunca más se le volvió a ver. Entonces ella tenía mucho más de cien años. Y como no se murió como todo el mundo, pues la gente piensa que todavía Micaela existe.

Por eso, si alguna vez una vieja redonda llega muy cansada a la puerta de tu casa, recíbela.

El otro texto de nuestra literatura más reciente al cual me refiero es *¿Dónde está la Princesa?*, del gran escritor Luis Cabrera Delgado y que editó Gente Nueva en el año 2000. El tema es el SIDA. En la novela mueren todos los amigos, muere la Princesa y su hijo Germancito, quien solo sueña con morir también para ir al Cielo adonde le han dicho que se encuentra su mamá.

Nadie piense que estamos ante una historia lamentosa, la hazaña literaria de Luis es llevarnos de las manos con estos muertos por tan terrible enfermedad por un cielo que reproduce el nuestro tan terreno, con su burocracia, sus tonterías, y asuntos que mueven, cuando menos, a la sonrisa. De esta forma logra favorecer una lectura profunda y placentera, gracias también al hábil dibujo de personajes de clara prosapia popular. Hay desenfado en el tratamiento de la muerte sin que falte seriedad. Lo mejor es el final, porque, sea como sea, en vez de una lágrima sale de lo más profundo de nuestro corazón un suspiro de alivio.

Escribe Luis cuando Germancito, desesperado por no encontrar a su madre en el cielo, de nuevo en la tierra, empuja un papalote al que ha insertado un mensaje donde ha escrito:

—Mami, tengo muchos deseos de verte.

El niño vería avanzar —el papel con el mensaje— hasta desaparecer en la distancia. Se sintió satisfecho y un poco alegre, pues estaba seguro de que el mensaje llegaría a su destino. Sin embargo, de pronto descubrió algo que sí lo hizo sentirse plenamente feliz. Primero miró con detenimiento para estar seguro y gritó:

—¡La Princesa!

Sin importarle lo que pudiera decir Melao esta vez,

comenzó a llorar y a reír de alegría al mismo tiempo.  
—¡Mamá!

Allí, en el dorso de su mano derecha, había aparecido una de las manchas que ya conocía. No quiero olvidar lo que considero el cuento en donde amor y muerte se imbrican con mejores resultados, puesto que habrá hasta resurrección por la fuerza del amor. La Bella Durmiente del Bosque duerme su sueño acaso eterno, en lo que a la luz de los conocimientos científicos médicos de hoy sería un verdadero estado comatoso. Solo un beso de amor del príncipe esperado desde los tiempos podrá desvanecer el hechizo. Y así sucede.

Y ahora bien, me dirán ustedes, ese cielo al que van los muertos, el limbo, el infierno, el paraíso, la inmortalidad del alma. La vida después de la muerte que lleva a los dolientes a ofrecerles a sus amados difuntos flores, comidas, objetos de todo tipo para ser usados en el más allá, las invocaciones de sus espíritus o la aceptación de que solo nos quedará su recuerdo porque el cuerpo perece, es lo que nos han enseñado desde niños religiones, filosofías de todo tipo, sectas, libros para adultos. Así como de todos esos asuntos del amor, incluso en su relación con la muerte se ha hablado suficiente, se ha instruido.

Es cierto, respondo, pero solamente en nuestra amada literatura para niños y jóvenes la enseñanza viene acompañada de tanta sabiduría, en el momento más oportuno de nuestra vida, con mayor cualidad de entretenimiento y belleza.





# Morirse, pero de amor

OMAR F. MAURI SIERRA

Hace casi treinta años, Eliseo Diego reconocía en su ensayo «Las maravillas de *La Bella y la Bestia*» que:

El estilo es el «tiempo» de la creación literaria. En los cuentos populares, el estilo directo, sencillo, ajustado a la acción, tomando impulso en las fórmulas antiquísimas, nos lanza a un tiempo mágico en que toda caducidad es abolida: éste de un tiempo inocente de las crueldades de lo fugaz es uno de los más curiosos efectos del mundo feérico, pues aunque es cierto que allí está el tiempo [...] resulta que su tránsito no llega a herirnos nunca. [...] Y este «tiempo» que puede moverse, avanzar y volver pero no morirse, ¡es tan claramente «un otro tiempo»!<sup>1</sup>

Y bajo esta atmósfera donde todas las categorías y conceptos de la realidad adquieren otra significación, están también las nociones de amor y muerte que mejor ha construido —siglo a siglo— la Humanidad.

La atmósfera, o mejor, la arquitectura de esa lógica distinta a la de este mundo cartesiano permite que los pequeños lectores se muevan en «un otro mundo», donde los golpes dramáticos del tiempo o sus urgencias cotidianas, no significan lo que en el mundo real. Un velo de eternidad cae sobre el amor («y vivieron muy felices por siempre») y la muerte («continuaron amándose hasta que, por fin, también ellos se rompieron un día»), proyectándolos con otros tintes en la mente infantil, sin dolor ni contradicción, cuando precisamente, amor es igual a contradicción y muerte, a dolor.

En la literatura infantil, las pruebas, relaciones y destinos interesan más y resultan más complejos e importantes que la propia muerte o el amor.

*No es la meta lo que importa,/ caminante, es el camino,/ que llegar, cualquiera llega* —rezaba Félix Pita Rodríguez en un poema.<sup>2</sup>

Tales coordenadas marcan gran parte de nuestra historia y nuestra actualidad literaria. Por ejemplo:

En el casamiento de la princesa con Meñique no hubo mucho de particular, porque de los casamientos no se puede decir al principio, sino luego, cuando empiezan las penas de la vida, y se ve si los casados se ayudan y quieren bien, o si son egoístas y cobardes... («Meñique», J. Martí).<sup>3</sup>

O también:

—Abuela, ¿qué es el amor, el amor de la pareja?

—Mi respuesta solo a mí me sirve,

la tuya la tendrás cuando lo sientas. («La noche», Excilia Saldaña)<sup>4</sup>

O esta otra escena, de una novela muy reciente:

Entonces, ahora les quedaban tres pesos y sesenta y cinco centavos. Luis Santiago los contó bien e hizo las sumas y las restas. Pues se

sabe que cuando los novios se casan, quieren pasarse por lo menos una semana solos...

(*Una vieja redonda*, Ivette Vian)<sup>5</sup>

La actualidad ha planteado a los escritores verdaderos retos en la expresión de los conceptos de amor y muerte. El interés de forjar en la niñez y la adolescencia una conciencia más real y articulada con la vida social, los adelantos científico-técnicos y el torrente informativo de los medios de difusión y la educación, han modelado una imagen del fin, del misterio y el dolor cualitativamente distinta. Es una redefinición de magnitudes más dramáticas que filosóficas o existenciales —entendiendo por existencial la experiencia y las vivencias más sustanciales del ser humano.

Todo cambio de límites implica un consiguiente cambio de funciones. ¿Cuál es hoy la función de la muerte en la literatura infantil? ¿Acaso mostrarnos que, en un mundo tan violento donde la muerte se muestra a los niños en las pantallas televisivas y los video-juegos con una frecuencia que supera los quinientos casos al año, matar o morir no es cuestión de juego y representa mucho más que un disparo virtual con el gatillo del *mouse*? La muerte se ha teatralizado falsamente, y por ello se ha vuelto más pedestre y banal. ¿Acaso la muerte desde la literatura infantil, intenta convertirse en antídoto contra esa otra muerte?

¿Y el amor? ¿Cuáles son sus

nuevos límites y sus nuevos fines?

A primera vista, en la literatura infantil-juvenil de hoy, el amor se ha hecho más asequible y natural y, por tanto, menos predestinado. Pero como todo buen amor, no se alcanza sino venciendo múltiples obstáculos que ponen a prueba los sentimientos y la voluntad de los amantes —aunque tradicional, esta fórmula no ha perdido vigencia ni interés para el público.

El amor, además de moverse en un contexto muy terrenal, está visiblemente marcado por circunstancias éticas y sociales de nuestro país; de allí nacen los conflictos y juicios críticos que pulsan hoy en la literatura infantil cubana. Todo esto, sin merma de la poderosa espiritualidad que rodea al amor y que genera el Bien y la Belleza (entendida como Poesía). Al respecto, las obras de Magaly Sánchez Ochoa (*Ámame, Claudia*), Julio Llanes (*El día que me quieras*), Luis Cabrera (*¿Dónde está la princesa?*), Teresa Cárdenas (*Perro viejo*), Nelson Simón (*Los manuscritos de Pink Mountain*), Olga Marta Pérez o Enrique Pérez Díaz, entre muchos otros, ofrecen magníficos ejemplos.

Amor y Muerte vienen a ser hoy los filosos extremos del sentimiento, la experiencia y el propio destino de los personajes; la fuerza que los impela hacia caminos divergentes en la condición humana. Ambos, sin embargo, tienen en la literatura infantil y juvenil un inmenso poder conmovedor.

Pero sobre todo, Amor y Muerte son Poesía, y esto es lo único que no han perdido ni podrán perder en su andar por los libros. Ni pueden jamás privarse de su riqueza de significados: Bondad, Virtud y Humanismo, frente a la Maldad, el Vicio y la Barbarie.

Así los han cifrado la literatura infantil universal en muchas épocas —y aún la nuestra lo reafirma. El Amor es capaz de todo buen sentimiento. La Muerte, como causa y efecto de todo daño, solo demuestra su inutilidad y su repugnante cara.

[...] Pablo, el envidioso, el paliducho, que no podía ver a su hermano feliz, [...] se fue al bosque para no oír ni ver, y en el bosque murió...  
(«Meñique», J. Martí)<sup>6</sup>

Incluso, aún después de la muerte, algo de ella perdura en quienes quedan vivos.

«Convertíos en estatuas —dijo el hada—, pero conservad vuestro corazón dentro de la piedra que va a envolveros».

¿Qué otra imagen del amor y la muerte podría ser tan elocuente, sino un corazón latiendo tras la aridez de una piedra?



<sup>1</sup>Diego, Eliseo. *Ensayos*, Editorial Unión, Ciudad de La Habana, 2006, p. 89.

<sup>2</sup>Pita Rodríguez, Félix: *Recordar el futuro*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1985, p. 136.

<sup>3</sup>Martí, José: *La Edad de Oro*, Vol. I, No. 1, (edición facsimilar), Editora Abril, Ciudad de La Habana, 1989, p. 15.

<sup>4</sup>Saldaña, Excilia: *La noche*, Editorial Gente Nueva, Ciudad de La Habana, 1989, p. 89.

<sup>5</sup>Vian Altarriba, Ivette: *Una vieja redonda*, Editorial Unión, Ciudad de La Habana, 2005, p. 80.

<sup>6</sup>Ob. cit., p. 16.





# Desde Garabulla, con noble gozo

ANA MARÍA OSSORIO SALERMO

En la fría noche del viernes 21 de enero de 2005, en el improvisado espacio de la Plaza de la Marqueta, disfruté con solitario júbilo la noticia: el premio Baibrama, en narrativa para niños, en la XXIII Semana de la Cultura holguinera para *El garrancho de Garabulla*, de Rubén Jorge Rodríguez González. Claro que entonces Rubén ni me conocía, y por extensión, ni imaginaba mi regocijo.

Periodista, editor artístico, narrador talentoso y multipremiado, Rubén no era consciente de que con su novela se rompía el lamentable silencio de once años en que la ciudad de Holguín no se convocaba ni premiaba ninguna obra para niños; pues con el poemario de Luis Caissés Sánchez, *Cantos de caminos*, se había detenido en 1993 el empuje que el Premio de la Ciudad había dado a la serie literaria infantil, desde que en 1987 fuera premiado y publicado el poemario *Los tesoros del duende*, de Alberto Lauro Pino.

Rubén, con muchos seguidores (léase, fieles lectores), no solo por su labor periodística y de crítica artística, sino también por su laureada narrativa, incursionó por primera vez en la serie con la novela *Mimundo*, finalista del Concurso Herminio Almendros 2004 (Editorial Oriente, 2005).

Danito, un niño campesino de diez años, ha caído en otro mundo (Mimundo), y desde su llegada es apresado por una vieja malévola que se hace acompañar de un enano pecoso; pero desde esa primera noche en aquellas extrañas circunstancias el niño es salvado por quien de inmediato se convierte en su amigo, guía y protector: Veremundo Cao, quien le explica dónde se encuentra, cómo es aquel lugar y cómo la Mamá es la única que puede ayudarlo a regresar a su mundo, junto a su familia.

Y es así como se desencadena una serie de aventuras en las que Danito se va relacionando con los demás personajes de la diégesis; pero todas esas aventuras y des-

venturas ocurren en espacios muy bien delimitados, cuyos referentes toponímicos son portadores de una gran carga semántica, pues el lenguaje espacial, a través del eje sémico «tuyo» (Tumundo)/«mío» (Mimundo), es el que nos va ofreciendo las claves semánticas para ir descubriendo la gran alegoría que porta esta novela.

Ese principio de oposición binaria que Lotman ha demostrado que se construye en toda obra literaria, también está presente en *Mimundo*. Mimundo y Tumundo o Arribarriba son mundos antitéticos en los que un límite distingue dos realidades: el mundo real de Danito y su familia, en el campo, donde se bañaba en una poza del río, en la finca de su



¿Mimundo?

abuelo Beto Sánchez; y el mundo soñado, lleno de aventuras, fantasía y magia. La superación del límite, es decir, el paso de una parte a la otra; en este caso: la salida del espacio extraño y el regreso al espacio familiar determina el proceso diegético y está marcado por «la puerta», ubicada en los framboyanes.

Pero este regreso del protagonista se convierte de pronto en solo un pretexto y la puerta, como límite, asume ese rol, pues el narrador, omnisciente desde el inicio, se nos hace más evidente y nos asegura que ha sabido de otras puertas; puertas que han sido atravesadas por un niño, otra niña y hasta por un pescador, quienes también llegaron ora hasta el bosque de árboles violetas, ora a Arribarán, ora a Selverde; porque, en definitiva, nadie o cualquiera puede saber dónde está Mimundo, ambigüedad que se refuerza con la alegoría de la puerta. ¿Nos habla este narrador entonces del mundo exterior que nos rodea, o estará haciendo alusión al mundo interior de los niños, adolescentes y jóvenes, lleno de sueños, anhelos, ideales; en contraposición al mundo interior de los adultos, poblado —a veces— de frustraciones?

Otros acercamientos pudiéramos hacer a esta novela, mas considero que hacerlo desde la perspectiva de sus estructuras espaciales permite apreciar que en la misma el simbolismo de la toponimia narrativa constituye la clave interpretativa fundamental de su sentido profundo.

En la presentación de *Mimundo* en la Feria del Libro del 2006, Luis Caissés expresó que: «Si dos virtudes tuviera que adjudicarle al libro, serían la excelente idea de Rubén de dar por sentado que el lector conoce el mundo al que ha llegado Danito, ahorrándose así un celemil de explicaciones aburridas. La otra, la sabia dosificación de ternura o de poesía con que dulcifica su mundo». <sup>1</sup> Ternu-

ra y poesía que destaca también Yunier Riquenes en su reseña, en la que afirma que: «Al caer en Mimundo, el niño, o los que no somos tan niños, arrancamos los motores de la imaginación y vagamos por otro universo. Nos acogen una ternura y una nostalgia difíciles de desprender, nuevas maneras de soñar y otras sonrisas». <sup>2</sup>

## De Mimundo a Garabulla

En diciembre de 2006, casi dos años después de su premiación, los fieles seguidores de Rubén a los que hice referencia inicialmente, fuimos testigos de la presentación de *El garrancho de Garabulla*, «el libro de más bello diseño que ha salido de la ya veinteañera Ediciones Holguín». <sup>3</sup>

Y con él quedamos atrapados porque en la historia de Ernesto, el Joven Escritor del Campo que se muda a la Ciudad para poder insertarse en la vida literaria, en la que es víctima de un plagio, vamos descubriendo un coherente entretejido, en el que los personajes, desde los prototipos del género y como sujetos virtuales de las acciones, atributos y situaciones del nivel discursivo, nos muestran los más variados matices del comportamiento humano: universal y cubano, ancestral y contemporáneo, diverso y gremial.

El protagonista de la novela de marras no es un niño, no; es un joven con un gran sueño: ser escritor; pero todos le han dicho que para lograrlo tiene que venir a vivir en la ciudad; y es así como abandona su hogar y se instala en un humilde cuarto alquilado; lugar en el que conoce a Érika, personaje mediante el cual el narrador moviliza el mecanismo de información y tensión del discursivo narrativo en torno a la diégesis principal del protagonista.

Érika, como personaje secundario, es una niña de seis años, que logra una relación afectiva con Ernesto muy intensa; relación en la que involucra no solo a su fami-

lia: la bisabuela Petrona, la abuela Delia y su mamá Maritza; sino también, a su amiguita Laurita Domenech, a su maestra Justa, a los demás compañeros de su aula y hasta a su muñeca Cindy Rosa, y a la de Laurita: Karla Domenech.

Pero es que con ese recubrimiento isomórfico simple de fiel amiga, Érika, junto a su familia y amigos, es quien apoya al protagonista para que enfrente a su antagonista: Panchita Catá, la Conocida Escritora, que le ha robado su novela *El garrancho de Garabulla*; y es precisamente su bisabuela Petrona, la misma que con toda su experiencia vital y su sabiduría popular, desde el noveno capítulo con su consejo: «Escriba de lo que sabe, porque si escribe de las cosas que no conoce, la gente se va a dar cuenta», <sup>4</sup> logra no solo que el protagonista se movilice, sino también propicia que se descubra la verdad, cuando todos daban por perdido el juicio.

La ternura con que el narrador nos presenta el acto de creación de la novela es retomada por la bisabuela Petrona, cuando insta a todos los participantes en el juicio a escuchar sus corazones; metáfora lexicalizada, que es asumida «literalmente» por todos los presentes, que ya sabían que Ernesto era un «hombre de palabra» y de «mirada limpia»; y propicia que la Muchacha Muy Seria, sumisa secretaria de Panchita Catá, diga toda la verdad y desacredite a la impostora antagonista.

En los personajes no solo encontramos interesantísimos matices; sino que son ellos también los que nos muestran otras aristas de la realidad, verbigracia el referente de la familia.

Ernesto procede de una modesta familia campesina nuclear y funcional: la composición la sabemos desde la primera oración de la novela y la armonía familiar la disfrutamos desde el primer párrafo de ese capítulo inicial. Y en el discursivo narrativo confirmamos que su mamá Irene le hizo la

mermelada de guayaba; su padre, el queso blanco y cuando todos deciden irse a vivir al campo, él reaparece eufórico en su coche de caballos —que en referencia intertextual enriquecedora nos recuerda al del clásico cochero Martín Colorín—, en el que montaron todos; y hasta sus hermanos, que eran carpinteros, resolvieron el problema de la ampliación de la casa azul cuando después del casamiento se extendió la familia.

Pero todo no es azul en la novela, claro que no. Érika convive en una familia citadina incompleta, extendida, con una madre que no cumple con sus roles y un padre desconocido; pero donde, felizmente, la sabiduría de la bisabuela Petrona y el amor logran la estabilidad emocional con que convive la niña, aunque la abuela Delia sea también una figura enajenada.

Ingeniosa la forma en que es presentado el personaje de la madre en el cuarto capítulo: Maritza es una «mamá al revés»: trabaja de noche «en un circo», viste de forma provocativa, no cumple como es debido su rol materno ni en el vínculo con la escuela de su hija; y de las pistas que ofrece el narrador se infiere que es una prostituta que está siendo reeducada. Sus andanzas y cabalgatas son marcas textuales suficientes para reconocerla como una jinetera.

Personajes de sólida construcción psicológica, llenos de matices, creíbles. Desde ese capítulo descubrimos no solo cómo es Maritza, sino también las dudas y sufrimientos de Érika y sus abuelas; mas resulta significativo cómo la madre defiende que los comentarios son malintencionados y que la niña «era hija del Amor». Esta ausencia de figura paterna es compensada, precisamente, en la empatía de Érika con Ernesto.

Y como leitmotiv, el polisémico y sugestivo *montar* es retomado en el cierre de la novela, en el cual

la aparente ingenuidad de Érika que nos muestra el narrador es solo un pretexto para presentar la solución a esa arista del conflicto: Ernesto se enamoró de Maritza, se unieron, tuvieron unos mellizos y Érika fue definitivamente feliz en Garabulla, con su nueva familia.

Y qué es Panchita Catá, sino un arquetipo de la maldad y la mentira: profesional sin talento, ególatra, que canaliza sus frustraciones en sus bajas pasiones y actitudes egoístas, prepotentes y deshonestas. Alérgica a los niños y a la mermelada de guayaba con queso blanco, intenta en el juicio, con sus galimatías, encubrir su plagio. Mujer vanidosa y con muchos

secretos es ridiculizada hasta al describir su forma de vestir y de expresarse.

Ese gremio en que a veces llega a convertirse un segmento de los círculos literarios no encuadra en el marco de referencias del niño receptor; sin embargo, el narrador atrapa a los lectores, porque más allá de lo caricaturesco que resultan los también marginados Jóvenes Escritores Prácticamente Desconocidos versus Esa Periodista que Todo el Mundo Conoce, la Excelsa Ensayista, el Gran Escritor, el Mejor Poeta y la pléyade de admiradores, como personajes episódicos, cumplen la función de constituir el fondo



humano del escenario en que se mueven los demás personajes, aportan el sabor costumbrista, la amplísima gama de matices de nuestra realidad que se refleja en la novela, la ambientación histórico-cultural y social necesaria para que la obra logre reflejar la vida y completan la tensión entre protagonista-antagonista, al estar vinculados con la moral extratextual de la Conocida Escritora, y ser, por extensión, expresión de la eterna lucha entre la justicia y la injusticia, la bondad y la maldad, la verdad y la mentira, el talento y la mediocridad, la identidad y el desarraigo.

No en vano los compañeros de aula de Érika se identifican y se solidarizan con la nobleza y honradez del protagonista y disfrutan el descrédito que sufre la plagiadora antagonista, pues en la novela, como en la vida misma, triunfan la verdad y los mejores sentimientos humanos; por lo que se cumple aquí el aserto de que: «El lector joven tiene necesidad de proyectarse sobre un personaje a través de los acontecimientos, peripecias y obstáculos».<sup>5</sup>

La trama ágil y lineal, el dinamismo de las acciones y el riquísimo humor son otros valores de esta novela. Y destaco el humor porque es, a mi modo de ver, la risa honesta, inteligente y contagiosa la que le ha ganado tantos lectores en las familias que han tenido acceso al libro. Si, porque casa a la que llega *El garrancho de Garabulla*, hogar en el que todos, independientemente de su edad, van quedando atrapados con las flechas de humorismo literario presentes: risa alegre, bondadosa y sana, para hacer menos dura una realidad que sí lo es: «Despertó riendo, hasta que miró alrededor las paredes grises, el colchón como un camello y el tanque con agua. Y dejó de reír».<sup>6</sup> Y a continuación de la descripción del paupérrimo cuarto, el narrador presenta el limitado ajuar de Ernesto: «Tenía un pantalón de salir

y otro de entrar»,<sup>7</sup> eufemismo para la pobreza material que rodea al Joven Escritor del Campo. ¿Qué es si no, la engañadora carta que le escribe a su madre?

¿Y qué tipo de risa provoca en nuestros niños, adolescentes y jóvenes el conocer las razones por las cuales Mami Maritza era «una mamá al revés»? por solo citar otro ejemplo. Aposiciones caracterizadoras, topónimos transparentes para nombrar lugares y personajes, ironías, situaciones y soluciones ingeniosas e hilarantes en todo el discurrir narrativo conceden a los personajes de esta novela y a la historia presentada un humanismo cardinal. Y nos quedamos con deseos de saber más, ansias que felizmente son satisfechas con su saga: *Paca Chacón y la Educación Moderna*, Premio Herminio Almendros 2006 (Editorial Oriente, 2007).

En *Paca Chacón...* Érika, en su nuevo estatus de personaje principal protagonista, reaparece como hijastra de Ernesto y como alumna de una escuela rural multigrada; marco en el que nuevas peripecias son el pretexto para matizar viejos conflictos y ofrecernos los nuevos; referentes en los que el tópico de la comunicación entre los niños y los adultos aparece en el contexto de las dos instituciones socializadoras más importantes: la familia y la escuela. Y Garabulla es el topónimo con el que Rubén ha bautizado el segmento del campo cubano que sirve de escenario a los personajes de sus historias —campo que con toda intención destaca con letra inicial mayúscula, para enfatizar el sentido de pertenencia y la identidad asociada a él.

En la nueva escuela de Garabulla, la maestra Esperanza (la ciudadana era «Justa») es sustituida por Paca Chacón, caricatura de lo que no es ni jamás debe ser un maestro. Y nadie debería sentirse ofendido, pues si bien el léxico, el estilo comunicativo y el personaje íntegramente no reproducen a

ningún maestro en particular, la susodicha cumple una excelente función catártica para alguna que otra desagradable experiencia infantil, que lamentablemente puede haber por ahí.

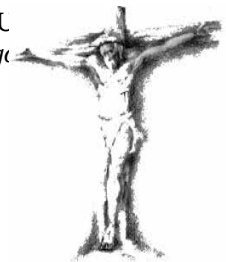
Y en la nueva familia campesina extendida, las fallas comunicativas se dan entre la madre y los abuelos (típicos conflictos nuera/suegro[a]), matizados por el pasado de prostitución de Mami Maritza. Mas en el entretejido del discurrir narrativo se hilvanan con maestría la ternura y el triunfo de la verdad y el amor; fiel al credo del propio autor, para quien la familia: «Es el último refugio. Donde se te perdona todo. Donde nunca falta el amor».<sup>8</sup>

La maldad de la impostora maestra logra desestabilizar emocionalmente a Mami Maritza, quien huye hacia la Ciudad con Érika; pero Ernesto va con sus padres y su suegra a la escuela, desacreditan a la impostora Paca Chacón, y junto a los niños disfruta el regreso de la maestra Esperanza y, como buen héroe, después de vencer muchos obstáculos, rescata a su amor y a su niña.

La cubanía que emanaba hasta de los enunciados paremiológicos de la bisabuela Petrona continúa en esta saga, en la que se ratifica la sabia sentencia de que en la unión está la fuerza.

## Rubén, sus mundos y la literatura infantil cubana

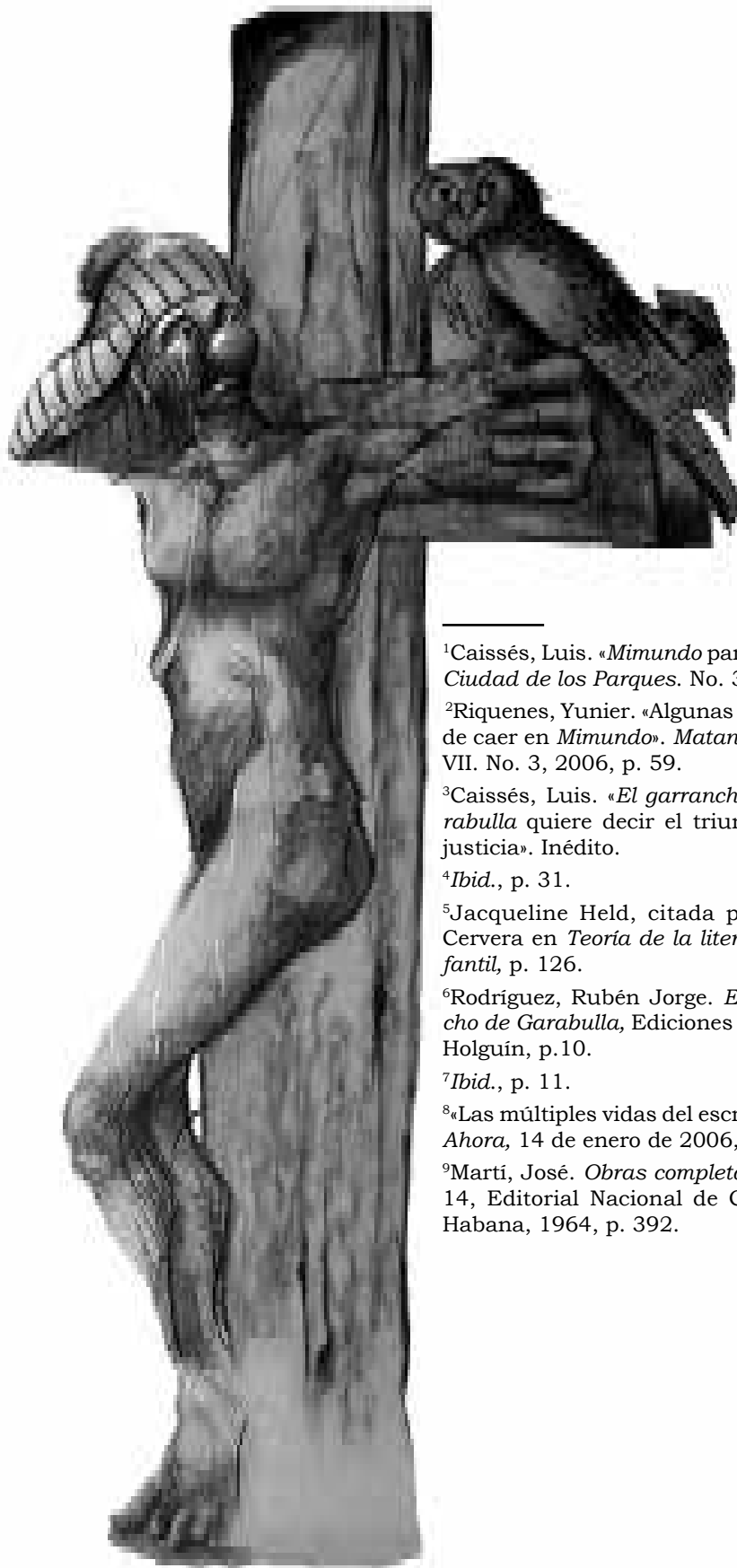
En el 2006, Rubén recibió también el Premio Hermanos Loynaz por *El maravilloso viaje del mundo alrededor de Leidi Jámlton* (en proceso editorial) y la Primera Mención del concurso Ismaelillo, de la saga *Los garángu* diez (in-



édito); libros de cuento, en los que Garabulla vuelve a ser el escenario de situaciones *sui generis*, en el que las Cachitas, la propia Leidi, su aristocrático esposo y sus originales hijos devienen un canto a la dignidad, la diversidad, la aceptación de la diferencia, la convivencia, la autodeterminación, la identidad, el disfrute de lo natural *versus* lo artificial y la más fina sensibilidad humana.

Cuentos y novelas en los que el humor, la fantasía, la magia, lo maravilloso, el absurdo, el lenguaje empleado con maestría y originalidad, los personajes y la estructura narrativa son el medio para expresar no solo los más variados y agudos temas de nuestra realidad, sino las más caras y universales preocupaciones humanas. Mundos diversos, complejos; remansos para el pensamiento y el espíritu, en los que siempre encontramos una puerta, y vivimos experiencias impensadas, inhabituales, inéditas e insustituibles.

Hace más de un siglo, nuestro Martí afirmó que: «Leer nutre. Ver hermosura engrandece. Se lee o ve una obra notable, y se siente un noble gozo, como si se fuera el autor de ella».<sup>9</sup> Nutrida, engrandecida y con noble gozo no solo leo los textos narrativos que Rubén Rodríguez, con ternura, sentido del humor y oficio, está legando a los lectores cubanos en general, y a los niños, adolescentes y jóvenes, en particular; sino que siento la necesidad profesional de recomendarlos, porque pertenecen al cada vez más diverso y renovador panorama de nuestra narrativa contemporánea.



<sup>1</sup>Caissés, Luis. «*Mimundo para todos*». *Ciudad de los Parques*. No. 3, p. 2.

<sup>2</sup>Riquenes, Yunier. «Algunas maneras de caer en *Mimundo*». *Matanzas*. Año VII. No. 3, 2006, p. 59.

<sup>3</sup>Caissés, Luis. «*El garrancho de Garabulla* quiere decir el triunfo de la justicia». Inédito.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 31.

<sup>5</sup>Jacqueline Held, citada por Juan Cervera en *Teoría de la literatura infantil*, p. 126.

<sup>6</sup>Rodríguez, Rubén Jorge. *El garrancho de Garabulla*, Ediciones Holguín, Holguín, p.10.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 11.

<sup>8</sup>«Las múltiples vidas del escritor», en: *Ahora*, 14 de enero de 2006, p. 8.

<sup>9</sup>Martí, José. *Obras completas*, Tomo 14, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1964, p. 392.

---

# El teatro más joven y su espacio so-



Para la creación teatral destinada en especial a los más jóvenes espectadores, la década del noventa resultó el ámbito propicio para el encuentro generacional y el reinicio de la aventura renovadora.

Es cierto que tal y como acontece en el resto de nuestra geografía teatral, durante la década anterior la reincorporación de los *ausentes forzados* —me refiero a quienes fueron afectados por la infame parametración— y la normalización de nuestra vida teatral comienzan a dar sus primeros frutos, pero no será hasta los primeros años del último decenio del siglo en que se haga perceptible el rostro de los jóvenes herederos.

El hecho guarda una indudable relación con el nuevo modelo institucional que se asume hacia 1989 y no encuentra, entonces, otra alternativa que coincidir con la temporada más aciaga del llamado período especial. Curiosamente tuvo su hipocentro en el teatro de títeres, una especialidad teatral hasta entonces subestimada y maltratada que, en lo adelante, experimentará algo más que un feliz florecimiento.

La eclosión que se registra en esta zona del paisaje escénico consiguió irradiar al resto de las modalidades teatrales dirigidas a los infantes y adolescentes.

A la breve relación de reconocidos autores, directores, diseñadores, actores y agrupaciones, se incorporaron nuevos nombres que, en un corto lapso, demostraron su real valía.

Poco a poco la topografía teatral se ha modificado. Dan cuenta de ello, entre otras señales, la estructura de la programación en las sucesivas ediciones de los festivales teatrales de alcance nacional así como sus premios. De una presencia con escaso destaque en la edición del Festival de Teatro de La Habana, correspondiente a 1995, en que por vez primera el teatro se entendía como un vasto paisaje con capacidad para todo tipo de público en un mismo certamen, la escena para niños y jóvenes termina por compartir exactamente la mitad del programa del XI Festival Nacional de Teatro de Camagüey recién culminado.

Al mismo tiempo la calidad de un número significativo de sus espectáculos se encarga de echar por tierra cualquier estereotipo o prejuicio acerca de la verdadera naturaleza de esta producción artística que también reserva un placer estético para los adultos acompañantes.

Ahí están, conformando una galería de lujo, la audacia y transgresión de *Abdala*, *Floripondito* o *los títeres son personas* y *Feo*, las asimilaciones gozosas de otros modelos culturales y los correspondientes tanteos en el terreno técnico de *Érase una vez el mundo al revés*, *Mi amigo Mozart*, *En el barrio de La Martina*; el rescate de nuevos clásicos y la apropiación de técnicas infrecuentes de *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón*; la incorporación rigurosa de otros recursos y lenguajes de *La caja de los juguetes* y *El patito feo*; la relectura crítica, chispeante, irreverente en su inteligente humor de *Aladino* y otros clásicos de diverso linaje, inspiradores de versiones que «tangentean» el rango de la pieza original como *El príncipe Blu*, *Sácame del apuro*, *Con ropa de domingo* y *Romelio y Juliana*.

La relación podría engrosarse con títulos primigenios de finales de los ochenta como *Chímpete chám-pata* y *El panadero y el diablo*, a los que se suman más tarde *Pelusín frutero*, *Papito*, *El pez enamorado*, *La media naranja*, *El osito Boribón*, *Osobuco soberbio asado a la parrilla* y *La manzana de la discordia*, en una enumeración a todas luces incompleta.

En ellos destaca la concepción depurada, la excelencia de los diseños, la profesionalidad de sus intérpretes y el espíritu de búsqueda, cuando no de investigación, que ponen a prueba determinados recursos, técnicas, artificios y los incorporan a la particular historia y estética de cada quien, junto a la vocación de riesgo que convierte cada uno de estos espectáculos en un genuino ejercicio creador.

Entre las entidades artísticas —se trate de agrupaciones o de solistas— existe una especie de emulación fraterna que interesa y mantiene a todos al tanto de los resultados de cada cual. De este modo los sa-

beres que se alcanzan terminan siendo patrimonio colectivo, mientras cada uno insiste en construirse una identidad artística bien diferenciada.

A la postre, y a contracorriente, determinadas agrupaciones y artistas han terminado por abrir-se paso y ocupar un lugar destacado en el panorama nacional, a lo que añaden el reconocimiento en la arena internacional.

No por gusto se ha hablado reiteradamente de los hallazgos que ha reportado esta creación para el desarrollo de los lenguajes de nuestra escena y del espíritu de experimentación, innovación y rigor que anima a sus instituciones de primera línea, a pesar de que alguna que otra vez se deje esta labor al margen en la elaboración de los inventarios de la vanguardia cubana contemporánea.

Los estudiosos de nuestra cultura, de los procesos fundacionales y formativos de la nación y de otros aspectos de similar naturaleza acuden con mayor frecuencia a la creación artística en el ánimo de reconstruir nuestra historia y sustentar determinadas tesis y argumentos. Así se incorporan nuevas disciplinas, miradas y voces al estudio de la poesía, la narrativa, la pintura y la música, mientras el teatro permanece un tanto ajeno no obstante ser una de las expresiones del arte más vinculada con la vida nacional y de mayor generosidad en cuanto a la información que, sobre el particular, puede brindar.

Es lamentable que ello no constituya motivo de asombro. El arte teatral es una manifestación infravalorada desde el punto de vista social, en específico dentro de nuestros medios intelectuales; a la par que, bajo determinado rasero, no parece posible calificarlo como una expresión popular.

La situación se torna más aguda en cuanto a la creación destinada a los más jóvenes, como si la bre-ve experiencia de su destinatario descalificara al arte que para él se produce en contradicción con el espíritu que se expresa en las frases de gran arraigo, presentes en los discursos popular y político contemporáneos, del tono de «Los niños nacen para ser felices» y «Nada hay más importante que un niño».

Si la experiencia cotidiana confirma la validez de estas sentencias en buena parte de los ámbitos de la vida social, en otros, muestra lamentables excepciones.

La mayoría de los teatristas que trabajan para la audiencia adulta permanece de espaldas a lo que ocurre en los escenarios que frecuentan sus futuros espectadores. Los periodistas culturales relacionados con el quehacer teatral y una cifra nada despreciable de los críticos suelen hacer lo mismo.

Mientras, los agentes promocionales adultos que operan en el universo del niño y el adolescente, tales como educadoras de círculos infantiles, maestros, auxiliares pedagógicas, funcionarios de las organizaciones sociales y políticas afines —OPC, FMC, UJC—

continúan ausentes de las filas de espectadores habituales y, desde el punto de vista estructural, sus instituciones tampoco tienen como prioridad el establecimiento de nexos con aquellas relacionadas con la creación artística.

En cuanto a la dramaturgia y la circulación del texto dramático en tanto producto literario, el asunto trasciende la práctica de una u otra institución editorial. La producción textual de nuestros dramaturgos representa uno de los volúmenes más bajos en la edición de libros realizada a lo largo de todos estos años, incluyendo a las editoras provinciales surgidas durante la pasada década.

Que la literatura dramática es un producto *en última instancia* destinado a los escenarios y, por tanto, a un disfrute audiovisual como parte integrante del texto espectacular, es una verdad ya felizmente reconocida. Quienes durante años se han especializado en ese extendido deporte nacional del *agarrar del rábano por las hojas* muy pronto derivan de ello la nefasta conclusión de que el teatro es algo para ver y no para leer.

En ayuda del proceso excomulgatorio colaboran también los argumentos del *mercado*, se habla entonces en términos de *demanda* y se hace caso omiso de *la producción*, ese otro elemento par ineludible del primero. Se olvida que es la producción la que crea un objeto para el sujeto y plantea la posibilidad del consumo.

Cierto es que la literatura dramática presenta al lector una estructura diferente a la de la narrativa —sin dudas el género más frecuentado— y perspectivas diferentes de recepción. Ello demanda del lector poco o nada entrenado una adecuación. Tal vez solicite también una participación más activa, en la medida en que las didascalias —cada vez más escuetas— que incluye su cuerpo textual no alcanzan el nivel descriptivo de aquella, a la par que aluden a la presencia del resto de los lenguajes que intervienen en la previsible puesta en escena. Sin embargo, los nuevos modelos de la narrativa y la lírica más contemporánea también presuponen un mayor compromiso en la reconstrucción que deberán hacer sus receptores, en cuyas estructuraciones concomitan la intertextualidad premeditada y la apropiación de los recursos propios de otros géneros, entre ellos el dramático.

Si *difícil* es leer teatro, *difícil* es también leer la narrativa o la poesía actual, entre otras cosas porque el arte no pretende ser *fácil*. Los caminos del disfrute masivo de la experiencia artística no transitan desde luego por la *descomplejización* de sus productos, lo que significaría el abandono de sus códigos propios y la pérdida de su naturaleza, sino por la educación de sus receptores.

La circulación del texto teatral en calidad de producto literario realiza una serie de importantes fun-

ciones: colabora en la educación del futuro público del teatro; promueve este arte allí donde no existen agrupaciones teatrales; difunde las obras entre los propios hacedores del arte teatral y posibilita con ello su arribo a los escenarios; documenta la memoria de esta expresión artística de efímera naturaleza; facilita los textos imprescindibles para el trabajo de las agrupaciones aficionadas; interviene en el establecimiento de una jerarquización de calidades...

Pero, entre lo publicado, es notoria la insuficiente cantidad de obras para la adolescencia y las primeras edades. Este particular consumidor teatral tiene, por otra parte, a la escuela como uno de sus contextos sociales más inmediatos y trascendentes. Esta singular circunstancia, amén de la función didáctica y formadora de valores que pueda asumir el arte teatral, le confiere una especial significación al establecimiento de relaciones entre ambas instituciones: el teatro y la escuela.

Sin embargo, mientras diversos sistemas pedagógicos en distintas regiones del planeta tienen en cuenta al arte teatral, una pedagogía de tal estirpe como la nuestra —que se remonta a la figura de José de la Luz y Caballero y su colegio El Salvador—, la cual le ha hecho lugar a la música y a las artes plásticas en los programas y planes de estudio desde los inicios de la República, continúa mostrando una absoluta indiferencia por el teatro, sin considerar cuánto puede este aportar en la socialización de los niños y adolescentes, al mismo tiempo que en el ejercicio de la expresión y el dominio del lenguaje dentro del propio marco de los procesos docente-educativos.

En tanto el teatro no figura entre los temas curriculares, la relación externa entre sus instituciones y las escuelas —que se produce a partir de la negociación de representaciones teatrales profesionales en los ámbitos escolares y de la asistencia del público escolar a las instalaciones teatrales—, muestra un carácter geográficamente limitado y precario y, en la mayor parte de las ocasiones, la iniciativa proviene de las entidades artísticas.

Mientras, los medios privilegian deliberadamente la escena dirigida a los adultos: sus producciones y sus representantes. Tal estado de cosas no solo actúa en sentido negativo sobre la promoción indispensable para el consumo del producto artístico, también actúa, con similar signo, sobre la espiritualidad de sus artífices; sobre los valores del sector teatral en particular y artístico en general, así como a nivel de la sociedad, toda vez que los medios cumplen, entre otras, una función modélica.

Nada de esto constituye algo asombroso o inexplicable, responde al mismo pensamiento dieciochesco que hemos heredado respecto al niño y que aún anima una región de nuestras actitudes, comportamientos y prácticas. Una concepción que, sobre todo, se revela en el nivel micro, es decir en las relaciones y



acciones cotidianas y en los espacios más íntimos.

Por ello nuestras expectativas pueden coincidir con el discurso político que se alza sobre nuestro contexto macro-social, pero no con el contexto mismo, puesto que el discurso opera con la posibilidad, el deber ser, lo por venir.

En efecto, para que las producciones que se relacionan con el niño puedan gozar de la jerarquía pertinente en cualquier espacio, será preciso el reconocimiento y respeto de los derechos de este a partir de la formación de una conciencia holística en el ser humano y la asunción de su responsabilidad como especie, para trascender generosamente todo espíritu de individualismo y temporalidad.

Por más que lo intento, me confieso incapaz de imaginar nuestro sistema teatral sin el área dedicada a los infantes. Sin esos espectadores que hoy pueblan las salas nocturnas armados con la pasión, el conocimiento y la memoria cultural con que les dotaron aquellas funciones diurnas y vespertinas de los sábados y domingos.

Me he referido reiteradamente a estos temas desde varias aristas («Los ángeles malditos», revista *La Gaceta de Cuba* No. 1, 2003; «Abrir a toda costa», revista *Jugar y cultivar*, No. 1, Año 1, Grupo de Desarrollo Sociocultural del Ministerio de Cultura, La Habana, Julio 2004; «El espacio pertinente», Portal *Cubarte*, octubre, 2006.) porque creo en la reflexión oportuna y no desdeño la sugerencia y el alerta pertinente, pero íntimamente pienso que solo nos queda continuar realizando lo que bien sabemos hacer, con el mismo rigor y aún mayores expectativas. Las vanguardias, por naturaleza, no son numerosas y casi siempre han debido imaginar el cielo que la vastedad de la foresta no les ha permitido entrever.

No obstante, es preciso dejar sentado que la especulación que toma como base la inclusión, en lugar de la exclusión, es la alternativa modélica de construcción del mundo futuro de acuerdo con el pensamiento progresista. Tal argumento, junto a los legítimos valores que exhibe la creación teatral para los infantes y adolescentes hace que cualquier acción en pro de ella resulte no un mero asunto de «democracia cultural» —muchísimo menos una señal de paternalismo—, sino un auténtico, legítimo, imprescindible acto de cultura.

Octubre 26, de 2006



---

# El diseño en el arte de los títeres

ARMANDO MORALES

La historia del diseño teatral y el estudio de su importancia y particular expresión dentro del arte teatral o de las artes visuales —pues de ambas disciplinas conforma su particular universo—, han sido dispersos y en gran medida superficiales. Desde sus rudimentarios orígenes, su trayectoria y desarrollo han sido influidos por la evidente primacía del grabado, la pintura y la arquitectura. El diseño concebido para la expresión teatral ofrece a los historiadores, investigadores y teóricos del arte escénico, un material casi inexplorado; los antiguos artífices de los accesorios del espectáculo no aspiraban a satisfacer su impronta creadora acreditando su existencia en la suma de expresiones literarias, musicales y danzarias, que por tradición han conformado el cuerpo coral y funcional del discurso espectacular. Vestir, caracterizar al intérprete, actor, bailarín o cantante y colocarlo para su ubicación en un marco más o menos propicio, particulariza un concepto en gran medida subvalorado acerca de una expresión específica del diseño. La propia denominación de «diseño escénico» es un rango relativamente reciente en la ensayística teatrológica de nuestros días.

El diseño, en cualquiera de sus especialidades, es el resultado de un proceso de selección de variantes que permiten al creador ofrecer respuestas a cuestionamientos visuales y estructurales de la comunicación. El diseño para la escena, en la que debemos incluir al teatro de figuras animadas, no es ajeno a ese proceso que toma como punto de partida la creatividad del diseñador quien imagina y propone, mediante apuntes y bocetos, posibles soluciones a las problemáticas pautadas sobre las premisas de la dirección, del dramaturgo y de otros creadores.

La complejidad del universo titiritero es tal, que una descripción de su estética respecto a rasgos esenciales de sus componentes resulta, en la mayoría de los casos, una aproximación incompleta. No obstante, es posible tratar puntos fundamentales que permitan perfilar una exposición sobre tal especialidad del diseño escénico, aunque en un arte como el de los títeres, el solo hecho de fijar posibles límites a las relaciones de su lógica, o al discurso de las leyes específicas que lo rigen, o a las condiciones y materiales que estructuran y determinan su expresión y proyección es tarea «quasi» improcedente.

El diseño en el teatro de títeres es quizá, dentro del diseño escénico en general, expresión difícil y compleja pues el lenguaje artístico de la figura animada precisa de una anatomía estructural que sostenga, a partir de la imagen en movimiento, las calidades u cualidades que distinguen, entre otros presupuestos, al autor del texto y su estilo; lugar y época donde acontece el drama; apropiación histórico-plástica que influya en el conjunto de los elementos constitutivos, no solo los de la figura, sino también los de su entorno y, finalmente, la tecnología del títere que haga posible describir una expresión dramática como

resultado de la imagen en movimiento. Tal diseño debiera estar regido por una poética propia, sensible y creadora, capaz de expresar las necesarias mutaciones en el rostro hierático del títere como meta superior que condiciona la función exigida al diseño en esta modalidad escénica.

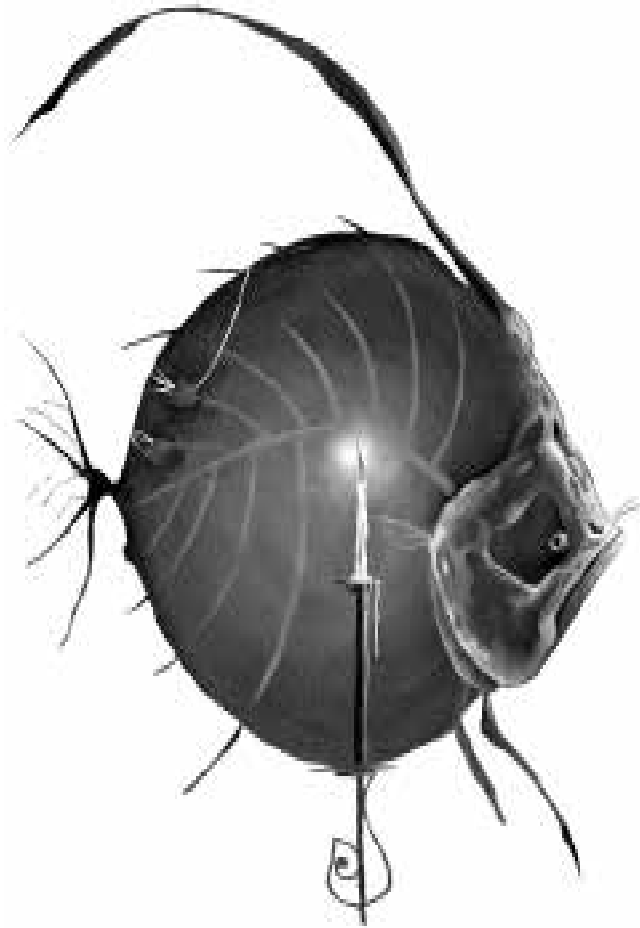
El teatro de títeres exige una definición activa del diseño. Consiste en provocar y estimular los sentidos en un tipo de proceso del conocimiento desarrollado a través de la experiencia estética visual. Punch, el clásico personaje de los retablos ingleses podría ejemplarizar el rango que el diseño de títeres le confiere al principio de continuidad de planos en el espacio. Así, el cuerpo escultórico logrado por la tradición de los anónimos creadores de Punch, concentra la atención del espectador gracias al modelado de un rostro que, aun desde su inmovilidad y unido al ritmo dinámico formal de sus líneas, la riqueza expresiva y toda la proyección espacial, fija y completa el ordenamiento de su composición volumétrica.

La extensión del diseño hacia los espacios de la escena en función de la proporción humana, reclama un especial tratamiento, pues se sobreentiende que dicha escala ofrece y sitúa los signos de la época, lugar, clase social, vestuario, muebles y accesorios en una dirección objetual del contenido comunicativo de la imagen. En la esplendente espectacularidad del



teatro de máscaras, imprescindibles en la tragedia griega o en las danzas rituales de iniciación de los pueblos del África negra, así como en las nutricias diabluras del altiplano andino o en la exuberancia de las islas de Oceanía, el uso de la máscara, su diseño y confección, consideran la visualización espectacular a partir de un contenido previamente determinado. La proporción, por lo general sobredimensionada, en relación con el actor o danzante sitúa el uso de la máscara en una extensión precisa de la ritualidad teatral. En ese sentido el teatro de figuras animadas reorganiza el ritual escénico gracias a la hechizante atracción que ejerce este teatro sobre el espectador.

El teatro de títeres, arte de esencias, se identifica por la diversidad de disciplinas que le confieren su singular rango expresivo. El aspecto visual o plástico, por razones constructivas de la figura animada, ha llegado a ser dominante. En el teatro de actores, donde la palabra dialogada privilegia el suceso escénico, la propia acción dramática con frecuencia es limitada; más importante es lo que se dice y no lo que se ve. En cambio en el teatro de pantomimas, el mimo excluye la expresión oral otorgándole fuerte acento a la gestualidad. La ópera y el teatro musical no eliminan el texto dialogado, pero lo convierten en notas musicales casi ininteligibles. El títere, instrumento artístico devenido personaje escénico es, en principio, una creación de las artes visuales. Su forma escultórica —modelada o tallada—, el cromatismo aplicado al rostro de la figura; las texturas contrastantes de los materiales que lo conforman; el ingenio técnico que le permite el movimiento, etcétera, lo convierten en un ente teatral de artificio. Esto, obviamente, es solo en el campo teórico, pues en la práctica el títere, como expresión artística, resulta mucho más complicado. En su tránsito hacia la escena, la figura animada muta



de objeto a sujeto gracias a su aparente autonomía de acción.

Los retablos titiriteros han estado sujetos a un continuo proceso de asimilación de las prácticas rituales y animistas conservadas en la memoria colectiva de los pueblos. Acción que ha ido transformando la utilización del símbolo como entidad propicia a la representación escénica. Lo simbólico en el arte titiritero concilia el principio de lo imaginado con el principio de lo vivido. El teatro de títeres transgrede la incapacidad totalizadora de la perceptiva humana y le recupera una visión integradora del Arte como un camino por donde el hombre se hace dios y se encuentra a sí mismo.

La literatura, las leyendas y sus míticos personajes, la creativa impronta del arte popular, la pintura y la escultura, la danza, la música y la pantomima y el propio teatro, han sido reelaborados de manera incesante hasta alcanzar la unidad en la diversidad del titerismo de nuestros días. Unidad signada por la libérrima voluntad del hombre en restituir su propio e irrenunciable rol —cual divina deidad de supremo hacedor—, capaz de realizar sus títeres, levantarlos y echarlos a andar.

El hombre, desde su origen, se ha caracterizado por ser un gran trasgresor de la realidad, pues no se resigna a aceptarla cuando no satisface los deseos de su imaginación. El artista construye, a merced de su individualidad creativa, una nueva especie de realidad casi siempre aceptada por todos como obra artística. Obra que materializa el libre desarrollo de su impostergable necesidad comunicante. Lo específico del títere, se dice que de todo arte, es la trasgresión. En el auténtico arte teatral titiritero tal contravención implica la destrucción de las proporciones del modelo original o punto de partida. El títere no se define como el doble o el duplicado del original. Es en sí; una entidad

única. «Un títere es un símbolo, no tiene que repetir al hombre...» ha sentenciado Carucha Camejo con la iluminada fe practicada y generada en la incuestionable verdad de los retablos.

La imagen del títere, como representación dramática del símbolo, habría que precisarla en la riqueza expresiva que encierra, pues mientras el signo se presta a una lectura unívoca, que proyecta claramente su señal, el símbolo en cambio rehúsa hablar claro: es ambiguo y sugerente, se resiste a la interpretación única. Descifrar las posibles aristas de tal símbolo, requiere del titiritero —intérprete-espectador— procesar la dimensión semiótica del objeto en movimiento: este juego creativo se extiende a la platea a través de la acción perceptiva del pensamiento participativo, tanto consciente como inconsciente, del público de cualquier edad, el cual responde a un singular estímulo en un plano alegórico de generalización y síntesis dentro del marco conceptual que fundamenta la puesta en escena.

En un arte como el de los títeres, que se apropia de diferentes lenguajes, su estudio no lo podemos reducir tratándolo como algo aislado —la lógica de los títeres—, sino interrelacionándolo en una suma artística y técnica con la historia y las condiciones reales de la sociedad, expuestas y reveladas sin ocultos y particulares intereses coyunturales que velen o desvíen sus coordenadas.

En la dramaturgia espectacular del teatro de títeres el diseño y construcción de las figuras, la calidad de los materiales, la modalidad y la estructura tecnológica seleccionadas, la animación y el particular concepto de «puesta en escena» difieren de la del teatro representado por actores. En Cuba, a más de cuarenta años de una política cultural en la que títeres y titiriteros se insertan en igualdad de atención institucional, el mile-

nario arte del titerismo ha permanecido en los páramos intrincados de una rineleana «selva oscura» sobre la cual los destellos luminosos de un Federico García Lorca, con *El retablillo de don Cristóbal*, o la serie del adelantado Alfred Jarry, con *Ubú Rey*, por solo citar dos textos dramáticos cuyas peripecias convocan o exigen los recursos del teatro de figuras animadas, no han sido suficientes estímulos capaces de iluminar los perfiles dramatúrgicos que acentúen, con mayor rigor, las diferencias antagónicas entre la identidad específica del títere y la del actor.

Resulta curioso que, por años y años, los titiriteros han estado tan absortos en la acción creadora de «hacer títeres», que gran parte del cuerpo teórico que podría sustentar una estética perfilada que caracterice y distinga al titerismo de otras expresiones escénicas, han sido emitidas por inteligencias alejadas de una argumentación basada en la práctica. De ahí que gran parte del contenido de folletos y manuales que circulan por el mundo muestren endebles, contradictorias y superficiales apreciaciones acerca del universo titiritero.

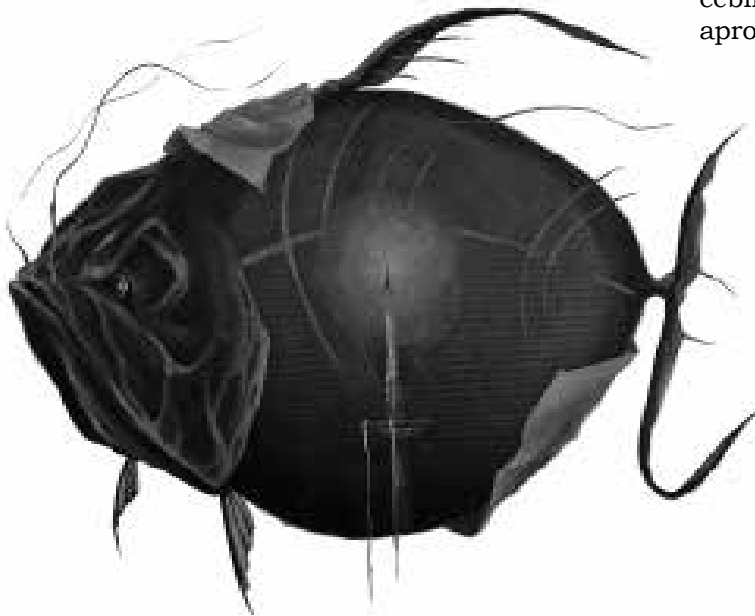
Como tanto le gustaba a decir a Paul Claudel, «...el títere es una palabra que actúa». El teatro de figuras animadas es, en verdad, un teatro que privilegia el movimiento; la acción como elemento transformador y dinámico que permite pasar de manera lógica y temporal de una situación a otra. Si en el teatro de títeres el diseño de las figuras, los materiales en que se corporiza la idea, el ingenio tecnológico y la propia realización dificultan el movimiento, el diseño pierde su sentido. El arte de los títeres revela un compendio de la creatividad del hombre expresada fundamentalmente mediante la acción del movimiento. En la práctica de animar objetos, realizados con los más disímiles materiales —tanto de extrema dureza como marfil y madera o los que por su ductilidad permiten un mayor despliegue de movimiento como pieles, textiles, papeles y las novedosas fibras sintéticas—, estos han sido moldeados y reajustados en respuesta a las necesidades expresivas del retablo y los seres que lo pueblan.

El títere y su teatro, como arte audiovisual, no desprecia los fenó-

menos ópticos. El aporte de los atributos de la luz y las sombras protagonizan e implantan su jerarquía como recursos del lenguaje escénico, con independencia a las variantes seleccionadas en la construcción de la figura. Siluetas planas, imágenes corpóreas, sombras, transparencias, etcétera, se rinden al discurso animista titiritero. El teatro de sombras en la isla de Java, el Wayang-poerwa, con su preciosismo alucinante, revela las fuentes tradicionales de las que se nutre una filosofía visual que identifica la cultura de los pueblos del Oriente. Otra faceta del aporte de la luz y las sombras cromáticas nos la muestra la saga de Karagoz, el popular héroe turco, protagonista de todas las truculencias inimaginables.

La adaptación de un estilo y las técnicas que lo sostienen, como solución a las necesidades expresivas de los creadores, difieren. Las sombras javanesas, de fuerte carácter épico-religioso, proyectan, desde su imagen espectral, un especial tratamiento del ornamento y sumo cuidado en las proporciones; en tanto las sombras que identifican a Karagoz están sostenidas por la impronta de lo grotesco como categoría estética.

El arte titiritero no se puede concebir sin el ingenio técnico; sin la apropiación de las posibilidades de



los materiales; sin el dominio total de la expresión teatral a través del objeto animado. Con razón el sabio Aristóteles ha dicho que para la ejecución técnica del espectáculo, el arte de los fabricantes de accesorios, en ocasiones, es más decisivo que el de los poetas. Ciertamente, el virtuosismo tecnológico ha sido, en gran medida, una trampa para el arte. No es que sobre técnica, sino que en ciertas ocasiones falta pensamiento estético para descubrir qué hacer con los recursos que la técnica brinda.

Los materiales que permiten la talla, como marfil, hueso, madera; o el modelado, como arcilla, resinas, papel, además del aporte de géneros flexibles, como pieles y textiles hasta llegar a los actuales materiales sintéticos, corporizan la presencia del títere y le otorgan sus cualidades y calidades.

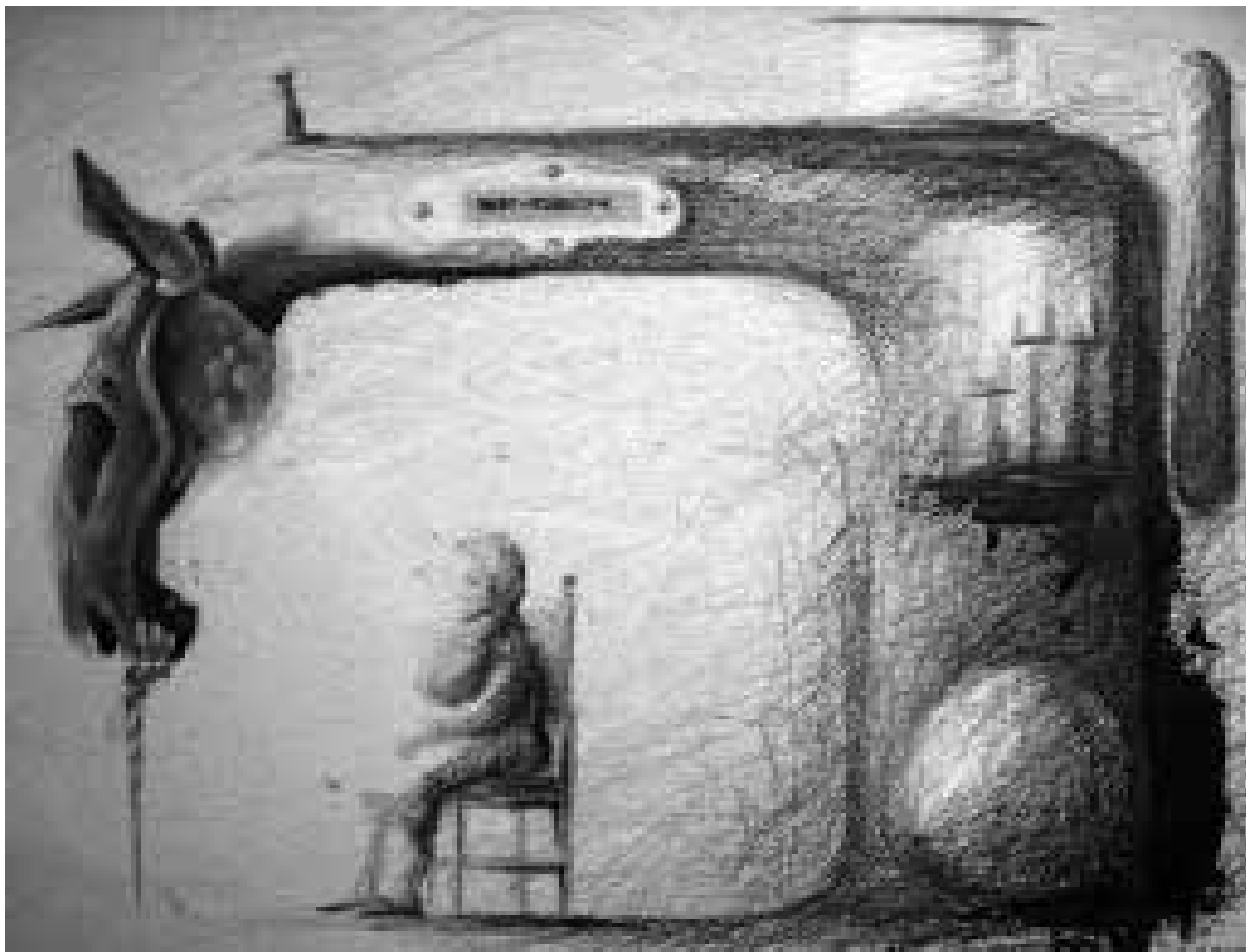
La selección de determinados materiales para la realización de las figuras, presupone la transferencia de la «vida anterior» del material a la «vida interior» del títere. Vida que puede ser recuperada por la relación entre el titiritero y su títere en el proceso de *animación*, nunca en el ma-

noseado vocablo de manipulación. Por poco sensibles que seamos a la sustancia material, toda construcción del títere se transforma en encuentro, en aventura en cuyo proceso el creador descubre lo que el material expresa por sí mismo. ¿Sería aceptado el títere Pinocho si se obvia la presencia de la madera de pino como elemento constitutivo de su anatomía corporal?

El instrumento artístico que denominamos títere es capaz de existir gracias a su diseño y realización como obra de arte en sí mismo. Posee un potencial expresivo propio. El títere es entidad expresiva mucho antes de mostrarse en las peripecias dramáticas que acontecen en los retablos. Pero la utilización del retablo como vitriera de exposición, enturbia a la figura animada y por extensión a la propia estética del arte titiritero. Desde nuestra perspectiva de «nuevo mundo» hemos marginado milenios de valiosísimas experiencias en el arte de construir y animar objetos. Ciertamente que el títere es el gran ausente de los centros de enseñanza artística y en particular de los que se especializan en el arte teatral, por lo que dramaturgos, diseñadores, realizadores, directores e intérpretes-animadores adolecen, más de lo necesario, de una formación académica rigurosa dentro de lo específico del títere.

Robert Bresson decía que «... nada hay más ineficaz que un arte concebido en la forma de otro». Reflexión un tanto inquietante ante la presencia de un gran número de soluciones en el diseño teatral titiritero de nuestros días. ¿Es una tendencia artística convertir el escenario teatral en vitriera de exhibición de figuras, colores, de fondos decorativos, de gratuitos accesorios? ¿Trasmutar los retablos escénicos en hieráticas páginas ilustradas de algún sobredimensionado libro? Tal práctica no se sostiene en las argumentadas aportaciones de «teatralización de la pintura» o de «pictorización del teatro».





Para el disfrute mayor, no solo intuitivo sino racional ante una «puesta en retablo titiritero», se hace imprescindible una educación visual. La valoración cognoscitiva de lo que percibimos a través de las imágenes del teatro de figuras condiciona la apreciación del espectador que se enriquece, sin duda, cuando participa activamente estableciendo una escala de valores propios a partir de su desarrollo intelectual. Sin embargo, a pesar del carácter integrador que, desde la posición privilegiada del público en la platea es preciso significar, darle sentido a los estímulos visuales y funcionales a fin de reorientar el cauce de las percepciones apresadas y fijadas de forma coherente.

Las producciones del Teatro Nacional de Guiñol (TNG), en la dorada década de los sesenta, dejaron constancia de creatividad en el diseño escénico identificado con la filosofía titeril. Las puestas en escena de esos años podrían servir de ejemplos modélicos, en un amplio perfil demostrativo, de que el títere nunca será un ente humanoide al servicio mimético de la condición humana. La puesta en escena de *La loca de Chaillot* (julio, 1963), donde los títeres mimos —simbiosis de la figura animada con la apoyatura expresiva de las propias manos del animador—, el títere de varilla y las máscaras, resumían la estética del maese Pepe Camejo y demostraban que, sin lugar a duda, «lo que puede ser expresado por un títere no puede ser expresado por un actor humano», para decirlo con palabras de Serguei Obraztsov.

Los diversos materiales que a lo largo de más de cuarenta años han

dado cuerpo a los títeres del TNG identifican, en cuerpo y alma, la presencia de sus magistrales diseños. Pepe Camejo dejó a la historia del teatro cubano un legado de sabiduría acerca del diseño titiritero que, en gran medida, espera por ser develado, estudiado y aprovechado. Títeres-personajes como Pelusín del Monte, Alelé o Amigo nos identifican como pueblo. En sus rostros se descubre la alegría; la pícara sabiduría alimentada por la cultura popular fundacional del negro y del hispano «todo mezclado». Los diseños de Pepe Camejo, sus títeres, honrarían las salas expositivas de cualquier museo como creaciones plásticas hermanadas a la obra de una Amelia Peláez, un Wifredo Lam o un René Portocarrero.

Otros diseñadores de larga experiencia, como Jesús Ruíz, para la realización de *Pluff, el fantasma* (septiembre, 1966), confió al acetato plástico —material no tradicional en el universo del títere—, la expresión de las figuras translúcidas que otorgó a los personajes fantasmas una calidad espectral que contrastaba con los personajes no fantasmas. En *La lechuza ambiciosa* (julio, 1976), Armando Morales utilizó el *papier maché* como material constructivo: el acabado final, de fuerte acento policromático, estallaba a la luz del sol de las plazas o en el recinto cerrado de las salas teatrales gracias al tanta veces negado barniz aplicado a la superficie de las figuras, apropiado de una artesanía popular impulsada «a nivel de cuadra», en la década de los setenta, por la pintora Antonia Eiriz. Los propios niños, vecinos de la «Ñica» colaborarían en la pintura de los rostros de los personajes de *Gulliver* (marzo, 1976), y cada figura expresaba características individuales a partir de la desenfadada acción infantil de cubrir de voluntariosos trazos y manchones el rostro de los títeres.

La representación ritual del arte titiritero reactiva constantemente la imaginación del espectador, asombrado ante las figuras animadas desde el mágico escenario de los retablos. Zenén Calero en su brillante «era papalotera» asombraría con sus diseños concebidos para *El tambor de ayapá* (abril, 1987) y *Obiyá fulelelé* (diciembre, 1989) junto a *Los ibeyis y el diablo* (marzo, 1992), imprescindible título de los retablos cubanos. Las últimas producciones del Teatro de las Estaciones brindan testimonio del rigor creativo presente en los diseños de Zenén. El éxito del ballet *La caja de los juguetes* (agosto, 2003), *La virgencita de bronce* (julio, 2005) y *El patico feo* (julio, 2006) no han sido fugaz impulso epidémico; todo lo contrario, es el canto promisorio del títere en la Isla y de sus iluminados hacedores.

El diseño en el teatro de títeres no lo es todo, pero puede influir favorablemente en la posible coherencia y organicidad de los componentes de la dramaturgia espectacular. La estrecha relación del sujeto animador con el objeto animado establece una identificación imprescindible de particular teatralidad. La distancia que nos separa —o nos acerca— de Karagoz, Petruska, Guiñol y hasta del grotesco Punch, nos indica la necesaria atención que define, en el teatro de títeres, el concepto de lo bello como canon exclusivo de las realizaciones de la vieja Europa. El diseño teatral titiritero se extiende a la riquísima herencia de lo imaginado y creado por las culturas andinas, la negrísima exhuberancia de los pueblos africanos y el primitivismo luminoso de los pueblos que habitan las islas de Oceanía.

Al presenciar puestas en retablo donde los personajes, a pesar de sus características, peripecias dramáticas y «objetivación» diferenciada del actor, exhiben una unidad tecnológica ajustada a un patrón proporcional equivalente a la estructura humana, se nos revela la aparición de un supuesto «género» teatral que toma al títere como sustituto del discurso expresivo que identifica el trabajo del actor humano. Desnaturalizada y oportunista acción que niega la proyección escénica de los recursos específicos del titerismo. A estas alturas no podemos aceptar un convicto *teatro con títeres* como sinónimo del *teatro de títeres*... La ausencia de una verdadera cultura titiritera; de un cuerpo teórico y estético que ilumine y revele las leyes que rigen tan específica teatralidad comprometen el desarrollo armónico del arte titiritero.

Si aspiramos a un diseño específicamente titiritero, como componente imprescindible del discurso de la escena nacional de fuerte y creativa expresión, un diseño portador de aristas comunicantes que solo el espectro visual otorga a la puesta en escena, no se puede aislar

o relegar a sus creadores del resto de los hombres que perfilan la historia del diseño teatral cubano. Hay que restituir su valiosísimo aporte a la historia cultural del país y no solo a la del teatro, asumir el diseño escénico del teatro de títeres e integrarlo armónicamente al pensamiento estético de «lo cubano en la poesía» del teatro.

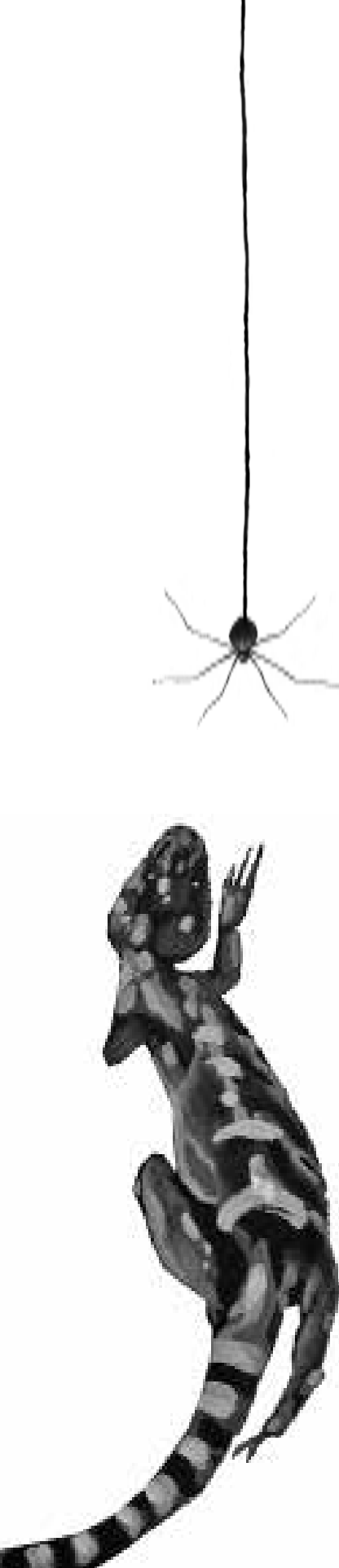
Noviembre 2002, septiembre 2006.





# La dramaturgia como literatura

FREDDY ARTILES



Según el diccionario, la palabra *dramaturgia* significa, «el arte de componer obras dramáticas», aunque una lectura más especializada nos dirá que también se llama así al proceso de análisis y preparación al que se somete el texto dramático con vistas a su puesta en escena. Lo cierto es que el término siempre tiene una relación directa con el *drama*, es decir: «una obra literaria destinada a la representación ante un público, llevada adelante por personajes que establecen un diálogo y desarrollan una acción que ha sido generada por un conflicto».<sup>1</sup> El término «obra literaria» que encabeza esta definición conecta de inmediato a la dramaturgia con un tipo específico de literatura, la que se escribe para representarse en el teatro, pero sucede que la dramaturgia no solo está presente en la escena viva, sino también en otros medios de expresión artística como el cine, la radio y la televisión. En todos los casos citados, la palabra tiene una presencia fundamental, pero existen otras expresiones escénicas como la danza, el ballet y la pantomima que, si bien prescinden de la palabra al no desarrollar un discurso verbal, requieren sin excepción una dramaturgia, término que entonces, en un concepto más amplio, pudiera definirse como la *organización de las acciones y el discurso dentro de una estructura dramática*.

Entre el teatro vivo y los medios existen algunas diferencias dignas de tenerse en cuenta al analizar el tema que nos ocupa. En primer lugar, se represente o no, el texto teatral existe como obra literaria desde el momento de su creación, por lo que su eventual publicación le da un carácter de permanencia; en cambio, el guión de cine, radio o televisión no tiene razón de ser si no se realiza. En segundo lugar, el texto teatral, de acuerdo con el director y la compañía que lo represente, puede tener diversas interpretaciones e infinitas puestas en escena; sin embargo, el guión cinematográfico se limita a la visión de su casi siempre único director (descartando en este caso algún posible *remake*, que por lo general repite la versión inicial). Esto quiere decir que, si bien es corriente adquirir en una librería un texto de Shakespeare, que además pudiera representarse de diversas formas, no tendría sentido —salvo para especialistas— obtener un hipotético guión publicado de *Lo que el viento se llevó* o *Viridiana* si ya se ha visto la película. Por último, si bien en el teatro lo esencial es la palabra y la acción *en tiempo real*, en el guión lo fundamental es la imagen y el sonido, y no en tiempo real, sino mucho después de haber sido registrados. La conclusión es que, en general, la dramaturgia de los medios *no es literatura*, sino más bien, como ha planteado el especialista Artur da Távola:

*videoteratura.*<sup>2</sup>

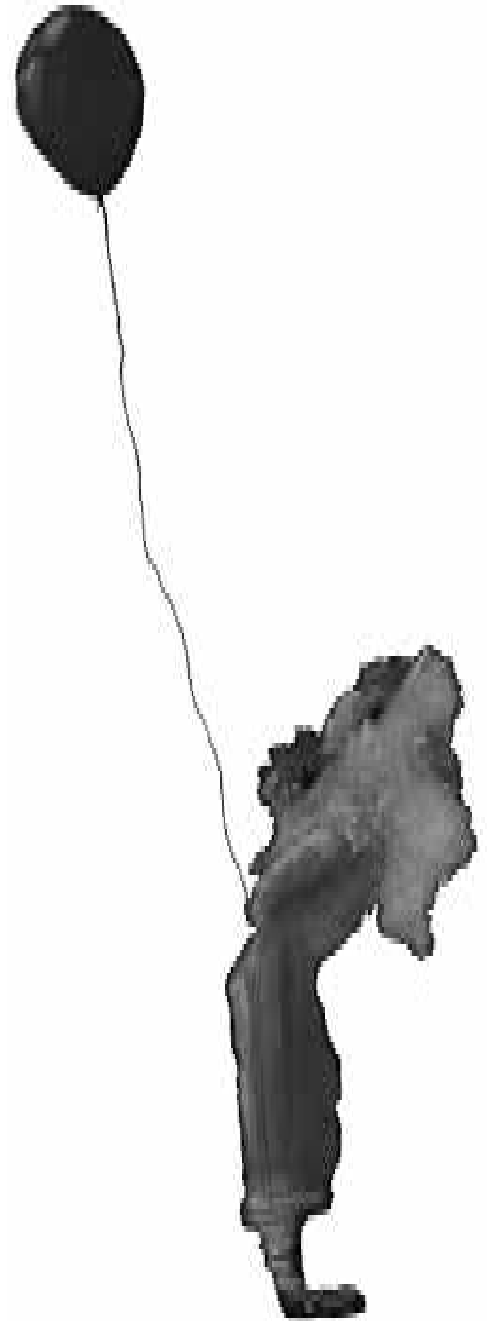
Algunos autores, al considerar la circunstancia de que el destino último del texto dramático es su puesta en escena, han llegado a descartarlo como literatura o a considerarlo un simple guión para la acción. En ambos casos se trata, a nuestro juicio, de posiciones extremas y reductoras; pero si bien el drama no es un simple guión para la acción, tampoco es literatura solamente, sino *literatura también*. El dramaturgo es un escritor que está entre dos aguas, por eso en ocasiones no se piensa en él como literato ni la dramaturgia teatral se ve como literatura. Peor aún, a veces el propio dramaturgo se considera a sí mismo tan solo como un organizador de acciones, o como un creador de imágenes escénicas o como un productor de pura literatura; enfoques que, a nuestro juicio, limitan el alcance de su obra, puesto que al unir la palabra a la acción, propone la creación de un espectáculo, que será mejor cuanto mejor sea el texto literario que lo sustente; un texto que, además, siempre debe estar en función de esa acción.

En la época del cine mudo hubo una famosa actriz norteamericana llamada Clara Bow que, según la propaganda de los estudios, tenía el *it*, palabra inglesa de difícil traducción y amplio uso, que pudiera entenderse como *eso*, *ello*, *aquello...* En el caso de la Bow se entendía como que ella tenía *eso*, el *aquello*, un algo especial y único, un toque que la diferenciaba de las demás estrellas. Escribir para la escena requiere algo parecido a ese *it*: una visión especial que podría entenderse como la capacidad de pensar la literatura en términos de acción y de conflicto, de pensar el texto dramático no como algo estático e inamovible, sino como *un sistema de fuerzas en movimiento*, porque si ese texto no se mueve *en sí mismo*, difícilmente será capaz de propiciar un

movimiento sobre la escena. Esto es algo que se entiende o no se entiende: muchos poetas y narradores, e incluso muchos aspirantes a dramaturgos, han fracasado en sus intentos de escribir teatro por no entenderlo, y es por eso que ha habido y hay tan pocos autores dramáticos en el ámbito de la literatura universal.

Por otra parte, el texto dramático tiene algunos requerimientos básicos que deben cumplirse siempre, o el resultado final, independientemente de sus posibles valores estéticos, pudiera naufragar sobre la escena. Ante todo, debe partir de un conflicto fuerte y desarrollar una historia coherente, conducida por personajes bien trazados que establezcan un diálogo elaborado desde el punto de vista literario, pero siempre en función de la acción. Claro está que los diferentes géneros, estilos y destinatarios del teatro determinan *variantes* para estas condiciones, pero no implican en absoluto su omisión. En el caso del teatro para niños y de títeres, los elementos esenciales que condicionan una diferencia entre esta forma escénica y las demás son el público al que se dirige y las figuras que lo encarnan, pero si analizamos el argumento de *La caperucita roja* —quizás la fábula más representada en la historia del teatro para niños en el mundo— encontramos un conflicto de vida o muerte, personajes espléndidamente perfilados y un diálogo que de forma precisa apuntala la acción. Basta recordar la famosa escena de la niña y la abuelita («¡Abuelita, qué boca más grande tú tienes! ...», «¡Para comerte mejor!»), para comprender por qué esta maravilla de síntesis literaria, tantas veces dramatizada, se ha convertido en un clásico del teatro de títeres mundial.

**¡La dramaturgia  
a la imprenta!**



Si nos preguntamos cómo ha llegado a nosotros el tesoro del teatro universal desde sus primeras manifestaciones en la Antigüedad hasta nuestros días, la respuesta obvia sería que mediante los textos, primero copiados y luego impresos, que han cruzado los siglos para mostrarnos los temas, los argumentos, las ideas contenidas en las obras, y al analizar sus acotaciones y su estructura, hasta sus formas de representación. Mas en el caso de la dramaturgia para niños y de títeres la realidad ha sido otra, pues aunque el teatro de muñecos coexiste con el de actores desde la más remota antigüedad, no es hasta la primera mitad del siglo XIX que comienzan a aparecer algunos textos titiriteros publicados, y solo a principios del siglo XX germinan los primeros brotes de un teatro para niños.

En ambos casos, y a nivel mundial, el monto de las publicaciones ha sido mínimo en comparación con los demás géneros literarios; pero en Cuba, curiosamente, los primeros ejemplos de un teatro dirigido a los niños aparecen por la vía de la dramaturgia en varios libros publicados a principios del pasado siglo, con breves piezas teatrales de diversos géneros, destinadas a representarse en las escuelas por los propios alumnos. En verdad se trataba de una pseudo literatura carente de valores literarios o teatrales, escrita por los mismos maestros con fines puramente pedagógicos. Después de

esto, se produce un largo silencio editorial que se prolonga hasta los primeros años de la Revolución, con algunas publicaciones aisladas, hasta que en 1967 nace la Editorial Gente Nueva, especializada en la literatura para niños y jóvenes, y se incrementan en cierta medida las publicaciones de teatro, sobre todo tras la creación del Concurso La Edad de Oro, en 1972, cuando la editorial asume la publicación anual de las obras premiadas.

Aunque a partir de los años setenta otras editoriales se han ocupado también, esporádicamente, de la literatura para niños y jóvenes, no hace falta un estudio minucioso del tema para verificar que el por ciento de obras teatrales para niños y de títeres publicadas por todas las casas editoras ocupa el sitio más bajo. Las «justificaciones» para que esto suceda son varias: una, que el teatro se escribe para representarse; lo cual es una verdad a medias y una actitud errónea que ha traído como consecuencia que muchas obras importantes del brillante período teatral de los años sesenta se hayan perdido para siempre por no haberse editado nunca. Otra, que el teatro no se vende; dudosa afirmación no probada hasta el momento y a la que se contraponen el hecho de que las piezas teatrales para niños se agotan en las librerías. Y por último, se alega que en este campo hay pocas obras de calidad, lo cual podría

ser cierto, pero igual sucede en cualquier otro género literario sin que tal cosa justifique el no buscar, encontrar y publicar las mejores para salir de tan artificial círculo vicioso.

Por fortuna, gracias a las escasas pero existentes publicaciones del teatro para niños y de títeres cubano, se han salvado para la memoria y el repertorio activo del amplio movimiento teatral del país la mayor parte de las piezas de Dora Alonso y otros títulos devenidos clásicos como *Ruandi*, de Gerardo Fullea León, o *El gato simple*, de Fidel Galbán, por solo citar algunos. Sirvan estas palabras como un llamado para que nuestra dramaturgia nacional permanezca, y pueda ser un componente tangible y cardinal del amplio patrimonio de la literatura cubana.

*La Habana, enero de 2007*

<sup>1</sup>Artiles, Freddy. *La maravillosa historia del teatro universal*, La Habana, Gente Nueva, 2005, pp. 12-13.

<sup>2</sup>Da Távola, Artur. *La libertad de ver*, La Habana, Editorial Pablo de la Torre, 1991, p. 71. Citado en: González Castro, Enrique. *Los encantos de las telenovelas*, La Habana, Editorial Pablo de la Torre, 1994, p. 20.



# Centenario de Astrid Lindgren



Innumerables páginas se han llenado de elogios al quehacer literario y la trayectoria de Astrid Lindgren (Smaland, Suecia, 1907-Estocolmo 2002), la célebrima creadora de Pippa Mediaslargas, «la niña más fuerte del mundo». No es ocioso pues que, al referirse a ella, numerosos teóricos del orbe aseguren que con la aparición del primer tomo de esta trilogía la escritora dio un vuelco notable a la literatura infantil universal, más que evidente si se atiende al hecho sistemático de que, antes de irrumpir Pippa en el contexto mundial de las letras para niños, se hacía un tipo de literatura infantil muy lejana al interés de los menores. Después de llegar la heroína pelirroja y anticonvencional con su demoledora conducta hacia el ámbito de las poses adultas, los niños no tendrían ya que conformarse solo con las «migajas literarias que les dejaran los grandes», de las que certeramente habló el teórico francés Paul Hazard.

Como libro de posguerra que es —apareció en Suecia en 1945—, Pippa representa un canto a la tolerancia, la paz y la autodeterminación infantil. En estos valores será que se afiance la narrativa posterior de Astrid Lindgren, muy sustentada en un humanismo que toma al menor como centro de atención y lo erige emblema de los valores más caros al ser humano, dentro de un entorno que —lejos de ser idílico, paradisíaco, aleatorio— puede verse abatido por las penas y furias de este mundo.

Revisando la amplia bibliografía de la Lindgren —autora que comenzó a escribir en su madurez— se advierte de inmediato una intención evidente de ubicar a los infantes no aparte, sino precisamente en aquel imperfecto mundo adulto, en el cual deberán subsistir pese a las barreras que se les imponen. Este mundo —que evocado en sus recuerdos biográficos de niñez, *Mi mundo perdido*, deviene plácido, amoroso, campestre y ya irreal en este siglo—, en su obra puede vislumbrarse de manera repentina roto por un agente externo que casi siempre estará representado por algún adulto opresor, ya sea un ladrón, preceptor, tirano, policía o un padre impositivo.

Si bien la obra de Astrid Lindgren se caracteriza en



---

general por el optimismo, por un a veces disparatado humor que le permite situar a sus personajes en las situaciones más inverosímiles y jugar con ellos hasta la carcajada —y nuestra querida Pippa es quizás el mejor ejemplo—, en ocasiones la autora abandona esas tramas suaves, reconfortantes, para adentrarse en vericuetos de la conducta humana, asuntos trascendentes, preocupantes.

Existen varias obras, o más bien series —porque tal vez luego del éxito experimentado con Pippa, Astrid decidiera recurrir, también con buena fortuna, a los personajes episódicos— que discurren en un entorno placentero, se diría que bucólico pastoril, como es el caso de los conjuntos Kati en París, Italia y América, los tres libros sobre Miguel (Emil de Lonneberga), las aventuras del detective Blomkvist —muy emparentado a Pippa en su psicología— los niños de Bullerby o Madita y Lisabeth. Astrid Lindgren escribió sin embargo, tres obras aisladas dentro de su producción y muy distintas en el tiempo, que resultan atípicas por completo en el universo infantil que ha regalado a la infancia y —¿por qué no?— a los adultos del orbe.

### **Libertad, muerte y vida eterna**

En 1954, la autora publica por AB Rabén y Sjögren Bokförlag —una de las casas editoriales para niños, veteranas en Suecia— su libro *Mio, mi pequeño Mio* (que solo sería traducido al castellano por Editorial Juventud de España en 1990). *Mio* presenta un argumento hoy típico para cualquier historia infantil, pero en el momento de su publicación se revelaba renovador en su totalidad: cuenta la historia de Bo Wilhelm Olsson, huérfano recogido por sus desamorsos tíos y quien lleva una gris existencia de penurias y maltratos verbales en el entorno citadino y aburrido de la Upplandsgatan.

El chico acaricia un sueño imposible, conocer al padre que nunca tuvo, viajar con él a un mundo de aventuras y encontrar en definitiva esa felicidad que le fue hurtada por la realidad y que, no obstante, él acaricia como una quimera. Para su suerte, un buen día, intervendrá el elemento mágico de una manzana misteriosa que le permite llegar hasta el País de la Lejanía, donde habita un rey que deviene su preciado y ausente padre. Ambos se reconocen al instante mismo de encontrarse, y es uno de esos misterios y licencias maravillosas que nos permite la literatura a los escritores, sobre las cuales no conviene mucho abundar. Con este suceso, Astrid —entre líneas, en voz queda— dice, o más bien sugiere a los niños, que cuanto deseamos de veras, si nos va el alma en ello, lo podremos alcanzar, pues en la vida todo lo deseado se hace posible con la misma fuerza de la realidad.

Sin embargo, no basta con alcanzar un deseo. Es necesario estar siempre a la altura de él. Bo Wilhelm,

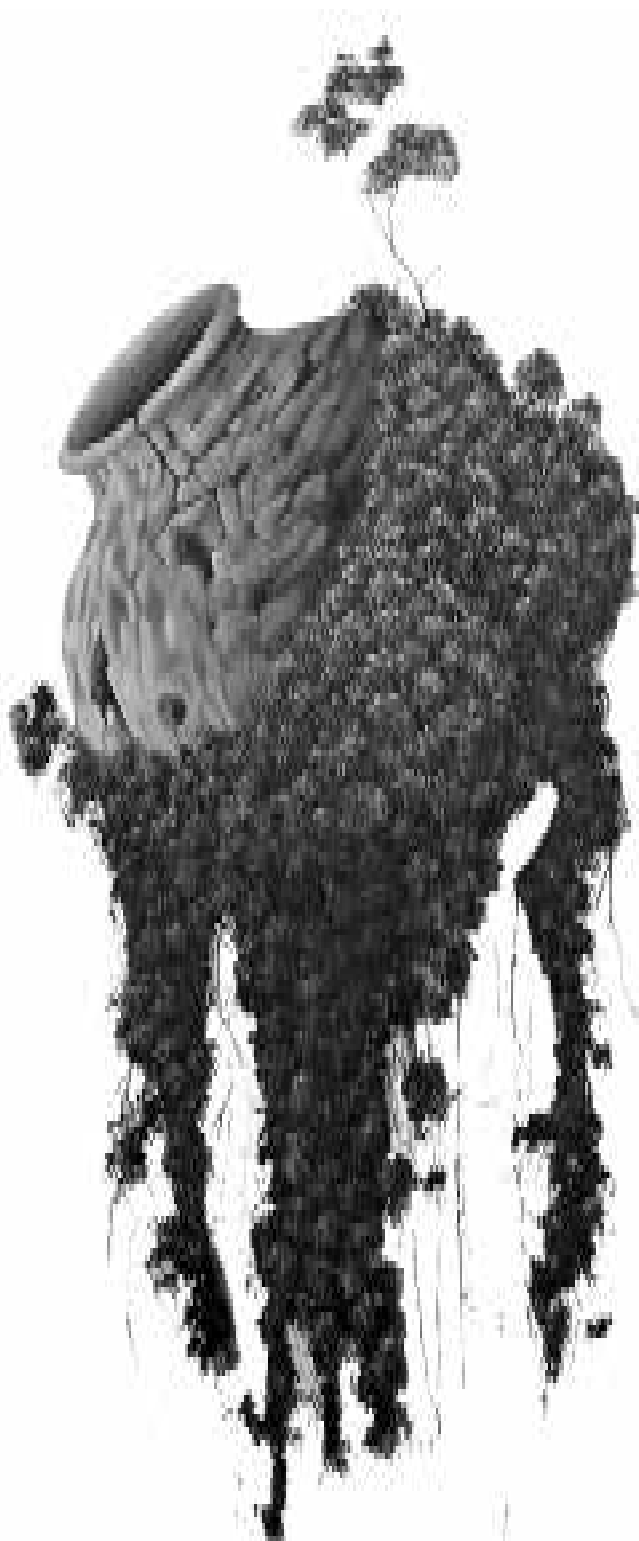


---

que en esta dimensión del País de la Lejanía se nombra Mio y es un príncipe hermoso y querido, deberá luchar por el amor de su padre y por salvar a su reino, amenazado constantemente por la pena y el llanto que provocan los tenebrosos pájaros encantados y el malvado caballero Kato con sus hostiles tropas. Si al cambiar de universo Mio perdió a su querido amigo Benka —una especie de interlocutor y lo único bueno que le ofrecía su mundo anterior—, encontrará ahora el mejor compañero de aventuras en Yum-Yum y podrá así cumplir uno de sus mayores deseos al cabalgar sobre el brioso Miramis. Mio deberá crecer en lo espiritual y lo físico en un combate contra la maldad, para el cual ha sido elegido incluso antes de su nacimiento.

En este libro la autora defiende la tesis del destino manifiesto, por demás ausente hasta entonces en su creación para niños, donde por lo general presenta pequeños independientes como Pippa, Emil, Madita y Lisabeth o Kalle Blomkvist, capaces de jugar con su suerte a capricho. El elemento mágico —presente en capas que hacen invisible a su portador, espadas predestinadas solo para un caudillo (como la del rey Arturo), cucharillas de la abundancia que nunca se agotan y otros enseres cotidianos dotados de poderes supremos— y la aparición de personajes de las sagas nórdicas o del folclor universal (como aquel herrero que cual Vulcano vive sepultado en las entrañas de una cordillera), aderezan el relato de un encanto, poesía y aventura sin igual.

Casi veinte años después de escribir *Mio, mi pequeño Mio*, Astrid recurrirá al mismo esquema narrativo en otra historia inmersa en un mundo arcaico, que discurre por senderos similares de imaginaria e intenciones éticas y humanas. Al publicar en 1973 *Los hermanos Corazón de Leóni* —traducido a nuestra lengua en 1986 también por Juventud—, la autora revive la historia de *Mio*, esta vez en dos hermanos, Juan y Carlos Corazón de León, hijos de la pobre costurera Sigrid abandonados por su padre, quien partió como marinero hacia muchos años sin dejar huellas. El punto de vista del narrador vuelve a ser, como en *Mio*, la primera persona que seguramente a la autora le resultó más comunicativa, afectuosa y confidencial para contar a los niños de hoy, sus fieles lectores, esos avatares que vivirán los personajes en el largo y tortuoso camino hacia la felicidad. Juan y Carlos son seres casi antagónicos que, sin embargo, se aman profundamente con una vehemencia sin igual, sabedores tal vez cada uno de que poseen lo que al otro le falta. Carlos, el narrador participante, nos relata que morirá pronto, consumido por una penosa enfermedad y que deberá decir adiós a su querido Juan, ídolo y, a la vez, dios tutelar. Para consolarle, el atractivo, simpático, fuerte y valeroso hermano le contará de Nangijala, un bello país situado en el Más Allá, al cual todos debemos ir en



algún momento de nuestra vida y de donde están desterrados el pesar y la desdicha de este mundo. La muerte, que parece algo inevitable como un merecido castigo por desconocidas culpas de antaño, deviene para el niño una esperanza, quizás la liberación definitiva de sus penas.

La prodigiosa imaginación de la autora intervendrá ya en el segundo capítulo, cuando un incendio «providencial» hace que el hermano fuerte y viril salte desde un piso alto con el otro en brazos para salvarlo del fuego que amenaza destruir el mísero apartamento. Mas cuando rescata a su hermanito, Juan muere aplastado contra el pavimento en uno de los momentos más tristes que se hayan escrito en historia infantil alguna. ¿Ha ido realmente a Nangijala?, se pregunta el inconsolable Carlos una y otra vez, cada vez más descontento de no haber sido él quien pereciera, y sin entender aún cómo la «justicia divina» resulta tan cruel y desacertada que lo separa de su bienamado hermano.

Cierto día vendrá una paloma blanca hasta su ventana y Carlos supone que, en efecto, Juan le espera en el Más Allá y se fue antes para allanarle el camino. Por eso también habrá llegado para él la hora de partir. Así, la muerte que fue tan temida, que se concibió luego como promisoría, resulta ahora liberadora de penas, enfermedades y de un mundo donde las cosas no están nada bien.

Llegar a Nangijala es adentrarse en un entorno quimérico en principio como el de *Mío*. Astrid suple lo empobrecedor del mundo cotidiano actual, con el exotismo de la antigüedad. Pero, a los pocos días de estar allí, advertirán los hermanos que en el mejor de los mundos posibles tampoco las cosas andan bien. Existe un pueblo que lucha contra el tirano Tengil, quien auxiliado por el fiero dragón Katla, esclaviza y divide al país en dos valles, uno de llanto, muerte y mazmorras y otro de temor y desesperanza.

Ambos hermanos deberán combatir con las fuerzas a su alcance por la libertad de sus amigos que sueñan con vencer al opresor. Como en *Mío*, aparecen corceles redentores y vigorosos igual que el viento, una trompeta mágica que subordina al temible dragón Katla, la poderosa serpiente marina Karma, escondrijos tras los armarios, cuevas llenas de misterio, ansiedad y peligro para los cautivos y caracteres humanos de todo tipo. Como en *Mío*, la justicia y la verdad se impondrán a la postre pero, eso sí, al precio de la muerte. ¿La muerte nuevamente? ¿Esta vez al final del relato, cuando todo parecía concluir tan bien? Sí, pero también la promesa de una vida eterna, pues para la autora hay otro Más Allá aguardando por nosotros para redimirnos; otro paraíso de ensueño que esta vez se nombra Nangilima y adonde —de mutuo acuerdo— parten los hermanos. De nuevo el fuerte Juan, es herido de

muerte por el aliento letal de Katla, y es el indeciso Carlos Corazón de León quien, haciendo acopio del valor y la energía que no cree poseer, cargará con él hacia un suicidio simbólico aunque real que los sepulta en las abismales aguas de una oscura catarata. ¡Hay que morir muchas veces para renacer de nuevo purificado, reverdecido, más perfecto y así poder aspirar a una forma superior de vida y espiritualidad!, parece decir la autora entre líneas.

En *Ronja, la hija del bandolero* —publicada por primera vez en 1981 y traducida al castellano en 1985— Astrid Lindgren, además de entronizar un canto a la libertad sin fronteras y el amor entre los humanos o la necesidad de ser tolerantes para convivir en el universo que nos corresponde, reflexiona sobre la vida y la muerte. También en una era indeterminada, pero en verdad remota, de castillos derruidos por el tiempo, de bandas a lo Robin Hood que asolan los bosques, y de seres mitológicos, como las voraces y sanguinarias arpias, los enanos grises y los gnomos culones, dos niños deberán enfrentarse con su destino, el karma inexorable al que les conducen sus padres: odiarse para siempre por la inquina entre familias milenariamente rivales. ¿Un *remake* de *Romeo y Julieta*? Sin dudas. Ronja, la hija de los Borka, y Birk, el vástago de los Mattis, a la manera de Pippa y de otros tantos héroes de la literatura infantil contemporánea, deben imponer sus sentimientos por encima de la norma, convenciones absurdas, una moral plagada de intereses creados y esquemáticas posturas de sus progenitores.

El entorno, que en un primer momento se antoja casi edénico por esos bosques llenos de verdor, la vida silvestre plagada de banquetes, abundantes diversiones y el cariño de padres y bandoleros que en realidad forman una gran familia, de repente se verá alterado por la llegada de una banda rival. Aquí el enemigo no será tanto un extraño o algo sobrenatural, emblemático del mal —como lo fueran en *Mío*, *mi pequeño Mío* y *Los hermanos Corazón de León* aquellos arquetípicos tiranos Tengil y el Caballero Negro del alma de piedra, sino que el oponente será el odio y el rencor que los protagonistas guardan dentro de sí mismos. A cada momento, Ronja deberá elegir entre opciones dispares: ¿querer a Birk, aunque pertenezca a un clan rival? ¿Ayudarle a subsistir en la cueva y traicionar a los suyos? ¿Huir del padre al que tanto quiere, aun cuando él amenace con el suicidio? ¿Escapar del confort hogareño solo por ser libre?

La ética de los personajes es uno de los asuntos centrales de esta obra en la cual Astrid varía el punto de vista narrativo. Ya no se trata de un relator participante, sino del omnisciente o tercera persona para hacer más objetivas y desprejuiciadas las situaciones.

Otra vez la libertad, la muerte y la vida eterna —que

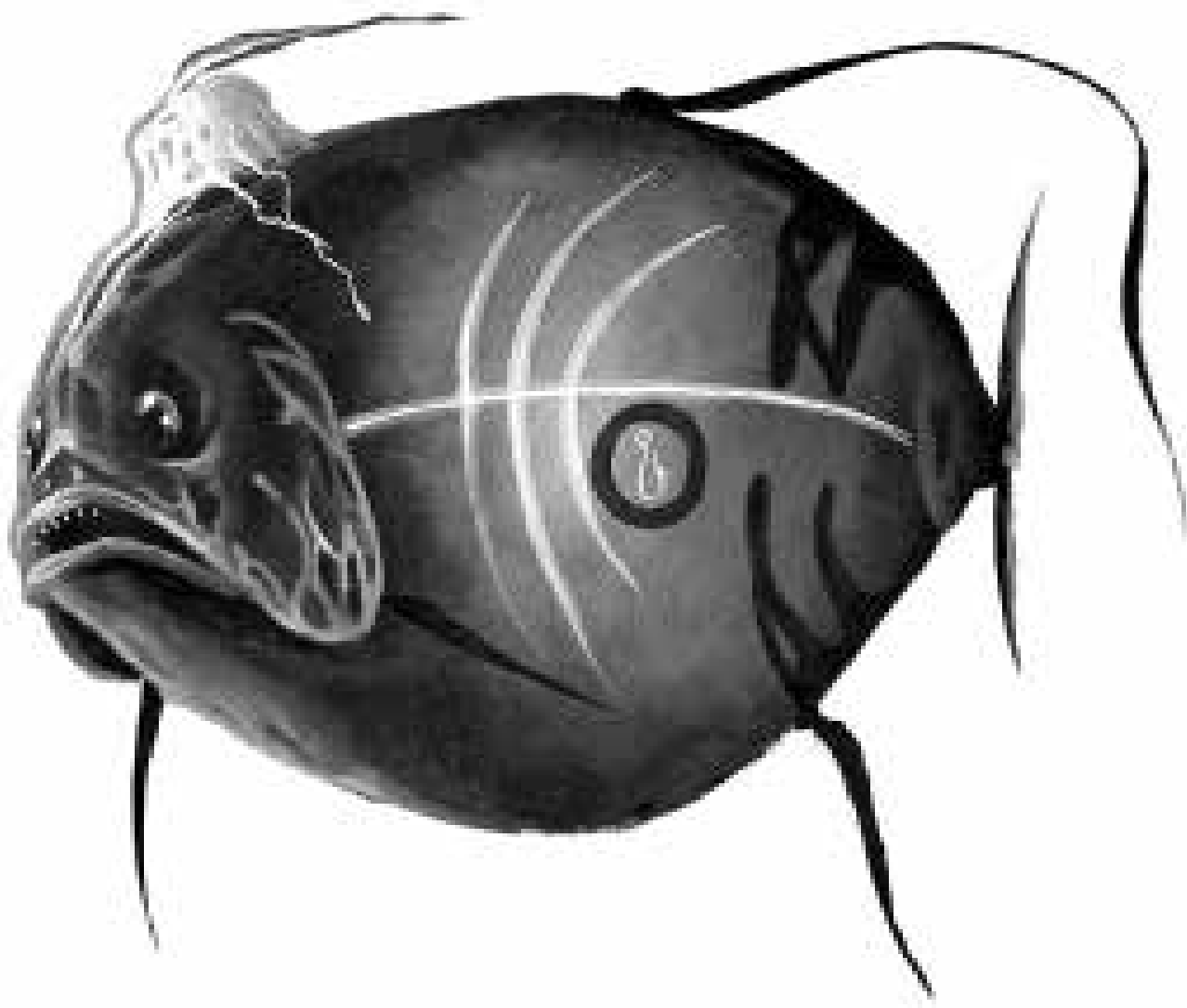


---

ahora se evidencia en la fuerza liberadora del amor puro— son las constantes que se mueven durante la historia en el camino iniciático que deberán seguir ambos protagonistas quienes, a la postre, hacen triunfar *su* verdad al rebelarse ante las disposiciones absurdas de sus seres más queridos, incluso aquel designio irrevocable que los destinaba a ser bandoleros en el futuro.

Con *Mío, mi pequeño Mío*, *Los hermanos Corazón de León* y *Ronja, la hija del bandolero*, Astrid Lindgren regala obras ciertamente atípicas dentro de su creación, tres piezas maestras de la narrativa contemporánea para niños y jóvenes y, a la vez, valiosas joyas de esa *otra* literatura comprometida que busca decir algo más, que amén de divertir, entretener y elevar la fantasía, se preocupa de sensibilizar sobre determinadas situaciones otrora escamoteadas en la literatura infantil universal.

Como diría otra autora sueca, María Gripe, quien también fuera una aventajada en las historias difíciles *con* niños y *para* niños y con toda seguridad una de las mejores discípulas de Astrid Lindgren: «La vida tiene un alto precio, pero lo vale». La libertad, podría decirse ahora parafraseándola, puede tener un precio tan alto como la muerte; pero bien vale la pena pagarlo si el premio es alcanzar esa vida eterna con la que todos soñamos.





# Jorge Luis González Yuque



Nace en Ciudad de La Habana en 1966.  
Es dibujante ilustrador, diseñador informacional,  
publicista y artista plástico.

## Premios recibidos

Gran premio artes plásticas-pintura y Premio de anuncio publicitario en el Salón Arte Combatiente Retaguardia FAR, 1989. Mención en cartel, Salón 26 de Julio de Artes gráficas, 1990. Premio de la Asociación Publicitaria de Cuba y de la Publicitaria FAMA S.A. a la Creación de la marca comercial textil PANDA y a la campaña publicitaria de Fin de Año de dicha institución en la Feria de la Habana, 1992.

## Exposiciones personales y colectivas

Salón 26 de Julio de Artes Gráficas, 1989. Feria Internacional de Arte Latino, Artes Gráficas Cappanelli, Roma, Italia, 2000. El Reino de Lauma, galería Rene Portocarrero, Teatro Nacional de Cuba, 2004. Esos Locos Bajitos, galería Orígenes, 2005. El Quijote en Carteles, galería del Centro Hispanoamericano de Cultura, 2006. Arte Triste el Primer Día (Novena Bienal de la Habana), Sociedad Asturiana, 2006. Salón Internacional de Humor Gráfico San Antonio de los Baños, 2006. Arte Triste Dos Caras de Mi, Mudima Gallery, Berlín, Alemania, 2007. Surrealismo de Mundo Nuevo, Mudima Gallery, Italia, 2007.





RABINDRANATH TAGORE

## Oscuros secretos de mi alma

(Fragmento)

### El país de las hadas

Si alguno llegara a saber dónde está el palacio de mi rey, el palacio desaparecería en el aire. Sus muros son de plata blanca y su techo de oro vivo. Mi reina vive en un alcázar que tiene siete patios y lleva una joya que costó todo lo que valían los siete reinos. Pero déjame tú decirte bajito, madre, dónde está el palacio de mi rey. Mira: está en aquel rincón de la azotea donde está la maceta de la albahaca.

La princesa duerme encantada en la última playa de los siete mares que nadie pudo pasar. Nadie en el mundo puede encontrarla más que yo. Oye: tiene los brazos llenos de brazaletes y gotas de perlas en las orejas. Su cabello le llega al suelo. Se despertará cuando yo la toque con mi varita de virtud; y cuando se sonría se le caerán las joyas de sus labios. Pero déjame decírtelo bajito, madre: la princesa está en aquel rincón de la azotea donde está la maceta de la albahaca.

Cuando sea la hora de irte a bañar al río, sube a la azotea, madre. Yo estaré sentado, mira, allí, en aquel sitio en que las sombras de las dos paredes se juntan. Solo a la gata le consiento estar conmigo, porque la gata sabe dónde vive el barbero del cuento. Pero déjame decirte bajito, madre, dónde vive el barbero del cuento: vive en aquel rincón de la azotea donde está la maceta de la albahaca.

I  
Upagupta, el discípulo de Budda, dormía echado en el suelo, bajo la muralla de la ciudad de Mathura. Todas las lámparas estaban ya apagadas, cerradas todas las puertas; y el cielo sucio de agosto escondía todas las estrellas.

De pronto, Upagupta sintió en su pecho unos pies que repicaban sus ajorcas. Se incorporó asustado, y la luz de la lámpara de una mujer alumbró sus ojos que perdonaban.

Era la bailarina, estrellada de joyas, nublada con un manto azul pálido, borracha del vino de la juventud.

Bajó ella la lámpara, y vio la cara moza de Upagupta, de una austera belleza. Y le decía:

«Perdóname si te he despertado, hermoso; anda, vente conmigo a mi casa, que la tierra sucia no es lecho propio para ti».

Upagupta le respondió:

«Mujer, sigue tu camino; ya iré en tu busca cuando sea tiempo».

De pronto, la noche negra enseñó sus dientes, en un relámpago, y el trueno gruñó desde un rincón del cielo. Y la mujer se puso a temblar, espantada.

de colores, comprendo por qué hay tantos matices en las nubes y en el agua, y por qué están pintadas las flores tan variadamente..., cuando te doy juguetes de colores, hijo mío.

Cuando te canto para que tú bailes, adivino por qué hay música en las hojas, y por qué entran los coros de voces de las olas hasta el corazón absorto de la tierra..., cuando te canto para que tú bailes.

Cuando colmo de dulces tus ávidas manos, entiendo por qué hay mieles en el cáliz de la flor, y por qué los frutos se cargan, secretamente, de ricos jugos..., cuando colmo de dulces tus ávidas manos.

Cuando beso tu cara, amor mío, para hacerte sonreír, sé bien cuál es la alegría que mana del cielo en la luz del amanecer, y el deleite que traen a mi cuerpo las brisas del verano..., cuando beso tu cara, amor mío, para hacerte sonreír.



## 62

Hijo mío, cuando te traigo juguetes



---

JULIO ANTONIO BLANCO  
ESCANDELL

## Soñar un safari

(Fragmento)

### **Precauciones para hablar con un león**

Es de temer el rugido del majestuoso león  
cuando enfurece.

Por esa y otras razones  
los animales suelen esconderse.  
Hablar lo menos posible,  
evitando dejar de ser corteses,  
será siempre aconsejable  
con este alto señor tan agreste,  
que además de ser grosero,  
no ha cepillado, ni una vez, sus dientes.

### **Algo que debes saber de los rinocerontes**

Si tropezaras un día  
en la espesura del monte  
con el gran rinoceronte  
será grande tu avería.

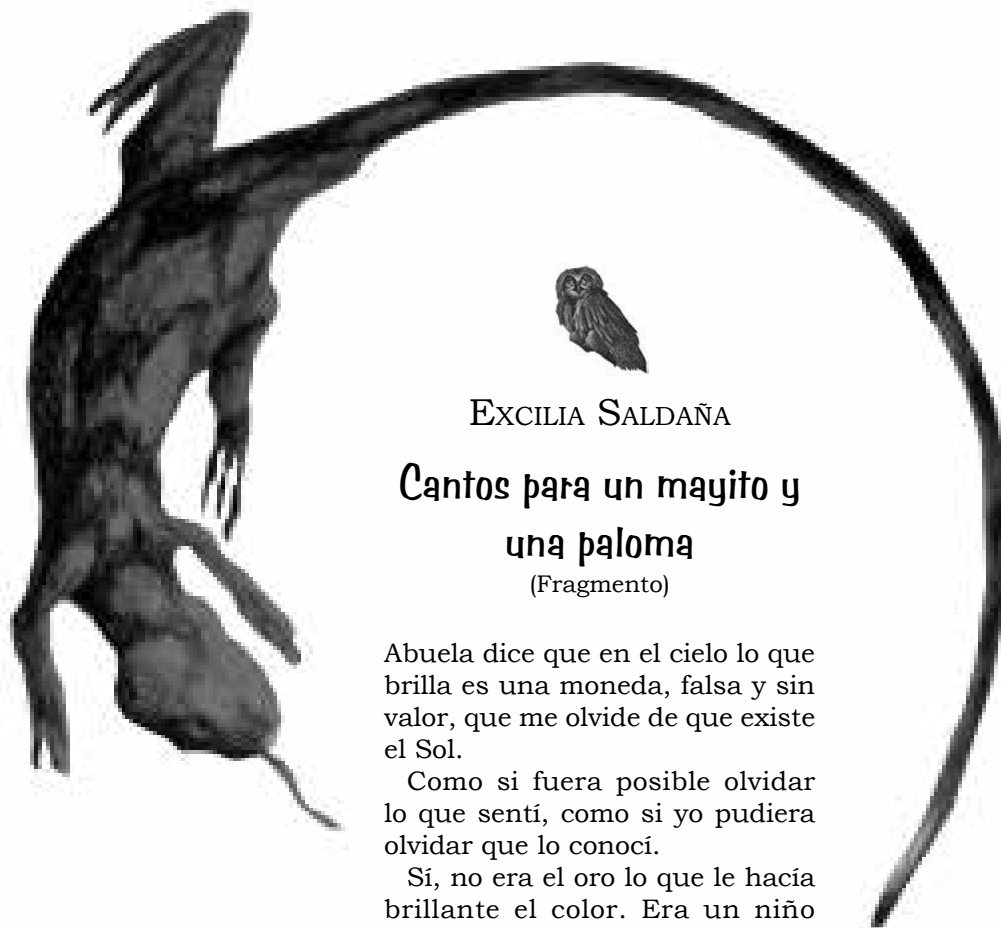
Inolvidable diría.  
Y es que andan distraídos,  
apenados, cabizbajos.  
Los monos en sus relajos  
les gritan “nari-crecidos”,  
y van cariacontecidos.

### **Consejos para fraternizar con monos**

Son los monos muy graciosos,  
divertidos,  
agradables,  
y les gusta  
andar de fiesta  
de la mañana a la tarde.

Mas,  
te aconsejo, Carlitos,  
que imitarles no trates,  
no se toman nada  
en serio,  
tienen por techo ramajes,  
y aunque se vistan de seda  
de monos  
suelen quedarse.  
Si nunca evolucionaron  
fue por ser  
irresponsables.





EXCILIA SALDAÑA

## Cantos para un mayito y una paloma

(Fragmento)

Abuela dice que en el cielo lo que brilla es una moneda, falsa y sin valor, que me olvide de que existe el Sol.

Como si fuera posible olvidar lo que sentí, como si yo pudiera olvidar que lo conocí.

Sí, no era el oro lo que le hacía brillante el color. Era un niño triste, hablaba bajo y usaba espejuelos oscuros contra su propio resplandor.

Fue una tarde cualquiera a la entrada de la primavera:

—No apures el paso —le dije yo.

—Camino hacia el ocaso, mi meta ya llegó. No juegues conmigo, búscate otro amigo, alguien que ponga en tus manos el verano; ese, que sobre la dulce queja del violín, te regale, cada vez que quieras, una ilusión sin fin. El día pasa veloz: ¡Cómo encender tu risa en la noche de mi adiós!

Fue una tarde de abril y desde entonces espero a que vuelva a venir.

Abuela dice que no, que yo no conocí al Sol, que lo que brilla en el cielo es una moneda que rueda y rueda, que quema y rueda, que olvida y rueda. Que no, que yo no conocí al Sol.

### Osará, el viento

Viene el viento: zumba, ulula.

Sí: Zumba Ulula Osará.

Osará es el viento, el viento.

Pájaro de la noche y  
el sol, pájaro bello  
—curvo pico de aire, alas  
de soplado misterio—,  
te espera la reina Ceiba  
en su verde reino y  
te espera la palma real,  
el canistel, el níspero;  
te espera la madre álamo,  
la caoba dura y el cedro,  
la majagua, el pino,  
el ácana y el ébano  
para que les acunes  
a sus cogollos tiernos.  
Y espero yo con mi hijo,  
¡refréscamele el sueño!

Viene el viento: zumba, ulula.

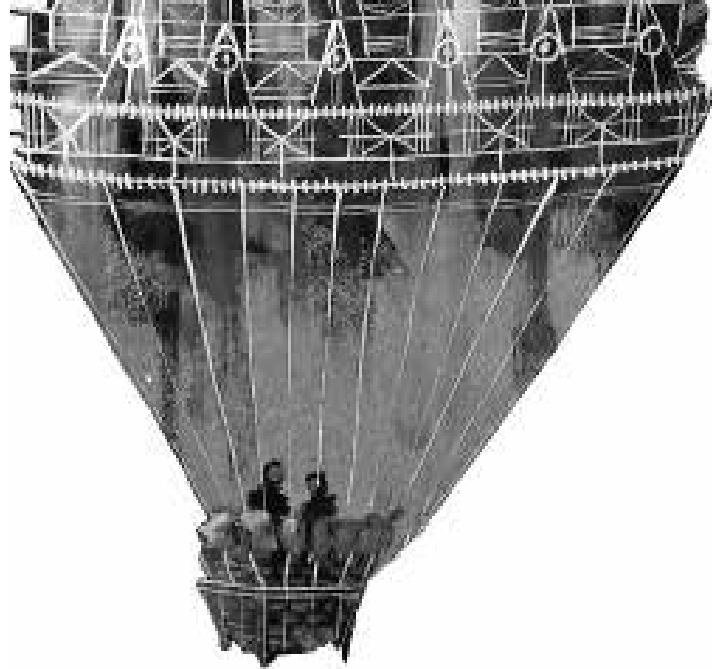
Sí: Zumba Ulula Osará.

Osará es el viento, el viento.

MARÍA STELLA LIBANIO  
CHRISTO Y CARLOS ALBERTO  
LIBANIO CHRISTO (FREI BETTO)

## El fogoncito

(Fragmento)



### José y Juan

Era el cumpleaños de Viviana-ojos-de-cielo y fuimos a hacer canapé de queso, canapé de salchicha y canapé de jamón. De repente, en pleno trabajo culinario, Pedro-el-fuerte, animado como un canario, trajo a colación un asunto:

—¿Ustedes conocen la historia de los dos palomos mensajeros?

Por el silencio, creo que nadie la conocía. Me parece que él ya sabía eso, porque empezó a contarla:

—Dos palomos mensajeros recibieron una importante misión: llevar a un enfermo una medicina y algodón. Un palomo se llamaba José y el otro, Juan. José era bello, humilde y servicial como un hada. Juan, a pesar de su nombre, en nada se parecía a Limonada. Era vago, orgulloso y prepotente. Al momento de recibir las cargas, Juan dio un paso al frente: “Yo llevo el algodón”, dijo. El muy perezoso quería dejar a José el trabajo más pesado. José no se hizo de rogar y aceptó de buen grado llevar la medicina —probó un canapé y continuó—: Bien temprano en la mañana, los dos levantaron vuelo. Juan volaba al lado de José y se burlaba de él: “Bien hecho, so bobón, aguanta la medicina pesada mientras yo llevo el algodón”. José respondió de inmediato: “Mira, so parlanchín, entregar la medicina es lo más

importante. El algodón se puede comprar en cualquier parte. Pero es gracias a la medicina que el enfermo se va a curar”. Mucho más tarde, un rayo atravesó el cielo de mayo y enseguida un trueno anunció el temporal. José pensó: “No hay problema, sé volar con cualquier tiempo”. Pero Juan quedó preocupado cuando sintió caer la lluvia y vio que el algodón se iba encharcando, haciéndose más pesado. Entonces, comparado con José, comenzó a atrasarse, pues casi no aguantaba el algodón ensopado.

—Amigos, de lo que se acaba de contar, ¿cuál es la moraleja? —pregunté a la pandilla.

—Quien todo lo quiere, todo lo pierde —dijo Mariana-rostro-de-miel.

Listos los canapés, pasamos a preparar marañoncitos para la fiesta de cumpleaños. Ahí fue cuando Pedro nos llamó la atención.

—La historia todavía no terminó, tiene continuación:

”Terminado el temporal, Juan quiso molestar a José. Se sentía humillado por haberse atrasado. Entonces dijo al compañero: «Tú me pasaste por culpa de la lluvia, pero ahora voy a mostrarte de lo que soy capaz: voy a volar tan alto como ningún otro palomo lo ha

hecho». Juan subió, subió, en tanto José miraba, sintiendo pena por el imbécil: solo quien es muy bruto se presenta como genio. Allá, bien en lo alto del cielo, a Juan le faltó el oxígeno. Sentía muchos mareos, ya no podía volar, y con todo su orgullo cayó a tierra. José, sin embargo, continuó y llegó a su destino, entregó la medicina y el enfermo se salvó.

—Y de lo que se acaba de narrar Pedro, ¿cuál es la moraleja? —pregunté a todos.

—Cuanto mayor es la subida, más ruidosa la caída —sugirió Juana-pie-de-ballet.

### Canapé de queso

Bizcochos saladitos y redonditos  
Mantequilla  
Queso rallado tipo parmesano  
Rodajas de tomate  
Huevos cocidos

Hacer una pasta amasando la mantequilla con el queso.

Untar esa pasta en los bizcochos.

Colocar una rueda de tomate sobre cada bizcocho.

Esparcir por encima huevo cocido aplastado.



## El Rey Mono Mágico

7

### **Mono se transforma**

Cuando Mono oyó decir al Maestro Subhodi que las Tres Calamidades podían causarle la muerte, exclamó:

—Pero, Maestro, yo creí que usted me había enseñado el secreto de la vida eterna y que, por tanto, yo nunca moriría.

—Mono —dijo el Maestro Subhodi y suspiró—, todo lo que has aprendido es cómo mantenerte joven durante mucho tiempo y, también, varios trucos mágicos. ¡Ah, sí!, y también cómo hacer algunas transformaciones. Pero estás muy lejos de conocer el secreto de la vida.

Mono dio un salto e inclinó su cabeza hacia la tierra.

—Maestro —dijo llorando—, apiádense de mí. Enséñeme cómo convertirme en un verdadero inmortal.

El Maestro Subhodi observó atentamente la cara de Mono.

—Escúchame bien —dijo después de una pausa larga—. El conocimiento no tiene límites. Si quieres quedarte aquí como alumno mío, ante todo tienes que

obedecer las reglas. Si no lo haces, serás expulsado. ¿Me entiendes?

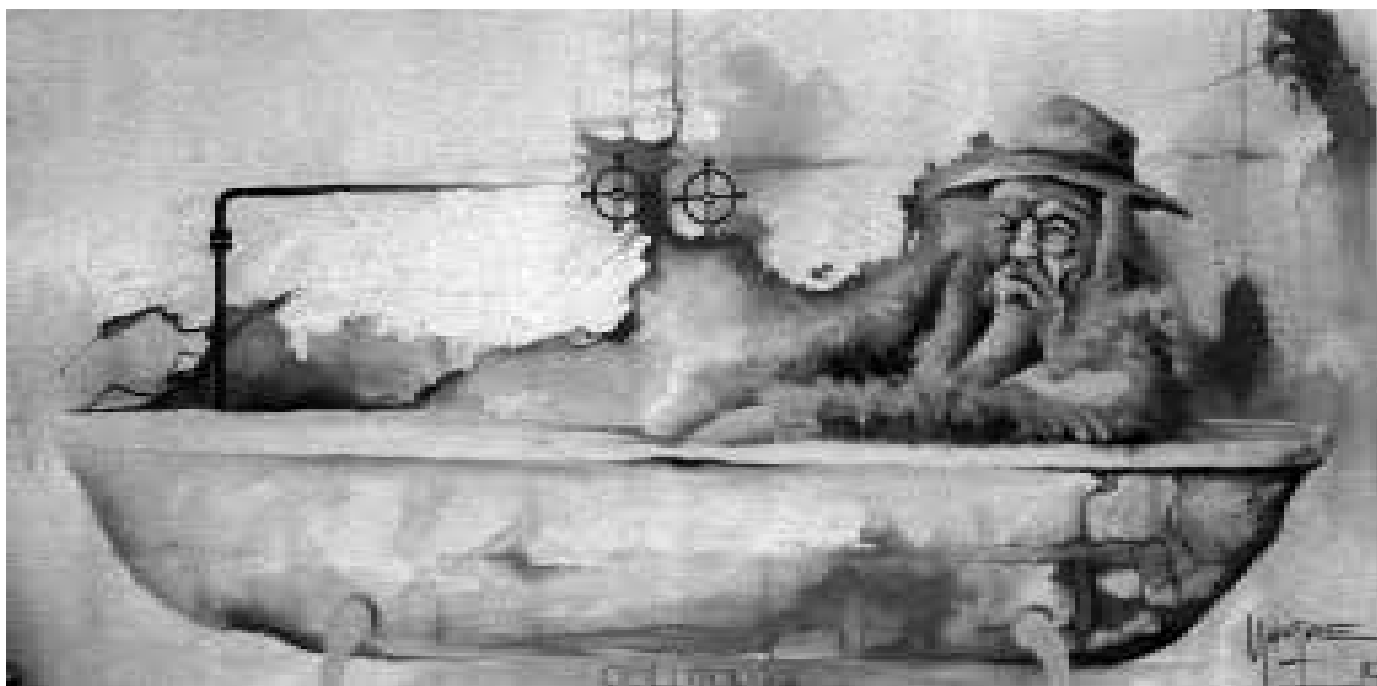
—Sí, entiendo —dijo Mono ansiosamente—. Pero, Maestro, ¿usted cree que yo puedo aprender de verdad el secreto de la vida? ¡Parece tan difícil!

—Mono, nada en el mundo es demasiado difícil. Son nuestros pensamientos los que hacen que las cosas parezcan ser así. Todo lo que tienes que hacer es trabajar mucho.

—Maestro, a partir de este momento prometo ser bueno. Y trabajaré y estudiaré todo lo que pueda —dijo Mono. Y para demostrar que hablaba en serio, Mono dio un triple salto mortal.

Fiel a su promesa, desde ese día Mono trabajó y estudió con ahínco. Pasaba la mayor parte del tiempo recitando conjuros, memorizando fórmulas y escuchando las lecciones del Maestro. Incluso en sueños, Mono recitaba conjuros mientras daba patadas y movía los brazos.

Pasaron cinco años. Mono se convirtió en el alumno más destacado. Hasta el propio Maestro Subhodi estaba empezando a creer que Mono avanzaba a buen ritmo por el camino que conduce a la inmortalidad. Pero todos esos conocimientos y poderes se le succionaron a Mono a la cabeza.



## Loca por Roger

I

### Besar

Estoy sentado en la cuneta esperando, esperando a que pase por aquí una chica. Cuando pase la besaré, pero solo si viene sola. Si la acompañan su madre, su padre o sus amigas, me quedaré sentado haciendo muecas o silbando. Pero si viene sola, y tiene pinta de querer que *yo* la bese, entonces lo haré. Me levantaré de la cuneta, me limpiaré la mano en el pantalón, me acercaré a ella y le diré:

—Así que estás dando un paseo, ¿eh?

—Sí —contestará ella—. Así es.

—¿Y qué te parecería si te diera un besito? —preguntaré.

Ella reflexionará un momento y luego dirá:

—Pues no sería mala idea, pero ha de ser en la boca.

—En la boca será —responderé yo.

Y entonces nos besaremos. Ella llevará los labios muy rojos y olerá un poco a chicle.

—¡Qué bueno! —le diré.

—Mmm —dirá ella—. Pero ahora tengo que irme.

—Si necesitas otro beso, solo tienes que decirlo —le sugeriré—. Yo seguiré aquí sentado.

Estoy sentado en la cuneta esperando a que pase por aquí una chica. Si viene la besaré. Aún no ha llegado ninguna, y a veces pienso que *nunca* llegará y que tal vez esté sentado en el sitio menos apropiado.

Pero todavía son solo las tres y media y, quién sabe, tal vez sea esta la hora en que las chicas se pongan a pensar en que algo les falta.

DENIA GARCÍA RONDA

## Pablo en la luna con las musarañas

(Fragmento)

### Pablo en el mundo de Añil

Después de las presentaciones, Pablo quiso saber si las musarañas no se aburrían en un lugar tan feo y solitario.

—Claro que no —dijo Añil—. Cada una de nosotras tiene un mundo maravilloso aquí en la luna.

«Tienen más imaginación que yo» —pensó Pablo.

—No se trata de imaginación —aseguró Verde, metiéndose de nuevo en su pensamiento—. ¿Ves esas telarañas de colores? Son nuestras musapuertañas. Cada una lleva a un mundo musarañal distinto. El mío es el de los muñes.

«Musarañas, musapuertañas, mundos musarañales, ¿dónde me he metido?» —pensaba Pablo. Todavía no estaba muy seguro de si debía alegrarse o preocuparse por andar en la luna con estas extrañas mujercitas locas. Porque hay que estar loco para decir que esas puertamusarañas, puermusatañas o como se llamen, son las puertas de no se sabe qué mundos, cuando él está viendo, bien clarito, que no son nada más que telarañas, por muy de colores que sean y aunque parezcan encajes.

—¿Tú no has oído decir que «hay muchas cosas que son y sin embargo no parecen»? Pues esta es una de ellas.

Pablo pensó que no debía pensar más, porque ellas oían todo lo que él pensaba. Y total, si estaba en la luna con las musarañas, bien



podían pasar otras cosas increíbles; y entonces sí que tendría que darle la razón a la abuela cuando decía que no todo son computadoras, naves espaciales, androides, mutantes o extraterrestres; que también hay hadas y brujas, animales que hablan y hombres tan chiquitos como el dedo meñique.

—¿Cuál es la de los dulces? —dijo de pronto, y Añil le dio la mano que le quedaba más cerca.

Al llegar a la telaraña azul oscuro, Pablo vio que tenía una gran escalera, que a lo mejor no la tenía y apareció de pronto. Por ella subieron los dos, y al llegar arriba, la telaraña no era una telaraña, sino un gran *cake* de merengue. Tuvo que aguantar las ganas de pasar el dedo, como hacía el día de su cumpleaños, escondido de mamá.

—Buen viaje, Pablo —le sonrió Añil—, que te diviertas.

—¿No vienes conmigo?

—Cuando entres, el mundo de los dulces será todo tuyo. Yo solo te estorbaría.

—Chao, entonces.

—Chao, Pablo. Cuando quieras salir, solo tienes que decir:

Musaraña, musaraña  
que musarañando estás,  
desmusarañame con tus

musamañas,

y buena desmusarañadora  
tú serás.



## Premio La Rosa Blanca 2006

El jurado del Premio La Rosa Blanca 2006, que integran Enid Vian Audivert como presidenta, Mercedes Santos Moray, Omar Felipe Mauri, Hanna Chumenko y Adrián Guerra, reunido en la UNEAC a los 19 días del mes de diciembre, acuerda conceder:

Premio Integral: *Chamaquili, Chamaquili*, Alexis Díaz Pimienta, ilustración, Jorge Oliver y edición, Lilian Sabina Roque (Ediciones Abril, 2005).

Premio Integral: *La sombrilla amarilla*, Ivette Vian, ilustración, ARES y edición, Norma Padilla (Editorial Gente Nueva, 2005).

Premios de Texto: *El día de los deseos cumplidos*, Geovanys García Vistorte, (Editorial Gente Nueva, 2005).

*Nicoco, el tamborero*, Marcia Jiménez Arce (Ediciones Loynaz, 2005).

*Donde van a morir las mariposas*, Yanira Marimón (Ediciones Abril, 2006).

*Entre la luna y el agua*, Olga Marta Pérez (Editorial Oriente, 2005).

*La pérdida por la ganada o el cambio del niño por la vaca*, Alberto Yáñez (Ediciones Unión, 2005).

*¿Dónde está la princesa?*, Luis Cabrera Delgado (Editorial Gente Nueva, 2005).

*Manuscritos de Pink Mountain*, Nelson Simón (Editorial Cauce, 2005).

*Monstruosi*, Enrique Pérez Díaz (Ediciones Unión, 2005).

*Margarita Cun Cun*, René Valdés (Editorial Cauce, 2005).

Premios de Ilustración: Raúl Martínez por *Sapito y Sapón*, Nicolás Guillén (Editorial Gente Nueva, 2005).

David Alfonso por *Comadrita la rana*, Mirta Aguirre (Editorial Gente Nueva, 2005).

Javier Dueñas por *Canción de los números*, Emilio Ballagas (Editorial Gente Nueva, 2005).

Juan Santos por *Muna*, Pedro Fonte (Editorial Cauce, 2005).

Rolando Rodríguez Atá por *Expedición a las profundidades de los milenios*, Abel Hernández Muñoz (Editorial Gente Nueva, 2005).

Premios de Edición: Esteban Llorach Ramos por *Cervantes el soldado que nos enseñó a hablar*, María Teresa León (Editorial Gente Nueva, 2005).

Norma Padilla Ceballos por *Canción de los números*, Emilio Ballagas (Editorial Gente Nueva, 2005).

Carlos Fuentes por *Manuscritos de Pink Mountain*, Nelson Simón (Editorial Cauce, 2005).

Carlos Fuentes por *Muna*, Pedro Fonte (Editorial Cauce, 2005).

Premios Mejor Colección:

Colección Fililí (Editorial Cauce)

Colección Dienteleche (Ediciones Unión)

El jurado propone que los libros de divulgación científico-técnica, investigación, deportes, etcétera, sean sometidos a un jurado experto en esos temas, en otro concurso paralelo.





## Otorgado el Premio Astrid Lindgren 2007 al Banco del Libro de Venezuela

El ganador del Premio Literario ALMA, en memoria de la mundialmente conocida Astrid Lindgren resultó este año la organización venezolana promotora de lectura infantil, Banco del Libro.

En el año del centenario del nacimiento de Astrid Lindgren algunas críticas al jurado apuntaron hacia ¿qué iba a pasar con el glamour de este evento considerado el «Premio Nobel de la literatura infantil»? y si no hubiera sido más apropiado seleccionar un autor para complacer las expectativas del público, pero el jurado del premio ha demostrado tener fuerza y voluntad para no doblegarse a las exigencias del glamour y seleccionó una organización promotora de libros infantiles que ha existido durante 46 años y que cubre todo el amplio espectro de la literatura infantil. Banco del Libro tiene sus oficinas en Caracas pero trabaja tanto en zonas rurales como en suburbios.

### *Un concepto ganador*

Probar métodos, crear modelos y difundir los conocimientos es el núcleo y la fortaleza del concepto del Banco del Libro. El impacto de esa institución en todo el campo de la literatura infantil de Venezuela, y su gran significado para el desarrollo y la difusión de métodos para fomentar la lectura en América Latina, tienen su fundamento en la amplitud de las actividades y la orientación innovadora, en la fuerza impulsora para implementar proyectos y experiencias en las estructuras sociales. Y en particular, en la capacidad de inspirar a la gente tanto dentro de los propios proyectos como en las organizaciones de fomento de la lectura en todo el mundo.

El importe del premio alcanza los 540 000 euros y será sin dudas un estímulo formidable para las labores del Banco del Libro.

ADRIÁN GUERRA

## Llevan flores hasta el busto de Andersen

La jornada comenzó en el salón recibidor de la Biblioteca Pública Provincial «Rubén Martínez Villena» con las palabras de felicitación de la MSc. María Teresa Sánchez, directora de la institución, a los autores presentes encabezados por el presidente de la Sección de Literatura Infantil y Juvenil de la UNEAC, Enrique Pérez Díaz y los vicepresidentes Esteban Llorach Ramos y Magaly Sánchez Ochoa, más un grupo de conocidos creadores como Reinaldo Álvarez Lemus, Mayra Navarro, Celima Bernal y Pablo René Estévez, la editora Rafaela Valerino Romero, por la Casa Editora Abril, periodistas, maestros y escolares.

Posteriormente, se dio inicio a la peregrinación hasta el busto de Hans Christian Andersen —cuyo arribo a La Habana desde su tierra natal se produjo en el año del bicentenario de su nacimiento— ubicado en la calle Mercaderes, donde se halla el hermoso Jardín ecológico.

Hasta allí fueron llevadas, en brazos, las preciosas ofrendas florales que los escolares depositaron al pie de este hombre universal como homenaje a quien legó a los niños lo más brillante de su fantasía y la fantasía de su propia vida.

## Recibe Pablo René Estévez



---

### **Premio «Mañana» 2007**

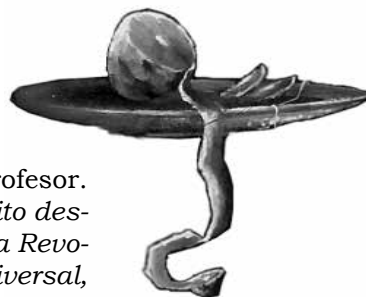
Durante el IV Encuentro teórico «Niños, autores y libros. Una Merienda de Locos», celebrado en la XVI Feria Internacional del Libro de La Habana, la Sección de bibliotecarios para niños y jóvenes de la Asociación Cubana de Bibliotecarios (ASCUBI), entregó el Premio «Mañana» al escritor villaclareño Pablo René Estévez, en su segunda edición del 2007. El jurado estuvo constituido por Elaine Collazo Losada, Zaida Montells Mendoza y Adrián Guerra Pensado.

La obra ganadora en cuestión fue *La casa redonda*, de Pablo René Estévez, por plasmar con gracia y credibilidad las angustias de género y, en particular, por la defensa de los derechos de las niñas, poniendo énfasis en revelar la capacidad liberadora que tiene para la infancia, la fantasía.





ARTILES, FREDDY (Santa Clara, 1946). Dramaturgo, crítico y profesor. Ha publicado *Adriana en dos tiempos*, *En la estación*, *El conejito descontento*, *El pavo cantor*, *Teatro y dramaturgia para niños en la Revolución*, *Teatro para niños*, *La maravillosa historia del teatro universal*, entre otros.



BLANCO ESCANDELL, JULIO ANTONIO (Regla, 1962). Entre sus libros publicados se encuentran *Dafne alcanza un sueño* (1991), *De naranja y amarillo* (2002) y *Las adivinizimas* (Ediciones Vigía). Actualmente vive en Cárdenas.

GUERRA PENSADO, ADRIÁN (Ciudad de La Habana, 1948). Graduado en la especialidad de Información Técnica y Bibliotecología. Especialista en Servicios Bibliotecarios para Niños y Jóvenes y Narración de Lectura. Es miembro permanente de *Isla*. Recibió la medalla Antonio Bachiller y Morales en 2001. Actualmente trabaja en la biblioteca Rubén Martínez Villena.

MAHY, MARGARET (Whakatane, Nueva Zelanda, 1936). Ha publicado poco más de cincuenta novelas para niños. Entre sus obras se encuentran *Espacios peligrosos*, *El secuestro de la bibliotecaria*, *Dedos en la nuca* y *La otra cara del silencio*. Su obra ha sido traducida a varios idiomas. En el año 2006 le fue otorgado el Premio Hans Christian Andersen.

MAURI SIERRA, OMAR FELIPE (Bejucal, 1959). Narrador, presidente de la UNEAC en la provincia Habana. Ha publicado por la Editorial Gente Nueva *Alguien borra las estrellas*, *Cuentos para no creer*, *Lunar* y otros.

MORALES, ARMANDO (Ciudad de la Habana, 1940). Miembro fundador del Guiñol Nacional y actualmente su director general. Profesor del ISA. Ha recibido la Orden por la Cultura Nacional y la Orden Juan Marinello por el Consejo de Estado. Ha estrenado *Abdala* de José Martí y *Floripondito o los títeres son personas*, única obra para títeres de Nicolás Guillén. Sus libros publicados son: *En la luz o en la sombra: el títere* (Ediciones UNIÓN), *El títere: el superactor* (Ediciones La Mueca, México) y *De Vidushaka a Pelusín: el fuego eterno* (Ediciones Vigía). OSSORIO SALERMO, ANA MARÍA (Holguín, 1961). Profesora e investigadora. Obtuvo el Premio de la Ciudad en ensayo en 1996, en coautoría.



---

Ha publicado también en coautoría *Flores y ensueños: Diez años de literatura infantil holguinera*. Ediciones Holguín, 1999 y *La literatura infantil holguinera: una hermosa realidad*. Ediciones Luminaria, 2005. Ha colaborado en publicaciones electrónicas como *Cubaliteraria* y *Luz*.

PÉREZ DÍAZ, ENRIQUE (La Habana, 1958). Licenciado en Periodismo. Narrador y editor. Especialista en literatura para niños. Presidente de la Sección de Literatura Infantil de la UNEAC. Editor Asociado, por Cuba, de la Revista *Bookbird* del IBBI.

RENÉ ESTÉVEZ, PABLO (Santa Clara, 1946). Profesor, ensayista y escritor. Ha publicado por la Editorial Gente Nueva la trilogía para adolescentes: *Linda* (Premio Pinos Nuevos), *Linda en la Ciudad del Sol* y *Linda sube a las estrellas*, entre otras obras.

SÁNCHEZ OCHOA, MAGALY (Holguín, 1940). Periodista, promotora cultural y narradora. Miembro de la UNEAC y vicepresidenta de su Sección de Literatura Infantil. Ha publicado: *Tarari, la pandilla y yo* (Premio La Edad de Oro), *Constantino en Globo*, *Un hada y una maga en el piso de abajo*, *La sonrisa de Caratriste*, *Cuentos de cuando llueve* y *Ámame, Claudia*.

SUÁREZ DURÁN, ESTHER (Ciudad de La Habana, 1955). Socióloga e investigadora del Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas,

ha publicado *De la investigación sociológica al hecho teatral* (1982), *Mi amigo Mozart* (Gente Nueva, 1996), con el cual obtuvo el Premio La Edad de Oro 1991.

TAGORE, RABINDRANATH (Calcuta, 1861-1941). El más prestigioso escritor de la India de comienzos del siglo XX. Recibió el premio Nobel de Literatura en 1913. En Cuba se publicó una recopilación de su obra poética bajo el título *Ofrenda lírica*.

