

Por esos mares del mundo anda un barco de papel

*Por el Mar de las Antillas
anda un barco de papel:
anda y anda el barco barco
sin timonel.*

NICOLÁS GUILLÉN

Joel Franz Rosell

COMO EN OTRAS PARTES DEL CONTINENTE IBEROAMERICANO, la literatura infantil cubana nace en la primera mitad del siglo XIX, dentro de libros de lectura y como parte de la búsqueda de la identidad nacional. Pese a los progresos pedagógicos, identitarios e incluso literarios de aquellos años tempranos, solo en 1889, en *La Edad de Oro* de José Martí, encontramos un auténtico discurso literario infantil.

La citada revista adelanta en noventa años tres rasgos que caracterizan a la literatura infantil cubana contemporánea: la participación en las inquietudes político-sociales de su momento, la expresión de la individualidad del creador (adulto) dentro de un discurso literario infantil y la comprensión y respeto de las especificidades del receptor infantil. Cada uno de esos rasgos intenta ocupar una posición dominante en las diversas etapas y grupos que componen la historia de la especialidad, dándole el dinamismo y la complejidad que la caracterizan.

Durante más de medio siglo, el escaso desarrollo editorial de la isla limita a un puñado las obras dedicadas a la niñez. En las primeras décadas republicanas, la mayoría de esas creaciones se hospedan dentro de libros para adultos (de autores tan destacados como Nicolás Guillén, Mariano Brull o Emilio Ballagas), pero por entonces el niño es raramente algo más que un tema o un destinatario virtual. Paulatinamente, sin embargo, van surgiendo creadores

que se dirigen consciente y plenamente a los chicos, como Hilda Perera con sus socialmente comprometidos *Cuentos de Apolo* [1948] y Dora Alonso con el sabor criollo de *Pelusín y los pájaros*, una de las piezas que inauguran la dramaturgia infantil cubana en 1956.

EL DESPEGUE

La revolución que triunfa en enero de 1959 sienta las bases indispensables para que pueda existir una auténtica literatura infantil nacional: la campaña de alfabetización y la reforma del sistema nacional de educación, que generaron una masa de lectores, y la fundación de un aparato editorial capaz de estimular y canalizar el trabajo de los autores.

Carentes de una poética resultante de una praxis sostenida y de un buen conocimiento de lo más avanzado de la literatura infantil de la época, los primeros creadores asumieron como modelos la narrativa occidental tradicional y *La Edad de Oro*. Esta última obra, por tener como autor al padre designado de la revolución castrista, se ve transformada en instrumento para la instalación de la propaganda ideológica y el didactismo, como elementos fundacionales de nuestra «serie literaria»¹ infantil.

La bibliografía infantil revolucionaria la inaugura un libro singular, *Navidades para un niño cubano* [diciembre de 1959], que se vio rápidamente marginado por mezclar el nacionalismo agrarista y justiciero de la primera etapa del proceso con unos valores cristianos que desentonan con la orientación socialista que adquiere la revolución desde principios de 1960.

El libro infantil cubano de esta época contiene cuentos, poemas y piezas dramáticas de factura tradicional, así como relatos documentales que apenas se distinguen de los textos escolares. Se trata de una producción con menos objetivos estéticos que didácticos y movilizadores, al servicio del ambicioso proyecto de reforma económica, social e incluso filosófica emprendido por la Revolución.

Sin embargo, desde mediados de la misma década pueden distinguirse cuentos y poemas que responden a las exigencias de sus respectivos géneros, acompañados por una novela y algunas buenas narraciones documentales. Se aprecia una gradual toma de conciencia por parte de los autores de las características del público infantil y de la amenidad y rigor literario que debe poseer toda obra que se le destine. Muchos de los paradigmas de la literatura infantil cubana datan de esta época y algunos resisten la lectura hoy, a pesar de los cambios en los gustos literarios y en las necesidades sociales.

¹ Habitualmente usado por los críticos cubanos, el concepto 'serie literaria infantil' fue propuesto por el investigador José Antonio Gutiérrez, quien lo toma de Tinianov y Eikhenbaum, pues considera que los términos habitualmente utilizados resultan insuficientes para «distinguir las regularidades, funciones concretas y particularidades genéricas de la literatura infantil, que, independientemente de su relativa autonomía —condicionada por su receptor inmediato— no puede desarticularse del quehacer literario general» (Cfr. «Prehistoria de la serie literaria infantil cubana», en *En julio como en enero* (La Habana), n.º 9, 1989).

Dora Alonso publica una temprana novela ecológica, *Aventuras de Guille* [1964/66]², y su compilación de cuentos afrocubanos *Ponolani* [1966]. Anisia Miranda narra en *Becados* [1965] la iniciación de la juventud cubana en su nueva circunstancia social, y en *La primera aventura* [1965/1975], valiéndose de animales antropomorfizados, transmite un mensaje similar, pero más general, a los más chicos. Renée Méndez Capote edita sus histórico-biográficas *Memorias de una cubanita que nació con el siglo* [1964], que los jóvenes se apropian por su humor y estilo directo, y Onelio Jorge Cardoso reúne *Tres cuentos para niños* [1968] caracterizados por una filosofía y forma muy criollas. También es justo mencionar que los primeros poemas de Mirta Aguirre, Dora Alonso, David Chericán y Froilán Escobar aparecen en publicaciones periódicas; mucho antes de su compilación en libro entre 1974 y 1979.

ORDEN Y PROGRESO

Tras el Congreso Nacional de Educación y Cultura [1971] se celebra el Forum Nacional sobre Literatura Infantil y Juvenil [1972] que, pese a atribuirle el triste papel de «vehículo de ideas» e «instrumento de formación comunista», incrementa, diversifica y promueve la producción editorial para niños y adolescentes.

Si el voluntarismo de las autoridades culturales generó un salto cuantitativo —en 1961 solo se registran 5 escritores y 14 libros, mientras en 1969 ya son 28 los autores y 43 sus títulos³—, la mayoría de aquellas obras se revelan rehenes de burda intensidad didáctica y evidencian que los niños no son concebidos como receptores reales sino como un destinatario idealizado y en vías de ideologización. Consecuencia natural de la coyuntura, muchos de los flamantes autores de los setenta desaparecerán rápidamente de un lugar que no habían alcanzado gracias a su talento literario.

La poética ideologizante de esta etapa contará con una bien divulgada normativa, con la preceptiva empírica de los talleres literarios y con el aval de los premios literarios. Estos últimos incluyeron entre sus auspiciantes tanto a

² *Aventuras de Guille* o *En busca de la gaviota negra* se publicó por entregas en el suplemento infantil del periódico *Revolución*, a partir de septiembre de 1964. Lo que iba a ser el título de una serie que Dora Alonso nunca se animó a continuar aparece en la cubierta de la primera edición en libro (Editora Juvenil, 1966), pero sin absorber el título del episodio, que solo desaparece definitivamente desde la segunda edición (Gente Nueva, 1968).

El resto de las fechas que aparecen separadas por una barra identifica respectivamente el año en que la obra en cuestión fue premiada o parcialmente publicada, y el año de la publicación definitiva en libro. Se observará que pueden transcurrir bastantes años entre ambas tomas de contacto con el público y que el orden de aparición de los títulos de un mismo autor puede resultar alterado. Si en el caso de los libros que pasaron por un premio literario es posible determinar el momento en que rompieron el cascarón autoral, no ocurre lo mismo con obras que entraron de otra manera en los dilatados procesos editoriales. A menudo, durante ese lapso, los manuscritos circularon dentro del mundillo literario, ejerciendo o recibiendo influencias. Los historiadores de la literatura infantil cubana deberán algún día intentar desentrañar la verdadera evolución de su enmarañado corpus.

³ Cfr. «Libros cubanos para niños y jóvenes», Luisa María Guerra. *Boletín del Consejo Nacional de Cultura*, n.º. 4. La Habana, marzo-abril de 1973.

instancias culturales oficiales (Ministerio de Educación, Consejo y luego Ministerio de Cultura, Casa de las Américas o Universidad de La Habana) como a instituciones tan poco idóneas como el Ministerio de las Fuerzas Armadas, los sindicatos y las organizaciones de masas (Federación de Mujeres Cubanas, Organización de Pioneros y Comités de Defensa de la Revolución).

Salvan la grisura de los setenta dos libros escritos a mediados de la década anterior y que, por esa impuntualidad que se hará crónica en la labor editorial cubana, aparecen en 1974: *Juegos y otros poemas*, donde Mirta Aguirre ofrece a niños y jóvenes el más rico inventario de formas estróficas castellanas, y *Caballito blanco*, cuyos cuentos confirman a Onelio Jorge Cardoso en una línea de humor y coloquialismo vernáculos con temas de perenne validez. Entre las novedades sobresalen *Las viejitas de las sombrillas* (1972), poético cuento de raíz popular, de Manuel Cofiño, *El cochero azul* [1975], novelita con la que de Dora Alonso consagra el realismo mágico en la narrativa infantil cubana, y *Cuentos de Guane* [1975], donde Nersys Felipe aborda con lirismo el tema de la muerte y construye un punto de vista narrativo y un discurso tan original y vigoroso que no solo renueva nuestra prosa para chicos, sino el cuento para adultos⁴.

LA ZAFRA GRANDE

Excepciones individuales aparte (Dora Alonso con *Palomar* o David Chericacán con *Caminito del monte*, ambos poemarios innovadores y eficazmente formativos publicados en 1979), es a lo largo de los ochenta cuando lo genuinamente literario empieza a desplazar al didactismo del centro del libro infantil cubano. La narrativa arrebató progresivamente a la poesía el lugar de avanzada que ésta había tenido, tanto por la cantidad de títulos como por su rol en la definición de la poética de la *serie*. Esto facilita la adquisición de uno de los rasgos más característicos de la etapa: la creciente preocupación por hacer de la lectura un acto de placer. Simultáneamente, tanto en prosa como en verso, se verifica una verdadera explosión de variantes temáticas, compositivas y estilísticas.

Si Dora Alonso solo publica dos libros en el período, ambos pueden ser considerados como ejemplos de la tendencia hacia un enriquecimiento de la fabulación en la prosa y de lo lírico en el verso: *El Valle de la Pájara Pinta* [1980/84] repite el realismo mágico de su noveleta anterior, pero con más acción y un toque de femineidad en la línea temática, mientras *Los payasos* [1985], sin romper con la fantasía, el humor suave, las formas sencillas y las evocaciones folclóricas de sus poemarios anteriores, excluye toda intención educativa. Onelio Jorge Cardoso dedica a los niños su única novela, *Negríta* [1984], en la que yuxtapone denuncia social y un ecologismo romántico que recuerda a Jack London. David Chericacán edita, de *Dindorindorolindo* [1981] a *ABC* [1987], cinco libros de poemas —cada uno con identidad bien definida— donde humor y profundidad se expresan en una palabra sabrosa y admirablemente ritmada.

⁴ Fue ella y no Senel Paz (*El niño aquel* se publicó solo en 1979) quien inventó el narrador infantil en primera persona que desde su ingenuidad percibe agudamente el mundo de los adultos.

Si en *Los chichiricús del Charco de la Jícara* [1985/87] Julia Calzadilla se sirve del folclore afrocubano para dejar volar su fantasía y su pasión por los juegos de palabras, la recreación que hace Excilia Saldaña de la mitología yoruba en *Kele kele* [1987] es a la vez fiel y personalísima; su conciencia de afrocubanía también se expresa en los versos perfectos de *Cantos para un mayito y una paloma* [1983] y *La Noche* [1989], donde maternidad y ternura alcanzan niveles no igualados en el verso cubano para chicos. Aramís Quintero sienta escuela con la poesía depurada y nostálgica de *Maíz regado* [1980/83], *Días de aire* [1982] y *Fábulas y estampas* [1982/87]. Ivette Vian enriquece el humor desenfadado de sus inicios con una veta mágica que gana protagonismo en *La Marcolina* y *Mi amigo Muk Kum*, ambos publicados en 1987. Antonio Orlando Rodríguez refresca la narración didáctica con *Cuentos de cuando La Habana era chiquita* [1979/83] antes de acuñar su efervescente realismo mágico urbano en *Mi bicicleta es un hada y otros secretos por el estilo* [1987/93] y *Concierto para escalera y orquesta* (publicado, como la mayoría de sus libros de la etapa, solo a mediados de los noventa). Luis Cabrera Delgado mezcla audazmente ficción e historia en *Antonio, el pequeño mambí* [1985] y combina la espontaneidad de la oralidad y los recursos postmodernos en *Tía Julita* [1982/87]. Por su parte, Hilda Perera, la única autora importante que vive entonces fuera del país, publica *Kike* [1984], primera novela infantil centrada en los problemas identitarios de las familias cubanas divididas por la revolución.

Algún que otro título de calidad sacude la retórica teatral (*Provinciana* [1985/89], de Gerardo Fullea) y la inadecuación comunicativa y estética de los textos documentales (*El planeta azul* [1985/87], de Luis Manuel García), y crece la escasa bibliografía de la novela con aventuras (*El enigma de los Esterlines* [1980], de Antonio Benítez Rojo), detectives (*El misterio de las Cuevas del Pirata* [1981], de Rodolfo Pérez Valero) o historia (*La fogata roja* [1986] de Eliseo Alberto).

La ilustración y el diseño van perdiendo su tradicional pasividad frente al texto y actualizan sus formas expresivas. Ilustradores de brillante trayectoria como Eduardo Muñoz Bachs y Reinaldo Alfonso, de amplia experiencia como Ubaldo Ceballos y Bladimir González, o como los experimentadores Enrique Martínez, Lázaro Enríquez y Míriam González, se ven acompañados por artistas plásticos que cambian momentáneamente el lienzo para ilustrar libros: Rapi Diego, Roberto Favelo o Zaida del Río, y, finalmente, por ilustradores de diversa formación y mucho talento como Manuel Tomás González y Vicente Rodríguez Bonachea.

La crítica se consolida en pocos y defectuosos libros, pero en abundantes diarios y revistas. El impresionismo y la falta de rigor categorial van siendo vencidos desde Alga Marina Elizagaray, Waldo González López y Enrique Pérez Díaz a Joel Franz Rosell y José Antonio Gutiérrez.

FIN DE SIGLO

En Cuba hubo disidencias y exilios intelectuales desde los primeros meses de la Revolución, pero en la esfera del libro infantil el único caso relevante durante casi 30 años fue el de Hilda Perera (otros cubanos con amplia trayectoria en

España o Estados Unidos como el ilustrador Nivio López Vigil y la escritora Alma Flor Ada, son casos aparte porque su carrera se desarrolló enteramente fuera del contexto cubano). La mencionada excepción del libro infantil puede explicarla el hecho de que éste surge precisamente gracias a los cambios culturales y educacionales del proceso, los cuales —de 1959 a 1989— fueron ensanchando sostenidamente el espacio para la creación.

No es hasta la instalación del llamado «período especial» cuando los escritores e ilustradores infantiles cubanos descubren una infranqueable barrera a sus posibilidades creativas. La recesión económica de los noventa deprime la vida cultural cubana y en particular al libro infantil. La cantidad y calidad de las ediciones se reduce de un modo drástico, declinan los premios literarios y desaparecen espacios para la crítica y la promoción.

Las necesidades económicas y las aspiraciones profesionales insatisfechas hacen emigrar —de forma más o menos permanente— a un significativo grupo de escritores e ilustradores que ganaban los concursos (cuando no integraban los jurados), se repetían en antologías y selecciones de textos, lideraban las principales instituciones relacionadas con el libro infantil y eran calificados por la crítica como esclarecida vanguardia⁵.

En tal coyuntura, la decisión del Comité Cubano de la IBBY⁶ de solo incluir a los residentes en la isla en el catálogo de autores latinoamericanos editado por las asociaciones latinoamericanas del libro infantil para el último Congreso Mundial de la especialidad, no es una decisión estratégica, sino táctica, de menos significación política que literaria, puesto que reduce la verdadera envergadura de la serie literaria infantil cubana.

La política de hostilidad y silenciamiento de escritores y artistas emigrados ha cambiado en Cuba y, pese a algunos resabios, la tendencia es al convencimiento de que la nación trasciende los límites de su territorio⁷. Si el Comité Cubano de la IBBY decidió dejar fuera del catálogo a los mejores creadores

⁵ Sin presumir de información exhaustiva, puedo afirmar que a fines de los noventa vivían en el extranjero 8 de los 20 narradores presentes en la antología *En un camino encontré* (editorial Abril, 1989); por lo menos 14 de los 37 colaboradores del número especial de *El Caimán Barbudo* dedicado a la literatura infantil (julio 1989) y al menos 13 de los 48 autores, ilustradores y especialistas que en 1986 participaron en la encuesta que designó los mejores libros infantiles cubanos publicados entre 1959 y 1985 (6 de estos 20 libros corresponden a autores posteriormente expatriados, y 9 son de autores actualmente fallecidos).

⁶ La International Board on Books for Young People es la organización más importante en el área del libro infantil a nivel mundial. Particularmente cotizado es su premio Andersen, que otorga cada dos años a un escritor y un ilustrador por el conjunto de su obra. También existe una Lista de Honor donde los países miembros inscriben los que consideran sus mejores libros: por su texto, ilustraciones o traducción. Hace por lo menos diez años que el comité cubano de la IBBY no puede nominar autores y libros a tan codiciados reconocimientos porque no abona su cuota de miembro de la organización.

⁷ Para limitarme a tres ejemplos, véase el diccionario de literatura cubana en el sitio oficial www.cubaliteraria.com, la antología *¡Mucho cuento! Narrativa infantil cubana de los 90* (Ediciones Unión, 1998) y los premios La Rosa Blanca de la Sección de Literatura Infantil de la UNEAC correspondientes a los años 1995-99.

expatriados, es simplemente porque a nuestro país correspondían 25 plazas, una cifra insuficiente para incluir a algunos escritores e ilustradores que solo ocuparon su lugar actual gracias a la partida de colegas más talentosos.

Difícilmente podía haberse excluido a creadores de la trayectoria de Dora Alonso, Luis Cabrera Delgado, Julia Calzadilla, Nersys Felipe, Míriam González, Bladimir González, Enid Vian o Ivette Vian, —entre los residentes en Cuba—, como tampoco (pero es lo que se hizo) a los consensuales emigrados Reynaldo Alfonso, David Chericián, Rapi Diego, Lázaro Enríquez, Froilán Escobar, Manuel Tomás González, Enrique Martínez, Anisia Miranda, Sindo Pacheco, Hilda Perera o Antonio Orlando Rodríguez. Entre los 25 que cabían en el catálogo habría que contar, por supuesto, con el laureado Eduardo Muñoz Bachs y el joven y talentoso Vicente Rodríguez Bonachea —marginados pese a residir en la isla— y con Aramís Quintero, único incluido que no reside permanentemente en Cuba. Solo habrían quedado tres plazas para distribuir entre escritores e ilustradores que finalmente están en el catálogo por vivir en el archipiélago y no por tener mayor nivel ni trayectoria que emigrados como Ajubel, Eliseo Alberto, Daína Chaviano, José Antonio Gutiérrez, Olga Fernández, Francisco Garzón Céspedes, Chely Lima o Alberto Serret.

Las obras de los creadores cubanos pertenecen inevitablemente a la cultura nacional; sea cual sea su contenido, su punto de vista, sus formas o técnicas, sus referencias culturales, históricas o geográficas. De hecho resulta difícil y bastante estéril intentar diferenciar en su lenguaje o sus esencias la producción de dentro y de fuera del archipiélago. Para complicar las cosas, existen algunos libros de residentes en Cuba que han tenido sus primeras ediciones en el exterior, autores que publicaron dentro o fuera libros que ya nadie sabe si los escribieron antes o después de emigrar, y trabajos de creadores expatriados que han publicado en editoriales criollas libros concebidos en el extranjero.

En modo alguno estoy negando la huella que las condiciones de vida y las experiencias estéticas nuevas han dejado en la obra de los autores emigrados. En el caso de los ilustradores residentes en España, Lázaro Enríquez, Luis Castro Enjaimo y Ajubel, se observa un crecimiento y diversificación de sus recursos expresivos, mientras que Enrique Martínez, dentro del más conservador espacio editorial mexicano, parece haber perdido la audacia que distinguía sus trabajos cubanos de fines de los ochenta.

En cualquier caso no ha de olvidarse que la mayoría de los creadores expatriados poseía personalidad y trayectoria definidas cuando emprendieron un viaje que ninguno pensaba definitivo. Froilán Escobar ya había usado en la primera versión de *La vieja que vuela* [1985] su castellano barroco y subjetivo, y en *Ana y su estrella de olor* [1988/94] reinventaba poéticamente el espacio y practicaba el enfoque simbólico-filosófico de los temas, pero esos recursos alcanzan su punto de perfección en un libro aparecido varios años después de su instalación en Costa Rica: *El patio donde quedaba el mundo* [1998]. En Joel Franz Rosell, el cambio ya se insinuaba en sus últimos textos (1987-89) anteriores a la partida, tres de los cuales aparecen en *Los cuentos del mago y el mago del cuento* [1991/95], pero ese abordaje de problemas universales con tramas y

escenarios fantásticos se amplía en *Las aventuras de Rosa de los Vientos y Perico el de los Palotes* [1996], antes de regresar a asuntos y espacios cubanos, tamizados por lo mágico y la aventura, en *La tremenda bruja de La Habana Vieja* [1999/2001] y *Mi tesoro te espera en Cuba* [2000]⁸.

Si estos y otros autores (Daína Chaviano, David Cherición, Eddy Díaz Souza, Chely Lima...) tienden a resolver el distanciamiento con la estilización formal y la universalización de sus temas y escenarios, como ocurre también en algunos cuentos de Hilda Perera; la obra más trascendente de esta última, *La jaula del unicornio* [1990], se nutre de su experiencia personal para globalizar los temas de la emigración, el choque cultural, la vejez y la creación literaria.

Por su parte, Antonio Orlando Rodríguez, que ya había esbozado un acercamiento crítico a la realidad (cubana) en *Yo, Mónica y el monstruo* [1992], consigue en *Disfruta tu libertad* [1999] reflejar con gran franqueza y vigor algunas de las contradicciones y retos que la vida impone al adolescente, y lo hace desde la experiencia social y lingüística de su residencia en Costa Rica y Colombia.

De esta manera encontramos a Rodríguez, siete años después de abandonar su país, practicando la misma tendencia que allí tienen por dominante: la representación crítica del entorno de niños y adolescentes, a quienes al fin se reconoce no solo como destinatarios sino como fuente temática y punto de referencia. Pero ¿ocurre esto por una evolución natural de la escritura de Antonio Orlando Rodríguez, porque está al tanto de lo que se produce en la isla o porque, en definitiva, el realismo es una de las más vigorosas tendencias de la literatura juvenil en el mundo occidental?

Si bien muchos de los libros publicados en Cuba a lo largo de los noventa fueron escritos en la década anterior y no reflejan los cambios de forma y contenido de la etapa, esta vertiente de nuevo realismo —que no es ortodoxo, pues puede operar su interpretación de la sociedad en que vivimos a través de tramas y ambientes mágicos— ocupa un lugar destacado en los últimos años de la serie literaria infantil cubana. Gumersindo Pacheco aborda con irreverente ingenio las pasiones adolescentes en *María Virginia está de vacaciones* [1994] y *María Virginia, mi amor* [1990/98], mientras en *Esos muchachos* [1994] inaugura sin idealizaciones el contexto de la «escuela al campo», oponiendo las pasiones juveniles a la rigidez de sus adultos. También Luis Cabrera Delgado examina sin idealización el mundo de niños y adolescentes; con las armas del realismo fantástico en *Pedrin* [1991] y del realismo crítico en *Ito* [1994/96], antes de abordar, con franqueza y audaz fabulación, en *¿Dónde está la princesa?* [2000], el camino hacia la muerte de un niño y los adultos de su entorno, contaminados de SIDA.

Esta nueva visión crítica de la realidad cubana está ciertamente desencadenada por la repercusión en el archipiélago del proceso que va de la perestroika

⁸ Publicada en francés en junio de 2000 (Hachette, París) como *Cuba, destination trésor*, esta novela tendrá su primera edición en castellano en enero de 2002 (Sudamericana, Buenos Aires).

a la disolución de la Unión Soviética. Inicialmente, el cuestionamiento se disimula tras la reforma moral que proponen cuentos de hadas modernas, brujas buenas y escenarios parabólicos. En aquellas obras, lo más frecuente era que el discurso literario infantil se viera subordinado a la crítica de costumbres, conformando un «neo-teque»⁹ que implica cierta recaída en las etapas de didacticismo e inmadurez formal de la serie literaria infantil cubana. Característicos de esta tendencia son los libros —tardíamente publicados— *¿Se jubilan las hadas?* [1996] de Enrique Pérez Díaz, *Alguien borra las estrellas* [1993/97], de Omar Felipe Mauri e incluso *Este libro horroroso y sin remedio* [1996], de Alberto Jorge Yáñez, donde lo mágico instrumental adquiere connotaciones ecológicas.

El acentuamiento de las contradicciones socio-económicas que caracterizan la etapa heterodoxa que comienza para los cubanos el 26 de julio de 1993 —con la dolarización de la microeconomía— no puede menos que asociarse a la representación crecientemente crítica del ambiente familiar y social en los libros para niños.

Carentes de otra forma de expresar sus inquietudes ciudadanas, los escritores infantiles cubanos suelen usar para ello sus obras. Buena parte de los defectos de *El libro del orégano* [1995/97], de Esther Suárez, y de *Un hada y una maga en el piso de abajo* [1995/99] de Magaly Sánchez, se deben a un intento de crítica social dentro de la vieja retórica idealizante, que pervive en autoras menos jóvenes que inmaduras. Ya en *La princesa del retrato y el dragón rey* [1998], Iliana Prieto logra una eficaz parábola contra la sociedad de consumo y la pérdida de las ilusiones. Enrique Pérez Díaz da a los protagonistas sin padre de *Inventarse un amigo* [1993/97] y *El niño que conversaba con la mar* [1999] un marco familiar frustrante, llegando a insinuar motivaciones y connotaciones socio-políticas; pero ambos libros tienen problemas de construcción y soluciones escapistas, y padecen de no pocos descuidos estilísticos. Otra obra de franco criticismo, pero endeble y nada original factura, es *Cartas al cielo* [1999], de Teresa Cárdenas. Esta noveleta epistolar hace una amarga denuncia de la pobreza y racismo en que vive la protagonista, pero da a entender que todo ocurre antes de la Revolución.

El oro de la edad [1998], de Ariel Ribeaux, es la joya del período. Aborda con total franqueza las desigualdades sociales y la descomposición moral surgidas con la dolarización de la vida económica de los cubanos, pero a través de niños y adultos absolutamente creíbles, personajes enteros que no están subordinados a la demostración de las ideas del autor. Este libro cumple hoy un papel de renovación similar al que tuvo *Cuentos de Guane* en 1975, pero Ribeaux logra su visión pertinentemente infantil de los asuntos abordados, en honesta complicidad con su destinatario, dentro de una brillante intertextualidad con nuestro reverenciado clásico *La Edad de Oro*.

⁹ Para quien no lo sepa, preciso que en Cuba se llama «teque» a la expresión insistente, exaltada y poco razonada de la tendencia ideológica, en particular en materia de política. El «neo-teque» tiene un contenido esencialmente ético, por lo que también se le podría llamar 'tequético'.

La intertextualidad y hasta el pastiche están entre los rasgos formales más característicos de la reciente narrativa infantil cubana. Ya en su libro anterior, *En busca de un tiempo perdido* [1996], Ribeaux había establecido, desde el título y hasta la tonalidad de los tres cuentos que lo componen, una relación con la pulcritud formal y la aguda percepción del ser humano inherentes a la novelística proustiana. Por un camino similar andan otros dos autores de generaciones diferentes: Julio Llanes en *Sueños y cuentos de la Niña Mala* [1998] sintoniza con la visión de mundo y el universo literario de Onelio Jorge Cardoso y Raúl Ferrer —a quienes transforma además en personajes—, para mejor evocar la Cuba rural de los años 1940-50. Por su parte, Emma Artiles se remonta en *Ikebana* [1998] a finales del siglo XIX y recrea en estilo y trama el universo decadente captado en sus crónicas por Julián del Casal.

CODA

Como conjunto, ninguna literatura constituye un sistema de perfeccionamiento gradual y sostenido. La supuesta capacidad depuradora del tiempo suena a darwinismo estético. Lo que cambia son los paradigmas; elegimos las obras que responden a los modelos aceptados y nos decimos, muy ufanos, que «el tiempo» las seleccionó en nuestro lugar.

La literatura infantil cubana sigue aportando títulos cuyo carácter instrumental desmonta el necesario equilibrio entre mensaje, trama y estructura; distorsión donde se situaba, para una estudiosa tan perspicaz como Marisa Bortolussi¹⁰, una de las mayores carencias de la narrativa infantil cubana de los setenta.

Esa difracción entre los intereses del emisor y las necesidades del receptor, entre las buenas intenciones del planteo y la chapucería en la realización, hace a muchos libros actuales tan ineficaces como los peores publicados en otras décadas. De nada valen la crudeza de los temas, la novedad de las formas o los trucos comerciales cuidadosamente copiados —que de todo hay en la viña— si no hay talento, trabajo, información, conocimiento y respeto del receptor, ambición estética, honestidad, imaginación y autocrítica. Los intentos literarios fallidos a que me refiero se localizan tanto entre autores nuevos, o que cultivan las nuevas tendencias, como entre autores que continúan escribiendo como lo hacían antes, o que han comenzado a publicar desde propuestas esclerosadas.

Con todo, considero que el creativo homenaje del joven Ariel Ribeaux al padre electivo de la literatura infantil cubana podemos entenderlo como prueba de la «mayoría de edad» alcanzada por la *serie*. Me parece que después de *El oro de la Edad* no se puede seguir considerando inalcanzable el paradigma de *La Edad de Oro* y que Martí debe dejar de ser canonizado por los escritores actuales para que así pueda realmente fecundarlos.

La etapa en que entra la literatura infantil cubana con esta nueva década (siglo y milenio son dimensiones excesivas para la tradición que tiene la especialidad entre nosotros) ocurre en tiempos de crisis y ya se sabe que nada es

¹⁰ Cfr. Bortolussi, Marisa: *El cuento infantil cubano: un estudio crítico*. Madrid, Editorial Pliegos, 1990.

mejor que las crisis para los grandes cambios. Por su diversidad, cultura, curiosidad y retos, los autores cubanos —residentes o no en el archipiélago— se encuentran en su mejor momento. La industria editorial cubana, en cambio, sigue padeciendo una severa limitación en la cantidad y calidad de sus productos y concepciones. La situación no afecta solo a los creadores sino en primerísimo lugar a la masa de niños cubanos, ávidos de lectura (en un país donde las alternativas audiovisuales son muy escasas).

Esta contradicción entre «fuerzas productivas» y «medios y modos de producción» no podrá mantenerse largo tiempo. El consuelo de publicar en editoriales extranjeras, que garantizan una mejor difusión de los libros excepto en la tierra de los autores, resulta una frustrante paradoja. Los escritores cubanos no podrán continuar desconectados de sus lectores más legítimos sin pagar ambos un alto precio.

ALGUNOS LIBROS INFANTILES CUBANOS:

(Editados en España)

Dora Alonso: *El Valle de la Pájara Pinta* (Alfaguara); Nicolás Guillén: *Por el Mar de las Antillas anda un barco de papel* (Lóguez); Onelio Jorge Cardoso: *Caballito blanco* y *Negrita* (Lóguez); Nersys Felipe: *Román Elé* (Ediciones de la Torre); Hilda Perera: *Mai, Kike* (SM), *La jaula del unicornio* (Noguer); Enrique Pérez Díaz: *Inventarse un amigo* (La Galera) y *El niño que conversaba con la mar* (Edebé); Emma Romeu: *Gregorio y el mar* (Alfaguara); Joel Franz Rosell: *Los cuentos del mago y el mago del cuento* (Ediciones de la Torre), *Las aventuras de Rosa de los Vientos* y *Perico el de los Palotes* (El Arca), *Vuela, Ertico, vuela* (SM) y *La tremenda bruja de La Habana Vieja* (Edebé).

(Editados en Hispanoamérica)

Luis Cabrera: *Catalina la maga* (Norma, Colombia) y *Los calamitosos* (Colihue, Argentina); Julia Calzadilla: *Los chichiricú del charco de la jícara* (Colihue); David Chericián: *Caminito del monte*, *Zoológico ilógico* (Magisterio, Colombia), *Urí, urí, urá* (Libros del Rincón, México); Luis Manuel García: *El planeta azul* (Colihue); Froilán Escobar: *El cartero trae el domingo* (Farben, Costa Rica), *La vieja que vuela* (Sudamericana, Argentina), *El patio donde quedaba el mundo* (Panamericana, Colombia); Nersys Felipe: *Cuentos de Guane* (Colihue) y *Maísa* (Libresa, Ecuador); Chely Lima: *El barrio de los elefantes* (Colina, Colombia) y *La tarde en que encontramos un hada* (Libresa); Gumersindo Pacheco: *María Virginia mi amor* (Norma); Iliana Prieto: *La princesa del retrato y el dragón rey* (Norma); Antonio Orlando Rodríguez: *Concierto para escalera y orquesta*, *Un elefante en la cristalería* (Edilux, Colombia), *Disfruta tu libertad* (Libresa); Joel Franz Rosell: *La literatura infantil: un oficio de centauros y sirenas* (Lugar Editorial, Argentina), *Adrián y los leones* (Norma).