

HISTORIAS DE LUIS CABRERA DELGADO: NOTAS DE POÉTICA NARRATIVA

HISTÓRIAS DE LUIS CABRERA DELGADO: NOTAS DE POÉTICA NARRATIVA

Aimée Bolaños¹

RESUMEN: El presente artículo se interesa por la poética de fabulación fantástica de Luis Cabrera Delgado, cuya obra ocupa un lugar destacado en la literatura infanto-juvenil cubana y latinoamericana. Con este objetivo son leídas tres historias: *Tía Julita* y *Los calamitosos*, de modo más general, y detenidamente *Carlos, el titiritero*, con foco en el proceso de creación artística, la relación del autor con el mundo creado y los lectores. En esta obra se analiza la peculiar composición performativa que integra formas narrativas y dramáticas. La fina y elaborada textura metaficcional desvela sus mecanismos de autoconfiguración, de modo que se asiste al interior de la *poiesis* a través de un sugestivo juego de espejos y roles actanciales. Ostensivamente el autor se espeja en el narrador y sus personajes, hasta devenir un personaje intratextual. La autoficción especular fantástica permite una compleja visión de mundo que de modo lúdico desenvuelve la reflexión socioética. Las conclusiones caracterizan la poética de la narrativa concebido en nueva escala del imaginario que confiere especial relevancia a los inusitados personajes de estas historias fabulosas, dotadas de tan sugestiva humanidad.

Palabras claves: Poética narrativa autoral; metaficción; autoficción; fabulación fantástica.

RESUMO: O presente artigo interessa-se pela poética narrativa de fabulação fantástica de Luis Cabrera Delgado, cuja obra ocupa um lugar destacada na literatura infanto-juvenil cubana e latino-americana. Com este objetivo são lidas três histórias: *Tia Julita* e *Los calamitosos*, de modo mais geral, e detidamente *Carlos, el titiritero*, com foco no processo de criação artística colocado no centro da novela, a relação do autor com o mundo imaginado e os leitores. Nesta obra analisa-se a peculiar composição da obra, integradora de formas narrativas e dramáticas. A fina e elaborada textura metaficcional desvela seus mecanismos de autoconfiguração, o que permite assistir à *poiesis* no seu interior através de um sugestivo jogo de espelhos e papéis actanciais. Ostensivamente o autor espelha-se no narrador e personagens, até devir personagem intratextual. A autoficção especular fantástica permite uma complexa, mas acessível, visão do mundo que sendo lúdica desenvolve a reflexão sócio-ética. As conclusões caracterizam a poética narrativa concebida em nova escala da imaginação que confere especial relevância aos inusitados personagens destas histórias fabulosas, dotadas de tão sugestiva humanidade.

Palavras-chave: Poética narrativa autoral; metaficção; autoficção; fabulação fantástica.

¹ Doutora em Filosofia, rama da Literatura Latino-Americana - Rostock Universität, Alemanha. Pós-doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Rio Grande do Sul-UFRGS. Professora da pós-graduação em Letras da FURG. Professora adjunta da Universidade de Ottawa. Escritora de ficção e ensaista.

1 Presentación del autor

La obra infanto-juvenil de Luis Cabrera Delgado² nos propone una singular experiencia estética. Apreciada en su país, encuentra también lectores en Ecuador, Brasil, Dinamarca, Austria, Chile, Argentina (ESPINOSA DOMINGUEZ, 2019, p. 38). Ciertamente su ficción resulta muy atractiva, tal vez entre otros motivos, porque se apoya no solo en lo familiar conocido y establecido, sino también implica un extrañamiento cosmovisivo, con frecuencia de tipo fantástico, que lleva a la ampliación del horizonte sociocultural y ético de sus lectores, enriquecidos por la creación de nuevos sentidos. Sus narrativas responden al vuelo de la imaginación, también al intenso debate ético que aspira a actuar en la realidad conocida. Y en este orden de pensamiento vale recordar, como afirma Richard Bauman, que toda poética es poética en acción; toda poética es performativa (2014, p. 752).

Más allá de convencionales clasificaciones, Luis Cabrera Delgado invoca y celebra la capacidad imaginativa, el libre juego de la fantasía, el espíritu fabulador lúdico que, patrimonio de la infancia, el adulto también lleva consigo cuando no ha perdido los encantamientos del despuntar de la vida. Sus textos encuentran motivaciones dominantes tanto en el viaje a los orígenes como a lo universal desconocido. Sus historias reviven los encantamientos de la infancia, cuando se define lo medular de la personalidad, a la vez que crean mundos alternativos.

La sostenida vocación de la escritura también pudiera ser una cualidad distintiva del narrador villaclareño, para quien la producción del texto es fluencia de la fantasía capaz de crear universos regidos por leyes propias. En su poética narrativa, ficción y realidad se corresponden sin criterios de valor. El lector es motivado a ir a través del espejo de la ficción y participar desde adentro en las historias engañosamente “simples” de sus libros que traman sentidos literales, simbólicos y metafóricos.

La poética de Luis Cabrera Delgado supone la desaparición de fronteras que abre el paso a una nueva postura epistemológica. Los juegos de pensamiento y lenguaje, los temas y modos de componer ponen de manifiesto el deseo de actuar, de participar directamente en la ficción. En mundos imaginarios se proyectan con toda organicidad el autor, los personajes, así como el narrador y narratario, sean implícitos o marcados. El lector - infantil, juvenil, adulto - es urgido a remodelar su relación con el texto, reconociéndose principio activo. Juego y lectura se corresponden en la recepción, así como en la producción del texto, de modo que la historia narrada lleva en sí el tipo de su lector.

Significativamente esta propuesta de nuevas relaciones no se fundamenta en sentimientos de indeterminación sin destino, de duda sistemática y rechazo de cualquier tentativa de

² Jarahueca, Cuba, 1945. Licenciado en Psicología. Trabajó durante veinte años en el campo de la salud mental con niños y adolescentes. Narrador, dramaturgo, poeta, guionista de radio, crítico e investigador literario. Profesor invitado de la Universidad Central de Las Villas, Cuba, y de la Universidad de Copenhague, Dinamarca. Ha publicado alrededor de 50 libros (Cuba, Europa, América Latina). Entre sus títulos más significativos se encuentran *Tía Julita*, *Las intrépidas aventuras de Capote Blanco*, *Maritrini quiere ser escritora*, *La hija del bucanero*, *Camposanto florecido*, *Vueltas revueltas de vidas revueltas*, *Carlos el titiritero*, *Pedrin, Ito*, *¿Dónde está la princesa?* Textos suyos aparecen en libros de lectura del sistema nacional de enseñanza de Cuba. Miembro Emérito de la Asociación Nacional de Escritores de Cuba, de la *Children's Literature Association* de los Estados Unidos de Norte América y Miembro Fundador de la Academia Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil. Premio Magistral La Rosa Blanca del Comité Cubano del IBBY por la obra de toda la vida y Medalla al Mérito Orestes Plath de la Academia Chilena de Literatura Infantil y Juvenil.

interpretación. Los laberintos tienen salida, ahí está su sentido más profundo: representar la busca jugando. El proyecto autoral incentiva el pensamiento creador, la búsqueda auténtica en vínculo constitutivo con la formación de una conciencia moral socialmente productiva y determinadas constantes humanas de convivencia armónica, nada idealizada, aunque posible.

De este modo, no cabe imponer “verdades”, catequizar, moralizar sobre la base de generalizaciones consagradas por el orden imperante, no pocas veces modo encubierto de ideologizar; tampoco instalarse cómodamente en el caos. De lo que se trata es de movilizar, de asumir claves de una convivencia más justa y hermosa.

En este reconocimiento de lo fabuloso y del fabulador como su intérprete, el humor ingenioso y regocijante anima a sus personajes e historias. Lo fantástico y lo humorístico, de larga trayectoria conjunta, se fusionan en una literatura de ingenio y sabiduría que recorre caminos extraordinarios.

A continuación me referiré a tres textos emblemáticos: *Tía Julita*, *Los calamitosos* y *Carlos, el titiritero*³, íntimamente relacionados con la tradición de historias que se desenvuelven en la esfera de lo maravilloso, mágico y excepcional. Si el cuento popular suele ser unidimensional y de tendencia a la abstracción, dando vida a un mundo imposible; la narrativa de Luis Cabrera Delgado nos enfrenta a circunstancias fantásticas que invocan el absurdo, lo contradictorio y lo imposible sustentados por el mundo de la vida. La poética de esta narrativa responde a otras dimensiones del imaginario que confieren protagonismo a las inusitadas figuras de cada una de estas historias fabulosas, dotadas de tan sugestiva humanidad.

2 *Tía Julita* y *Los calamitosos* en el espejo del bien y el mal

En *Tía Julita* (novela) se cuenta el proceso de formación espiritual de sus sobrinos que guarda estrecha correspondencia con las numerosas aventuras que deben enfrentar. Como en el modelo clásico de la novela de pruebas (*Prüfungsroman*) y de formación (*Bildungsroman*), las pruebas decantan y forman. Así el viaje que emprenden la tía y los sobrinos toma la forma del rito de iniciación representado como un proceso de formación con el aprendizaje. En relación a este motivo del viaje, Joel Franz Rosell (2009, p.104) indica que si hay en la narrativa cubana, no solo infantil, una presencia dominante del viaje, una obra particularmente apegada a este motivo es la de Luis Cabrera Delgado. De tal modo el retrato de una personalidad paradigmática, Tía Julita, se construye progresivamente en este viaje hacia Cualquier Parte que significa la adultez de los personajes.

Abre el texto una competencia para encontrar a qué se parece la tía: mariposa, elefante, escarapate, colibrí, gitana, abeja, policía del tránsito, mamá, maestra, meteorito, payaso, cumpleaños, poste de luz. Las metáforas parten de dominios del cotidiano para llegar a dominios conceptuales: valentía, fuerza, bondad, intrepidez, justicia, nobleza, sabiduría. Evidentemente sus significados son cognitivos y categorizadores.

En este proceso de educación de los sobrinos, lo corriente se torna maravilloso, y lo

³ *Tía Julita*, Premio UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba) Ismaelillo de 1982, fue publicado por ediciones Unión, La Habana, en 1987. Según el autor data de 1980. *Los calamitosos* fue escrito en 1984 y publicado por Ediciones Capiro, de Santa Clara, en 1993. Resultó recomendado por el jurado de Casa de las Américas de 1986. *Carlos, el titiritero*, data de 1986 aproximadamente y fue publicado por Gente Nueva, La Habana, en 1992. Todas las citas pertenecen a estas ediciones.

fabuloso resulta familiar: Tía Julita, se revela en sus identidades mutantes, también en su constancia a través de cada una de las pruebas. Al final se llega a la certeza de que a lo más que se asemeja Tía Julita es a Tía Julita. Así, aunque mucho se ha dicho, la historia queda abierta a lo indecible e insondable, alusivos a la capacidad creadora y autocreativa de los sobrinos y la tía, todos en movimiento realizador.

La polisemia de la imagen de Tía Julita invita a la reflexión y funciona como principio compositivo del relato, lo estructura y codifica con significativa originalidad en relación a los modelos de la novela de educación y pruebas, de viaje y aventura ya referidos. Su modo narrativo, caracterizado por la diseminación y fragmentación, desenvuelve una propuesta de variados matices que se resiste a definiciones, a conceptos univalentes y conclusivos.

Un ciclo culmina con la educación de los primeros sobrinos, para abrirse el de una nueva familia que se enuncia como comunidad humana:

El niño que quiera ser mi sobrino – les dijo – debe levantarse un día muy temprano, enseguida que los gallos comiencen a cantar, ir hasta una loma bien alta y cuando comience a amanecer, abrir la puerta y dejar escapar al sinsonte o al tomeguín que tenga enjaulado para que vaya volando a saludar al Sol. Entonces me podrá decir tía. (p. 109).

El efecto estético se potencializa: el narrador está dentro de la cadena diegética, disfrutando de lo que cuenta. Inicialmente será uno de los sobrinos que emprende el viaje, si bien narra cuando ha sido consumado, es decir, narra desde otra altura de la experiencia vital educativa. No hay asombro, ni didactismo fácil. Su primera persona apenas encubre un nosotros, voz colectiva que asume el conocimiento y apela a un destinatario afín.

Contrario a un discurso de “yo ausente”, la enunciación está marcada por el movimiento configurador de una expresiva identidad narrativa que transita de la infancia a la madurez llena de posibilidades. El sentido de la historia fantástica enriquece los vínculos con los referentes. Las pruebas son expresivas de un proceso de humanización: la autorrealización está indisolublemente unida al cultivo de valores éticos. Y es en este orden del bien social que somos partícipes de la imaginación poética.

El ámbito de la cotidianidad fantástica, presente en *Tía Julita*, se retoma con fuerza, aunque de otro modo, en *Los calamitosos* (colección de ocho cuentos). Si en la primera historia los ejemplos son de formación y ascenso realizador; en la segunda se presenta el resultado de un proceso de deformación, ilustrado por un catálogo de seres calamitosos, especie de bestiario humano.

Esas calamidades humanas son representadas en un pueblo pequeño enquistado, Cejas de Pedro Barba, típico de la historia neocolonial latinoamericana que funciona como resumen y compendio. A semejanza de Macondo, Santa María, Montecallado, aunque con significaciones de extrema malignidad, la naturaleza del pueblo es socialmente representativa, sobre todo de su condición moral.

La reflexión sobre la condición humana, sin apagar los signos de la figuración costumbrista, se condensa en personajes paródicos, hiperbolizados en sus vicios. Los cuentos crean una singular mitología pueblerina, especie de Olimpo criollo monstruoso. Figuras extraordinarias por lo grotesco de su proceso de alienación como el Señor de los Sapos, las

Arpías o Doña Sepulcro alegorizan tipos diversos de alienación,

En esta colección de retratos del mal, Cuca, lengua de trapo, ocupa lugar principal como eje de un cuento en el que el humor activa el lenguaje sugerente, mientras el absurdo revela la fantástica circunstancia del personaje. De ella se cuenta que aspiraba a la originalidad y como todo el mundo tenía la lengua mojada deseó tenerla seca. La puso al sol y cuando estaba casi seca un perro hambriento se la llevó de un mordisco. La madre temiendo que ningún hombre se casara con ella:

sin pérdida de tiempo hizo una fundita de terciopelo rosado, la llenó de hormigas bravas para que la movieran y se la cosió a su hija en el muñoncito de lengua que le había quedado [...] desde ese día habló y habló sin parar. Hasta dormida hablaba.” (pp. 20-21)

Esta historia, como las otras que componen el libro, se refiere a una experiencia universal muy patente en la tradición del cuento folclórico infantil que tematiza vicios como la avaricia, la envidia, la mediocridad poderosa, la vanidad, el desarraigo y la maledicencia, en fin, la pérdida de una identidad verdaderamente humana.

El mito magnifica y atemporaliza, abre a significaciones plurales. La narración apela a la complicidad lectora, funciona eficazmente como una virtualidad activada por su original imaginario. Las historias contadas en torno a figuras fantásticas de sustento real promueven la mirada cuestionadora y de humanización. Los personajes-tipos se reflejan en el espejo del mal y aleccionan como ejemplos negativos.

Al caracterizar su poética del extrañamiento (*Verfremdungseffekt*) Bertold Brecht aduce:

El arte cuando refleja la vida lo hace con espejos especiales. El arte no deja de ser realista por alterar las proporciones, deja, sí, cuando las altera de tal modo que el público, al utilizar sus reproducciones en la práctica, en las ideas e impulsos, naufraga en la realidad. (1978, p. 132)

Concebido a modo de parábola, *Los calamitosos* refuerza la comunicación con originales aberturas en su dimensión simbólica. El lector tiene que completar, derivar enseñanzas, nominar lo no explícito, vincular la historia menor insólita con la mayor real, es decir, la propia existencia. Las historias reunidas hacen pensar. Poseen una significación ética y pedagógica. Su forma hiperbólica permite ver la existencia como no la habíamos visto antes, sobre todo en la referencia a la formación vital de los lectores infantiles y adolescentes. Evidentemente *Los calamitosos* no naufraga en la realidad.

3 Carlos y Luis en el espejo titiritero

Carlos, el titiritero se desarrolla en función de un motivo inicial y persistente: un viaje a la búsqueda del niño triste emprendida por un director-actor de teatro de guiñol, Carlos, en la que también participan sus títeres, especialmente Vicaria y Cundiamor:

Como en un cuento de hadas, tres serán los niños tristes que aparecerán en el camino de los héroes. El primero es huérfano (le destinarán una representación de *El patito feo*), al segundo le falta una pierna (preverán sanarlo con una escenificación de *El soldadito de plomo*) y el tercero sufre de sobreprotección y falta de afecto combinados con una sobredosis de bienes materiales. Los dos primeros niños habrán recuperado la alegría antes de ser encontrados por los quijotescos titiriteros, en tanto que curar la tristeza del último –el único radicalmente infeliz– se revela en extremo difícil y no se acude a otro cuento teatralizado. El camino pasa por los juegos folclóricos (ROSELL, pp.104-105).

En torno a esta búsqueda tan expresiva se desencadenan las diversas aventuras del viaje de Carlos y sus títeres. En la sucesión y extensión de las experiencias, la obra encuentra su dinámica, de modo que adopta la forma de un conjunto de episodios y escenas claramente definibles, de cronotopo mítico que concede mayor jerarquía al espacio (topos de la región central de Cuba, provincia de Sancti Spíritus) de notable movilidad como corresponde al ámbito viajero. Sin embargo, no es un enhebrado de episodios, sino la conjunción de una serie de pruebas, composición ya experimentada en *Tía Julita* y que, como ha sido instaurado por clásicos del cuento feérico, debe conducir a un final de realización y autoconocimiento. Vale enfatizar “que el trayecto está sembrado de dificultades y pruebas que propician el conocimiento y crítica de diversos aspectos de la realidad cubana” (ROSELL, 2009, p. 105).

Carlos, el titiritero (novela) sitúa en su centro el proceso de creación artística, la relación del autor con el mundo creado y sus destinatarios. La obra, vuelta hacia sí misma como práctica significativa, constituye un peculiar performance⁴ que nos permite asistir a la *poiesis* desde su interior y en su transcurrir. A este propósito contribuye decisivamente el expresivo juego de roles y espejos de la trama: el autor se espeja en el narrador y los personajes; Carlos en los títeres, sus criaturas. Por su parte, el lector entra en el mundo narrado de manera natural porque la ficción es especular, de modo que nos reconocemos dentro de ella.

Luis Cabrera Delgado continúa su experimentación con paradigmas de comprobada efectividad estética. Así recrea el motivo de la existencia como teatro del mundo, de cimeras realizaciones en el barroco. De la comedia del arte italiana toma las alegres figuras arlequinescas: esos títeres a medio camino entre su condición de muñecos y humana. De los textos canónicos de la literatura infantil, el autor elige figuras y eventos. Lejos de la imitación repetitiva, los dota de renovada vida al recontarlos. En este orden de ideas, además, cabe apuntar otras interconexiones genéricas: guiñol, tradición juglaresca, sainete vernáculo; sin olvidar las citas implícitas de Maurice Maeterlinck (*El pájaro azul*) y la pirandelliana busca de los personajes por un autor.

Con eficacia narrativa se actualizan motivos de manifiesta continuidad en la historia de la literatura, principalmente el viaje y el teatro como metáforas del vivir. Los personajes encarnan determinadas cualidades morales, retomando estrategias de la moralidad medieval y renacentista y, sobre todo, de la comedia de tipos humanos que aspira a mejorar la sociedad divirtiéndose, ciertamente Molière una referencia mayor.

⁴ Richard Bauman (2014, p. 737) menciona varios dispositivos poéticos inherentes al performance: estructuras narrativas, mecanismos de estructuración del discurso, manipulación del tiempo narrativo, metanarración, paralelismo; recursos patentes en las narrativas performáticas de Luis Cabrera Delgado.

El discurso es concebido en términos autorrepresentativos, metadiscursivos, lúdicos, intertextuales, está ostensivamente pluricodificado. En este sentido la desaparición de efectos de límite entre realidad y ficción resulta altamente expresiva de una poética autorreflexiva, aunque no solipsista, sino en la tentativa de entender y representar.

Dispuesta la novela a una lectura sin acentuada suspensión de sentido, se desenvuelve lineal y progresiva en lo que concierne a los eventos principales, apoyándose en la aparente sencillez de la enunciación. Esta impresión de transparencia, fluidez y dinamismo atrapa al lector en un universo de leyes propias sin violencia ni sobresaltos, apelando a las potencialidades de la imaginación. Evidentemente no se trata de imitar algo que existe, sino de problematizar la relación del texto con sus referentes socioéticos.

Poética y estética en términos de composición y efectos están en orgánica sintonía. En esta relación resulta destacada la dimensión alegórica de la situación narrativa en su conjunto que no opaca la significación literal de los personajes y sus contextos. Las marcas costumbristas, de identidad cultural y psicologizantes se integran productivamente en la concepción general fantástica.

Así, por ejemplo, cuando apenas se inicia la novela, los títeres Vicaria y Cundiamor muy identificados con sus papeles de Duque y Princesa y marcando una distancia – “la plebe con la plebe” (p. 25) –, escenifican una versión paródica del teatro español en verso. Ellos están actuando en Las Minas, un pueblo perdido en el mapa y ante un público que come maní tostado, pan con lechón, yemitas y besitos de coco, marcas cronotópicas del cotidiano cultural de un mundo conocido. En esa representación se ven a sí mismos como aristócratas, olvidando origen y condición, pero finalmente experimentan una metamorfosis moral. Tienen conciencia del fracaso identitario y vuelven a su condición social original. La conclusión del titiritero realiza el poder performativo del lenguaje en actos: “Creo que lo mejor que podemos hacer es poner los pies sobre la tierra – dijo Carlos –, se paró y echó a andar (p. 29).

La composición apela a la intertextualidad explícita. Clásicos de la literatura infantil (*La Cenicienta*, *Blanca Nieves*, *El gato con botas*, *La bella durmiente*) funcionan como referencias explícitas. Más que citados, son convocados como paradigmas y también parodiados. Los modelos se consagran y, a la par se recontextualizan. Esta intención se refuerza al entrar en contacto con otros órdenes más vinculados a modelos de la literatura infantil de la cultura regional del autor (*La cucarachita Martina*, *Canuto*, *María Moñitos*).

Carlos, el titiritero de modo declarado y con autenticidad cultural se desenvuelve en el régimen de la hipertextualidad. En consecuencia, no es posible considerar cada texto por separado, como independiente. No existen figuras ni mundos ajenos. El sistema de regencia funciona como tema mayor; *Carlos, el titiritero* es una variación que contribuye a la actualización de modelos del antiguo y siempre vivo universo literario infantil, tanto nacional como universal.

Todo activa los significados, no los deja en reposo o incontaminados. Existe una especial relación de los eventos – pequeños, irrelevantes, circunscritos– y los modelos instaurados por la historia de la cultura. En consecuencia, la narración se expande. La ficción, que lleva en sí una ética viva, va al encuentro de una rica tradición de relatos de emancipación y conocimiento, con sus mitos y utopías, ampliándose el horizonte de expectativas de sus lectores.

A partir del segundo acto, *Carlos, el titiritero* atrae la atención sobre su escritura de forma explícita. El autor y los personajes discurren sobre el cauce de los eventos, hacen indicaciones sobre los elementos y estrategias que configuran la ficción, combinándose de manera muy efectiva la narración de la historia y el juego develador con los procedimientos empleados para

narrarla. En esta dimensión autorreflexiva, los personajes se reconocen figuras de ficción y todos los órdenes se entremezclan:

- Bueno en eso Luis tiene razón - dijo Carlos cuando yo terminé de hablar.

- Claro que tiene razón - refunfuñó el Gato con Botas.

Cuando por fin encuentren al niño triste, ya no será un niño, sino un hombre hecho y derecho - señaló el carpintero del pueblo.

- Y ya no tendrá remedio - sentenció María Moñitos.

Y así poco a poco, en aquella asamblea general que tuvimos que celebrar en el *stadium* de pelota para que cupieran, no sólo los títeres, sino también los habitantes de Venegas, todos fueron dando sus opiniones. Al final decidieron que, sin excusas ni pretextos, se debía continuar la búsqueda del niño triste. (p. 46)

El narrador cuenta desde afuera del libro, incluso reconoce su materialidad citando sus páginas, si bien esta instancia narradora puede estar inmersa en los eventos: “Tengo que buscar a Carlos para sugerirle, aconsejarle, rogarle y si es necesario, exigirle continuar” (p. 45). De manera semejante, la trama se refiere explícitamente a lo extratextual: el libro que está siendo escrito, su condición de artefacto, artificio.

Otro elemento de la mayor significación en la poética de *Carlos, el titiritero* es la eliminación de fronteras genéricas, sobre todo evidente en la alternancia de formas narrativas y dramáticas, estas últimas no a modo de enclaves subordinados. De tal modo la novela es concebida como “Obra original en dos actos” (de esta manera se dice en el “Programa” que antecede al primer acto), incluidas las acotaciones propias de la dramaturgia.

Repárese en esta acotación final: “SE CIERRA EL TELÓN” y siguen los créditos:

AUTOR: Luis Cabrera Delgado.

ILUMINOTÉCNICO Y ESCENÓGRAFO: (Poner el nombre del ilustrador)

TRAMOLLISTA: (Poner obreros del taller donde se haya impreso el libro)

DIRECTOR: (Poner el nombre del editor) (p. 167)

Diégesis y mimesis (entendida como forma creativa de recontar), narrar y representar, temas principales de poética desde sus orígenes en la cultura literaria occidental, aparecen inmersos en la ficción. El autor encaja hiporrelatos en el texto matriz referido a la búsqueda del niño triste, pero concebidos en términos teatrales con la marca del presente de la enunciación, aunque referidos al pasado (por ejemplo, la historia entre paréntesis de las hermanas Saragüitesola) o remitidos a la intemporalidad del cuento mágico (pasaje de Cenicienta y el hada madrina), lo que supone cortes y alternancias en la diégesis.

Si la narración es sucesión, despliegue de la temporalidad con énfasis retrospectivo; la escena dramática trae consigo el presente del evento en su perpetuo ocurrir. De esta manera la temporalidad lineal retrospectiva de la historia narrada queda en suspenso sin perder su

continuidad. La discursividad se mueve hacia más complejas relaciones temporales que implican tanto el tiempo del performance, del drama, de la reflexión, como el canónico tiempo de la narración y la saga.

Sugestivamente Gerard Genette correlaciona esta contaminación de lo diegético y lo dramático con la salida definitiva de la novela de la edad de la representación y una especie de repliegue sobre el murmullo del habla (1970, p. 208). En *Carlos, el titiritero*, la enunciación al contaminarse y diseminarse, asume de manera declarada la naturaleza de la novela como cajón de sastre, género integrador de géneros, del ser y llegar a ser en la configuración de una continuidad de extremos abiertos que alterna con rupturas. Su poética atiende a una nueva concepción de la escritura/lectura en la que, tanto el productor como el receptor, toman conciencia y experimentan las mezclas productivas, la fluencia de los tránsitos, especialmente las relativas a la movilidad de los significados en su constitución.

La presentación del texto como metanarrativa, con relatos menores intercalados en la historia mayor de la búsqueda, así como su propuesta de teatro dentro del teatro, todo indica que estamos en presencia de una forma muy elaborada y divertida de metaficción. Proclamando su condición especular, la obra se concibe como espejo, evidenciando su reversibilidad, en opinión de Vincent Colonna (2013, p. 120), la lección capital de todos los procedimientos reflejantes.

Así como el autor deviene personaje, también el lector puede transformarse en sujeto de la historia y actuar dentro del texto. La ficción acoge otras ficciones. *Carlos, el titiritero* explora a fondo la autorreflexividad, afirmando su propia naturaleza en la diversidad de estrategias que nos advierten de su modo compositivo, de lo específico y distintivo de su filiación, al desmontar sin reticencias los mecanismos productivos.

Esta poética metafictional de acentuada naturaleza lúdica encuentra una realización notable en el trazado de la figura del autor-personaje. Iniciándose la historia, aparece esta declaración que, por el momento, no tiene mayores consecuencias: “Dicen que mi abuelo tenía un mulo cerrero en el que salía por el campo a vender botones, hilos y dedales. Pues precisamente en este mulo de los cuentos de mi mamá fue en lo que a Carlos, el titiritero, se le antojó salir a buscar el niño triste” (p. 12). También en las notas, el escritor exhibe su figura cuando la editora y él reproducen un telegrama de interés para la fábula.

En el segundo acto se hace ostensible el giro, el autor aparece como figura del relato: “Viajar en tren siempre es agradable. Uno se siente grande, fuerte, veloz. Y aquí me pueden ver: arrellanado y contemplando, plácidamente el paisaje. Voy para Venegas” (p. 86). El nuevo personaje hace su entrada con un yo inmerso en la cadena diegética. El autor se autorrepresenta en una definida situación narrativa intratextual:

Un escritor tan bueno como yo nunca ha necesitado moverse de delante de su máquina de escribir para que salgan cuartillas y cuartillas de los más interesantes y entretenidos cuentos; pero este libro me ha dado más dolor de cabeza que un repunte de meningitis (p. 86).

Al mirarse en el espejo de la ficción, su imagen le es devuelta desacralizada, despojada de aureola, sometida al efecto de la distancia irónica, convertido en un simulacro que habla a través de máscaras con su lector-narratario:

Si tú recuerdas, de la página anterior a ésta, aunque no lo creas, han pasado tres años, bueno, el asunto es que en la página anterior dije que todo había quedado inconcluso, pendiente, aplazado y que, por tanto, no podía terminar el libro, pues con Vicaria dormida dentro de la urna de cristal de Blanca Nieve era imposible continuar buscando al niño triste [...] Entonces me puse a pensar y a pensar seriamente para ver qué podía hacer, porque eso de que tus amigos más queridos, ni siquiera te saluden en la calle, no es cosa agradable, pero no se me ocurría nada; nada, nada de nada, hasta que ayer, cuando me estaba bañando, me cayó jabón en los ojos y, no sé, por esas cosas que a veces pasan, en ese preciso momento se me ocurrió lo que de ahora en adelante va a ocurrir y ¡hasta! cómo va a terminar todo (p. 45).

Se ha producido una transgresión: del exterior se pasa al interior del texto y viceversa, pero sin cruzar fronteras. La ficción conlleva “esto” y “aquello” puesto que no se trata de excluir ni de diferenciar. Apelando a los estudios topológicos, la historia de *Carlos, el titiritero* es una cinta de Möbius, capaz de dismantelar la oposición binaria metafísica (exterior/interior), empobrecedora del mundo imaginario. Los significados se recomponen al estar en continua transición.

Acompañando este movimiento, el narratario cumple otras funciones. Concebido no como figura retórica, sino como alocutario, correspondería su función, de acuerdo con Renato Prada Oropeza (1985, pp. 14-15), a la del receptor en quien el emisor (investido como autor-personaje en este caso) quiere influir, manipulando la interpretación hacia un determinado juicio de valor.

Sin embargo, en *Carlos, el titiritero* más que manipular, se trata de cambiar la perspectiva. No es analizar desde afuera, sino desde dentro, propiciando una recepción dinámica. La narración modela un tipo de lector-narratario sumergido en la ficción, disfrutando y compartiendo como parte principal del juego. Todo apunta hacia la interrelación entre ética y estética, entre conocimiento, participación y acción, acentuándose el carácter performático de la obra en relación a su propuesta de valores como fraternidad, fidelidad y constancia en contra del egoísmo y el empobrecimiento espiritual.

Pensando en el sujeto y sus funciones sociales, la escritura se derrama en la práctica cotidiana, mientras esos referentes penetran en el universo ficcional, interacción se realiza en función del *collage*/montaje que integra diferentes órdenes discursivos en una visión única polivalente. En este sentido el *collage* hace patente la presencia de objetos tangibles, como resulta evidente con el libro y sus páginas. Al incorporarse este referente se configura una forma abierta que siendo representacional es capaz de romper el ilusionismo del realismo verista. El montaje, por su parte, disemina el material a partir de su nuevo emplazamiento, de manera que el proceso no es reproductivo, sino creador. Como aduce Colonna (2013, p.120), la autoficción especular y fantástica crea un universo mágico donde las cosas pueden transformarse en espectáculo.

El modo compositivo influye decisivamente en el modo de lectura, el libro es leído en otros términos. El narratario, desactivados los efectos de frontera entre ficción y realidad, se dispone a intervenir en el proceso creativo de la misma forma que el narrador. La tendencia no es contemplativa, sino incitando a la transformación, en este caso del conjunto de circunstancias que ha generado la existencia del niño triste. Siendo así, todas las figuras de la

fabulación participan en la trama fabulosa.

El texto no está negando el referente, sino creando la impresión de que lo reproduce fielmente dentro de sí. El libro, el autor, sus personajes, también son reales, problematizándose la línea limítrofe que debería pasar entre la novela y lo que parece encontrarse más allá de sus dominios, es decir, lo que habitualmente consideramos real. Lejos de destruirse el sistema de referencias que harían imposible la distinción entre los niveles de la realidad, entre la ficción y el mundo de la vida, se está produciendo un acercamiento de nuevo tipo entre arte y vida en cuyo centro se halla un texto que aspira a absorber y recrear dentro de sí las circunstancias empíricas que lo rodean. De este modo alcanza una mayor densidad y efectividad en su naturaleza autorreflexiva. Es autorreferente en sentido estético y de poética, también en su relación con el mundo de la vida.

En este orden de pensamiento, la relación entre autor y texto tiene gran relevancia. El siguiente razonamiento de Jürgen Habermas (1990, pp. 242-255) puede ayudar a comprender el significado y alcance de la metaficción autoficcional. Así establece una cadena de significados: el Gustavo Flaubert, que es el autor de las obras completas de Gustavo Flaubert, proyecta fuera de sí al Flaubert autor de *Madame Bovary*, el cual proyecta la figura de una dama, Emma Bovary, la cual proyecta la Emma Bovary que quiere ser. Al final el círculo semántico entre texto/autor puede cerrarse: “Madame Bovary soy yo”. Y llegando a este punto, tanto Habermas, como nosotros, lectores de *Carlos, el titiritero*, nos preguntamos: ¿cuánto del yo que presta forma a las figuras, no es un yo al que las figuras prestan forma?

Y ciertamente, como afirmar Habermas, cuanto más avanzamos en las capas del yo del escritor, nos tornamos más conscientes de que estas capas no pertenecen exclusivamente al yo escritor, sino a una cultura, a la época histórica, al sedimento literario de la especie. Este desvelamiento de las capas del yo: autor, narrador, personaje, lector permite acceder en *Carlos, el titiritero* a su semántica profunda. El autor se desvanece como entidad convencional para crear una identidad inclusiva, tanto individual como colectiva.

El texto hace suyo al autor y elimina la diferencia categorial excluyente de ficción/realidad al aludir al proceso de creación de un mundo de ficción. El autor aparece como mediador entre los órdenes, como puente entre las dos riberas, capaz de cruzar las fronteras, ¿acaso irá a través del espejo?, moviéndose con toda legitimidad en la exterioridad e interioridad de la textualidad, trasmutado también en criatura, figura ficcional. Es así que gana sutileza y complejidad el juego de roles, las diferentes máscaras, los espejos mágicos en los que *Tú y Yo* (figuras ya presentadas en el programa inicial) nos miramos.

Como es sabido, todo discurso presupone una concepción del oyente, una evaluación de su capacidad de recibir y dar respuestas. Para Álvaro Pineda Botero, en sugestiva observación, cada autor crea una imagen de sí y de su lector, pero también tiende a integrar ambas imágenes porque construye ese lector en el proceso de construir “su doble” (1987, p. 98). Quizás por esto, por su lógica profunda, Luis Cabrera Delgado a la pregunta de para quién escribe, suele responder: “para mí mismo”.

En consecuencia no se puede circunscribir su obra al dominio de la literatura para niños y jóvenes; tampoco dejar de reconocer su apelación y tributo a la niñez con su agilidad y audacia para entrar en otros códigos, en otros tiempos y espacios, en otras dimensiones posibles de la imaginación.

Narrativa de asombros y desconciertos, de búsquedas y reconocimiento, que invita al viaje, al juego y la aventura, todo en ella contribuye al desarrollo de una actitud antidogmática.

Marcada por la indeterminación y el desenfado, más allá de verdades absolutas, intertextual sin culteranismos, metaficcional sin hermetismo, superadora de códigos y fronteras, las historias del narrador cubano al volcarse sobre sí mismas y en su avidez por lo real trasponen el espejo y entran con paso firme en la literatura sin edad del júbilo de vivir, del culto a lo maravilloso y al humanismo.

Una consideración final en abierto. La obra de Luis Cabrera Delgado ofrece una excelente oportunidad para reflexionar con Richard Kearny sobre la poética del inmemorial acto de contar:

La historia no se confina apenas en la mente de su autor (la falacia romántica de la primacía de las intenciones originales del autor). Ni ella está confinada en la mente de su lector. Ni tampoco en las acciones narradas de sus actores. La historia existe en el juego interactivo entre todos ellos. Cada historia es un juego en que entran por lo menos tres personas (autor/actor/destinatario) y cuyo resultado nunca es definitivo. Por esta razón la narrativa es un convite abierto a la receptividad ética y poética. El contar historias nos convida a tornarnos no apenas agentes de nuestras vidas, sino también narradores y lectores. [...] Siempre habrá alguien para decir cuéntame una historia, y alguien para responder. Si no fuera así, no seríamos plenamente humanos (2012, p. 719, traducción de AGB).

Referencias

- BAUMAN, Richard. Fundamentos da performance. *Revista Sociedade e Estado*, Rio de Janeiro, v. 29, no. 3, pp. 727-746, 2014.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CABRERA DELGADO, Luis. *Tía Julita*. La Habana: Unión, 1987.
- CABRERA DELGADO, Luis. *Carlos, el titiritero*. La Habana: Gente Nueva, 1992.
- CABRERA DELGADO, Luis. *Los calamitosos*. Santa Clara: Capiro, 1993.
- COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mytomanies littéraires*. Paris: Tristram, 2004.
- ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos. El bolígrafo como varita mágica. In: SOTOLONGO VALIÑO, Carmen (org.). *Exploraciones en la narrativa de Luis Cabrera Delgado*. Santa Clara: Capiro, 2009.
- KEARNY, Richard. Narrativa. *Educação e realidade*, Porto Alegre, v. 37, n. 2, pp. 409-438, 2012.
- PINERO BOTERO, Álvaro. *Teoría de la novela*, Bogotá: Plaza & Janés, 1987,
- GENETTE, Gerard. Fronteras del relato. In: _____. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970.
- HABERMAS, Jürgen. *Pensamiento postmetafísico*. Madrid: Taurus, 1990.
- PRADA OROPESA, Renato. Los elementos programáticos del nivel discursivo: el narrador y el narratario. *Semiosis*, Xalapa, no. 19, 1, pp.14-19, 1985.
- ROSELL, Joel Franz. Luis, el titiritero. In: SOTOLONGO VALIÑO, Carmen (org.). *Exploraciones en la narrativa de Luis Cabrera Delgado*. Santa Clara: Capiro, pp. 103-110, 2009.

Anexo 1

Tres textos de Luis Cabrera Delgado

Confesiones de un hereje⁵

Yo, que he publicado alrededor de cincuenta libros para niños y jóvenes en Cuba, Canadá, México, Costa Rica, Colombia, Ecuador, Bolivia, Chile, Brasil, Argentina y España; con textos traducidos al ruso, italiano, danés y portugués para estos lectores, declaro que no escribo para infantes; no pienso en ellos cuando concibo y materializo una obra literaria. En ese momento – y he aquí la frase satánica – los niños, como lectores, no me interesan en lo particular.

Escribo para mí. Aunque quizás fuera más correcto decir que escribo “por mí”. Soy de esos escritores para quienes la creación literaria es un acto motivado – con muy contadas excepciones –, por disparadores puramente personales, que sirve para satisfacer las más variadas intenciones afectivas y desahogar disímiles emociones; es un hacer para la autocomplacencia o el exorcismo que disfruto a conciencia y plenitud.

De tal accionar, resulta finalmente un conjunto de palabras organizadas a mi manera que, por su valor semántico, conforman mis fascinaciones mentales en situaciones, tramas, conflictos y personajes que pueden parecerse a alguien que las lea; es cuando mis escritos adquieren otra dimensión y asumo que pueden tener una nueva finalidad, ya no de carácter personal, sino social.

Al inicio de mi vida de escritor mostré mis textos con mucha timidez, pero con el tiempo, en la medida que comprobé que podían gustar y hasta ganar en lides literarias, me torné más atrevido y pretencioso, al extremo de querer, y lograr, publicar libros que me han etiquetado como “escritor”, aunque confieso que esta profesión no fue nunca vocación ni proyecto de vida.

Recuerdo, cuando daba mis primeros pasos por el ambiente literario, que un amigo pronosticó que yo dejaría mis labores de psicólogo y me dedicaría por entero a la literatura. Aquella idea me pareció tan descabellada que con una sarcástica sonrisa le respondí que estaba loco.

Pero escribir es una práctica adictiva, vicio al que se suma, como en el caso del borracho a quien le ríen las gracias, la vanidad que se siente cuando le celebran lo que uno ha escrito. Finalmente, la literatura me atrapó de manera total y me arrancó de cuajo de la profesión para la que me había preparado académicamente y que desempeñé por veinte años. Al paso del tiempo, me dediqué por entero a la literatura, aunque – sin llegar a traicionarme ni mucho menos, prostituirme –, seguí escribiendo para y por mí.

Cada obra literaria tiene un poder comunicativo más efectivo con determinados estratos receptores que con otros. ¿Por qué mis textos encuentran resonancia en públicos infantiles o juveniles si yo no escribo para ellos? La razón está, creo, no en la intención sino en

⁵ Texto inédito para un panel de Literatura Infantil y Juvenil en la Feria Provincial del Libro de Villa Clara (2018).

las condiciones que inconscientemente le imprimo al mensaje.

Mi primera vocación fue la de ser maestro; llegué a la Psicología con el fin de dedicarme a la educación, aunque fue en el ámbito clínico donde durante veinte años trabajé con niños y adolescentes. Soy tímido, siempre lo he sido, y ello hace que me sienta inseguro en el trato con los adultos, por lo que prefiero hablar con los niños. Estas son las razones que asumo como las causas de que mis escritos sean propicios para la comunicación con los lectores más jóvenes. Sumo a ello, el alto nivel imaginativo y fantasioso que poseo y que me hace vivir en los planos de la ficción –ya que soy incapaz de hacerlo en la realidad-, las más movidas y divertidas experiencias que tanto gustan a los niños y adolescente; por otra parte, el lenguaje que utilizo y la estructura que le doy a mis cuentos y novelas son por lo general más sencillos de los que habitualmente se usan en los libros para los adultos.

Pero escribo para y por mí.

El primer libro que armé: *Muchachos de Jarahueca*⁶ (publicado tardíamente 30 años después) me sirvió para revivir y disfrutar de nuevo mis experiencias lúdicas pueriles en el pueblo donde nací y me crié. Aunque este lugar aparece como escenario frecuente de mis textos, es en *El aparecido de la mata de mango*⁷, el libro donde vuelvo – ya no en un plano de realismo mono fónico- a mi terruño, para recrear la cultura popular y la mitología del campesino cubano de las que me alimenté espiritualmente durante mi infancia.

Pero mis actos creativos no me han servido solo para la plácida y emotiva evocación de mi pasado, sino que en ellos he encontrado un medio muy eficaz para vengarme de quienes han intentado o me han hecho daño. *Los calamitosos*⁸ se inicia con un cuento, “Las cuatro arpías”, en el que ficcionalizo una triste experiencia que me hicieron vivir cuatro compañeras de trabajo y que provocó un brusco giro de mi vida laboral; a este primer cuento se unieron – para conformar el volumen- otras historias con personajes ficticios que intentan hacerle daño a Lucio, protagonista en el que me desdoble y represento.

Al director que pretendió expulsarme del Hospital Infantil donde laboraba desde hacía diez años, lo convierto en Tetístocles, personaje del segundo capítulo de *Camino a las estrellas*⁹, y lo castigo a que, por feo, solo lograra tener en su vida una relación sexual, pues ninguna mujer lograba sobrevivir a su presencia.

La novela, *El maravilloso viaje del príncipe egipcio*¹⁰, cuya trama que abarca más de cuatro mil años, desde el Antiguo Egipto hasta la actualidad, la escribí impulsado por llegar a la escena en que denigro a los oficiales de migración de Matamoros que secuestraron a mi hijo Sinuhe en la frontera de México con los Estados Unidos.

Johear y Bervides, los personajes negativos de *El Niño de la Bota*¹¹ son la encarnación literaria de dos jefes que tuve recién graduado y que son los culpables de que se frustrara mi deseo de dedicarme a la enseñanza. Entre tanto, en Miriam Malandringa, la directora del internado de primaria donde se desarrolla mi novela *Ito*¹², ridiculizo al ser real que dejara su

⁶ Sancti Spíritus: Ediciones Luminaria. 2009.

⁷ La Habana: Editorial Gente Nueva, 1999; Quito: Grupo Editorial Norma. 2009. [Con el título de *Mi amigo y el fantasma*].

⁸ Santa Clara: Editorial Capiro. 1993; Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1995.

⁹ La Habana: Editorial Pueblo y Educación. 2016.

¹⁰ Montreal: Ediciones Obrador. 2014.

¹¹ Santa Clara: Editorial Capiro. 2002. Ciudad México: Editorial Progreso. 2004.

¹² La Habana: Casa Editora Abril. 1997; Quito: Grupo Editorial Norma. 2008; Pinar del Río: Editorial Cauce.

funesta impronta en un centro semejante al de la trama, y no solo por su actitud irrespetuosa hacia los educandos, sino al entorpecer mi trabajo allí como psicólogo escolar.

Sin la misma malévola intención de ridiculizar a personas negativas, y sí con la intención de aleccionar a quienes, por pura indolencia, pueden hacer daño, me motivé a escribir *Mayito*¹³, inspirado en un adolescente que, ante la burla de sus compañeros, se suicidó un mes antes de yo, el psicólogo, llegara a su escuela. *El misterio del pabellón hexagonal*¹⁴, por su parte, fue motivado por el dolor que me causa la situación de tantos abuelos ignorado por sus familiares.

Mas no todo ha sido saña y alevosía.

También me han movido otras intenciones más sanas. Como deudas de agradecimiento tengo dos libros para mí muy especiales: *Tía Julita*¹⁵ y *Pedrin*¹⁶. El primero lo escribí durante la convalecencia de unas extrañas fiebres que me mantuvieron cuarenta y dos días ingresado en un hospital, ocasión en que mi real y querida tía Julia estuvo a mi lado, como siempre ocurrió en los momentos importantes -buenos o malos- de mi vida: junto a la comadrona cuando nací, cuando me tenían que mantener cargado por una pierna enyesada, cuando me casé, cuando nacieron mis hijos..., pues esta mujer tenía el don de la aparición oportuna, como las hadas madrinas, para ayudar, consolar o celebrar. A ella le debía un libro, como también a una paciente del hospital infantil que nos dio, a los miembros del equipo de salud que la atendíamos, una lección de entereza y madurez cuando estuvo conforme con que se le amputaran una pierna para poder asistir a la escuela, y para ella fue *Pedrin*, con el primer niño discapacitado protagonista de la literatura infantil cubana.

En *Antonio el pequeño mambi*¹⁷, insatisfecho con la imagen demasiado grandilocuente que se les da a los héroes, me inventé pasajes creíbles de la infancia de Antonio Maceo, mayor general del ejército libertador de Cuba y su segundo jefe cuando la gesta independentista, mi patriota preferido, y con quien me hubiera gustado compartir, no en la guerra, pero sí en su etapa de muchacho campesino.

De nuevo a la cultura popular, ya no de Jarahueca, sino de toda la región norte de la provincia espirituana, vuelvo en *Raúl, su abuela y los espíritus*¹⁸ para divertirme en una loca aventura vivida por un niño, en compañía de cuatro espíritus, uno de ellos burlón, que parten en busca de la abuela del protagonista, la médium curandera de renombre en la zona. Rindo así tributo de gratitud a los espiritistas que enviaban a sus consultantes a la farmacia de mi padre a comprar los medicamentos que ellos les recetaban.

La sobrina de una amiga me hizo reír con su ocurrencia de querer ser maga para que su ropa viajara en percheros mágicos entre las cuatro casas, de padres divorciados y abuelos, en

2008; Montevideo: Rumbo Editorial. 2012; La Habana: Editorial Gente Nueva. 2012. [Incluido en *Seis caras de una infancia*]

¹³ La Habana: Ediciones Unión. 1997.

¹⁴ La Habana: Editorial Gente Nueva. 2008.

¹⁵ La Habana: Ediciones Unión. 1987; La Habana: Editorial Gente Nueva. 2003; Ciudad México: El Arca Editorial. 2012.

¹⁶ Santa Clara: Editorial Capiro. 1990; Florianópolis: Papa-livro. 1994; La Habana: Editorial Gente Nueva. 2012. [Incluido en *Seis caras de una infancia*]

¹⁷ La Habana: Editorial Gente Nueva. 1985; Santiago de Cuba: Editorial Oriente. 2009.

¹⁸ La Habana: Editorial Gente Nueva. 1998.

las que ella convivía, y para ella fue *Catalina la maga*¹⁹.

Hay un momento en la vida que, por la edad o alguna otra circunstancia, uno se enfrenta a una evadida verdad que debemos acatar: la certeza de que en algún instante vamos a morir. La crisis existencial que por ello viví, logré exorcizarla mirando a la muerte cara a cara para reírme de ella, y nada mejor que una gran aventura por algunos de los diferentes espacios que el hombre ha inventado para solventar la ignorancia de lo que hay después del momento en que dejamos de estar vivos: *¿Dónde está La Princesa?*²⁰ La escritura de un libro con la carga emotiva de este, necesitó una contrapartida, y como medida terapéutica me receté e impuse algo bien divertido. Surgió así *Vino tinto y perejil*²¹, texto que posteriormente tuvo una versión ampliada en *Maritrini quiere ser escritora*²².

Otros libros han tenido también la mera intención de entretenerme mientras los escribía: *Las intrépidas aventuras de Capote Blanco*²³, *Historias no históricas de la historia*²⁴, *Los caballos de Miguel*²⁵, publicado posteriormente con el título de *La vuelta al mundo en tres caballos*²⁶; *Con ketchup no se vale*²⁷, *Alto como un pino. Comino*²⁸...

En *Carlos el titiritero*²⁹ proyecté mi frustrada vocación de actor; mientras en otros libros he tenido la necesidad de dar salida a mi protesta cívica ante determinadas situaciones de mi sociedad que me molestan: la doble moral, en *El doble dobladillo del morral de Mariano Monaguillo*³⁰, las leyes migratorias cubanas, en *Camposanto florecido*³¹, y la corrupción de la cúpula de gobierno, en *Mañas y patrañas del beato Sebastián de Mulas*³².

Respeto a quienes escriben explícitamente para los niños, en primer lugar a José Martí cuando en el prólogo de la revista *La Edad de Oro*³³ especificó: "Para los niños es este periódico, y para las niñas, por supuesto". Pero pudiera invocar como testigos de la defensa a los tantos escritores reconocidos, con importantes premios y trayectorias en el ámbito de la literatura infantil y juvenil, que han manifestado que no escriben especialmente para ese público.

Y retomo a Martí para alegar en que no es la intención del autor lo que determina finalmente a su lector. Martí plasmó en la lírica su ética ("Con los pobres de la tierra / quiero yo mi suerte echar..."), su mística ("Rápida, como un reflejo / dos veces vi el alma, dos..."), su patriotismo ("El hijo de un pueblo esclavo / vive por él, calla y muere..."), hizo referencias a

¹⁹ Bogotá: Grupo Editorial Norma. 1997; La Habana: Editorial Gente Nueva. 2012. [Incluido en *Seis caras de una infancia*]

²⁰ La Habana: Editorial Gente Nueva. 2001; La Habana: Editorial Gente Nueva. Colección Veintiuno. 2005

²¹ Santa Clara: Editorial Capiro. 2000; La Habana: Editorial Gente Nueva. 2012. [Incluido en *Seis caras de una infancia*]

²² Santiago de Chile: Alfaguara. 2002; Bogotá, Educar. 2019.

²³ Bogotá: Libros&Libros. 2015.

²⁴ Pinar del Río: Ediciones Loynaz. 2014; Pinar del Río: Ediciones Loynaz. 2016. [Reeditado en la Colección Puerta de Papel].

²⁵ Ciudad de México: El Junco. 2007.

²⁶ Quito: Grupo Santillana. 2010.

²⁷ La Habana: Editorial Gente Nueva. 2017.

²⁸ San José de Costa Rica: Editorial Costa Rica. 2018.

²⁹ La Habana: Editorial Gente Nueva. 1994; Quito: Libresa. 2011

³⁰ Matanzas: Ediciones Matanzas. 2015.

³¹ Bogotá: Carvajal Soluciones Educativas. 2016; Sancti Spiritus: Ediciones Luminaria. 2016.

³² Guantánamo: Editorial El mar y la montaña. 2019.

³³ La Habana: Casa Editora Abril. 1979. [Volumen 1. Julio, 1889. No. 1, edición facsimilar]

momentos baladíes (“Cuando la bárbara abeja / picó en la frente a mi niña...”), anecdóticos (“Han hecho bien en quitar / el banderón de la acera...”) y trascendentes de su vida (“Y alumbró a un esclavo muerto / colgado a un seibo del monte.”), contó de sus amores (“Allí quise a una mujer.”), pero nunca pensó que fuera precisamente los niños uno de los receptores principales y declamadores de sus *Versos Sencillos*.³⁴

Pudiera hablar de las tesis dirigista y liberal que analizan el acto de la creación, para entonces puntualizar que las investigaciones actuales sobre la estética de la recepción desplazan el punto de vista del análisis literario de la instancia de producción (autor) hacia la instancia de recepción (lector); y podría entonces referirme a los conceptos de lector virtual y lector real. Alegar las exigencias que hacen las funciones de la literatura, especialmente la literatura infantil en su carácter instructivo y formativo, y a su categoría de mercado.

En todos estos aspectos encontraré apoyo o refutación, así que no me someto a juicio. Me confieso culpable de herejía. No escribo para ninguna edad específica.

A ustedes –y ahora si me dirijo a los niños y a los jóvenes –, quiero ofrecerles mis disculpas por ser, quizás, poco profesional, pero en cuanto a la creación, no puedo hacer otra cosa; solo agradecerles que sean ustedes los principales lectores de muchos de mis libros y pedirles que lo sigan siendo, que no me dejen de leer.

Les aseguro que asumo con honor y orgullo el calificativo de escritor para niños y jóvenes que ustedes me han dado.

EL ELEFANTITO³⁵

Quien primero lo vio, fue el guarda de turno de ese día, y como la situación no era normal, dejó los binoculares sobre el alféizar de la ventana de la torre de vigilancia y llamó al centro de dirección del parque nacional de reserva de flora y fauna.

–Aquí, Ángel –le respondió una voz–. Adelante.

El guarda explicó qué sucedía, y Ángel le pidió la localización exacta del animal, por lo que el joven consultó su brújula y la indicó.

–Salgo para allá enseguida. Tú síguelo en un vehículo y mantenme informado.

–Okey, sir.

El guarda cortó la comunicación y bajó del alto punto de vigilancia, no por la escalera, sino agarrándose de los hierros de sostén de la caseta. Sabía que eso no estaba permitido, pero era domingo, ningún jefe lo iba a ver, y él disfrutaba de manera especial la sensación de saltar de una cruceta a otra.

–Rezagos de mono –le decían sus amigos

Pocas veces tenía la oportunidad de manejar uno de los vehículos de rastreo; en ese momento iba a tener la ocasión de hacerlo y se sentía eufórico.

Estos eran un tipo de jeep eléctricos, pues así no contaminaban el ambiente, y el ruido de su

³⁴La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. 1975. [Tomo 16]

³⁵ Del libro inédito *Con la espada del ángel y el escudo del miedo*

motor era mínimo para no alterar la vida de los animales. Descapotados, pero provistos de un techo que se deslizaba de manera automática y lo hacían lugares seguros y protegidos del ataque de cualquiera de las ferias del parque, aunque no lo suficiente para la embestida de elefantes y rinocerontes. Por eso, y por otras muchas razones, las normas de seguridad, tanto por el personal como por los animales mismos, indicaban que no debían acercarse a rebaño alguno ni mucho menos a un individuo que estuviera solo.

Este era el caso. Se trataba además de un elefante, bebé, pero elefante a fin de cuentas podía voltearle el vehículo y dañarlo con su trompa o sus patas; por eso debía andarse con mucha precaución.

—Allá está —se dijo el guarda. Detuvo el auto, extrajo los binoculares y miró por ellos al elefantico—. Tiene pocos meses de nacido.

El helicóptero en que venía el veterinario del centro, no demoró en aparecer. Su ruido no se podía evitar, y el guardia, antes de oírlo, se percató de él por la desbandada de un grupo de cebras que pastaban cerca de allí; temió que el elefante también huyera y se dispuso a seguirlo en el jeep, pero, a pesar de que la nave sobrevoló a su alrededor, el pequeño paquidermo no se inmutó.

Después de aquellos giros, el guarda vio caer dos bultos del aparato que pronto se abrieron en sendos paracaídas. En uno veía una caja de madera y en el otro, Ángel, por lo que el guarda encendió de nuevo el motor del jeep y se dirigió a donde este iba a caer.

—Ayúdame con estas correas —le gritó el joven ya en tierra.

El guarda descendió del jeep y corrió a donde estaba Ángel. Entre los dos recogieron las telas de los paracaídas y cargaron con la caja hasta el vehículo.

—Es un ejemplar de menos de un año —le explicó el guarda mientras guiaba el jeep hasta cerca de donde se encontraba el animal—. Y lo raro es que esté en la pradera, pues es un elefante de bosque.

—Y qué esté solo —agregó Ángel.

Los elefantes son muy celosos de sus crías; estas permanecen junto a sus madres cerca de tres años, y si alguno se quedaba huérfano, otra hembra se hace cargo de él.

—El barrito de las elefantas llamando a sus hijos se oye a varios kilómetros.

—Pero no solo eso —apuntó Ángel—, sino que emiten unos sonidos ultrasónicos...

—¿Qué es eso? —lo interrumpió el guarda.

—Sonidos que están por encima del rango de audición que tenemos los humanos, que es de entre veinte y veinte mil hercios —hizo una pausa para esperar que su compañero le preguntara, pero como no lo hizo, fue Ángel quien lo interrogó—. ¿Tú sabes lo que son los hercios?

—Lo sabré cuando también vaya a la universidad.

Ángel sonrió resaltando la blanca dentadura sobre su oscura piel.

—Yo comencé como tú, de guarda parque, y mírame —dijo inflamando el pecho—: ya soy veterinario.

—Pues sabrás por qué ese ejemplar no está con su rebaño y fuera del bosque.

Habían llegado al punto preciso para observar al animal sin espantarlo, y el guarda detuvo el

jeep. Fue Ángel quien entonces tomó los binoculares para mirar al elefántico.

—Vamos a tratar de aproximarnosle por el otro lado —dijo y señaló el rumbo que quería tomar—. Así, sin asustarlo, podremos hacer que se dirija hacia la zona boscosa.

—Okey, sir.

El guarda puso en marcha el jeep, lo condujo hacia dónde Ángel le había indicado y se fueron acercando hacía el animal, sin que este se percatara de su presencia hasta que el vehículo estuvo a menos de quince metros de él; movió la cabeza y, contrario a los que los jóvenes pensaban, no intentó alejarse, sino que se dejó caer de lado.

—¡Está enfermo! —aseguró Ángel y descendió del jeep para acercársele.

—Ten cuidado —lo alertó el guarda y tomó la pistola con el anestésico por si era necesario.

Pero no hizo falta, pues el elefántico estuvo quieto y se limitó a mover la trompa cuando Ángel le acarició la cabeza.

—Vamos a ver, amiguito, qué te pasa.

Caminó lentamente observándole la piel del lomo. Miró el excremento que había en el suelo. Con la vista le revisó las patas por si tenía alguna espina o herida que le impidiera caminar, le tocó la barriga y se le acercó de nuevo a la cabeza. En ese momento, el elefántico, en un movimiento característico de estos animales para ventilarse, movió el amplio pabellón de la oreja.

—¡Ya sé lo que ocurre! —exclamó satisfecho el veterinario y se dirigió al jeep—. Vamos, guarda, que voy a necesitar tu ayuda —le dijo a su compañero.

—Okey, sir.

Ángel abrió la caja que había traído en el helicóptero, fue sacando los instrumentos y medicinas que iba a usar y se las entregaba al guarda.

—Necesito agua.

—Aquí hay un galón —dijo el joven al momento que cogía el recipiente plástico—. Pero no me has dicho qué le sucede al elefántico.

—Tiene infección en los odios y posiblemente por eso no oye los llamados de la madre.

—¿Crees que lo podrás curar?

—Como que me llamó Ángel —aseguró el veterinario y sonrió—. Para algo estudié en la universidad, ¿no crees?

Ángel y el guarda fueron hasta donde se hallaba echado el animal. Llevaban el anestésico por si era necesario dormirlo, pero solo fueron suficientes las palabras afectuosas del veterinario, y el elefántico se mantuvo tranquilo mientras le lavaban el oído.

—Ahora haría falta que se virara —dijo el guarda— para hacerle lo mismo en el otro.

Y como si comprendiera lo que esperaban de él, giró sobre su lomo, e inclinó la cabeza hacia el otro lado y se dejó limpiar el conducto auditivo.

—Ahora debemos comenzar con el antibiótico —Ángel preparó la jeringuilla y dirigiéndose nuevamente al paciente, le dijo—. Esto es cada ocho horas y te va a doler un poquito, pero es para curarte.

Al día siguiente, ya el elefántico se puso de pie, aunque se mantuvo a la sombra del árbol donde se encontraba. Ángel y el guarda estuvieron tres días turnándose para cuidarlo. Le traían agua y alimentos, lo inyectaban y le tomaban la temperatura. Al cuarto día, el elefántico caminó unos pasos, sacudió la cabeza, levantó la trompa y lanzó un barrito. Esperó unos segundos y echó a andar rumbo al bosque.

—Parece que ya percibe los sonidos de su madre llamándolo —dijo Ángel, y ambos jóvenes corrieron al jeep para seguirlo.

En las inmediaciones de la zona de los árboles se encontraba un grupo de elefantes adultos y de diferentes tamaños; una de las hembras echó a correr para alcanzar al pequeño que se acercaba.

—Esa debe ser la madre —comentó el guarda y detuvo el jeep.

Madre e hijo se acariciaron con la trompa y juntos emprendieron la marcha para reunirse con el resto de la manada e internarse en el bosque, pero antes de hacerlo, el elefántico se detuvo un momento, se viró a donde estaban Ángel y el guarda y se despidió de ellos levantando la trompa y lanzando un fuerte barrito.

EL TÍTERE NICOLÁS³⁶

La función terminó. El telón cerró cortinas y se oyeron unos pocos y desganados aplausos, no suficientes para que los títeres salieran de nuevo a escena a saludar al público. La representación de ese día había sido nuevamente desastrosa.

—Tuviste la culpa, Nicolás —le recriminó Cundiamor cuando en el camerino se quitaban el maquillaje.

—No vienes a los ensayos ni te aprendes los libretos —le reprochó Vicaria en el café *La cachiporra de Guignol*, donde los artistas de la zona del Broadway de los Muñecos acostumbran reunirse después del trabajo.

—Ustedes van a ver —aseguró Nicolás muy convencido de sí mismo—. Mañana va a ser diferente.

Y fue diferente, pues cuando Nicolás llegó para el ensayo, quien lo estaba esperando en la puerta del teatro era Tragalumbre, el empresario que lanzó a Pinocho a la fama.

—Vamos a mi despacho que tengo que hablar contigo —caminó dando grandes zancadas, entró en la oficina y sin sentarse, le dijo—: ¡Estás despedido!

Al oír aquello, Nicolás inclinó la cabeza sobre el buró del jefe y comenzó a llorar con marcados estremecimientos del cuerpo y desgarradores sollozos:

—No me haga eso, Tragalumbre —suplicó con voz temblorosa—. Recuerde que yo tengo una madre viejecita enferma, una esposa inválida y cinco hijos a los que debo vestir y alimentar.

Tragalumbre estornudó, y Nicolás supo que lo había conmovido, pues siempre que le ocurría, estornudaba.

—No te voy a echar de mi teatro...

³⁶ Del libro inédito *Con la espada del ángel y el escudo del miedo*

—Gracias, gracias —dijo Nicolás e intentó besarle las manos.

—No porque te haya creído ni media palabra de lo que me has dicho, pues tu mamá no está enferma, no eres casado ni mucho menos tienes hijos, pero eres tan buen actor, que me has emocionado —y volvió a estornudar—. Pero, fíjate bien lo que te voy a decir...

Nicolás hizo como que se secaba unas inexistentes lágrimas.

—Muñecucho de tela y papel marché...

—Sin ofender, Tragalumbre —interrumpió Nicolás.

Pero el empresario no le hizo caso al reclamo y continuó con lo que decía:

—La próxima vez que te tenga que llamar la atención, te pongo de paticas en la calle.

Esa tarde la función estuvo mejor, pero aún así Vicaria y Cundiamor volvieron a criticar a Nicolás mientras merendaban algo en el café de los artistas.

—Tú estás muy confiado de ti mismo.

Nicolás sonrió y se reclinó en su asiento:

—Es que yo soy muy buen actor —y antes de que su amiga le alegara, agregó—: El mismo Tragalumbre me lo dijo.

—Lo que eres, es tremendo engreído —lo acusó Cundiamor—. Nosotros trabajamos, nos esforzamos, nos aprendemos los libretos, ensayamos una y otra vez, y tú llegas tan campante...

—Fresco como una lechuga —lo interrumpió Nicolás—. Eso es lo que siempre me dices.

—Y lo echas todo a perder.

—Y nos haces quedar mal también a nosotros —apuntó Vicaria.

Nicolás iba a preguntar qué podría hacer para superar su conducta, pero un murmullo en el local hizo que se detuviera la conversación. Había entrado Margarita del Sol, una marioneta de mucho renombre y prestigio desde la época de la *Commedia dell'Arte*, a la que todos: títeres planos, de guantes, de varilla, marotes, peleles, esperpentos y sombras chinesca admiraban.

—Esa sí nunca se equivoca encima del escenario —aseguró Cundiamor.

—¡Cuánto la admiro! —suspiró Vicaria—. Quisiera yo algún día ser como ella —y antes de que sus amigos dijeran otra cosa, se dirigió a Nicolás—. A ella le debías preguntar qué debes hacer.

Margarita del Sol era muy amable y no tuvo reparos en que los tres amigos se sentaran a su mesa. Cundiamor le explicó lo que les ocurría con su compañero en el retablo, y Vicaria le preguntó cómo hacía ella para estar siempre tan regía y segura cuando actuaba. Margarita sonrió y antes de responder miró fijamente a Nicolás, pues era a él para quién le pedían consejos, pero después se dirigió a Vicaria:

—¡Ay, joven! —exclamó melancólica—. No sabes yo que yo sufro, pues cuando debo entrar a escena, me entra un miedo terrible.

Los amigos abrieron los ojos asombrados de aquella confesión de la gran diva, y quedaron sin saber qué decir. Fue Margarita del Sol quien entonces se dirigió a Nicolás:

—¿Tú no tienes miedo escénico?

—No —respondió el títere alzando los hombros para denotar ignorancia.

—Eso es lo que te ocurre —afirmó categórica la actriz—. ¡Para ser un buen actor, hay que tener miedo escénico!

—¿Usted cree?

—¡Claro! —exclamó de manera muy histriónica la marioneta—. Eso es lo que te obliga a prepararte hasta el agotamiento para no equivocarte.

El asunto era dónde conseguir un buen miedo escénico para Nicolás.

A donde primero se les ocurrió ir fue a La casa del terror, un establecimiento donde el público pagaba para ver cosas que podían asustarlo.

—Entren ustedes —le dijo Cundiamor a sus amigos—. Yo no me atrevo, pues por la noche me darán pesadillas.

Vicaria tomó de la mano a Nicolás, compraron el ticket y juntos apartaron la negra cortina de la entrada; de momento no vieron nada, pues todo estaba en la más absoluta oscuridad, pero de pronto se encendieron dos foquitos rojos en la cuenca vacía de un esqueleto que levantó su huesudo brazo para indicarles que lo siguieran. Lo hicieron sin ver por dónde caminaban, pero guiándose por el cloqueo de los huesos del guía.

Un chorro de humo rojizo provocó que el esqueleto desapareciera volando, y los amigos se vieron en un salón repleto de momias, unas dentro de sus sarcófagos, otras tendidas en el suelo y varias recostadas sobre las paredes; todas comenzaron a moverse, extendiendo los vendados brazos y pretendiendo incorporarse, para intentar sin éxito atrapar a los visitantes. Estos atravesaron aquel sepulcro egipcio hasta una puerta que chirrió al abrirse y los adentró en el pasillo de un castillo inglés en el que etéreos fantasmas, como densa neblina, salían de doquier y los rozaban al pasarle por el lado.

Por último llegaron al cuarto de las ejecuciones y torturas donde había rastros de sangre por todas partes, miembros mutilados y una guillotina que, al caer su cuchilla, tiraba una cabeza al paso de quienes pasaban.

—¿Te dio miedo? —se interesó Vicaria cuando salieron.

—En lo absoluto —aseguró Nicolás.

Cundiamor propuso ir hasta la sede del sindicato de personajes negativos, donde se aglutinaban brujas, orcos, monstruos, lobos, hechiceros, vampiros y ogros para ver si allí les podían ofrecer alguna ayuda con respecto al miedo escénico que Nicolás necesitaba, pero estos no sabían cómo provocar ese sentimiento.

—Pongan un aviso en las redes sociales —les sugirió una hermanastra—. Eso es lo que está ahora de moda.

Al aparecer su solicitud en los espacios de internet fue que en el Registro de Temores Asignados se percataron de que a Nicolás no lo había dotado de ningún miedo y por eso le enviaron una carta informándole que en breve recibiría uno.

Fue una mañana que el títere, retrasado como de costumbre, llegó a la puerta del teatro de Tragalumbre para los ensayos de la función de esa noche, y allí lo estaba esperando un títere semejante a él: con el mismo pelo, igual color de la piel, ojos semejantes a los suyos, e idénticos rasgos de la cara, tamaño y peso del cuerpo. La primera impresión que tuvo Nicolás era que se estaba mirando en un espejo, pero salió de dudas cuando este personaje le habló:

—Yo soy el miedo escénico que te han asignado —dijo y se metió dentro de su propietario.
Nicolás se movió, como quien se ajusta un traje, y se sintió diferente.

Recebido em: 13/10/2020

Aceito em: 09/11/2020