

UNIVERSIDAD CENTRAL DE LAS VILLAS

Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas

Departamento de Lingüística y Literatura

Estrategias comunicativas en la poesía infantil de Dora Alonso.

Tesis presentada en opción al grado científico de

Doctor en Ciencias Filológicas.

Autor: Prof. Ramón Luis Herrera Rojas.

Sancti Spiritus

2000

Para Susi

"Libe la abeja en mi recuerdo
como en humilde flor silvestre,
y en la memoria de los niños
sea yo una sombra sonriente."

Dora Alonso

"Testamento"

Agradecimientos:

El autor desea expresar su gratitud a:

- sus compañeros del Instituto Superior Pedagógico de Sancti Spiritus,
- los profesores del Departamento de Lingüística y Literatura de la Universidad Central de Las Villas,
- los escritores y amigos Aimée González Bolaños, Denia García Ronda, Omar Felipe Mauri, Julio Llanes, Luis Cabrera Delgado, Virgilio López Lemus, Omar Perdomo, Waldo González López, Juan Eduardo Bernal,
- las técnicas de la Biblioteca Provincial "Rubén Martínez Villena", de Sancti Spiritus, y en especial a Martha Picart,
- Dora Alonso y su esposo Fausto quienes me abrieron su corazón y su casa de la manera más noble y generosa.

SINTESES

Entre los controversiales temas relacionados con el universo teórico de la literatura infantil, se escogió como problema científico una cuestión que se encuentra en la raíz de la legitimidad de ésta como escritura literaria con entidad propia: ¿posee la obra para niños regularidades textuales específicas, orientadas pragmáticamente hacia su lector potencial, capaces de conducir la recepción?

Derivado de aquel, y como un subproblema situado ya en el terreno de las prácticas del análisis y de la crítica, se definió una segunda interrogante: ¿la determinación de dichas regularidades -entendidas como constantes poéticas- puede guiar metodológicamente el estudio de un *corpus* específico?

Son propósitos esenciales del presente estudio:

- Explicar cómo se conduce la recepción en la literatura infantil mediante un conjunto sistémicamente articulado de marcas textuales.
- Demostrar, en la práctica del análisis, cómo se manifiestan esas marcas conductoras de la recepción en la poesía infantil de Dora Alonso.

La elección de la obra lírica de Dora Alonso se debe, junto a la calidad artística que le reconoce la crítica, a dos razones principales: fue escrita, salvo *Coral*, su cuaderno primigenio, deliberadamente para niños, y ha logrado con ellos, a través del tiempo, una intensa relación comunicativa.

Entre las constantes ontogenéticas que influyen en la textualidad de la literatura infantil se destacan el predominio del pensamiento concreto de base eminentemente sensoperceptual; el protagonismo del juego como actividad preferida, de gran impacto socializador; la necesidad del diálogo afectivo como factor de crecimiento humano; la asimilación de la cultura como memoria y sistema regulador de la conducta. Tales características actúan como condiciones de legibilidad, que determinan la existencia de elementos conductores de la recepción en los textos.

Como regularidades poéticas de la literatura infantil, que tienden a conducir la recepción se señalaron: la densidad isotópica, favorecedora de un alto grado de coherencia semántica; la menor frecuencia de contenidos de acusada ambivalencia o ambigüedad; la vigorosa plasticidad, de fuerte nitidez imaginal, lograda a menudo mediante el contraste; la narratividad transgenérica, que permea incluso a los textos líricos; la intertextualidad orientada hacia la oralidad folclórica y otros hitos de la memoria cultural, de marcada vocación humanizadora.

Las anteriores concepciones actuaron como una guía heurísticamente apropiada, para el estudio de la poesía infantil de Dora Alonso, al combinar las concepciones teóricas que explican la construcción y funcionamiento de la literatura en general, con un conjunto de ideas sistémicamente articulado, que intenta desentrañar las especificidades de la literatura para niños, a la luz de su funcionalidad pragmática. Desde el fonema hasta el texto, a través de cinco conjuntos de marcas textuales, se describió, con el apoyo de una amplia ejemplificación, cómo se estimula el diálogo cocreador con su lector potencial. Previamente se precisó la evolución creadora de la poetisa y su inserción en el ámbito de la lírica para la infancia de Cuba y Latinoamérica.

Dora Alonso, sin dejar de expresarse a sí misma como sujeto lírico cargado de íntima vivencialidad, intuye a plenitud la entraña de su receptor, en el sentido ontogenético y cultural. Con él dialoga, juega y revive sus recuerdos y obsesiones, traspasados por una quintaesenciada y calidoscópica cubanía. Por eso es, y seguirá siempre siendo "una sombra sonriente" en el corazón de los cubanos.

INDICE

	Pág.
I. Introducción	1
II. Texto y comunicación en la literatura infantil	
III. Evolución creativa de la poesía infantil de Dora Alonso	
IV. Estrategias comunicativas: sus marcas en los textos	
V. Conclusiones	
VI. Bibliografía	
VII. Anexos	
1. Cronología de Dora Alonso	
2. Cronología básica de la poesía infantil cubana	
3. Notas sobre los libros de poesía de Dora Alonso	
4. Proyecto de antología	

I. INTRODUCCION

Entre los controversiales temas relacionados con el universo teórico de la literatura infantil, (1) se escogió como problema científico una cuestión que se encuentra en la raíz de la legitimidad de ésta como escritura literaria con entidad propia: ¿posee la obra para niños regularidades textuales específicas, orientadas pragmáticamente hacia su lector potencial, capaces de conducir la recepción?

Derivado de aquel, y como un subproblema situado ya en el terreno de las prácticas del análisis y de la crítica, se definió una segunda interrogante: ¿la determinación de dichas regularidades –entendidas como constantes poéticas- puede guiar metodológicamente el estudio de un *corpus* específico?

La elección de estos problemas no es casual. En las investigaciones sobre literatura infantil han predominado los enfoques de carácter psicopedagógico, (2) histórico-cultural, (3) ideológico (4) (o sus combinaciones) (5) y con mucha dificultad, al menos en el ámbito hispanoamericano, se han ido abriendo paso concepciones más centradas en la naturaleza interna del texto, (6) como estructuración dimanante de su funcionamiento comunicacional. Es precisamente en esta línea donde se inserta nuestro estudio, por considerar que constituye un campo muy promisorio para encontrar respuestas a ciertos dilemas y porqués de la creación literaria para niños y para proporcionar a la crítica de esta manifestación textual, a veces tan indiferente y desdeñosa de los aportes de la lingüística, de la teoría literaria y la semiótica, nuevas herramientas para sus labores de exégesis y enjuiciamiento.

El teórico e investigador Desiderio Navarro en su trabajo “Semiótica y marxismo en la ciencia literaria: hacia la pragmática”, luego de referirse a las tres dimensiones de la semiosis distinguidas por Charles Morris, a las ramas de la semiótica que estudian cada una de ellas y al ulterior enriquecimiento de estas ideas con aportes como los provenientes del marxismo (Ivanov, Toporov, Klaus), expone: “De las tres ramas de la semiótica la pragmática ha sido hasta hoy la menos elaborada. (...) En las dos últimas décadas, la semiótica general ha venido orientándose, en escala mundial, hacia el estudio de la dimensión pragmática de la semiosis. No sólo está siendo cultivada cada vez más ampliamente la pragmática, sino que también un número cada vez mayor de autores la considera la más importante de las tres subdisciplinas semióticas.” (7)

La pertinencia del enfoque pragmático para el estudio de la literatura infantil parece muy convincente si se toma en cuenta su polarización hacia un lector potencial (8) específico, pero tal idea genera diversas reacciones que van desde la negación de la existencia de tal literatura (9) hasta cuestionamientos como el del destacado estudioso francés Marc Soriano: “Un libro para niños, es, ante nada, un libro que los niños leen con placer. Pero esta supuesta evidencia termina por desembocar en una maraña de dificultades en cuanto se la observa más de cerca.” (10)

El reto de la investigación que se acomete es aclarar en algo esa “maraña,” observándola lo “más de cerca posible” posible, desde la perspectiva del emisor, desde el texto, en relación con su receptor. Por tal razón se habló antes de regularidades poéticas, entendiendo por aquellas las que integran “la teoría interna de la literatura” (11); la teoría que “se propone elaborar categorías que permiten comprender a la vez la unidad y la

variedad de todas las obras literarias. La obra individual será la ilustración de esas categorías, su condición será la de ejemplo y no de término último.” (12)

Es decir, se partirá, por la vía inductiva, de inferir una serie de constantes poéticas de la literatura para niños y adolescentes, para luego demostrar su operatividad, a la luz de determinados métodos que se enunciará posteriormente, en el análisis del *corpus* escogido: el conjunto de los libros de poesía infantil de Dora Alonso (Máximo Gómez, Matanzas, 1910), una de las autoras más reconocidas de la literatura infantil cubana del siglo que termina.

La elección de la obra lírica de Dora Alonso se debe, junto a la calidad artística que le reconoce la crítica, (13) a dos razones principales: fue escrita, salvo *Coral*, su cuaderno primigenio, deliberadamente para niños, y ha logrado con ellos a través del tiempo una intensa relación comunicativa. (14)

La hipótesis que guiará las reflexiones y análisis en torno al problema científico, incluye también dos aspectos interdependientes, que son: tomando en cuenta las características del niño como lector potencial, el emisor codifica en el texto las marcas estéticamente cualificadas que conducen la recepción; el estudio de esas marcas, como estrategias comunicativas en un *corpus* determinado de literatura infantil, favorece una lectura pertinente y productiva de dicha escritura.

En consecuencia, son propósitos esenciales del presente estudio:

- Explicar cómo se conduce la recepción en la literatura infantil mediante un conjunto sistémicamente articulado de marcas textuales.

- Demostrar, en la práctica del análisis, cómo se manifiestan esas marcas conductoras de la recepción en la poesía de Dora Alonso.

El esfuerzo que se acomete supone aprovechar el significativo legado de autores como el uruguayo Jesualdo Sosa (1905-), la argentina Frida Schultz de Mantovani (1912-1978) y el hispano-cubano Herminio Almendros (1898-1974), que echaron los cimientos de las modernas investigaciones sobre literatura infantil en el continente. A su vez, se integra al movimiento que arrancó en las décadas del sesenta y el setenta y que ha impulsado desde las editoriales, las cátedras, las revistas, las casas de la cultura, los talleres literarios y otras organizaciones, una renovación creativa y teórica en este ámbito, que permite, y ello es visible, por ejemplo en la muy interesante *Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*, hablar de un nuevo paradigma –en el sentido que da a este término Thomas Kuhn en su ya clásico libro *La estructura de las revoluciones científicas*, de 1962- que incorpora, como alternativa a las ya aludidas tendencias imperantes hasta fecha reciente, el bagaje teórico del estructuralismo, la hermenéutica, la narratología de orientación semiótica, la estética de la recepción, de forma sin dudas tardía, pero no por ello menos significativa. Lamentablemente en Cuba, quizás por falta de espacios académicos y de difusión adecuados, estas búsquedas –que tuvieron en Salvador Redonet (1946-1998) un auténtico pionero- (15) son aún incipientes.

El problema seleccionado requiere del enfoque de sistema y de la combinación de los métodos lógico e histórico, como estrategias cognitivas fundamentales para su aprehensión. El primer enfoque define el sistema tomando como punto de partida los siguientes rasgos: “1) el sistema es un complejo integral de elementos interconectados; 2) forma una unidad especial con el medio –en algunos casos el sistema no puede considerarse aislado del

medio, aunque esto no quiere decir que todos los problemas de la investigación sistémico-estructural sean de tal naturaleza-; 3) usualmente cualquier sistema investigado es un elemento de orden superior –esto quiere decir que puede aparecer en relación con otros problemas como un subsistema o elemento de un sistema más amplio-; 4) los elementos de cualquier sistema investigado aparecen a su vez como un sistema de orden inferior.” (16)

Para los fines con que se empleará este método general de investigación es importante precisar que “cualquier ciencia que estudia sistemas tiende a descubrir las invariantes específicas de estos sistemas, a pesar de que este término puede no ser utilizado. Estas invariantes adoptan las formas más diferentes y son las que habitualmente reciben el nombre de estructura del sistema. Al definir la estructura como el aspecto invariante del sistema, queremos con ello subrayar que el concepto de estructura expresa la estabilidad del sistema, su conservación en *todo* tipo de procesos internos y externos.” (17)

El enfoque de sistema será aplicado en esta investigación al estudiar:

- las relaciones entre la literatura-infantil y la literatura como totalidad;
- la literatura infantil como subsistema multigenérico;
- la literatura infantil como institución literaria;
- las marcas textuales que conducen la recepción y sostienen las estructuras comunicativas.

Las complejas relaciones entre la literatura infantil y la literatura en general son concebidas en un sentido histórico, dinámico, de vínculos dialécticos. Se parte de que la literariedad es

“una convención sociocultural, que es obligatoria en un medio dado y en una determinada situación, y que ha surgido bajo la influencia de los modelos y tradiciones literarias, así como de las tareas contemporáneas que se les plantean a los creadores (...) (18) y de que según Desiderio Navarro: “En nuestros días y en nuestro círculo cultural, los requisitos reconocidos por la conciencia literaria predominante (sólo predominante, y mejor sería decir: aún predominante) son los siguientes: en primer término, *la preponderancia de la función estética (o poética o autotélica) sobre las restantes funciones de la obra o la presencia particularmente intensa de dicha función*; seguidamente, el carácter estructural de la creación de la obra, así como con carácter alternativo, el exceso de organización del material lingüístico y el carácter ficticio del mundo presentado; y por último, *la originalidad de la solución artística que se aparta creadoramente de los modelos de la tradición.*” (19)

Por literatura infantil se entenderá, entonces, el subsistema de géneros (narrativa, poesía, teatro, de divulgación) que tienen en común con el sistema de la literatura, en un momento histórico dado, su similar cualificación estética, pero que conforman una totalidad relativamente autónoma por presentar como invariante de su estructura la potencialidad, intrínseca en sus textos, de comunicarse con los niños y adolescentes. Tal subsistema resulta dinámico en la medida en que está conformado por obras escritas expresamente para un público infantil y por obras que se convierten en patrimonio de ese público sin haberle sido intencionalmente destinadas. Al mismo tiempo, no se incluyen en él textos que aparecen institucionalizados por los mecanismos editoriales y de difusión, pero que no cumplen los criterios de literariedad vigentes, u otros que respondían a convenciones históricamente ya sobrepasadas.

La concepción de la literatura infantil como un subsistema multigenérico puede esclarecer la vieja polémica de si ésta constituye o no un género literario. A pesar de la laxitud con que muchos de los que escriben sobre tal literatura abordan las cuestiones de la teoría, la idea que subyace es la de si existe o no una instancia diferenciadora con suficiente entidad

tipológica como para establecer una diferenciación en el seno del *corpus* de la literatura toda. Nuestra afirmación es de que sí existe, pero no como un rasgo aislado, sino como un sistema de marcas textuales que actúan integradas como totalidad de especificidades semánticas, estilísticas, semióticas en su sentido más general, incluso al margen de la intención de los autores, lo cual explica las apropiaciones de lo que se ha llamado “literatura ganada”, que por demás difícilmente tengan lugar sin algunas estrategias promocionales de los adultos, como el cambio del tipo de edición o la expurgación de determinadas partes del texto, como ocurrió, por ejemplo, con las largas tiradas filosóficas de *Las aventuras de Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe (¿1660?-1731).

Cabría preguntarse, entonces, con toda lógica: ¿se escribe, a veces, literatura infantil por casualidad? La interrogación no puede responderse como si el tiempo, la historia y la cultura no existieran. Cuando la noción del niño como un ser con necesidades e intereses propios, socialmente válido, no había surgido o estaba en formación durante los siglos XVIII, XIX, -para determinados sectores y áreas culturales incluso el siglo XX), es explicable que tal aleatoria posibilidad ocurriera, pero a medida que el concepto de niñez fue ganando en legitimidad y avanzaron las ciencias que permitieron conocerla cada vez mejor (como la psicología y la pedagogía); a medida que fue surgiendo un público infantil que compraba o al que se le compraban libros; que se extendía la escolarización y que consecuentemente surgieron las editoriales y los autores especializados, las características del niño como lector potencial fueron tomadas más y mejor en cuenta y su imagen encontró un eco de creciente nitidez en los textos. Una prueba adicional de este aserto es el desdoblamiento de grandes escritores cuando crearon para la infancia: mantuvieron su acostumbrada maestría artística, pero adaptaron el mensaje a su receptor. Baste citar los nombres de José Martí (1853-1895), con *La Edad de Oro*; de Gabriela Mistral (1889-

1957), con su extensa obra lírica como parte de los libros *Desolación y Ternura*, de Paul Eluard (1895-1952) con el cuento “Alita” o Federico García Lorca con poemas como “El lagarto está llorando” o “Cancioncilla sevillana”.

La idea de la literatura infantil como un subsistema de géneros se conecta, en el plano de la sociología literaria, con la concepción institucional, quizás hasta ahora no empleada en Cuba al estudiar esta expresión de la escritura.

En su artículo “Del modelo institucional a la explicación de los textos” el teórico belga Jacques Dubois sostiene:

“(…) desde muchos puntos de vista, la literatura es una práctica social comparable con las otras. Es producción, y sus productos cobran forma en condiciones de vida colectiva, es decir, que implican procedimientos de admisión, estrategias de carrera y relaciones de poder. Al mismo tiempo, está investida de una función social (especialmente en la medida en que es objeto de enseñanza), y por esa razón, la sociedad le impone someterse a cierto número de instancias y de leyes que canalizan y determinan la acción de los escritores, es decir, las escrituras de estos.

Para denominar esa estructura que, verdaderamente constituye el fundamento de lo literario se han propuesto varios términos. Antes de hablar de *aparato* con Althusser (1976) o de *campo* con Bourdieu (1971), mantenemos el concepto de *institución*, que parece el más operativo.(…) En el dominio de las letras, no estamos, sin duda, ante una estructura institucional tan acabada como en otros sectores; algunos piensan incluso que la literatura se sitúa en el punto de encuentro y articulación de varias instituciones distintas, tales como la escuela, la edición, etc. Preferimos decir que la institución llamada literatura descansa sobre cierto número de instancias cuya primera función es proporcionarles a los escritores y sus obras el reconocimiento de una identidad y de una clasificación. Esas instancias, por lo demás bien conocidas, son el dispositivo editorial, la crítica, los jurados, las academias y la enseñanza literaria, sin hablar de los cenáculos, salones y revistas. Las cuatro instancias principales se escalonan en la trayectoria que siguen las obras en su acceso progresivo a la notoriedad y someten esas obras a las sucesivas pruebas de la *selección*, el *reconocimiento*, la *consagración* y la *conservación*.” (20)

La literatura infantil se considerará a los efectos del análisis como una institución literaria, con carácter de subsistema dentro del sistema de la literatura nacional: como un caso de diversidad, de parcial autonomía, en la dominante unidad. Este criterio resulta pertinente por la elevada permeabilidad de la literatura para niños y adolescentes a los factores extraliterarios: editoriales, de escolarización, de difusión y consumo, expresión de más abarcadoras problemáticas económicas y sociales y por la necesidad de una infraestructura propia en las diferentes instancias contempladas por Dubois para desarrollarse plenamente. Su valor heurístico para explicar la inserción de Dora Alonso en el proceso de las letras para la infancia en Cuba, durante los últimos sesenta años, se hizo patente en el análisis.

Las orientaciones metodológicas anteriores, de clara filiación dialéctica, para abordar la especificidad textual necesitan operar con métodos y técnicas acordes con su objeto. Por ello se emplearon, según las necesidades, procedimientos de análisis estilístico, estructural o semiótico, entendiendo cada una de dichas familias –muy ligadas entre sí- en la acepción que les otorga el teórico portugués Carlos Reis en su libro *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. (21)

La carencia de estudios sistematizadores acerca de procesos, géneros, autores y obras de la literatura infantil cubana afecta también la creación de Dora Alonso, a pesar de su protagonismo en esa zona de nuestra expresión literaria.

Acerca de su poesía existen varios trabajos críticos, que pueden clasificarse en dos grupos: reseñas generalmente breves que vieron la luz en revistas de información cultural (especializada en el caso de *En julio como en enero*); valoraciones que son parte de estudios más abarcadores. Metodológicamente esos trabajos tienen en común el

impresionismo, de variable rigor exegético, complementado a veces con descripciones estilísticas y referencias a su intertextualidad, con la excepción de la ponencia de José Antonio Gutiérrez (n. 1959) que muestra un sustento teórico de mayor calado. Un artículo más reciente, debido al venezolano Fanuel Hanán Díaz, resulta ilustrativo de la renovación conceptual operada en América Latina al estudiar la literatura infantil. (22) La necesidad de un estudio monográfico que incluyera la totalidad de sus poemarios publicados, desde *Coral* (escrito en 1940, publicado en 1983), hasta *Los payasos* (1985) constituyó un aliciente adicional para emprender esta investigación.

La estructura de la tesis presenta, luego de la introducción, un capítulo eminentemente teórico que pretende, sobre la base de la bibliografía disponible y del prolongado laboreo con numerosos textos de la literatura infantil (primordialmente líricos), establecer algunas regularidades poéticas de esta última y esbozar una imagen del lector potencial con el que aspira a comunicarse. Le sigue una explicación acerca de la evolución creativa de Dora Alonso y del entorno de la poesía para niños en Cuba y Latinoamérica, en que aquella se integra, necesaria como enfoque diacrónico que antecede al capítulo central y más extenso, en el que se argumenta mediante el análisis del *corpus*, cómo se manifiestan a través de marcas textuales concretas de la escritura la conducción de la recepción. Dicho análisis se organiza desde las estructuras más simples hasta las más complejas y aunque necesariamente opere con determinadas categorías lingüísticas, se realiza en función de la literatura, aquí considerada como un código especial o *hipercódigo*. (23)

Entre los anexos se destacan la “Cronología básica de la poesía infantil cubana,” que organiza una información de cierta magnitud hasta ahora muy dispersa, de posible utilidad para promotores de lectura e investigadores, así como un proyecto de antología, derivado

de todo el quehacer investigativo y crítico, que aspira a trascender el marco académico y llegar hasta el niño, razón de ser, en definitiva, de la escritura poética.

Las investigaciones sobre literatura infantil interactúan con lo que Jenaro Talens llama “una práctica discursiva generalizada.” (24) ¿Por qué escoger entonces como objeto de indagación la poesía, ya tan al margen que casi se queda afuera? Los trabajos acerca de las letras para niños y adolescentes son abiertamente “narratocentristas.” Algunos de ellos, como el *Estudio crítico de la literatura juvenil*, de Enzo Petrini, confinan la poesía al intrascendente papel de “un momento, siempre breve, en que el narrador se ha transformado en el virtuoso que añade a la acción el encanto de la música y la gracia del ritmo” (25) como si fueran inalcanzables la densidad lírica, la riqueza semántica y una más alta elaboración estilística, conectadas por mil vasos comunicantes con la literatura toda.

Pero en una época en que los márgenes se expanden con fuerza hacia los centros, en un país con una vigorosa literatura para niños –auténtico logro de la política social y cultural de la Revolución- la poesía ha ganado un espacio de creciente relieve, lo que la convierte en un hecho artístico de excepción a nivel internacional. Acercarse a ella con la sensibilidad alerta y las herramientas teóricas que se creyó apropiadas, para comprender mejor cómo tiende sus puentes hacia sus lectores, es un modo de hacer justicia a esa parcela de nuestra literatura, cimentadora, junto a toda la constelación genérica de la creación para la infancia, de la espiritualidad cubana del futuro.

REFERENCIAS Y NOTAS

- (1) Se sigue con esta definición la práctica internacional más extendida, que incluye en este término la producción literaria leíble por niños y adolescentes.
- (2) Vid. Bruno Bettelheim. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Editorial Grijalbo, 1978. (En esta y las referencias siguientes se mencionan sólo algunos títulos representativos, sin ninguna pretensión de exhaustividad).
- (3) Vid. Paul Hazard. *Los libros, los niños y los hombres*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1989.
- (4) Vid. Hugo Cerda. *Ideología, lucha de clases y literatura infantil*. Madrid, Akal Editor, 1978.
- (5) Vid. Jesualdo Sosa. *La literatura infantil*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1973; Herminio Almendros. *A propósito de la Edad de Oro. Notas sobre literatura infantil*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1972; Juan Cervera. *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao, Universidad de Deusto, Ediciones Mensajero, 1991; Marc Soriano. *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1993.
- (6) Vid. Griselda Navas. *Introducción a la literatura infantil. Fundamentación teórico-crítica. (I)*. Caracas, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, 1995.
- (7) Desiderio Navarro, en *Cultura y marxismo. Problemas y polémicas*, pp. 219-220.
- (8) Se denomina lector potencial al lector implícito, considerado como categoría sociocultural. Al respecto se amplía en el capítulo II de la tesis, específicamente en la nota 4.
- (9) Vid. Como ejemplo reciente: Luis Cabrera. “¿Si siguiera Caperucita Roja?” *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, no. 95, julio-septiembre de 1995, pp. 178-185.
- (10) Marc Soriano. Op. cit., p. 210.

- (11) Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, p. 98.
- (12) Ibidem.
- (13) Como elemento indicativo del reconocimiento de la crítica, aparte de los artículos y estudios que se comentarán posteriormente, debe señalarse que en la investigación “Los libros más significativos de la literatura infantil y juvenil cubana entre 1959 y 1985,” realizada por Sergio Andricaín en 1986, en forma de encuesta aplicada a 48 creadores y especialistas, los libros *La flauta de chocolate* y *Palomar* ocuparon el tercer y séptimo lugares respectivamente (de un total de 10) y que *El grillo caminante* y *Los payasos* obtuvieron la atendible cifra de 13 votos. Vid. *En julio como en enero. Boletín sobre literatura infantil*, año 4, no. 6, junio de 1988, pp. 2-11.
- (14) Para apoyar con algunos datos la afirmación incluida en el texto de la tesis –que es una realidad muy evidente para todo el que trabaje con niños en Cuba–, se realizó un pequeño estudio con ayuda de bibliotecarias de la provincia. Este consistió en determinar, sobre la base de los controles de préstamo externo, los cinco libros de poesía más solicitados durante los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1999, en dos bibliotecas públicas (municipios de Sancti Spiritus y Jatibonico) y cuatro escolares de los municipios de Sancti Spiritus, Yaguajay, Jatibonico y Taguasco). Los cinco libros, en orden de solicitudes, fueron los siguientes: *La flauta de chocolate*, de Dora Alonso, (74 préstamos); *Juegos y otros poemas*, de Mirta Aguirre, (53); *Poesía para ti* (selección de poesía amorosa para adolescentes), (45); *Palma sola*, de Nicolás Guillén, (antología para niños), (43); *Para que ellos canten*, de Nersys Felipe, (37).
- (15) Vid. “Cuentos para niños - y alguien más- de Onelio Jorge Cardoso” en *Vivir del cuento*, pp.29-42.
- (16) I. V. Blauberg, V. N. Sadovski y E. G. Iudin. *Systems theory*, Moscú, 1977, p. 127. (Citados por Instituto de Filosofía. Academia de Ciencias de la URSS. Departamento de Filosofía de la Academia de

Ciencias de Cuba. *La dialéctica y los métodos generales de investigación*. Tomo II, p. 152).

- (17) Instituto de Filosofía. Academia de Ciencias de la URSS. Departamento de Filosofía. Academia de Ciencias de Cuba. Op. cit., p. 168.
- (18) Michal Glowinski, Janusz Slawinski y Alexandra Okopien-Slawinska. *Zarys teorii literatury*, Varsovia, Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, 1975, p.477. (Citados por Desiderio Navarro. *Cultura y marxismo. Problemas y polémicas*, pp. 100-101).
- (19) Desiderio Navarro. Op. cit., p.101.
- (20) Jacques Dubois. *Criterios*, nos. 21-24, I-1987-XII-1988, pp. 44-45.
- (21) Vid., op. cit. Para el análisis estilístico: pp.125-198. Estructural: pp. 199-261. Semiótico: pp. 262-369.
- (22) Vid. Excilia Saldaña. “*Los payasos*, de Dora Alonso”, *En julio como en enero. Boletín sobre literatura infantil*. Editorial Gente Nueva, año 2, no. 3, septiembre de 1986, pp. 59-61; “Cubanía y universalidad de Dora Alonso”, idem, año 4, no. 7, agosto de 1988, pp. 19-24.
- Waldo González López. “*Palomar*”, *Revolución y Cultura*, no. 93, mayo de 1980, pp. 65-66; “*La flauta de Dora Alonso*”, en *Escribir para niños y jóvenes*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1983, pp. 65-75.
- Alga Marina Elizagaray. “*A Dora Alonso en sus 70*”, *Revolución y Cultura*, no. 102, febrero de 1981, pp. 10-14; “*Andanzas de Dora Alonso por el reino de la fantasía*”, en *Por el reino de la fantasía*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, pp. 42-54.
- José Antonio Gutiérrez. “*Primeras impresiones sobre los aportes generacionales, las tendencias y temáticas visibles en la poesía infantil de la Revolución Cubana*”, *En julio como en enero*, año5, no. 8, mayo de 1989, pp. 27-57.
- Antonio Orlando Rodríguez. “*Literatura infantil cubana antes de 1959. Algunas piezas del rompecabezas*”, *Letras Cubanas*, no. 11, enero-junio de 1989, pp. 107-111; *Panorama histórico de la literatura infantil en América Latina y el Caribe*, Bogotá, CERLALC, 1994.

Fernando Rodríguez Sosa. “Dimensión mágica de *Palomar*, *Granma*, miércoles 27 de marzo de 1991; “Una fiesta de la imaginación y la fantasía”, *En julio como en enero*, no.1, septiembre de 1985, pp. 20-21.

Fanuel Hanán Díaz. “Dora Alonso: del niño a la palabra”, *Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*, no. 2, julio-diciembre, 1995, pp. 30-34.

(23) Vid. Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov. Op. cit., p. 126; Carlos Reis. Op. cit., p.99. Expone allí este último autor: (...) “porque el *lenguaje literario* goza de un estatuto semióticamente bien definido e individualizado con relación al código lingüístico, el *texto literario* no debe ser considerado como práctica especializada del texto lingüístico, sino como mensaje resultante de un sistema específico de normas. Efectivamente (y no olvidando todavía que a nivel expresivo el lenguaje literario se sirve también del código lingüístico), se ha manifestado la tendencia a considerar que el texto literario resulta de una combinación de diversos códigos particulares: es “de su correlación dialéctica, de su combinación e interdependencia estructural de donde resulta un *hipercódigo* que legítimamente puede ser designado, en singular, como *código literario* y que configura específicamente, por ejemplo, un *género literario* o un *período literario*. (La cita de Reis pertenece a V. M. de Aguiar e Silva. “O texto literario e os seus códigos”, en *Coloquio/Letras*, 21, Lisboa, 1974, p. 29.

(24) Vid. Jenaro Talens. “Escritura contra simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica”. *Casa de las Américas*, no. 203, abril-junio de 1996, pp. 15-28.

(25) P. 135.

II. TEXTO Y COMUNICACIÓN EN LA LITERATURA INFANTIL

“Es muy difícil investigar la pragmática”, (1) afirmó lapidariamente Iuri Lotman. Si bien el gran pensador de la Escuela de Tartu expresaba su sentencia en un contexto referido a la historia de la vida literaria, sus palabras son válidas para otros campos de lo que él mismo denomina “la unidad de la creación y la lectura”. (2) La vieja polémica acerca de si existe o no la literatura infantil y, concomitantemente, el problema de si hay rasgos singulares en ella, inscritos en el texto con propósitos comunicativos, así lo demuestran.

De hecho, los apelativos “literatura infantil”, “literatura para niños”, “literatura infantil y juvenil” y otros similares, son pragmáticos, porque aluden a un receptor específico. La controversia surge porque tal apellido tiende a verse como un atentado a la literariedad, ya que, según algunos, (3) el prever al niño o al adolescente como lectores implícitos, (4) es ponerle una camisa de fuerza a la creación y desnaturalizarla.

A esas opiniones, que postulan una “buena literatura” en abstracto como única entidad creativa legítima, pueden oponérseles al menos dos preguntas: ¿por qué incontables obras universalmente reconocidas como excelentes no pueden ser leídas por los niños?, ¿Qué de malo, artísticamente hablando, hay en el hecho de considerar de manera deliberada al niño como receptor?

Como no pensamos que escribir expresamente para niños represente una condena a muerte para los valores estéticos, nuestras reflexiones se encaminarán a argumentar cómo es ese receptor (lector potencial en la anotada definición de Markiewicz) y de qué modo se conduce o pilotea desde el texto de literatura infantil dicha recepción.

Para una primera precisión: el lector potencial de que se habla llega, como edad límite, hasta alrededor de los quince o dieciséis años. A partir de esa aproximada frontera cronológica, como demuestra la práctica habitual en la educación contemporánea, el ser humano normalmente socializado, está apto para leer cualquier tipo de textos.

Esos primeros tres lustros de la existencia han sido periodizados, desde el punto de vista psicológico, de forma muy diversa, (5) según las particulares cosmovisiones científicas de los distintos autores o escuelas. De la revisión de algunas de las más conocidas entre nosotros –como las de Jean Piaget o D. B. Elkonin- resultan pertinentes para nuestro objeto de estudio las ideas de que existen tres estadios básicos del desarrollo: el preescolar, el escolar y el adolescente (descomponibles en etapas menores) y de que, por tanto, el concepto de niño dista mucho de constituir una unidad monolítica y demanda un enfoque a la luz de la dialéctica de la ontogénesis.

Por ontogénesis se entiende el proceso de humanización y socialización, en el nivel del ser individual, correlativo de la filogénesis en el nivel de la evolución histórica de la especie. La razón de existir de la literatura infantil tiene una base ontogenética, tanto en el sentido de su función (más exactamente de su polifuncionalidad), de su actuación como poderoso factor espiritual de crecimiento humano; como de las condiciones de legibilidad en que sus producciones son recibidas.

La legibilidad, concepto puesto en circulación principalmente por Pierre Bourdieu en los inicios de la década del setenta, (6) ha sido definida de modos diferentes. Una formulación apoyada en la teoría de la información y la lingüística la relaciona con el “grado de aptitud

de un texto para dejarse descodificar”, (7) otra definición más cercana a lo literario, del propio Bourdieu expresa: “La legibilidad de una obra de arte es, para una formación social determinada, función de la distancia entre el código que exige objetivamente la obra considerada y el código artístico disponible; y para un individuo particular, función de la distancia entre el código que exige la obra y la competencia individual, definida por el grado en que se domina el código social, más o menos adecuado.” (8)

Jacques Dubois sintetiza así lo esencial de las diversas definiciones: “La legibilidad es función de la adecuación más o menos grande entre código objetivo de lectura y competencia artística del individuo.” (9) Si nuestro código es el de la literatura infantil y la competencia corresponde a la del niño, que es por naturaleza, un lector en formación, en proceso de adquisición de su competencia literaria –entendida, según palabras de Jonathan Culler, como el dominio de un “conjunto de convenciones para leer textos literarios”- (10) parece clara la necesidad de establecer qué rasgos del lector potencial atraviesan el proceso de la ontogénesis y devienen condiciones de legibilidad.

En primer lugar, el protagonismo del pensamiento imaginario y concreto, que no excluye el gradual desarrollo de la abstracción generalizadora, como vínculo cognitivo-afectivo del niño con el mundo que le rodea. (11)

Ese pensamiento centrado en lo sensoperceptual, aunque facultado por lo que Piaget llama la función simbólica, que aparece alrededor de los tres años y asciende gradualmente en complejidad, supone, en el plano de la percepción, una preferencia por los objetos y procesos que se destacan por su nitidez visual y auditiva, su lógica secuencial, su vivacidad emocional, su claridad de estructura y su tendencia a la univocidad semántica. (12)

El niño, por otra parte, necesita de la afectividad como condición imprescindible para su desarrollo pleno y equilibrado. La carencia de afecto influye negativamente en los procesos cognitivos, en particular en el lenguaje, y es, en general, causa de graves trastornos en todas las esferas de la personalidad, como son las fobias, la timidez, la inseguridad, la agresividad y la apatía.

En este contexto y en orgánica vinculación con los problemas de la comunicación interpersonal, ha expuesto Fernando González Rey: “Sin el establecimiento de relaciones afectivas profundas, estables, en las que el niño sienta seguridad y bienestar, es imposible el proceso de socialización...” (...) pues: “Para que la comunicación se convierta en fuerza motriz del desarrollo, debe ser activa, implicar al otro, estimular sus emociones y su reflexión a través del diálogo. En este sentido el espacio interactivo creará seguridad, bienestar emocional y sería fuente permanente de logros y objetivos, en cuyo proceso se desarrollaría la personalidad.” (13)

En el ámbito de la lectura estas ideas no implican el evitarle a toda costa al niño las vivencias emocionalmente negativas –de las que éste, por demás, no escapa en la vida, a veces de forma muy dolorosa- sino de tomar en cuenta que la literatura debe adoptar en el campo de la afectividad una postura humanista, espiritualmente enriquecedora, y que las distorsiones tendentes a provocar reacciones anómalas (miedo, angustia, por ejemplo) devienen barreras de la comunicación en su concepción más amplia.

Por el contrario, el vivo relieve emocional, la presencia de fuertes sentimientos y pasiones sin las ambigüedades que la inexperiencia vital torna indescifrables, estimulan la recepción

y actúan como un poderoso aliciente para la concentración lectora y el goce estético, lo que demuestran palmariamente la vigencia de los clásicos de la narrativa de aventuras o la predilección de los adolescentes por la lírica amorosa.

El juego ocupa un lugar central en la vida del niño y su actitud hacia la lectura no escapa a este rasgo de la personalidad infantil. Como se ha dicho tantas veces, de lo único que no se aburre ni se cansa el pequeño es de jugar: lo que se asocia al juego le atrae, lo que está divorciado de él –en una edad en que los procesos de la percepción, la imaginación, el pensamiento, están en plena formación- tiende a provocarle rechazo e indiferencia. Si bien la importancia del juego para el preescolar no es igual que para el escolar y aún menos para el adolescente, la actividad lúdica es una constante en todas estas etapas y la socialización se desenvuelve con harta frecuencia, en pugna con esa tenaz, incoercible inclinación a jugar. (14)

El juego ha sido caracterizado como una “actividad *ejemplar, sencilla y dialógica*. Es ejemplar por constituir un modelo de actividad arriesgada y fecunda. Es sencilla para plantear cualquier intento de colaboración y hacerla posible. Es dialógica porque es acogedora, abierta a la colaboración y por ello eficiente.” (15) Cualquier acercamiento al libro y a la lectura para niños –como se verá más adelante- no puede prescindir de esas determinaciones relativas al universo de lo lúdico.

Es una verdad archisabida que la niñez y la adolescencia constituyen las etapas de la vida en que se interioriza la identidad cultural del ser humano, en que la cultura se asimila como memoria y sistema regulador de la conducta. Tan sabido, que el afán por controlar la mente y la afectividad de la infancia ha dado lugar en la literatura o lo que pretendía serlo, a

incontables páginas repletas de consejos, admoniciones, amenazas, moralejas y todo género de autoritarismos clasistas, racistas y sexistas generados por el mundo de los adultos, junto a textos incitadores del pensamiento creativo, de la imaginación transgresora, de la socialización solidaria y del lenguaje rico y flexible, claves de una ontogénesis impulsora de la plenitud humana.

Estas constantes, escogidas por su pertinencia para el curso de nuestras reflexiones, necesitan ser contextualizadas en su historicidad. Así, por ejemplo, en el mundo de hoy el torrente audiovisual influye sobre la cognición, la informática invade el terreno de los juegos, las identidades se hibridan y transforman, muchas veces agredidas por la creciente globalización; se entrecruzan la mejor comprensión del otro y de la diferencia con la intolerancia y el conservadurismo, de manera que el receptor infantil es uno y diverso en el tiempo, concepción que nos aleja de visiones que convierten al niño en un ideal metafísico, sin configuraciones sociales ni culturales concretas.

Con la flexibilidad que aconsejan las precisiones anteriores, es posible adentrarse en las teorías relativas a la conducción de la recepción desde el texto literario. Al respecto expone el teórico Patrice Pavis:

En realidad el texto es una arena movediza en la superficie de la cual se localizan periódicamente señales que guían la recepción y otras que invitan a la indeterminación: es bien sabido que en el teatro en particular, cierto episodio de la fábula, cierto intercambio verbal adquieren sentidos muy diferentes según la situación de enunciación. El texto es arena movediza y, también, reloj de arena: la lectura opta por clarificar un compartimiento opacando el otro, y así sucesivamente, al infinito. Si hay realmente, como afirman varios teóricos, mecanismos de conducción [guidage] de la recepción, no podríamos localizarlos y concretizarlos de manera definitiva. Así, la noción de indeterminación/determinación es completamente relativa y dialéctica: el que dice último dice mejor.”
(16)

Acerca de las afirmaciones anteriores pudiera sostenerse como hipótesis que la literatura infantil tiende marcadamente a reducir los lugares de indeterminación, a evitar la incertidumbre que, según Pavis “rivaliza siempre con la certidumbre” pues “la conducción nunca es totalmente satisfactoria o unívoca y la legibilidad que ella instaura solo es posible por una ilegibilidad concomitante de otras zonas.” (17)

Esa fluctuación entre lo legible y lo ilegible, supone según el autor que venimos citando, la existencia de una “*norma* literaria y social que separa lo conocido de lo desconocido.” Tal concepto resulta muy pertinente para el tipo de lector potencial que se estudia y se clarifica más cuando se nos precisa que: “La norma está ligada a lo intertextual y lo ideológico, y, por ende, a la evolución de las relaciones sociales.” (18)

Si en la niñez se encuentra en formación esa norma, que es garantía de la legibilidad (como señala otro teórico, Philippe Hamon, citado por Pavis), (19) se acrecienta el papel de ese “guidage” desde el texto, no solo para compensar las insuficiencias socioculturales de la norma, sino también para adecuar la escritura a unas potencialidades de descodificación vinculadas dialécticamente con la ontogénesis.

La conducción de la recepción es un concepto de carácter operatorio, de tipo procesal, que expresa un conjunto de acciones de índole dialéctica y dialógica en la relación lector-texto. Ella orienta hacia una lectura comprensiva, estéticamente disfrutable y en ocasiones performativa, (20) pero no implica la búsqueda de un único significado que se consideraría “correcto”, y tiene presente el rol activo y consciente del receptor, quien refracta, a la luz de su sensibilidad y su experiencia, las pautas para la descodificación trazadas como tácticas semióticas en la obra. Al respecto son muy oportunas las palabras de Iuri Lotman: “El texto

como generador del sentido, como dispositivo pensante, necesita, para ser puesto a trabajar de un interlocutor. En esto se pone de manifiesto la naturaleza profundamente dialógica del texto como tal. Para trabajar, la conciencia tiene necesidad de una conciencia; el texto de un texto; la cultura de una cultura.” (21)

La conducción semántica es la más compleja por la multiplicidad de aspectos que abarca, pues en el texto artístico la totalidad de la estructura y de sus interrelaciones hace su aporte a la significación.

Las elecciones temáticas en la literatura infantil no pueden ser analizadas ahistóricamente, pues la conquista de nuevos asuntos y temas en ella es más el resultado de una lucha contra prejuicios de todo tipo que de una simple opción, ideológicamente neutra, en un repertorio de posibilidades.

Los asuntos de esta literatura no constituyen un inventario cerrado, pero sí muestran acusadas recurrencias que obedecen al carácter relativamente estable del receptor a través del tiempo histórico y al marco institucional en que se realiza la comunicación literaria.

El espacio institucional que conforman las instancias de productor (autor)-intermediario (editor, librero, bibliotecario)-agentes de transformación (críticos, traductores) (22) genera, contradictoriamente, el intento de adecuación al receptor y al mismo tiempo su olvido. Este último efecto parece estar determinado por el hecho de que el productor con frecuencia tiende a orientarse por la dinámica específica de la institución, abstraído de la real naturaleza infantil e incluso de su propio mundo espiritual, para seguir algunas de las convenciones dominantes y obtener la legitimación que otorgan los mecanismos de

difusión y sus expresiones: premios críticos, homenajes, traducciones, etc., sin hablar de las ocasiones en que la escritura está más orientada por el marketing y el éxito comercial que por razones creativas, como ocurre a menudo con las proliferantes series centradas en uno o varios personajes.

La adecuación ideotemática al receptor se efectúa como reacción intuitiva y aproximada a las tendencias del desarrollo psíquico y de la experiencia cultural actuantes en determinado grupo de edades, con fronteras temporales no estrictas. Así, por ejemplo, el asunto de los juguetes y de los animales domésticos se reitera en textos para el lector prescolar (aunque no se excluya en obras para otras edades), mientras que la temática del descubrimiento del amor como relación erótica de pareja, es típica de la escritura para adolescentes. Aquí lo decisivo no es básicamente el qué, sino el cómo y ante la enorme variedad de enfoques temático-ideológicos, quizás la única generalización posible sea la de señalar la menor frecuencia de contenidos de marcada ambivalencia o ambigüedad, la inclinación a evitar los lugares de indeterminación; lo que no excluye los temas conflictivos, siempre que su descodificación sea posibilitada por la estructuración del texto, en la cual se hace visible la propensión a la densidad de recursos de cohesión y coherencia semánticas mediante las isotopías (23) y otras formas de recurrencia sémica. (24)

La abundancia de juegos fónicos (como las expresiones de aire jitanjáforico que tuvieron en Mirta Aguirre (1912-1980) a una cultivadora magistral luego devenidas estereotipo estilístico usado hasta la saciedad) y la persistencia de la rima, mantenida en la poesía para niños tantos años después de la revolución formal generada por la vanguardia, son fenómenos asociados a esa búsqueda de la redundancia en el mensaje. Tal rasgo de orden semántico, al enfocarse ontogenéticamente, se observa con mayor claridad: las estrategias

de comunicación para el receptor prescolar movilizan una notoria densidad de procedimientos de coherencia y el propósito de alcanzar la comunicación con lectores de las edades posteriores trae consigo un ascendente despliegue de la plurisignificación.

Si se coincide con el profesor Enrique Bernárdez en que el texto, en tanto sistema abierto, se autorregula, se hallará una confirmación adicional a la concentración de recursos de coherencia que signa a la literatura infantil. Este es un caso representativo del tomar en cuenta los factores inherentes al contexto de recepción pues “Son ellos los que determinan de hecho las características que adopta la coherencia del texto.” (25)

Las características tonales, como en la literatura toda, son fundamentales para la configuración semántica, pero la singularidad de la literatura infantil parece consistir en la sostenida intensidad de algunas variedades de tonos, como el del énfasis patriótico o el de la alegría del juego, y en la rareza de otros, menos accesibles al lector, como el irónico o el de la melancolía nostálgica, sin desconocer que muchas veces lo que percibimos es una inexpresividad tonal muy despersonalizada y retórica.

A las cuestiones vinculadas con el tono (y también a los convencionalismos de diverso origen), se conecta la problemática del sujeto lírico en la poesía infantil. Siendo por excelencia la lírica el género expresivo de la vida interior del hablante, es muy común en esta poesía la total omisión de autorreferencias por el sujeto de la comunicación, causante de una frialdad, un distanciamiento, una neutralidad afectiva, que devienen barreras a la empatía entre el texto y su destinatario. Como hipótesis de trabajo podría establecerse una homología estructural entre el psiquismo infantil volcado hacia el mundo exterior y la escritura poética, en la que es apreciable, como rasgo dominante, la ausencia de obsesiones

introspectivas, de exploración en las honduras íntimas. Pero esta propensión a nombrar el exterior en movimiento no es excluyente con una voz de cálida vivencialidad personal, por el contrario, a través de la irrupción del yo lírico, hipostasiado en niño, animal, o en la propia figura autoral, se han logrado algunas de las páginas más vitales y aportadoras de la poesía para niños, lo que constituye un eficaz elemento de la conducción, pues en el caso de la recitación pública acerca el poema al monólogo dramático y se favorece una más alta emotividad.

La conducción imaginal parte de la comprobada dificultad del niño para decodificar ciertas abstracciones expresadas conceptualmente, sea porque el nivel de su desarrollo cognitivo se lo impide, sea por carecer de la experiencia vital y cultural suficiente.

Acerca de la naturaleza del texto literario expresó Iuri Lotman:

“(…) Tan pronto como el receptor se entera de que ante él está un mensaje artístico, lo aborda de una manera del todo especial. El texto se presenta ante él cifrado dos veces (como mínimo); el primer ciframiento es el sistema de un lenguaje natural (pongamos, del ruso). Puesto que este sistema de cifra está dado de antemano y el destinador y el destinatario lo dominan libremente en idéntica medida, el desciframiento en este nivel se produce automáticamente, su mecanismo se vuelve como transparente: los que lo utilizan dejan de notarlo. Sin embargo, este mismo texto –el receptor de la información lo sabe– está cifrado todavía de alguna otra manera. En la condición del funcionamiento estético del texto entran el conocimiento previo sobre ese doble ciframiento y el desconocimiento (más exactamente, el conocimiento incompleto) sobre el código secundario aplicado en ese caso. Puesto que el receptor de la información no sabe qué es significativo en el texto percibido por él en este segundo nivel y qué no lo es, “sospecha” de todos los elementos de la expresión como posibles portadores de contenidos.” (26)

Aunque el primer ciframiento puede ofrecer resistencias al lector infantil, es por supuesto el segundo el que demanda una competencia literaria capaz de garantizar la legibilidad. Un

componente esencial de esa competencia es la aprehensión del discurso figurado. El entrenamiento en la captación metafórica de la realidad, como lectura dialéctica del mundo, bajo el prisma de la verdad poética, es una de las funciones de la literatura infantil. Que un niño, por ejemplo, conciba una rosa como hermosa flor y, al mismo tiempo, como expresión de perfecta belleza espiritual, es una conquista difícil, fruto de su vínculo cognoscitivo y emocional con la cultura artístico-literaria.

La vigorosa plasticidad que suele caracterizar los textos para niños es una evidente marca conductora de la recepción, basada en el conocimiento, científico o intuitivo, de la psicología del lector potencial. La abundancia de efectos cromáticos y luminosos (de los que *La Edad de Oro*, de José Martí es una realización cimera); la frecuencia de contrastes entre colores, luces, proporciones, ritmos del movimiento, con todo el formidable caudal de connotaciones capaz de suscitar, actúan como un imantador de la atención y un estímulo para la productividad semántica en el acto de la lectura. Difíciles abstracciones de índole filosófica, ética, histórica, cultural, se tornan de ese modo asequibles a la percepción infantil, al sintetizar, a través de su relieve sensorial, la esencia de una o varias ideas, como ocurre cuando Mirta Aguirre expresa la raigal cubanía de la décima en el poema homónimo (27) o cuando Excilia Saldaña, en los diálogos entre nieta y abuela de *La Noche* incita a la reflexión sobre la esencia de lo poético mediante textos de una rica imaginalidad como el siguiente:

“-Abuela, hoy puse en mi canto camión y razón, comer y leer, Orión y Rumbón.

-Si rama rima con rema, ¿rema con rama la rima?, ¿rima quien rema en la rama?

>>Niña, rima flor con cantero, noche con olor, guarandol con pañuelo y tu nombre con sol.

>>Apréndete la lección.” (28)

En el caso de la poesía no sería aventurado considerar, ocasionalmente, la existencia de una concepción icónica del discurso literario, reveladora de lo que William Wimsatt denomina una relación metafórica global. (20) Las intencionadas similitudes entre sonido y sentido (véase a título de muestra, la evocación de la poquedad y la cobardía mediante la sucesión de terminaciones en -ito en el poema "Fábula" de Nicolás Guillén: "El viejo mono/ dijo al monito: / -Vámonos, demos/ un paseíto;/ de estar colgado/ me siento ahíto...") (30) constituyen una modalidad de la greimasiana "representación de la significación", de multiplicada potencia como incitación al diálogo cocreador y a la recitación pública, expresión esta última de la subyacente vocación de oralidad propia del uso primordial que hace el niño de la poesía como texto para cantar o para recitar.

La conducción lúdico-rítmica parte de la conciencia de que el niño es la máxima expresión del *homo ludens* definido en el clásico ensayo de Johan Huizinga. Las marcas textuales de esta conducción abarcan elementos como la tematización del juego y la conversión del texto en un juego por sí mismo, más allá de la ontológica condición lúdica atribuida por muchos teóricos a la literatura y el arte.

El juego es un asunto recurrente en todos los géneros de la literatura infantil, aunque tal inclusión se logró en lucha contra el dogmatismo pedagógico que consideraba lo lúdico como una desordenada pérdida de tiempo. Esta reiteración se explica pragmáticamente por la comprobada sintonía que establece el niño con una de sus más motivadoras esferas de interés.

El vínculo entre juego y ritmo resulta lógico, por el sustrato rítmico presente en muchos juegos y, especialmente en la poesía, por la comunidad de orígenes. Al respecto escribió L.

S. Vigotski: “A la hora de valorar, por ejemplo, un libro de corta edad, los críticos olvidan a menudo aplicar el criterio de juego, y, sin embargo, la mayoría de las canciones infantiles que se conservan en el pueblo no sólo han surgido de los juegos, sino que son juegos: juegos de palabras, de ritmos, de sonidos...” (32)

El estudioso español Rafael Núñez Ramos, que sostiene la opinión de que la poesía es esencialmente juego, ha expresado al respecto: “Para sustraer al lenguaje de la abstracción, del concepto y del proceso intelectual, la poesía debe devolverlo a la base articulatoria de la fonación, del fondo corporal del que emerge, a la consistencia sensible del sonido que el proceso de comprensión hace desaparecer.” (33) (...)

“La poesía empieza quizá cuando uno queda prendido de la estructura sonora, melódica, homofónica de un enunciado, evitando que la comprensión del sentido la haga desaparecer. Cuando ambas, estructura sonora y sentido, se funden en la aprehensión corporal de la pronunciación, entonces la poesía, se realiza en el acto de su ejecución. (...) La métrica, es decir, la organización de los enunciados lingüísticos según criterios de proporcionalidad aplicados a sus constituyentes físicos (al sonido y sus modulaciones) no es sino un simple medio para el ritmo y la percepción unitaria del poema...” (34)

Aunque la argumentación del profesor asturiano está referida a la poesía en general, sus ideas resultan particularmente válidas en el caso de la lírica infantil, por la persistencia en ella de los cánones métricos, en especial de formas métricas cercanas a la tradición poética popular y por la fuerte sensación de materialidad sonora, correlato de su abundante y con frecuencia gozosa sensualidad.

La conducción lúdico-rítmica se guía, además, por la relación que establecen algunos textos entre el lenguaje verbal y el extraverbal, al estimular la realización de gestos, movimientos corporales, esbozos de representación teatral, etc., desde la escritura, ya sea para un lector individual, o para un grupo de lectores –en el caso de la canción o del poema coral- lo que acentúa el papel del ritmo y aumenta el goce estético.

Si vinculamos la condición lúdica de la literatura infantil –y en específico de la poesía- con la teoría de los actos del habla (cuya pertinencia para los estudios literarios resulta tan discutida, pero que deviene una necesaria referencia), habría que señalar cómo el juego se convierte en un acto perlocutivo (35) *sui generis*, pues desde el texto, con una fuerza ilocutiva diseñada para un contexto de recepción intuido en su peculiar naturaleza, se incita a una complicidad participativa, dialogante, mediante unas “reglas” que al aunar libertad y fidelidad al código lúdico, tienden a garantizar la recepción placentera y humanizante.

La conducción genérica en la literatura infantil parte de considerar el cuento como la más atractiva para el lector entre las formas del género narrativo, y de la totalidad de los géneros, lo que implica una expansión de la diégesis incluso en la lírica.

Esa manifestación textual, que pudiéramos llamar narratividad transgenérica, provoca en la poesía una elevada frecuencia de elementos de acción, estructurados mediante una definida progresión dramática, con la inusual presencia de diálogos y el acusado empleo de la personificación como figura retórica. Los anteriores rasgos, a su vez, provocan ciertas contradicciones, por la esencial naturaleza subjetiva, monológica, básicamente estática del género lírico. Alrededor de esa inestabilidad –resuelta también de forma paradigmática por el genio martiano en sus textos de La Edad de Oro- surgen algunos de los prejuicios que

sufre la poesía infantil, por incompreensión de esa síntesis épico-lírica consustancial, muchas veces, a su modo de existencia. (36)

La conducción intertextual es una cuestión de singular complejidad por la naturaleza del receptor infantil, de limitada experiencia lectora, para el cual muchas relaciones con otros textos no se actualizan por desconocimiento de aquellos. No obstante, el enfoque de este problema en nuestra era audiovisual debe ser flexible, por las grandes posibilidades de acceder a la información mediante vías complementarias a la lectura en los soportes tradicionales. Ello amplía considerablemente el espectro intertextual, sin que se modifique totalmente el predominio de los ecos entre las propias obras de la literatura infantil y la notable presencia de la oralidad folclórica.

Por otra parte, debe volverse al hecho de que la literatura infantil no es un universo cerrado, sino un lugar de encuentro determinado por las posibilidades de recepción del niño o del adolescente y que en ese sitio confluyen también adaptaciones y fragmentos de grandes obras, sobre todo en libros de lectura escolar.

Puede hablarse, asimismo, de intertextualidad desarrolladora, cuando la literatura infantil, con una definida voluntad de ampliar los horizontes culturales del niño, apela a asuntos, motivos o personajes que no le son familiares a éste, pero que incitan a la búsqueda, a la pregunta al adulto, y que generan nuevas lecturas. Ese propósito se aprecia con claridad en una autora como Mirta Aguirre, quien en su magistral *Juegos y otros poemas* (1974), incluye en las secciones “Cuentos y juegos” y “Didascalía”, y obviamente destinados a los niños más pequeños, referencias bíblicas (“Arrepentimiento”); medievales (“Juana de

Arco”); a clásicos de la literatura española (“Estampa”, “Huerta”); a algunas tesis básicas de la dialéctica marxista (“Sinfin”).

La intención de tratar asuntos afines al niño y las ya mencionadas distorsiones de raíz institucional, en ocasiones hacen que la intertextualidad –sobre todo en la poesía- provoque la impresión de una cámara de ecos. Las recurrencias temáticas de la lírica destinada a los niños instauran un repertorio, que sin ser cerrado y excluyente, reitera con insistencia asuntos ligados con el folclor, la fauna, la flora, la familia, el patriotismo, los valores morales y el juego. A su vez se eluden otros como la muerte, el amor, el erotismo, la crítica social o los grandes problemas filosóficos. Esta realidad no escapa a la dialéctica de tradición-innovación, tan central en la modernidad. Así un fundador de ésta en América Latina, como José Martí, publicó “Los dos príncipes” (1889) y en las últimas décadas se logran aperturas bastante transgresoras de las convenciones dominantes, lo que se aprecia en las obras de la argentina María Elena Walsh (n. 1930), del colombiano Jairo Aníbal Niño (n. 1941) o del cubano Aramis Quintero (n. 1948), entre otros.

El proceso literario demuestra que las aludidas recurrencias temáticas no implican *per se* un empobrecimiento artístico de los textos, aunque es innegable el riesgo de la previsibilidad y de la automatización, con la consiguiente pérdida de expresividad estética y de la capacidad de transmitir información. Ese peligro es sorteado, por los autores de talento, mediante variaciones semánticas, tonales, composicionales, estilísticas, que establecen una relación muy especial entre la tradición y la innovación, de modo que la dinámica de continuidad y ruptura se desarrolla en un *tempo* más lento y con virajes menos bruscos que en la poesía para adultos.

La definición de la comunicación como “un proceso de interacción social a través de símbolos y sistemas de mensajes que se producen como parte de la actividad humana...” (39), que es “diálogo, intercambio, dinámica” (40) obliga a realizar ciertas precisiones acerca de cómo ésta funciona en el caso de la literatura en general y más específicamente de la literatura infantil.

El emisor de la comunicación literaria no puede identificarse con el hablante ordinario. “Es un emisor distante, con quien el destinatario no puede establecer diálogo, para inquirir, corregir o cambiar los derroteros del mensaje. Este es el único objeto de comunicación entre autor y lector u oyente: está entre ellos como un hito, para que en todo caso, se hable sobre él. Se trata de un mensaje que el emisor ha cifrado en ausencia de necesidades prácticas inmediatas que afecten al autor o lector.” (41)

El mensaje literario, sin dejar de expresar sus esenciales relaciones con una sociedad y un tiempo histórico determinados, es pragmáticamente hablando:

“utópico y ucrónico: aunque lo dicte un acontecimiento bien localizado, puede ocurrir que siga siendo válido cuando ya no quede noticia de aquello que lo motivó. Raro será el autor que no ambicione ser traducido, es decir, transportado a otras tierras, a todas las tierras y a la historia, y no faltan quienes remiten su reconocimiento a la posteridad. No parece enfático hablar, en este caso, de un *receptor universal* como característico de la comunicación literaria, en correspondencia con un emisor que se dirige a un tú indiferenciado. Ello no quiere decir, ni mucho menos, que le resulte indiferente: Wolfgang Kayser ha escrito con extraordinaria agudeza sobre cómo el escritor consagra esfuerzos particulares a construir el perfil del lector, lo cual se traduce siempre en efectos particulares observables en el contenido, en el estilo y en la morfología de la obra.” (42)

El receptor, en la comunicación literaria, posee marcados rasgos diferenciales:

“En principio, no es solicitado por una obligación práctica, si excluimos de esta calificación la exigencia de placer o ilustración. (...) El lector no acude a la literatura primordialmente inducido

por la precisión de conocer; va a ella por azar o por devoción o búsqueda. Pero, frente a lo que ocurre en otras formas de comunicación, dado el carácter irreversible de la literatura, no puede contradecir al autor, ni le es posible prolongar el intercambio comunicativo, según hemos dicho. Ante la obra, puede asentir o disentir, estética o ideológicamente, mediante juicios de valor que, en fases elaboradas por el raciocinio, se denominan crítica y son una forma de metalenguaje.” (43)

La relación emisor-receptor en la comunicación literaria ofrece aristas muy diferenciadoras con respecto a otras situaciones comunicativas, pues “...el mensaje aguarda a un lector, espectador u oyente que vaya en su busca para apropiárselo y recibirlo cuando quiera. El autor no tiene la iniciativa del contacto, que corresponde estrictamente al receptor.” (44)

El citar extensamente al sabio español Fernando Lázaro Carreter (que deja bien sentada su deuda con los aportes de la Escuela de Tartu), se explica por la profundidad y poder de síntesis con que resume la complicada cuestión del estatuto pragmático de la escritura literaria. Si los rasgos señalados son válidos para la literatura en general, ¿cómo se manifiestan particularmente en la literatura infantil?

El contexto de la comunicación en esta literatura no puede pasar por alto el papel de los elementos mediadores entre el texto y el niño: padres, maestros, bibliotecarios, promotores diversos. Esta muy frecuente mediación permite considerar con cierta flexibilidad las anteriores formulaciones, sin que ello implique que cualquier texto se torne literatura infantil debido a manipulaciones adultas, porque las virtualidades pragmáticas tienen su base en marcas textuales concretas.

¿Es el diálogo, en la comunicación niño-libro, una simple metáfora o una realidad objetiva y verificable? Si bien una comprobación empírica de tal proceso incurriría en un craso y

extemporáneo positivismo, puede afirmarse, sobre la base de la experiencia social y personal, que el diálogo, como relación cognitivo-afectiva con el texto, posee una existencia real, tiene el poder empático de las vivencias íntimas que implican a la personalidad como un todo y genera, por tanto, en términos estéticos, una cocreación que en la opinión del esteta soviético Moisei Kagan “es una repetición del acto creador en la imaginación del perceptor.” (45)

Una peculiaridad del receptor infantil consiste en que para él cuenta muy poco la diacronía del proceso literario, que le son ajenos los problemas de poética histórica, como si lo escrito hace cien años y lo escrito ayer estuviesen yuxtapuestos sincrónicamente del modo más natural. Esa inexperiencia como lector, propia de una competencia literaria en formación, hace que el público infantil no esté, como el adulto, culturalmente estratificado (digamos, en un segmento minoritario muy especializado, en un segmento medio y otro masivo, eminentemente lúdico y caracterizado por su actitud de fácil hedonismo) sino que constituya un universo de recepción dominado por las constantes ontogenéticas ya antes esbozadas, lo que repercute de forma directa en la estructuración de los textos y en la evolución del proceso literario.

Al coincidir con Lotman en “que todo texto (en particular, todo texto artístico) contiene lo que preferiríamos llamar una *imagen del auditorio*, y de que esta imagen del auditorio influye activamente sobre el auditorio real” (46); en que “el texto contiene, en forma compactada el sistema de todos los eslabones de la cadena comunicativa, y, del mismo modo que extraemos de él la posición del autor, basándonos en él podemos reconstruir también al lector ideal” (47) y “es una fuente importantísima de juicios respecto a sus propios vínculos pragmáticos” (48) podemos arribar a la conclusión de que la

comunicación literaria con el niño y el adolescente se adecua a la memoria (en el concepto lotmaniano) de esos destinatarios, lo cual no excluye en modo alguno la comunicación estéticamente productiva con lectores de cualquier otra edad, (49) sin que ello sea lo determinante para la legitimidad de los textos primordialmente infantiles como obras de arte.

Esta adecuación a la estructura del auditorio supone una tensión entre los requerimientos pragmáticos y la prioritaria función estética que es contemporáneamente reconocida como el criterio básico de la literariedad. Esa contradicción no es antagónica, pues la praxis literaria muestra con creces la posibilidad de equilibrar la comunicación con el niño y la calidad de los textos, pero es innegable que se trata de un espacio creativo sometido a exigencias muy especiales, donde acecha por un lado el peligro de la incomprendibilidad por razones de la naturaleza objetiva del receptor y por otro el riesgo de la previsibilidad y del facilismo, cuando se tiene una visión equivocada de las necesidades, intereses y potencialidades del niño y una noción errónea acerca de la esencia, alcance y funciones de la literatura infantil.

Nuestra insistencia en la determinación de algunas constantes poéticas que poseen una determinación pragmática en esta literatura –con énfasis en la poesía- se encuentra alejada de toda intención preceptivista. Como se ha dicho tantas veces, el único deber ser legítimo de las letras para la infancia y la adolescencia es el de constituir verdadera literatura. Tales regularidades se han establecido como tendencias discernibles en la escritura, no instaurando una serie de normas a la manera de los tratadistas neoclásicos, ni formulando un recetario acerca de cómo escribir con más eficacia para muchachos. Iluminar heurísticamente el análisis de los textos es la función básica de la conceptualización

realizada, no proclamar con espíritu dogmático que debe evitarse tal o cual tema, que la rima es imprescindible u otras absurdas prescripciones.

El esfuerzo del creador por comunicarse con su potencial lector se apoya en las modernas ciencias del niño, pero no es el resultado, por supuesto, del mero saber ni de las buenas intenciones, sino del talento, hecho evidente, pero no siempre comprendido en toda su valía. Los estudios de literatura infantil, sin dejar de ser multidisciplinarios, no pueden olvidar el juicio martiano de que “a la poesía, que es arte, no vale disculparla con que es patriótica o filosófica, sino que ha de resistir como el bronce y vibrar como la porcelana.”

(50)

Porque la literatura infantil es, por vocación y por necesidad, expresión del diálogo humanizante; del juego generador de la alegría y estimulador de la lectura; de la rica semiótica en que se cifra la memoria del ser que debe vivir a plenitud la infancia como demorada estación de cotidiana maravilla y camino hacia una madurez impulsada por el aliento germinal, levantador, de la comunicación en la belleza.

REFERENCIAS Y NOTAS

- (1) Iuri Lotman, citado por Peeter Torop en “El fenómeno Lotman.” *Criterios*, nos. 5-12, I. 1983-XII. 1984, p.97.
- (2) *Ibidem*.
- (3) He aquí dos ejemplos muy ilustrativos. Afirma el narrador español Miguel Angel González (n. 1934): “-Yo no escribo “precisamente” para niños o jóvenes. Tampoco creo que exista –ni que deba existir- una literatura específica para niños y jóvenes. Procuro, sin más hacer buena literatura. Y olvidemos el tópico de que *Platero y yo*, *Le petit prince* o *El cartero del rey*, por citar sólo algunos, son libros para niños... Como no lo es nada de Perrault, ni de Andersen, ni de los Grimm: únicamente son buena literatura.” (Entrevista en la sección “Informe”, *CLIJ, Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, año 3, no.16, abril de 1990, p.30). Y dice el escritor cubano Luis Cabrera Delgado (n. 1945): “(...) he llegado a la conclusión de que la Literatura Infantil no existe como categoría literaria. En su lugar existe sólo la Literatura, con todas las valoraciones y clasificaciones que se le han hecho inherentes, con todos los análisis y cuestionamientos que se le puedan hacer y con todos los estudios e investigaciones que se le harán, pero no una Literatura condicionada a un hipotético lector.” (“¿Si siguiera Caperucita Roja?” *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, no. 5, julio-septiembre de 1995, p. 183).
- (4) El concepto de lector implícito se emplea aquí según la acepción que le otorga Henrik Markiewicz: “Es, pues, un constructo teórico del que sólo se puede decir que efectúa exhaustiva y correctamente las operaciones concretizacionales antes detalladas. Pero las concretizaciones –como sabemos- pueden ser diferentes y tener iguales derechos, y si es así, también el lector implícito se nos aparece en muchas formas diferentes y de iguales derechos. En pocas palabras: hay tantos lectores implícitos como concretizaciones; y en una formulación más cautelosa: hay tantas variantes del lector implícito como variedades de la concretización.

Entre ellos se podría distinguir con el nombre de lector adecuado el correlato de la concretización históricamente adecuada; con el nombre de lector virtual (a falta de una mejor denominación) el correlato de la interpretación propuesta por el investigador y el crítico, y, por último, con el nombre de lector potencial el equivalente del lector implícito, pero definido en categorías extratextuales, socioculturales (por ejemplo, el lector instruido, el lector infantil, el lector obrero). (En: “La recepción y el receptor en las investigaciones literarias. Perspectivas y dificultades”, *Criterios*, nos. 5-12, I.1983-XII.1984, pp. P-10).

- (5) Vid. Jean Piaget. “Los estadios del desarrollo intelectual del niño y del adolescente”, en *Los estadios en la psicología del niño*, pp. 39-48; D. B. Elkonin. “Acerca del problema de la periodización del desarrollo psíquico en la edad infantil”, en *Selección de lecturas de psicología infantil y del adolescente*, Primera parte, pp. 16-31.
- (6) Vid. Jacques Dubois. “Lectura y condiciones de legibilidad.” *Criterios*, nos. 5-12, I. 1983-XII. 1984, pp. 28-31.
- (7) *Ibidem*, p.29.
- (8) *Ibidem*, p. 30. (La cita de Bourdieu fue tomada de su artículo “Disposition esthétique et compétence artistique”, en *Les Temps Modernes*, no. 295, 1971, p.1370).
- (9) *Ibidem*, p. 29.
- (10) “La competencia literaria”, capítulo de su libro *La poética estructuralista*, incluido en *Selección de lecturas de teoría y crítica literarias*, t.II, p.93. El escritor y profesor español Gabriel Janer Manila ha escrito sobre esta cuestión: “La competencia se define en el sentido de capacidad virtual, de posibilidades de creación de mundos y realidades ficticias. Esta capacidad –como un bagaje de experiencia acumulada- intervendrá de nuevo cada vez que nos acerquemos a un texto literario. Por esta razón no leeremos nunca de la misma manera un libro, de la misma forma que no escucharemos de forma parecida un mismo relato. Pero este es uno de los prodigios de la literatura: la capacidad de enfrentarse de forma inédita con el receptor, cada vez que éste se abre a la fascinación del texto. Y cada una de estas relaciones con

el texto será una experiencia irrepetible.” (“De la narración oral al texto escrito.” *Peonza. Revista Trimestral de Literatura Infantil*, no. 33, junio de 1995).

- (11) Al respecto expone P. A. Rudik, en el manual soviético *Psicología*, publicado en 1990. “El niño, en el proceso del pensamiento, comienza a utilizar cada vez en mayor medida, los conceptos abstractos aunque en conjunto su pensamiento continúa basándose en percepciones y representaciones concretas. (...) Tan solo de manera lenta y gradual se acercan al pensamiento lógico-abstracto con su apoyo en las posiciones y regularidades generales. La capacidad de pensamiento abstracto-lógico que se desarrolla y perfecciona en la edad correspondiente a la enseñanza primaria y sobre todo en los últimos años de la enseñanza media, es propiciada por la asimilación de los fundamentos de las ciencias, es decir, de las regularidades que caracterizan los fenómenos de la naturaleza y la sociedad estudiados...”, p. 164.
- (12) Vid. A. A. Liublinskaia. *Psicología infantil*, pp. 264-265; A. V. Petrovski y otros. *Psicología educativa y pedagógica*, pp. 44-171.
- (13) *Comunicación, personalidad y desarrollo*, pp. 82-83.
- (14) Al respecto afirma el investigador brasileño Lauro de Oliveira Lima: “De hecho todo proceso escolar a partir de la alfabetización, se reduce hoy en día a la adquisición de técnicas y memorización de conceptos, de tal modo que, incluso cuando excepcionalmente se recurre al juego, la competición se orienta a mejorar los “resultados” sin recurrir jamás a modelos creativos. Por otro lado, la propia sociedad moderna (en contraposición con las sociedades “primitivas”) se fue haciendo “seria” (perdiendo su dimensión festiva), centrándose en un ritmo de producción que agobiaba a los trabajadores hasta llevarlos al agotamiento completo. Poco a poco las actividades de recreo fueron relegadas al fin del día, de la semana, del año, de la vida.” (“Niveles estratégicos de los juegos”, *Perspectivas. Revista trimestral de educación*, Unesco, vol. XVI, no. I, 1986, p. 72).
- (15) Juan Cervera. *Teoría de la literatura infantil*, p. 196.

- (16) Patrice Pavis. "Producción y recepción en el teatro: la concretización del texto dramático y espectacular (I)." *Criterios*, nos. 21-24, I. 1987-XII.1988, p. 105.
- (17) *Ibidem*, p. 106.
- (18) *Ibidem*.
- (19) *Vid. ibid.*, p. 107.
- (20) Por lectura performativa se entiende aquella que invita a la actuación, a la participación extraverbal, al canto o a cualquier otra forma de actividad física.
- (21) "El texto en el texto." *Criterios*, nos. 5-12, I.1983-XII. 1984, p. 107.
- (22) *Vid. Sigfried Schmidt. "La comunicación literaria", en Pragmática de la comunicación literaria, pp.190-200.*
- (23) Conocida la polisemia del término, a la inicial de Greimas, en su *Semántica estructural*, de 1970, como "un conjunto de categorías semánticas redundantes que permiten la lectura uniforme de un discurso" (p. 188 en la edición barcelonesa de Gredos), se le amplían concepciones como las de Rastier que extienden la acción de la isotopía del plano del contenido al de la expresión, lo que supone, por ejemplo, postular un nivel fonémico. *Vid. Sara Luz Páez Vivanco. "Discurso e isotopía." Semiosis. Cuadernos del Seminario de Semiótica Literaria del CILL de la Universidad Veracruzana, no. 16, enero-junio de 1986, pp. 131-145.*
- (24) Se parte de la definición de Rafael Núñez Ramos en *Poética semiológica. "El Polifemo", de Góngora. Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1980, p. 186: "Llamaremos recurrencia sémica a toda iteración de semas no exigida por la homogeneidad del enunciado y que supone un nivel de redundancia superior al necesario para la comprensión del texto."*
- (25) Enrique Bernárdez. "La coherencia textual como autorregulación en el proceso comunicativo." *Boletín de Filología. Santiago de Chile, Universidad de Chile, tomo XXXIV, 1993-1994, p. 25.*
- (26) "Sobre el contenido y la estructura del concepto de "literatura artística". *Criterios*, no. 31, 1-6/ 1994, p. 239.

- (27) Vid. *Juegos y otros poemas*, p.85.
- (28) P. 28.
- (29) Vid. Carlos Reis. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, p.291.
- (30) *Por el Mar de la Antillas anda un barco de papel*, p. 61.
- (31) Vid. Johan Huizinga. *Homo ludens*. El ensayista holandés expresa: “la poesía, nacida en la esfera del juego, permanece en ella como en su casa. *Poiesis* es una función lúdica. Se desenvuelve en el campo de juego del espíritu, en un mundo propio que el espíritu se crea”, p. 143. Por su parte, Moisei Kagan expone: “Las teorías que acercaban el arte al juego, fueron criticadas muchas veces y de manera justa, puesto que ellas conducían a un tratamiento formalista más o menos consecuente del arte. Lamentablemente, los partidarios de la concepción que destacaba el contenido de la actividad artística, arrojaron el niño junto con el agua, es decir, se negaron a ver el *aspecto* lúdico realmente propio de la conformación artística de la forma. Sin embargo, este aspecto es inherente –desde luego, en uno u otro grado- a toda cabal actividad de creación artística, puesto que la fantasía tiene en ella los más amplios derechos y no se somete por completo a las reglas existentes a la actividad de construcción técnica del poema, el cuento, la pieza, la fuga, la naturaleza muerta, el edificio, etcétera.” (“La estructura de la forma artística”, *Criterios*, nos. 3 / 4, julio-diciembre de 1982, p. 45).
- (32) Liev Semionovich Vigotski. *Psicología del arte*, pp. 315-316.
- (33) *La poesía*, p. 111.
- (34) *Ibidem*, p.114.
- (35) Vid. Richard Ohman. “Los actos de habla y la definición de la literatura”; José Domínguez Caparrós. “Literatura y actos de lenguaje”; Teun A. Van Dijk. “La pragmática de la comunicación literaria”, en *Pragmática de la comunicación literaria*, *passim*.
- (36) Vid., a título de ejemplo, la siguiente afirmación de Juan Cervera, en su *Teoría de la literatura infantil*: “...puede decirse que la poesía lírica tiene carácter *estático* frente al carácter *dinámico* de la narrativa y del drama. Y la poesía narrativa, “dominada por una acción más o menos

notoria, aparece como lírica impura y de escasa autenticidad poética”, p. 197.

(37) Vid. María Elena Walsh: *Tutú Marambá* (1960) y *El reino del revés* (1964); Jairo Aníbal Niño: *La alegría del querer* (1886); Aramis Quintero: *Imágenes* (1997), *Oh tiempo* (1998).

(38) Vid. Ramón Luis Herrera. “Algunas regularidades temáticas en la poesía infantil cubana de los años 70 y 80”, en *La literatura infantil ante el espejo*, pp. 9-19. Una conclusión de ese estudio fue el predominio muy mayoritario de asuntos vinculados con la flora y la fauna, desligados de preocupaciones ecológicas, éticas o filosóficas, lo que indica la reiteración del repertorio tradicional y el olvido de las grandes preocupaciones de la época.

(39) Vicente González Castro. *Profesión: comunicador*, p. 1.

(40) *Ibidem*, p. 23.

(41) Fernando Lázaro Carreter. “La literatura como fenómeno comunicativo”, en *Pragmática de la comunicación literaria*, p. 157.

(42) *Ibidem*, pp. 158-159.

(43) *Ibid.*, p. 159.

(44) *Ibid.*, p. 160.

(45) “La percepción artística” en *Lecciones de estética marxista-leninista*, p. 431.

(46) Iuri Lotman. “El texto y la estructura del auditorio.” *Criterios*, no. 31, 1-6 / 1994, p. 233.

(47) *Ibidem*, pp. 232-233.

(48) *Ibid.*

(49) Comité de selección del Banco del Libro. “El Banco en la sombra.” *Espacios para la lectura*. Organo de la Red de Animación a la Lectura de Fondo de Cultura Económica, año II, nos. 3 y 4, 1996, p. 21. Se dice allí: (...) “Pareciera que los libros para niños nos brindan la posibilidad de compartir, de enviar mensajes de manera efectiva y conmovedora. El formato, las ilustraciones y la transparencia que suele caracterizar al libro, los hacen amables y accesibles. De ahí que los adultos se los intercambien y piensen en ellos como un buen obsequio. Son de

apariciencia hermosa y ayudan a transmitir una idea o un sentimiento a la manera en que lo haría una tarjeta de felicitación, sólo que logran un mayor impacto en quien los recibe. Entonces da la impresión de que los grandes se están apropiando de ciertos libros de los pequeños; los hacen suyos de la misma manera en que tiempo atrás los niños tomaron por asalto *Robinson Crusoe* o *Los Viajes de Gulliver* para colocarlos por siglos en sus anaqueles.”

(50) José Martí. “Heredia”, en *Ensayos sobre arte y literatura* (Selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar), p. 152.

II. EVOLUCION CREATIVA DE LA POESIA INFANTIL DE DORA

ALONSO

Se ha creído necesario precisar la evolución de la poesía infantil de Dora Alonso, como exigencia de la combinación de los métodos lógico e histórico, potenciadora de la capacidad heurística del enfoque eminentemente sincrónico, que regirá la argumentación del ulterior análisis de los textos. Las líneas de ese proceso creativo serán trazadas en torno a dos cuestiones principales: desarrollo de la institución literaria infantil nacional y tratamientos ideotemáticos, aunque eventualmente se incluyan ciertas descripciones de naturaleza estilística que complementan la tipificación de dicho devenir.

Coral, cuaderno escrito en 1940 y no publicado hasta 1983, debe constituir, por múltiples razones, el necesario punto de partida para la caracterización del *corpus* lírico destinado a la infancia por la autora de *Palomar*.

Este conjunto de doce textos, como señalara Waldo González López "...iniciaría en Dora Alonso su interés y acercamiento al mundo infantil que conoce profundamente. En ese poemario ya están en germen los rasgos esenciales de su posterior literatura para niños..." (1).

Aunque la autora ha afirmado que "Mis primeros versos no fueron para ellos, sino para mí" (2) y varios estudiosos consideran que la obra inaugural de su creación infantil es la pieza teatral *Pelusín y los pájaros*, de 1956, lo cierto es que *Coral* presenta una serie de rasgos

de diverso carácter que lo acercan marcadamente a constantes poéticas de la producción literaria para los pequeños lectores. En un inventario inicial se podría destacar:

- la recurrente presencia del niño como asunto, motivo poético o como destinatario invocado por el discurso lírico,
- la frecuente alusión a juegos y canciones infantiles;
- la adopción, expresa en los títulos, de formas genéricas vinculadas con la tradición de esta literatura: cuento, canción de cuna romance;
- el empleo de estructuras métricas mayoritariamente abandonadas por la poesía para adultos, tras la irrupción de la vanguardia en la literatura cubana, al terminar la década del veinte.

Coral, a pesar de su prolongadísima ineditéz, debe ser integrado al inusual movimiento creativo de la poesía cubana para niños que tiene lugar aproximadamente entre 1936 y 1947. La primera fecha está jalonada por la publicación del *Romancero de la maestrilla*, de René Potts (1908-2000); la segunda por *El romancillo de las cosas negras y otros poemas* de Raúl Ferrer (1915-1993). Entre ambas habría que mencionar a dos libros de Emma Pérez Téllez (1901- ?): *Niña del viento del mañana* (1937) e *Isla con sol* (1945). Este conjunto no sería alcanzado en su altura estética hasta muchos años después, en la década del setenta, y careció de una orgánica continuidad por el muy adverso contexto de la república neocolonial.

El breve poemario de Dora Alonso se distingue por su raigal vivencialidad. El asunto común a todos los poemas es el hijo anhelado, soñado en su belleza futura y luego perdido. Pero el contenido autobiográfico no implica en estos poemas el anecdotismo superficial. Todo lo contrario: son versos colmados de simbolismo, sugeridores de múltiples sentidos,

capaces de otorgar nueva vida, a través de su limpia y variada factura métrica, a motivos y tópicos de larga tradición.

En *Coral* es ostensible la huella del romance lorquiano, sobre todo en cuanto a tono y tropología. Tal hecho debe ser tomado en cuenta al insertar la obra en el devenir de la literatura infantil. Como sus títulos indican, los poemarios de Renée Potts y Raúl Ferrer emplean la estrofa renovada por los grandes poetas de la generación española del 27, lo cual es más que una simple coincidencia: es la expresión de una comunidad de experiencias generacionales y de una voluntad de actualización estilística de la escritura para niños, mediante un molde expresivo que aunaba la más auténtica herencia lírica en el ámbito hispánico y el espíritu de novedad que le habían insuflado Federico García Lorca (1898-1936), Rafael Alberti (1902-1999), Vicente Aleixandre (1898-1984).

El romance se asocia también a las canciones de corro que entonces se cantaban mucho en las escuelas ("Dónde vas Alfonso XII", "Una tarde de verano..."). (3) Por tales razones no resulta extraño que una forma métrica que fue desplazada en Cuba por la décima en la poesía popular y que fue cultivada en el siglo XIX sobre todo por la lírica nativista, sea la preferida por las voces más altas de la poesía infantil en esta etapa. Debe tomarse en cuenta que entre las excepciones de esa tendencia básica se encontraban nada menos que "Jicotencal", de Gabriel de la Concepción Valdés, Plácido (1809-1844); "Fidelia", de Juan Clemente Zenea (1832-1871) y "Los dos príncipes", de José Martí, textos todos que aparecían en los libros escolares en su condición de clásicos. El último de ellos deviene, como parte de *La Edad de Oro*, el más directo e ilustre antecedente de este momento dominado por el romance en la poesía infantil cubana, por demás ideal para dar cabida a los elementos narrativos que con tanta frecuencia dinamizan el discurso lírico.

De este sustrato cultural hay que partir para entender las preferencias de Dora Alonso por el verso de arte menor asonantado, mayoritariamente octosílabo, que tiene, como otras constantes estilísticas, su punto de arranque en este cuaderno y que luego adoptará diferentes modalidades sin abandonar nunca del todo su inicial matriz generadora.

Al crear la Revolución -como parte de su ingente quehacer transformador- el conjunto de condiciones económicas, sociales y culturales para el florecimiento de la literatura infantil en tanto verdadera expresión artística, correspondió a Dora Alonso encarnar de manera paradigmática, en términos de creación, los avatares de esa literatura que fue constituyéndose como institución, en ascendente integración sistémica, desde los albores de la década del sesenta.

Para comprender con más precisión esa ejemplaridad de Dora Alonso en el seno de ese proceso literario debe destacarse que:

- Se inició en el cultivo asiduo de las letras para niños, hecho común en los más notables autores de los años sesenta, luego de una reconocida trayectoria en la literatura para adultos.
- Poseía una considerable experiencia en la comunicación con un público masivo, lograda a través de su inserción exitosa en la programación de radionovelas y del periodismo escrito. Este aspecto lo comparte, significativamente, con varios de los escritores del decenio de los sesenta como Félix Pita Rodríguez (1909-1990) y Onelio Jorge Cardoso (1914-1986).
- Participó de manera protagónica en la elaboración de libros de lectura escolar que sustituyeron a los usados en la época prerrevolucionaria. Textos suyos siguieron

apareciendo en proyectos de esta misma índole, hasta convertirse, algunos de ellos en patrimonio de la memoria cultural cubana. Esta fue una de las incitaciones más motivadoras para su plena dedicación a la escritura para niños.

- Se dirigió constantemente hacia nuevas posibilidades artísticas, en una línea evolutiva que podría esquematizarse como un arranque de óptica realista y cercana a lo testimonial (generalizada en la producción literaria infantil de los sesenta), con gradual asimilación ulterior de una visión más imaginativa y fantasiosa de la realidad, que jalonan hitos como *El cochero azul* (1975) y *El Valle de la Pájara Pinta* (1984). Aunque tal esquema es válido sobre todo para la narrativa, es observable un enriquecimiento ideoestético paralelo en su obra lírica.

- Simultaneó la creación para niños con la de adultos, e incluso en esta última logró algunos de los textos de mejor acogida por parte de la crítica, como la colección de cuentos *Once caballos*, de 1970. En algunos libros como *Ponolani* (1966) y *Agua pasada* (1981) es sumamente difícil definir el tipo de lector al que van dirigidos, y tal amplitud del espectro de la recepción se ha reflejado en el carácter de las ediciones. (4)

- La diversidad de expresiones genéricas es marcada en su obra, pues no solo es reconocida como importante narradora y poetisa, sino también como fundadora y una de los principales representantes de la literatura dramática para la infancia en Cuba. Entre sus textos para niños se cuentan, además, relatos que funden lo periodístico y la ficción narrativa, como *Gente de mar* (1977). Aunque la participación exitosa en la vida de la institución literaria implica una dinámica favorecedora de las posibilidades editoriales del

escritor, que pueden conducirlo a cierta pérdida de la autoexigencia estética, es consenso de la crítica que tan polifacética creatividad se ha ejercido sin sacrificar la calidad artística.

En el contexto de la institución literaria infantil forjada como integridad funcional en las décadas posteriores a 1959, resulta muy llamativo el auge de un movimiento cubano de poesía infantil, fenómeno *sui generis* a escala internacional.

En América Latina existe una excelente tradición de poesía infantil, que tiene en el auge modernista y postmodernista de finales del siglo XIX y principios del XX, su primer momento de esplendor. Grandes autores de ese período cultivaron el poema para muchachos con alto rigor artístico, como parte de la totalidad de sus respectivos universos poéticos: José Martí, Rubén Darío (1867-1916), Amado Nervo (1870-1919), Leopoldo Lugones (1874-1938), Gabriela Mistral (1889-1957). (5)

Esta creación fundacional es continuada, hacia la década del veinte, por autores que se consagrarán con mayor exclusividad a esta producción poética, como los argentinos José Sebastián Tallon (190-1854) y Germán Berdiales (1896-1975), quienes tipifican dos de las líneas recurrentes a todo lo largo de la historia del género entre nosotros: la fina recreación lírica en el primero; la de filiación más cercana a lo escolar en el segundo. La gran poetisa uruguaya Juana de Ibarbouru (1895-1979) aportó un cuaderno ya clásico en esta etapa. (6)

Las décadas posteriores verán la aparición de varios autores que acrecentaron sustancialmente ese valioso patrimonio, a pesar de la inexistencia de una adecuada infraestructura de edición y difusión, del carácter muy elitario del libro para niños y de la falta, casi total, de estímulos para el escritor. Las obras de vigorosas personalidades como

el mexicano Francisco Gabilondo Soler, Cri-cri, Aquiles Nazoa (Venezuela, 1920-1976), Manuel Felipe Rugeles (Venezuela, 1908-1959), Carlos Luis Sáenz (Costa Rica, 1899-1983), Claudia Lars (El Salvador, 1899-1974), Ester Feliciano Mendoza (Puerto Rico, 1918), y Oscar Alfaro (Bolivia, 1921-1963), conforman un *corpus* signado por la autonomía estética y la riqueza humanística, en el cual se observa el surgimiento de una dedicación sistemática a esta lírica por parte de algunos poetas, hecho que no se generalizaría en Cuba hasta la década de los setenta. (7)

A partir de los años sesenta irrumpe el talento poderoso y transgresor de María Elena Walsh (Argentina, 1930) -en quien, como en Cri-cri, se unen música y poesía- y sobresalen autores como Velia Bosch (Venezuela, 1936), Jairo Aníbal Niño (Colombia, 1941) y Elsa Isabel Bornemann (Argentina, 1952), aunque se constata que en el florecimiento de la literatura infantil latinoamericana de los últimos veinte años, la poesía es minoritaria (con la excepción de Cuba, que por razones expositivas se ha tratado aquí aparte), en lo que influyen fuertes condicionamientos extraliterarios. (8)

La poesía cubana para niños se benefició de la dedicación de poetas de reconocida trayectoria como Nicolás Guillén, Mirta Aguirre o Eliseo Diego (1920-1994), por sólo citar nombres de primera línea, y de la sucesiva incorporación de nuevas voces, estimuladas por un hecho fundamental: al no existir el lucrativo negocio de las publicaciones para niños, la poesía, considerada de poca venta por la industria capitalista del libro, deja de ser la Cenicienta editorial, para gozar de iguales posibilidades de comunicación con el público infantil.

Dora Alonso se incorporó a ese movimiento desde su fase germinal en los años sesenta, a través de la prensa y los libros de lectura escolar, pero será a fines de la década de los setenta cuando vean la luz *Palomar* (1979) y *La flauta de chocolate* (1980) como parte de una verdadera eclosión iniciada por el ya clásico *Juegos y otros poemas* (1974), de Mirta Aguirre y continuada por volúmenes muy logrados como *Por el Mar de las Antillas anda un barco de papel* (1978) de Nicolás Guillén y *Caminito del monte* (1979), de David Chericián (n. 1940).

Ese conjunto de notoria variedad estilística y ascendente audacia temática, enriquecido en los años posteriores con los libros de Eliseo Diego, Aramis Quintero (n. 1948), Excilia Saldaña, Adolfo Martí (n.1922), (9) -entre otros muchos- llega a convertirse en una de las expresiones más interesantes de la poesía cubana contemporánea. (Ver Anexo 2)

Este desafío estético supuso, como cuestión esencial, una progresiva ruptura de la ancilaridad tradicional de la poesía infantil, con su inclinación didactizante y su repertorio temático limitado. El espacio institucional favorecido por una política cultural estimulante, es ocupado por una producción poética que alcanza paso a paso una dinámica y una consistencia capaces de otorgarle plena legitimidad en el concierto de manifestaciones genéricas de la literatura nacional y de establecer vasos comunicantes más orgánicos con toda la poesía cubana y del ámbito hispánico del pasado y del presente. En tal devenir se inscriben aportes como la actualización de estrofas en desuso (zéjel, cosante, perqué, ovillejo); las búsquedas intertextuales; el enriquecimiento metafórico que incorpora elementos de la renovación impulsada por la vanguardia y los movimientos que le siguen; la mayor presencia del yo del hablante lírico; la apertura hacia el despliegue imaginativo y

fantástico; los atisbos de versificación libre y una creciente vocación experimental apreciable sobre todo desde los años ochenta.

Tales logros no pueden hacernos olvidar las desigualdades creativas de este género, favorecidas quizás, principalmente en los años setenta, por una política editorial muy poco selectiva. Los estereotipos temáticos y estilísticos, la chatura tonal, los descuidos en la métrica (excesivo empleo de las estrofas de cuatro versos, sacrificio del sentido en aras del sonido, abuso de rimas fáciles, décimas contrahechas); el regodeo kitsch e inexpressivo en objetos y fenómenos supuestamente poéticos (sueños, estrellas, corales, mariposas); la proliferación de diminutivos y personificaciones pedestres; la fabricación en serie de "poemas" de repertorio, son algunos de los defectos que una crítica muy escasa y demasiado complaciente no ha señalado con la necesaria exigencia para orientar a los autores, editores, promotores y lectores adultos que seleccionan los textos para los niños.

El grillo caminante ofrece como libro una contradictoria peculiaridad, pues contiene las muestras iniciales de la intencional y asidua escritura poética de Dora Alonso para los niños durante los años sesenta y, sin embargo, ve la luz en 1981, después de dos poemarios de madurez: *Palomar* y *La flauta de chocolate*. Por la breve introducción de la autora, titulada "Unas palabras", se conoce que el libro estaba ya concluido en enero de 1974. En él aparecen poemas que habían sido publicados en la revista *Mujeres* desde el comienzo de la década del sesenta y adivinanzas quizás concebidas especialmente para el libro en fecha más cercana a la del prólogo, con el propósito de otorgar mayor variedad y atractivo al conjunto.

Es éste un libro inaugural publicado a destiempo y próximo a los modelos más tradicionales de la poesía infantil: la fábula de intencion moralizante, la narración versificada, la adivinanza. Luego de *Coral*, donde la autora logra una magnífica poesía para niños -porque lo es también para adultos y porque no se asumen los clichés temáticos y estilísticos más convencionales-, los textos de *El grillo...* implican una suerte de retroceso estético, tal vez correlacionable con el estado embrionario de la institución literaria infantil cubana, permeable a los estereotipos de prioritaria finalidad pedagógica.

Al respecto opinó José Antonio Gutiérrez en un lúcido estudio: "Aunque en la mayoría de las piezas se exalta lo nacional y el discurso literario fluye espontáneo y con evidente frescura y ligereza, el criterio rector aquí es el de una poética normativa, absolutizadora de los enunciados didácticos y axiológicos, cuyo componente lúdico se encuentra siempre lastrado por una finalidad aleccionadora o cognoscitiva." (10)

No obstante, hay algunos poemas que escapan al dominante didactismo, y no puede obviarse la marcada diferencia entre las adivinanzas y casi todo el resto de los textos. La adivinanza es una variante genérica típica de la literatura infantil, en razón de su naturaleza lúdica, sustentada en la ingeniosidad y en recurrencias fónicas diversas y de su vínculo con la oralidad folclórica. La dificultad poética de su escritura parece radicar en cómo trascender el simple juego, la mera fórmula verbal, sin perder su prístina condición de incógnita más o menos soluble. Quizás por eso, aunque ha dado lugar en Cuba a libros enteros y a secciones de muchos poemarios, no abundan precisamente los textos que armonicen imaginación, gracia y logro estilístico.

Las seis agrupaciones de adivinanzas muestran una clara preferencia por atributos de la cultura, la historia y la naturaleza cubanas y poseen de dos a cuatro versos de arte menor, con predominio de la cuarteta octosilábica asonantada. Las treinta adivinanzas constituyen lo más feliz del poemario, tanto en términos temáticos como estilísticos y no sería aventurado afirmar que permanecen insuperadas en su difícil categoría genérica.

De *Palomar*, el primer libro de poesía publicado por Dora Alonso, en 1979, expresó Eliseo Diego, en carta personal a la autora: "Tu libro tenía que ser escrito, faltaba en la dimensión mágica de la Isla." (11) El entusiasmo del gran poeta fue compartido por muchos, pues este cuaderno situaba a su autora, hasta entonces reconocida como prosista, en la vanguardia del movimiento de la pujante escritura lírica para niños en Cuba.

En 1989 se realizó una nueva edición de la obra, ampliada con veinte textos, que será considerada como la definitiva a los efectos del análisis. Estructurado en cuatro partes que corresponden a otras tantas obsesiones temáticas de la autora ("Jardín", Corral de ponies", "Mar cubano" y "Juguetería"), en *Palomar* afloran tenaces recurrencias del mundo ficcional de Dora Alonso: desde el mar de acusado protagonismo en *Aventuras de Guille*, hasta los seres folclóricos de *El cochero azul*, o los títeres campesinos que abundan en su teatro.

El juego y la humana necesidad de la comunicación atraviesan como constantes semánticas estos cuatro subconjuntos, sin incurrir en formulaciones verbales explícitas. Una quintaesenciada cubanía recorre, asimismo, estas páginas, logrado ejemplo de creación literaria para los niños más pequeños.

La flauta de chocolate es el segundo de los libros de poesía publicados por Dora Alonso. Su primera edición, con un bello "Preludio en tono menor" por María Villar Buceta (1899-1977), ocurrió en 1980 y estuvo a cargo de la editorial Gente Nueva. Existe una segunda edición perteneciente a la editorial Pueblo y Educación, de 1990, en la que no aparecen las palabras introductorias de la autora de *Unanimismo* -evidente e inexplicable pérdida- y en la que además se ha alterado sistemáticamente la disposición tipográfica de los versos. A pesar de sus deficiencias, este último libro es el que ha circulado más ampliamente en el país.

La flauta... es un poemario temáticamente ambicioso y abarcador, que resume el mundo poético de Dora Alonso y posee un total de 71 textos, agrupados en cuatro secciones: "Nanas y tonaditas", "Nidal", "Vaqueras y marineras" y "La tierra mía".

Lo más notable de la estructura del libro parece ser la diversidad de grupos etéreos a los que se dirige, pues si la primera sección está concebida en lo fundamental para un receptor prescolar, las demás, en un progresivo ascenso de la complejidad ideotemática y estilística -que tiene su momento más alto en el subconjunto final-, buscan la comunicación con niños mayores.

Una línea temática relevante en esta obra es la relacionada con diversas expresiones simbólicas de la cubanía, que se engarza a veces, en verdadera fortuna poética, con lo autobiográfico. Los treinta poemas de "La tierra mía" anuncian desde el título esa vivencialidad no muy frecuente en la poesía infantil.

Esa sección constituye una de las mejores muestras de poesía patriótica para niños en Cuba, a la altura de "Isla", incluida en *Juegos y otros poemas*, de Mirta Aguirre. Con ella comparte la misma posición al final del libro, similar función de clímax semántico y tonal, pareja riqueza imaginativa para evocar paisajes, atmósferas, hombres y avatares definitorios de la identidad nacional, aunque sean notables las diferencias, como es de esperar en universos estilísticos de tan perfilada singularidad.

La recodificación del legado folclórico de primordial origen hispánico, cabalmente transculturado en Cuba, es otra de las constantes temáticas de *La flauta...*, manifestación de la intertextualidad presente en ella, objeto de indagación en el capítulo siguiente.

Verdadera *summa* poética en el contexto de la producción de la autora, tanto por sus hallazgos artísticos de diversa índole -semánticos, fónicos, léxicos, tropológicos, tonales- como por ciertos defectos menores (convencionalidad de algunas imágenes, el empleo excesivo de las enumeraciones), *La flauta de chocolate* es una de las referencias imprescindibles de nuestra literatura infantil en los últimos veinte años, y en virtud de su maestría estética y de su eficacia comunicativa, uno de los libros más leídos por los niños cubanos.

Los payasos, de 1985, es el último libro de poesía para niños publicado por Dora Alonso.

Algunos rasgos básicos que lo diferencian de los poemarios anteriores son los siguientes:

- la unidad temática, pues todos los poemas poseen un asunto común. Si en *Palomar* y *La flauta...* aparecían secciones con un asunto más o menos homogéneo, en *Los payasos* alcanza su plenitud el procedimiento expresivo evocador de la estructura musical del tema con variaciones,

- la presencia más intensa de la convivencia humana y de sus aristas afectivas,
- la creación de un mundo en que tal convivencia, signada por la sensibilidad y la desinhibición, instaura una combinación sin fisuras entre realidad y fantasía, porque es el ámbito del juego, de la risa, del circo y sus personajes como fiesta de la memoria.

La permanencia en *Los payasos* de una tonalidad oscilante entre el humor y una fina emotividad, la fluidez y limpieza de la versificación, el aire de familia con ciertos códigos del conversacionalismo, confirman el enriquecimiento creativo verificado en la obra poética de Dora Alonso, capaz de aportar, como cierre provisional de un ciclo de genuina calidad, un poemario que reúne la sabiduría acumulada en el oficio y la apertura hacia nuevos horizontes.

REFERENCIAS Y NOTAS

- (1) Waldo González López. "La flauta de Dora Alonso" en *escribir para niños y jóvenes*, p.66.
- (2) Dora Alonso. "Yo vi besar las metralletas", en *Quiénes escriben en Cuba*, de Jorge Luis Bernard y Juan Antonio Pola, p.30.
- (3) Vid. Concepción Teresa Alzola. *Folklore del niño cubano*. Notación musical de María Álvarez Ríos. (Tomo I), pp. 39-75.
- (4) *Ponolani* tuvo una edición inicial en 1966, dirigida a los lectores adultos y otra posterior, con algunos cambios en el texto, para el lector juvenil, realizada por la Editorial Gente Nueva.
- (5) Vid. Rubén Darío: "A Margarita Debayle" (1908), incluido en *Poema del otoño y otros poemas* (1910); Amado Nervo: *Versos escolares* (?); Leopoldo Lugones: "El hornero", "El nido ausente" y otros poemas inspirados en las aves de su país, incluidos en la sección "Alas" de *El libro de los paisajes* (1917); Gabriela Mistral: *Libros de lectura* (1916-1917), en los que aparecen 55 poemas, *Desolación* (1922, 1923), *Ternura* (1924, 1945).
- (6) Vid. José Sebastián Tallon. *Las torres de Nüremberg* (1924), *La garganta del sapo* (?); Germán Berdiales: *La fiesta de mi escuelita* (1924), *Canciones de cuna* (1937); Juana de Ibarbourou: *Las canciones de Natacha*. (1930).
- (7) Vid. Francisco Gabilondo Soler, *Cri-cri: Cuentos para cantar y canciones para leer* (1994), la obra de este autor se difundió fundamentalmente, en su propia voz, en programas radiales de los años 40 y 50; Aquiles Nazoa: *Método práctico para aprender a leer en VII lecciones musicales con acompañamiento de gotas de lluvia* (1943), *Vida privada de las muñecas de trapo* (1976).

Manuel Felipe Rugeles: *¡Canta Pirulero!* (1958); Carlos Luis Sáenz: *Mulita mayor: rondas, cuentos y canciones de mi fantasía niña* (1951), *Memorias de alegría: versos para niños* (1982); Claudia Lars: *Escuela de pájaros* (1955); Ester Feliciano Mendoza: *Arco iris* (1949), *Nanas de la adolescencia* (1963), *Sinfonía*

de Puerto Rico (1968), *Cajita de música* (1969), Oscar Alfaro: *Alfabeto de estrellas* (1950), *Cien poemas para niños* (1955).

- (8) Vid. María Elena Walsh: *Tutú Marambá* (1960); *El reino del revés* (1963), *Zoo loco* (1965); Velia Bosch: *Jaula de bambú* (1984); Jairo Aníbal Niño: *La alegría del querer* (1986), *Preguntario* (1988); Elsa Isabel Bornemann: *El libro de los chicos enamorados* (1977), *Disparatario* (1983), *Sol de noche* (1990).

El aludido florecimiento de la literatura infantil latinoamericana es parte de los procesos de modernización cultural ocurridos en el continente a partir de la década del 50, bajo la égida de un mercado para el cual la poesía es una de las mercancías menos vendibles y rentables. Vid. José Joaquín Brunner. "Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana." *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. Universidad Autónoma de Puebla, nos.13/14, enero-diciembre, 1996, pp. 302-303.

- (9) Eliseo Diego: *Soñar despierto* (1988); Aramis Quintero: *Días de aire* (1982); *Maíz regado* (1983), *Fábulas y estampas* (1987); Excilia Saldaña: *Cantos para un mayito y una paloma* (1984), *La noche* (1989); Adolfo Martí Fuentes: *Libro de Gabriela* (1985).
- (10) José Antonio Gutiérrez. "Primeras impresiones..." *En julio como en enero*, año 5, no. 8, mayo de 1989, p. 32.
- (11) Eliseo Diego, en carta personal a Dora Alonso. Citado por Imeldo Alvarez en el "Prólogo" a *Letras*, de Dora Alonso, p. 22.
- (12) En la segunda edición se excluyó el poema "Doñita araña". No se observan cambios en los poemas que pasan de una edición a otra.

III. ESTRATEGIAS COMUNICATIVAS: SUS MARCAS EN LOS TEXTOS

Se tratará en este capítulo acerca de cómo se codifican en los poemas de Dora Alonso las marcas que, actuando en interrelación dialéctica, conducen la recepción y estimulan el diálogo cocreador, semántica y estéticamente productivo. Los cinco aspectos seleccionados recorren un camino de gradual complejidad desde el fonema hasta el texto, se corresponden con las regularidades de carácter pragmático definidas en el capítulo teórico y son las siguientes: las recurrencias fónicas y léxicas, el ritmo como expresión semántica y lúdica, la acusada presencia de elementos narrativos, la intensa sensorialidad imaginal y la intertextualidad orientada hacia la oralidad folclórica y otros hitos de la memoria cultural.

- Las recurrencias fónicas y léxicas.

La manifestación de recurrencia fónica y léxica estilísticamente más simple es la onomatopéyica y su aparición resulta más frecuente en textos concebidos para el receptor prescolar.

Como ejemplo muy llamativo de lo que Jakobson denomina la proyección del principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación, (1) la repetición onomatopéyica posee un espacio legítimo en la poesía infantil por sus potencialidades claramente isotópicas, lúdicas y humorísticas y por vincularse a comportamientos que caracterizan la etapa de adquisición del lenguaje. (2)

Dora Alonso no abusa de la onomatopeya. Su empleo es siempre oportuno, pragmática y estéticamente hablando.

Las aludidas potencialidades están presentes en el estribillo onomatopéyico siguiente, imantador de la atención del receptor, con su estridente sonoridad transida de vitalidad carnavalesca:

(...)

"El conejo va tocando
y la gente va detrás
con banderas y estandartes:
¡Tararí, tarará!

(...)

Nadie sabe por qué vino
ni tampoco a dónde va;
pero todos van cantando:
¡Tararí, tarará!" (3)

La onomatopeya, en su variante anafórica, convierte al poema en un espacio lúdico por sí mismo:

"Piqui
piqui
piqui...

Eran tres caballos:
el moro,
el negro
y el bayo.

Piqui, piqui, piqui;
piqui,
piqui,
piqui,
piqui, piqui, piqui...

Con sus tres jinetes
Pasaron marchando." (4)

Textos de vibración lírica más ostensible, ganan en coherencia semántica mediante la reiteración onomatopéyica. La imaginalidad reforzada por el musical y juguetón "chin chin", convierte a un fenómeno tan cotidiano y natural como la lluvia sobre la flor en una invitación tentadora a tener ojos para la belleza de las cosas sencillas:

"Chin chin,
las gotas de agua;
chin chin,
caían las gotas;
chin chin,
¡qué lluvia tan clara
-chin chin-
mojaba la rosa!" (5)

Las posibilidades humorísticas y desautomatizadoras de los códigos, mediante el empleo de usadísimas onomatopeyas zoológicas, se logra a plenitud aquí:

"<<¡Quiquiriquí!
ladró el perro.
¡Jau, jau, jau, jau!
cantó el gallo.>>
-¿Quién dijo eso?
-Un payaso." (6)

La aliteración supone un grado más alto de elaboración formal y de sutileza semántica

y su frecuencia de aparición es consiguientemente, mucho más elevada. Ella tiende a cohesionar semánticamente textos como:

"Piedrecita redonda,
rueda que rueda
para que te conozca
la hierbabuena.

De vez en cuando,
y como si jugaras,
rueda rodando." (...) (7)

"Echado sobre la playa
saca sus cuentas el mar
con una pluma de garza
y tinta de calamar." (8)

Más redundante en el primero, más sugerente en el segundo ejemplo, donde la repetición de líquidas y oclusivas se equilibra con la abundancia de aes -blancura, serena paz- y con los fonemas /n/, /i/, en cuyas sílabas recaen respectivos acentos métricos, el breve poema marino es una ilustrativa muestra de adecuación fónico-semántica.

En un texto como el siguiente, el procedimiento aliterativo alcanza resultados eufónicos que contribuyen, junto a otros diversos hallazgos verbales, a la calidad antológica del poema:

"Miniatura marinera,
filigrana de madera,
ámbar, jade verdemar.
Caballito de sal fina,
bailarín, aguamarina,
niño y joya de la mar." (9)

A la impresión de perfecta totalidad de esta sucesión de metáforas contribuye, como importante factor de coherencia textual y de cualificación estética, la recurrencia fónica de las consonantes /r/, /n/ y /m/ y de la vocal /i/, esta última sugeridora en eufónicos juegos combinatorios de la pequeñez y delicadeza del ser marino.

Un poema, "Lindos nombres de las hierbas", tematiza la belleza del material sonoro, sabroso regodeo de laterales y vibrantes, en otro feliz acoplamiento de sonido y sentido:

(...)

¡Monigote!
¡Bella dama!
¡Lentejuela!
¡Filigrana!

Y la que más te interesa:
la hierba sabelección.

Ambarina con flor de luna.
Marilope con prodigiosa.
¡Brujita!
¡Maravedí!

Y la hierba de la niña
que yo guardo para ti." (10)

Las posibilidades eufónicas de los indoamericanismos se aprovechan cabalmente en "Maderas de mi país", en especial en el agudo, percutiente estribillo pentasílabo, que se proclama, como un intermitente pregón callejero:

"¡Del monte cubano vengo,
del monte cubano soy!

Pinipiní.

Guásima baría,
júcaro amarillo,
guamá candelón,
yaití, granadillo...

Pinipiní." (...) (11)

En algunos poemas la aliteración es trascendida por una orquestación fónica que los dota de un atractivo singular. Tal es el caso de un texto como el siguiente:

"En la tinaja de barro,
en la redonda tinaja,
¡clin!
¡clon!
la gota de agua.

Un pianito de cristal,
una gota malcriada,
un agüita musical,
¡clin!
¡clon!
cantando en la madrugada." (12)

La temática del poema tiene su equivalente sonoro en la orquestación fónica que la evoca y que, junto a la estructura rítmica hacen muy **cantabile** al texto. Una combinación de nasales, líquidas y oclusivas (sugeridoras, a un tiempo, de lo profundo y oscuro, de lo ágil y claro, de lo percutivo), en unión de las reiteraciones vocálicas i - a, a - o, a - a, alcanza su concreción más intensa en el estribillo onomatopéyico que funde oclusión, liquidez y nasalidad, cerrazón y abertura, y que posee, por otra parte, una excelente disposición tipográfica que subraya con eficacia la idea de la musical caída.

Las recurrencias léxicas, que integran a menudo las fónicas, como manifestaciones textuales sólo deslindables con fines expositivos, constituyen un componente central en la estructuración semántica y estilística de la poesía infantil de Dora Alonso.

Si las recurrencias fónicas se movían en el plano del significante, con sus irradiaciones semánticas más difusas e indirectas, las léxicas, sin ser dicotómicas con aquellas, ponen el énfasis en el plano del significado y poseen una trascendencia mayor en la configuración ideotemática.

Un primer caso es el del empleo de la recurrencia léxica como principio constructivo del poema, en directa asociación con una atmósfera lúdica y/o folclórica, muy característica de la literatura infantil:

"Siete relojes,
siete semillas,
siete pelotas
y una sombrilla.

Siete burbujas,
siete pañuelos
siete dedales
y un caramelo.

Siete conejos,
siete alfileres,
siete enanitos...
¡y Blanca Nieves!" (13)

La repetición anafórica dinamizada por una gradación de naturaleza afectiva -juego de adivinar lo cariñosamente sabido desde siempre- es el núcleo generador de la escritura. Esa tonalidad lúdica, en un asunto tan caro a la autora como la flora cubana, vuelve a protagonizar otros textos contruidos sobre la misma base enumerativa, con un mayor

peso en el disfrute de las hermosas sonoridades:

"¡Limón limón!
Limón agrio,
limón criollo,
limón dulce,
limón chino,
limón persa,
limoncillo...

Limoncito colorado
¡limón!
y el limonero silvestre.
¡Limón limón!" (14)

"Jazmín diamela,
jazmín de España,
jazmín criollo.
¡Ixora blanca!

Lirio amarillo,
lirio de costa,
lirio de cinta
¡Ixora roja!" (...) (15)

Las recurrencias léxicas, representadas por dos reiteraciones o más, en sus modalidades anafórica, polisindética o sintácticamente más libre, aparecen en 104 de los 234 textos, para un elevado 44% del *corpus*, lo que resulta más significativo al tomar en cuenta la general brevedad de los poemas.

En algunos textos las recurrencias constituyen verdaderos hallazgos imaginativos, de multiplicada potencialidad semántica y pragmática, depurado oficio estilístico:

"Que no canten las sirenas
y el viento no silbe más:
el viejo mar se ha dormido
oyendo cuentos de mar." (16)

"Sus blancas barbas de espuma
el mar se mira en el mar.
Su larga melena mira
de blanca sal.
Y, al contemplarse tan viejo,
rompe a llorar." (17)

Las recurrencias fónicas y léxicas, en resumen, muestran un alto nivel de densidad en los cuatro libros en que fueron observadas. Esa concentración actúa como una garantía de las virtualidades comunicativas, como un estímulo a la recepción cocreadora, al reforzar vigorosamente los campos isotópicos e intensificar la cualificación estética de los textos.

El ritmo como expresión semántica y lúdica.

Aunque la cuestión del ritmo posee múltiples aristas y manifestaciones, nos concentraremos sólo en sus aspectos métricos y sus consecuencias para la recepción de los textos.

Por ritmo se entenderá la alternancia regular de elementos lingüísticos en una serie desplegada en el tiempo. Con el destacado hispanista checo Oldrich Belic estamos de acuerdo en que: "... la unidad rítmica fundamental es el verso, *todo el verso*. Y si en algunos tipos de versos hay unidades (tal vez para evitar la confusión, sería mejor hablar de *elementos*) rítmicas inferiores (*pies*, por ejemplo) éstas carecen de existencia autónoma, existen sólo dentro del verso, en función de él, y, sobre todo, respetando su unidad." (18)

Un concepto fundamental para el estudio del ritmo es el de impulso métrico. Según Belic: "Llamamos -siguiendo el uso establecido desde hace años en la versología eslava- *impulso métrico* el hecho de que en la poesía después de percibir una unidad (verso) que posee cierta organización rítmica, esperamos que va a seguir otra unidad (verso) con organización análoga; si tal cosa no ocurre, sobreviene el *momento de la expectativa frustrada*." (19)

La necesidad del impulso métrico, traducido en regularidades rítmicas que desafían los cambios generados por el proceso literario para el resto de la poesía, parece ser una constante de la lírica para la infancia y la obra de Dora Alonso es una muestra de esa persistencia estructural.

Siendo la medida y la distribución acentual los elementos esenciales que dan lugar al impulso métrico y por consiguiente al ritmo en la versificación en lengua española, cabe destacar como primera constatación, el franco predominio del verso octosílabo. En *Palomar*, por ejemplo, son de ocho sílabas métricas el 49 % de los versos; en *La flauta...* el 41,44 %. El pentasílabo, por su parte, asciende al 18,75 % y al 25,03 % respectivamente.

Es de sobra conocida la preferencia del octosílabo por la poesía popular de nuestro idioma. Como verso del romance, la cuarteta, la redondilla, la décima y algunos tipos de copla, la dúctil medida octosilábica le resulta familiar al niño desde las edades tempranas y el emisor la emplea intuyendo la receptividad infantil. El caso del pentasílabo es diferente, pero no puede olvidarse su presencia en la seguidilla junto al heptasílabo, ni su condición de verso del romancillo.

Las estrofas más frecuentes son las de cuatro versos de arte menor. En *Palomar* las estrofas de cuatro versos constituyen el 41,02 % del total y en particular las cuartetos llegan al 35,09 %. En *La flauta...* ellas son, respectivamente, el 63,21 % y el 30,66 %. En *Coral* es llamativa la existencia de tres romances cuya organización estrófica es la de la cuarteta, y ésta al parecer, es la raíz de la ulterior reiteración de ese esquema, pues la rima consonante, como ya se apuntó, es minoritaria.

El romance es quizás la estrofa de mayor complejidad entre todas las empleadas y es necesario apuntar que como realización métrica, al margen de otros atendibles valores, presentan una muy lograda factura. No se hallarán en esta poesía cosantes, décimas o sonetos, sino tipos estróficos de estructura más sencilla, combinados entre sí con bastante libertad: pareados, tercetos, las predominantes cuartetos, las quintillas y otras formas menos precisas, difíciles de clasificar.

Esa predilección por la simplicidad métrica y por los versos y estrofas de raigambre popular se acentúa por la relación intertextual con giros léxico-sintácticos y tonales de la poesía folclórica cubana. Obsérvese el aire de familia entre dos pares de estrofas como las siguientes, las primeras en cada caso de Dora Alonso, las segundas del caudal folclórico nacional:

"Entre las ramas del pino
una tojosa cantaba:
-Quisiera ser una niña,
pero sin perder las alas." (20)

"A la orilla de la mar
suspiraba un pececito,
y en su suspiro decía:
-Muchacha, dame un besito." (21)

"Cuando el mar era chiquito
jugaba el río con él..." (22)

"Cuando yo era chiquitico
que empezaba a caminar..." (23)

La distribución acentual, a través de los distintos poemarios, se destaca por su flexibilidad, por la dominante libertad de sus combinaciones, lo que evita la monotonía de la reiteración excesiva. La regularidad de los esquemas métricos tiende a hacerse mayor en los poemas de temática folclórica, que reproducen distribuciones acentuales ya fijadas en sus respectivos pre-textos y que son muy conocidas por el niño. Dos ejemplos característicos son los de "Aserrín aserrán" y "Boda de Don Pirulero". En el primero se constata la sucesión de ritmos ternarios y cuaternarios y en el segundo, de mayor movilidad, la combinación de estos mismos tipos rítmicos con algunos binarios.

Véase el esquema de "Boda de Don Pirulero", un poema que, sintomáticamente, los niños de los primeros grados de la escuela cubana memorizan con facilidad y repiten con evidente placer:

1 Juana tejedora,

X x x x X x

2 téjeme un pañuelo

X x x x X x

3 para ir a la boda
 x X x x X x
 4 de Don Pirulero.
 x X x x X x

 5 Dame, jardinero,
 X x x x X x
 6 un ramo de mayo
 x X x x X x
 7 para ir a la boda
 x X x x X x
 8 de don Pirulayo.
 x X x x X x

 9 Préstame el violín,
 X x x x X (x)
 10 grillito grillón,
 x X x x X (x)
 11 para ir a la boda
 x X x x X x
 12 de don Pirulón.
 x X x x X (x)

La transcripción del poema anterior, con su atractivo juego sonoro, nos conduce a la problemática de la rima, que por su condición de recurrencia fónica pudo incluirse en el epígrafe anterior, pero que preferimos considerar ahora en el contexto de la métrica.

La primera constatación en este ámbito es la inexistencia de poemas sin rima en todo el conjunto que se estudia, lo que, comparado con el casi unánime abandono de ésta por la

poesía concebida para adultos en los últimos sesenta años, es un hecho muy llamativo que debe ser explicado a la luz de las funciones de esa identidad total o parcial de los sonidos al final del verso.

Al respecto escribe Belic: "Hay versólogos que distinguen tres funciones posibles de la rima -la eufónica, la rítmica y la semántica- y establecen al mismo tiempo su jerarquía, atribuyendo la primacía, precisamente, a la función significativa (que consiste en juntar o confrontar palabras, establecer relaciones insospechadas, etc.)." (23)

En la poesía infantil de Dora Alonso se conjugan armónicamente esas funciones y ello trae consigo, junto a los demás componentes rítmicos, un relieve lúdico de vivo interés para el niño, capaz de sustraer al lenguaje de la mera comunicación y convertirlo en una materia susceptible de ser gozada mediante la repetición, la invención paródica, la mimesis gestual, entre otras posibilidades.

Dora Alonso ha preferido la rima asonante, al parecer por la flexibilidad y ligereza que ésta aporta y por influencias en su etapa formativa como escritora, ocurrida en momentos de esplendor del romance culto, como ya se apuntó a propósito de *Coral*.

En ese contexto de predominante asonancia, la rima consonante aporta, por su menor frecuencia en textos completos, una particular densidad semántica:

"En un caracol rosado
de la Playa de Girón
sobre el nácar hay grabado:
"¡Cada cubano un soldado:
cada soldado un león!" (24)

La rima consonante de esta quintilla octosilábica proporciona una trabazón a las ideas, un efecto enfático y un aire de familia con los modelos de la lírica popular cubana, que la hacen totalmente pertinente y la convierten en una incitación para la recitación pública por el niño.

En otro poema, temática y tonalmente muy distinto, la consonancia de los pareados hace recordar vivamente las canciones de corro y logra, con la ruptura del sistema que realiza el pareado final un efecto humorístico realzado por la identidad de los sonidos.

"Gargantilla
para la ardilla.

Postre de nata
para la gata.

Jaula de oro
para el loro.

Una rosa
para la osa.

-¿Y al payaso?
-Un escobazo." (25)

La función de la rima, instauradora de redes semánticas que tienden a cohesionar los textos, se torna visible en poemas de mayor elaboración estilística como el logrado "Había una vez...", de *Los payasos*. (26)

A continuación obsérvese el texto y su descripción métrica:

- | | | | |
|---|-------------------------|---|-------|
| 1 | Un palomo contaba: | 7 | a |
| | x x X x x X x | | |
| 2 | -Mi abuelita | 4 | b |
| | x x X x | | |
| 3 | trabajaba en un circo. | 7 | c |
| | x x X x x x X x | | |
| 4 | Era | 2 | libre |
| | X x | | |
| 5 | La paloma del mago; | 7 | d |
| | x x X x x X x | | |
| 6 | pero sus dos pichones | 7 | libre |
| | x x x X x X x | | |
| 7 | querían ser payasos. | 7 | d |
| | x X x x x X x | | |
| 8 | Mi abuelita | 4 | b |
| | x x X x | | |
| 9 | los retrató un domingo, | 7 | c |
| | x x x X x x X x | | |

La acusada presencia de elementos narrativos.

La manifestación más evidente de elementos narrativos en el conjunto que se estudia es la del cuento en versos, variante genérica característica de la literatura infantil. En *Coral* hay cuatro de ellos: tres incluyen en sus títulos la palabra "romance" y uno se denomina precisamente "Cuento de miel y noche". Todos se caracterizan por la gran sencillez argumental y por la presencia de múltiples motivos libres, que influyen en su carácter épico-lírico, más acentuado en los romances, y obligan a utilizar la palabra "cuento", a falta de otra mejor, con muchas reservas.

Es en *El grillo caminante* donde el cuento versificado (con los discutibles resultados estéticos que ya se apuntaron en el capítulo anterior) se convierte en forma genérica primordial, pues, si se exceptúan las adivinanzas, todos los textos poseen carácter de narraciones. La mejor muestra entre ellas es "Cuento viejo", que desde su aparición en los libros de lectura escolar de los años sesenta se han aprendido de memoria sucesivas generaciones de cubanos:

"Quiero contarte
un cuento viejo:
desde la Luna
saltó un conejo.

Tenía una oreja
toda de plata;
bastón de oro,
traje de gala.

Zapatos rojos,
medias de lana,
corbata verde,
calzón de pana.

Como el conejo
perdió el sombrero,
compró una gorra
de terciopelo.

Y al ver un perro
se asustó tanto
que pegó un brinco
de este tamaño.

Hasta la luna
llegó el conejo.
Allí sentado
se ha puesto viejo.

Por eso siempre
los perros ladran
cuando de noche
la luna pasa." (27)

Desde el título se asocia el poema al mundo de los cuentos tradicionales, a la ancestral visión del conejo en la luna, universal y eterna como la infancia misma. Esa relación intertextual con un sustrato folclórico anclado en la cosmovisión de la niñez, le otorga al cuento una dimensión semántica que lo distingue del relato de meros acontecimientos cotidianos, de la simple anécdota más o menos interesante. No por gusto el texto se abre con el invocador "Quiero contarte..."

Si el mito existe como "cuento viejo" el hablante sabe que transmite una información en gran medida redundante, que valdrá sobre todo como recreación poética, metatextual. De ahí la riqueza de detalles de este elegantísimo y polícromo conejo lunar; de ahí la

síntesis hiperbólica, de insinuante y fino humor, en que lo fantástico se cuenta como lo más natural; de ahí la explicación de la última estrofa, con su vigorosa irradiación imaginal.

A partir de *Palomar* se verifica un proceso de síntesis y acendramiento que convierte la diégesis en una suerte de chispazo narrativo-descriptivo, mucho más apto para expresar la subjetividad del sujeto lírico a través de imágenes plenas de animación. Un ejemplo muy ilustrativo de esa transformación lo constituye "El caballito enano", asunto que dio lugar a un cuento en prosa y a dos poemas diferentes. Si la primera de esas dos obras en verso (incluida en *El grillo...*) mantiene la sucesión de motivos básicos de la trama, en el segundo todo el conjunto de relaciones de causa-efecto se reduce a una elementalísima sintaxis narrativa, que deja abiertas muchas sugerencias incitantes:

"Pirulí,
el caballito,
come pan
bien tostadito;
bebe leche,
come azúcar
y cogollos de maíz,
y se queda chiquitico
el caballo Pirulito,
Pirulillo, Pirulino,
Pirulí." (28)

Desde *Palomar* hasta *Los payasos*, se reiterará como una constante la dinamización del discurso lírico mediante elementos narrativos de mayor o menor articulación, salvo en varios poemas de *La flauta...* en que la descripción o la enumeración se tornan protagónicas.

Esa presencia tan frecuente da lugar a las más diversas combinaciones y asume en sus formas más puras variantes como:

- Narración de un hecho o anécdota muy simples, pero que resalta por su gracia humorística o su resonancia lírica:

"Un caballo de queque
entró al corral
para que lo enseñaran
a relinchar." (29)

"Cuando el mar era chiquito
jugaba el río con él:
era entonces un charquito
con un solo pececito
y un barquito de papel." (30)

-Mínima acción dinamizadora de la predominante descripción, ideal para evitar el excesivo estatismo en los asuntos de inspiración paisajística:

"Entre las lomas
el día nace.
Límpidas gotas
la noche esparce
sobre la hierba
que alfombra el Valle,
sobre las hojas
que el viento bate.

En la mañana
cuando el sol sale,
como espejitos
centelleantes
las limpias gotas de agua dormida
multiplicado copian el Valle." (31)

Un aspecto característico de la narratividad que permea a la poesía infantil es el empleo del diálogo, fenómeno bastante inusual en el resto de la lírica. En los libros de Dora Alonso el diálogo aparece en el 23,9% de los textos y adopta modalidades como:

- Apóstrofe del hablante lírico, que por su proximidad con el monólogo dramático tiene la facultad de atraer vivamente la atención sobre el sujeto de la enunciación:

"¿Le agrada la natación?
Un joven delfín se ofrece
como instructor.

Da clases de enero a enero
Y brinda a usted sus servicios
En el mar de Varadero." (32)

- Parlamento único de un objeto o personaje al final del texto, en el punto climático de una gradación ascendente de motivos:

"Muy molesta anda la escoba
al saber que es una bruja
el jinete que la monta.

Protesta de casa en casa,
y apurada escandaliza
de la noche a la mañana:

-No entiendo de brujería,
ni me complacen las brujas,
ni soy de caballería." (33)

- Intercambio de parlamentos, que abarca la mayor parte del poema o su totalidad. Esta última da lugar a textos de excelente oficio, capaces de atraer al niño, por su alternancia de voces y su juego de contrastes, a la recepción placentera y productiva:

"-¡Hola, Pinocho!, ¿qué haces ahí?
-Busco una joya que ayer perdí.
-Dime, Pinocho, ¿qué joya?, di.
-Un pedacito de mi nariz." (34)

El dinamismo diegético del discurso lírico se encuentra asociado en muchos textos al motivo del viaje, uno de los más reiterados en la literatura infantil, (35) lo que provoca la abundancia de verbos indicadores de movimiento y encuentro: ir, llegar, ver, saber, viajar, venir, pasar, volver...

El viaje, que pone en contacto con el mundo y desata las posibilidades de la aventura, es, por eso mismo, fuente de conocimiento, de crecimiento espiritual, y permite mostrar la interdependencia y la armonía universales, sin apelar a los fríos conceptos, sino al poder de la acción y de la imagen. Complementarios de aquél, los motivos del vuelo y de la altura, desde su implicitez en la urdimbre textual, actúan como un incentivo a la voluntad de conquistar metas trascendentes en la vida:

"Torito camagüeyano
y de la sabana rey,
he venido de muy lejos
queriéndote conocer." (...) (36)

"Viajaré a la luna
desde el campamento,
con mi azuliblanca
pañoleta al cuello.

(...)

En la luna niña
soltaré un sinsonte.
En la luna grande
sembraré limones." (...) (37)

Un rasgo básico caracteriza, en suma, la presencia de elementos narrativos en la poesía de Dora Alonso: la síntesis épico-lírica, que aúna subjetividad, vivencialidad íntima y dinamismo, ritmo, progresión dramática; factores que conjugados en su naturaleza sincrética, potencian su capacidad pragmática y determinan una de las esencias de su subyugante otredad.

La intensa sensorialidad imaginal.

El discurso figurado es uno de los componentes textuales que revela de manera más orgánica la vocación pragmática -polarizada hacia un receptor específico- de la literatura infantil.

En estrecha correlación con el dinamismo diegético argumentado en el epígrafe anterior, la personificación deviene figura de cardinal importancia en la lírica infantil de Dora Alonso. La personificación entraña la posibilidad de presentar el mundo como un cuadro integralmente humanizado, y por tanto, mucho más dramático y rico en emociones, más imprevisible e imantador de una atención que en el niño lector se va estabilizando progresivamente.

Su frecuencia de aparición es muy alta: se observa en 154 textos, para un 65,8 del total y sus modalidades fundamentales son:

- Humanización de animales u objetos al estilo de las fábulas tradicionales, según las convenciones de atribución canónica de cualidades: el gallo irascible y violento en "El gallo y el pato", el tiburón voraz en "Dentuso", el músico vagabundo en "El grillo

caminante", todos pertenecientes al libro homónimo.

- Humanización motivada por el juego lingüístico con el nombre del objeto, con resultados que se destacan por su ingeniosidad o su delicadeza lírica:

"Por no dejarla pasar
a la fiesta del jardín,
no se cansa de llorar
la rosita de maíz." (38)

"Perfumado está el jardín
cuando la dama de noche
viste, sin tela ni broche,
su camisón de dormir." (39)

- Humanización no sustentada en elementos lingüísticos o rasgos físicos, que se destaca por su capacidad de inventiva y por incluir en ocasiones, con claros propósitos de empatía comunicativa, referencias al mundo de la infancia:

"La flor de la maravilla,
cuando acaba de llover,
en los charquitos del agua
quiere mojarse los pies." (40)

"Entre las ramas del pino
una tojosa cantaba:
-Quisiera ser una niña,
pero sin perder las alas." (41)

Obsérvese, además, cómo se logra a través de estas personificaciones, desautomatizar los códigos de la flora y la fauna, tan socorridos en la poesía para niños, mediante la sustitución de lo fríasmente biológico y externo por la nota lúdica o la inquietud espiritual.

- Humanización desautomatizadora de tópicos literarios de larga tradición:

"Los gallos de Trinidad,
de la tarde a la mañana,
velan los viejos palacios,
cuidan la Torre de Iznaga.

En la Popa y la Vigía
alerta los gallos cantan
y son sus claros avisos
como cuchillos de plata.

La villa duerme tranquila
sabiéndose custodiada.
Al amanecer los gallos
pican la fresa del alba." (42)

Las convencionales visiones del gallo han sido aquí subvertidas, al integrarlo en un entorno de altos valores patrimoniales, que él, como un cubano más en una nueva circunstancia histórica, ama y defiende con sentido solidario. El luminoso símil y la colorida metáfora del último verso contribuyen a realzar la animada vitalidad del conjunto.

La personificación resulta ideal, en ocasiones, para comunicar con eficacia mensajes humanísticos como el siguiente, verdadera utopía de ternura y fraternidad, sin huella de moraleja:

"De parte del aguacero
que cubran con su capita
al retoño del almendro.

El coralillo rosado
debe prestar atención:
a la nube de las doce
el agua se le acabó.

Al chaparrón que anda suelto
hay que llevarle un aviso:
en las tejas del portal
hay un pájaro dormido.

A la señora verbena
y a su vecino el clavel,
que pueden volver al patio
pues ya paró de llover." (43)

Como procedimiento canónico en la estructuración de la adivinanza, por la multivalencia semántica que en ella genera, la personificación deviene fuente de la codificación enigmática. El especial mérito artístico de Dora Alonso radica en los hallazgos imaginales que logra mediante su empleo, sugeridores de diversos matices de significación, particularmente intensos en su vibración emotiva cuando entrañables atributos de lo nacional constituyen los asuntos:

"Una madre campesina
defendió sin desmayar
a un puñado de valientes
que llegaron por el mar."

(LA SIERRA MAESTRA) (44)

"Es la compañera
del campo cubano,
y en su pelo suelto
se posan los pájaros."

(LA PALMA REAL) (45)

"Fino y rico,
rico y fino,
lleva sortija
don Rufino."

(EL TABACO) (46)

"Pulgarcito de la isla,
musiquillo zumbador,
enanito verde y rojo
compañero de la flor."

(EL ZUNZUNCITO) (47)

Los símiles y las metáforas sobresalen por su nitidez imaginal, fundamentalmente visual, lograda a través de un procedimiento estilístico básico: el contraste de colores, proporciones y ritmos del movimiento.

La siguiente "Adivinanza" es un ejemplo feliz de los rasgos enunciados. Véase cómo se conjugan las dos obsesiones temáticas dominantes en la poesía de Dora Alonso -el mar y los caballos- en síntesis cinético-visual de impactante prestancia:

"En un caballo de arena
llega un bravo capitán
vestido de azul y blanco.
-Es el mar." (48)

Similar fusión de color y movimiento contrastados se logra en otros textos muy breves, que cautivan por el vigor y la hermosura de sus imágenes:

"El día, una rosa blanca.
La noche, un caballo negro.
(La tarde una mariposa
que ha detenido su vuelo)." (49)

"Juana Luz,
la Luna.

Juan sin Paz,
el Mar.

El Sol,
Juan Candela,

Y el viento,
Don Juan." (50)

En el segundo poema, que lleva el eufónico título de "Canción de Marilola (una sirena de verde cola)", la personificación, revelada en la pertinencia sensorial de los acertadísimos nombres propios, alcanza una dimensión cósmica, de universal simbolismo, que logra su clímax con la referencia intertextual de cierre, de tan humanizada sensualidad.

Otra notable virtud comunicativa del discurso figurado en la poesía de Dora Alonso es su capacidad de otorgar nueva vida a los códigos de la poesía patriótica, tan proclives al convencionalismo distanciador de la vivencialidad del sujeto lírico:

"En el mar se ve a Camilo
sobre un caballo lucero;
viene al frente de la tropa,
de capitán del recuerdo.

Trae ejército de rosas,
bravos lirios insurrectos
y una guardia insobornable
de jazmines guerrilleros." (51)

El poema es un logro pleno como serie de imágenes surgidas por el impulso generador de la memoria. La asociación de los motivos mar-Camilo-caballo-flores, en una síntesis armonizadora del contraste bravura combativa-humana ternura, permite expresar la dimensión histórica del inmortal comandante sin incurrir en formulaciones verbales estereotipadas. El impacto sensorial se resalta con la expresión "se ve" y con detalles como el pictórico "caballo lucero". La sucesión final de personificaciones metafóricas, que operan semánticamente con referencias contextuales bien conocidas por el perceptor, son otro ejemplo de desautomatización y de apelación a la actividad cocreadora.

Cabría señalar, por último que el intenso colorido y la luminosidad, incitadores de la percepción, aparece tanto en enunciados tropológicos, como en otros que no lo son. Un inventario nada exhaustivo permitiría corroborarlo: en *Coral* el hablante lírico tiene "polvo de sol en los dedos" (52) y el viento abre "camino blanco" entre las nubes y

"Les desata las esquilas
de sol que los ojos ciegan,
y rompe en lluvia brillante
las pieles de las más negras." (53)

De la niña de otro romance se nos dice:

"Era negra, negra, negra
como un lunar de la noche.
Siete collares lucía;
siete vueltas de colores." (54)

Y en "Cuento de miel y noche":

"Una mano pequeña
pide un pollito
y resbala un lucero
brillante y fino." (55)

En *El grillo caminante* el caballito enano luce:

"Plumaje verde en la frente,
bridas de lazo dorado..." (56)

El café es un misterioso ser que cambia tres veces de color en su vida:

"De niño, verde.
De joven, rojo.
De viejo, negro." (57)

Y el ya familiar conejo de la luna se engalana con

"Zapatos rojos,
medias de lana,
corbata verde,
calzón de pana." (58)

En *Palomar* la "brujita rosada" usa "zapatitos negros", la flor de la calabaza es "amarillita" y en "Trota que llega" el imaginario caballito de San Vicente es una fiesta de color:

"Verde la cincha,
cola trenzada,
montura roja
y alforja blanca." (59)

En *La flauta de chocolate*, entre muchos ejemplos posibles, cabría destacar este canto primaveral, de magistral personificación:

"Abril es un niño rubio
que junta flores y pájaros;
tiene los ojos azules
y va vestido de blanco.

Mayo es un niño aguador
de trigueños pies descalzos.
Abril y Mayo van juntos
agarrados de la mano." (60)

En *Los payasos* el personaje más carismático se llama Hiloverde, el sapo toca "su trompa de plata", las picualas se pintan la cara "De rojo, blanco y rosado" y en una suerte de fino remanso lírico se ilumina la página con estos versos:

"Cuando sueñan los payasos
y los leones reposan,
la dulce venada blanca
sobre los montes asoma." (61)

El veloz recorrido permite reafirmar la persistencia del contraste intenso entre lo claro y lo oscuro y, en particular, la predilección por las combinaciones de rojo y verde -sangre y clorofila como materias sustentadoras de lo vivo- asociables, tal vez, a la exultante impresión de plenitud vital que se desprende de esta poesía.

La intertextualidad orientada hacia la oralidad folclórica y otros hitos de la memoria cultural.

En las páginas que siguen la intertextualidad no será estudiada en su condición más abarcadora de estatuto ontológico de lo literario, sino en sus manifestaciones más pertinentes con nuestro objeto de indagación expresado en el título del epígrafe, a la luz de la función sociocultural estructurante, humanizadora, que realiza la literatura infantil.

Tomando en cuenta la clasificación introducida por Gérard Genette en *La literatura a la segunda potencia*, (62) se trabajará fundamentalmente con las subcategorías de intertextualidad, architextualidad e hipertextualidad, que parecen ser las dominantes en este conjunto de textos.

La intertextualidad, entendida bajo el enfoque más restringido de "una relación copresencia de dos o más textos. (...) La mayoría de las veces por la presencia efectiva de un texto en otro" (63) se manifiesta en la poesía de Dora Alonso en forma de citas y alusiones a textos de la oralidad folclórica cubana, de origen primordialmente hispánico.

Desde *Coral* este tipo de relación intertextual está presente, como garantía de comunicación con el niño, por la convicción de que se comparte un universo común de gustos e intereses. También desde *Coral* se hallará la voluntad recontextualizadora, que integra inquietudes ideológicas contemporáneas e incorpora variaciones en el pre-texto recurrente, que dinamizan el discurso lírico:

"A la ronda, ronda, ronda:
vamos a jugar a un juego:
-Tun tun.
-¿Quién es?
-El diablo.
-¿Qué quiere?
-Quiero
hacerme bueno y sencillo;
¿qué debo de hacer primero?
-Sentir un amor muy hondo
por lo que no tenga precio.

A la ronda tras la ronda,
vamos a jugar a un juego." (...) (64)

Una variante de esta relación muy cultivada por Dora Alonso consiste en aislar un personaje de los que se mencionan en el folclor accesible al niño y crear una nueva situación que suele comprender ciertos elementos narrativos:

"Un loro loro
de moño verde,
de verde pluma
verde cristal,
iba a la escuela
y aprendía mal.

El loro loro
de moño verde,
de verde pluma
verde cristal,
solo aprendía
y repetía:

-Lorito real,
tú para España
y yo para Portugal." (65)

"María Moñitos
tiene una bata
de papel fino,
larga y rizada.

Si el viento sopla,
va por el aire María Moñitos
como una nube,
como una garza,
como la vela de algún barquito." (66)

Si en los anteriores ejemplos los intertextos se inspiran en canciones populares, en el siguiente el punto de partida es una cubanísima frase proverbial y el personaje alcanza una corporeidad y un carácter que puede considerarse un enriquecimiento del imaginario colectivo:

"Ahí viene la gata
de María Ramos
que tira la piedra
y esconde la mano.

Tírale una
a la mata de tuna.
Tírale dos
al laurel cimarrón.

Ahí viene la gata
en traje de novia;
el velo se ciñe
con seis mariposas." (...) (67)

La architextualidad, entendida como las relaciones genéricas de un texto, es un campo promisorio para el análisis en dos direcciones: la de los géneros (formas genéricas) que incluye Dora Alonso por similitudes tipológicas con otros, fundamentalmente de origen folclórico, y los vínculos entre textos de géneros diferentes, en especial los

poemas derivados temáticamente de obras narrativas.

La primera vertiente está representada por la adivinanza y la nana, formas genéricas en que la poetisa ha descollado por su maestría. Ya en *Coral* aparecen tres nanas, la primera de ellas de notable complejidad estructural titulada precisamente "Canción de cuna", que incorpora citas de canciones y de un cuento imbricadas en la narración del acto de dormir al niño, experimentado como elevada ocasión de plenitud espiritual. Nótese la riqueza metafórica, de connotaciones oníricas, las recurrencias léxicas con aire de conjuro, la invocación tierna y coloquial de la primera estrofa:

"Cae hoja de maravilla
bañada de sol y agua,
sobre la corriente grande
del sueño. Cae, anda...

La señora golondrina llegó a casa.
Mírala, mírala, mírala con su cofia de distancia
y con las patitas rojas como la grana.

Bajo la piedra está el sapo.
Parece que canta el agua cuando él canta:
croí croá.

Borde de río de oro,
aro cubierto de sal
y rumor de caracolas.
(Mambrú a la guerra se iba;
pero mi niño no irá)." (...) (68)

La segunda y tercera nanas constituyen un caso genérico muy poco común, pues poseen un carácter elegíaco que no las excluye del universo temático de la literatura infantil (recordar "Los dos príncipes", de José Martí), pero que las convierte en canciones de cuna para sí misma, de las que el niño puede ser receptor, pero no destinatario, rasgo propio de un cuaderno oscilante entre los códigos de las letras para niños y los de la

creación para adultos, aunque los primeros sean predominantes.

"Canción de cuna vacía" constituye un resumen contrastado de los símbolos de la felicidad maternal - luz, color, música- con el desgarramiento de la pérdida del hijo esperado. La totalizadora e hiperbolizante sensorialidad recuerda las grandes elegías de Luisa Pérez de Zambrana (1835-1922).

"Campanita de oro
de los recuerdos,
se me nublan los ojos
bajo tu acento.

Música ya lejana
que esparce el viento
sobre una nube oscura
de humo y silencio.

Era por la mañana,
se hizo de noche
y velaron estrellas
los nubarrones.

El tomeguín de raso
dejó su nido.
Callaron las cigarras
en nuestro estío.

Y se fue como vino
nuestra ventura.
Ladroncito de gozo,
pregón de cuna.

Ay, cómo lloro,
si por llorarte tanto
perdí los ojos?" (69)

La nana es, por su esencial naturaleza, una forma genérica de la poesía infantil que ha dado lugar a estilizaciones como "Para dormir a un negrito" (1934) de Emilio Ballagas (1908-1954) o a varias creaciones de la cancionística nacional, no destinadas precisamente

a los niños, aunque puedan ser disfrutadas por ellos. Dora Alonso se nutre del caudal de la oralidad folclórica y aporta, en la sección "Nanas y tonaditas" de *La flauta...* un conjunto de cuatro canciones de cuna de intensa y a la vez contenida ternura filial que se distingue por su acabado estilístico. La asunción de distintos hablantes líricos: la figura materna habitual, una rana, una niña que le canta a su muñeca trae consigo una multiplicidad de perspectivas que favorece una variación de tonos estimuladora de la recepción.

La "Nana de la muñeca de trapo" es un texto definitivamente antológico por la inusual situación expresiva que aporta el sujeto lírico infantil y por su inventiva imaginal. Aquí están los rasgos de tono y de estilo del architexto en que se inspira y a la vez la vigorosa renovación de los códigos:

"Porque no saben quererte
me dicen que eres muy fea.
Duerme...Duerme...

Duerme que te coge el gato
y las tijeras te muerden.

Mira que vendrá la aguja
para coserte y coserte,
y no te podré aliviar
si los remedios te duelen.

Duerme, niña, duerme ya:
cuando las niñas se duermen,
llegan a cuidarle el sueño
títeres de lana verde." (70)

Una variante de interés es la nana que reitera la medida y el ritmo versales, el intercambio de diálogos y parte de las fórmulas lingüísticas del pre-texto logrando un grado muy alto de lo que Pfister llama el criterio de comunicatividad, (71) por la

conciencia de las referencias que comparten el autor y el receptor, la evidente intencionalidad intertextual y la ostensible claridad de sus marcas en el texto:

"-Señora Gaviota,
¿por qué llora el mar?
-Porque un pececito
se dejó pescar.

-Yo buscaré uno,
yo buscaré dos:
uno para el mar
y otro para vos." (72)

El vínculo entre textos de diferentes géneros se expresa primordialmente en la serie de poemas que recrean varias obras clásicas de la narrativa infantil universal. Si bien esta modalidad puede ser considerada como architextual, corresponde de modo más exacto a la hipertextualidad, subcategoría que Genette define así: "por esta entiendo toda relación que une a un texto B (que llamaré hipertexto) a uno anterior A (que llamaré desde luego hipotexto) en el cual él se injerta de una manera que no es la del comentario." (73)

Los casos de hipertextualidad serán estudiados en tres ramificaciones: relaciones con series textuales de la literatura universal, relaciones con obras emblemáticas del imaginario infantil, relaciones con la tradición poética nacional.

Los ecos de conjuntos textuales afines de la literatura universal en la poesía infantil de Dora Alonso son múltiples, pero difusos, determinados por ciertas preferencias temáticas y por comunidades estilísticas de carácter métrico, léxico y tonal.

La relación intertextual básica se establece entre los textos sobre el mar y los caballos y de las "vaqueras" con la lírica hispánica prerrenacentista y de los Siglos de Oro, tanto

del *Romancero* como de algunos poetas cultos que beben de las fuentes de la tradición como el Marqués de Santillana (1398-1458), Lope de Vega (1562-1635) o el Góngora (1561-1624) de los romances y las letrillas. El predominio octosilábico, la frecuencia de las estrofas de cuatro versos, las recurrencias léxicas en forma de estribillo, la intensidad sensorial y afectiva de las imágenes, son algunos de los rasgos que generan una cierta familiaridad entre la poesía de Dora Alonso y ese imperecedero caudal español.

Un poema que ilustra el eco de las **vaqueiras** del Marqués, con suaves resonancias pastoriles de Garcilaso (1503-1536), es "La vaca bermeja", con su sugerente atmósfera de égloga cubana y universal:

"Tiene la vaca bermeja
un ternero de nata.
Se lo encontró en el corral
un jueves por la mañana.

Quiso llevarlo a pasear
a un monte de caña brava,
y vio a su sombra dormidos
tres añojitos de paja." (74)

El ya aludido criterio de comunicatividad alcanza su máximo nivel -hecho clave para la lógica de nuestras reflexiones- en la serie de poemas que toman como pre-textos a clásicos de la narrativa infantil de sustrato folclórico. Más que nutrirse pasivamente de ellos, Dora Alonso dialoga con los clásicos y las tensiones contextuales que de ello se derivan generan una rica productividad semántica y estética.

Los cuentos que sirven de base a esta relación hipertextual son recreados a partir de un objeto o motivo determinados que se vinculan con el argumento de las diversas obras

("Cucarachita Martina", "Caperucita Roja", "Blancanieves", "El gato con botas", "Cenicienta"), pero que a la vez implican una acción nueva en la que el carácter desautomatizador se acentúa por la eventual presencia del yo lírico; por el relieve de viva plasticidad que adquieren las descripciones, los símiles y las metáforas; por el uso ocasional del diálogo, de las repeticiones, de las oraciones con fuerte matiz enfático y de las preguntas retóricas.

La inclusión del sujeto lírico en el texto, nada habitual en la poesía infantil, alcanza su expresión más plena en "Caperucita Roja" y provoca un fecundo enriquecimiento de la significación. ¿De contenido amoroso y con la asunción del hablante lírico niño como sostiene Excilia Saldaña en su interesante artículo "Cubanía y universalidad de Dora Alonso"? (75) ¿Como diálogo amistoso del niño con el famoso personaje? ¿Coincide el sujeto lírico con la voz autoral que juega a regresar a una infancia intacta en la memoria?

"Caperucita Roja,
juega conmigo
a que yo soy lunes
y tú domingo.

Juega conmigo:
Tú serás una garza,
Yo seré un venadito.

Tú, cascabel de oro;
Yo, madeja de hilo.
Tú, cereza madura;
Yo, ramita de pino.

Caperucita Roja,
Juega conmigo." (76)

Véase cómo la sustitución del lobo por un ser que ofrece la ternura y el deseo de jugar, por el simple y hondo placer que tales contactos humanos proporcionan, le otorgan nueva vida al viejo asunto objeto de innumerables versiones.

Es en "Zapatero de mi pueblo" donde este subgrupo de poemas de inspiración literaria alcanza su más alto grado de excelencia artística. Si en los restantes textos se partía del cuento como única referencia intertextual, en este se cruzan dos pre-textos: el del conocidísimo cuento de Charles Perrault (1628-1703) y el de ciertas canciones infantiles que contienen alusiones o invocaciones -teñidas de amistosa consideración- al oficio de la zapatería. A la estructuración semántica y estilística contribuye, asimismo, la inclusión del sujeto lírico que se supone sea un niño y que monologa con el zapatero en un original desplazamiento de las coordenadas fabulares, pues la reiterada tendencia a crear imágenes asociadas a la totalidad significativa de los cuentos consigue aquí su mayor despliegue, esta vez en torno a la confección de las formidables botas:

"Zapatero de mi pueblo:
usa clavitos de plata
en el par de botas nuevas
que quiero para mañana.

Han de ser de cuero rojo,
el mejor cuero que haya,
o de charol tan brillante
que puedas verte la cara.

Zapatero de mi pueblo:
hazme las botas bordadas
con una cenefa de hojas
de cacao y santajuana.

En cuanto cierre la noche,
esas botas coloradas
parecerán dos claveles
puestas sobre mi ventana.

Y a las doce, zapatero,
con las doce campanadas,
el gato de cierto cuento
ha de venir a estrenarlas." (77)

Marcado relieve presenta en el poema la fusión de motivos universales y cubanos, en lo que Excilia Saldaña agudamente ha llamado "La adecuación de los cuentos infantiles universales (Perrault, Grimm, etc.) al contexto *cubano-mítico* o dicho en otras palabras, a una atemporalidad geográfica que, sin embargo, sitúan el espacio del texto en el *ahora cubano* y lo trascienden al siempre *universal*." (78)

Si los clavitos de plata, el charol, los claveles, las campanadas, "el gato de cierto cuento", funcionan como signos de un código expresivo de universalidad, esa sorprendente y deliciosa "...cenefa de hojas/ de cacao y santajuana" aporta una cubanía recontextualizadora del mensaje poético. El texto deviene así un cruce de identidades, alejado del aséptico cosmopolitismo de numerosa literatura infantil. Las reiteraciones léxicas en forma de apóstrofe del sujeto lírico hacen más expresiva la alusión final al gato, que reveladoramente se menciona una sola vez, pero que debido a la carga semántica derivada de su lugar en la tradición cultural y en especial en el imaginario infantil, asume un indiscutible protagonismo de génesis intertextual.

Las relaciones de intertextualidad con elementos de la tradición poética nacional, en particular con la del romanticismo, -tan importante para la consolidación de la conciencia patriótica cubana- si bien son detectables en dispersas referencias a través de los distintos poemarios, logran su plenitud en la sección "La tierra mía" de *La flauta de chocolate*.

El origen de esa relación pudiera ser explicado como un paralelismo entre el proceso poético de la Cuba que se forjaba como nación y la situación del perceptor infantil que nace, con cada nueva generación, a la poesía, en una común construcción de identidades.

El canto a los pródigos dones de la naturaleza insular, inaugurado por el auroral *Espejo de paciencia* (1604-1608), de Silvestre de Balboa (1563-[1649?]), continuado por el cálido criollismo neoclásico de Manuel de Zequeira (1764-1846) y Manuel Justo Rubalcava (1769-1805), y culminado por la pléyade de grandes voces románticas, tiene en los motivos florales y sobre todo frutales, su centro temático, indicador -como ha explicado magistralmente Cintio Vitier (1921)- de una aprehensión gradual de las esencias patrias que va de la gozosa sensorialidad a la honda espiritualización. Dora Alonso se afilia a esa línea de creación y le insufla un mundo vivencial muy emotivo, evocador de una infancia trancurrída en íntimo contacto con la prodigiosa flora de Cuba:

"En la casa que recuerdo,
en la casa,
entre el naranjal y el cielo:
plátano indio,
plátano congo,
plátano enano,
plátano Johnson,
¡y el amarillo manzano!
-En la casa que recuerdo..." (79)

El símbolo con que José María Heredia (1803-1839) evoca desde el destierro, la patria lejana como totalidad entrañable, deviene en "Palma real" cifra de cubanía, expresada en un tono de oda donde "lo herédico", en el decir martiano, ronda el poema, dueño de la esbeltez y la flexibilidad del objeto que evoca:

"Palma real, bandera viva
en el paisaje clavada,
tu nombre lo mece el viento
el viento que llega y pasa.

Cuando al ondular susurras
fina, libre, verde y alta,
¡qué cerca te ve la nube
y qué firme la sabana!

Palma real, ¡qué nombre el tuyo
para evocar a mi patria!" (80)

En "Sinsonte" la música del ave y el "aire de luz herediano forman una unidad definitoria de lo nacional:

"¡Qué sol enciende el palmar
cuando guardián de su nido
rompe el sinsonte a cantar!

¡Qué cubano amanecer
hay en su trino; qué luces
de luna y atardecer!" (81)

Las admirativas enumeraciones de los árboles del monte cubano, realizadas por el criollista Francisco Pobeda (1796-1881), muestran el mismo amoroso afán de nombrar lo propio que se transparenta en "Maderas de mi país". Dice la décima del Trovador Cubano:

(...)

"Aquí descuella el jiquí
lo mismo que el sabicú
y vemos al manajú
al lado del jaimiquí.
El yaicuaje y el yaití
cabe la levisa está,
y no lejos del guamá
el pintado granadillo,
lo mismo que el almendrillo
junto al nudoso jubá." (82)

Y se lee en el fragmento final del poema de Dora Alonso:

"Guara, jocuma
y sabicú.
Sabina, roble
y manajú.

La caobilla
con el copey.
Macagua azul.

Pinipiní.

El guayacán,
el taguatagua
y el yararey." (83)

Inscrito en la tradición de la poesía cubana del atardecer, hora singularmente grata para románticos como Juan Clemente Zenea (1832-1871) y Luisa Pérez de Zambrana (1835-1922), evocador de un paisaje del matancero Esteban Chartrand (1840-1883), el poema "Tojosa" consigue una atmósfera lírica de sugestiva densidad.

El ambiente de serenidad melancólica se alcanza a través de una acumulación de sensaciones visuales ("el oro de la tarde"); auditivas ("duerme cansado el viento"; e incluso táctiles ("de una vieja yagruma/ quieta y sedosa", "el plumón de una nube/ el monte borra") y de la reiterada asonancia en o-a, que acentúa con su grave sordina, el tono tan cercano a la inolvidable estrofa de "Fidelia". Cuando nos ha contagiado la leve y dorada nostalgia que irradia el discurso, asoma la protagonista en una estrofa con reminiscencias del Milanés (1814-1863) más sensitivo y delicado:

"La tojosita llega,
pequeña, sola,
y su doliente arrullo
da su congoja." (84)

La huella del autor de "La fuga de la tórtola" es visible también en "Venados", poema estructurado por una serie de preguntas retóricas que ofrecen una visión calidoscópica del hijo del monte, imagen sigilosa en complicidad afectiva con el paisaje. Nótese el aire de familia, sobre todo tonal, con la aludida canción:

"¿Qué venadito blanco
cruza la noche
cuando la luna llena
brilla en el monte?

¿Qué venado sediento
busca intranquilo
el camino secreto
que lleva al río?" (85)

¿Coincidencias puramente casuales? ¿Voluntad intertextual expresa? Quizás la respuesta más justa se halle en el equilibrio entre la libre expresión creadora de una mujer que

ama hondamente a su tierra y el influjo de lecturas saboreadas desde la infancia. Y esa mujer, en una patria donde por fin es posible admirar "las bellezas del físico mundo", porque han sido barridos "los horrores del mundo moral", intuye que los cubanos de este tiempo necesitan no sólo conocer, sino también querer esos magníficos atributos que nos atan para siempre a un entorno y escribe en orgánica sintonía espiritual con los fundadores de una enhiesta y aún viva cubanía poética.

REFERENCIAS Y NOTAS

- (1) Vid. Roman Jakobson. "La lingüística y la poética", en *Selección de lecturas de teoría y crítica literarias*. Tomo I. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1986, pp. 98-128.
- (2) Vid. G. Clauss y H. Hiebsch. *Psicología infantil*. La Habana. Edición Revolucionaria, Instituto Cubano del Libro, 1974. p. 161.
- (3) Dora Alonso "El conejo Tararí", *El grillo caminante*, pp. 94-96.
- (4) Id., "Los tres caballos", *Palomar*, p.39.
- (5) Id."Lluvia", op. cit., p. 10.
- (6) Id. "¿Quién lo dijo?", *Los payasos*, p.49.
- (7) Id. "Rueda rodando", *Palomar*, p.12.
- (8) Id. "El mar echado", op. cit. , p.46.
- (9) Id. "Caballito de mar", *La flauta de chocolate*, p.64.
- (10) Id., op. cit., pp. 98, 99.
- (11) Id., op. cit. p., 100.
- (12) Id., "Tinaja", *Palomar*, p. 71
- (13) Id., "Siete más uno" *La flauta de chocolate*, p. 47
- (14) Id., "Fiesta del limonero", op. cit., p. 94.
- (15) Id., "Flores", op. cit., p. 95.
- (16) Id., "Siesta", *Palomar*, p. 54.
- (17) Id., "Una pena tiene el mar", op. cit., p.56.
- (18) *En busca del verso español*, p. 25.
- (19) Ibidem,
- (20) "Cantar", *Palomar*, p. 66.

- (21) "El mar niño", op. cit., p. 52
- (22) *La flauta de chocolate*, p. 11.
- (23) Op. cit., p. 67.
- (24) "Playa Girón", *La flauta de chocolate*, p. 50.
- (25) "Cuatro regalos y un escobazo", *Los payasos*, pp. 52-53.
- (26) P. 22.
- (27) D. A. El grillo caminante, pp. 114-116.
- (28) Id., *Palomar*, p.31.
- (29) Id., "En el corral", op. cit., p. 31.
- (30) Id., "El mar niño, op. cit., p. 52.
- (31) Id., "Viñales", *La flauta de chocolate*, p. 71.
- (32) Id., "Anuncio", *Palomar*, p. 55. (Entrecomillado en el original)
- (33) Id., "Protesta" op. cit., p. 52.
- (34) Id., "Pinocho", *La flauta de chocolate*, p.40.
- (35) Cf. Fernando Savater. "Aventura y paisaje en los cuentos". *El Correo de la UNESCO*, junio de 1982, pp. 4-6.
- (36) D.A. "Torito camagüeyano". *La flauta de chocolate*, p. 74.
- (37) Id., "Pionero", op. cit., p. 28..
- (38) Id., "Desaire", *Palomar*, p.11.
- (39) Id., "Jardín", op. cit., p. 21..
- (40) Id., "Maravilla", op. cit., p.24.
- (41) Id., "Cantar", op. cit., p. 66.
- (42) Id., "Los gallos de Trinidad", *La flauta de chocolate*, p. 73.
- (43) Id., "Recados", op. cit., p. 81.
- (44) Id., "Adivinanzas", *El grillo caminante*, p. 15. En el original las respuestas a las adivinanzas aparecen invertidas tipográficamente.
- (45) Ibid., p.27
- (46) Ibid., p.100.

- (47) Ibid., p.113.
- (48) Id., *Palomar*, p.50
- (49) Id., "Atardecer", *La flauta de chocolate*, p.14
- (50) Id., *Palomar*, p.51.
- (51) "Camilo", *La flauta de chocolate*, p.66.
- (52) Id., "Logro", *Coral*, Suplemento Literario de *Revolución y Cultura*, año I, no. 1, enero-marzo de 1983, p. 5.
- (53) Id., "Romance del Viento Norte", op. cit., p.6. (54) Id., "Romance de la niña negra", op. cit., p.6.
- (55) Id., op. cit., p.7.
- (56) Id., "El caballito enano", p.9.
- (57) Id., "Adivinanzas", p.39.
- (58) Id., "Cuento viejo", p.116.
- (59) Id., "Trota que llega", p.30.
- (60) Id., "Abril y mayo", p.19.
- (61) Id., "Adivinanza de la luna llena", *Los payasos*, p.14
- (62) Vid. Intertextualité. *Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. (Selección y traducción de Desiderio Navarro), pp. 53-62. El título original del libro de Genette es *Palimpsestes: la littérature au second degré* y su primera edición se realizó en 1982.
- (63) Ibid
- (64) D.A., "Motivos de infancia", *Coral*, p.9.
- (65) Id., "Lorito real", *Palomar*, p.64.
- (66) Id., "María Moñitos", op. cit., p.65.
- (67) Id., "La gata de María Ramos", *La flauta de chocolate*, pp. 44-45.
- (68) Id., op. cit., p.7

(69) Id., op. cit., p.10.

(70) Id., *La flauta de chocolate*, p.32.

(71) Vid. Manfred Pfister. "Concepciones de la intertextualidad", *Criterios*, no. 31, enero-junio de 1994, p. 93 y ss.

(72) Id., "Señora Gaviota", *Palomar*, p.

(73) Gérard Genette, op. cit., p. 57.

(74) D.A., "La vaca bermeja", *La flauta de chocolate*, p.56

(75) Excilia Saldaña, *En julio como en enero*, año 4, no. 7, agosto de 1988, p.23.

(76) D.A. *La flauta de chocolate*, p.46.

(77) Id, op. cit., pp. 48-49

(78) Ibidem. (79) D.A. "En la casa que recuerdo", op. cit., p.96..

(80) Idem, op. cit., p.102

(81) Idem, op. cit., p.93

(82) Francisco Pobeda. "Contestación a la invitación de la amable señorita Doña I.M.de C." en *La décima culta en Cuba* (comp. y pról. de Samuel Feijóo). Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 1963, p.75.

(83) D.A. "Maderas de mi país", op. cit., pp. 100-101.

(84) Id.,op. cit.,p.90.

(85) Id., op. cit., p.87.

V. CONCLUSIONES

La literatura infantil, que constituye un subsistema de la totalidad de una literatura nacional determinada, en el seno de la cual se institucionaliza en mayor o menor medida, adquiere sus virtualidades comunicativas, realizables por su específico lector potencial -el niño o el adolescente-, mediante la codificación en sus textos de marcas de diverso carácter, discernibles como regularidades poéticas comunes a dicho subsistema de géneros.

Esas regularidades son la respuesta estéticamente cualificada a peculiaridades de la ontogénesis infantil y poseen, por tanto, una primordial naturaleza pragmática que puede estar ligada o no, como demuestra con creces la historia literaria, a la intencionalidad autoral.

Entre las constantes ontogenéticas que influyen en la textualidad de la literatura infantil se destaca el predominio del pensamiento concreto de base eminentemente sensoperceptual; el protagonismo del juego como actividad preferida de gran impacto socializador; la necesidad del diálogo afectivo como factor de crecimiento humano; la asimilación de la cultura como memoria y sistema regulador de la conducta.

Las anteriores características, que implican numerosos rasgos propios de psiquismo infantil, actúan como contexto de la situación comunicativa, como condiciones de la legibilidad, que determinan la existencia de elementos conductores de la recepción en los textos.

Si, como coinciden en señalar teóricos de diversas orientaciones, la recepción se conduce o pilotea desde el texto, en las obras de la literatura infantil tal relación dialógica ocurre en función de las peculiaridades del lector, lo cual no implica inferioridad estética alguna, aunque genere un espacio de tensiones, no siempre bien resueltas, entre la adecuación pragmática al receptor y la cualificación estética, sobre todo cuando la naturaleza de éste, de sus intereses y necesidades, no es comprendida, por interferencia de los prejuicios, la ignorancia o la falta de talento, males todos que han azotado desde sus orígenes a las letras para la infancia, espoleados por la tenaz y olvidadiza suficiencia de las personas mayores con respecto a los niños.

Como regularidades poéticas de la literatura infantil, que tienden a conducir la recepción se señalaron: la densidad isotópica favorecedora de un alto grado de coherencia semántica; la menor frecuencia de contenidos y tonos de acusada ambivalencia o ambigüedad; la vigorosa plasticidad, de fuerte nitidez imaginal, lograda a menudo mediante el contraste; la narratividad transgenérica, que permea incluso a los textos líricos; la intertextualidad orientada hacia la oralidad folclórica y otros hitos de la memoria cultural, de marcada vocación humanizadora, capaz de familiarizar al niño con la herencia espiritual que le permitirá desplegar sus potencialidades.

En el caso de la poesía para niños un elemento esencial de esta incitación al diálogo cocreador lo constituye el vínculo rítmico-lúdico estimulador de una lectura performativa y relacionadora de lo verbal y lo extraverbal.

El conjunto de características de la literatura infantil expuestas a lo largo de nuestro estudio, responden en la sincronía, al hecho de que aquella constituye un subsistema

literario (o un sistema, según el nivel de la estructura tomado en cuenta) no dirigido a estratos socioculturales específicos de su universo de lectores potenciales, sino destinado a las mujeres y a los hombres, como totalidad humana en proceso de socialización, a través de los estadios en que se escalona la ontogénesis. En la diacronía, ello trae por consecuencia una evolución literaria de rupturas menos acentuadas y bruscas, lo que ilustra, por ejemplo, la persistencia de cánones métricos de arraigada tradición y la experimentación menos compleja en el terreno de las técnicas narrativas.

Las anteriores concepciones actuaron como una guía, heurísticamente apropiada, para el estudio de la poesía infantil de Dora Alonso, al combinar las concepciones teóricas que explican la construcción y funcionamiento de la literatura en general, con un conjunto de ideas, sistémicamente articulado, que intenta explicar las especificidades de la literatura para niños, a la luz de su funcionalidad pragmática.

El corpus analizado arranca con *Coral*, un cuaderno insólito escrito en 1940 y que permaneció inédito hasta 1983, surgido por una personalísima necesidad expresiva -la alegría y la frustración de la maternidad- en un contexto de valiosas producciones poéticas para niños aparecidas entre 1936 y 1947, aproximadamente, que careció de continuidad por la inexistencia de una estructura institucional, imposible en un entorno económico-social donde la propia literatura para adultos afrontaba condiciones precarias de creación, difusión, consumo y reconocimiento.

Es *Coral* un poemario libre de los tenaces convencionalismos que han empobrecido a tanta poesía para niños, colmado de hallazgos estilísticos (métricos, sintácticos, tropológicos) que reaparecerán en sus tres libros de madurez.

El segundo libro de Dora Alonso es *El grillo caminante* (1981), que reúne narraciones versificadas aparecidas en órganos de prensa y volúmenes de lectura escolar durante los años sesenta, así como adivinanzas, que constituyen lo más destacado del conjunto.

La poesía, desfavorecida por determinados criterios editoriales predominantes en el decenio en que gracias a la Revolución victoriosa se constituía la institución literaria infanto-juvenil, debió esperar a la década siguiente para iniciar su despegue como movimiento de creciente coherencia y rigor estético -no exento de contradicciones y de agudos desniveles cualitativos- impulsado por la publicación de algunos libros paradigmáticos de poetas de alto prestigio como Mirta Aguirre y Nicolás Guillen.

Esta producción, excepcional como realización artística en la literatura infantil contemporánea casi unánimemente dominada por la narrativa (el premio Andersen, por ejemplo, solo lo han obtenido cultivadores de ese género) se vio enriquecida por la incorporación paulatina de poetas de distintas generaciones, que protagonizaron búsquedas temáticas y estilísticas de muy atendible calidad y lograron un vínculo muy orgánico con la tradición lírica nacional y en medida menor con la escritura poética para adultos de su tiempo.

Si *El grillo caminante* es un libro de tanteos, no bien resueltos estéticamente, salvo en las adivinanzas y algunos otros textos aislados, por el exagerado didactismo y la flojedad estilística, los dos que le anteceden editorialmente (*Palomar*, de 1979; *La flauta de chocolate*, de 1980) son obras de plena madurez que sitúan a Dora Alonso, como es

consenso de la crítica, en el núcleo de vanguardia del fecundo movimiento de la poesía infantil cubana.

La aparición de *Los payasos* en 1985 y de una segunda edición notablemente enriquecida de *Palomar*, en 1989, confirmaron ese nivel creativo y su primacía como la autora más versátil de la literatura infantil cubana actual, lo que coincide con la entrada de la institución literaria en una fase de madurez durante la década de los ochenta.

La inscripción de las marcas textuales en la escritura muestra las huellas de esa evolución, al parecer regida por dos tendencias complementarias: el creciente papel de las vivencias personales, en una vuelta a las actitudes de su primer cuaderno, impulsor de una más acendrada densidad lírica y la aprehensión de la esencia lúdica del niño, requerida de la tematización del juego, de la conversión del texto en un espacio para éste, del reforzamiento de los factores de coherencia semántica e impacto imaginal.

Las recurrencias fónicas y léxicas muestran un elevado índice de frecuencia y un amplio abanico de variantes estructurales: desde la repetición onomatopéyica propia de textos para el receptor preescolar, hasta la aliteración y la orquestación fónica, poseedoras de un más alto grado de elaboración estilística. Ellas aseguran, junto a otros elementos, la necesidad de redundancia semántica y de juego presente en el niño.

La estructuración métrica, que muestra como tendencias el predominio del octosílabo, de las estrofas de cuatro versos, de la flexibilidad de los esquemas acentuales y de la rima asonante, sustrae el lenguaje de los textos de su mera función comunicativa y les otorga un relieve lúdico, capaz de convertirlos en materia disfrutable por su sonoridad y sus

potencialidades para generar acciones extraverbales. Se aprecia, asimismo, en varios poemas, un aire de familia (tonal, léxico, sintáctico) con la lírica popular cubana, que los acerca a la oralidad folclórica y los hace más cercanos y atractivos para el niño.

La acusada presencia de elementos narrativos en esta poesía dinamiza el discurso lírico y estimula el interés de un perceptor para el cual la acción es fuente de vivo placer. La subjetividad lírica, sincretizada con una narratividad desplegada en variable medida, da lugar a una síntesis épico-lírica muy acorde con la naturaleza de un lector para el cual las solas descripciones y reflexiones del hablante lírico, con su dominante estatismo, pueden resultar poco interesantes.

Un elemento estilístico consustancial a esa imbricación de la lírica con elementos épicos es el empleo del diálogo como forma elocutiva, tan infrecuente en la poesía para adultos. Ese abundante intercambio de parlamentos cumple funciones de intensificación semántica, de estructuración compositiva y de diversificación discursiva, sin llegar a teatralizar los textos.

Un correlato de esa proclividad al dinamismo en la poesía infantil lo constituye el muy común empleo de la personificación como figura retórica en los libros analizados. La personificación comunica el hondo humanismo que es un valor sustancial de estos versos y aporta un dramatismo y una riqueza de emociones que contribuyen a la desautomatización de numerosos tópicos, sobre todo en los ámbitos de la poesía patriótica y paisajística.

La luminosidad y el colorido de los símiles y las metáforas, muy a menudo realzados con efectos de contraste como claro-oscuro, blanco-azul, y sobre todo de rojo-verde, (colores

del mar, del monte y del jardín cubanos), actúan como un imantador de la atención perceptual.

La sensación de poderosa vitalidad que ofrece esta poesía puede asociarse a varios de los rasgos apuntados anteriormente y en específico a la riqueza plástica, notoriamente marcada en las temáticas relativas a la naturaleza de nuestro archipiélago.

Un aporte significativo en este campo es la creación de un imaginario abarcador de múltiples aspectos de la cubanía, desde seres folclóricos de la memoria colectiva, como la gata de María Ramos; atributos de la naturaleza como la palma real, la tojosa, o el mar caribeño; lugares de alto valor patrimonial como las ciudades de Trinidad y Matanzas; hasta símbolos históricos entrañables como Camilo y el Che, todos traspasados por un vehemente sentido de pertenencia, de íntima compenetración .

Esa multifacética galería de imágenes posee la atracción de lo realmente vivo -hasta el mar Juan sin Paz, resulta vigorosamente humanizado- y en ella el niño puede confirmar su identidad y reconocerse integrante de una cultura forjada a través de siglos de luchas y mestizajes y de una naturaleza ofrecida en toda su plenitud de color y movimiento, en su espiritualizada belleza.

Los fenómenos de intertextualidad, numerosos y diversos en la poesía de Dora Alonso, muestran una común vocación de sintonizar cognoscitiva y afectivamente con el niño, para que éste dialogue, desde la encrucijada del texto, con el legado cultural que necesita aprehender para lograr un crecimiento auténticamente humano.

Las modalidades transtextuales básicas -siguiendo la terminología de Gérard Genette que sirvió de base a esa parte de nuestro estudio- están determinadas por las relaciones con la oralidad folclórica, con los clásicos de la narrativa infantil y con la tradición poética nacional, representada fundamentalmente por el romanticismo, en su condición fundacional de una expresión lírica cubana.

Un rasgo notable de la primera manifestación, es que Dora Alonso capta de manera tan orgánica y sensible los códigos de la oralidad folclórica transculturada en Cuba, que algunos de sus textos se "folclorizan" y devienen patrimonio de la memoria colectiva, ejemplo palmario de su eficacia comunicacional.

El criterio de comunicatividad, uno de los propuestos por Manfred Pfister para evaluar los grados de la intertextualidad, alcanza su culminación en los poemas que recrean narraciones emblemáticas del imaginario infantil mundial. En ellos se recontextualizan las esencias temáticas y se logra un fructífero cruce de identidades incitador del diálogo ecuménico de las culturas, forma superior de la comunicación.

Entre los intertextos de Dora Alonso que muestran ecos muy definidos de la lírica romántica (de autores como Heredia, Milanés, Zenea y Pobeda, este último en la vertiente criollista) y ese legado en que emerge una poesía raigalmente cubana, existe una homología sustentada en la común función constructora de identidades. En el siglo pasado, de la pujante nacionalidad cubana; en los textos contemporáneos, de una memoria que nos define culturalmente. La autora, consciente de esa necesidad, más que buscar citas puntuales o realizar estilizaciones, bucea en sus propios recuerdos, adopta posturas semejantes en los planos ideológico y afectivo y logra coincidencias que son el fruto de dos razones

cardinales: la cultura literaria y el amor a la patria, que comienza en la afectuosa identificación con la flora, la fauna, el paisaje y la historia.

¿Qué puede aportar, en fin, el enfoque pragmático que nos ha servido de guía? En primer lugar: otorga al niño un protagonismo en el sistema de la comunicación literaria, que tiende a refutar la idea de que la obra para los pequeños es una extraña casualidad, un mensaje lanzado al mar en una botella que les llegó a las manos no se sabe bien por qué. En segundo lugar: ofrece, bajo el prisma de esa referencia fundamental, asideros teóricos, abstraídos de la inmensa diversidad de los textos particulares, que permiten describir, analizar y valorar las obras de la literatura infantil de modo pertinente.

Parece claro que siempre corresponderá a los adultos decidir acerca de los valores literarios de la escritura para la infancia. Pero esa decisión será más acertada, será críticamente más sólida, en la medida en que no pierda de vista al niño, a sus necesidades e intereses, y contraste de manera permanente la estructura artística de los textos con la naturaleza del receptor y de sus comportamientos ante la lectura.

Tales puntos de partida sirvieron para demostrar, mediante el análisis de sus poemarios para niños, que Dora Alonso, sin dejar de expresarse a sí misma como sujeto lírico cargado de íntima vivencialidad, intuye cabalmente la entraña de su receptor, en las vertientes ontogenética y cultural. Con él dialoga, juega y revive sus recuerdos y obsesiones. Por eso es, y seguirá siempre siendo "una sombra sonriente" en el corazón agradecido de los cubanos.

VI. BIBLIOGRAFIA

- Aguiar e Silva, V. M. *Teoría de la literatura*. Madrid, Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, 1984.
- Aguirre, Mirta. *Juegos y otros poemas*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1974.
- _____. *Estudios literarios*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.
- _____. *La lírica castellana hasta los Siglos de Oro*. Tomos I y II. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985.
- Almendros, Herminio. *A propósito de la Edad de Oro de José Martí*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1972.
- Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía*. Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, 1955.
- Alonso, Dámaso. *Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Editorial Gredos, 1957.
- Alonso, Dora. *Aventuras de Guille*. La Habana, Editora Juvenil, 1966. (Había aparecido por partes en el suplemento semanal *Muñequitos*, del periódico *Revolución*, en 1964).
- _____. *Ponolani*. La Habana, Ediciones Granma, 1966. (Existe otra edición, revisada por la autora, publicada por Gente Nueva, en 1978).
- _____. *Espantajo y los pájaros*. La Habana, Editora del Consejo Nacional de Cultura, 1966.
- _____. *El caballito enano*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1968.
- _____. *El cochero azul*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1975.
- _____. *Doñita Abeja y Doñita Bella*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1976.
- _____. "Resultó más fácil escribir para niños que ofrecer una fórmula para conseguirlo." (Entrevista de Carlos Espinosa). *Santiago*. Revista de la Universidad de Oriente, no. 24, diciembre, 1976.
- _____. *Gente de mar*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1977.
- _____. *Viaje al sol*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1979.
- _____. *Palomar*. La Habana, Ediciones Unión. Colección Ismaelillo, 1979. (Hay

una nueva edición, aumentada, de Gente Nueva en 1989).

- _____. *El libro de Camilín*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1979.
- _____. *Letras*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980.
- _____. *La flauta de chocolate*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1980.
- _____. *Agua pasada*. La Habana, Ediciones Unión, 1981.
- _____. *El grillo caminante*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1981.
- _____. *Coral*. En: Suplemento Literario de *Revolución y Cultura*. año I, No. 1, enero-marzo de 1983.
- _____. *Suma*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, Colección Mínima, 1984.
- _____. *El Valle de la Pájara Pinta*. La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1984.
- _____. *Los payasos*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1985.
- _____. "Dora en el espejo". (Entrevista de Fernando Rodríguez Sosa). *Revolución y Cultura*, no. 10, octubre, 1987.
- _____. "Palabras en el otorgamiento del Premio Nacional de Literatura 1988" *Unión*, no. 6, abril-mayo-junio, 1989.
- _____. *Teatro para niños*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1992.
- _____. "La poesía para niños". *En julio como en enero*. Boletín sobre literatura infantil. Editorial Gente Nueva, año 6, no. 10, junio, 1992.
- _____. *Tres lechuzas en un cuento*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1993.
- _____. *Escrito en el verano*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993.
- _____. *Absolutamente guajira*. (Entrevista de Magda Resik Aguirre). Juventud Rebelde, 2 de abril del 2000.
- Alzola Concepción, Teresa. *Folklore del niño cubano*. Notación musical de María Álvarez Ríos. (Tomo 1). Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 1962.
- Andricaín, Sergio. "Valores prevaecientes entre autores de la literatura infantil cubana". *En julio como en enero*. Boletín sobre literatura infantil. Editorial Gente Nueva, año 5, no. 9, noviembre de 1989.
- _____. "Los libros más significativos de la literatura infantil y juvenil cubana entre 1959 y 1985". *En julio como en enero*. Boletín sobre literatura infantil. Editorial Gente Nueva, año 4, no. 6, junio de 1986.
- _____ y Antonio Orlando Rodríguez. *Escuela y poesía. ¿Y qué hago con el*

poema? Bogotá, Cooperativa Editorial Magisterio, 1997.

- Antezana, Luis H. *Elementos de semiótica literaria*. La Paz, Instituto Boliviano de Cultura, 1977.

- Arcos, Jorge Luis. ¿Otro mapa del país?. Reflexión sobre la nueva poesía cubana. *Temas*, no. 3, julio-septiembre, 1995.

- Artilles, Freddy. *Teatro y dramaturgia para niños en la Revolución*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988.

- Bajtin, Mijaíl. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana. Editorial Arte y Literatura, 1986.

- Balmaseda, Francisco Javier. *Fábulas morales*. La Habana, Imprenta de P. Massana, 1858.

- Belic, Oldrich. *En busca del verso español*. Praga, Universidad Carolina, 1975.

----- *Introducción a la teoría literaria*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1983.

- Bernárdez, Enrique. "La coherencia textual como autorregulación en el proceso comunicativo." *Boletín de Filología*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, tomo XXXIV, 1993- 1994.

-Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis del cuento de hadas*. Barcelona, Editorial Grijalbo, 1978.

- Bolívar, Adriana. *Discurso e interacción en el texto escrito*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 1998.

- Borev, Iuri. "El análisis sistémico-integral de la obra artística". *En Textos y contextos I*. Una ojeada a la teoría literaria mundial. (Selección y traducción de Desiderio Navarro). La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986.

- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid. Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, 1970.

- Bravo-Villasante, Carmen. *Historia y Antología de la literatura infantil iberoamericana*. Tomos I y II, Madrid, Editorial Doncel, 1970.

----- *Literatura infantil hispanoamericana*", en *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. (Dirigido por Ricardo Gullón). Madrid, Alianza Editorial, 1993.

- Brunner, José Joaquín. "Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana". *Escritos*. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Universidad Autónoma de Puebla,

nos. 13/14, enero-diciembre de 1996.

- Cabal, Graciela. *Mujercitas ¿eran las de antes? y otros escritos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998.
- Cabrera Delgado, Luis. "¿Si siguiera Caperucita Roja?" *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, no. 95, julio-septiembre de 1995.
- Cárdenas, Gisela. "Algunos recursos para expresar la coherencia textual". *Anuario L/L. Serie Estudios Lingüísticos*. La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, no. 17, 1986.
- Cerda, Hugo. *Literatura infantil y lucha de clases*. Madrid, Akal Editor, 1978.
- Cervera, Juan. *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao, Universidad de Deusto, Ediciones Mensajero, 1991.
- Chericacán, David. *Caminito del monte*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1979.
- _____ . *Rueda la ronda*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1985.
- Clauss, G. y H. Hiebsch. *Psicología infantil*. La Habana. Edición Revolucionaria, Instituto Cubano del Libro, 1974.
- Comité de selección del Banco del Libro. "El Banco en la sombra." *Espacios para la lectura*. Organo de la Red de Animación a la Lectura del Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, año II, nos. 3 y 4, 1996.
- Culler, Jonathan. "La competencia literaria", en *Selección de lecturas de teoría y crítica literarias*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1987. (Capítulo de su libro *La poética estructuralista*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1978).
- Díaz, Fanuel Hanán. "Dora Alonso: del niño a la palabra". *Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*. Publicación semestral de las secciones latinoamericanas de la International Board on Books for Young People (IBBY), Bogotá, no. 6, julio-diciembre de 1997.
- Díaz Borque, José María (Coordinador). *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid, Taurus Ediciones, 1989.
- Diego, Eliseo. *Soñar despierto*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1988.
- Dijk, T. A van. "La pragmática de la comunicación literaria", en *Pragmática de la comunicación literaria*. (Compilación de textos y bibliografía de José Antonio Mayoral), Madrid, Arco Libros S.A., 1986.
- Domínguez Caparrós, José. "Literatura y actos de lenguaje", en *Pragmática de la comunicación literaria*. (Compilación de textos y bibliografía de José Antonio Mayoral).

Madrid, Arco Libros S.A., 1986.

- Dubois, Jacques. "Del modelo institucional a la explicación de los textos." *Criterios*, nros. 21-24, enero, 1987- diciembre, 1988.

_____. "Lectura y condiciones de legibilidad." *Criterios*, nos. 5-12, tercera época, enero de 1983-diciembre de 1984.

Ducrot, Oswald; Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores, 1974.

- Eco, Umberto *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona, Editorial Lumen, 1972.

- Elizagaray, Alga Marina. "A Dora Alonso en sus 70." *Revolución y Cultura*, no. 102, febrero de 1981.

_____. *Por el reino de la fantasía*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983.

- Elkonin, D. B. ; et al. *Selección de lecturas de psicología infantil y del adolescente*. Primera parte. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1995.

- Escarpit, Robert. *L'écrit et la communication*. Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

_____. " La revolución del libro", *El Correo de la UNESCO*, año XVIII, septiembre de 1965.

- Escobar, Froilán. *El monte en el sombrero*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1978.

- _____. "Relojeros del asombro" (Entrevistas a los ganadores del Premio Mundial de Literatura Infantil "José Martí", otorgado por Costa Rica en 1997). *En julio como en enero*. Revista sobre literatura infantil, año 10, no. 11, junio de 1999.

- Feijóo, Samuel. *La décima culta en Cuba*. Santa Clara, Dirección de Publicaciones, Universidad Central de Las Villas, 1963.

- Fernández Retamar, Roberto. *Idea de la estilística*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1976.

_____. *Para el perfil definitivo del hombre*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.

- Ferrer, Raúl. *El retorno del maestro*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1990.

- Flores, Corina. "La infancia como emblema paradigmático", *Reflexiones*, Revista mensual de la Facultad de Ciencias Sociales, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, no. 61, agosto de 1997.

- Franz Rosell, Joel. "La crítica de la literatura infantil. Un oficio de centauros y sirenas". *Huellas*, revista cultural del periódico *Vanguardia*. Santa Clara, mayo-junio de 1944.
- García Padrino, Jaime. "Literatura infantil española", en *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. (Dirigido por Ricardo Gullón). Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- García Ronda, Denia. "La crítica de la literatura para niños y adolescentes", en La literatura cubana ante la crítica. *Textos del Fórum de la Crítica e Investigación Literarias*, La Habana, enero de 1987. La Habana, Ediciones Unión, 1990.
- Garzón Céspedes, Francisco. "Coral: canción y joya libres". *Suplemento Literario de Revolución y Cultura*, año I, no. 1, enero-marzo de 1983.
- González Castro, Vicente. *Profesión: comunicador*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente Brau, 1989.
- González López, Waldo. *Escribir para niños y jóvenes*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1983.
- _____ . "Palomar", *Revolución y Cultura*, no. 93, mayo de 1980.
- González Martín, Arturo. "Abecedario para un Congreso de Literatura Infantil y Juvenil". *Peonza*, Revista de Literatura Infantil y Juvenil, Santander, Asociación Cultural Quima, año XII, no. 45, octubre de 1998.
- González Rey, Fernando. *Comunicación, personalidad y desarrollo*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1995.
- González Varela, Elsa. "Valoración de la literatura infantil editada en Cuba: 1959-1985 en función de sus usuarios". *En julio como en enero*. Boletín sobre literatura infantil. Editorial Gente Nueva, año 6, no. 10, junio de 1992.
- Guillén, Nicolás. *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel*. La Habana, Ediciones Unión, 1978.
- Greimas, Algirdas Julien. *En torno al sentido*. Ensayos semióticos. Madrid, Ediciones Fragua, 1973.
- _____ . *Semántica Estructural*. Barcelona. Editorial Gredos, 1970.
- Gutiérrez, José Antonio. "Primeras impresiones sobre los aportes generacionales, las tendencias y temáticas visibles en la poesía infantil de la Revolución Cubana". Ponencia presentada en el Primer Coloquio Internacional de Literatura Infantil y Juvenil Cubana, La Habana, noviembre de 1988. *En julio como en enero*. Boletín de Literatura infantil. Editorial Gente Nueva, año 5, no.8, mayo de 1989.

- Hazard, Paul. *Los libros, los niños y los hombres*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1989.
- Henríquez Ureña, Max. *Panorama histórico de la literatura cubana*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, (Tomo I, 1978; Tomo II, 1979).
- Heras León, Eduardo. "Dora". *Letras Cubanas*, año 2, no.1, octubre-diciembre, 1986.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Ensayos*. La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1973.
- Herrera, Ramón Luis, et.al. "Una aproximación a la métrica de la poesía infantil cubana en los años 70 y 80", en *Encuentros de crítica e investigación de la literatura infantil*. Selección de textos. Sancti Spiritus, Ediciones Luminaria, 1993.
- Herrera, Ramón Luis. "Literatura infantil: poética de la comunicación." *Islas*, no. 111, mayo-agosto, 1995.
- _____."Algunas regularidades temáticas en la poesía infantil cubana de los años 70 y 80", en *La literatura infantil ante el espejo*. Sancti Spiritus, Ediciones Luminaria, 1998.
- _____ et al. *Diccionario de autores de la literatura infantil cubana*. Instituto Superior Pedagógico de Sancti Spiritus (Manuscrito inédito).
- _____."Literatura infantil latinoamericana. Breves notas para una visión de conjunto".*Educación*, no. 93, enero-abril, 1998.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1957.
- Instituto de Filosofía. Academia de Ciencias de la URSS. Departamento de Filosofía. Academia de Ciencias de Cuba. *La dialéctica y los métodos científicos generales de investigación*. Tomos I y II. La Habana. Editorial de Ciencias Sociales, Tomo I: 1981, Tomo II: 1982.
- Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba. *Diccionario de la literatura cubana*. Tomo I. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980.
- _____.*Perfil histórico de las letras cubanas desde los orígenes hasta 1898*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983.
- Jakobson, Roman. "La lingüística y la poética", en *Selección de lecturas de teoría y crítica literarias*. Tomo 1. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1986.
- Janer Manila, Gabriel. "De la narración oral al cuento escrito" *Peonza, Revista Trimestral de Literatura Infantil*. Santander, Asociación Cultural Quima, no. 33, junio de 1995.

- Kagan, Moiséi. *Lecciones de estética marxista-leninista*. La Habana. Editorial Arte y Literatura, 1984.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. La Habana, Edición Revolucionaria, 1970.
- Krutetski, V. A. *Psicología*. Moscú, Vneshtorgizdat, 1989.
- Lapesa, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*. Salamanca. Ediciones Anaya, 1972.
- Lázaro Carreter, Fernando. "La literatura como fenómeno comunicativo", en *Pragmática de la comunicación literaria* (Compilación de textos y bibliografía de José Antonio Mayoral). Madrid, Arco Libros S.A., 1986.
- Levin, Iuri I. "La lírica desde el punto de vista comunicativo". *Criterios*, nros. 13-20, tercera época, enero, 1985-diciembre, 1986.
- Lezama lima, José. *Antología de la poesía cubana*. (Compilación, estudio preliminar y notas). La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965 (Tres tomos).
- Liublinskaia, A. A. *Psicología infantil*. La Habana, Editorial de Libros para la Educación, 1981.
- López, Claudia. "Venturas y desventuras del canon literario en la escuela". *La Mancha: Papeles de Literatura infantil y juvenil*. Buenos Aires, no. 5, noviembre de 1997.
- López Lemus, Virgilio. "La poética de Samuel Feijóo". *Vitales*. Suplemento Cultural del periódico *Escambray*. Sancti Spiritus, año VIII, cuarto trimestre de 1993.
- Lotman, Iuri. "¿Qué proporciona el enfoque semiótico?" *Ciencias Sociales*. Unión Soviética, no. 1, 1978.
- _____ . *La estructura del texto artístico*. Madrid, Ediciones Istmo, 1978.
- _____ . "El texto en el texto." *Criterios*, nos. 5-12, tercera época, enero de 1983-diciembre de 1984.
- _____ . "El texto y la estructura del auditorio" *Criterios*, no.31, cuarta época, enero-junio de 1994.
- Loredó, Adriana (seudónimo de Rosa Hilda Zell). *Arroz con mango*. La Habana, Impresos Ramalle, 1952.
- Markiewicz, Henryk. "La interpretación semántica de las obras literarias". *Criterios*, nros. 13-20, tercera época, enero, 1985-diciembre, 1986.
- _____ . "La recepción y el receptor en las investigaciones literarias." *Criterios*, nos. 5-12, tercera época, enero de 1983-diciembre de 1984.

- Martí, José. *La Edad de Oro*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1989.
- _____. *Ensayos sobre arte y literatura*. (Selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar). La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1987.
- _____. *Poesía Completa*. Edición Crítica, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985.
- Martí Fuentes, Adolfo. *Libro de Gabriela*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1985.
- Marx, Carlos; Federico Engels. *Sobre la literatura y el arte*. La Habana, Editora Política, 1965.
- Mayoral, José Antonio (Compilador). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid. Arco/Libros, s.a, 1987.
- Mehl, Ruth. *Con este sí, con este no. Más de 500 fichas de literatura infantil argentina*. Buenos Aires, Editorial Colihue, 1992.
- Miko, Frantisek. "Un modelo semiótico-comunicacional del texto y del estilo". *Criterios*. nos. 21-24, enero, 1987- diciembre, 1988.
- Mukarovsky, Jan. "En torno al estructuralismo", *Semiosis*. Cuadernos del Seminario de Semiótica Literaria del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, no. 1, julio-diciembre de 1978.
- Navarro, Desiderio. *Cultura y marxismo. Problemas y polémicas*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986.
- _____. *Ejercicios del criterio*. La Habana, Ediciones Unión, 1988.
- _____. (Selección y traducción). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana. UNEAC, Casas de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1997.
- Navarro, Tomás. *Métrica española*. La Habana, Edición Revolucionaria, 1966.
- Navas Griselda. *Introducción a la Literatura Infantil. Fundamentación Teórico-Crítica. (I)*. Caracas, Fondo Editorial (FEDUPEL) Universidad Pedagógica Experimental Libertador, 1995.
- Núñez Jiménez, Antonio. *Geopoética*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983.
- Núñez Ramos, Rafael. *Poética semiológica. "El Polifemo" de Góngora*. Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1980.
- _____. *La poesía*. Colección de teoría de la literatura y literatura comparada. Madrid, Editorial Síntesis, 1992.
- Nyiró, Lajos. "Sobre el significado y la composición de la obra". *Criterios*, nros. 13-

20, tercera época, enero, 1985-diciembre, 1986.

- Ohman, Richard. "Los actos de habla y la definición de literatura", en *Pragmática de la comunicación literaria* (Compilación de textos y bibliografía de José Antonio Mayoral), Madrid, Arco Libros S.A., 1986.
- Oliveira, Mauro de. "Niveles estratégicos de los juegos." *Perspectivas. Revista trimestral de educación*, UNESCO, vol. XVI, no. I, 1986.
- Osterrieth, P. A.; Jean Piaget et al. *Los estadios en la psicología del niño*. La Habana, Edición Revolucionaria, Instituto del Libro, 1968.
- Páez Vivanco, Sara Luz. "Discurso e isotopía". *Semiosis*. Cuadernos del Seminario de Semiótica Literaria del CILL de la Universidad Veracruzana, no.16, enero-junio de 1986.
- Pavis, Patrice. "Producción y recepción en el teatro: la concretización del texto dramático y espectacular (I)". *Criterios*, nros. 21-24, enero, 1987-diciembre, 1988.
- Perdomo, Omar. "Aproximación bibliográfica a la obra de Dora Alonso". *Revista de Literatura Cubana*, no.8, enero-junio de 1987.
- _____ . "El tema campesino en la obra de Dora Alonso". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. Año 80, tercera época, vol. XXX, no. 1 enero-abril de 1989.
- _____ ; Elena García. *Tras las huellas de Dora Alonso*. Las Tunas, Edición Publicigraf, Colección Cucalambé, 1994.
- Pereira, Manuel. "Dora Alonso, un primer paso". *Cuba Internacional*, año VII, no. 65, enero de 1975.
- Pérez León, Roberto. "Para una aproximación del folklore en la literatura infantil." *En julio como en enero*. Boletín sobre literatura infantil . Editorial Gente Nueva, año 6, no. 10, junio de 1992.
- Petrini, Enzo. *Estudio crítico de la literatura juvenil*. Madrid, Ediciones Rialp. S.A., 1963.
- Petrovski, A. *Psicología evolutiva y pedagógica*. Moscú, Editorial Progreso, 1980.
- Pfister, Manfred. "Concepciones de la intertextualidad". *Criterios*, no. 31, enero-junio, 1994.
- Pitzorno, Bianca. "Canto al epos de mi pueblo". *La Mancha. Papeles de Literatura infantil y juvenil*. Buenos Aires, no. 5, noviembre de 1997.
- Pizarek, Valery. *Investigación y política de comunicación*. La Habana, Editorial Pablo

de la Torriente Brau, 1991.

- Poncet y de Cárdenas, Carolina. *Investigaciones y apuntes literarios*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985.

- Portuondo, José Antonio. *Ensayos de estética y de teoría literaria*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986.

- Prince, Gerald. "Observaciones sobre la narratividad". *Criterios*, no. 29, tercera época, enero-junio, 1991.

- Propp, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1979.

- Quintero, Aramís. "La comunicación de la experiencia estética en la literatura para niños". *En julio como en enero*. Boletín sobre literatura infantil. Editorial Gente Nueva, año 4, no.7, agosto de 1988.

_____. *Días de aire*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1982.

_____. *Maíz regado*. La Habana. Editorial Gente Nueva, 1983.

_____. *Fábulas y estampas*. La Habana, Ediciones Unión, 1987.

- Rama, Angel. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.

- Redonet, Salvador. *Vivir del cuento*. La Habana, Ediciones Unión, 1994.

- Reis, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Versión española de Angel Marcos de Dios. Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, 1989.

- Riffaterre, Michael. *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona, Seix Barral, 1976.

_____. "El intertexto desconocido", en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. (Selección y traducción de Desiderio Navarro). La Habana. UNEAC, Casas de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1997.

- Ricoeur, Paul. *Interpretation Theory*. Texas University Press, 1976.

_____. *La metáfora viva*. Madrid. Ediciones Europa, 1980.

- Rodríguez, Antonio Orlando. *Panorama histórico de la literatura infantil en América Latina y el Caribe*. Bogotá, Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, 1994.

- Rodríguez Mondeja, Iraida; Virgilio López Lemus. *Contribución al estudio de la literatura para prescolares*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1990.

- Rubinstein, S.L. *El ser y la conciencia*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1979.

- Rudik, P. A. *Psicología*. Moscú, Editorial Planeta, 1990.
- Ruprecht, Hans- George. "Intertextualidad", en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. (Selección y traducción de Desiderio Navarro). La Habana. UNEAC, Casas de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1997.
- Saíenz, Enrique. "Otra vuelta de tuerca. Aciertos, desaciertos, traumas y complejidades de la investigación literaria cubana actual". *La Gaceta de Cuba*, marzo de 1990.
- Saldaña, Excilia. "Los payasos, de Dora Alonso". *En julio como en enero*. Boletín sobre literatura infantil. Editorial Gente Nueva, año 2, no.3, septiembre de 1986.
- _____ . "Cubanía y universalidad en Dora Alonso". *En julio como en enero*. Boletín sobre literatura infantil. Editorial Gente Nueva , año 4, no. 7, agosto de 1988.
- _____ . *Cantos para un mayito y una paloma*. La Habana. Ediciones Unión, 1983.
- _____ . *La noche*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1989.
- Savater, Fernando. "Aventura y paisaje en los cuentos" *El Correo de la UNESCO*, año XXXV, junio de 1982.
- Schultz de Mantovani, Fryda. *El mundo poético infantil*, Buenos Aires, Librería y Editorial El Ateneo, 1944.
- _____ . "La Edad de Oro de José Martí", en *Acerca de La Edad de Oro* (Selección y prólogo de Salvador Arias). La Habana, Centro de Estudios Martiano, Editorial Letras Cubanas, 1989.
- Sosa, Jesualdo. *La literatura infantil*. Buenos Aires, Editorial Losada S.A, 1944.
- Scholes, Robert. *Introducción al estructuralismo en la literatura*. Madrid, Editorial Gredos, 1981.
- Shavit, Zohar. "La noción de la niñez y los textos para niños." *Criterios*, no. 29, tercera época, enero-junio de 1991.
- Slawinski, Janusz. "Sobre los problemas del arte de la interpretación." *Criterios*, nros. 13-20, tercera época, enero, 1985 -diciembre, 1986.
- _____ . "Sobre la categoría de sujeto lírico", en *Textos y contextos II*. Una ojeada en la teoría literaria mundial. (Selección y traducción de Desiderio Navarro). La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1989.
- Soriano, Marc. *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus*

grandes temas. (Traducción, adaptación y notas de Graciela Montes). Buenos Aires, Ediciones Colihue S.R.L., 1995.

- Szabolcsi, Miklós. "Los métodos modernos de análisis de la obra", en *Textos y Contextos I*. Una ojeada en la teoría literaria mundial. (Selección y traducción de Desiderio Navarro). La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986.

- Talens, Jenaro. "Escritura contra simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica." *Casa de las Américas*, año XXXVI, no. 203, abril-junio de 1996.

- Todorov, Tzvetan. "El sentido de los sonidos", en *Textos y Contextos II*. Una ojeada en la literatura mundial. (Selección y traducción de Desiderio Navarro). La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1989.

_____. "La noción de literatura", en *Lingüística y Literatura*. (Selección y prólogo de Renato Prada Oropeza). Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1978.

_____. *Teorías del símbolo*. Caracas, Monte Avila Editores, 1991.

- Torop, Peeter. "El fenómeno Lotman." *Criterios*, nos. 5-12, tercera época, enero 1983-diciembre, 1984.

- Trabant, Jürgen. *Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de la literatura*. Madrid. Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, 1975.

- Ullman, Stephan. *Lenguaje y estilo*. Madrid, Editorial Aguilar, 1973.

- Valdés Bernal, Sergio. *Los indoamericanismos en la poesía cubana de los siglos XVII, XVIII y XIX*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1984.

- Vigotski, L. S. *Psicología del arte*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1987.

- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*, Editorial Letras Cubanas, 1970.

- Wellek, René; Austin Warren. *Teoría literaria*. La Habana. Edición Revolucionaria, 1969.

VII. ANEXOS

ANEXO 1

CRONOLOGIA DE DORA ALONSO (*)^{*}

-Nace el 22 de diciembre de 1910, en Máximo Gómez (entonces Recreo), provincia de Matanzas y recibe el nombre de Doralina de la Caridad. Hija del asturiano emigrado a Cuba, a los doce años, David Alonso Fernández y de la cubana de estirpe mambisa Adela Pérez-Corcho Rodríguez.

-Cursa la escuela primaria en su pueblo natal, únicos estudios regulares que realizó. Su formación es típicamente autodidacta.

Escucha en las veladas familiares, las lecturas de su madre, entre las que se encuentran *Los miserables*, de Víctor Hugo.

-Recibe la decisiva influencia de diversos familiares con quienes se adentra en el conocimiento de la naturaleza, la historia y la cultura cubanas y sobre todo de Namuní, negra ex-esclava integrada a la familia, que es una presencia recurrente en su obra.

-Hacia los doce años comienza a escribir trabajos poéticos que permanecen inéditos.

-En 1933 inicia sus colaboraciones en el periódico *Prensa Libre*, de Cárdenas, con artículos de denuncia a la politiquería y en defensa de la Pentarquía.

-Milita activamente en la organización revolucionaria Joven Cuba, fundada por Antonio Guiteras y llega a ser miembro del Ejecutivo Provincial en Matanzas.

A fines de la década del 30 participa en el Comité Gestor Nacional del Partido Unión Revolucionaria Comunista, en calidad de luchadora, no como militante del Partido.

Permanece en Unión Revolucionaria hasta 1938, cuando el Partido sale de la clandestinidad. Se reincorporará a la actividad política en los años 50, en la etapa de las luchas encabezadas por Fidel Castro.

-En 1936 obtiene el primer premio en un concurso convocado por la revista *Bohemia*, con el cuento "Humildad", de contenido antirracista e inspirado en la vida de Namuní.

A partir de entonces comienza a publicar narraciones en *Bohemia*, *Carteles*, *Ellas*, *Cúspide* y otras revistas.

-Es incluida con dos poemas ("Burla", "Raza criolla") en la antología *La poesía cubana en 1936*, preparada por Juan Ramón Jiménez, Camila Henríquez Ureña y José María

^{*}Revisada en intercambio personal con la autora, el 7 de diciembre de 1995.

Chacón y Calvo.

-En 1940 se casa y se traslada a La Habana.

-En 1942 obtiene el premio de poesía en el concurso convocado por la Alianza Cubana por un Mundo Libre, organización presidida por Fernando Ortiz. El jurado lo integraban José Zacarías Tallet, Vicentina Antuña, Luis Amado Blanco, Esperanza Figueroa y J. Rubio Barcia.

-Continúa su intensa colaboración en diversas publicaciones, con textos periodísticos y narrativos.

-Se ve obligada, para sobrevivir, a realizar trabajos manuales diversos, como artesanía y costura de baratillo.

-Obtiene en 1944, el Premio Nacional de Novela, convocado por la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, con *Tierra Adentro*, obra que permanece inédita y que se transmite por radio el año siguiente. Este texto es la génesis de su novela *Tierra inerme*, que luego ganaría el Premio Casa de las Américas.

-En el segundo lustro de los años 40 alcanza sucesivos éxitos con sus novelas radiales que ofrecen una imagen realista y dignificadora de la gente de pueblo.

-En 1947 se alza con el prestigioso premio "Hernández Catá", con el cuento "Negativo".

-En este mismo año obtiene el premio "Luis de Soto", de teatro, con *Caín o la hora de estar ciegos*, de carácter antirracista. Esta pieza fue estrenada por Teatro Estudio, bajo la dirección de Roberto Blanco, en 1961.

-Continúa, en los años 50, su trabajo como autora de novelas radiales, las que alcanzan muy altos niveles de audiencia. Escribe también para la televisión.

Se niega tajantemente a colaborar con la oficina de propaganda de Batista, a pesar de las cuantiosas ofertas económicas y de las amenazas de que fue objeto.

-Decide en 1953, y como íntimo homenaje a José Martí en su Centenario, adoptar un niño huérfano y sin familia al que crió como un hijo.

-En 1954 realiza un viaje a México.

-Se estrena en 1956 su primera obra teatral para niños: *Pelusín y los pájaros*. Al año siguiente y también por el Guiñol Nacional de Cuba, de los hermanos Camejo, sube a la escena *Pelusín frutero*.

-En 1959 obtiene el Premio Nacional de Teatro del Ministerio de Educación con la comedia *La casa de los sueños*, obra que no ha sido estrenada.

En ese mismo año viaja a Suiza y permanece durante tres meses en Ginebra, en compañía de su segundo esposo, quien se encontraba en misión oficial. Visitó también a España.

-Desde el triunfo mismo de la Revolución trabaja incesantemente en la prensa y otros muchos proyectos culturales. Continúa vinculada a la radio y la televisión.

-Merece, en 1961, el premio de novela del Concurso Casa de las Américas, por *Tierra inerme*, publicada en ese mismo año.

-Funda, el 12 de febrero de 1961, la sección "Páginas nuevas", en la revista *Bohemia*, dedicada a la literatura infantil y a publicar dibujos de los niños.

-En abril de 1961 va como corresponsal de guerra a los combates de Playa Girón. Sus reportajes son publicados en la revista *Bohemia*.

-Desde la fundación de la revista *Mujeres*, en noviembre de 1961, colabora en la sección de literatura infantil, con poemas y cuentos, que seguirán apareciendo a lo largo de toda esta década.

Encabezó una sección similar en la revista *Mar y Pesca*; firmaba con el seudónimo D. Polimita.

-Trabaja junto a Renée Potts y Adelaida Clemente, poetisas y educadoras de destacada trayectoria, en la elaboración del *Libro Segundo de Lectura* (1963) y del *Libro Tercero de Lectura* (1964), textos publicados por el Ministerio de Educación que sustituyeron a los existentes desde la época prerrevolucionaria.

-Publica, en 1964, primero por entregas en el suplemento *Muñequitos* del periódico *Revolución*, su novela *En busca de la gaviota negra*, como parte del ciclo *Aventuras de Guille*, que no continuaría. La obra se publicó como libro, por la Editora Juvenil en 1966, y posteriormente ha sido reeditada en numerosas ocasiones y traducida al rumano, al ruso, al ucraniano, al lituano y al vietnamita. Gran acogida tuvo en Viet Nam, donde era leída en las cuevas donde los niños se protegían de los bombardeos yanquis.

-En 1965 viaja a la Unión Soviética, como integrante de la delegación cubana a las fiestas por el Aniversario de la Revolución de Octubre.

-En 1966 publica *Ponolani*, libro que recibiera primera mención en el género de cuento del Concurso Casa de las Américas de 1962, por Ediciones Granma y la obra de teatro para niños *Espantajo y los pájaros*, por la Editora del Consejo Nacional de Cultura.

Esta pieza ha sido representada en la República Democrática Alemana, Venezuela, Chile y Colombia. En Cuba ha subido a escena en numerosas ocasiones.

-En 1968 se edita su libro-disco *El caballito enano*, por la recién creada Editorial Gente Nueva.

-En 1970 publica, por Ediciones Unión, su libro de cuentos para adultos *Once caballos*.

-A partir de 1970 escribe intensamente y publica numerosas e importantes obras:

1975: *El cochero azul*, por la Editorial Gente Nueva. (Noveleta)

La tirada inicial fue de 200 000 ejemplares.

1976: *Doñita Abeja y Doñita Bella*. (Teatro) Editorial Gente Nueva.

____: *Cuentos*, Ediciones Unión.

1977: *Gente de Mar*. (Relato testimonial). Editorial Gente Nueva.

____: *Una* (Cuento). Editorial Letras Cubanas.

1979: *Viaje al sol*. (Breve cuaderno de poesía para niños en edad preescolar) Editorial Gente Nueva.

____: *Palomar*, por Ediciones Unión.

____: *El libro de Camilín*. (Cuentos para niños). Editorial Gente Nueva. Fue publicado posteriormente en Checoslovaquia.

1980: *La flauta de chocolate*. Editorial Gente Nueva.

-Obtiene, en 1980, el premio de literatura infantil y juvenil del Concurso Casa de las Américas, con la noveleta *El Valle de la Pájara Pinta*, que es la obra más premiada de las letras cubanas para niños y jóvenes: Premio "La Rosa Blanca"; mención "Máximo Gorki", de los Comités Nacionales del IBBY (International Board on Books for Young People) de los países socialistas; integrantes de la Lista de Honor del IBBY.

-Recibe numerosos homenajes en ocasión de su septuagésimo aniversario, Fidel le envía una carta personal de reconocimiento y felicitación.

-Es condecorada con la Medalla Conmemorativa del Vigésimo Aniversario de la Victoria de Playa Girón y con la Distinción Por la Cultura Nacional.

1981: *Agua pasada*. Ediciones Unión. (Memorias de infancia, en prosa poética). Este texto había sido publicado en una primera versión, en la revista *Islas*, de la Universidad Central de Las Villas, en el número 2 de julio-septiembre de 1965.

____: *El grillo caminante*. Editorial Gente Nueva.

____: *El año 61*. (Reportajes periodísticos). Editorial Letras Cubanas.

- Recibe en 1982, la Medalla Alejo Carpentier.

- 1983: Se publica por primera vez su poemario *Coral*, escrito en 1940. (*Suplemento Literario de Revolución y Cultura*, año I, no. 1, enero-marzo).

-1984: *El Valle de la Pájara Pinta*. Ediciones Casa de las Américas.
_____: *Suma*. (Poesía para adultos). Letras Cubanas, Colección Mínima.

-1985: *Los payasos*. Editorial Gente Nueva. (Obtuvo el premio "La Rosa Blanca").

- Le es otorgado en 1988, el Premio Nacional de Literatura y la Orden Félix Varela, de Primer Grado, máximas distinciones en el ámbito de la literatura y la cultura cubanas respectivamente.

-1989: nueva edición, aumentada, de *Palomar*. Editorial Gente Nueva.
_____: *Juega la dama*. (Cuento) Editorial Letras Cubanas.

-1992: *Teatro para niños*. Editorial Gente Nueva (Antología) (Premio "La Rosa Blanca", Premio de la Crítica).

-1993: *Tres lechuzas en un cuento*. Editorial Gente Nueva (Premio "La Rosa Blanca").
_____: *Escrito en el verano*. (Poesía para adultos). Editorial Letras Cubanas.

-1995: escribe una noveleta, *Juan Ligerero y el gallo encantado*. En Gente Nueva se procesa una nueva edición -con varios cambios- de *La flauta de chocolate*.

-1997: obtiene el Premio Mundial de Literatura Infantil José Martí, otorgado por el Ministerio de Cultura de Costa Rica (Junto a Fernando Alonso, Eckert Horst Enmanuel (Janosch) y Joaquín Gutiérrez).

-2000: Su noveleta *Juan Ligerero y el gallo encantado* es presentada, en edición de Gente Nueva, en la IX Feria del Libro de La Habana. Hasta el presente acumula más de un millón seiscientos mil ejemplares publicados, sólo en literatura infantil, en quince idiomas. En vísperas de su cumpleaños noventa continúa literariamente activa y dispuesta a acometer nuevos proyectos, como declaró en reciente entrevista a Juventud Rebelde (2-4-2000).

ANEXO 2

CRONOLOGIA BASICA DE LA POESIA INFANTIL CUBANA. (Con fechas de primeras ediciones).

1858: Francisco Javier Balmaseda (1823-1907). *Fábulas morales*. La Habana, Imprenta de P. Massana. (En el siglo XIX alcanzó 16 ediciones).

1875: José Martí (1853-1895) publica en la *Revista Universal*, de México, el 1. de agosto, su texto "Versos", que en la sección VIII, incluye un poema que desgajado de su conjunto, primeramente por Rubén Darío (1867-1913) en *Los raros* (1896) y luego en los libros cubanos de lectura escolar, en los que permanece hasta hoy, deviene quizás el primer gran texto lírico de la literatura infantil cubana. ("De tela blanca y rosada / Tiene Rosa un delantal,...").

1877: Fernando Ursáiz (1840-1900). *Poemitas infantiles, originales unos, imitados otros*. La Habana, Imprenta La Antilla.

1879: Aurelia Castillo de González (1842-1920). *Fábulas*, Cádiz, Tipografía La Mercantil.

1882: José Martí. *Ismaelillo*. Nueva York. Imprenta de Thompson y Moreau.

1889: José Martí. *La Edad de Oro* (cuatro números de julio a octubre), Nueva York. (Incluye cinco poemas: dos en el primer número, dos en el segundo y uno en el tercero).
Rodolfo Menéndez (1850-1928). *La lira de la niñez*, Mérida, Yucatán.

1898: Bonifacio Byrne (1861-1936) escribe "Mi bandera", poema antimperialista, que es quizás el más recitado en la escuela cubana. (Publicado en *Lira y espada*, La Habana. Tipografía El Fígaro, 1901).

1925: Dulce María Borrero. *Cantos escolares*. La Habana, Imprenta Rambla, Bouza y Cía.

1936: Renée Potts (1908). *Romancero de la maestrilla*. La Habana, Sociedad Lyceum. (Premio del Concurso convocado por dicha Sociedad).

1937: Emma Pérez Téllez (1901-?). *Niña y el viento de mañana*. La Habana.

1943: Eduardo Benet Castellón (1879-1965). *El jardín de la inocencia: versos para lectores de 7 a 12 años*. Cienfuegos, Prensa Excelsior.

1945: Eduardo Benet Castellón. *Del hogar y del aula*. Cienfuegos, Minerva Excelsior.
Emma Pérez Téllez. *Isla con sol. Poesía en la escuela*. La Habana, Cultural S.A.

1947: Raúl Ferrer (1915-1993). *El romancillo de las cosas negras y otros poemas escolares*. La Habana, Imprenta Berea.

1948: Eduardo Benet Castellón. *La primavera vuelve*. Cienfuegos, Minerva Excelsior.

1957: Eduardo Benet Castellón. *Antología El duende Parán ampín. Aventuras fantásticas*. Cienfuegos, Minerva Excelsior.

1973: Giordano Rodríguez Padrón (1933). *Voz para los gigantes*. La Habana. Editorial Gente Nueva. (Premio del Concurso "La Edad de Oro" , 1972).

1974: Mirta Aguirre (1912-1980) *Juegos y otros poemas*. La Habana, Editorial Gente Nueva. (La **Introducción** está fechada en 1966-67).

Emilio de Armas (1946); Fidel Galbán (1945); Antonio Hernández Pérez (1909-1975). *Poesías*. La Habana, Editorial Gente Nueva. (Menciones del Concurso "La Edad de Oro", 1973).

Edwiges Barroso (1932). *Cantos del bosque*. La Habana. Editorial Gente Nueva.

Julio Crespo Francisco (1937). *Haré un puente largo*. (Premio del Concurso "La Edad de Oro", 1973).

1975: Alfredo Balmaseda (1954) *Cantando y adivinando*; La Habana. Ediciones Unión. (Premio "Ismaelillo", de la UNEAC, 1973).

Nersys Felipe (1936). *Para que ellos canten*. La Habana, Editorial Gente Nueva (Premio "La Edad de Oro", 1974).

_____. *Música y colores*. La Habana, Editorial Gente Nueva.

1976: Julia Calzadilla (1943). *Los poemas cantarines*. La Habana. Ediciones Unión. (Premio "Ismaelillo", 1974).

Adolfo Menéndez Alberdi (1906-1987). *Juegos de Islasol*. La Habana, Editorial Gente Nueva. (Premio del Concurso "26 de julio", de las FAR, 1974).

_____. *Libro de las jueguinvencciones*. La Habana, Editorial Gente Nueva. (Premio del Concurso "La Edad de Oro", 1975).

1977: Waldo González López (1946). *Poemas y canciones*. La Habana. Dirección de Extensión Universitaria de la Universidad de La Habana. (Premio "13 de marzo", 1976).

1978: Froilán Escobar (1944). *El monte en el sombrero*. La Habana, Editorial Gente Nueva.

Orlando González (?). *Lula*. La Habana, Ediciones Unión. (Premio "Ismaelillo", 1976).

Nicolás Guillén (1902-1989). *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel*. Poemas para niños mayores de edad. La Habana. Colección Ismaelillo. Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

José Antonio Gutiérrez (1958). *Por entre los sueños cantos*. La Habana. Departamento de Actividades Culturales de la Universidad de La Habana. (Premio "13 de marzo", 1978).

Concha Tormes (1914). *Cuaderno de Juanito*. La Habana, Editorial Gente Nueva. (Premio del Concurso "La Edad de Oro", 1977).

1979: Dora Alonso (1910). *Palomar*. La Habana, Ediciones Unión.

David Chericián. (1940). *Caminito del monte*. La Habana. Editorial Gente Nueva.

Lourdes Díaz Canto (1932). *Con Fifi y sus amigos*. La Habana, Editorial Gente Nueva (Premio del Concurso "26 de julio", 1976).

Nersys Felipe. *Prenda*. La Habana, Editorial Gente Nueva.

Adolfo Martí (1922). *Por el ancho camino*. La Habana, Ediciones Unión. (Premio "Ismaelillo", 1978).

Concha Tormes. *Nanas para el príncipe Igor*. La Habana, Ediciones Unión. (Premio

"Ismaelillo", 1977).

1980: Dora Alonso. *La flauta de chocolate*. La Habana, Editorial Gente Nueva.

José Bertrán. *La pelota*. La Habana, Editorial Gente Nueva

David Chericián. *Dindorindorolindo*. La Habana, Editorial Gente Nueva.

Sergio Morales Vera (?) *Para el pionero*. La Habana, Editorial Gente Nueva.

Excilia Saldaña. *Soñando y viajando*. La Habana, Editorial Gente Nueva.

Alberto Serret (1947) *Jaula abierta*. La Habana, Editorial Gente Nueva (Premio del Concurso "La Edad de Oro", 1979)

1981: Dora Alonso. *El grillo caminante*. La Habana, Editorial Gente Nueva.

Julia Calzadilla. *Cantares de la América Latina y el Caribe*. La Habana, Ediciones Casa de las Américas, Colección Premio. (Premio Casa 1976).

Emilia Gallego (1946). *Para un niño travieso*. La Habana. Dirección de Actividades Culturales de la Universidad de La Habana (Premio en el Concurso "13 de marzo" en ese mismo año).

Denia García Ronda (1939). *Rondas y rondales*. La Habana, Editorial Gente Nueva.

Regalo. Antología de poesía para niños. (Selección y presentación de Aramís Quintero). Matanzas, Divulgación Provincial de Cultura. (Incluye a dieciocho autores matanceros).

1982: Aramís Quintero (1948). *Días de aire*. La Habana, Editorial Gente Nueva. (Premio del Concurso "La Edad de Oro", 1981).

1983: Dora Alonso. *Coral*. En *Suplemento Literario de Revolución y Cultura*, año I, no.1, enero-marzo.

Emilia Gallego. *Y dice una mariposa*. La Habana, Editorial Gente Nueva (Premio del Concurso "La Edad de Oro", 1981).

Waldo González López *Donde cantan los niños*. La Habana, Editorial Gente Nueva.

Adolfo Menéndez Alberdi. *Zona del canto*. La Habana. Ediciones Unión. (Premio "Ismaelillo", 1981).

Aramís Quintero. *Maíz regado*. La Habana, Editorial Gente Nueva. (Premio del Concurso "La Edad de Oro", 1980).

1984: Excilia Saldaña. *Cantos para un mayito y una paloma*. La Habana, Ediciones Unión. (Premio "Ismaelillo", 1979. Premio "La Rosa Blanca").

1985: Dora Alonso. *Los payasos*. La Habana. Editorial Gente Nueva. (Premio "La Rosa Blanca").

David Chericián. *Rueda la ronda*. La Habana, Editorial Gente Nueva (Premio "La Rosa Blanca").

Adolfo Martí. *Libro de Gabriela*. La Habana, Editorial Gente Nueva. (Premio "La Rosa Blanca").

1986: Vivien Acosta (1938) y Olga Marta Pérez (1952) *Tricolor*. La Habana, Editorial Gente Nueva.

1987: David Chericián. *ABC*. La Habana Editorial Gente Nueva. (Premio del Concurso "La Edad de Oro", 1983).

Hilda de Oraá. (1923-1995) *¿Adónde van?* La Habana, Editorial Gente Nueva.

Aramís Quintero. *Fábulas y estampas*. La Habana, Ediciones Unión. (Premio "Ismaelillo", 1982).

1988: Emilio de Armas. *Junto al álamo de los sinsontes*. La Habana, Ediciones Casa de las Américas. (Premio Casa, 1988).

Julia Calzadilla. *Los alegres cantares de Piquiturquino*. La Habana, Editorial Gente Nueva.

Eliseo Diego (1920-1994). *Soñar despierto*. La Habana, Editorial Gente Nueva. (Premio "La Rosa Blanca").

Excilia Saldaña y David Chericián. *Compay Tito*. La Habana, Editorial Gente Nueva. (Premio "La Rosa Blanca").

Maira Vilasís (1944) *Cuando me alegro*. La Habana, Editorial Gente Nueva.

1989: Dora Alonso. *Palomar*. La Habana, Editorial Gente Nueva (Edición notablemente aumentada).

Donde se oye amanecer el sol. (Selección de poemas villaclareños realizada por Luis Cabrera). La Habana. Colección "Para un príncipe enano". Dirección de

Información del Ministerio de Cultura.

Manuel Crespo Vázquez (?) *Tejer un lazo*. La Habana, Editorial Gente Nueva.

Teresita Fernández (1930) *Porque tenemos el corazón feliz*. La Habana. Colección "Para un príncipe enano". Dirección de Información del Ministerio de Cultura.

José Antonio Gutiérrez. *Con un garabato*. La Habana, Editorial Gente Nueva.

Efraín Nadereau. *Bodegón con frutas y otros temas*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente.

Francisco de Oraá (1929). *Mundo mondo*. La Habana, Editorial Gente Nueva. (Premio "La Rosa Blanca").

Excilia Saldaña. *La Noche*. La Habana, Editorial Gente Nueva. (Premio Especial "La Rosa Blanca", 1990-1995).

1990: Raúl Ferrer. *El retorno del maestro*. La Habana, Editorial Gente Nueva.

Ariel James (1944). *En el camino real*. Santiago de Cuba. Editorial Oriente (Coedición con Editorial Caserón).

Manuel Vázquez Portal (1951) *Un día de Pablo*. La Habana, Editorial Gente Nueva.

1991: Emma Artilles (1957). *Ocurrencias*. Santa Clara, Ediciones Capiro.

José Manuel Espino (1966). *Barco de sueños*. Matanzas, Ediciones Matanzas (Premio "David", 1989).

Félix Guerra (1938). *Amor de los pupitres*. La Habana, Editorial Gente Nueva. (Premio "La Rosa Blanca", Premio de la Crítica).

Abel Guerrero (1950). *Fruta de fuego*, Bayamo, Ediciones Bayamo.

Jorge Angel Hernández (1961) *Paisajes y leyendas*. Santa Clara. Ediciones Capiro.

Olga Luna (1954) *Rondas y caminos*. Sancti Spiritus, Ediciones Luminaria.

Aramís Quintero. *Letras mágicas*. La Habana, Editorial Gente Nueva (Premio del Concurso "La Edad de Oro", 1983).

1992: David Chericián. *Manecitas de hombre fuerte*. La Habana, Editorial Gente Nueva. (Premio "La Rosa Blanca").

Rafaela Chacón Nardi (1926). *Carrusel*. La Habana, Editorial José Martí.

Carmen Donaire. *Como rayos de ternura*. Ciego de Avila. Ediciones Avila.

Ronel González (1971). *Un país increíble*. Holguín, Ediciones Holguín, Colección Premio de la Ciudad.

Eric González Conde (1961) *Machacando almendras*. La Habana, Editorial Gente Nueva.

José Antonio Gutiérrez. *Acuarela* Santiago de Cuba, Editorial Oriente.

Yoel Izaguirre (1955). *Potro de sueño*. Bayamo, Editorial Bayamo.

Quintín Ochoa (1952). *Cofre de estrellas*. Holguín. Ediciones Holguín, Colección Premio de la Ciudad.

Aramís, Quintero. *Arca*. La Habana, Editorial Gente Nueva: (Premio del Concurso "La Edad de Oro", 1985).

1993: Luis Caissés (1951) *Cantos de camino*. Holguín, Ediciones Holguín. (Premio "La Rosa Blanca").

1994: Emma Artiles. *El alma en una nube*. La Habana, Editorial Gente Nueva, Colección Pinos Nuevos. (Premio "La Rosa Blanca").

Luis Caissés. *Cuentos como flores y cantos para raíces*. La Habana, Editorial Gente Nueva (Premio del Concurso "La Edad de Oro", 1991).

Maggy Fernández (1937). *Ronda de los capullos*. La Habana, Editorial Gente Nueva. Colección Pinos Nuevos.

Ramón Luis Herrera (1956). *Corazón asustado*. La Habana, Ediciones Unión, Colección Pinos Nuevos (Premio "David", 1987).

Ana Belkis Luna (?). *Casa de caracol*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente. (Premio José María Heredia).

Antonio Orlando Rodríguez (1956). *Mi bicicleta es un hada y otros secretos por el estilo*. San José de Costa Rica, Edición San José. (Premio "Ismaelillo", 1987; Premio "La Rosa Blanca").

Lorenzo Suárez Crespo (1943). *Ofrenda lírica*. La Habana, Editorial Gente Nueva, Colección Pinos Nuevos. (Premio "La Rosa Blanca").

1995: Jesús Orta Ruiz (El Indio Naborí) (1922). *Mis nietos en escena*. Las Tunas, Editorial Sanlope. (Varios poemas de este autor y principalmente la "Elegía de los zapaticos blancos", de 1961, han funcionado en los años de Revolución como

poesía infantil, muy recitada en las escuelas).

Waldo González López. *Libro de Darío Damián*. Las Tunas, Editorial Sanlope.

Elena Beatriz Corujo (1958). *Garabatos y palomas*. Nueva Gerona, Ediciones El Abra.

1996: José Manuel Espino. *El cartero llama tres veces*. La Habana, Ediciones Unión, 1996 (Premio "Ismaelillo", 1992; Premio "La Rosa Blanca").

Norge Espinosa (1971). *Los pequeños prodigios*. La Habana, Editorial Gente Nueva, Colección Pinos Nuevos.

Eric González Conde y Rosa María García (1949). *Palitroche*. La Habana, Editorial Gente Nueva, Colección Pinos Nuevos.

Ramón Luis Herrera. *Lindo es el sapo*. La Habana. Editora Abril (Premio Abril, 1994).

René Valdés Torres (1947) *Canta la tarde*. Santa Clara, Ediciones Capiro. (Premio Fundación de la Ciudad de Santa Clara, 1995).

Alberto Jorge Yáñez (1959) Este libro horroroso y sin remedio. La Habana. Editorial Gente Nueva, Colección Pinos Nuevos. (Premio Nacional de la Crítica, Premio "La Rosa Blanca")(Aunque está integrado principalmente por cuentos, incluye una sección de poemas titulada "Poesías sin oficios sobre oficios con poesía").

1997: José Antonio Gutiérrez. *El pescador de la luna*. La Habana, Editorial Gente Nueva. (Premio en canción para ser escuchada por el niño del Concurso "La Edad de Oro", 1988).

Aramís Quintero. *Imágenes*. La Habana, Ediciones Unión. (Premio "Ismaelillo", 1983).

1998: Aramís Quintero. *Oh tiempo*. La Habana, Ediciones Unión. (Premio Ismaelillo, 1983)

Manuel Crespo Vázquez. *Locos zapatos*. Matanzas, Ediciones Matanzas.

Ramón Luis Herrera. *Canciones a Semíramis*. Matanzas, Ediciones Matanzas.

Un elefante en la cuerda floja. Antología de la poesía cubana para niños. (Selección, prólogo y notas de Enid Vian). La Habana, Ediciones Unión.

José Manuel Espino. *Laberinto*. La Habana, Editorial Gente Nueva. (Premio "La Edad de Oro", 1995)

_____. *El próximo circo*. Pinar del Río, Ediciones Hermanos Loynaz. (Premio Especial "Hermanos Loynaz", 1997).

ANEXO 3

NOTAS SOBRE LOS LIBROS DE POESÍA PARA ADULTOS DE DORA ALONSO

Aunque la escritura poética en versos de Dora Alonso ha acompañado, desde el comienzo, su trayectoria creativa (fue antologada en *La poesía en Cuba, 1936*, de Juan Ramón Jiménez; escribió *Coral* en 1940; ganó el premio del género en el concurso convocado por la Alianza Cubana por un Mundo Libre en 1942), no publicó libros de poemas adultos hasta las décadas del ochenta y el noventa, cuando ven la luz *Suma* (1984) y *Escrito en el verano* (1993). (1)

El primero es el único poemario de Dora Alonso concebido para esos lectores y escrito de forma íntegra en versos, pues el segundo libro posee, como característica peculiar, la de combinar ambas modalidades de expresión, en orgánica totalidad lírica. Por otra parte, es difícil determinar con precisión el *corpus* de su poesía para personas mayores, pues un libro como *Agua pasada*, pudiera muy bien ser considerado como poesía en prosa, e incluso como literatura juvenil, pero en estas notas se partirá, como una convención que tiende a privilegiar lo más cercano formalmente a sus textos para niños, de los conjuntos ya citados, aunque ocasionalmente se tome en cuenta algún poema suelto, como el antológico "Testamento".

Suma consta de 58 poemas breves, de naturaleza eminentemente reflexiva, que constituyen, como sugiere de manera evidente el título, un balance de su rica experiencia vital y una toma de posición hacia eternos problemas humanos como el sentido de la

existencia, la idea del bien y la belleza.

La hondura humanística de los textos no aparece nunca como árida exposición discursiva, sino eficazmente sostenida por muy personales recurrencias simbólicas y por un mundo imaginal de intensa plasticidad, que se nutre del entorno cotidiano y, de manera especial, de la naturaleza.

Entre esos símbolos reiterados sobresalen como constantes de notoria dimensión semántica:

- el río, connotador del transcurrir del hombre en el tiempo, pero liberado del peso muerto de la retórica:

" Por el cauce reseco
que fuera río alguna vez,
copiando amaneceres y tonadas sedientas,
como quien reúne piedras
acumulé palabras y vivencias." (2)

- La rosa, que es uno de los símbolos más repetidos y que mejor expresan la obsesión de la autora por la belleza, en sus vertientes física y sobre todo, ética:

" Por el aire asombrado,
de la rosa temprana va el aliento:
pájaro libre, pájaro en el viento,
cruza la flor el aire conquistado." (3)

"Con la confianza de una campesina
llega esta rosa amiga de los hombres.
Anda por callejuelas polvorientas
en los patios anónimos asoma.

Rosa de todos, para todos crece;
a la mano se acerca, se da plena.
Rosa para el pasar, pequeña y rosa.
Desconocida, pobre, rosa apenas." (4)

"¿Otro modo en la rosa?
¿Acaso otra manera?
Su fragancia tal vez,
cuando no exista?" (5)

- Los pájaros, que según la especie connotan todo un abanico de actitudes y formas de la espiritualidad:

"Aprende con la codorniz.
Copia su vuelo musical, de ráfaga;
su pronto vuelo salvador.

Aprende en su plumaje
modesto,
pardo,
de pajonal o tierra ardida:
la salva de la furia de los perros.
"Sé humilde,
como ella inocente.
Humilde,
si esperas de la paz su flor más rosa." (6)

"Yo entiendo al pueblo del gorrión
alegre y bueno;
simple como las migas
confiado.

Gente humilde
vestida humildemente,
sin ambición,
trabajadora.

Que se despierta al golpe del herrero
y da los buenos días,
para seguir andando a su labranza." (7)

"¿Pudiera ser un pájaro la muerte?
¿Un fabuloso pájaro?
Nada impide soñarlo;
apartemos lo negro y la guadaña:
un gran pájaro azul de alas rizadas
que nos mira a los ojos largamente." (8)

Nótese en el último ejemplo la feliz fusión de imagen y profundidad reflexiva y cómo el acendramiento simbólico culmina con esos dos magníficos versos finales reveladores de una visión distinta de la muerte, alejada de toda angustia, tan natural como el pájaro y su vuelo.

La memoria como fuente de creación o razón de ser, como victoria sobre el tiempo, obsesión que aflora una y otra vez a lo largo de estas páginas, constituye el asunto de algunos de los poemas de más entrañable penetración en los entresijos de la intimidad:

"Me acompañan las voces
en esta soledad de día vencido.
Tocan en las persianas,
las entreabren y llegan.
Se mueven por los alrededores,
cambian las cosas de lugar.
Lo que ayer fue, regresa.

Multiplicado acento,
al abrigo del polvo y de la hierba." (9)

"De la lejana sombra
que algún borroso bisabuelo deja,
a veces, y a destiempo,
suele llegarnos nuestro santo y seña." (10)

En este libro -como en todos sus restantes poemarios- resulta llamativa la ausencia de epígrafes u otras referencias textuales explícitas, pero sí aparecen poemas que, de acuerdo con el perfil confesional del conjunto, asumen el carácter de reflexión metapoética:

"Inseguro, indeciso,
¿a dónde irá el poema
sin otro rumbo que el silbar del pájaro?

Pequeño recental,
cordero íngrimo,
lechal desorientado,
por las sombras del monte presentido;
en los verdes más puros engendrado." (11)

La capacidad de síntesis demostrada por la autora se corresponde con el poder expresivo de las imágenes y con el propósito básico de comunicar su caudal de vivencias. Ese afán comunicativo implica un tono de emotiva confesión cercano a lo coloquial, que evade, salvo contadas excepciones, la métrica tradicional y se encauza en el verso libre, con apoyo ocasional en las asonancias. Solo en un poema ("Vuelo") toda la rima es consonante.

La tendencia a la concentración lírica se asocia, asimismo, a la adjetivación exacta en su poder calificador, con frecuencia humanizadora, nunca relleno gratuito y decorativo. Y, consecuentemente, al protagonismo del sustantivo definidor de esencias e instaurador de certezas de carácter biográfico y filosófico.

Suma es un libro revelador de una interioridad que en sus pasajes más desgarrados y complejos no irrumpe en sus versos para niños y que no paga tributo directo a ninguna influencia epocal, aunque sí testimonia una decantada asimilación de muy diversas expresiones de la poesía contemporánea.

Si la intensidad reflexiva signa al poemario antes comentado, *Escrito en el verano* sitúa en primer plano una visión más descriptiva y sensual del mundo, ya insinuada desde ese título, tan sugeridor de un estar en el centro más bullente y gozoso de la vida.

La combinación de verso y prosa en cada capitulillo no implica que la segunda sea siempre una ampliación argumental de la primera. En realidad se observa una asociación a veces muy libre entre uno y otra, como variaciones que sólo tienen en común el referente.

Pudiera aventurarse la idea de que, como conjunto, lo más logrado del cuaderno es la prosa, que alcanza en varios momentos una alta calidad lírica, en feliz síntesis descriptivo-narrativa. Véase en la "La jarra", el siguiente pasaje expresivo de una acendrada conciencia ecológica, desde un entrañable amor a todo lo vivo:

"Sonó a lo lejos el cuerno de caza y saltó el ciervo, el ojo alerta, tembloroso el ijar. Giraba la cabeza para husmear el aire calmo de la hora. El olor de los fieros alanos no hería su olfato, pero en sus ojos inquietos se adivinaba la jauría azuzada, toda colmillos y furia cazadora.

Sonó el cuerno de nuevo, ahora más cercano. Los perros desatraillados latieron en el monte: cortos ladridos que estremecían al cérvido. Con el mortal presagio, la cabalgata se acercaba en tropel, lanzada tras el rastro de la presa. Y ésta creía ver su propia sangre en las rojas casacas de los cazadores.

Huyó entonces con ímpetu de ráfaga. Tenso el cuello sedoso, extendidas las patas, cruzaba la espesura. En su pecho un corazón de macho joven golpeaba reciamente. El resuello anhelante bebía con el aire la vida que buscaban.

Cada rama abrió paso al sentenciado. Caballos y jinetes y el aullar y gemir de la jauría excitada, llegaba en avalancha, y cayó bajo ella el perseguido. Con las patas dobladas, heridos por perros y cuchillos, hacia atrás la rameada cornamenta y con los ojos dilatados, alcanzó el ciervo a ver clarear el cielo entre las altas ramas del bosque." (12)

En la misma cuerda temática del ejemplo anterior, pero con una emoción acentuada por la presencia del hablante lírico, se halla este fragmento:

"(...) Me la entregaron muerta, atravesada por el plomo. Con una triste mancha color púrpura en el cuerpo sedoso y albo, cuajado de lunares. Suavísimos lunares de un inocente tono malva.

Sentí su peso: parecía hecha de frutas. El espeso plumaje llenaba mis manos de una blandura indescriptible. La cabecita, lacia por la muerte reciente, se doblaba lo mismo que el tibio cuello del recién nacido.

¡Ah, tú, la que el naranjo desvelado ve cruzar por su copa rozándole las flores." (...) (13)

Y este otro, indicador de la finísima sensibilidad de Dora Alonso para aprehender la belleza de la flora y la fauna nacionales:

"La tojosa, paloma tímida, temerosa es del hombre que la engaña y la burla, mintiéndole con las jaulas, casitas veraniegas de mimbre y claridades, donde entra confiada y dispuesta, a menudos pasos, como dueña de un nuevo hogar para sus nidaciones, tan dulce, mujercita alada, susurrante..." (14)

Aunque los textos en verso poseen en general una cuidada escritura, algunos poemas se resienten de una cierta automatización léxica e imaginal, como ocurre, por ejemplo, en "Llanto por un álamo", "Matinal", "Enigma del cazador".

Entre los poemas en verso sobresalen algunos en los que el sujeto lírico aparece inmerso en la vivencia comunicada y que se estructuran mediante enumeraciones de viva sensorialidad:

"Para el Gran Viaje llevaré conmigo
el sabor y la piel de las ciruelas,
una clave de oro que mi madre cantaba,
el olor de la tierra mojada por la lluvia,
y el juego de colores de las nubes
en los atardeceres de septiembre." (15)

"Cuando divido en dos una naranja
aparece el verano a visitarme.
Con él vienen las garzas
(tímidas novias campesinas)
y el olor a marisma
que alguna vez me regaló la costa
con el pez y la espuma.

Afirmo ver más claro el mediodía
cuando divido en dos una naranja;
que florece el orégano marchito
y oigo un canto coral de las abejas
cuando sellan la miel en los panales." (16)

Canto enamorado de la vida, que se duele de todo lo que la disminuye o la hiere; regodeo en las delicias de la memoria; imágenes pletóricas de luz, olor, textura y sabor, hacen de *Escrito en el verano* un cuaderno de gran interés en el conjunto tan diverso y unitario de la obra de una mujer conocida sobre todo como narradora, pero también poetisa de indudable valor.

Las observaciones anteriores sólo pretenden caracterizar de modo somero una parcela de la escritura de esta autora, que merece, sin dudas, un estudio más detenido y profundo. No obstante, se habrá notado, la esencial unidad de su poesía toda, esté dirigida a niños o a personas mayores. Unidad en la índole vivencial y antirretórica, en

la predilección por los asuntos relacionados con la naturaleza, en el sensible y auténtico humanismo, en el dominio formal alejado de la experimentación, pero nutrido de las conquistas expresivas del arte moderno. Al mismo tiempo, son perceptibles algunas diferencias de orden métrico, tonal y semántico, como es de suponer por los diversos ámbitos de recepción a los que se dirige en cada caso la poetisa.

Quizás ningún texto mejor para cerrar estos apuntes que un poema, no incluido hasta ahora en libro, que constituye un resumen de su entraña cubanísima, de su honda fusión espiritual con el paisaje patrio, de sus constantes estilísticas, más allá de clasificaciones o etiquetas. He aquí el "Testamento" de Dora Alonso:

" Que me vele el paisaje de Viñales,
su vega más lozana,
la entrañable presencia de su valle.
Que me reciban los mogotes
y la cordillera me guarde.
La maravilla de sus cumbres
será el más fiel acompañante.

En donde quiera que mi nombre
en esa tierra se señale,
deben sembrar un nuevo pino
para sumarse a los pinares.

En el silencio de las grutas
tendré mi paz y mi descanso;
sólo el rumor de la cascada
me llegará del río cercano.

Y si me acogen los caminos
habrá una fiesta de amistades:
el ruiseñor y los seibones
podrán venir a saludarme.

Libe la abeja en mi recuerdo
como en humilde flor silvestre,
y en la memoria de los niños
sea yo una sombra sonriente.

Que me vele el paisaje de Viñales,
su vega más lozana,
la entrañable presencia de su valle." (17)

REFERENCIAS

- (1) *Suma* está fechado por la autora, al final del último poema, en septiembre de 1981; *Escrito en el verano*, en junio- octubre de 1988.
- (2) Dora Alonso. "Resumen", en *Suma*, p.5.
- (3) Id., op. cit., "Vuelo", p.19.
- (4) Id., op. cit., "La sola rosa", p. 49.
- (5) Id., op. cit., "De otro modo la rosa"
- (6) Id., op. cit., "Razón de la codorniz", p. 7.
- (7) Id., op. cit., "Del gorrión", p. 43.
- (8) Id., op. cit., "Acaso", p. 62
- (9) Id., op. cit., "Eco", p. 18
- (10) Id., op. cit., "A veces", p. 51
- (11) Id., op. cit., "Recental", p. 36
- (12) Id., *Escrito en el verano*, "La jarra", pp. 33-34
- (13) Id., op. cit., "En defensa", p. 9
- (14) Id., op. cit., "Palomas", p. 37
- (15) Id., op. cit., "Selección", p. 16
- (16) Id., op. cit., "Frutal", p. 47
- (17) Id., en *Revolución y Cultura*, no. 10, octubre de 1987, p. 7. El poema está fechado el 4 de enero de 1987.

ANEXO 4.

PROYECTO DE ANTOLOGIA

-Título: *Entre el naranjal y el cielo*. (Corresponde a un verso del poema "En la casa que recuerdo" de *La flauta de chocolate*, texto de particular riqueza vivencial y de cálido vínculo con el universo de lo cubano. El verso citado también aparece, con una ligera variante, en "Silueta", poema del cuaderno *Coral*. Aparte de su belleza sonora, el título connota algunas claves esenciales del mundo poético de Dora Alonso).

-Prólogo dirigido a los niños. (Podrá llevar como título sólo la palabra "Prólogo" o alguna expresión metafórica relacionada con la naturaleza temática y estilística de los textos antologados o de la trayectoria vital de Dora Alonso).

-Los textos se presentarán mediante secciones con el título de los diversos poemarios. El orden y la selección son los siguientes:

CORAL.

- "Logro".
- "Romance de la niña negra".
- "Cuento de miel y noche".
- "Canción de cuna".
- "En el baño".
- "Motivos de infancia".
- "Canción de cuna vacía".

EL GRILLO CAMINANTE

- Adivinanzas. ("Una niña muy llorosa...", "Periquito Saltador", "Con mi camisa oscura", "De niño, verde...", "Entre tumbos...", "Fino y rico..", "Pulgarcito de la isla...")
- "El caballito enano".

- "El conejo Tararí".
- "Cuento viejo".
- "Titiritera"

PALOMAR

- "Lluvia"
- "Maravilla".
- "Como una niña fina".
- "En el corral".
- "Caminante".
- "Protesta".
- "El mar echado".
- "Adivinanza".
- "Canción de Marilola (una sirena de verde cola)".
- "El mar niño".
- "Siesta".
- "Anuncio".
- "Una pena tiene el mar".
- "Cambio".
- "Cantar".
- "Tinaja".
- "Luna y espejo".

LA FLAUTA DE CHOCOLATE

- "Mediodía".
- "Atardecer".
- "Abril y Mayo".
- "Luna traviesa".
- "Nana de la ranita".
- "Nana de la muñeca de trapo".
- "Pinocho".

- "El regreso de Mambrú".
- "Caperucita Roja".
- "Zapatero de mi pueblo".
- "La vaca bermeja".
- "Marinera".
- "Sobre el mar".
- "Caballito de mar".
- "Camilo".
- "Playa Girón".
- "Viñales".
- "Matanzas tiene tres ríos".
- "Los gallos de Trinidad".
- "Recados".
- "En la montaña".
- "Venados".
- "Tojosa".
- "Sinsonte".
- "En la casa que recuerdo".
- "Lindos nombres de las hierbas".
- "Maderas de mi país".
- "Palma real".

LOS PAYASOS

- "Con una cinta verde".
- "Los payasos llevan regalos".
- "Qué nombre tan gracioso tiene el payaso".
- "Adivinanza de la luna llena".
- "Había una vez".
- "Cuatro regalos y un escobazo".
- "Yo lo vi".
- "Permuta".

-Total de poemas: 72 (La selección se sustenta en el trabajo de investigación y de crítica realizado. El orden de los libros sigue la evolución creadora de la poetisa. El orden de los poemas corresponde al que poseen en cada libro, salvo en *El grillo caminante*, donde se agrupan las adivinanzas).

-Apéndice.

Cronología de Dora Alonso. (Se elaborará sobre la base de la contenida en la tesis).