

Presencia y trayectoria de los títeres en Cuba

Freddy Artiles
(Cuba)



La caperucita roja (1949). Guiñol de los Hermanos Camejo.



La virgencita de bronce (2005). Teatro de Las estaciones. Dirección de Rubén Dario Salazar. Foto de Juan José Palma.



Mowgly, el mordido por los lobos (2011). Teatro La Proa. Dirección de Arneldy Cejas. Foto René Hernández.

Resumen: Estudio sobre aspectos de la historia del teatro de títeres en Cuba destacando, inicialmente, acciones pioneras del Siglo XIX y sobretudo los significativos cambios ocurridos en el Siglo XX. Analiza el trabajo de grupos teatrales, el recorrido de personalidades artísticas, las iniciativas de instituciones, las contribuciones de estudiosos, críticos del teatro y el papel de los festivales de teatro en la difusión de esa arte en el acceso de la población a los bienes artísticos. Destaca el papel del teatro de títeres en la educación de niños y jóvenes y la relevancia de esa arte en la cultura cubana.

Palavras-chave: Teatro cubano. Teatro de títeres. Historia del teatro.

Abstract: This is a study about aspects of the history of puppet theater in Cuba. It first highlights pioneer actions of the 19th century and then the significant changes that took place in the 20th century. It analyzes the work of theater groups, the journey of artistic personalities, the initiatives of the institutions, the contributions of scholars, theater critics and the role of theater festivals in the diffusion of this art and in providing the population access to artistic goods. It highlights the role of puppet theater in the education of children and young people and the importance of this art in Cuban culture.

Keywords: Cuban theater. Puppet theater. The history of theater.

La presencia de muñecos animados en Cuba se remonta a los lejanos años en que todavía no existía la nación. La situación privilegiada de la Isla, a la entrada del Golfo de México, hacía de sus costas un lugar de escala obligada para los buques que venían del Viejo Mundo trayendo oro y riquezas, y también a veces volatines y titiriteros que mostraban sus habilidades en el puerto de La Habana y luego seguían viaje hacia otros países del continente. Aunque quizás algunos, fascinados por el clima, la limpieza del aire, el azul del cielo o la belleza de las criollas, se quedaran a ejercer su oficio y a transmitir sus secretos en “la llave del Golfo”. Por otra parte, la cuantiosa población de negros que habían sido traídos como esclavos de África imprimiría su huella en las fiestas populares.

Los antecedentes

Desde el siglo XVII, se registra en la ciudad de Santiago de Cuba, al oriente del país, la bulliciosa presencia de “mamarrachos” y “titiriteros” en las fiestas callejeras; y más tarde, en La Habana, durante la celebración del Día de Reyes – ocasión en que las autoridades españolas permitían a los esclavos negros salir a la calle con sus cantos y sus danzas –, la aparición de innumerables ejecutantes que se movían al ritmo de los tambores, vestidos con abigarrados trajes de colores que le cubrían todo el cuerpo y la cabeza. A estos “diablitos”, que hoy llamaríamos esperpentos o “títeres de cuerpo”, se unía el *anaquillé*, una especie de *marotte* con una cabeza de trapo relleno y cintas de colores en su base, sostenida por un eje central que al hacerse girar formaba una rueda multicolor. Muchos de estos llamativos intérpretes bailaban encaramados en zancos, y el conjunto formaba una multitud abigarrada y bullanguera que de alguna manera pretendía olvidar, al menos por un día, la terrible vida de represión y padecimientos de los esclavos. Estas expresiones, sin embargo, tenían un carácter más ritual y carnavalesco que teatral, y el muñeco era componente de una fiesta, no integrante de una expresión dramática.

La primera noticia acerca de la presencia de un titiritero en

Cuba aparece publicada en el número 56 del *Papel Periódico de la Havana* correspondiente al 12 de julio de 1792, donde se anuncia la visita de Modesto Antonio, procedente de Cádiz, que “[...] en la calle de la Havana casa número 85” mostraría su habilidad “[...] por medio de unos muñequitos descoyuntados que hará bailar al son de una guitarra sola y acompañados”. La descripción nos hace pensar en pequeñas marionetas y nos indica que la función se ofrecería en una casa de vivienda.

Dos años más tarde, la misma fuente comunica la llegada a La Habana de un Teatro Mecánico dirigido por los señores Eugenio Florez y Luis Ardaxo, al parecer provenientes de Nueva Orleans, Madrid y Barcelona, que comenzaría a ofrecer sus funciones a partir del 30 de marzo de 1794 en otra casa de la ciudad. Según el anuncio del *Papel Periódico*, el espectáculo – que incluía efectos luminosos y sonoros y un narrador – mostraba, entre otras imágenes apocalípticas, el abrasamiento y destrucción de Jerusalén, los muertos saliendo de sus tumbas al sonido de la trompeta anunciadora del Juicio Final, y hasta el mismo Dios y su corte celestial surgiendo del Cielo que se abría, para terminar en el horrible infierno donde se debatían las víctimas de la cólera celeste. Si a lo anterior agregamos que, según la fuente, el espectáculo se desarrollaba sobre una plataforma de treinta y seis pies de largo sobre la que se movían ¡treinta y cinco mil figuras!, podemos sospechar que el anuncio exageraba bastante para atraer al público. De cualquier manera, lo cierto fue que este Teatro Mecánico se mantuvo dando funciones hasta el mes de agosto de ese año, y tuvo tanto éxito que regresó a La Habana en abril de 1801.

La actividad titiritera en Cuba a lo largo del siglo XIX distó mucho de ser relevante. Sólo de tarde en tarde se producía la visita de alguna compañía extranjera, como el teatro de marionetas del italiano Juan Dal Ponte, que se presentó en Puerto Príncipe, actual Camagüey, en 1842. Además, algunos titiriteros recorrían la isla con rutinas muy elementales, realizadas con títeres de guante que surgían de una canasta tejida – les llamaban “titiriteros de canasta”

– o con muñecos de ventrilocuo que sentaban en sus piernas. Con frecuencia, estas labores titiritescas se mezclaban con números de magia, telepatía, animales amaestrados o todo a la vez, y no era extraño que estos artistas ambulantes, algunos de los cuales se mantuvieron activos hasta bien entrada la primera mitad del siglo XX, se unieran al elenco de algún circo.

Se trataba, en resumen, de una actividad de supervivencia cuya propia precariedad le impedía desarrollarse como una forma de arte. Es sólo a partir de los años cuarenta del pasado siglo que el teatro de muñecos comienza a percibirse como una actividad artística, y – algo importante – desde el principio y a lo largo de toda su historia, muy vinculada al público infantil; por lo que no sería errado afirmar que el teatro de títeres en Cuba ha sido, mayormente, un teatro para niños. Sin embargo, en las tres primeras décadas del siglo, los débiles intentos de desarrollar algún teatro dirigido a los pequeños espectadores prescindieron en absoluto del títere, limitándose a una especie de “teatro escolar” escrito para ser representado por los alumnos en festividades patrióticas y de fin de curso, y algunas “compañías infantiles” dirigidas por adultos en las que actuaban los niños.

Las instituciones

La década de los cuarenta se inicia con buenas perspectivas para el teatro cubano, pues en el mismo año 1940 se funda la Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana (ADADEL), una institución privada que, por primera vez en el país, se dedicaba a la formación académica de los artistas del teatro; esto es, a la preparación de actores para el teatro de adultos. Sin embargo, un hecho tal vez casual propicia la conexión de esta Academia con los títeres, pues en 1943 el profesor Luis A. Baralt, conocedor del teatro de muñecos en otras latitudes, lanza una convocatoria para un concurso interno de piezas titiriteras al que concurren siete obras, y resulta premiada una versión de *La caperucita roja*, escrita por el alumno Modesto Centeno. De inmediato, los jóvenes estudiantes se entusiasman, construyen

sencillos títeres de funda y un retablillo ambulante, y en el mes de mayo comienzan a ofrecer funciones de la nueva obra en la Academia y en otras localidades, a veces fuera de la capital. Sin tener la menor conciencia de ello, estos jóvenes – entre los que se encontraban futuras celebridades de la escena nacional – estaban haciendo historia, pues la representación de *La caperucita roja* de Modesto Centeno en mayo de 1943, junto al estreno dos meses antes de la pieza para actores *Poema con niños*, del más tarde Poeta Nacional Nicolás Guillén, en el Teatro Popular, dirigido por Paco Alfonso, significaba el nacimiento del teatro y la dramaturgia para niños con un cierto carácter profesional, e iniciaba, además, el itinerario de los títeres en Cuba.

Es el mismo Paco Alfonso quien, ya desaparecido su Teatro Popular, da inicio a otra empresa titiritera que se desarrolla en el marco de una muy peculiar emisora radial. En una época de intenso comercialismo, marcado por las radionovelas jaboneras y la programación más banal que pudiera imaginarse, la emisora Mil Diez, patrocinada por el Partido Unión Revolucionaria Comunista, aparte de su labor propagandística e informativa, apostaba por una programación cultural que incluía espacios de teatro, música clásica, óperas, zarzuelas y programas para niños.

Paco Alfonso, un hombre de declarada afiliación comunista, era actor y director de Mil Diez, y en 1948 fundó el Retablo del Tío Polilla, grupo titiritero llamado así por el nombre del muñeco que presentaba los espectáculos. Los actores construyeron títeres de guante y un retablo que ofrecía funciones gratuitas para los niños en un local de la propia emisora, y también en sindicatos y sociedades obreras de zonas urbanas y ocasionalmente rurales. Lamentablemente, la vida del Retablo del Tío Polilla fue breve, pues, en el mismo año de su inauguración, la feroz represión anticomunista decretada por el gobierno de turno condujo a la destrucción de los locales de Mil Diez y, por consiguiente, de los muñecos, el retablo y todo lo relacionado con esta única y curiosa experiencia.

Al año siguiente, 1949, se fundaba en La Habana el Grupo

Escénico Libre (GEL), una pequeña compañía de actores creada con el propósito de presentar breves piezas de cámara para adultos; sin embargo, uno de sus integrantes, el más tarde destacado dramaturgo Eduardo Manet, propició el trabajo paralelo de un retablo de títeres que ofreció funciones en la Universidad, en escuelas y otros espacios, a veces hasta fuera de la capital. Los improvisados titiriteros del GEL estrenaron, entre otras obras, *El retablillo de don Cristóbal*, de Lorca, y otra breve pieza original de Clara Ronay y Vicente Revuelta (quien sería una de las grandes figuras del teatro cubano en el siglo XX), titulada *La tiza mágica*, que constituyó un interesante aporte a la escasísima dramaturgia titiritera de entonces y que sesenta años más tarde ha tenido un exitoso reestreno en La Habana.

La década de los cuarenta, en resumen, se caracterizó por la acción titiritesca de artistas profesionales que pertenecían, sin embargo, a compañías o instituciones dedicadas al teatro para adultos con actores, para las que el teatro de títeres significaba una simple desviación de su línea fundamental de trabajo. Es en la década siguiente cuando ya aparecen en el precario mapa teatral cubano algunos grupos dedicados por entero al teatro de muñecos para niños.

Los grupos titiriteros

La ADADEL surgida en 1940 no pudo sostenerse por mucho tiempo debido a la falta de fondos, pero en 1947, aquellos mismos alumnos, que ni siquiera habían podido graduarse, conseguían una cierta subvención del Municipio de La Habana y se convertían en los profesores de una flamante Academia Municipal de Artes Dramáticas (ADAD), que continuaba los empeños apenas logrados de la primera institución. En el año 1949, se gradúan allí como actores tres hermanos de apellido Camejo (Caridad y José – más conocidos como “Carucha” y “Pepe” – y Berta), quienes, a diferencia de sus condiscípulos, deciden desde el principio dedicarse al teatro de muñecos, y con un pequeño retablo ambulante comienzan a ofrecer funciones en escuelas y fiestas infantiles con el nombre

de Guiñol de los Hermanos Camejo. Al año siguiente, 1950, se unen a las llamadas Misiones Culturales – una especie de caravana que, excepcionalmente, en aquella época de total pobreza cultural, recorrió el país llevando a las poblaciones más recónditas diversas manifestaciones artísticas – y presentan sus títeres de extremo a extremo de la isla. Ese mismo año, inauguran también un espacio en la recién nacida televisión y continúan actuando en diversas localidades.

Además del trabajo de los Camejo, la incipiente televisión incorporaba de inmediato otras acciones titiriteras. En 1951, salía al aire al mediodía, en el horario del noticiario de Unión Radio TV – la primera emisora televisiva cubana –, *Títeres criollos*, un espacio que comentaba la actualidad nacional a través de las principales personalidades políticas del momento, representadas por títeres de guante. Un imitador recreaba las voces de los personajes, al tiempo que Vicente Revuelta y una actriz manipulaban las figuras. *Títeres criollos* fue, sin duda, uno de los primeros programas de sátira política con muñecos en el mundo.

Dos años más tarde, en 1953, se iniciaba en otro canal una hermosa experiencia con la salida al aire de *Jardín de maravillas*, un programa diario dedicado por entero a los niños, escrito, dirigido y animado por María Antonia Fariñas, quien, además, cantaba, componía la música y animaba los muñecos con la ayuda de otros dos manipuladores. Al principio, la técnica empleada era el títere de guante, pero María Antonia, deseosa de expandir las posibilidades de su trabajo, viajó a Estados Unidos en busca de un muñeco de hilos, y de regreso a Cuba su esposo, el artesano Eurípides Lamata, desvistió la figura, copió su estructura y sus mecanismos, y fue así que la marioneta pasó a ser la técnica fundamental empleada en el espacio.

A pesar de que contaba con una vasta teleaudiencia, *Jardín de maravillas* tuvo que emigrar de canal en canal en busca de un patrocinador que nunca encontró, debido a que los empresarios de aquella época no consideraban a los niños como consumidores.

Si tenemos en cuenta que, por entonces, el títere de guante era, prácticamente, la única técnica titiritera empleada en nuestro país, hay que reconocer a María Antonia Fariñas como la introductora de la marioneta en Cuba.

En el ámbito del teatro vivo, el joven Pepe Carril inauguraba en 1952, en la lejana zona oriental de Mayarí, su Teatro de Muñecos, e iniciaba una gira en dirección a La Habana en busca de experiencia y conocimientos. Ese mismo año, Dora Carvajal, también graduada de la Academia Municipal de Artes Dramáticas, donde había impartido clases de teatro a los niños con un retablillo de juguete, retomaba su grupo La Carreta – creado en 1948 con una programación para adultos –, pero ahora con una nueva concepción de grupo titiritero, dirigido, fundamentalmente, a los niños. En mayo de 1952, el Retablillo de La Carreta inauguraba una exposición de títeres, diseños y fotos en el Lyceum de La Habana, e iniciaba su camino en el precario panorama titiritero nacional representando en escuelas, liceos, fiestas particulares, un cine especializado en el público infantil y un céntrico parque de diversiones. La concepción del grupo estaba muy influida por la labor titiritera de Federico García Lorca en España, y su repertorio incluía versiones de cuentos tradicionales escritos por la propia directora y varios textos del ya entonces célebre titiritero argentino Javier Villafañe.

Por su parte, Beba Farías inauguraba en 1955, en una especie de sótano situado frente al Jardín Zoológico de La Habana, el grupo Titirilandia. Entre el variado repertorio para público de todas las edades que presentaba esta pequeña compañía los fines de semana, se destacaba *Los títeres son personas*, la única obra teatral para muñecos escrita por Nicolás Guillén. Beba Farías y la mayoría de sus colaboradores eran miembros de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, dirigida por el eminente compositor Harold Gramatges e integrada en gran medida por jóvenes intelectuales de afiliación marxista. Lo anterior no resultaba grato a los personeros de la tiranía de Fulgencio Batista, por lo que, un

buen día, las fuerzas represivas del régimen invadieron el local de Titirilandia, destruyeron el retablo y los muñecos, apresaron a su directora y dieron fin así a esta experiencia artística.

El año 1956 resulta una fecha importante para el teatro de títeres cubano por varias razones. A los hermanos Camejo, que habían continuado sin pausa su labor titiritera, presentándose con su retablillo en los más disímiles espacios, se había unido aquel titiritero que cuatro años atrás fundara un grupo en el oriente del país. En el mes de marzo de 1956, la prensa habanera publicaba un *Manifiesto* que anunciaba la constitución de una nueva compañía titiritera denominada Guiñol Nacional de Cuba, integrada por los grupos Teatro de Muñecos, de Pepe Carril, y el Guiñol de los Hermanos Camejo, conducido por Carucha y Pepe. El documento planteaba la necesidad de consolidar un movimiento titiritero de carácter nacional y puntualizaba que el teatro de títeres no era solamente, como se pensaba – y, dolorosamente, aún muchos piensan hoy – un simple entretenimiento para niños, sino un arte capaz de encantar a públicos de todas las edades.

El programa del Guiñol Nacional de Cuba planteaba desarrollar el teatro de títeres como un auxiliar de la enseñanza, constituir en cada escuela del país un grupo de guiñol atendido por los maestros y los alumnos, hacer “funciones eventuales para adultos” y concursos para estimular y desarrollar una dramaturgia titiritera. Un programa más avanzado para la época no podía pedirse. Los Camejo fueron, sin duda, unos iluminados; sin embargo, la indiferencia oficial, la terrible situación económica del país y, sobre todo, las tenebrosas condiciones sociales que imponía el régimen de Batista hacían imposible entonces la realización de aquel sueño. A pesar de todo, se produciría un alumbramiento feliz.

Hay que entender que por aquellos años la cultura cubana era una especie de cultura de aldea que solo contaba con alguna vida en la capital. Los que se arriesgaban a practicar alguna actividad artística debían disponer de algún otro empleo para subsistir, pues, aparte de la radio y la televisión, no existía ninguna cobertura

económica para el ejercicio profesional de estas disciplinas. En tan pobres condiciones, cualquier iniciativa, por precaria que fuera, solía contar con el apoyo del pequeño grupo de personas que, de una manera o de otra, estaban relacionadas con las artes. Así, el *Manifiesto* lanzado por los Camejo fue firmado por varios titiriteros, pero también por una importante pintora, un notable crítico de cine, directores teatrales, dramaturgos y, especialmente, por una periodista y escritora radial de mediana edad llamada Dora Alonso, que había ganado algunos premios de narrativa y poesía, pero nunca había escrito una pieza para títeres ni, mucho menos, para niños; mas cuando su amigo Pepe Camejo le pidió que escribiera alguna obra de motivos cubanos para incrementar el repertorio del naciente grupo... Se produjo el milagro.

Pelusín y los pájaros, la breve pieza escrita por Dora Alonso para el Guiñol Nacional de Cuba, tenía como protagonista a Pelusín de Monte, un niño campesino simpático, dicharachero, travieso y de buen corazón, que vivía con su abuela Pirulina en medio del campo cubano, y que, en el diseño realizado por Pepe Camejo, aparecía como un títere de guante con cara ancha, nariz respingada, pelo revuelto, ojos verdes y boca grande y sonriente, con un pañuelo al cuello de su humilde camisa blanca y tocado con el típico sombrero de yarey. Pelusín del Monte era un guajirito que, por su conducta, sus gustos, su manera de hablar y su sentido del humor, representaba como ninguna otra figura titiritera hasta entonces – y después – la idiosincrasia de la nación cubana, y aunque su aparición en 1956 pasara totalmente inadvertida, años más tarde, como veremos, sería considerado como nuestro Títere Nacional.

Los años cincuenta, en resumen, se caracterizaron por la presencia en la capital – salvo la brevísima aparición del Teatro de Muñecos en Mayarí – de algunos grupos titiriteros que actuaban específicamente para los niños. No se trataba, sin embargo, de un verdadero movimiento integrado por grupos vinculados al trabajo por un objetivo común, sino de pequeñas unidades artísticas aisladas que luchaban por subsistir en condiciones económicas

adversas y sin apoyo oficial alguno. A finales del triste año de 1958, desaparecida Titirilandia por la represión gubernamental y desactivada La Carreta a causa de la agobiante situación política y social, solo los escasos integrantes del Guiñol Nacional de Cuba sobrevivían como solitarios exponentes del teatro de muñecos cubano.

La Revolución: un nuevo impulso

El triunfo de la Revolución Cubana el 1º de enero de 1959 significó también una revolución para el teatro, que de una actividad incierta y de poco reclamo en la población, sin apoyo económico alguno y relegada a unas pocas salitas de bolsillo en la capital, se transformaría muy pronto, con total subvención económica del Estado y una cobertura nacional, como afirmara en 1963 el importante crítico cubano Rine Leal, en “el movimiento joven más importante, más desarrollado y potente con que contamos actualmente en Cuba”. Leal se refería, desde luego, al teatro de actores para adultos, pues el teatro para niños y de títeres necesitaría recorrer un camino mucho más largo y azaroso para alcanzar un nivel semejante.

Una experiencia fundadora se produce en los comienzos del propio año 1959, cuando, por iniciativa del comandante Ernesto *Che* Guevara, se funda la brigada artística Los Barbuditos, integrada por niños, en las especialidades de danza, artes plásticas y teatro, esta última dirigida por Ignacio Gutiérrez, un joven director que poco antes había hecho teatro con los pupilos de la Casa de Beneficiencia y que con los años se convertiría en una importante figura de la dramaturgia y la escena nacionales. La sección de teatro de Los Barbuditos, en su breve existencia, montó cinco obras, entre ellas *Poema con niños* y *Los títeres son personas*, ambas de Nicolás Guillén, para iniciar así el trabajo teatral con niños, que, estimulado por el propio Gutiérrez y otros muchos instructores, continuaría desarrollándose hasta consolidar con los años un amplio movimiento en el país.

Es a partir de 1960 que, por iniciativa de Nora Badía, una

joven graduada de la Academia Municipal de Artes Dramáticas, comienza a pensarse en la posibilidad de extender el trabajo del teatro para niños a nivel nacional. La primera medida tomada por la Sección de Teatro de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación (MINED), dirigida por Badía, fue contratar a los integrantes de los grupos titiriteros surgidos unos años antes – La Carreta, Titirilandia y el Guiñol Nacional de Cuba –, quienes, al disponer así de una seguridad económica, podían dedicar todo su tiempo a la creación artística y ofrecer funciones gratuitas en los más diversos espacios.

Al año siguiente, se funda el Consejo Nacional de Cultura (CNC), y su Departamento Nacional de Teatro Infantil, con Nora Badía al frente, se da a la tarea de crear conjuntos de la especialidad a lo largo de toda la Isla en dos categorías: los Grupos de Guiñol, dedicados al teatro de títeres, y los conjuntos del Pequeño Teatro de la Edad de Oro¹, consagrados al teatro de actores. Para la formación de los primeros, se aprovechó la experiencia de los hermanos Camejo, que ofrecieron cursillos sobre el trabajo titiritero en todas las cabeceras de provincia, y mediante convocatorias libres se conformaron los segundos, de manera que ya en 1962 existían grupos profesionales de teatro para niños, tanto de títeres como de actores, en todo el país, mientras que en la capital se mantenía el trabajo del Guiñol Nacional de Cuba, aparecían otros conjuntos profesionales, como el Teatro de Muñecos de La Habana y el Ismaelillo, e incluso algunas compañías de teatro para adultos presentaban ocasionalmente algún espectáculo para niños.

Con esta primera hornada de grupos y de artistas, puede decirse que se iniciaba el avance de un verdadero movimiento de teatro para niños y de títeres, pues se trataba de compañías más o menos numerosas, con un origen y objetivos comunes. En 1963, el CNC fundaba en La Habana el Teatro Nacional de Guiñol,

¹ *La Edad de Oro* es el título de la revista para niños fundada en 1889 por el Héroe Nacional de Cuba, José Martí, durante su exilio en la ciudad de New York.

que, bajo la dirección de los hermanos Camejo, aspiraba a reunir a los mejores titiriteros del país en una compañía de alto nivel. En 1965, se realizaba en La Habana la Exposición Nacional de Teatro Infantil², en la que se mostraban fotos, muñecos y diseños, y se presentaba alrededor de una docena de grupos, y al año siguiente daban comienzo los encuentros y festivales en los que el nuevo movimiento hacía gala de sus potencialidades.

La segunda hornada de grupos y artistas del teatro para niños y de títeres cubano comenzaba a gestarse en el año 1969 con la fundación de la Escuela Nacional de Teatro Infantil (ENTI), dirigida por Julio Cordero, y que partía de un plan común entre el CNC y el MINED destinado a formar directores que propiciarían en distintas zonas del país “grupos didácticos de guiñol”, con la doble función de ofrecer funciones en las escuelas y a la vez asesorar a los maestros en las disciplinas teatrales (aquél viejo sueño de los Camejo). El curso comenzó con un grupo de treinta y cinco alumnos provenientes de La Habana, al que se agregaron más tarde aspirantes de otras provincias hasta completar un total de ciento cincuenta estudiantes que recibieron clases de diversas asignaturas teatrales y, después de vencer innumerables vicisitudes de todo tipo, terminaron integrando varios grupos de carácter profesional en 1970. Pese a que algunos de estos colectivos se disolvieron y varios de los egresados de esta escuela optaron por una labor individual, lo cierto fue que la geografía teatral cubana ganó una nueva docena de compañías titiriteras que con el tiempo superaron sus primeros y tal vez demasiado modestos propósitos para convertirse en relevantes unidades artísticas, e integrar así la segunda hornada de artistas y grupos profesionales del teatro para niños y de títeres cubano.

² Por aquellos años, aún se utilizaba en Cuba el término “teatro infantil” – que hoy solo aplicamos al teatro en el que actúan los propios niños – para referirse al teatro de actores y/o de títeres profesional hecho por intérpretes adultos para un público infantil, que es el tema fundamental de este trabajo.

La década de los setenta fue compleja por varias razones de tipo político, organizativo y cultural. En 1971, se inauguraba en La Habana el llamado Congreso de Educación y Cultura, cuya función parecía ser depurar a la cultura nacional de cualquier contaminación nociva a la ideología de la Revolución; pero, lamentablemente, el evento se convirtió en un arma de doble filo, al propiciar más bien la persecución de innumerables artistas y escritores de talento a causa de su vida privada o de sus creencias religiosas. La consecuencia de esta política errónea y abusiva para el movimiento teatral fue el paulatino retiro de sus puestos de trabajo de todos aquellos artistas a quienes se considerara no aptos para el desempeño de su labor desde el punto de vista moral o ideológico, y en el caso concreto del teatro para niños, la desarticulación de muchas compañías que, al ir perdiendo miembros, bien titiriteros o actores, se redujeron y luego se fusionaron, de manera que, al haber en el mismo grupo titiriteros que no sabían actuar y actores que no sabían manipular muñecos, comenzó a desarrollarse más que nunca la llamada “técnica mixta”, que aunaba intérpretes en vivo y muñecos en el mismo espectáculo y que, de hecho, influyó en la dramaturgia.

Esta situación se extendió a lo largo de unos cinco años – “el quinquenio gris”, como lo denominó uno de nuestros intelectuales – y tuvo especial impacto sobre el Teatro Nacional de Guiñol, dirigido por los Camejo, quienes habían logrado consolidar, por primera vez en Cuba, un teatro de títeres para adultos de altísima calidad que se vio desmembrado de pronto y no pudo recuperar jamás el brillo de aquellos años. Mas como se trataba de un proceso ilegal, los afectados reclamaron a los tribunales, estos fallaron a su favor y regresaron todos a sus puestos de trabajo, recibiendo, además, el monto total del salario que debieron haber devengado en estos años. Claro está que no pudieron recuperar el tiempo perdido, y más tarde algunos, a quienes nunca se les curó la herida, tomaron el camino de la emigración.

Aquel lamentable Congreso, sin embargo, tuvo también

algunos rasgos positivos, como por ejemplo, que a partir de entonces se hiciera hincapié en el desarrollo de todo arte para niños, y se crearan concursos de literatura, música y teatro que impulsaron la cultura infantil. En el caso específico del teatro para niños y de títeres, las nuevas y diversas posibilidades de publicación estimularon la dramaturgia, lo que permitió el surgimiento de nuevos autores y el estreno y publicación de algunos textos que alcanzaron con el tiempo la categoría de clásicos.

En 1976, se fundan el Ministerio de Cultura (MINCULT) y el Instituto Superior de Arte (ISA), y así comienzan a regir la política cultural del país personas con un alto nivel de estudios, cuya ejecutoria destruye en gran medida los bastiones de mediocridad y burocracia que habían dado lugar a los sucesos anteriores. En 1979, el Departamento de Teatro para Niños del MINCULT crea el Plan de Desarrollo del Teatro para Niños y Jóvenes, que entre sus cinco subsistemas incluía el Centro de Superación de Actores y Directores, por el que transitaban, para recibir clases de diversas materias teóricas y prácticas, los elencos de todas las compañías profesionales del país. La década de los setenta, en fin, tras un traumático comienzo, culminaba con una favorable institucionalización de la cultura y nuevas perspectivas de desarrollo.

Los ochenta fueron para Cuba años de estabilidad y bonanza económicas, lo cual se reflejó favorablemente en el desarrollo de las artes en general. Los festivales de teatro para niños, que se habían desarrollado sin pautas precisas ni periodicidad, se sistematizan y comienzan a celebrarse cada dos años, en la Ciudad de La Habana, con carácter competitivo y previa selección de los mejores espectáculos en las provincias. El Festival de 1981 alcanzó un alto nivel de calidad y asistencia de público, y por primera vez llamó la atención de la crítica, que hasta entonces había ignorado sistemáticamente esta especialidad teatral. En estos años, aparecen también libros y publicaciones sobre el teatro para niños y de títeres. En la Facultad de Artes Escénicas del ISA, comienza a

impartirse, desde 1982 hasta 1986, un Seminario de Teatro para Niños a los estudiantes de Actuación y Teatrología, y en 1988 se ofrece un Postgrado sobre la materia. La importancia de estas acciones académicas podría valorarse mejor si entendemos que, unos años antes, hablar de teatro para niños y de títeres en el ISA era casi una herejía.

Al tiempo que todo esto sucedía, las compañías generadas en las décadas anteriores –Papalote, de Matanzas; Anaquillé, El Galpón, Ismaelillo, Teatro Nacional de Guiñol, y el Guiñol de Plaza, en La Habana; Los Cuenteros, de San Antonio de los Baños, Teatro Experimental de Santa Clara; Rabindranath Tagore, de Remedios, entre otras – se desarrollaban como unidades artísticas de altura. En la mayoría de los casos, se trataba de compañías numerosas, con una amplia plantilla de directores artísticos, actores y técnicos, que ofrecían mayormente espectáculos de amplio reparto en los que primaba *la técnica mixta*, es decir, la coexistencia del actor y el títere en el mismo contexto escénico.

Lo anterior, que en un comienzo resultó positivo e incluso amplió las posibilidades de la dramaturgia, había llegado a convertirse en un freno para el desarrollo de la figura animada, que no podía competir con la expresividad del actor compartiendo su espacio, y casi resultaba ahogada en historias que, en realidad, no la requerían. Fue así que, a finales de los años ochenta, el títere se encontraba en plena decadencia, y más que por abandono y soledad, agonizaba por exceso de compañía. Pero además, el movimiento teatral cubano en su conjunto transitaba por un período de estancamiento, atrapado dentro de una estructura compuesta por unidades artísticas demasiado grandes y bastante inamovibles que, de hecho, dificultaban su desarrollo.

En 1987, el Ministerio de Cultura creó el Grupo de Expertos de Teatro para Niños, integrado por doce notables personalidades del movimiento – actores, directores, dramaturgos, especialistas – que se dieron a la tarea de visitar los veintitrés grupos profesionales existentes en el país para revisar su repertorio, entrevistar a sus

directores y principales figuras, y registrar sus carencias materiales y artísticas, a fin de detectar las deficiencias fundamentales de cada colectivo y, por tanto, del movimiento nacional en su conjunto. Los expertos rindieron un informe que fue discutido con todos los grupos en un Festival especial, no competitivo, celebrado en 1988 en la ciudad de Cienfuegos, donde se presentó además una muestra de los espectáculos más notables de los últimos años que se mantenían en el repertorio activo. Quizás los resultados de esta formidable encuesta no se tomaron demasiado en cuenta, pero coincidieron con una nueva estructuración de todos los organismos de la cultura, que en el caso del teatro se tradujo en la puesta en práctica del llamado sistema de los *proyectos artísticos*.

La era de los “proyectos”

A fin de cuentas, aquellas compañías numerosas de plantillas fijas habían llegado a convertirse en un freno para el desarrollo del teatro cubano en su conjunto. El sistema de los *proyectos artísticos* se proponía, entre otras cosas, desarticular estos conglomerados para crear unidades más pequeñas, solo determinadas por la voluntad y las necesidades artísticas de los creadores del teatro. Por ejemplo, un director podía agrupar a su alrededor a un variable número de actores, técnicos y especialistas y conformar un proyecto de trabajo basado en una determinada línea artística para realizar uno o varios espectáculos en un período que podía extenderse entre uno y cinco años. Este *proyecto* se presentaba al Consejo Nacional de las Artes Escénicas, y si resultaba aprobado, recibía los fondos necesarios para el trabajo, así como acceso a locales de ensayo y presentaciones.

Al principio, fue el caos. Los proyectos presentados llovieron, algunas compañías se fragmentaron, otras se desintegraron, y muchas nuevas surgieron; pero ya en los dos primeros años, disminuida la efervescencia inicial, las propuestas más vigorosas prevalecieron sobre aventuras y pasajeros entusiasmos para conformar un panorama teatral bien distinto por su agilidad y constante capacidad de transformación al que existía antes. Y a esta

oportuna reestructuración – de cierta forma, administrativa – se unió otra circunstancia resultante del desarrollo que hasta entonces había tenido el movimiento, al que comenzaron a sumarse, cada vez de manera más creciente, muchos jóvenes; algunos sin estudios de teatro, otros, graduados de escuelas teatrales de nivel medio o del Instituto Superior de Arte, pero la mayoría sin un conocimiento práctico ni académico de la especialidad.

Integrándose a proyectos ya establecidos o creando otros, con frecuencia a la vera de reconocidos maestros, esta pléyade de jóvenes mostró un fuerte interés en el teatro para niños y, en especial, *en el títere*; desempeñándose también, en la mayoría de los casos, como actores, directores, diseñadores, compositores, titiriteros y constructores de sus propias figuras. Así, el muñeco teatral estaba listo para ocupar de nuevo la posición que merecía. La década de los noventa traía, por tanto, buenas nuevas... Pero al mismo tiempo grandes complicaciones que desembocarían en una agobiante situación socioeconómica. La peor crisis sufrida por el país en su historia.

El desplome del campo socialista europeo, seguido por la desaparición de la Unión Soviética, dejó a Cuba aislada en la arena internacional y desprovista de sus principales aliados económicos, situación que llevó a la reacción mundial a frotarse las manos e incrementar sus campañas propagandísticas, y al gobierno de los Estados Unidos a reforzar aún más el bloqueo sostenido a lo largo de cuarenta años. Para los cubanos de a pie, este llamado “período especial” significó carencia de alimentos, de combustible, de transporte, de electricidad y de casi todo lo necesario para el funcionamiento normal de la vida. Los principales golpes sobre la cultura fueron el recorte de horas de transmisión en la TV y la radio, la detención de muchos planes de desarrollo y la casi desaparición de la capacidad editorial del país. En el campo específico del teatro, la suspensión de la mayoría de los eventos teatrales provinciales, una gran reducción de presupuestos y una aguda carencia de materiales. Cabía esperar la bancarrota de la

escena cubana, sobre todo, de su eslabón más débil: el teatro para niños y de títeres. Mas si el país resistió, rebasó la crisis y siguió adelante, los titiriteros no se quedaron atrás.

La primera iniciativa surgió en 1991 en Guanabacoa, una localidad histórica situada del otro lado de la Bahía de la Habana, cuando el Teatro de la Villa, institución dirigida y fundada por Tomás Hernández Guerrero en 1964, inauguraba el I Encuentro de Teatro Profesional para Niños, al principio, de carácter anual y no competitivo para los grupos de la Ciudad de La Habana, y más tarde bianual y competitivo para todos los conjuntos del país, que terminó por convertirse en la más importante confrontación del teatro para niños y de títeres en Cuba. Aparte de los espectáculos que se presentaban en la sala del Teatro de la Villa y en otros espacios urbanos y rurales del municipio, el encuentro se complementaba con un evento teórico que incluía ponencias, conferencias y clases magistrales; exposiciones diversas, y presentaciones de libros y revistas especializadas.

Tres años más tarde, en 1994, el Teatro Papalote de Matanzas, creado en 1962, instituía, por iniciativa de su director y fundador, René Fernández Santana, el Taller Internacional de Títeres, con frecuencia bianual, centrado en el desarrollo de tres talleres de creación en las especialidades de Dirección, Dramaturgia y Diseño, impartidos por maestros de alto nivel. Con presentaciones de espectáculos nacionales y extranjeros en la sala del Teatro Papalote y en otros espacios teatrales de la ciudad y de todo el municipio, las actividades del Taller incluían conferencias, exposiciones, presentación de libros y revistas de teatro y funciones de ballet. Con razón, la ciudad de Matanzas, situada a poco más de 80 km de la capital, sede del Teatro Papalote y del Teatro de las Estaciones – dos de las agrupaciones más eminentes del panorama titiritero cubano – y baluarte de este taller, se conoce popularmente como la Ciudad de los Títeres, y su Taller se ha convertido en un notable evento internacional.

La reducción de los presupuestos a partir de la crisis económica,

que causó la desactivación de los Festivales de Teatro para Niños, condujo a incluir, a partir de 1994, en el Festival de Teatro de Camagüey – la más importante confrontación teatral del país – al teatro para niños y de títeres en igualdad de condiciones con el teatro de actores para adultos; y muchos críticos, teatristas y especialistas, que hasta el momento habían pasado por alto este teatro y que ahora, casi por obligación, se enfrentaban a él, se sorprendieron ante muchas propuestas cuya calidad artística igualaba, y a veces superaba, a las del teatro para adultos. Directores, autores y titiriteros de diversas generaciones como Armando Morales, René Fernández Santana (Premio Nacional de Teatro 2007), Pedro Valdés Piña, Rubén Darío Salazar, Lázaro Duyos, Luis Enrique Chacón, William Fuentes, Sahímel Cordero, Ariel Bouza, Maikel Chávez y Frank Zuazo, entre otros, ofrecían un amplio panorama de espectáculos que propiciaban por primera vez el interés *continuado* de la crítica.

Las precarias condiciones económicas, lejos de aplastar el entusiasmo de los artistas, despertaron más bien su imaginación. Al ser sustituidas las grandes compañías del pasado por proyectos integrados por solo tres o cuatro actores, los espectáculos de gran formato dieron paso en muchas ocasiones al pequeño retablo y al trabajo del titiritero juglar. Esta reducción del número de miembros de las compañías favoreció también una mayor participación de los titiriteros cubanos en festivales, giras y eventos extranjeros, de manera que la presencia internacional del teatro de títeres cubano se incrementó considerablemente, y grupos como Papalote, Teatro de las Estaciones, Los Cuenteros y el Teatro Nacional de Guiñol, entre otros, alcanzaron un notable éxito en sus giras.

En cuanto a la enseñanza académica, en 1998 se introdujo de manera oficial y permanente el estudio del teatro para niños y de títeres en el currículo de los estudiantes de teatro del ISA, y al año siguiente, la misma institución comenzó a ofrecer un Diplomado de Teatro para Niños y de Títeres para teatristas profesionales, promotores culturales e interesados en general, integrado por seis

asignaturas teóricas y prácticas impartidas por profesores de alto nivel, que se extendió hasta el año 2006. Todo esto contribuyó, desde luego, a incrementar el antes reducido grupo de críticos, investigadores y especialistas capaces de entender y valorar las peculiaridades de estas especialidades teatrales.

Resumiendo estas dos últimas décadas del siglo XX, y teniendo en cuenta en los ochenta el éxito de sus festivales, sus publicaciones, la relativa atención de la crítica, y el desarrollo de los espectáculos de gran formato, sobre todo con actores, pudiéramos considerar estos años como la década del *pre-boom* del teatro para niños y de títeres cubano; mientras que a los noventa, por sus nuevos eventos, la fuerte presencia en los festivales nacionales y extranjeros, la impronta de las más jóvenes generaciones trabajando junto a los maestros, la introducción de la especialidad en los estudios universitarios y, sobre todo, el haber ganado la atención sostenida de la crítica, el respeto de los colegas del “otro” teatro y situado al muñeco teatral en la posición que le correspondía, como la década del *boom* del teatro para niños y de títeres en Cuba. Definitivamente, habían quedado atrás los tiempos en que los titiriteros y artistas que trabajaban para los pequeños espectadores eran considerados como los parientes pobres del teatro cubano.

El siglo XXI, por fortuna, hereda estos éxitos y continúa avanzando por un camino ascendente de calidad y multiplicidad. En los lejanos años cuarenta y cincuenta, las únicas compañías titiriteras existentes radicaban en la capital. A partir de la creación en los sesenta de grupos profesionales en todo el país, la excelencia artística comenzó a expandirse por toda la Isla, y hasta finales de los ochenta estos grupos eran los que llevaban la voz cantante. Un análisis más actual, sin embargo, nos indica que los conjuntos que hoy día alcanzan los mejores resultados artísticos son aquellos surgidos en la era de los proyectos y radican en su mayoría en las provincias, como por ejemplo: Teatro de las Estaciones, de Matanzas; el Mejunje, de Santa Clara; Paquelé, de Sancti Spíritus; El Retablo, de Cienfuegos; Teatro Polichinela, de Ciego de Ávila;

Estro de Montecallado, de Bejucal, y en la capital, Nueva Línea y Estudio Buendía. De estos grupos, el más “antiguo” es Teatro de las Estaciones, fundado en 1994, y el más joven, Estudio Buendía, creado apenas en 2006. Hay que agregar que todas estas nuevas compañías tienen como rasgo común el estar integradas por artistas jóvenes que consideran al títere como figura central.

El teatro para niños y de títeres cubano de los dos mil, después de un duro bregar de más de seis décadas, goza en general de buena salud y mantiene un apreciable nivel artístico; pese a la presencia de algunos grupos – sobre todo en la capital – que insisten en la repetición de moldes rutinarios, desprovistos de búsquedas y creatividad, y que permanecen rezagados en la corriente de un movimiento que marcha con fuerza hacia delante.

En cuanto a la visibilidad del títere para toda la población, una reciente entrega de Universidad para Todos – un espacio televisivo que aborda las más disímiles materias artísticas, técnicas o científicas, conducido por profesores de alto nivel – ofreció en veinte clases de una hora, a lo largo de cinco meses y con excelente acogida de público, un curso de Historia y Teoría del Teatro para Niños y de Títeres; y desde el mes de enero de 2009, ha comenzado a transmitirse por la televisión nacional la serie *Despertar con Pelusín*, integrada por cien capítulos y protagonizada por Pelusín del Monte, aquel personaje creado más de medio siglo atrás por Dora Alonso y que, rescatado del olvido y revalorizado por las más recientes investigaciones, ha sido promovido por la crítica especializada a la categoría de Títere Nacional.

El títere cubano continúa, pues, su breve pero largo camino, llevado de la mano por artistas de todas las generaciones y con la nueva al frente, como una gran familia que revive con bríos la figura animada, para seguir esparciendo ese eterno mensaje de humanidad y paz, inherente al noble arte del teatro.