

Ojos grandes, miradas peninsulares

Yudd Favier

Universidad de las Artes – La Habana (Cuba)



El Tunel (2002). Retablos. Dirección de Christian Medina. Foto de Alberto Segura.

*Tras la
noche*
(2007).
Retablos.
Dirección de
Christian
Medina.
Foto de
Kryster
Álvarez.





El Tunel (2007). Retablos.
Direção de Christian Medina.
Foto de Alberto Segura.



Pico sucio (2009). Retablos. Direção
de Christian Medina. Foto de
Mario David Cárdenas.



El Tunel (2007).
Retablos.
Direção de
Christian
Medina. Foto de
Alberto Segura.

Resumen: Para caracterizar de forma general el diseño contemporáneo de títeres en Cuba, existen dos tendencias definidas: la de los espectáculos con técnicas más simples como el guante y el marotte, en los que el propio titiritero es atrezzista y diseñador de las figuras y las escenografías, y la marcada por el estilo particular de diseñadores profesionales vinculados al teatro titiritero, que explora más posibilidades técnicas y de expresión. Una fisonomía recurrente del muñeco cubano es la de cabezas sobredimensionadas con respecto al resto del cuerpo y un énfasis en la expresión de los ojos, mientras un dibujo claramente figurativo, casi descriptivo, caracteriza a los personajes y las ambientaciones.

Palabras-clave: Títere de guante. Fisonomías recurrentes. Estéticas particulares.

Abstract: Two defined tendencies can be used to characterize in a general manner the contemporary design of puppets in Cuba: that of spectacles with simple techniques such as the glove puppet and the *marotte* in which the puppeteer is the actress and designer of the puppets and the scenery and that marked by the particular style of the professional designers linked to puppet theater, which explores more technical and expressive possibilities. A recurring physiognomy in the Cuban puppet is that of heads that are exaggeratedly large in relation to the rest of the body and an emphasis on the expression of the eyes, while a clearly figurative, nearly descriptive design characterizes the characters and the production's sets.

Keywords: Guante puppets. Recurring forms. Particular aesthetics.

*A Jesús Ruiz, in memoriam,
Quien me enseñó a admirar
al títere como una obra de arte.*

¿Podría la figura, abducida de su contexto, substraída de su función dramática, separada de su fuente de locomoción, ser aún llamada títere? La escolástica titiritera diría que no. ¿Pero aún sin su historia, su rol y las manos de su animador, tendrá la autonomía de generar un placer estético por sí misma? Pues debería.

A la hora de sistematizar sobre el diseño, muchos son los aspectos a considerar: la constitución del personaje (vestuario, maquillaje, peinados, accesorios), el espacio en que estos personajes se despliegan (sus niveles), la escenografía (telones, aforados, muebles, objetos decorativos o utilitarios), las luces y el efecto creado por sus combinaciones. En resumen, todo el espectro visual de la representación corre a cargo del concepto de diseño. Luego, en la propia base del análisis del mismo, habría que establecer si estos elementos cumplen con sus mejores propiedades: su carácter informativo, dramático, decorativo y proficiente, es decir, su función comunicativa en la escena. Sin embargo, al analizar el diseño en el teatro de títeres han de incluirse variados aspectos extras: la propia creación del personaje, su anatomía y fenotipo, materia y esencia, una fisonomía que ha de ser, en su mejor constitución, viable para variadas situaciones de la trama (algo que ni la duplicación de muñecos puede sustituir). Asimismo, el proceso de la figura ha de transitar por diversas fases: la decisión de la técnica, la construcción correcta de sus mecanismos (acertada biomecánica pensada en su oposición al método introspectivo), delimitación del carácter del personaje y su funcionalidad dramática. En cuanto a los espacios, no sólo se trata de aquél que las figuras ocupan y por dónde se desplazan, sino también del área de movilidad del manipulador. También debe considerarse la confluencia de dos actores de distintas naturalezas conviviendo en una misma zona; cuando un títere y un actor en vivo comparten la escena, ha de decidirse qué aplicaciones ajustar para crear unidad o resaltar contrastes. En fin, a nivel cuantitativo, muchos son los aspectos a reflexionar en cuanto al diseño, generalizar sobre el tema es pecaminoso, pero ciertas convergencias harán posible tratar de perfilar una estética nacional.

Breves referencias para el lector foráneo

Cuba, en su condición de país socialista, tiene estructuras estatales centralizadas que permiten y pretenden apadrinar a sus asociados: esto lo hace a través de la manutención de los grupos ya existentes y el constante análisis y aprobación de nuevos proyectos de creación. A unos y otros se les garantiza un salario en correspondencia al nivel artístico alcanzado, presupuesto para producciones, derecho de autor para texto, diseños y música, la garantía de programación en los circuitos teatrales y, en algunos casos, la concesión de un edificio que funcione como sede: ya sea sala teatral, local de ensayo o local de almacenamiento o todo en uno. Los grupos que pertenecen a este catálogo son considerados “profesionales” y desde los años 1960 tienen subdivisiones internas: grupos de teatro para adultos y grupos de teatro para niños, y aunque todos pueden producir espectáculos para el público que decidan, por lo general es la tendencia mayoritaria de sus repertorios la que mantiene este rango de organización. Los grupos de teatro para niños a partir de los años 90 del pasado siglo se afiliaron al títere como recurso expresivo de preferencia, y en la actualidad apenas se producen tres o cuatro espectáculos en todo el país en que no se utilice, al menos, un títere. La cantidad de colectivos profesionales asciende a 83, claramente existen múltiples grupos amateurs, otros suscritos a agencias artísticas, y su número quizás duplicaría la cifra, pero las producciones de estos últimos grupos no son parte del análisis que sigue, no por marginación o infravaloración, sino por desconocer sobre los desempeños de los mismos.

El teatro titiritero en la Isla tiene sus primeras referencias en los años 30 del siglo XX, pero su arrancada total se afianza en la década de los 50-60. No tenemos un siglo de teatro titiritero, así que hablar de tradiciones podría ser un término pretencioso. Por eso, prefiero hablar de tendencias, preferencias de estilo.

En el arte titiritero, la perspectiva histriónica del juglar siempre ha pretendido que el operativo de los títeres sea un ser autosuficiente – la imagen del Gepeto: constructor y animador –, por eso muchos son los titiriteros que diseñan y construyen sus propias figuras. El

empirismo, la no formación académica, la posesión del *don* es otro de los estigmas/regalos que conforman la profesión. Luego, casi siempre los diseñadores del teatro de títeres son los animadores y gestores del teatro que ofrecen, y su escuela se basa en el privilegio de dominar la artesanía y la improvisación, un arte de *cazurros* y *joculadores*. En Cuba, y supongo que en el resto del mundo, ésta sigue siendo la mayor propensión.

Para hablar de las similitudes visuales en el arte escénico de todo un país, quizás nos sea útil conocer de algunos rasgos mayoritarios que lo aúnan: 1) es teatro titiritero profesional; 2) es, sobre todo, teatro para niños pequeños (un 95% de los argumentos se dirigen a niños de edad pre-escolar), 3) es un teatro que mantiene un corte didáctico y 4) presenta en sus textos un carácter explícito, a veces hasta lo retórico, con largos diálogos y hasta monólogos y apartes aclaratorios en la voz de los personajes. Resulta muy raro que, con lo mucho que hablan nuestros personajes nativos, el tipo de técnica más recurrida no haya sido los parlantes (bocones, *muppets*). Pues no, en Cuba se prefiere el títere de guante (guiñol, cachiporra o funda), el que, por su constitución antropomorfa, crea rápida empatía con el niño, también una técnica primaria – base – que casi siempre remite a la presencia de un retablo. Quizás el por qué nos hemos quedado estacionarios en esta técnica no sólo tenga que ver con su tolerancia mayor a la palabra, sino por las habilidades locomotoras que el guante ofrece para jugar y dar cachiporrazos. Mi apreciación al concluir esto no sólo parte de mis consideraciones con relación a texto y estilo, las cifras revelan que, de un total de 169 espectáculos titiriteros vistos en los últimos seis años, en 91 de ellos se escogió al títere de guante como técnica de representación (54%); mientras 55 optaron por los peleles (cuerpos volumétricos que se articulan mediante bastones posteriores en una mesa o el piso), o sea, que nos encontramos frente a un teatro que produce desde las técnicas menos complejas de construcción y manipulación, con estructuras formales en la composición anatómica de los cuerpos (títeres tridimensionales con cabeza, torso y extremidades). Lo cual cierra por mucho el circuito para la experimentación plástica.

¿Cómo son nuestros títeres, cuáles son sus fisonomías y sus vestuarios?

Existe una definición muy completa dada por Norge Espinosa que recoge algunos de los rasgos históricos y permanentes de los muñecos cubanos: “La norma del títere tradicional cubano: con su cabeza grande, ojos y bocas expresivos; de trazos amplios, y siguiendo de cerca una voluntad figurativa” (2012, p. 38); a esta definición se le podría sumar un término acuñado por Henryk Jurkowski: “amuñecado”, son las nuestras caras fundamentalmente neutrales, de ligeros rasgos arquetípicos: anciano (a), niño (a), mujer, hombre para personajes protagónicos o positivos en contraposición a líneas de expresión en cejas cejijuntas y hacia abajo y narices prominentes o ganchudas para personajes negativos, en todo caso es un diapason muy amplio de rostros sin profundidad de carácter en sus líneas de expresión. Y no creo que esto sea un defecto *per se*, porque sabemos que el títere planteado como una analogía, como una generalización, exige más del desempeño del manipulador y ofrece más posibilidades de mutar sus estados de ánimo. Si algo me inquietara de nuestro estilo nacional, sería la excesiva bonanza de todos los rostros, la obsesiva búsqueda de la simetría en las caras y la pulcritud en el uso del color que no permite explorar otros planos estéticos que den cabida a abstracciones, surrealismos o líneas de expresión más apegadas al grotesco y el absurdo. La sinuosidad de las formas, eso cachetes mofletudos afables, que por lo general están pensados para un niño pequeño, me inquieta por reglamentaria.

La paleta de colores de los muñecos hace un énfasis en la diversidad racial de nuestro pueblo: tonos marrones para identificar los personajes afrodescendientes, afrocubanos; rosados, para los blancos y beiges para los mestizos: esto en las réplicas humanas, en las que son muy poco frecuentes el uso de colores menos realistas para determinar la “piel”. Los vestuarios también siguen un molde histórico (el inventario de las piezas – de 50, 40, 30 y 20 años de antigüedad con 134 piezas nacionales – del fondo museológico de El Arca así lo confirman). Para los personajes masculinos, los trajes poseen fundamentalmente dos piezas:

por lo general, en la parte superior una camisa estampada con colores claros de fondo y telas ligeras como algodón o nylon, mientras en la parte inferior de la funda (en guantes, varillas, marottes y peleles) se constituyen por piezas de telas gruesas (corduroy, mezclilla, lienzos teñidos) de colores enteros y oscuros. En los personajes femeninos, el patrón más popular consiste en piezas enterizas (vestidos y batas) de telas ligeras y porosas (seda, satén, nylon, algodón) estampadas sobre colores claros o en colores pasteles. Todo esto determinando, a su vez, un carácter metonímico de nuestra indumentaria popular. Pero existe un detalle que repercute en la menor importancia que se le da al vestuario: la desproporción de la cabeza con respecto al resto del cuerpo dentro del rostro, el énfasis en agrandar los ojos (el cuidado casi naturalista en componer su anatomía – iris, pupilas, pestañas, cejas –) hurta relevancia al vestuario de estos títeres. No existe un estudio documentado de por qué en Cuba las cabezas siempre son tan grandes, incluso para títeres de guante, podría encontrarse una filiación analógica en los fetiches africanos que se mantienen en pasacalles y carnavales contemporáneos: los *cabezudos*, los *kokoricamos*, los *egungun*, los *peludos*, las *mojigangas*, los diablitos, aunque ahora no se llamen así, son seres con cabezas desproporcionadamente grandes y grotescas, de la misma manera mucho de los *cemíes* encontrados (ídolos de los nativos taínos) estaban sólo constituidos por una gran cabeza; los antecedentes no se han establecido, lo concreto es que en Cuba una gran cabeza y la expresión del rostro determinan más del 80 por ciento de la caracterización del muñeco. Acentuar la “mirada estática”, como acuñaría Michael Meschke (1998), podría parecer una obsesión de los titiriteros cubanos.

Luego, estos títeres de guantes habitan en dos ambientes posibles: con y sin retablo. Los que clasifican su trabajo como de juglaría se presentan casi siempre con los títeres colgados a la cintura y vestuarios monolíticos como overoles – una imagen puramente villafaneana – o con vestuarios negros, algunos eligen capas que sirven las veces como retablos. Los que tienen retablos escogen dos tendencias: anular la base con un color neutro y cargar de estructuras accesorias la parte superior

del retablo o que la base se constituya en un aforo, casi siempre con filiación paisajística. Un buen por ciento de los argumentos cubanos se ambientan en el campo, así que son muy populares los paisajes rurales: con verdes, marrones y floridas decoraciones.

Ocurrió otro suceso que ha marcado un nuevo estilo: hace unos cuatro años, una joven titiritera recorrió la Isla impartiendo cursos de manipulación y diseño a los titiriteros más jóvenes – veintiañeros. Hoy, las réplicas de los decorados usados por la directora en cuestión pueblan la Isla, y esto es: retablos que en su parte superior recrean de forma costumbrista espacios interiores, habitaciones a las que se accede por puertas con bisagras, que tienen elementos decorativos muchas veces sin una función dramática precisa y han de ser justificados por una serie de acciones cotidianas (encender fogones, abrir armarios, encender velas), que tampoco aportan mucho a los argumentos. El modelo primigenio de quien fungió como maestra tenía mejores resultados que las copias miméticas que hoy han producido de forma seriada retablos que reemplazan el sentido de ilusión y signo por un intencionado decorado con pretensiones naturalistas. En estas disposiciones escenográficas, la idea de composición es suplantada por la de imagen fotográfica, la de impresión se sustituye por la de descripción, y la acumulación de detalles descarta una estilización.

Existe otro factor que perjudica una profundización en un elemento del diseño como son las luces y la utilización de recursos audiovisuales en los espectáculos de títeres de guante y retablo y es su carácter itinerante: muchas de estas obras también están pensadas para espacios abiertos, comunitarios, y al verlos en salas, comprobamos que la mayor parte de sus efectos teatrales están en las cadenas de acciones y en los juegos de palabras de sus personajes.

Ahora bien, esto es lo que está sucediendo en una amplia sección del teatro cubano, pero mayoría no es totalidad. La ruptura a esta generalización está dada por el trabajo consistente de algunos diseñadores, quienes, desde sus particulares desempeños, han ido creando la identidad de grupos de relevancia en el país. Entre ellos, están Pepe

Camejo (1929-1988), Armando Morales (1940) y Jesús Ruiz (1943-2014), responsables de gran parte de la producción más relevante del Teatro Nacional de Guiñol (1963-actualidad); René Fernández (1944), quién, junto a Zenén Calero (1955), perfila la visualidad de Papalote (1962-actualidad); el propio Zenén Calero, cuya intervención signa la producción total de Teatro de las Estaciones (1994) y, desde el último lustro, sobresale también la obra de Christian Medina (1976) a cargo de la imagen y puestas en escenas de *Retablos* (1999). En los últimos años, algunos egresados del perfil de Diseño Teatral del Instituto Superior de Arte han volteado su mirada hacia el títere: Geanny García, Erich Eimil y Mario David Cárdenas son nombres que ya se integran activamente al repertorio insular y, en todos los casos, han marcado una pauta distintiva en los espectáculos de los grupos donde colaboran. En el pasado mes de mayo, se graduó el estudiante Luis Enrique Pérez Acosta con una propuesta titiritera para una versión de *Pinocho* en la que el diplomante exploró el uso de más de siete técnicas en su tesis, luego podría pensarse con optimismo en la posibilidad de un relevo. Por encontrarse en las antípodas de las tendencias comentadas previamente, por también constituir nuestra geografía teatral, es que me gustaría comentar sobre las particulares acciones de estos diseñadores.

Tres perspectivas particulares del diseño en Cuba

Zenén Calero significa hoy la figura por antonomasia relacionada con el diseño de títeres.

Sabemos que lo bello es una categoría estética y que la identificamos cuando tenemos una relación hedonista con respecto al objeto observado. Sabemos que algo es bello desde la contemplación y el placer que este “mirar” nos provoca. Pero, de vuelta al muñeco, ser bello *per se* no lo hace funcional.

Al estar frente a una creación de Zenén, siempre, siempre, estás frente a una bella puesta en imágenes, sólo que cada elemento lleva tras sí una profunda investigación en líneas, colores y sentido, y él sabe incorporar a ese plano de belleza un significado que, a su vez, asigna un rol exacto al personaje y una ubicación claramente determinada al espacio y el ambiente recreado.

Tras más de treinta años de caracterizar a dos grupos emblemáticos del país, primero Papalote (1982-1998) y toda la trayectoria de Teatro de las Estaciones (1994-actualidad), ha reconstituido la figura del diseñador como lo que es: responsable de todo-cuanto-se-ve en la escena.

El problema con Zenén es que no puedes definirlo según un único calificativo, porque sus búsquedas obedecen y terminan siendo particularmente respectivas con la producción del grupo. Sus trabajos abarcan un muy grande espectro referencial, aunque desde un arte que es también figurativa.

En cuanto a las técnicas, ha explorado todas las posibilidades y las ha puesto a confluir en un mismo espectáculo: títeres volumétricos, títeres planos, sombras, proyecciones, títeres que se van componiendo en escena. Con respecto a la fisonomía, ya bien hace títeres muy amuñecados en *La caja de los juguetes*, o grotescos y fuertes caricaturas en *Burundanga*, o simplemente activa réplicas de diseños históricos (personajes como Pelusín del Monte, Pirula, Mascuello) o se apropia del estilo de pintores reconocidos en *La caperucita roja*, con la inspiración de Pablo Picasso, y *Pedro y el lobo*, con la figuración plástica de Sosabravo). En su tránsito por un repertorio tan plural, ha creado excelentes fenotipos negroides a partir de los rasgos del rostro, sin asentarse en los estereotipos concebidos; ha individualizado, a través del traje, maquillaje y peinado, a muñecas plásticas con rostros similares (*Los zapatos de rosa*) y ha usado a la figura misma para reformular la tesis de la propia puesta: las muñecas Lili, una producción nacional ya extinta, representan en sí la infancia pasada de varias generaciones de cubanos en un texto que es, sobre todo, el recuento de una época otra mediante juegos infantiles tradicionales.

Con el uso del color, también es multifacético: podemos encontrar una puesta pletórica en colores primarios y otra que aparca en grises con elementos rojos para crear énfasis en *Por el Monte Carulé*; obras en azul (*El gorro color del cielo*, *Federico de noche*); en colores ocres y telúricos (*La virgencita de bronce*); retablos sepias en

contraste con títeres multicoloridos (*El Guiñol de los Matamoros*) o incólumes aforados blancos (*Los zapaticos de rosa*). Con los espacios, tampoco ha tenido restricciones: de la misma manera se instala en pequeños y ajustados teatrinos que en grandes retablos permanentes y tradicionales, o va componiendo escenografías al sumar elementos, fijos o móviles; puede utilizar cortinas, ya sea para crear sensación de inmovilidad y perdurabilidad (los zapaticos guardados en un rosal) o para la ilusión de caer por un agujero (Alicia cayendo). Su investigación profunda del traje ha aprisionado a sus actrices entre corsés y miriñaques dieciochescos que nunca vio el espectador, sus títeres llevan sus estructuras y rellenos revestidos por calzones, sayuelas y vuelos, no pensados para la escena, sino pensados para construir la “verdad” del personaje. De igual modo, la selección de las telas tiene un carácter muy específico, que tampoco puedes encerrar en una nomenclatura genérica, en sus texturas subyace un concienzudo estudio de época. El afán por el detalle es un camino difícil de seguir, ese camino perfeccionista determina el estilo de este artista.

Christian Medina

Las obras de Christian (que el versiona y dirige) por lo general oponen dos universos en una misma fábula, verbigracia: cortesano vs plebeyo; jardín florido vs casa hermética de vampiro; el aire vs casa calurosa; el mar vs la tierra y de la misma forma plantea ese modelo entre personajes positivos y antagonicos. Es por esto que sus elementos de representación son tan puntuales. No sentiremos simpatía o apatía hacia el héroe o su antagonista por juzgar sus acciones, antes lo haremos porque la autonomía de su imagen así lo dispone. La confrontación directa con las figuras nos permitirá reconocerlas, porque sus rasgos fisonómicos poseen un vínculo directo, monovalente, entre el signo representado y el significado expuesto. Son iconos legibles, poseen un carácter comunicativo independiente de la obra. Las ambigüedades descansan en el contraste estético entre protagonistas y antihéroes. El diseñador materializa este efecto a través de las líneas, el color y la

diversidad de espacios en que los pone a operar. Deshumaniza – aún más, se sabe – a un grado extremo las figuras de oposición, las dota de un carácter expresionista, irreal y grotesco que las particulariza. A las narices ganchudas, las cejas triangulares, los dedos y pelos puntia-gudos, afilados, de punzante verticalidad – rasgos que son parte de sus torturadores, sus madres vampiras, sus tías escépticas – suma los colores ocráceos, negros y grises y los dota, además, de un tamaño o volumen atípico al resto de los “buenos personajes” haciéndolos más omnipresentes y, por qué no, más espeluznantes. Mientras, al otro lado de la historia – en jardines floridos, en casas de tejas, en lugares habitados por rojos, naranjas, amarillos, azules, verdes y rosas – vamos a tropezarnos con grandes y redondos ojos, de enormes iris y pupilas de luz, caras ovaladas y mofletudas, de entelequias que dicen cosas tales como “por el momento sólo sirve para soñar un poco”¹ “o se me llenan los ojos de lágrimas, como si me besase mi madre”².

Y todo ocurre en medio de escenografías dúctiles, en las que una caja de cartero luego será muro y casa de perro, o un par de mamparas colocadas en múltiples posiciones y funcionando como pantallas recrearán una decena de lugares posibles de un gran Imperio chino, dónde un columpio será el escenario perfecto para que un niño y su madre, amantes del viento, llevados por el viento, planten su casa de tejas rojas o tres niveles en un parabán que fungirán como mar, superficie y cielo. Es un creador que ha hecho del arte del unipersonal una experiencia igual de rica y ambiciosa en pluralidad de imágenes y locaciones remitidas.

Mario David Cárdenas

El caso de este diseñador no tiene sus resultados más relevantes en la composición de escenografías y títeres, pero sí en la actividad de promoción en torno a las acciones que realiza el centro multicultural El Arca Museo – teatro de títeres, siendo de verdadera calidad el trabajo de síntesis y comprensión de imágenes que ha ido

¹ MEDINA, Christian. Fragmento de *El hijo del viento*. Obra inédita.

² MEDINA, Christian. Fragmento da versão de *El ruiseñor*. Obra inédita.

alcanzado en la elaboración de los carteles que anuncian espectáculos, talleres, graduaciones, ciclos de ponencias. Pero su actividad más tangible se consume tras haberse convertido en el diseñador de todos los muebles del que será el primer museo de títeres en Cuba.

Tras un minucioso trabajo de investigación, ha ido particularizando cada estancia en una búsqueda que intenta, además de ir “narrando” una historia, transitar de lo universal a lo nacional sin brusquedades; al mismo tiempo, sus muebles van mostrando diferentes locaciones teatrales: camerinos, bambalinas, talleres. Un intenso proceso de investigación particulariza e individualiza cada una de las futuras salas del museo: los títeres de sombras (*Wayang Kulit*) descansan sobre pedestales con remembranzas de templos indonesios; las máscaras están en el mueble donde se maquilla el histrión, mientras un sombrerero permite al que se mira, probarse, jugar con otras máscaras de attrezzo; las marionetas han de ser vistas en una vitrina que simula una panorámica tras bambalinas, los títeres en la televisión quedan expuestos cerca de una réplica de televisor de los años cincuenta; los títeres nacionales están en el taller (mostrando la fase de construcción por la que pudiera atravesar cualquier figura) y las piezas del Teatro Nacional de Guiñol descansan en unos muebles que replican los bocetos de escenografías de las puestas que estos títeres protagonizaron. O sea, el estudio para la disposición definitiva del museo estuvo concentrado en varios aspectos: procedencia de los títeres universales, espacios teatrales, los momentos históricos a los que se subscriben las piezas; la búsqueda de bocetos de obras originales, el estudio y asunción de estilos de otros diseñadores, de muebles coloniales que estuvieran en concordia con el recinto que ocupará el museo y el propio estudio sobre carpintería y ebanistería para saber pedirle a los artesanos no poner clavos y tornillos para unir las maderas. Un estudiante de diseño que sea atraído por el títere, hoy lo sabemos, es una ganancia para la imagen de nuestro teatro, que no es párvulo porque un por ciento pequeño, pero relevante, de nuestros grupos no permite que nos apliquemos a tal categoría.

Quizás seamos una tierra fértil en ortodoxias titiriteras, pero no es lo único que somos. Se recogen en nuestra historia las pioneras investigaciones de Camejo en torno al títere, experimentando con varias técnicas en un mismo montaje cuando nadie lo hacía; el expresionismo de las figuras de Morales, quien tampoco se aplica a los conceptos de lindura, sino que dirige sus figuras sobre lo feo y grotesco, pero también sobre las equivalencias con el objeto; un Jesús Ruiz, capaz de cambiar, desde su propuesta, la propia concepción del director, y pienso en los títeres semiplanos construidos en *plawood* de *El flautista de Hamelin* o en el retablo con mecanismos medievales y móviles de *La Infanta que quería tener los ojos verdes*. Pioneros que han sido relevados con maestría por alguien como Zenén Calero y los alumnos que se emancipan y van creando sus nuevas maneras como Medina, García, Eimil, Cárdenas y quizás el propio Pérez Acosta.

Los títeres en la Isla cuentan con una gracia naif patentizada por la mayoría y la irrupción experimental precisa de profesionales muy determinados. Una lucha entre cantidad y calidad que conforma un paisaje total y, por gracia, disparejo, de las imágenes titiriteras en este archipiélago del Caribe.

La Habana, junio 2014

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ESPINOSA, Norge e SALAZAR, Rubén Darío. *Mito, verdad y retablo: El Guiñol de los hermanos Camejo y Pepe Carril*. Cuba: Ediciones UNIÓN, 2012.
- MESCHKE, Michael. *¡Una estética para el teatro de títeres!* Traducción de Marina Torres de Uriz. Bilbao: Concha de la Casa, 1988.