

CUADERNOS ▶
◀ **INTER·C·A·MBIO**

SOBRE CENTROAMÉRICA Y EL CARIBE

Universidad de Costa Rica / CIICLA

**Desde/con/para el teatro de Títeres
cubano: me sitúo, desobedezco,
luego reeXXlsto**
Liliana Pérez-Recio

DOI: <https://doi.org/10.15517/c.a..v19i2.52590>

<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intercambio>

¿Cómo citar este artículo?

Pérez-Recio, Liliana. (2022). Desde/con/para el teatro de Títeres cubano: me sitúo, desobedezco, luego reeXXlsto. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 19(2), e52590. doi: <https://doi.org/10.15517/c.a..v19i2.52590>

Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe

Vol. 19, No. 2, julio-diciembre, 2022





Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe

ISSN: 1659-0139

ISSN: 1659-4940

intercambio.ciicla@ucr.ac.cr

Universidad de Costa Rica

Costa Rica

Desde/con/para el teatro de Títeres cubano: me sitúo, desobedezco, luego reeXXIsto

Pérez-Recio, Liliana

Desde/con/para el teatro de Títeres cubano: me sitúo, desobedezco, luego reeXXIsto

Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe, vol. 19, núm. 2, e52590, 2022

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476969182022>

DOI: <https://doi.org/10.15517/c.a..v19i2.52590>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

Artículos científicos (sección arbitrada)

Desde/con/para el teatro de Títeres cubano: me sitúo, desobedezco, luego reeXXIsto

With / for / from the Cuban Puppet Theater: I Sit, I Disobey,
and then I Re-eXXIst

Com / para / a partir do teatro de animação cubano: me situo,
desobedeço, logo reeXXIsto

Liliana Pérez-Recio * bastianybastiane@gmail.com
Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, Brasil
 <https://orcid.org/0000-0002-3768-9599>

Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre
Centroamérica y el Caribe, vol. 19, núm.
2, e52590, 2022

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Recepción: 03 Marzo 2022
Aprobación: 21 Septiembre 2022

DOI: <https://doi.org/10.15517/c.a.v19i2.52590>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476969182022>

Resumen: Este artículo forma parte de una investigación que tiene como propósito cuestionar, con base en análisis documental cualitativo, la noción de identidad nacional atribuida a *Pelusín del Monte* –personaje del teatro de títeres cubano– como un ícono nacional. A partir de dicha noción y teniendo como base la investigación de Freddy Artiles (1946-2009) plasmada en su tesis doctoral (2002), se analiza el enunciado que lo patrimonializó. Además, se expone tanto un contrapunto sobre los usos del término *popular* para efectos de establecer una ontología del títere, como su empleo en la declaración del personaje como ícono nacional. Se señalan los trazos expresivos de la *colonialidad del saber* y la *colonialidad del ser*, inscritos en el gesto académico y en el propio devenir de la denominación de popular, constitutiva de las *estructuras de sentimientos* sobre las cuales se yergue el proyecto cultural de la modernidad.

Palabras clave: Cuba, teatro popular, descolonización, teatro de marionetas, patrimonio cultural.

Abstract: This article is part of the research that aims to question, based on qualitative documentary analysis, the notion of national identity with which *Pelusín del Monte* –character of the Cuban puppet theater– is indicated as a national icon, based on which, the statement that patrimonialized it was argued, through the investigation of Freddy Artiles (1946-2009) embodied in a doctoral thesis (2002). More specifically, a counterpoint is exposed on the uses of the *popular* term for an ontology of the puppet, and its use in the declaration of the character as a national icon. The expressive traces of the *coloniality of knowledge* and the *coloniality of being* are pointed out, inscribed in the academic gesture and in the very evolution of the denomination of popular, constitutive of *the structures of feelings* on which the cultural project of modernity stands.

Keywords: Cuba, popular theater, decolonization, Puppet Theater, cultural heritage.

Resumo: Este artigo é parte da pesquisa que visa questionar, a partir da análise documental qualitativa, a noção de identidade nacional com a qual *Pelusín del Monte* –personagem do teatro de bonecos cubano– é indicado como ícone nacional, a partir da qual, argumentou-se a afirmação que o patrimonializou por meio da investigação de Freddy Artiles (1946-2009) consubstanciada em uma tese de doutorado (2002). Mais especificamente, é exposto um contraponto sobre os usos do termo *popular* para uma ontologia do boneco, e seu uso na declaração do personagem como ícone nacional. Apontam-se os traços expressivos da *colonialidade do saber* e da *colonialidade do ser*, inscritos no gesto acadêmico e na própria evolução da denominação de popular, constitutiva das *estruturas de sentimentos* sobre as quais se sustenta o projeto cultural da modernidade.

Palavras-chave: Cuba, teatro popular, descolonização, teatro de marionetes, patrimônio cultural.

Introducción

Una mujer promueve la fundación de un museo de títeres¹ en La Habana (2009). A través de ese empeño, la gestión estatal del patrimonio revela dos categorías fundamentales: identidad y nación. Estas son entendidas, transmitidas y determinadas por la modernidad y la colonialidad. Con esta perspectiva, es imperativo reconocer un *locus* de enunciación que contribuya con interpretaciones otras al narrar el patrimonio. Para la emancipación del ser y el saber, me ocupo de la deconstrucción de la perspectiva positivista subyacente en la gestión del patrimonio cultural que tiene por base *la* identidad nacional.

Articulo este estudio en diálogo con la nominación de *Pelusín del Monte*² como Títere Nacional, en la tesis doctoral de Artiles (2002)³. Específicamente me ocupo de la primera categoría sobre la cual se construye el argumento patrimonializador: *popular*. El sello de popular es asumido por Artiles (1998) para destacar una zona de la producción del teatro de títeres europeo del siglo XIX, y cuyas características propone como referentes ancestrales del personaje cubano. ¿Qué partes de lo *popular* están incluidas en dicho análisis? El objeto de este texto es examinar los rasgos de la producción titiritera referenciada como “marginal”, más allá de la etiqueta –determinada por el estrato social– en que fue encuadrada, dada la situación de las personas artífices y espectadoras de esos teatros. Desde mi perspectiva, los fragmentos del teatro de títeres de guante, cual derivas atlánticas, que Artiles (2002) propone como basamento de los titiriteros cubanos del siglo XX, llegan al país después de haber sufrido transformaciones, mediante las cuales, dichos teatros reificados han dado lugar a formas otras dentro de las manifestaciones de la “cultura de masas” (Williams, 2014, pp. 16-17).

Figura 1.

Personaje Pelusín del Monte. Formó parte del elenco del programa Soy Feliz, del Proyecto Tentempié, TV Yumurí, Matanzas (1999)



Fuente: Cárdenas (2015).

Figura 2.

Colección cubana de El Arca Teatro, Museo de títeres, La Habana, Cuba



Fuente: Viera (2021).

El personaje cubano, en las Figuras 1 y 2, es fruto de la obra literaria de una autora ampliamente reconocida, Dora Alonso, quien en cooperación con los hermanos Camejo del Guiñol de Cuba, en 1956 crearon este personaje-títere dando lugar a varios títulos: *Pelusín y los pájaros*, *Pelusín frutero* y *El sueño de Pelusín*. Más adelante en la década de 1960, dentro del movimiento cultural con que la Revolución –que derrocó la tiranía de

Fulgencio Batista en 1959– impactó la televisión nacional, el personaje habitará las pantallas por una temporada de dos años con el programa *Aventuras de Pelusín del Monte* (1961-1963).

En las décadas siguientes el personaje aparece esporádicamente en el repertorio de algunos titiriteros. Este sería el primer paso para pensar en una tradición por medio de la extensión y trasmisión de una práctica escénica. Pero, las posibles adherencias por parte del público y de los artistas que podrían conducir a una práctica tradicional, en realidad no se producen. Ha sido explícita la intención de publicar las primeras obras para preservar o restituir el teatro de Pelusín, que se materializa por Artiles en sucesivas antologías publicadas en La Habana por Letras Cubanas: *Teatro para niños*, 1981 y *Aventuras en el Teatro*, 1988. Las condiciones específicas dadas por la crisis económica de la década de 1990 para Cuba, llevarán a los titiriteros a volver sobre dramaturgias que requieran menos recursos y permitan presentaciones unipersonales, como fue el caso del *Grupo Trujamán*, con unipersonal de Sahimel Cordero en 1994 presentando *Pelusín frutero*.

Es en este período, junto con una relectura de la política cultural que condenó al silencio la obra de los artistas emigrados (Artiles, 2000), aparecen algunos estrenos versionando aquellos primeros textos escritos por Dora Alonso para el *Guiñol de los Camejo y Carril*, seguidos de la publicación de una selección de los guiones para la televisión, todo ello conjugado con la enunciación hecha por Artiles (2002) de la nominación de ícono nacional en el contexto académico.

Veamos cómo aparecía representado el personaje en los repertorios activos de los grupos cubanos en dos momentos del presente siglo. Los datos parten de una pesquisa realizada por Favier (2004) en la que se constató que, entre 16 grupos consultados, solo uno declaraba en repertorio activo una de las obras iniciales sobre Pelusín. Luego, en un trabajo más extenso realizado por Favier (2014), al declarar el repertorio activo de 37 compañías cubanas representadas en el catálogo de miembros del Centro Cubano de la Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA, 1929), 7 grupos declararon obras de Pelusín en repertorio activo. De ellas algunas provenían de los guiones para televisión publicados en 2003⁴ y otras constituyen la primera vez que un autor distinto recupera el personaje y lo coloca en un contexto contemporáneo. Esther Suárez Durán entrega *Pelusín enamorado*, *Pelusín y la esperanza* y *S.O.S. Pelusín*, además de los guiones de Freddy Artiles, quien contó con la autorización de Dora Alonso, para la serie de Televisión *Despertar con Pelusín*. Antes, en la provincia de Matanzas, Jesús del Castillo lo incorporó a su programa de televisión *Soy feliz*, en 1999. Entre los grupos que han trabajado el personaje que nos ocupa enumeramos: *Guiñol de Los Hermanos Camejo*, *Teatro Nacional de Guiñol*, *Teatro de Las Estaciones*, *Guiñol Paquelé*, *Títeres Nueva Línea*, *El Trujamán*, *Títeres Tentempié*, *Okantomí*, *Olga Alonso*, *Ventana Alegre* y *Guiñol de Camagüey*.

La tímida evolución a lo largo de una década, posterior a la tesis de Artiles, no deja de mostrar los efectos del activismo con que se promovió el personaje por medio de las citadas puestas en escena, publicaciones y

eventos. Participé entusiasta como actriz animadora en la producción de la serie de televisión bajo la dirección de Julio Cordero, *Despertar con Pelusín*. Basada en los guiones recuperados por Artilles, se transmitió entre 2009 y 2010 como una pequeña sección dentro de la revista informativa *Buenos Días*. Esta no alcanzó niveles significativos de aprobación por parte del público; lo que pudimos constatar en pesquisa de audiencia realizada por el Centro de Investigaciones Sociales (CIS) del Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT) (Guillén, 2013), que abarcaba el período comprendido entre los años 2002 a 2012. En dicho estudio la serie no es mencionada dentro de los programas referidos como preferencias, ni tampoco entre los menos gustados, incluso cuando fue retransmitida.

Pasados 20 años, en resonancia con los movimientos sociales continentales, los estudios culturales latinoamericanos y el *giro decolonial* (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007) como perspectiva epistémica, otras voces emergen. En Cuba, crecen los debates sobre la discriminación racial, de género y el empobrecimiento, transitando hacia un posible espacio plural de las identidades para una participación democrática que comprende la experiencia de la identidad como construcción, como articulación, como movimiento, como agencia. En este contexto: ¿cabe sostener un paradigma de identidad nacional única como sustancia de la unidad?

Me sitúo

Vivo en el municipio más densamente poblado del país. En la segunda mitad de la década de 1980, fuimos a vivir al barrio marginalizado y negro de lo que un día fue el núcleo fundacional de la ciudad, con sus palacios divididos en cuartos para alquiler de familias numerosas. Diez años después, la explosión del turismo como alternativa para la economía nacional, junto a la declaración de Patrimonio de la Humanidad, hizo que mi barrio se volviera el “Centro Histórico” ahora iluminado y limpio. Pasó poco más de una década y la *gentrificación* comienza a instalarse. Como dijo el poeta en Maracas, “Cuando hay barco a la vista” (Guillén, 1934, p. 54), se vende el hábitat para ganar dólares, la casa se reconvierte en bar para turistas. Mi barrio no es más mi barrio, es el escenario de la economía de servicio; tal como lo fue en su génesis, desde que le preñaron el puerto de la flota española. Ahora, su población, mayoritariamente negra, ofrece todo tipo de servicios para turistas a cambio de la propina del dueño del bar. En ese remolino de “mister, misterCigardChicasCar”, yo debo realizar actividades de educación patrimonial con los públicos infantiles de las escuelas de la comunidad próxima al *El Arca, Teatro museo de Títeres*; ellos son los hijos(as) de mis vecinos(as), trabajadores(as) del puerto, de los hoteles, de los bares... ¡mister, mister!

¿Cómo usufructuar del patrimonio desde la condición de local y no del turista, del cliente? Las perspectivas se doblan una sobre otras como un pastel de hojaldre. Los museos restaurados se abrieron a las escuelas de mi barrio/ Las niñas como yo, habitamos el patrimonio/ Las colecciones de los museos enaltecen el poder de la riqueza colonial sin viso de

crítica, sin la perspectiva del esclavizado, de la trabajadora/ El apego de la UNESCO por la conservación parece el gesto póstumo de una Europa que se niega a abandonar la plaza, a bajar sus estandartes, perpetuando la memoria de su señorío encarnado en las piedras de las fortalezas/ A la par que palacios restaurados se vuelven amparo de personas ancianas, de mujeres embarazadas, de personas con necesidades especiales, los palacios se vuelven hoteles cinco estrellas. En los hoteles duermen reyes y primeros ministros/ En las cuarterías, antiguos palacios en estática milagrosa, duerme la neurocirujana y el dirigente sindical, el enfermero y la maestra de escuela/ y la infancia tiene un aula en el museo/ “Todo mezclado” (Guillén, 1972, p. 232). En medio de esa complejidad (Velho, 2003), yo transito interrogando el derecho a eXXIstir dentro de las representaciones que gestionan el patrimonio. ¿Cómo ser mundo, cómo estar en el mundo de este otro siglo que nos tocó en suerte inaugurar?

A partir del desplazamiento que el viaje de posgrado a Brasil ha propiciado, me compulso a percibir las connotaciones de mi *locus* de enunciación. Cuba ha sido particularmente importante dentro de la maquinaria colonial, nuestra población, tal como nos reconocemos actualmente, es el resultado del exterminio de los aborígenes por medio de la colonización española, el repoblamiento de la isla con personas esclavizadas que llegaron desde la costa atlántica africana y más tarde, por personas emigradas de las Islas Canarias, de Galicia, de China, de Haití, de Jamaica y hasta del Líbano. Tal génesis nos liga a los destinos de la región latinoamericana y caribeña por un imperativo común: la descolonización.

Desobedezco

La tesis del doctor Freddy Artiles (2002) es el evento con el que debuta el teatro de títeres cubano del siglo XXI, al nominar a Pelusín del Monte como Títere Nacional. El proceso académico para otorgar el grado científico de Doctor en Ciencias sobre Arte, evaluó un conjunto de obras⁵ producidas por el investigador en un período de 20 años. Los libros escritos en este período se constituyeron como documentos fundacionales para los estudios referentes al Teatro para Niños y al Teatro de Títeres en Iberoamérica. Aunque no se discutió un documento en forma de tesis, el profesor incluyó entre los documentos analizados su proyecto de ensayo *De Maccus a Pelusín, El títere popular*, en el que formula la tesis sobre el personaje patrimonializado como síntesis de la identidad nacional, al decir:

Pelusín es un títere de guante, y su imagen es la de un niño campesino, de cara ancha y sonriente, con pelo claro y revuelto, orejas grandes, ojos verdes y nariz respingada [...] tocado con el típico sombrero de yarey, camisa o guayabera blanca y un pañuelo rojo al cuello. [...] Sus gustos, los de todos los niños: jugar a los “escondíos”, a los “agarraos”, y además disfrutar de los campesinos placeres de bañarse en el río y lanzarse sobre una yagua loma abajo. Sus platos favoritos, desde luego: los frijoles negros, el arroz blanco, la yuca con mojo, el arroz con pollo, los tostones, el boniatillo y los casquitos de guayaba que hace la Pirula. Pelusín, en suma, es un personaje único, pero a la vez típico y popular. [...] hay otros muchos

rasgos presentes en el personaje y su entorno que lo emparentan con los títeres populares tradicionales de todos los tiempos (Artiles, 2010, párr. 7).

Por el pionerismo de su trabajo y por su vocación ensayística a propósito de una inclinación comunicológica en sintonía con su objeto de estudio, los especialistas que participaron del proceso de pre-defensa y defensa consideraron al autor como “fundador en Cuba de los estudios relativos al Teatro para Niños y de Títeres” (García Abreu, 2001, p. 3). Igualmente se destaca en los informes de los oponentes que la metodología implementada ha de servir como punto de partida para otras investigaciones respecto al tema. Por ejemplo, se convida a un análisis de las expresiones escénicas del personaje en subsecuentes montajes de diferentes compañías, buscando señalar especificidades y diferencias a fin de complementar la dimensión popular del teatro de títeres a la que se apela en la formulación de la tesis.

Sobre el proceso de defensa, los alegatos de los oponentes y la concordancia entre ellos como representantes del poder académico, el poder del saber, he reflexionado antes para apuntar que las referencias del colectivo estaban permeadas por una continuidad epistémica con canon modernidad/colonialidad. A saber, según Recio (2020, p. 3):

La tesis defendida en el Instituto Superior de Arte contó con la aprobación de un tribunal constituido por 14 doctores formados en diversas disciplinas tales como Historia, Sociología, Teatrología y Filosofía. No aparece, en las actas de defensa, ni en los pareceres, ninguna oposición al concepto de cubanidad sustentado en la tesis a partir del personaje: niño blanco campesino; como tampoco se cuestionó la esencialización de la identidad, dada como monolito apoyado en el proyecto de blanqueamiento de la República y posteriormente presentado sobre la base del mestizaje para un “color cubano”.

El esfuerzo de ligar la obra cubana al linaje europeo como parámetro de legitimación, cual pureza de sangre, tampoco levantó sospechas. Por el contrario, se enfatiza la necesidad del trabajo dada la “marginación” y la falta de reconocimiento del teatro de títeres respecto al panteón de las Artes. Estos criterios provienen reiteradamente de las publicaciones eruditas europeas, las que al escribir sobre el teatro de títeres desde el siglo XIX, insisten, a pesar de su condición de “arte menor”, en producir una ontología eurocéntrica del títere; empeñadas en definir qué es un títere, y no, cómo ha sido, es y puede ser el teatro de títeres. Una fascinación colonial embarga a estos “hombres de bien”, excitados por el “arte popular” y rendidos a la pulsión de conquistar, de apropiar (Magnin, 1862; Chesnais, 1947; Baty, 1959; Bensky, 2000).

Para emprender la osadía de contestar la obra de mi maestro, así como el sello de legitimidad de la academia como institución que ostenta el poder del saber, me apoyo en los estudios decoloniales. A partir de Maldonado-Torres (2016), suscribo el concepto de decolonización epistémica que abraza la decolonización del ser, el poder y el saber, teniendo como escenario que las universidades occidentales reflejan la formación del mundo dividido entre la fe religiosa y el conocimiento secular, entre el ámbito público y el Estado nación, así como también entre el mundo europeo y el mundo colonizado. Dentro de estas distinciones, para Maldonado-Torres (2016, p. 77), el pensamiento decolonial señala cómo las distinciones étnicas desde América Latina cargan el presupuesto de que algunos sujetos son nacionales, en cuanto otros individuos tienen

su existencia cuestionada por el orden moderno-nacional. O sea, existe en la sociedad moderna el *sujeto normativo*, este se presenta como el *sujeto nacional* respecto a los cuales, los otros, no alcanzan representación, ni participación en las instituciones de poder, ni en la producción del conocimiento. Para el autor, las jerarquías naturalizadas en la modernidad y en el Estado moderno son el objetivo a ser contestado por los estudios decoloniales, también, en la forma de desobediencia epistémica, centrando las investigaciones en las formas de exclusión que se verifican por medio de las hegemonías del poder, el ser y el saber. Para Maldonado-Torres (2016), las categorías básicas sobre las que se implementa la exclusión son: raza, género y clase, y abarcan la producción intelectual y artística de estos grupos subalternizados.

En consecuencia, entiendo que la distinción entre teatro popular y cualquier otro teatro, supone la reafirmación de la opresión sistémica de la colonialidad y de la modernidad al atribuir el calificativo de “popular” a la producción de “los otros”, encarnados en clases sociales no dominantes, en los discriminados racialmente y en lo folclórico. Por lo que, en primer lugar, surge la necesidad de volver sobre el concepto de títere popular, manejado en el conjunto de las obras analizadas y disponibles en las referencias contemporáneas con la tesis de Artiles (2002). Indago en los diversos índices por medio de los cuales se presupone lo “popular” como condición constitutiva del teatro de títere de guante que proliferó en el siglo XIX europeo.

Más allá de estas cuestiones de localismos e idiosincrasias, quisiera comenzar con una perspectiva sobre la naturaleza de estos personajes títeres que anidaron Europa con un factor común y muchos nombres. Sobre ese factor común, Gref y Slonimskaya (2019, pp. 285 y 295) al referirse al Petroushka ruso, y por extensión a sus equivalentes Punch, Pulcinella, Polichinelle y compañía, lo describen como una condición pre-social, arcaica, como la personificación de un espíritu primitivo que intenta sobrevivir a la vida en sociedad y no como un personaje de sátira popular. Afirman que se trata de un espíritu infantil que desconoce el mundo y se esfuerza por comprender las reglas, que no pertenece a ninguna clase, que no participa de ninguna estructura social, echando por tierra la idea de que personifica el espíritu de la identidad nacional. Por lo que concluyen que estas formas teatrales son un fenómeno cultural que trae consigo un repertorio antiguo que instala un diálogo simple e inmediato con el público y que su dinamismo le permite abordar un abanico de asuntos consagrados por la tradición. Su aporte social está dado por la naturaleza del personaje conjugado con el contexto social de representación, con el que se producen articulaciones entre un repertorio fijo y una gran libertad de improvisación, lo que mantiene vívido al personaje.

De esta afirmación, podemos inferir que cuando Artiles (1998, 2002) percibe a Guíñol como una forma que evolucionó a partir del ancestro Polichinelle, podría suponer la continuidad del factor común, aunque este sí se aproxima por constitución a una región, un fenotipo, una clase, mas no una “identidad nacional”. Entiendo hasta ahora que lo local es

una condición significativa en esa otra forma derivada que podríamos llamar de segunda generación. Pero antes de adentrarnos en la distinción de los caracteres de esas etapas, o generaciones, quisiera dejar explícito cuál sería el factor común descrito en *Pétrouchka: marginalité e satire social* en referencia a los personajes fundacionales, o de la “primera generación” de títeres de guante europeos del siglo XIX, o sea, los sucedáneos de Pulcinella. Sobre Petrushka y sus parientes, Gref y Slonimskaya concluyen:

Petrushka se forma a partir de los rasgos arquetípicos profundos y primitivos del ser humano, y éste, en su arquetipo, en su principio fundamental más primario, es profundamente libre. Esta libertad intuitiva que siempre encontramos en Petrushka lo ubica entre los más antiguos e irreductibles oponentes sistemáticos. El sentido interior de libertad inherente a todo ser humano desde su nacimiento siempre ha sido percibido por las autoridades como una amenaza sumamente peligrosa. La misión específica de Petrushka como figura de la cultura, su tarea secreta y sagrada, es decirle a la gente: “¡Eres libre!” (2019, p. 295, traducción propia)⁶.

Tomando esa pulsión de libertad como principio del factor común, veamos los detalles en algunos ejemplos. Sobre los personajes representados con títeres en el siglo XIX español podemos leer que, como alternativa al teatro “culto” representado en los corrales, fue un repertorio que floreció de manera itinerante en las zonas rurales, y sobre ellos se explica:

Estos protagonistas son una caricatura de la condición humana realizada con marcado sentido crítico y buena dosis de humor; es decir, vienen a ser el paradigma de las virtudes y los defectos de la sociedad a la que representan. El héroe popular encarna los sentimientos del alma popular, que es quien le conforma su carácter, su sentido del humor y sus aspiraciones. Por eso cada pueblo lo ha ido transformando siguiendo sus propios gustos y su propia manera de ser. El tipo popular es el fruto de un largo proceso de asimilación y síntesis de elementos muy antiguos pertenecientes a culturas distintas: las viejas tradiciones orientales, las farsas atellanas del Imperio romano, *la commedia dell'arte* italiana, etc. [...] En España, al representante de los intereses populares se le llamó Don Cristóbal Polichinela o Cristobita. Es un personaje ingenioso, malicioso, pasional, obcecado, astuto, valiente, camorrista, bufonesco, altivo con el poderoso y satírico con todos (Esquerdo, 1999, pp. 35-36).

Esta noción de personajes representativos será ampliada por el propio autor al agregar que, “en el Estado español hay otros personajes populares, de origen distinto y cuya antigüedad podemos situar entre la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, que son también representativos del carácter y la idiosincrasia del pueblo donde nacieron” (Esquerdo, 1999, pp. 35-36).

Para sintetizar las características del floreciente teatro con títeres de guante en ese período, el propio investigador concluye que “los tipos populares aportarán al teatro de títeres la interpretación de comedias bufonescas, escenas carnavalescas, peleas violentas y exageradas visiones de los incidentes de la vida doméstica” (Esquerdo, 1999, pp. 35-36). También, señala el papel asignado al Diablo como encarnación de las miserias humanas, como pretensión de maldad que acaba siempre vencida

por el héroe popular. Resalta, en fin, que son propios del teatro de títeres popular: el uso de la cachiporra, el predominio de la acción y su propensión a la sátira.

A partir de esta referencia, como ejemplo destaco que la idea que permea el estudio del teatro de títeres popular, encuadrando los personajes como representantes de la idiosincrasia local, está contenida en la obra de los investigadores contemporáneos a Artilles y conjugada con la calificación de “popular”. En el caso citado, el uso del término popular viene a confrontar la crisis de paradigma que el teatro comercial, ligado a la representación de la vida burguesa, presenta en los albores del siglo XX europeo; ante la cual numerosos artistas protagonizaron un giro de inmersión en los elementos sobrevivientes de la cultura no oficial. En el caso del teatro de títeres, paralelamente a la existencia de retablos ambulantes, un ejemplo de ese ejercicio de retorno y recuperación será Federico García Lorca (1898-1936).

Pero, ¿dónde están los títeres en América Latina antes del gesto lorquiano, podemos hablar de un teatro de títeres “popular” y latinoamericano que lo antecede? Al respecto de la producción de teatro de títeres en las calles suramericanas, podemos encontrar una reflexión que dialoga con el argumento de la tesis sobre la deriva trasatlántica de las formas animadas europeas hasta América. Nos referimos al artículo publicado por un periodista francés en 1864 en Montevideo, en el cual es colocado de manera bien pionera un concepto de construcción de cultura local. Dicho texto se refiere a los *tipos populares* como fuente mediante la cual un país nacionaliza su espíritu: “cuyos rasgos pintan tan profundamente los defectos más originales, los abusos más intolerables, las tiranías más generales, y los vicios más notorios, tanto en el gobierno, en el clero, en la administración y en la sociedad” (Vaillant, 2021, p. 47). Está convencido este periodista francés al contemplar Montevideo, que de estas representaciones populares emana la comedia moderna en cuyo devenir cristaliza como arte teatral literario, y lo dice con respecto a los clásicos del siglo de oro español. En su opinión, al reparar en las representaciones con títeres en la capital del Uruguay, se estaría produciendo nuevamente un fenómeno análogo, que por la vía del títere, del personaje popular, daría lugar, según sus palabras a: “[...] una literatura teatral propiamente nacional. Ese fenómeno creemos distinguirlo en las funciones representadas en el pequeño teatrino de títeres de la Plaza de la Constitución” (Vaillant, 2021, p. 48). Se trata del teatro de títeres cuyo protagonista representaba un hombre negro que fue esclavizado y vivió libre, bautizado por la muchachada como Misericordia Campana. He aquí un indicio de una producción titiritera latinoamericana decimonónica, que al decir de Vaillant (2021, p. 48) en cuanto se reproducían en el Río de la Plata las dramaturgias europeas, “se trataba de una importación del arte y la literatura teatral extranjera, sin mezcla alguna del espíritu del país”. Y no se refiere a que no hubiera producciones locales, mas se entiende que aún se reducen a imitaciones, arreglos y traducciones. Reclama entonces que solo de la rebeldía del pueblo, sin reglas, ni métodos, nacería un teatro nacional. Entiendo que el

uso que hace de nacional lo podemos traducir como local, como propio. Y anuncia triunfante que ese espíritu ya ha nacido: chistoso, limitado, sin conciencia de sí mismo. Pero reconoce su evolución al evaluarlo con capacidad de respuesta, actualidad, como un compilador y replicador del fraseo popular. Hace, no obstante, hincapié en la condición incipiente de este teatro nacido en América y anuncia, de cierta forma, el mecanismo *imitatio/emulatio* descrito por Rocha (2016, p. 100) según el cual, en las culturas no hegemónicas nos apropiamos de los elementos culturales centrales dando lugar a la expresión de “los otros” de manera irreverente.

Era común que estos teatros de títeres en las calles representaran parodias del repertorio teatral de moda en la ciudad, que era vedado para las mayorías excluidas. Sobre el ejercicio paródico, de apropiación y digestión de la cultura hegemónica, Vaillant escribió:

En estos días exhibieron los Títeres, el famoso drama de Bouchardy –Juan el Cochero– ¡qué Juan el cochero ni qué Bouchardy! Preciso es ver ese salmigondis chistoso para hacerse cargo del método que emplea el pueblo para apropiarse las ideas ajenas, para localizarlas, desnaturalizarlas y hacerlas pedazos hasta el punto de no dejarles sino los huesos, como lo hizo Molière con Don Juan Tenorio; nadie lo conocería si no llevara el mismo nombre (2021, p. 48).

Este testimonio nos ofrece un indicio del proceso de transculturación que estaría gestando una producción de teatro de títeres locales de este lado del Atlántico. Pero poca memoria al respecto guardan los archivos, la mirada de periodistas como Vaillant (2021) es singularísima para su tiempo.

Por lo que Artiles (1998) se remonta a los siglos XVII y XVIII en la búsqueda de las *familias de títeres* europeos, como en la Figura 3, aquellos grupos de personajes que se caracterizan, a su modo de ver, por su arraigo y popularidad, categorías estas que son caras al concepto de tradición como continuidad. Ya con respecto al siglo XIX el autor va a dividir la producción titiritera europea, insistiendo aún en su estatus marginal, entre una línea *popular* que: “[...] continuaba por el camino de las figuras ya establecidas (Polichinelle, Guignol y otras); una línea *intelectual* desarrollada por artistas provenientes de otras disciplinas, y por último, una línea *espectacular* más cercana al simple entretenimiento que al arte” (Artiles, 1998, p. 49). Estas clasificaciones serán analizadas por Artiles para concluir su descripción del devenir titiritero europeo de final de siglo, lo que en su línea de argumentación determinará el tipo de teatro de títeres que recibiremos en América. Sobre la línea *popular* expresa:

[...] se expandió por el mundo con sus figuras ya clásicas. Polichinelle, Punch y Guignol se multiplicaron en manos de cientos de titiriteros, se hicieron más cotidianos y accesibles, y así fueron perdiendo aquella carga de jocosa crítica social que los caracterizó al principio para convertirse en una diversión ingenua que encantaba a los públicos sencillos y no muy exigente, en especial los niños. [...] En cuanto a experimentación, nivel cultural, y tecnológico, la línea popular no podía competir con el gran teatro de la época y quedaba restringida al vagabundeo por las plazas como un entretenimiento para las clases bajas de la sociedad y los niños (Artiles, 1998, pp. 53-54).

De esta descripción resalto dos elementos, tal como los maneja el autor: el vínculo de lo popular con la cultura no oficial y de esta con la división de clases sociales en virtud del poder económico, aparejado a una idea de éxito y competencia comercial, que denuncia la marginación también de las infancias.

Figura 3.

Polichinelle francés en la época en que Morguet creó Gignol



Fuente: Foto inédita de Paulo Balardim (2018) en el Museo Gadagne, Lyon.

Sobre la evolución de las manifestaciones de la cultura popular en el siglo XIX cabe sopesar, como afirma Esquerdo, que:

La decadencia de las formas de tradición oral, que se produce en la segunda mitad del siglo XIX con la aparición de una cultura popular escrita, motiva una progresiva incorporación de argumentos que provienen de la literatura y de la adaptación de obras del teatro de actores. Esta vía de ampliación temática se explica también por el proceso de democratización experimentado por el espectáculo teatral, que se abrió definitivamente a las clases medias y populares en el último tercio del ochocientos. [...] Lógicamente, al ser transportadas a los títeres, estas obras tomaban otra fisonomía y quedaban completamente cambiadas (1999, p. 37).

Este proceso podría contribuir a la comprensión del fenómeno en que se produce el declive de las formas aquí llamadas *populares*, o su conversión, arrastrado por la *cultura de masas* en el marco de la modernidad. No obstante, se percibe que la naturaleza del lenguaje escénico titiritero en propiedad de los artistas ambulantes reaparece en esas adaptaciones literarias, perdurando así algunos de los principios de la animación como en el caso de Montevideo antes mencionado.

Un ejemplo del desplazamiento del lenguaje del teatro de títeres por un ejercicio de recuperación de las manifestaciones populares se produce,

conscientemente, en la obra de F. García Lorca, tal como lo describe Almeida:

En la obra guiñolesca del autor español, esa dualidad se evidencia en la desconstrucción de la versión burguesa, vista como la oficial y dominante, por medio de la adaptación del tema y de la interacción que el espectador pasó a tener durante la representación. De esta forma queda aún más fuerte la idea de la oposición impulsada por la dualidad entre lo popular y lo clásico, causando en algunos fragmentos de la obra *Retablillo de don Cristóbal* la confirmación de la inversión de valores, o sea, una actitud desacralizadora (2015, p. 34, traducción propia)⁷.

Esta recuperación temática como rebeldía, busca restituir la agencia del teatro de títeres de guante o de *cachiporra*, según sus funciones dentro de las comunidades en las que se produce, ahora entrando al texto literario para ser representado con títeres. Mas, veamos un movimiento tangente. Javier Villafañe (1909-1996) bebe de la literatura de cordel⁸ para crear piezas de títeres que monta junto a sus colegas brasileños en Río de Janeiro. En entrevista concedida en Buenos Aires, relata:

[...] se vendía en la feria, en la calle, unos romances de ciegos, que el tabaquero nos vendía, los romances hablaban de acontecimientos de historia o trascendentes, importantes que habían ocurrido y alguien escribía sobre aquella historia. [...] Entonces había un crimen famoso que se llamaba “El crimen de la maleta” era una mujer que tenía un amante, entonces la mujer y el amante planearon matar al marido y en una parte de la historia decía; es muy gracioso... “Ella con voz dulce y tierna/ Mandó cortarle una pierna/ y luego un brazo después”-(risas)- el caso es que lo mataron, lo metieron en una maleta y lo tiraron al mar, creo que se descubrió la maleta, se reveló el crimen y escribieron la historia de ciego en romance de cordel como se dice y yo lo *teatriticé* y lo hice con títeres. [...] Y después fue otro drama, un romance muy popular, había ocurrido por aquellos días... Una mujer quería tirarse al mar, una vieja prostituta cansada, había perdido la hija...Y se iba a tirar al mar, ahí aparece, después de muchos años que no se veían, la hija que se iba suicidar en el mismo peñasco, entonces “no queriendo riquezas/ ni nada de valor se reconocen se abrazan, se aman y viven felices para siempre”. Eso hacíamos, yo movía los títeres pero no hacía las voces, porque nunca pude, soy muy malo para los idiomas (Villafañe citado por Simões, 2012, párr. 2, traducción propia)⁹.

De forma casi simultánea, ambos autores repiten el ejercicio de recuperación de los temas de la calle, de la oralidad, como savia del teatro de títeres. Ya es el siglo XX, de un lado y otro del océano los poetas no son más hombres del pueblo, se trata de personas instruidas, insertas de alguna forma en las dinámicas ciudadanas de la modernidad. A estas alturas, ¿qué es lo “popular” en ese teatro de cachiporra que comienza a multiplicarse en América Latina durante la primera mitad del siglo XX? La deriva de esta forma teatral, o sus fragmentos, nos alcanza ya trasmutada por la colonialidad. No escuchamos más a los títeres de Montevideo, ni al João Minhoca de Río de Janeiro. En su lugar, el joven Javier Villafañe, será espectador de una diversa muestra: el circo criollo, como evolución de aquellas parodias locales del siglo XIX (Freire y Cursi, 2021); en la década de 1930 las marionetas de Dante Verzura en el Zoológico de Buenos Aires, con repertorio de cuentos clásicos europeos y otras versiones como un *Fausto*; después, los títeres de San Carlino, pupis de

una familia emigrante de sicilianos de estirpe titiritera, Carolina Ligotti y Sebastián Terranova, en el barrio de La Boca del Riachuelo, representaban el repertorio clásico de los pupis como las *Aventuras de Orlando* cuyos episodios se extendían en temporadas larguísimas teniendo como público a los emigrantes italianos; también siciliano era el teatro de Vito Cantone cuyo repertorio incluía *Romance de Carlo Magno*; y claro está el estreno del *Retablillo de don Cristóbal* de F. García Lorca, en Buenos Aires, en 1934.

De todos estos gestos teatrales mencionados antes, que fueron vertebrados por las parodias locales, el giro poético de Lorca y el teatro de emigrantes europeos, quiero llamar la atención sobre este último, específicamente por las familias que mantuvieron los Pupis). Pasqualino afirma sobre la tradición sustentada en Palermo, que “la *opera dei pupi* no hizo su aparición hasta la mitad del siglo XIX, en el teatro popular, cuando la moda reavivó el prestigio de las leyendas orales llevó a los titiriteros a dedicarse casi por completo a estos temas” (1992, p. 53). El autor refiere que existían teatros fijos en los barrios y que era bien definida la clase social asidua. Los describe como obreros y artesanos humildes. En su descripción explica cómo los temas de caballería servían como instrumento de estructuración del mundo, en el que se proyectaban los conflictos cotidianos y al mismo tiempo historias de la colectividad. Así pues, asistimos a un gesto de recuperación de la literatura medieval en diálogo con el presente. Lo que me conduce a pensar en el vacío que supone la validación de los procesos bajo categorías como autenticidad o antigüedad. La *Opera dei pupi* que hoy reverenciamos como patrimonio que merece ser rescatado, conservado, se constituye a sí mismo, por medio de un mecanismo otra vez *imitatio/emulatio*. Afirma Pasqualino que la gente de bien “veían en ese teatro la glorificación de la rebeldía social y de la delincuencia” (1992, p. 53). Sin embargo, tampoco hay nada de puro, ni absoluto en el desempeño de estas compañías titiriteras. Para cada barrio habría su teatro y un intruso, espectador de otro barrio no sería bien recibido, como tampoco los marginados, mendigos, prostitutas y desempleados. Paralelamente, nos relata que:

La *opera dei pupi* no existía sólo en los barrios populares. Se alentaban las representaciones para los hijos de la burguesía, al ver en la guerra entre cristianos y paganos una guerra colonial. Los titiriteros que trabajaban en ese ambiente, pero que también actuaban en los barrios populares, depuraban sus espectáculos de toda alusión a la estupidez del poder a su complicidad con los traidores (Pasqualino, 1992, p. 54).

Y esta descripción corrobora la evolución sufrida por los teatros de títeres en detrimento de los temas, contenidos y públicos al adentrarse el siglo XX. Lo que a la población del barrio significaba, según este autor, formas de participación ritual –de las que eran excluidas las mujeres como espectadoras– pronto se vieron reducidas por la aparición de la televisión y las transformaciones económicas y sociales sucedidas tras el fin del fascismo. Gracias al trabajo de registro museológico, si bien se han conservado las técnicas y estilos tradicionales, estima Pasqualino que lo que podemos admirar en la actualidad: “se dirige a un público

que busca en el espectáculo un testimonio histórico” (1992, p. 56). Al amparo museológico encontramos un instrumento de memoria y también la potencialidad de nuevas reescrituras contemporáneas, a las que podemos señalar el modo como los mitos carolingios eran interpretados por las circunstancias de la época en que fueron retomados por la población siciliana, marcada por la emigración, el desempleo y la función articuladora de la familia para la subsistencia.

De todo este contexto cultural expresado y aprendido por la vía del teatro de títeres, lo que alcanzará a perdurar en nuestra América será una forma, un lenguaje, un apego por la oralidad poética y por el héroe justiciero. Sobre el cuño popular en este ejemplo quiero destacar el carácter barrial, que podemos reconocer en las murgas del carnaval uruguayo, tal vez en las escuelas de Samba, en los *Boi de Mamão* de Santa Catarina, por solo citar algunos ejemplos. Me refiero a otra noción de popular ligada a la comunidad.

En el caso de F. García Lorca y otros artistas españoles, veremos los retablos de títeres trashumar entre pueblos y trincheras de la guerra civil. El nomadismo será uno de los caracteres principales del trabajo de Javier Villafañe. Cuando las ciudades aglomeran tantos pobres que la noción de comunidad se diluye en la multitud empobrecida, algo de común llevan los títeres que consiguen dialogar con el público de cada plaza, de cada sitio. Esa comunicación es diferente, es tan corta y efímera, como impresionante.

Otras mutaciones son constatadas en el devenir de los títeres del pueblo europeo. Jurkowski (1992), entre otros autores, señala la ambivalencia política de los teatros de títeres tradicionales europeos en lo que se refiere a su comprometimiento político, denotando las evidencias de sus tránsitos ideológicos en dependencia del empleador. Inclusive descarta actitudes anarquistas en la medida en que personajes como Petrushka desearía el matrimonio y tendría actitudes xenófobas. Todo lo cual se explica por las propias características de su público. De manera que afirma que el compromiso, del titiritero y del personaje títere, “también depende de la situación social a la que tiene que hacer frente” (Jurkowski, 1992, p. 18).

Confirmemos entonces la imposibilidad de cristalizar una identidad esencial del personaje títere bajo la responsabilidad de representar a un pueblo, en la medida en que ese pueblo no es estático y sus propias manifestaciones tienen carácter relacional. O sea, el calificativo de popular, más allá de la estratificación social opresora, no es garantía de compromiso de clase, ni de virtud, al tiempo que la producción simbólica de una clase, vendrá a ser rápidamente apropiada por otra, y puesta al servicio de intereses opuestos. Sobre el propio Guiñol, que ha sido ponderado como referente fundamental del teatro de títere de guante para Cuba, me interrogo, una vez más: ¿cuál Guiñol hemos conocido, con cuál Guiñol nos miramos? Me permito hacer una larga cita en la que se manifiesta el fenómeno antes abordado. Sobre Guignol, Plassard nos alerta a propósito de una publicación de 1906 con la firma de Gustave Kahn:

Muerto está, en efecto, el personaje popular, diario viviente de los tejedores de Lyon, gran perseguidor de gendarmes y propietarios. Aquel Guiñol al que la censura del Segundo Imperio asestó un golpe fatal existe sólo en el recuerdo nostálgico de los artistas o de los eruditos que publican su repertorio-cuidadosamente expurgado- congelado poco a poco en un folklore en el que su fuerza subversiva desaparece, es decir, en la parodia de las óperas de moda o en los “números” de una revista musical en miniatura (Plassard, 1992, p. 28).

Vemos aquí otra lectura de lo popular que estaría más ligada al compromiso sugerido por Jurkowski (1992). Y en la ausencia de tal compromiso y ahora al servicio de otra clase, sobre su metamorfosis, cabe la denuncia, que afirma:

Otro Guiñol, no obstante, tiende a reemplazarle: encogido, civilizado, se dirige casi exclusivamente a la más tierna infancia, en el ambiente protegido de plazas y jardines públicos. Es fácil imaginar que este repliegue hacia el público infantil va acompañado, en el plano político, por una neutralización del títere, convertido en un simple objeto de diversión. En realidad ese juicio debe ser revisado, al menos en parte, pues un examen atento de los textos demuestra que Guiñol se convierte entonces en un punto de apoyo de otro discurso, no sólo moralizador, sino también claramente ideológico, en particular en los momentos en los que el conjunto del cuerpo social es llamado a movilizarse en torno a un objetivo común: la expansión colonial, la defensa de la patria (Plassard, 1992, p. 28).

Llama poderosamente la atención, la tendencia por la cual estos personajes “populares” serán enarbolados como representación de la identidad nacional en las acciones de propaganda por un nacionalismo exacerbado durante la primera guerra mundial. Concluye Plassard que la guerra ejerce también influencia sobre el teatro de títeres. Dado que:

En la retaguardia actúa como intensificador de las tendencias ya existentes desde finales del siglo XIX, que consagra el dominio de la burguesía sobre un modo de expresión de tradición popular, y refuerzan una orientación ideológica iniciada por Lemercier de Neuville o por ciertos teatros de sombra de París. [...] Al igual que el repertorio de Gaston Cony, estas obras señalan, por tanto, el punto más extremo de un cambio de función del teatro de títeres, que, de ser un espacio de crítica y libertad durante la primera mitad del siglo XIX, se convierte en simple correa de transmisión de la ideología del poder (Plassard, 1992, p. 34).

De esta misma forma otros personajes de la tradición decimonónica del títere de guante europeo serán puestos al servicio de la propaganda nacionalista, de campañas publicitarias y como instrumento pedagógico. Por lo que insisto, ¿qué características “populares” del teatro de títeres de guante hemos recibido como punto de partida para el florecimiento del teatro de títeres en el siglo XX latinoamericano, específicamente cubano? ¿Con cuál propósito y desde qué posición la universidad cubana del siglo XXI estaría enarbolando lo “popular europeo” como basamento de la identidad nacional? En términos transculturales se reconoce que de la metrópolis no solo se asimila lo que es central, por ejemplo: el pensamiento marxista no es central y también se asimiló en las colonias. Sin embargo, vista la complejidad del devenir de los personajes “populares”, y aun conservando el halo de marginalidad que dentro de las artes acompaña al teatro de títeres, ¿será real que el título de popular

garantiza una proyección emancipadora? ¿O, su potencial legitimidad por ser europeos viene determinada por las resignificaciones coloniales?

Leamos a Artiles para revelar su perspectiva (1998, pp. 34 y 43). Este establece una serie de caracteres en los que se basa la construcción de un clado¹⁰ a partir de un ancestro común, rasgos físicos y conductas similares, los que denotan elementos nacionales y simultáneamente universales. El gesto taxonómico, la búsqueda por lo universal, indican en Artiles (1998) una proyección epistemológica en consonancia con el positivismo que fundamenta la modernidad. Desde esa línea de pensamiento se ha de destacar que Artiles reconoce la fractura, mediante la cual Guiñol no nace como una continuidad lineal del clado (Maccus, Pulcinella, Polichinelle, Punch, Kasperle, Petrushka). Dentro de una prolifera tradición titiritera, nace como un personaje francés que representa a la clase obrera de la seda en Lyon que, por consecuencia, tiene una fisonomía antropomórfica, diferente de la condición pre-humana de Polichinelle. Destaco que otros contemporáneos de Guiñol nacieron en diferentes regiones de Francia como Laffleur, de Amiens que por la técnica de vara y los vínculos del norte de Francia con Bélgica, estará más cerca de otros personajes locales como Tchanchches de Lieja, todo ellos representando personajes subalternos.

Así que para Artiles (2002) la tradición constitutiva del clado que tendría raíz en Maccus, crearía las condiciones de una práctica teatral que da lugar al surgimiento de Guiñol teniendo por puente a Pulchinelle. Lo que se enuncia sin un análisis de las condiciones socio históricas que le dieron lugar. Entre la Revolución (1789) y el Segundo Imperio (1852) surge el personaje del obrero por todos olvidado, por todos traicionado. Las características de Guiñol, como un personaje antropomorfo, menos grotesco y con rasgos que identifican a un grupo social específico, son los argumentos en pauta para las afirmaciones de Artiles (2002) en relación con el fenotipo de Pelusín del Monte.

Alrededor de la evolución de representaciones nacionalistas, es importante constatar que hay una distinción que no podemos ignorar entre personajes nacidos de la ingeniosidad telúrica de “los comunes” y personajes erigidos por intelectuales cuyos propósitos son explícitos sobre el cometido de sus creaciones en el sentido de servir de inspiración para un *venir a ser*, como sería el caso de Pelusín del Monte. Cuando nos atenemos a la categoría de popular no podemos afirmar la misma cosa. Los personajes títeres emergidos de la producción periférica no tienen intención de representar ninguna totalidad, ellos son por el imperativo de sus realidades y no se pretenden ejemplarizantes. En todo caso, aquellos personajes insurgentes acabaron siendo asimilados por la clase artística que responde a los parámetros burgueses, siendo usados dentro de la construcción de los discursos nacionalistas como es el ejemplo de Guiñol en la propaganda de la Primera Guerra Mundial.

A pesar del origen humilde de Laurent Mourguet (1769-1844), propone Fournel (1995) que su experiencia escénica en las representaciones de Navidad le aportaron el modelo de la pareja típica, los *Coquard*, como punto de inspiración para crear el personaje de Guiñol en la primera década del siglo XIX. Afirma Fournel que mientras el *Théâtre*

Guignol Classique se presentaba en las calles se dirigía al público con el esfuerzo de agradar a todos. Al mismo tiempo, da fe de que en las salas donde se instalaba el Guiñol de Mourguet, el público infantil estaba presente. Una vez instalados en sala fija, su público continuó compuesto por obreros analfabetos que acudían a escuchar la “gaceta del barrio”, funcionando como un vehículo de información. Esta práctica no sería vista con buenos ojos por la administración del Segundo Imperio, ya que, como afirmó Fournel: “Difundir la noticia es tomar partido y hacer tomar partido a quienes no tienen derecho a observar el curso del mundo” (1995, p. 27, traducción propia)¹¹. Así que la censura provocará que se escriban por primera vez las obras de Guiñol en fecha tan tardía como 1851. También permitirá el control policial conocer el pedido de licencia de unos 93 retablos solo en la ciudad de Lyon a partir de 1853. O sea, se percibe un proceso de gestación, transmisión familiar y multiplicación expansiva del teatro de Guiñol. Todas las acusaciones caben al fenómeno cultural Guiñol por parte de los censores: la violencia de su público, lo impúdico de sus establecimientos, la radicalidad política, en fin, un teatro de contestatarios. Décadas de éxito fenecerán tras la declaración de la Tercera República (1870). Nos dice Fournel: “Guiñol será conservador o no será” (1995, p. 45, traducción propia)¹².

Es menester enfatizar el trabajo itinerante: una parte de la familia fundadora solía estar de gira, como fue costumbre desde el inicio, porque las fiestas rurales eran fuente de ingresos. Después extendieron sus viajes, hasta colocar París como destino. La censura cobra su precio y el siglo termina con un público burgués de intelectuales capitalinos, Guiñol no habla más con el pueblo. Fournel indica la transformación del personaje en símbolo, explotado como *souvenir*, representado hasta el hartazgo por eruditos nostálgicos.

Por fin, entiendo que la etiqueta taxonómica de “popular” ya es inconciliable con un abordaje decolonial que clama por la abolición de los mecanismos de dominación del ser. Al mismo tiempo que alinear la producción de teatro de títeres cubana como estandarte nacional, por la vía del carácter popular, como un brote o miembro del clado del teatro de títere de guante, acaba contribuyendo con la perpetuación de la colonialidad del saber. En cuanto valida el paradigma de la colonialidad y otorga la condición de popular a una producción surgida en los espacios profesionales, tal apropiación es un gesto que desvincula las posibilidades de otras emergencias no oficiales. O sea, declarar esta es Cuba, es la Cuba que vale, en cuanto genuino descendiente de la cultura hegemónica, impone un paradigma y excluye posibilidades otras, distintas del conjunto.

Aún cabría otro entendimiento más de lo “popular”, desde la perspectiva de los creadores del personaje y del contexto histórico en que fue producido, en entrevista “Carucha” Camejo, una de las creadoras del personaje expresó:

Éramos titiriteros populares, nosotros trabajamos en el Coney Island, que era una feria. Iban mi hermano y Carril, yo no trabajaba con ellos porque nada más que les pagaban a dos personas, pero hacía las grabaciones de las obras para ellos.

Mariquita la Linda y Mariquita la Fea, El milagro de San Nicolás, Comino y Pimienta vencen al Diablo, Chinito Palanqueta, lo mismo. Hacíamos títeres donde quiera que nos llamaban, fuimos artistas ambulantes. En el *Teatro Nacional de Guíñol* yo siempre tuve un espectáculo ambulante para ir adonde nos llamaran.

Nunca dejamos de ser populares. Lo más intelectual que hicimos en el teatro para niños fue *El principito* y *La caja de los juguetes*, que es un ballet. Pero yo hacía siempre una introducción donde trataba de comunicarme con los niños antes de comenzar la presentación. Alelé era muy popular, como las canciones folclóricas infantiles que llevábamos de manera ambulante.

En el TNG hicimos un trabajo con más recursos técnicos y artísticos, pero era popular también. *La corte del faraón* en España es muy popular, igual que el *Don Juan Tenorio* y *La Celestina...* (Camejo citado por Pérez-Recio, 2003, p. 62).

De esta forma, la animadora que trajo el personaje al mundo deja manifiesto otra concepción de “popular”, en lo tocante al circuito de producción en el que trabajaban, a los espacios en los que se presentaban y al repertorio que entendieron tendría la capacidad de alcanzar un público plural. En eso converge la conciencia sobre la necesidad de continuar presentándose en espacios abiertos. En otros textos relata también que no acataban censuras, al menos en los temas del repertorio para adultos que alcanzó grandes éxitos de taquilla.

En el devenir de los ejemplos antes expuestos, desde mi perspectiva, entiendo que estos personajes típicos llegan ya mediatizados al conocimiento de los artistas cubanos. Se les atribuye una pretensión de identidad nacional con la que no nacieron. Ya en Cuba, los creadores de Pelusín del Monte provienen de la clase media cubana, tuvieron acceso a estudios y llegaron a insertarse en un circuito de producción cultural que abarcaba la radio y la televisión. Por consecuencia, no consigo conciliar la categoría de “popular” con el personaje creado para el teatro de guante, por más que la intención fuera sintetizar y enfatizar un tipo de lo cubano, porque su nacimiento no es fruto de una puja insurgente, en todo caso es la proyección de un derivado. En testimonio de sus creadores podemos conocer la referencia que tenían del Guíñol al punto de usar el término para dar nombre al grupo; sin embargo, el primer encuentro profesional que los inspiró fue el *Retablillo de Don Cristóbal*, o sea, que ha sido de la mano de García Lorca, y en semejanza con el devenir del teatro de títeres en Argentina, la entrada contemporánea del teatro de títeres de cachiporra en la Cuba del siglo XX. Recordemos a García Lorca como el poeta que vuelve a la tradición oral para escribir sus piezas titiriteras.

El testimonio de Camejo es revelador al afirmar que existían titiriteros ambulantes en el circuito de ferias y circos de Cuba, que aunque no consiguió documentar, guarda entre sus recuerdos de infancia. Ella relata:

[...] nosotros fuimos a esa función, mi hermano Pepe y yo, porque nuestra abuelita, que llamábamos Aya, nos llevó a un parque de diversiones, caballitos le llamaban, que ponían en los solares vacíos, y había función de títeres. Era una caseta a la altura de la cabeza de los titiriteros con una casita, de ahí salían un negrito y una negrita que hablaban y después se daban golpes. La negrita le daba golpes al negrito. [...] En los circos, eran cubanos; el que yo vi en el parque de la Víbora cuando vivíamos en la calle Gelabert, esos eran cubanos, no tenían acento extranjero. Eran titiriteros, artistas populares (Camejo citado por Pérez-Recio, 2003, p. 57).

¡Qué emoción! Camejo nos dice que en ese teatro ambulante cubano de la primera mitad del siglo XX los personajes eran negros, como aquellos que hemos descrito en Montevideo. ¡Albricias! ¡El personaje femenino es quien propina los cachiporrazos! Se trata de un relato inédito, en todas las referencias del teatro de cachiporra, hasta la contemporaneidad, nunca escuchamos hablar de un personaje que representara a una mujer negra cachiporra en ristre. ¿Qué proyecto de nación los dejó fuera de todo registro, de toda continuidad? ¿Una república “blanconaza”, con su moral de honradas e impuras, habrá escondido en la cocina nuestro teatro de títeres? Nada más sabemos de estos títeres cirqueros. Sabemos, sí, por noticias en los periódicos del siglo XVIII que pasaban por Cuba retablos mecánicos, Tutilimundi¹³ y otras diversiones. Contamos, también, con la descripción de Ramón Meza en sus *Croquis Habaneros* publicados en *La Habana Elegante* (1886-1891) reseñada por Casey sobre un titiritero ambulante. De la crónica *José el de las suertes*, nos dice:

[...] es una bella descripción de uno de los tipos originales que debieron pulular por La Habana en esos últimos años de la Colonia. Hazard nos habla del enano puertorriqueño que vendía billetes con grito agudo. José, que pudiera ser cubano, yucateco o haitiano, aparece y desaparece de la Habana, y se pierde en Cuba o en Venezuela. “Parece que hay cinco o seis José”... cambia de habilidades, de suertes, de trajes, de modo de hablar”... “para despertar la curiosidad y el deseo ha elegido la estrategia de retirarse y reaparecer al cabo del tiempo”. José sabe que la veleidad es la más constante de las cualidades humanas. Baila dos muñecos y disfrazado de turista toca el *yankee-doodle* en una caña de bambú; es un mexicano que baila un mono, o titiritero de zaguán, o prestidigitador condecorado por el zar, o músico y artista extraordinario, y más que nada bohemio (Casey, 1964, p. 38).

La descripción de José nos remite a un andar titiritero, a la usanza trashumante que retomará Javier Villafaña, y también nos habla de un repertorio que se completa en la ficcionalidad de la propia identidad – deslizante, regional, performática– como si el titiritero fuera un animador de sí mismo, como si su presencia fuera ya lo espectacular y el deambular parte constituyente del hecho titiritero. Y esto es todo lo que hemos encontrado hasta la actualidad de una Cuba titiritera anterior a la década de 1940, con los hermanos Camejo, Vicente Revuelta y Modesto Centeno como pioneros.

Por fin, para satisfacer la curiosidad sobre Guiñol como nombre del grupo, Camejo explica:

Pensamos en el nombre de Guiñol; porque Guiñol, así castellanizado, fue el que utilizó José Martí para su cuento «Bebé y el Señor Don Pomposo»: «y vamos al Guiñol de París, donde el hombre bueno le da un coscorrón al hombre malo». Como cubanos, muy admiradores de la figura de Martí, decidimos que nuestro teatro, nuestro manifiesto debía clamar por un Guiñol Nacional de Cuba.

No se refería a la técnica del títere de guante, sino más bien al personaje que Martí llevó a su cuento, un personaje que lucha contra el propietario por mantener su vivienda, muy popular en toda Europa, en todo el mundo como Polichinela y Petrushka; pero Guiñol tiene un sentido más social. Quizás imbuido de política. Sin embargo, nosotros en realidad éramos apolíticos, nunca pertenecimos a ningún partido, a ninguna tendencia política. [...] No lo hicimos por la técnica, aunque el Guiñol original es un títere de guante, para nosotros el nombre de Guiñol tenía un sentido más amplio (Camejo citado por Pérez-Recio, 2003, pp. 59-60).

Esta fue la vocación, el arte poética, con que se constituyó el grupo. Al mismo tiempo el relato nos permite medir el discreto grado de proximidad que tuvieron los creadores de Pelusín con la tradición europea referida por Artiles (2002), como si se hubiese tratado de un fenómeno osmótico de transmisión de la tradición. En efecto, el gran periodista que fue José Martí relata, en un cuento cardinal de la literatura para niños de 1889, el entusiasmo de la visita a París como: la visita. La visita al punto cero, al lugar donde todo está ocurriendo. ¿Cómo es el París que Martí nos traspasa?

[...] va con él a París, a ver con él al hombre que llama a los pájaros, y la tienda del Louvre, donde les regalan globos a los niños, y el teatro Guíñol, donde hablan los muñecos, y el policía se lleva preso al ladrón, y el hombre bueno le da un coscorrón al hombre malo. Raúl va con Bebé, a París (Martí, 2003, p. 4).

Desde la niña que fui y creció con este relato, diría que el autor nos crea un París de ensueño y que el personaje, Bebé, está mucho más cerca de ser la inspiración de Pelusín, como el deseo por una infancia cubana (blanca, noble, culta y generosa). Ese paradigma está implícito en Camejo, quien al ser interrogada sobre la vocación nacional de su repertorio, amplía:

Era necesario llevar lo nacional al teatro, como Pelusín. El primero que hizo teatro afrocubano fue Pepe Carril con *Chicherekú* y los muñecos de mi hermano, yo hacía la jicotea. El público reaccionó estupendamente con *Los ibeyis*, con dirección de mi hermano Pepe, se llevó a Europa. También hicimos cuentos de Lidia Cabrera, como *La loma de Mambiala* (Camejo citado por Pérez-Recio, 2003, p. 60).

Y aquí la pluralidad de la nación cultural cubana se expresa del modo más natural. Para Carucha Camejo y sus colegas del Teatro Nacional de Guíñol, Pelusín representaba una parte de la cultura cubana, a la par de la conciencia y la dedicación que empeñaron en poner sobre la escena referencias otras que participan de la trasculturalidad de los actores culturales cubanos.

ReXXIsto

La estrategia de recuperación, para otorgar un lugar en la cultura institucionalizada al teatro de títeres en Cuba, optó por expresar sus conexiones con el teatro de matriz occidental viendo el teatro griego como medida del Teatro, lo que en Artiles (2002) es central al titular su libro: *De Maccus a Pelusín, el títere popular*. Insistir en la noción de una identidad nacional es el pilar del discurso patrimonial, proponiendo una identidad única, fruto del mestizaje. La construcción del ícono nacional conduce a un uso del patrimonio como estandarte que representa el país ante el mundo, dejando así la identidad como una categoría de representación y no como una experiencia de articulaciones colectivas de *cultura en común* siguiendo a Williams (2014, p. 57). Entendiendo que esta

[...] no es la diseminación general de lo que una minoría quiera decir y creer, mas la creación de una condición en la cual el pueblo como un todo participe de la articulación de significados y valores y de las consecuentes decisiones entre este

y aquel significado, entre este y aquel valor (Williams, 2014, p. 54, traducción propia) ¹⁴.

Y esta aspiración encara de frente el abismo entre cultura oficial erudita y una gestión cultural de participación democrática. Trascorridas dos décadas desde el gesto patrimonializador, observamos el florecimiento de diversos colectivos y activistas trabajando contra la discriminación racial en Cuba, los que comprenden el papel de la cultura en relación con el problema de las representaciones. Comulgando con la pertinencia de estos empeños, estamos construyendo en la actualidad –redoblando los cuidados y atentos a los límites aún instalados– un guión museológico que se responsabilice por la pluralidad y la complejidad de los patrimonios históricos y culturales en *El Arca, Teatro Museo de Títeres*. Porque entendemos la responsabilidad con el patrimonio edificado que habitamos, así como con la comunidad que nos acoge, y con los usos y sentidos atribuidos al objeto patrimonial como lugar de memoria.

Particularmente, sobre la categoría “popular”, rechazo su utilización como marca hegemónica y entiendo que debo observar aquellas producciones que emergen al margen de las instituciones, para que podamos avistar aquellos fenómenos que producen amplia adherencia y resonancia en determinadas comunidades y sus interseccionalidades.

Además, entiendo que el origen y desarrollo del teatro de Guiñol en la primera mitad del siglo XIX francés no constituye el referente que define la creación de *Pelusín del Monte*; y que esta tuvo como influencia una proyección reificada de la tradición del teatro de cachiporra que transita entre la masificación y el retorno poético a los temas de la oralidad, teniendo a Federico García Lorca y Javier Villafañe como promotores. Por fin, percibo que el contexto de florecimiento del teatro de títeres de guante en el siglo XX cubano y sus prácticas están apegados a los saberes cristalizados por lo que Artiles (1998) denominó la *línea intelectual*.

Y agradezco a mi maestro, por haberme provocado y colocado en el camino de la investigación sobre el teatro de títeres por todos estos años. Entiendo que mi desobediencia es el modo más verdadero de rendir tributo a su trabajo, contribuyendo aquí con la necesidad de mirarnos desde América Latina para reXXIstir.

Referencias

- Almeida, Carlos H. (2015). Medievalidade, Carnavalização e o patético em Retablillo de Don Cristóbal. *Guavira Letras*, 20, 31-38. Recuperado de <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/375>
- Artiles, Freddy. (1998). *Títeres: historia, teoría y tradición*. Zaragoza: Teatro Arbolé.
- Artiles, Freddy. (2000). Mito y realidad de los Camejo. *Conjunto*, 117, 36-41.
- Artiles, Freddy. (2002). *De Maccus a Pelusín, El títere popular*. La Habana: Gente Nueva.
- Artiles, Freddy. (2010). Pelusín del Monte: ¿Títere Nacional? En *La jiribilla*, 461.

- Cárdenas, Mario. (2015). *Multimedia El Arca Teatro Museo de Títeres*. La Habana: OHC.
- Casey, Calvert. (1964). Meza literato y los Croquis Habanero. En *Memorias de una isla* (pp. 25- 44). La Habana: Ediciones R.
- Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón. (2007). Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 9-23). Bogotá: Siglo del hombre editores. Recuperado de <http://observatorioedhemfoc.hospedagemdesites.ws/observatorio/wp-content/uploads/2020/09/El-giro-decolonial-1.pdf>
- Cuba Museo. (s. f.). Recuperado de <http://cubamuseo.net/inferior-collection/134>
- Esquerdo, Jaume. (1999). Repertorio Temático del Teatro de Títeres en España. *Documenta Títeres 1*, 6-56. Recuperado de <https://www.alicante.es/sites/default/files/documentos/202101/25-abril-2016-pdf-libro-documenta-titeres-01.pdf>
- Favier, Yudd. (2014). *Catálogo UNIMA Cuba*. La Habana: Consejo Nacional de las Artes Escénicas.
- Favier, Yuddalys. (2004). *La Dramaturgia titiritera cubana: sus características* [Tesis de Licenciatura en Arte Teatral con énfasis en Teatrología inédita]. Instituto Superior de Arte, La Habana, Cuba.
- Fournel, Paul. (1995). *Guignol Les Mourguet*. Barcelona: Seuil.
- Freire, Susana y Curci, Rafael. (2021). *Misericordia Campana*. Buenos Aires: Tridente.
- García Abreu, Eberto. (2001). Acta de pre-defensa. [Revisor, tesis de Doctorado *Teatro para niños y de títeres* por F. Artiles]. *Expediente 183*. La Habana: Comité Nacional de grado científico.
- Gref, Alexander y Slonimskaya, Elena. (2019). Pétrouchka: marginalité e satire social. En Raphaële Fleury y Julie Sermon (Eds.), *Marionnette et pouvoir* (pp. 285-296). Montpellier: Deuxième Époque.
- Guillén, Nicolás. (1934). West Indies LTD. *Poemas*, 54. Recuperado de <https://fr.slideshare.net/solobrother/nicols-guilln-poemas>
- Guillén, Nicolás. (1972). Son número 6. El son entero. En *Obra poética 1920-1972*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Guillén, Mónica. (2013). *El público infantil y adolescente ante la programación de verano de la televisión cubana: principales tendencias de consumo*. La Habana: Grupo de investigaciones aplicadas CIS-ICRT.
- Jurkowski, Henryk. (1992). Sátira, alegoría y compromiso político ¿Guñol comprometido? *Puck, el títere y las otras artes*, 3, 18-23.
- Maldonado-Torres, Nelson. (2016). Transdisciplinaridade e decolonialidade. Bernardino-Costa, Joaze. (Traducción del original) [Transdisciplinariedad y decolonialidad]. *Revista Sociedade e Estado*, 31(1), 75-97. doi: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100005>
- Martí, José. (2003). *Bebé y el señor don Pomposo*. Biblioteca virtual. Recuperado de <https://biblioteca.org.ar/libros/89005.pdf>
- Pasqualino, Antonio. (1992). Los “pupi” de Palermo: modelos de vida, el teatro de las callejuelas. *Puck, el títere y las otras artes*, 3, 53-58.

- Pérez-Recio, Liliana. (2003). Diálogo con Carucha Camejo. *Tablas*, 2(72), 57-62.
- Plassard, Didier. (1992). Guiñol se va a la guerra. *Puck, el títere y las otras artes*, 3, 28-35.
- Recio, Liliana. (2020). Sobre a Patrimonialização de Pelusín del Monte e a impossibilidade de uma identidade: ¿Quem necessita um "Fantoche Nacional" no século XXI cubano? *Anais II Congresso Internacional Online de Estudos sobre Culturas*. Recuperado de <https://tupa.claec.org/index.php/culturas/2020/paper/view/1985>
- Rocha, João Cezar. (2016). Roberto Fernández Retamar: autor-matriz de Nuestra América. En Julio Guanche (Ed.), *Vidas de Caliban, herencia y porvenir del calibanismo* (pp. 91-126). La Habana: Editorial José Martí.
- Rodríguez, Olga María. (2021). Imaginarios racializados: impresos sobre tipos cubanos del español Víctor Patricio de Landaluze durante la segunda mitad del siglo XIX. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 48(2), 115-147. doi: <https://doi.org/10.15446/achsc.v48n2.95649>
- San Millán, Blas de. (1852). *Los cubanos pintados por sí mismos*. La Habana: Barcina.
- Simões, Chico. (09 de octubre de 2012). Mensagem em uma garrafa: Entrevista com Javier Villafañe. Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Recuperado de <https://abtbcentrounimabrasil.wordpress.com/2012/10/09/mensagem-em-uma-garrafa/>
- Vaillant, Adolfo. (2021). Los títeres y Misericordia. En Susana Freire y Rafael Curci (Ed.), *Misericordia Campana* (pp. 47-49). Buenos Aires: Tridente.
- Velho, Gilberto. (2003). *Projeto e metamorfose: Antropologia das sociedades complexas*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Viera, Lester. (2021). Fotografía inédita inauguración de la sala cubana en El Arca, Teatro Museo de Títeres.
- Williams, Raymond. (2014). *Recursos da Esperança*. São Paulo: UNESP.

Notas

- 1 *El Arca, Teatro Museo de Títeres* (2010). Parte del sistema de casas museos de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana abriga el grupo homónimo perteneciente al Centro de Teatro de La Habana. Junto a mí, fueron sus fundadores Yudd Favier, Miriam Sánchez, Maikel Rodríguez de la Cruz, Mario David Cárdenas, Jesús Ruiz, Jorge Armando Subirat, Roberto Fernández y Mario González.
- 2 Creado por Dora Alonso (1910-2001), este personaje surge por encargo de los hermanos Caridad (también conocida como "Carucha") y José Camejo en 1956 con el título *Pelusín y los pájaros*. Fue parte del repertorio del Guiñol de Cuba, después Teatro Nacional de Guiñol (1963). Otras tres obras fueron escritas, así como numerosos guiones para un programa de la Televisión Nacional entre 1961 y 1963.
- 3 Freddy Artiles (Santa Clara, 1946-La Habana, 2009). Dramaturgo, investigador, asesor teatral, crítico y profesor. Doctor en Ciencias sobre Arte y Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto Superior de Arte (ISA), Universidad de las Artes de Cuba. Profesor Titular Adjunto del ISA. En 1971 inicia su carrera en el teatro profesional al obtener el Premio de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) con la pieza *Adriana en dos tiempos*.

- 4 Se trata de una selección de Freddy Artilles a partir de casi 100 guiones de la serie transmitida en la década de 1960, archivados y facilitados por la autora (Dora, 2003).
- 5 Los libros comprendidos por el tribunal fueron: *Teatro y Dramaturgia para niños en la Revolución*. (1988). La Habana: Letras Cubanas. *La maravillosa historia del teatro universal*. (1989). La Habana: Gente Nueva. *Títeres: historia, teoría y tradición*. (1998). Zaragoza: Teatro Arbolé. *Pelusín el teatrero*, 6. (1996). Matanzas: La Mojiganga. Complementan estas investigaciones las siguientes publicaciones: *La Actuación en el teatro de Títeres*. (1980). La Habana: Extramuros. *Teatro para niños*. (1981). La Habana: Letras Cubanas. *Aventura en el Teatro*. (1988). La Habana: Letras Cubanas. *Medio siglo de dramaturgia para niños y jóvenes en Cuba*. (1993). La Habana: XI Congreso de la ASSITEJ.
- 6 Pétrouchka est formé des traits archétypiques profonds et primitifs de l'être humain, et celui-ci, dans son archétype, dans son principe fondamental le plus primaire, est profondément libre. Cette liberté intuitive que l'on retrouve toujours chez Pétrouchka le place parmi les opposants systématiques les plus anciens et les plus irrédutibles. Le sentiment de liberté intérieur inhérent à chaque être humain depuis sa naissance a toujours été perçu par les autorités comme une menace des plus dangereuses. La mission spécifique de Pétrouchka en tant que figure de la culture, sa tâche secrète et sacrée, est de dire aux gens : «vous êtes libres!» (Gref y Slonimskaya, 2019, p. 295).
- 7 Na obra guiñolesca do autor espanhol, essa dualidade evidencia-se na desconstrução da versão burguesa, vista como a oficial e dominante, por meio da adaptação do tema e da interação que o espectador passou a ter durante a representação. Dessa forma, fica ainda mais forte a ideia da oposição impulsionada pela dualidade entre o popular e o clássico, causando em alguns trechos da obra *Retablillo de don Cristobal* a confirmação da inversão de valores dominantes, ou seja, uma atitude desacralizadora (Almeida, 2015, p. 34).
- 8 Literatura de cordel: teniendo como base la tradición del trovador improvisador que comenta las noticias locales, en el nordeste de Brasil prolifera desde el siglo XIX como forma literaria en verso, impresa y acompañada de una portada alegórica producida en xilografía.
- 9 [...] se vendia na feira, na rua, uns romances de cegos, que o tabaqueiro nos vendia, os romances falavam de acontecimentos de história ou transcendentes, importante é que havia passado e alguém escrevia aquela história. [...] Então havia um crime famoso que se chamava "o crime da mala" era uma mulher que tinha um amante, então a mulher e o amante planejam matar o marido e numa parte da história diz; é muito gracioso... "Ela com voz doce e terna/ Mandou corta-lhe uma perna/e logo um braço depois"-(risos)- o caso é que o mataram, o meteram em uma mala e o atiraram no mar, creio que se descobriu a maleta, se revelou o crime e escreveram a história de cego em romance de cordel como se diz e eu teatratizei e fiz com títeres, eu e essa gente. [...] E depois foi outro drama, um romance muito popular, havia ocorrido naqueles dias... Uma mulher queria se atirar no mar, uma velha prostituta cansada, havia perdido a filha... E ia atirar-se ao mar, aí aparece, depois de muitos anos que não se viam, a filha que ia do mesmo penhasco se suicidar, então "não querendo riquezas / nem nada de valor se reconhecem se abraçam, se amam e vivem felizes para sempre"... Isso fazíamos, eu movia os títeres mas não fazia as vozes, porque nunca pude, sou muito ruim para os idiomas (Villafañe apud. Simões, 2012, párr. 2, destacado propio).
- 10 Para los estudios de sistemática cladista. Clado: grupo de especies con un ancestro común.
- 11 *Difusser les nouvelles, c'est prendre parti et c'est faire prendre parti à ceux qui n'on pas droit de regard sur la marche du monde* (Fournel, 1995, p. 27, destacado propio).
- 12 *Guignol será conservateur ou ne será pas* (Fournel, 1995, p. 45, destacado propio).

- 13 San Millán, B. (1852). *Los cubanos pintados por sí mismos*. La Habana: Barcina. En este libro podemos apreciar una ilustración de Víctor Patricio Landaluze, en que se muestra los diversos tipos sociales de la época alrededor de una representación de Tutulimundi, lo que deja ver que transitaban por Cuba formas diversas de animación, pero no nos garantiza que fuera un cubano el artífice. Sobre la obra resalto que será un español quien entrega litografiadas las imágenes para el libro que suponía la auto representación de los criollos. A propósito, sugiero la lectura de *Imaginarios racializados: impresos sobre tipos cubanos del español Víctor Patricio de Landaluze durante la segunda mitad del siglo XIX* (Rodríguez, 2021). La lámina “tipos cubanos” está disponible en Cuba Museo.
- 14 [...] não é a disseminação geral do eu uma minoria queira dizer e crer, mas a criação de uma condição na qual o povo como um todo participe da articulação de significados e valores e das consequentes decisões entre este e aquele significado, entre este e aquele valor (Williams, 2014, p. 54).

Notas de autor

- * Cubana. Doctora en Teatro por la Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, Brasil. Actualmente es investigadora becaria de la Fundación de Ampara a Pesquisa del Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, Brasil. Correo electrónico: bastianybastiane@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3768-9599>