

TEATRO INFANTIL Y JUVENIL EN CUBA



Compañía de teatro infantil "La Colmenita RD" (Cuba).

Claudia Brasa Virgilí

Facultad de Educación, Universidad Complutense

*A Yudd Favier, por ser guía en este
proyecto, no habría sido posible sin tu ayuda. Te
estoy eternamente agradecida.*

En Cuba el teatro está presente a través de programas de teatro, talleres artísticos y puestas en escena que desarrollan los más de 5 000 instructores de arte de teatro y cientos de artistas que hacen teatro con niños y para niños, en las escuelas, teatros de guiñol, salas de teatro y comunidades de todo el país.

El 1943 ha quedado documentado como el año en que oficialmente comenzó nuestro teatro profesional para títeres y también el teatro para niños y dos son los acontecimientos concretos que marcan esta fecha ya que no existe ningún antecedente consistente que pueda ubicarse antes. Primero: la Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana (ADADEL, 1940-1943) lanza una convocatoria para un concurso interno de piezas para títeres y Modesto Centeno presenta una versión de *La Caperucita Roja* y obtiene el premio, estrenándose la obra en el mes de mayo.

En el mismo año, Paco Alonso presenta una breve pieza para actores dirigida a los niños, titulada *Poema con niños* de Nicolás Guillén y en 1948 este mismo director fundaría el Retablo de Tío Polilla. La historia del teatro para niños en Cuba no se puede anclar en generalidades, pero el material documentado con el que contamos para conocerla sí nos permite identificar momentos muy particulares que han propiciado la formación de los grupos.

Primera etapa → se ubica a finales de los 40 y en el transcurso de los 50 cuando existen claras referencias en La Habana de, al menos, cuatro grupos que se dedicaban a hacer espectáculos para niños: Teatro Guiñol de los Hermanos Camejo, Teatro de Muñecos, Titirilandia y La Carreta. En 1959, al triunfar la Revolución, se contratan los grupos existentes en la Capital y se promueve su extensión a lo largo del país en un hecho que se consuma en 1962 cuando se crean los grupos de Teatro de Guiñol y la Edad de Oro en las seis provincias que por ese entonces existían, convirtiéndose así en el **segundo momento importante**.

El **tercero** parte de los egresados de la Escuela Nacional de Teatro Infantil, dirigida por Julio Cordero resultado de un plan llamado CULTURA-MINED, con la intención de formar directores de teatro para niños que sostendrían en cada región un grupo didáctico de Guiñol para un total de 11 grupos establecidos. Una

cuarta etapa se puede señalar a partir de 1989 cuando el CNAE aprueba el sistema de proyectos, posibilitando la creación de un buen número de grupos que, en un principio, eran de pequeño formato y facilitaba la independencia de jóvenes creadores. Compañías como Juglaresca Habana, que llegó a la cifra entre 1991 y 2008 de 42 proyectos de creación de pequeño formato y estéticas diferenciadas, son resultado de esta nueva política.

Estos grupos que hoy arriban a la cifra de 82 conforman el panorama del teatro para niños en Cuba, un teatro que se hace en el 98% con la presencia de, al menos, un títere en cada obra de sus repertorios. Su capacidad dúctil para laborar en escuelas, hospitales, comunidades, etc. es común a cada una de las generaciones de los diferentes grupos, las calidades y la sistematicidad de los mismos son más inestables de lo que sería ideal en cuanto al profesionalismo que ha de exigir nuestra institución, en la que por supuesto, tenemos caracterizados y jerarquizados a cada uno.

La vanguardia la constituyen el Teatro de las Estaciones, de Matanzas, Teatro Pálpito de la Habana, creadas en la década de los 90. Otras agrupaciones referenciales son Retablos, de Cienfuegos (1999) y Teatro Tuyo de Las Tunas. Existen grupos estables en sus producciones y con un alto valor en su trabajo comunitario como lo son Guiñol de Guantánamo –cuya Cruzada Teatral arribará a su 25 aniversario el próximo año- y Teatro Andante de Granma.

La dramaturgia Nacional ha tenido una fuerte presencia en los escenarios en los últimos tiempos, sobre todo de escritores muy jóvenes, por tanto, se han modificado las temáticas tratadas por más de 30 años. Luego temas poco tratados como diversidad sexual, racial, religiosa, la soledad, la muerte, el divorcio, la disfuncionalidad familiar y violencia han sido llevados a escena con mayor asiduidad desde que comenzó este siglo.

Existen dos organizaciones fundamentales (ONGs) que aúnan a los grupos y a los miembros interesados ya sea en el títere o en el teatro para niños, aunque insistimos en que en Cuba están estrechamente ligados. Una es la UNIMA (Unión Internacional de la Marioneta) de muy activa gestión en sus cuatro años de reactivada, con excelentes resultados en cuanto la superación de los

miembros, el intercambio cultural y la promoción y la ASSITEJ¹ (Asociación Internacional de Teatro para niños y Jóvenes) que ha obtenido muy pocos resultados hasta ahora.

Existen muchos eventos provinciales y de carácter nacional, el más completo y específico y con mejores logros es el TITIM (Taller Internacional de Títeres de Matanzas) que este año arriba a su edición número veinte y en el que suelen venir los titiriteros más importantes del mundo, quienes además de mostrar sus producciones imparten talleres a actores, directores y diseñadores.

Freddy Artilles, en este ejercicio de intentar caracterizar la escena contemporánea de lo que él llamó el TPN (teatro para niños), también articuló con asiduidad reflexiones panorámicas sobre el tema. En su reconstrucción de la historia del teatro en la isla nombró como «Pesadas lecciones disfrazadas de teatro»² a esos iniciales intentos de teatro escolar constituido en las primeras formas de dramaturgia dirigida a los niños, calificó también como «Un profesionalismo al revés» a los momentos constitutivos cuando los primeros teatristas, egresados de las academias teatrales, empezaron a hacer teatro de arte para los infantes; en su sistematización escribió: «se pudiera hablar de DESPEGUE en los sesentas, REAJUSTE en los setentas y CONSOLIDACIÓN en los ochentas» y en variadas referencias llamó *boom* al fenómeno «juvenil y titiritero» que eclosionó en los noventas.

El buen teatro para niños debe comprender, en su lenguaje, fábula, acción, estructuras y personajes de la misma complejidad y calidad que el teatro dirigido al adulto. Sin embargo, tiene dos componentes que lo hacen más difícil: uno, el autor adulto tiene una responsabilidad moral, ética y estética apriorística para con el receptor, porque es una persona en formación. Escribía Meschke: «lo más importante es el carácter emocional: no se puede hacer teatro infantil bueno sin amor a los niños... toda persona que se presenta ante niños se reviste de una

¹ Garal, Ricardo. Informe de Cuba. Realidades del teatro para niños en Cuba.

² Freddy Artilles: *Teatro y dramaturgia para niños en la Revolución*, p. 41, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988.

responsabilidad personal porque constituye una autoridad ante ellos».³ La segunda condición es que en verdad la obra debe tener la virtud de interesar no solo al infante al que está dirigida, sino al adulto que la producirá y a ese otro, acompañante obligatorio del niño o niña quien, indefectiblemente, también será receptor. Siempre los defensores del teatro para niños han sentido la necesidad de legitimarlo, creo que se debe a la ignorancia de quienes lo desprecian y a su asombrosa juventud comparado con todos sus parientes teatrales —apenas rebasa el centenario de surgido.

¿Cuántas obras se hacen hoy en Cuba desde el TPN sin títere? Si bien en estos dos años ha aumentado la cifra de espectáculos para niños solo con actores, de sesenta y ocho obras fichadas en los dos últimos años tan solo cinco sin, al menos, un títere en escena, pero sigue siendo un mínimo por ciento. Además, entre las estrategias del TITIM está incluir el teatro-otro (con accesorios «animados» por mínimos que sean): luego han participado espectáculos como *Un elefante ocupa mucho espacio* (El ciervo encantado, La Habana), *La hora del té* (Teatro del Viento, Camagüey); *Gris, Caminantes y Caras blancas* (Teatro Tuyo, Las Tunas); *La Cuca* (El Arca, La Habana) *Oración* (La isla secreta, La Habana) que avalan el carácter inclusivo de este taller que además rubrica una programación con espectáculos de gran calidad. Podría imaginar un festival nacional de TPN. En el teatro para niños hay un teatro de vanguardia, un teatro en desarrollo (es más joven, y se refleja en su hacer las búsquedas constantes de estilos, de temas pero con mucho que perfeccionar y un desbalance más desproporcionado en su repertorio —una de cal otra de arena) y un teatro *zombie* (ese que está muerto pero sigue con locomoción y de paso devorando el presupuesto del Estado).

Todos tenemos un padre, dijo un escritor. El árbol genealógico de las promociones de grupos de TPN cubano está bien documentado.⁴ Primero Los Camejo (1945, 1956, 1963 marcando etapas fundacionales diversas), luego los guiñoles provinciales (1961-1962), seguido de los egresados de la Escuela

³ Michael Meschke: *Una estética para el teatro de títeres*. Copia en PDF pg. 77

⁴ *Teatro y dramaturgia para niños en la Revolución* (Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988) de Freddy Artiles.

Nacional de Teatro Infantil (1969-1971); después los «del parque Lenin» (PLADTIF, 1978) y finalmente «los proyectos» (1989, década del noventa, ¿actualidad?). Límpida nuestra ascendencia. Ahora bien, los Camejo junto a Pepe Carril, estuvieron dos años de sus vidas impartiendo talleres y cursos por todo el país, cuentan los «talleristas» que las relaciones de asesoramiento se mantuvieron posteriormente...⁵ pero esa intención pedagógica que reviste — ¿por qué no?— la certeza de un saber que ofrecer y la búsqueda de un acompañamiento... esa vocación pedagógica no se heredó.

¿Qué ha pasado con el relevo de los guiñoles de Camagüey, de Santiago de Cuba, de Santa Clara, del propio TNG? Hay un componente común que parece caracterizar a estos grupos y que se evidencia en la actualidad: por cuestiones políticas, estéticas o sociales o por las características personales y dominantes de sus líderes, deudoras quizás de estrategias incomprensibles hoy, pero efectivas hace cincuenta y hasta treinta años, por tendencia general estos líderes se radicalizaron en la postura de no promover la diversidad ni la creatividad-otra dentro de sus cerradas cédulas artísticas. El resultado es que por decantación natural envejecieron, con ellos sus repertorios y dentro de estos grupos no surgieron ni se desarrollaron nuevas generaciones de directores.

Después de los Camejo en los grupos de TPN en Cuba no se supo enseñar, no hubo artistas con voluntad de maestros, hubo sí mucha gente trabajando, creciendo y haciendo sólidos espectáculos, pero no existió esa mirada quizás paternal, más bien pedagógica, dentro de estos grupos... Los sucesores de esta segunda promoción titiritera en Cuba tuvieron que salir al exilio de estas cédulas para «poder dirigir». Entonces, sí existen los aprendices que hoy se convirtieron en rectores de sus propios teatros, pero tuvieron que hacerlo mirando atentos, de reojo y desde la dura emigración. ¿Resultado? Existe soledad generacional, coexiste una diversidad etaria muy grande entre los dialogantes, lo que no facilita «la conversa» y como todos han tenido que aprender de sí mismos el tiempo para compartir conocimientos no ha existido.

⁵ Carmen Sotolongo Valiño: *Signos, manos y sueños en el Guiñol de Santa Clara*. Ediciones Alarcos, La Habana, 2012.

Y si hablo indistintamente de títeres y de niños es porque hasta hace un par de años el noventa y ocho por ciento del TPN usaba al menos un títere en las obras, lo que invariablemente ha ligado al muñeco con el niño como inseparables. Sin embargo estos por cientos también están mutando, es notable cómo en los últimos años han regresado los montajes para niños donde el actor ya no es animador o *partenaire* del títere, sino el absoluto protagonista. Por citar algunos: *La Cuca*, que dirigió Sara Miyares me pareció entre la muestra el más efectivo ejercicio de actuación, el mejor desempeño actoral por parte de Enmanuel Correa y Rigel González, actores que cantaban en vivo, narraban, hacían mímica con objetos imaginarios, intervenían con el público y todo de manera orgánica, sin gritería ni falsas poses infantiles; pero al mismo tiempo ha habido trabajos e interpretación muy viables dentro de *El gato simple* (Calidoscopio, La Habana); *Los tres más coheteros* (Hubert de Blanck, La Habana), *A las tres de una vez* (Paquelé, Sancti Spiritus); *Un mar de flores* (Cabotín Teatro, Sancti Spiritus), *Bruk, el último troll*, (Jazz Vilá Projects, La Habana) entre otros y, por supuesto, reaparece también el actor interpretando niños. Por cierto, tampoco nada nuevo, en nuestra Historia, otra vez otro síntoma de inconstancia o de moda porque los grupos de La Edad de Oro (fundados entre 1961-62) eran grupos de TPN «sin títeres» y en los ochentas el títere se estaba extinguiendo, parafraseando a Artilles, ante la imponente figura del actor. Y es que nos movemos como diría don Fernando Ortiz «impresionistamente», nos asombramos, nos aferramos a la moda y luego olvidamos. Es así como estas incursiones también tienen síntomas parvularios y para hablarle al niño muchos actores se valen de la euforia, como estado de ánimo para empatizar, las voces nasales y falsas en busca de un añiñamiento o de actitudes ñoñas —no encuentro un término más preciso— y con dos motonetas para las chicas y una gorrita torcida para los chicos está LA CARACTERIZACIÓN. De nuevo, es empezar de cero y empezar a purgar lo elemental. Pero es un cambio que muestra excepciones —las mencionadas previamente— y la dinámica es mejor siempre que el estatismo. Así que lo celebro.

La mayoría de los argumentos de las puestas en cartelera están partiendo de textos nacionales muy recientes y de autores jóvenes: María Laura Germán, Yerandy Fleites, Christian Medina, Freddy Nuñez y el retorno de William Fuentes,

Salvador Lemis, los textos de Blanca Felipe... lo que me lleva a una segunda reflexión que también me parece un marcador optimista y es la implicación de los dramaturgos graduados del ISA en el universo infantil, uno que ha comenzado a mirar hacia el niño como receptor y ha tocado temas más conflictivos que los precedentes .

Entre los atractivos comunes de esta nueva dramaturgia percibo el uso de la ironía como recurso lingüístico instaurado, en que se le habla al lector adulto, al acompañante, como una lectura paralela que al mismo tiempo aporta nuevos significados a lo dicho, pero también como hablan los niños de ahora y sus dibujos animados. Las obras están dirigidas a niños más grandes, se ha extendido el radio de edad del receptor que les interesa a los dramaturgos y en consecuencia a los directores que los elijen. Desaparecen los paisajes bucólicos: con ello se corrompe la idea de los lugares idílicos poseedores de situaciones monolíticas. Se establecen ya en estos textos otras estancias de conflictos: deja de ser la escuela un recinto inofensivo en el que todo ocurre según las reglas y para el bien común, la propia casa, el río, la corte, el hospital, el jardín incólume, todos se convierten en lugares «peligrosos» y beligerantes para mutar como espacios que varían en función del *happy end*.⁶ El final feliz está en todas estas obras porque el héroe termina su viaje con éxito, aunque lo realice a través de experiencias dolorosas.

Hace unos cincuenta años, para determinar qué se debía escribir para niños, se expresaba en letras mayúsculas: «En verdad bueno es lo que beneficia a la

⁶ El final feliz se plantea como una cuestión casi imprescindible en la dramaturgia para niños. Los estudios consultados coinciden en apoyarse en las tesis de Propp y Bettelheim sobre la literatura infantil y los cuentos de hadas para analizar el teatro. La opción final de un logro, un triunfo, le dice al niño que existe una esperanza más allá de las dificultades, de las malas experiencias, de los terribles obstáculos, que siempre si uno enfrenta los miedos y los vence o los rebaza todo es posible. Escrito así parece simplista y edulcorado, pero no lo es. La importancia del crecimiento del héroe está bien documentada en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* de Bruno Bettelheim (Editorial Crítica. Grupo Editorial Grijalbo, México, 1988), en *Morfología de los cuentos* de Vladimir Propp (21 Editorial Fundamentos, 2da. Edición, Copia en PDF sin referencias de país ni año de publicación), en *Estudio de textos teatrales para niños* de Isabel Tejerina Lobo (Universidad de Cantabria, España, 1993) y en *No reino da desigualdade: Teatro Infantil em Sao Paulo nos anos setenta* de María Lúcia de Souza Barros Pupo (Editora perspectiva, Sao Paulo, 1991), entre otros.

colectividad y malo lo que la perjudica» o «El horrible lobo, las espantosas brujas, la aparición de fantasmas y las continuas agresiones físicas que tanto abundan en las narraciones infantiles deben ser cuidadosamente revisadas» o «es una equivocación creer que lo imaginado es siempre superior a lo real»⁷ y muchas expresiones más, que en lo personal me parecen absolutos dislates. *Es difícil hacer teatro para niños* —escribía Casona— *se trata de buscar su nivel sin agacharse*.⁸ He oído a muchos autores que trabajan para niños hablar de esos que tienen cercanos como referentes de recepción: sus hijos, nietos, sobrinos, vecinos... los que le rodean. Pero más allá de las especulaciones al respecto, que los estudiantes, sus maestros, inmersos todos en el teatro y la academia se sientan conminados a poner su arte al servicio de la población infantil, siempre, siempre, va a ser una señal alentadora y digna de apoteosis y que además los directores se sientan atraídos hacia esas historias también es una señal alentadora.

Como nuestro TPN es esencialmente titiritero y como el titiritero se asumió como un personaje autosuficiente, diestro en manualidades... ¡el TPN se diseña a sí mismo! Los títeres, los vestuarios, las escenografías, las luces... lo hacen los directores y actores.

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

⁷ René Vega Vega: «Fundamentos de la valoración psicológica de las obras teatrales para niños», en *Cuadernillos de teatro infantil y de la juventud*, 4, 1966.

⁸ TEJERINA LOBO, Isabel. *Estudio de textos teatrales para niños*. España: Universidad de Cantabria. 1993

analizar el diseño en el teatro de títeres han de incluirse 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 solo se trata de aquel que las figuras ocupan y por dónde se desplazan, sino también del área de movilidad del manipulador. También debe considerarse sobre 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 hacen posible tratar de perfilar una estética nacional.

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»⁹ 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 diapasón 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

9 Norge Espinosa y Rubén Darío Salazar: *Mito, verdad y retablo: El Guiñol de los hermanos Camejo y Pepe Carril*, p. 38, Ediciones Unión, La Habana, 2012.

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, esos cachetes mofletudos afables, que por lo general están pensados para un niño pequeño, me inquieta por reglamentaria. Si uno le prohibiera al titiritero cubano usar el *papier maché* y la esponja, estoy segura de que encontraría con qué hacer sus títeres y empezamos a ver diversidad en los diseños por algo tan elemental como la diferencia de materiales. Los títeres cabezones son una tendencia nacional mientras las técnicas se vuelven moda, si hace unos años costaba salir del retablo, ahora el *boom* está tras la mesa, todo esto le da un aspecto monolítico a la escena, cuando uno se pone a ver fotos de espectáculos para niños no es difícil confundir las obras, esto se debe a la uniformidad del estilo.

Y para vestir a los actores o se sacan piezas del armario —muy notable, es importante que se sepa— o se visten como si fueran niños de los años cincuenta, muy correctos, con sus *motonéticas* o su pelito lacado hacia un lado, con baticas y *shorts* que en nada, nada, comunican con el presente.

Concluyo con esta frase hermosa de Armando Morales: «Un títere es una creación de las artes visuales en fuga hacia la escena».¹⁰

Se debilita la vanguardia de forma cuantitativa. Ser tuerto en un país de ciegos siempre hará a largo plazo su ajuste de cuentas. No existe estabilidad en los grupos nuevos: el constante fluctuar de actores, la consecuente búsqueda de una estética propia, hacen que cada día los procesos de producción sean más largos y probablemente más costosos. La disciplina de los hoy sexagenarios y septuagenarios líderes no es posible heredarla cuando es obligatorio el pluriempleo para la básica subsistencia y por la atemorizante migración. Se

¹⁰ Armando Morales: *Titeriterías*, p. 81, Ediciones Matanzas, Matanzas, 2015.

dedica poco tiempo a investigar y a aprender. A los estrenos no asisten los colegas y las conferencias sobre temas asociados a la infancia, al teatro, al títere, a los temas recurrentes, contemporáneos y novedosos para la dramaturgia no tienen audiencia, porque a nadie les importa, ¿será que hay mucha sabiduría? Pues no se nota en escena.

Hay gente joven preocupándose por el niño, preocupándose por el títere, preocupándose por el teatro y ocupándose en ello.

No somos una especie en extinción, tan solo somos unos pocos.

Y me repito —qué más da— «el mejor teatro que se hace para niños en Cuba es tan excelente como el de las élites universales contemporáneas, tan solo pasa que el mejor está casi solo, es una pírrica minoría en un catálogo «profesional» que casi arriba al centenar».

Nuestro vino es amargo, de plátano, a la par de los tiempos que vivimos; de plátano *burro*, de *fongo*, de *cambuté*... bien amargo. ¡Pero nos lo tomaremos hasta el final! Y cuando estemos borrachos de esta, nuestra-tremebunda-vinagreta, nos parecerá más dulce. Porque con esa esperanza, la de un vino *gourmet*, es como amanecemos, TODOS, cada día.