

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
PRESERVAÇÃO E CONSERVAÇÃO DE ACERVOS NO TEATRO DE ANIMAÇÃO
Florianópolis, v. 2, n.27, p. 46 - 77, dez. 2022
E - ISSN: 2595.0347

La visita guiada en *El Arca, Teatro Museo de Títeres* como un ejercicio teatral para la interpretación del patrimonio

Rigel González Herrera

El Arca Teatro Museo de Títeres / Colegio San Gerónimo (Habana, Cuba)



Figura 1 – Sala Cubana, El Arca Teatro Museo de Títeres. Lester Viera, 2021.

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034702272022046>**La visita guiada en *El Arca, Teatro Museo de Títeres* como un ejercicio teatral para la interpretación del patrimonio**¹Rigel González Herrera²

Resumo: Este texto nació a partir de los diálogos con mi colega Liliana Pérez Recio sobre la ejecución de la visita guiada en la exposición permanente en *El Arca Teatro-museo de Títeres*, cuyo guión museológico creamos mancomunadamente. A propósito le escribí una carta. Esta resultó un relato que permite observar de varias problemáticas referidas al funcionamiento del museo, a sus fines y políticas, a sus soluciones expositivas y la manera en que estamos construyendo una historia del títere desde nuestros saberes, pero también desde nuestras carencias y desvelos. De esta forma se narra cómo la práctica ha hecho evolucionar la manera de conducir la visita guiada del museo. El texto epistolar propició abordar la interpretación del patrimonio como función del museo, para una mejor comprensión del proceso que iniciamos de manera empírica e intuitiva, con base en principios teatrales que forman parte del patrimonio inmaterial de las fundadoras de la colección en diálogo directo con el tema del museo.

Palavras-chave: Museologia; mediación; inmersión; teatro de títeres; Cuba.

The guided tour in *El Arca, Theater-Museum of Puppets* as an theatrical exercise for the interpretation of heritage

Abstract: This text was born from the dialogues with my colleague Liliana Pérez Recio about the execution of the guided tour in the permanent exhibition at El Arca Theater-Museum of Puppets, whose museological script we created jointly. I wrote her a letter. This turned out to be a story that allows us to observe various problems related to the operation of the museum, its purposes and policies, its exhibition solutions and the way in which we are building a history of the puppet from our knowledge, but also from our shortcomings and sleeplessness. In this way, it is narrated how the practice has evolved the way of conducting the guided tour of the museum. The epistolary text led to addressing the interpretation of heritage as a function of the museum, for a better understanding of the process that we initiated empirically and intuitively, based on theatrical principles that are part of the intangible heritage of the founders of the collection in direct dialogue with the museum theme.

Keywords: museology; mediation; immersion; puppet theater; Cuba.

¹ Data de submissão do artigo: 01/12/2022. | Data de aprovação (escolha direta) do artigo: 23/12/2022.

² Lic. en Comunicación social, actriz y titiritera formada en la Escuela Nacional de Arte (2000) es museóloga en El Arca Teatro Museo de Títeres. Cursa maestría sobre Gestión del Patrimonio por el Colegio San Gerónimo de La Habana. E-mail: rigelangelicaamalia@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8642-2305>

Me pides que te hable de las visitas guiadas de la colección permanente de El Arca Teatro-Museo de Títeres³. Tengo entonces que contarte cómo llegamos a ellas. Porque aunque parece natural que un museo brinde este servicio, hay que entender que en nuestro caso es el único servicio que el museo brinda hoy al público.

La inauguración de la Exposición Permanente fue decidida por la dirección de la OHC⁴ para el 4 de abril de 2021 como parte de una campaña comunicacional impulsada por el gobierno cubano y las instituciones culturales del país, con motivo de la celebración ese día de los aniversarios de la Organización de Pioneros José Martí y de la Unión de Jóvenes Comunistas. En el marco de la difícil situación política, provocada por la pandemia de Coronavirus que duraba ya en ese momento más de un año, con una crisis económica aguzada, fue programado que se realizaran, ese día, numerosos eventos destinados a distraer la atención de otras acciones, promovidas por grupos contrarios al discurso oficial, particularmente en el barrio de San Isidro, vecino de nuestro museo y foco, en aquel momento, de los actos disidentes más visible del país. Entre esos eventos se realizó la inauguración, tan largamente dilatada, de la Exposición Permanente del museo, sin que su museografía hubiese sido completada y con la presencia únicamente de funcionarios del gobierno municipal, representantes de las Fuerzas Armadas, del Partido Comunista de Cuba, el Viceministro de Cultura y unos pocos amigos, ya que la epidemia de Coronavirus impedía y de hecho impidió la llegada de público al museo aún en los meses subsiguientes.

Contexto para las visitas guiadas

La exposición permanente quedó por fin sin terminar, faltando gran parte de las infografías y con una iluminación de un lado deficiente (puesto que no cumple con nuestro propósito de simular un ambiente teatral para que las piezas se muestren en su espacio natural) y por otra, dañina para las piezas, en tanto se trata de luminarias que emiten mayor cantidad de lúmenes y de

³ Fundado en 2010 con auspicio de la Oficina Del Historiador de la Ciudad de La Habana y con apoyo de Consejo Nacional de las Artes Escénicas, el proyecto fue concebido y dirigido por Liliana Pérez Recio.

⁴ Oficina del Historiador de La Habana. Institución rectora de los procesos de patrimonialización, restauración, conservación y gestión del Patrimonio en el Centro Histórico de la Ciudad de La Habana.

calor que lo que la naturaleza frágil de nuestra colección admite. La carencia de luminarias adecuadas fue determinada por la aguda crisis económica que sufre el país en el contexto pandémico así como por la premura con que se realizó la inauguración. Nos han comunicado que la Dirección de Patrimonio realiza algunas gestiones para importarlas. Aún no se ven resultados concretos. La carencia de infografía simplemente se debe a que la fecha impuesta para la inauguración era imposible. La promesa de inaugurar primero y terminar después está siendo cumplida muy poco a poco a medida que empiezan a llegar las infografías terminadas.

El problema de luminarias adecuadas para la exposición patrimonial, que parecería nuestra mayor debilidad, se convirtió en nuestra mejor arma. Porque de tener las luces correctas, hoy el museo estuviera abierto al público a todo lo largo del horario diurno, con una museografía trunca que lo convertiría en una suerte de galería de muñecos sin más sentido que el de mostrar ciertos objetos curiosos o bonitos. Afortunadamente, ante nuestras repetidas advertencias del peligro que corre en semejantes condiciones la colección, la Dirección de Patrimonio accedió a abrir las salas de Exposición Permanente solo los sábados y domingos durante una hora, para hacer la visita guiada antes o después de la función de la sala de teatro, según convenga, y tener así las piezas expuestas a la luz la menor cantidad de tiempo posible. Tuve que construir de prisa una visita guiada que supliera la carencia de información disponible en las salas y de ambientación dentro de las vitrinas.

La museografía proyectada para *El Arca*, además de los paneles infográficos con las fichas de las piezas y la información acerca de las manifestaciones, grupos, técnicas titiriteras y artistas, incluye la ambientación del interior de las vitrinas a partir de las imágenes y documentos referenciales que el museo atesora, con el objetivo de provocar en el visitante una sensación de inmersión dentro de los espacios escénicos y hábitat en los que se desarrolla la actividad de los títeres y los titiriteros. En las dos primeras salas, donde este trabajo fue realizado y llevado a término el resultado redundaba en el éxito de la propuesta museológica.

Esta solución tiene sus bondades. Nos permite trabajar durante la semana en la conservación de las piezas y las vitrinas que ha exigido mucha dedicación por parte del Lic. Humberto Sánchez como conservador, por causa de las plagas y contaminación por hongos. Recuerda que las vitrinas contienen en su estructura madera contrachapada, causa fundamental por la cual enfrentamos varios factores de riesgo biológico conjugados con la humedad y el salitre. Cada semana el conservador revisa las vitrinas, las limpia, detecta los brotes de comején, y fumiga donde es necesario, con lo que ha conseguido mantener los insectos bajo control. Afortunadamente no nos ha faltado el insecticida. Ha sido necesario desmontar algunas partes de vitrinas que estaban muy infestadas y remontar la madera en lugares graves al tiempo que accesibles. Es un trabajo enorme que sería imposible hacer con el museo abierto en horario completo y al que hay que sumar la revisión constante de las piezas para asegurarnos de que no se hayan infestado. Otro problema son los hongos. Por más que abrimos las ventanas siguen siendo necesarios deshumidificadores, que no tenemos, por lo que no nos queda más remedio que sacar las piezas frecuentemente al sol.

Entonces, en cuanto a la conservación, abrir solo para la visita guiada es una ventaja. Otra, aún más evidente, es la de poder explicar a los visitantes, paso a paso cada sala, porque la iluminación deficiente dificulta la lectura de los paneles infográficos donde los hay y sobre todo, como te dije antes, porque faltan en casi todas las salas, de modo que una visita libre dejaría al público sin enterarse de nada.

La visita guiada

La experiencia de estos meses me ha enseñado que la visita guiada, al menos en nuestras condiciones, tiene también sus desventajas. La más notable es la del ritmo. No todos los espectadores tienen la misma velocidad ni los mismos intereses. La visita guiada los obliga a avanzar en manada, ora demasiado rápido, ora demasiado lento. Y faltando la infografía no tienen más remedio que seguir al guía o quedarse sin entender. Por otro lado la dinámica de función-visita o visita-función, si bien garantiza que el público, acostumbrado

ya a asistir a la sala de teatro, acuda a conocer la novedad o incluso repita la visita, implica mucha rigidez en cuanto al tiempo, limitado por el inicio de la función si la hacemos antes de ella, y por el normal cansancio de los espectadores, fundamentalmente de los niños, si la hacemos una vez concluida la representación.

Después de varias semanas de prueba y error he llegado a una dinámica que parece funcionar bastante bien. La visita comienza como es lógico en el recibidor y te cuento que el panel de bienvenida que colocamos a la izquierda y que diseñamos con tanto cariño es olímpicamente ignorado por todos. Visualmente, el altar erigido en homenaje al *Teatro Nacional de Guiñol*⁵ es tan atractivo que se roba toda la atención. Es necesario que me posicione firme en medio del camino para que me dejen, al menos, darles la bienvenida antes de que se lancen contra las barandas del sitio arqueológico de la grada de construcción naval⁶. Probé dar la bienvenida en el puente, al aire libre, antes de hacerlos entrar al recinto del museo, pero tampoco sirve, porque siempre hay al menos dos grupos (imposible pasar los 64 espectadores de la sala al mismo tiempo teniendo en cuenta el poco espacio de circulación de que disponemos, y es rarísimo darles la bienvenida a los que entran y a los que se quedan esperando a la vez, sin contar que, dado nuestro cubano estilo de hacer colas, hay siempre alguna discusión acerca de quién pasa antes, con lo cual no queda más remedio que entrar a los del primer turno al zaguán y “bienvenirlos” allí.

Suelo empezar hablándoles de El Arca como una institución dedicada a la colección, estudio, conservación de objetos y documentos referidos la historia del arte de la animación de figuras, con el fin de comprender mejor su desarrollo y de poder ofrecer ese conocimiento al público que nos visita. Uno de mis descubrimientos recientes es la importancia de presentarme y de hacer que los espectadores se presenten. Como se trata de grupos pequeños, casi

⁵ Teatro Nacional de Guiñol, institución pionera en el Arte de Animación de Figuras en Cuba fundado por José Camejo (1929-1988), Caridad. Hilda Camejo (1927-2012) y José Carril (1930-1992) en 1963.

⁶ El zaguán de la Casa Pedroso, sede del museo, posee un valioso sitio arqueológico. Se trata de los restos de una grada de construcción naval que data del siglo XVI, que antecede a la construcción del inmueble y que junto a otros vestigios similares hallados en el poblado de Boca de Jaruco, constituyen testimonio del inicio de la construcción naval en la Isla.

siempre estructurados en familias o grupos de amigos, es relativamente fácil que un miembro de cada grupo haga una pequeña explicación de quienes son y cómo han llegado al museo, por ejemplo. Es una dinámica que depende de la cantidad de personas, de la manera en que estén agrupados, incluso de sus personalidades individuales y grupales. Pero con el paso del tiempo voy aprendiendo a prever casi a simple vista en cuáles grupos va a funcionar y en cuáles no. Cuando sale bien, la experiencia crea una familiaridad instantánea que genera bienestar y facilita el desarrollo posterior de las actividades de la visita, vence la natural timidez que sienten unos y otros frente a grupos de personas desconocidas y ayuda a que, poco a poco, la visita se convierta en un evento social y de intercambio.

Esta perspectiva para una dinámica relacional he podido confirmarla en las palabras de Shelton Johnson (2022, p.35), quien al referirse a los conceptos básicos para conectar con la gente, sugiere:

Entonces, encuentra esa historia que lo cuente como lo que es, como lo que fue, como lo que probablemente será. Utiliza un lenguaje que enganche en vez de desenganchar, habla siempre desde el corazón, pero une esa pasión con la inteligencia. Trata al público como si fuera de la familia, háblales como si fueran tus parientes porque, bueno... lo son, y ese vínculo es tan profundo como el vínculo que existe entre una madre y un hijo, o un alce y su cría, la memoria colectiva de una vida, una presencia, que todavía puede seguir sintiéndose incluso después de la muerte (...)

Con esta conducción, en días particularmente felices he podido presenciar los espectadores, tanto niños como adultos, discutiendo entre ellos los temas que voy proponiendo a lo largo de la visita. Es el modo de conseguir que hagan preguntas, comentarios y ofrezcan informaciones adicionales o cuenten pequeñas historias personales acerca de determinada obra, titiritero, técnica o personaje que de alguna manera forma parte de su vida o sus recuerdos.

Les explico que todo objeto es *animable*, si tomamos en cuenta que animar es dar ánima, dar vida a algo. Les pido un objeto: una gorra, unas gafas, y hago el numerito de saludar con él, de modo que puedan entender que no sólo hay muñecos en el sentido literal, sino que existen una gran variedad de técnicas de animación y que, por su misma naturaleza estas pueden ser tan

diversas como la imaginación de los animadores. Aunque parezca un recurso muy simple funciona bien, tanto, que cuando llegamos a las máscaras, ya nadie me dice que esos no son títeres, lo cual sucedía una y otra vez en las primeras visitas en las cuales no ofrecía esta introducción al tema.

Desde el mismo inicio de la visita, intento plantear lo que será el tema central de interpretación que propusieron los fundadores del museo: la presencia y participación del titiritero como parte constitutiva del títere. Les hablo del papel del animador dentro, debajo, detrás del objeto animado. La vida humana detrás del objeto transfiriéndole ánima, espíritu, vida. Últimamente he descubierto en la interacción con los niños (sobre todo con los niños) que les encanta aprender cómo el público forma parte de esa animación. Sin la complicidad del público la representación teatral no tiene sentido. Tal como Mayorga (2021, p. 161) expresa: “El corazón del teatro es ese ingenuo acuerdo que se establece entre el cómico y quien lo mira y escucha – ‘Durante un rato voy a hacer que soy Edipo’ / ‘Yo voy a hacer que me lo creo’”. El Titrirero intenta ilusionar a la audiencia haciéndole creer que el títere está vivo y el público intenta acompañar al titiritero haciendo como que lo cree. Y ambos están conscientes del artificio. Salvo en el caso, claro de los niños de edades muy tempranas o los públicos que nunca antes han tomado contacto con este tipo de representaciones, que no consiguen hacer la separación entre el títere y el titiritero y pueden llegar a creer verdaderamente que el objeto animado poseen vida propia. Pero este no es nuestro público habitual. En Cuba, particularmente en las grandes ciudades como La Habana, los niños asisten desde muy pequeños al teatro de títeres, de manera que conocen bastante bien las formas en que se produce la animación de objetos. Cuando llegan al museo ya saben de qué estamos hablando. Cuando digo a los niños que sin ellos no puede haber teatro de títeres, que sin ellos los títeres no podrían vivir, suelen quedarse encantados, como disfrutando de ser tan importantes. Es un momento mágico.

Suelo presentar a los hermanos Camejo y a Pepe Carril desde sus fotos, que están en el panel infográfico que tiene el retablo. Así llamo algo la atención

sobre el hermoso diseño de Mario David⁷ (desde que hay alguien explicando frente a ellos muy pocos espectadores se acercan a mirar los paneles) al tiempo que la explicación cobra un punto de humanidad. Hablo entonces de los primeros años del TNG, de sus exploraciones en la cultura popular, en las referencias afrocubanas, en el títere para adultos, en el teatro de vanguardia; de su rotundo éxito tanto de crítica como de público y de la labor fundadora de los Camejo en tanto creadores de la red de Guiñoles en todo el país. Puedo ser, como guía y titiritera de tantos años, muy apasionada, y eso se contagia. Así que cuando llego a la década de 1970 y hablo del Congreso de Educación y Cultura y de la Parametración⁸, pasa lo que tiene que pasar: la gente se conmueve, se indigna incluso. Hace unas cuantas semanas se me acercó una señora ya muy mayor, llorando, para darme las gracias por llamar a las cosas por su nombre. Es un gran alivio para mi conciencia, después de haber permitido, en silencio, la censura aplicada al texto del panel que acompaña esta estancia del museo⁹. Así que me permito socializar esa parte de la Historia que sigue siendo ignorada por la mayor parte de los cubanos. La gente de nuestra edad, sobre todo, me mira con un asombro que asusta. No tienen ni idea. Para ellos es como si nunca hubiese sucedido.

⁷ Mario David Cárdenas: diseñador cubano fundador de El Arca, Teatro Museo de Títeres, profesor del Instituto Superior de Arte, creador del mobiliario e identidad gráfica de las salas del museo.

⁸ El término *parametración* se refiere al proceso ocurrido en los primeros años de la década de 1970 en Cuba, por el cual se establecieron parámetros discriminatorios para poder trabajar en los sectores de la Educación y la Cultura. Los parámetros establecían la heterosexualidad como única orientación sexual correcta, penaban la práctica y fe en toda religión, y exigían de una adhesión incondicional al proceso político e ideológico de la Revolución cubana. De esta manera quedaron sin empleo o enviados a trabajos alejados de su formación, vocación y experiencia un gran número de artistas e intelectuales de la Isla.

⁹ El panel que explicaba la salida de los Hermanos Camejo y Carril Del TNG por causa del proceso de *parametración* -del que se suele hablar como “el quinquenio gris” a partir de las reflexiones de [Ambosio Fonet](#) fue cortado, antes de la inauguración, a instancia de los directivos de la OHC por considerar inapropiado la invocación de estos hechos históricos.



Figura 2 – Panel infográfico en homenaje a los fundadores del Teatro Nacional de Guiñol. Mario David Cárdenas Cancio, 2021.

Aquí comienzo a hacer pequeñas “trampas” que resultan siempre muy bien. Tienen que ver con mi formación y práctica como actriz y narradora oral. La visita se convierte en una secuencia de historias, en una representación cuya dramaturgia voy perfeccionando a medida que la repito. Tuve que escribir este texto para poder racionalizar lo que había estado haciendo de manera totalmente intuitiva. Y para darme cuenta de que estaba, por supuesto, descubriendo el agua tibia. Un trabajo de Gándara (2013), me hizo reflexionar acerca de las relaciones entre la interpretación del patrimonio, el papel de los intérpretes y las posibles formas de la dramaturgia. Trabajo ahora de manera consciente para entender la visita como un trabajo *performático*, como una función de esas que exigen mucha improvisación porque se construyen desde la participación del público en reacción a los estímulos que la puesta en escena provee. Otro tema del que soy cada vez más consciente es el del manejo de las emociones propias y de las del público. Lo mismo que en una obra de teatro, las emociones, a lo largo de la visita, producen un efecto fuerte y duradero que permite a los espectadores recordar y otorgar significados al discurso que les voy ofreciendo. Ciertamente la emoción ha de estar en mí

antes de llegar a ellos. Cuando sale bien, esta emoción compartida crea una empatía entre el guía y la audiencia que garantiza una recepción más atenta y abierta del discurso museológico, una especie de fraternidad en la cual entran sólo los iniciados en la visita de hoy, porque la de mañana no será exactamente la misma. Acerca del tema de las emociones y la afectividad como recursos para la efectiva labor de los intérpretes del Patrimonio, me resultó particularmente interesante un fragmento del artículo *Interpreting Our Heritage: A Theoretical Interpretation* de David L. Uzzell (1998, p. 2): que aborda el tema de manera muy sucinta y clara:

Si pensamos en términos teóricos, apreciaríamos que los intérpretes normalmente aborden la dimensión cognitiva de la interpretación y pongan énfasis en mejorar el conocimiento y la comprensión de los temas por parte de las personas. Las dimensiones afectivas y conductuales, sin embargo, han recibido comparativamente poca atención en la planificación y el diseño interpretativo. Si las consideraciones emocionales y conductuales son esenciales para la formación y el cambio de actitudes, es menos probable que cualquier interpretación que excluya estas dimensiones sea eficaz. (Traducción mía)¹⁰

Como intento ser imparcial (hasta donde puedo, que no es mucho) hablo de cómo se terminó por declarar ilegal el proceso de la Parametración, de cómo devolvieron trabajos y salarios atrasados a muchos artistas. Aunque para algunos el daño fue irreversible. Y ahí explico que el TNG se quedó sin elenco y que trajeron a Roberto Fernández¹¹ y a su grupo de actores para completar y poder seguir trabajando, hablo de la irremediable pérdida de las piezas del período Camejo y explico que las que conservamos son del período siguiente, después de la llegada de Roberto Fernández quien también fue *parametrado*.

¹⁰ *If we think in theoretical terms, we would appreciate that interpreters typically address the cognitive dimension of interpretation placing emphasis on enhancing people's knowledge and understanding of issues. The affective and the behavioural dimensions, however, have received comparatively little attention in interpretive planning and design. If emotional and behavioural considerations are essential to attitude formation and change then any interpretation which excludes these dimensions is less likely to be effective.*

¹¹ Roberto Fernández (1928 - 2014): importante director teatral cubano. Fundador y director del *Teatro de Muñecos de La Habana*. Director artístico del TNG. Creador de puestas en escena exitosas tanto desde el punto de vista del público como de la crítica especializada. Una parte importante de sus obras constituyen la colección del museo.



Figura 3 – Panel infográfico que explica la colección del Teatro Nacional de Guiñol posterior a 1970. Mario David Cárdenas, 2021.

Al concluir este tema, he perdido a los niños que se aburren de la larga explicación y para traerlos de vuelta comienzo a hablar de cada obra en vitrina presentando los personajes dentro de la historia de cada una. Si me parece útil entender la visita como una representación con una dramaturgia total que la conduce desde su inicio hasta la salida de los espectadores, normalmente hacia la sala de teatro para presenciar la verdadera representación teatral, en el trabajo específico con los niños suelo utilizar la narración oral escénica para colocar las piezas dentro del contexto de la obra para la que fueron creadas. Los cuentos tradicionales conocidos por los niños cubanos en múltiples versiones abren un terreno de comunicación entre los pequeños espectadores y el guía de la visita al tiempo que las nuevas historias ofrecen peripecias

sorprendentes que bien manejadas convierten la visita en una aventura: Contar en paralelo y de manera muy breve lo que pasaba en la obra y la manera en que la obra era representada crea un discurso en dos planos que tanto los niños como los adultos acompañan muy bien.

Pluft el fantasma, *Hammelin* y *Caperucita* me sirven para hablar de Roberto Fernández y de Jesús Ruiz¹² y para recuperar la atención de los pequeños, (los adultos ya son míos hasta el final). Con *Gulliver* presento la obra de Armando Morales¹³ y sobre todo pongo el énfasis en el trabajo de Antonia Eiriz¹⁴. Nadie sabe quién fue esa señora, así que no me ha quedado más remedio que decir una y otra vez que están sus cuadros en Bellas Artes. Y contar del taller de Papier Maché en el Juanelo y de cómo la gente de allí sigue viviendo de lo que Antonia les enseñó a hacer, lo cual me da la oportunidad de dejar caer el tema del trabajo comunitario (que no es llevar unas variedades mal hechas, para una mala función una vez al año, sino, mejorar de verdad la vida de la gente por medio de la cultura y desde el respeto.) Ahí, si no estoy atenta, vuelvo a perder a los niños pero me quedan los *6 pingüinitos*, con sus nombres sonoros, que hacen reír y los diseños del mecanismo interior que, (tu idea resultó inmejorable), encantan tanto a los niños como a los adultos. Y claro, hay que mencionar la colaboración con los soviéticos y su influencia en el teatro de títeres cubano. Finalmente, para poder avanzar hacia las otras estancias, la grada de construcción naval la menciono si alguien me pregunta (lo cual ocurre con bastante frecuencia) porque, como ves, esta sala es larga de explicar y el tiempo me acorralla.

¹² Jesús Ruiz (1943 - 2014): prestigioso diseñador cubano de largo trabajo en el diseño de escenografías y vestuarios del teatro de títeres en el país. Con una destacada obra como diseñador para el teatro, el cine y la televisión, fue profesor en el Instituto Superior de Arte y fundador del Centro de Estudios del Diseño, la Cátedra Rubén Vigón, la DE Revista de Diseño Escénico y de la Galería Raúl Oliva.

¹³ Armando Morales Riverón (1940 - 2019): actor, titiritero, director teatral, diseñador escénico. Director general del TNG. Premio Nacional de Teatro.

¹⁴ Antonia Teodora Eiriz Vázquez (1929-1995): artista cubana. Incursionó en la pintura, el grabado, el dibujo y el ensamblado. Fue profesora de la Escuela Nacional de Instructores de Arte y de la Escuela Nacional de Arte. Fundó el taller de *papier maché* en su casa del reparto Juanelo.



Figura 4 – Los seis pingüinitos, TNG: 1973. Rigel Gonzáles y Mario David Cárdenas Cancio, 2021.

¿Por dónde le entra el agua al coco?

Adentrarnos en las salas del museo tienen desde el inicio una vocación por el “cómo se hace”, esta, junto con cierta intención histórica se organiza con la conciencia de que es una historia no lineal e remota, por eso al preguntarnos qué vino primero, organizamos una sala de los orígenes remotos que se

corona con las piezas que representan el teatro de títeres indonesio¹⁵. Con él conseguimos también proponer el teatro de sombras como la técnica que caracteriza la sala. En esta estancia hay que hacer pasar a los niños delante, porque si se quedan al lado de los adultos no ven nada y se distraen enseguida. Esta sala se la dedico a ellos, porque es necesario ganar su atención si quiero seguir avanzando con tranquilidad. El ambiente de esta sala es un éxito rotundo y propicia un silencio y un recogimiento ideal para lo que se va a explicar. Generalmente empiezo preguntando si alguien sabe cuál fue el primer títere del mundo y contesto que yo tampoco lo sé, que nadie lo sabe, porque la animación de objetos es tan antigua como el hombre mismo. Y ahí hablo de la caverna, de la sombra, de las pieles y los cuernos, del hechicero y su bastón mágico. Es lindo darse cuenta que eso, que a nosotros nos parece tan evidente, es un universo totalmente nuevo para el público, y no sólo para los niños, también los adultos se quedan maravillados.

Te confieso que frecuentemente dejo pasar la terracota y avanzo directamente hacia “los Wayanes”, de una parte por el tema del tiempo, que me muerde los talones, y por otro lado, porque a esa altura estamos bastante amontonados en la sala y es engorroso hace girar al público hacia la pequeña vitrina. Solo la presento cuando hay poco público y estoy haciendo la visita después de función, porque en estas condiciones tengo más libertad para manejar la duración de la visita. Para los Wayanes no me queda más remedio que mostrar el pequeño mapa del panel infográfico y explicar dónde está Indonesia (no sólo a los niños, sino a la mayor parte de los adultos que confunde la India con Indonesia) y hacer un conteo de años en generaciones para que los pequeños se den cuenta de la antigüedad de la manifestación. De nuestra larga investigación, para la visita guiada, no importa cómo se llama el personaje, o de quien era hijo. Por el contrario, les resulta sumamente interesante la información acerca de las características de la representación y

¹⁵ La sala oficialmente llamada “En el principio: El Títere” está dedicada a formas antiguas y tradicionales de la animación de figuras. Es un pretexto para ahondar en el origen de los títeres y su relación con el ritual, la magia y la religión. Esta sala exhibe tres títeres de *Wayang Golek*, uno de *Wayang Kulit*, uno de *Wayang Cepak* y un títere de agua vietnamita así como una pieza arqueológica: una figurilla de Terracota de la Magna Grecia. Por la belleza e importancia de los títeres de *Wayang* dentro de nuestra colección, los trabajadores del museo la llamamos informalmente la “Sala de los Wayanes”

la figura del Dalang. Asumo el énfasis en las técnicas titiriteras, porque en gran medida es este tema el que me va a servir de hilo conductor en el resto de la visita.

Hago notar cómo los javaneses cuentan historias similares con técnicas diferentes: la sombra y la varilla. Hablo brevemente del Wayang Golek, otra vez haciendo énfasis en los aspectos más interesantes de la representación y en el trabajo del Dalang porque después de varios intentos aprendí que es lo que más interesa a nuestra audiencia. La idea de la manito del titiritero que sostiene las varillas¹⁶ fue óptima, porque aunque nos parece evidente a nosotros, el público no tiene idea. Tanto los niños como los adultos se quedan pasmados al notar que el titiritero tiene que animar dos brazos con una sola mano. Luego los invito a jugar con los títeres de sombra en la pantalla y ahí hay que organizar la cosa porque todo el mundo quiere al mismo tiempo. ¡Hasta los adultos! Aprovecho para hablar de los posibles recursos expresivos de la sombra, los hago acercar la figura a la pantalla y a la luz alternativamente, superponer las dos figuras, para obtener una nueva, etc. Este momento lleva mucho tiempo, sobre todo si el grupo está compuesto por más niños que adultos.

Casi a la fuerza los saco de la pantalla de sombra y subo la escalera para presentar al títere vietnamita. Porque está probado que si no la hago así los niños suben y bajan por ella sin control y hasta ahí llega la visita. Suelo explicarles que Vietnam está cerca de Indonesia, y que los vietnamitas cultivan el arroz para lo cual necesitan anegar los campos, y de ahí que el agua sea tan importante para ellos, y que los títeres suyos se animen en el agua. Les cuento, y eso siempre los hace reír, que al principio las funciones se hacían en lagos, frente a los templos, pero que ahora las compañías profesionales se procuran grandes piscinas inflables con las que viajan por el mundo. Hablo de la técnica, de los titiriteros tras la cortina, de las varas que llegan a sus manos bajo el agua, de los mecanismos y de la representación misma. Es un

¹⁶ En el montaje de las piezas de *Wayang Golek* se decidió colocar una mano de madera tallada, casi de tamaño natural, dentro de cada vitrina sosteniendo las varillas de los títeres. De esta manera se sugiere la presencia del titiritero al tiempo que se facilita la comprensión de la técnica.

momento muy lindo, porque otra vez consigo encantarlos y hacer que imaginen el espectáculo.

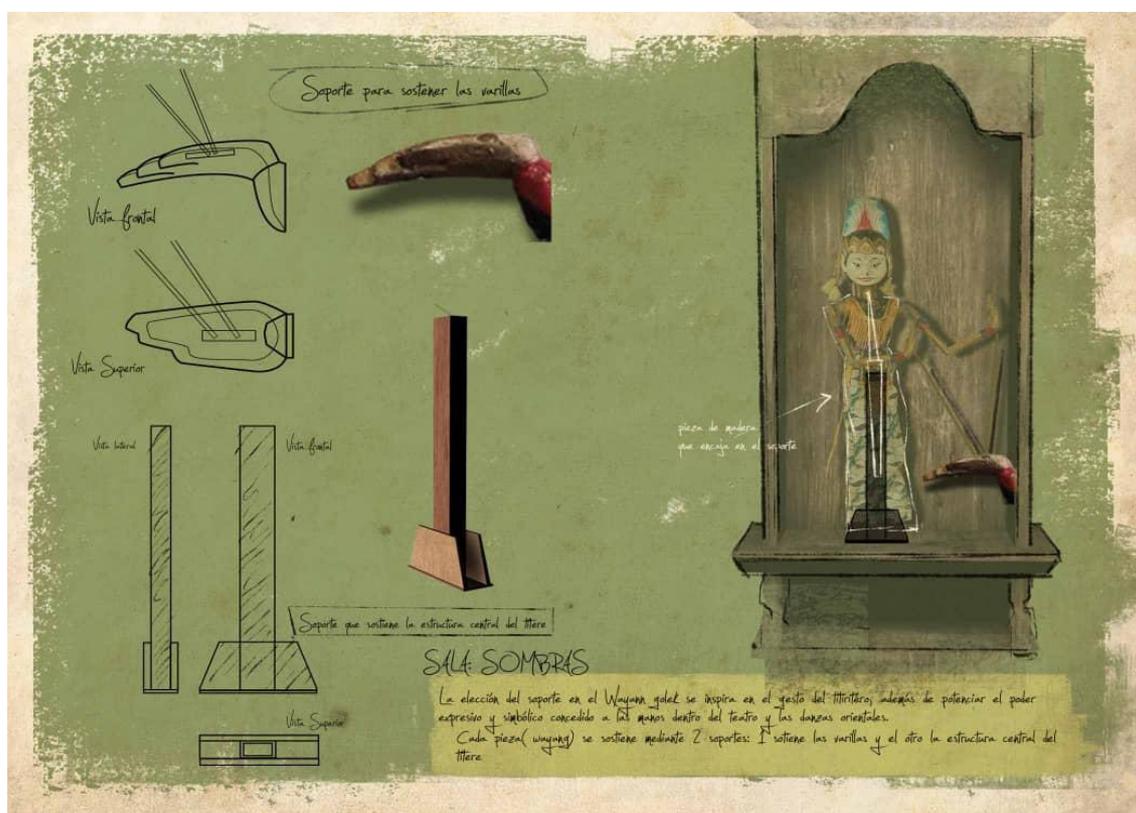


Figura 5 – Proyecto de soporte para exposición del Wayang Golek, Mario David Cárdenas, 2021.

De la máscara a la marioneta

La sala del camerino, que busca representar los bastidores del espacio titiritero, incluye una coqueta con su espejo y sus luces y un pequeño escenario para marionetas, junto con una simulación de los foros de la escena. A penas doy un paso para subir ya tengo cinco niños tratando de correr por la escalera. Todo el tiempo que estuve hablando de los títeres vietnamitas los estuvo matando la curiosidad por saber qué hay allá arriba. Y hay que controlarlo bien, porque frecuentemente alguno tropieza. Trato de subir yo primero, porque en el camerino no hay velador.

Presento esta sala desde las técnicas. Hablo de las máscaras, de su antigüedad, de cómo muchos pueblos las usaron y las usan, de sus funciones rituales, de cómo algunos rituales se convierten en carnaval, en festival profano

y las máscaras se van a bailar a las calles, y de las máscaras en el teatro. Todo eso hay que hacerlo bien ligerito y presentando al mismo tiempo las máscaras en vitrina como ejemplo de lo que se está explicando porque la vitrina grande de las marionetas llama mucho la atención y es muy fácil perderlos. Ponerse las máscaras y jugar en el espejo es otro de los momentos que los niños disfrutan y permite hablar del trabajo de animación de las máscaras que impiden ver los rasgos del rostro del titiritero. Es lindísimo cómo los niños entienden al instante y casi por instinto comienzan a mover el cuerpo en función de la máscara. Deberíamos aprender de ellos. Lo malo son los adultos que insisten en hacer la foto e interrumpen la experiencia.

La vitrina de las marionetas es tan atractiva que no es difícil que devuelvan las máscaras y miren al otro lado. Basta con que yo me desplace para que todos giren conmigo. Empiezo por hablar del término en francés y de cómo significa Títere en general y explico que en Cuba llamamos marionetas sólo a los títeres que se animan desde arriba. Muestro cómo los hay de hilos de y varas, o de combinaciones entre ambos y presento las piezas comenzando por el *Pupi* siciliano¹⁷ que siendo el más grande llama mucho la atención. Otra vez aquí lo que despierta mayor interés es la forma en que la representación se desarrolla así como la manera en que el titiritero consigue animar la figura.

De todos modos siempre consigo colar algo acerca de las historias que se contaban y el entorno sociocultural en que nacieron las diferentes manifestaciones. Por ejemplo, cuando hablo de *Spbjel* y *Hurvínek*¹⁸ casi siempre consigo hablar del amor de los checos por las marionetas, de cómo Josef Skupa¹⁹ (1892–1957) sufrió censura y prisión en tiempos de los Nazis y de cómo sus personajes han perdurado a través del tiempo. Para los *Kaphutli*²⁰

¹⁷ Ópera dei Pupi, es la forma tradicional de las marionetas de Sicilia con mayor auge en el siglo XIX. Esculpidas en madera, articuladas, llevan una vara rígida en la cabeza como medio de animación. Suelen tener armaduras que provocan los inconfundibles sonidos de las batallas de caballeros medievales.

¹⁸ Spbjel fue creado en 1920 por el maestro Josef Skupa y esculpido por el constructor de muñecos Karen Nosek. En 1926 Gustav Nosek propuso Hurvínek.

¹⁹ Josef Skupa (1892–1957): Titiritero húngaro, desarrolló sus estudios y procesos creativos en la República Checa, no sólo fue un gran creador de marionetas, como profesor de excelsos titiriteros de la tradición checa.

²⁰ *Kaputli*, significa en hindi “baile de muñecas”, es el modo de referirse al arte de las marionetas de Rajasthán en la India. Fueron donadas por el maestro titiritero Prakash Bhatt.

cuento del pueblo nómada, de cómo cantaban las genealogías de la gente importante, de cómo animan sin mando para los hilos, lo cual me permite mostrar las crucetas y hablar de las dificultades en la construcción y animación de las marionetas de hilo. Los jinetes mexicanos me sirven, dado que sabemos tan poco acerca de ellos, para hablar acerca del trabajo del museo no sólo como almacén de objetos sino como institución dedicada a la investigación donde cada pieza es un pretexto para aprender algo nuevo y abre varias líneas de investigación, y de cómo es un trabajo laborioso y largo. Cierro con la marioneta de Burkina Faso porque me permite retornar al tema de las máscaras y al bajar la escalera, empezar por Polichinela²¹ como tú me sugeriste, tirando del hilo de la máscara que se transforma en guante pero sigue enmascarado.

Un detalle. La bajada de la escalera es caótica, porque tengo que bajar última si no quiero dejar algún visitante solo donde no hay velador, pero al bajar, se encuentran de frente con todo el espacio de la sala de tv y de la sala cubana con lo cual muchos se lanzan a correr y me cuesta “Dios y ayuda” recuperarlos para seguir.

Guiñoles en la TV

La estancia de la Televisión es pasaje, una galería, en el que se cruzan los títeres de viaje, la conquista de América por Occidente y con ella la modernidad expresa por una invocación de los años de 1950 y la aparición de la televisión donde los títeres no tardaron en presentarse. Algunas veces intenté encender el televisor para atraer los visitantes. Dio resultado, pero me obligó a hablar directamente de los títeres en la televisión antes de Polichinela, lo cual estropea el enlace del que recién te contaba y que es realmente muy bueno.

Así que he optado por posicionarme frente a Polichinela y empezar a hablar, me oigan o no, con lo que generalmente consigo que eventualmente regresen y me presten atención. Aquí, obviamente explico cómo funciona el

²¹ *Pulcinella*, títere de guante napolitano, representa un personaje de la Comedia del Arte. Fue donado por Bruno Leoni, grande titiritero que trasmite la tradición para muchos otros Polichinelas por el mundo.

títere de guante que dicho sea de paso es el que los niños mejor conocen, hablo del camino de Polichinela por el mundo, de sus transformaciones en los diferentes países, de los emigrantes europeos en América del Sur y presento los *mamulengos*²² haciendo énfasis en su registro como patrimonio cultural inmaterial de Brasil. Presento a Panchito como un niño bueno, tan diferente de Polichinela y hablo un poquito de la maestra Virginia Ruano²³; hablo de los títeres españoles de *Axioma Teatro* y de cómo el títere se dedicó a los niños sólo en fechas muy recientes habiendo sido siempre un asunto de adultos. Y antes de terminar hago notar el mapa, que dicho sea de paso nos quedó alto y miran poco, y les digo que los títeres viajaron y viajaron y siguen viajando.

Entonces echo a andar la tira del televisor que mantengo en pausa durante todo ese tiempo porque si la tengo encendida desde el principio todo el público se apostó frente a la pantalla y se imposible transitar hacia la sala cubana. La dejo ver un tiempo prudencial y en dependencia de la atención del público la mantengo o la vuelvo a detener antes o después. Generalmente la ven entera y van recordando cada programa. Cuando termina presento la vitrina de la TV. Es una vitrina que el público casi presenta conmigo. Esa es Alegrina²⁴! Dicen los adultos. Eses es Pelusín²⁵! ¡Ese es el de la televisión! En general estos son los dos personajes que nuestro público reconoce entre los que tenemos en la colección. De Alegrina les cuento que se trata de un títere de apoyo que se utilizaba solo en determinadas escenas de acuerdo a las necesidades de la representación, y que los muñecos que actuaban como presentadores habituales de *Arcoíris Musical* (siempre me preguntan) los tienen sus titiriteras.

²² Donados por Susanita Freire, provienen del *Museu do Mamulengo* en Glória de Goitá. Como parte del conjunto de los *Teatros de Bonecos popular* del nordeste brasileño, constituyen, gracias a su registro, patrimonio da cultura inmaterial de la nación.

²³ María Virginia Ruano (1927- 2021): pedagoga e investigadora mexicana que hizo del arte de los títeres su pasión y objeto de estudio con foco en el trabajo de docente. Autora de varios libros contribuyó a la promoción del teatro de títeres en una dimensión continental.

²⁴ Alegrina, personaje títere presentadora del programa para niños de la televisión cubana: *Arcoíris Musical*, con dirección de Jesús Caldas desde 1985.

²⁵ Pelusín del Monte y Pérez del Corcho (1953). Personaje títere que representa un niño campesino cubano creado por los fundadores del *Teatro Nacional de Guiñol* junto al texto escrito por Dora Alonso (1910 - 2001).

Esto me da la oportunidad de hablar otra vez del trabajo del museo, del amor de los titiriteros por sus títeres, de las dificultades para localizar las piezas. La gente pregunta por los títeres como quién pregunta por la familia. - ¿Dónde está Jotavich²⁶? ¿Quién tiene a Amigo²⁷? ¿Y los Yoyo²⁸? ¿Por qué no tienen a Toqui²⁹? ¿Y el Guije? ¿Dónde está el Guije³⁰? Y se enlazan en discusiones entre ellos acerca de fechas, personajes y programas que cada uno recuerda a su manera.

A penas consigo llamar la atención sobre Guarapo³¹ y Alelé³². No sé si es porque están muy lejos en el tiempo, pero son personajes olvidados. Casi siempre consigo recuperar a los adultos llamando su atención sobre la cantante de los Yoyo cuyo nombre sigue siendo un misterio. Y de ahí presento un títere de los Camejo, también creado para la televisión, y retomo, desde este lugar, el principio del camino para poder irme a la sala cubana.

Un paréntesis para hablar de Pelusín del Monte

Mientras tanto pierdo la atención de los niños, que solamente reconocen entre esos títeres a Pelusín porque la televisión cubana hizo varios programas como respuesta al distanciamiento social provocado por la pandemia de Covid-19 en los que se retomó el personaje. Ese es un tema que merece

²⁶ Jotavich: personaje títere protagónico de la serie, *Las aventuras del viejo Jotavich* fue transmitida por la Televisión Cubana entre 1984 y 1991, con dirección de Germán Navarro.

²⁷ Amigo: Personaje títere creado por los fundadores del Teatro Nacional de Guiñol- Hermanos Camejo y animación de Ulises García, para el programa de la Televisión Cubana *Pionero cubano*, se estrenó en enero de 1962, con dramaturgia de Celia Torriente permaneciendo al aire por 18 años.

²⁸ Los yoyo: títeres del conjunto musical del mismo nombre que formaban parte del elenco del programa de la televisión cubana *Tía tata cuenta cuentos* (1963-1986) de la autoría de Celia Torriente y Enriqueta Almanza.

²⁹ Toqui: personaje títere ecuatoriano-cubano creado por Ana María Salas, protagonizó la serie del mismo nombre producida en el año 1986 por los estudios del ICRT (Instituto Cubano de Radio y Televisión), dirigido por Ana María Salas y conducido por Nuria Vega.

³⁰ Güije: personaje de la mitología popular cubana, fue uno de los títeres de la serie *El Camino de los Juglares*. Salió al aire en 1996 con guión de María del Carmen Triana.

³¹ Gurapo: Personaje del repertorio del Teatro Nacional de Guiñol creado por Pepe Camejo y animado por Ulises García. Formó parte del elenco del programa de televisión *El mundo de los niños* (1961-1967), escrito por Luis Gibert, bajo la dirección de Julio Lot y conducido por y Carmen Solar y Erdwin Fernández como el payaso Trompoloco.

³² Alelé: Personaje del repertorio del Teatro Nacional de Guiñol creado por Pepe Camejo y animado por Ulises García. Formó parte del elenco del programa de televisión *El mundo de los niños*. También tuvo un espacio en la Revista de la Mañana hasta entrada la década de 1980.

investigación, porque no se trata solamente de que los niños, de pronto, conocen a Pelusín, sino que tengo la impresión (habrá que investigar), de que el Pelusín que ellos conocen ya no es más el Pelusín de Dora Alonso³³, como sería lógico esperar, a pesar de que cuando se erige un ícono como representante de la construcción de identidad, la fijación del referente produce o reclama a un grado de cristalización.

La verdad, después de pensarlo un rato creo que no hay nada de extraordinario en ello. Que las obras de arte se resignifiquen con el tiempo, que distintas generaciones asignen a los mismos productos culturales valores diferentes, es cosa sabida; que lo que consideramos patrimonial se cambia una y otra vez, es un hecho y eso se verifica también para un personaje teatral. Sobre la importancia de comprender los cambios en el significado otorgado a determinado recurso patrimonial, me afirmo el texto Don Enright (2018). Como planificador de interpretación y asesor en experiencia de visitantes, el autor nos alivia al afirmar que no hay significados inherentes al recurso patrimonial, pero eso no quiere decir que no tenga significados. De esta forma desmonta el concepto de *significado inherente* ofreciendo en su lugar el de *conjunto de valores patrimoniales*, los cuales se encuentran en constante evolución de manera tal que el intérprete del Patrimonio tiene la obligación de constatar esa evolución y utilizarla en su discurso.

La sala cubana: el taller

Abrir el camino a la sala cubana después de más de media hora de visita es otro máximo caos. El rectángulo que traza la sala alrededor de la mesa que no marca un recorrido definido y el espacio grande después de las salas pequeñas y contenidas, invitan al desorden. Suelo posicionarme en el fondo de la sala y empezar a hablar de cómo después de los guiñoles fundacionales que los Camejo ayudaron a constituir, se abrió una segunda

³³ Dora Alonso, o Doralina de la Caridad Alonso Pérez (1910-2001) Premio Nacional de Literatura, fue periodista, dramaturga con una prolífera obra poética y narrativa destinada a la infancia. Autora de las obras que dieron origen al personaje títere Pelusín del Monte.

hornada de teatros de títeres nacidos de la Escuela de Güira³⁴ en un intento de crear un teatro de títeres en cada Regional del país. Nunca estoy segura de si me están oyendo porque mientras hablo la gente va mirando libremente las vitrinas. Así que sigo hablando de los años 90, del nacimiento de los proyectos y del Boom del títere en medio de la crisis económica. Todo para concluir que esta historia explica la cantidad de grupos titiriteros a lo largo del país conformando un movimiento que con sus diversidades se mantiene hasta hoy.

Luego empiezo a presentar las vitrinas y ahí, sí prestan atención, aunque hay momentos en que pierdo a algunos. Descubrí que si presento las vitrinas en desorden en lugar de seguir la vuelta de la sala, funciona mejor. Entonces casi siempre recupero el tema de las técnicas titiriteras y trabajo con Hormiguita Retozona³⁵ que es un personaje bien conocido y me ayuda a recuperar la atención de los niños. Ahí les explico lo que es un pelele. Pido permiso a alguna niña con cabellos largos y la agarro con cuidado del pelo para mostrar dónde está el mando de la cabeza y de la faja del pantalón o la saya para enseñar el otro mando. Esto por supuesto les encanta y cuando hago lo mismo para ilustrar la técnica del títere mimado suelo tener muchos voluntarios. Además de la técnica menciono claro el grupo, el diseñador, el director de cada obra y así tengo ya presentados a Raulín³⁶, Caspy³⁷ y Sisebuto³⁸ además de Pollito Pito³⁹ que tiene las zapatillas para los pies del titiritero, hablo un poquito del Guiñol de Camagüey y del grupo Papalote y -si el tiempo y el estado de atención del público lo permite- hablo también de la

³⁴ La escuela Güira de Melena, o Escuela Nacional de Teatro Infantil (ENTI), se produjo por articulación de un programa entre el Consejo Nacional de Cultura y el Ministerio de Educación, comenzó a gestarse en 1969 bajo la dirección de Julio Cordero, fue el espacio donde se formó una valiosa generación de maestros titiriteros cubanos.

³⁵ Hormiguita Retozona: Puesta en escena del grupo Nueva Línea (2006), con títeres de mesa creados por Nilza Reyes y Yaqui Saiz.

³⁶ Raulín: Personaje títere del repertorio del grupo Guiñol de Remedios, tuvo su estreno en 1981 con autoría de Fidel Galbán.

³⁷ Caspy: Personaje títere de la obra *La Nana*, fue creado por Armando Morales con dramaturgia y dirección de Raúl Guerra en el Teatro Nacional de Guiñol, 1982.

³⁸ Sisebuto: Personaje títere creado por Pedro Valdés Piña en 1967, con autoría de Modesto Centeno y música de Héctor Angulo, estrenó *juguete cómico* en 1970.

³⁹ Pollito Pito: Personaje títere de la obra *Balada para un pollito pito*, fue estrenada en el Guiñol de Camagüey en 1983 con dirección de Mario Guerrero y diseño de Enrique Misa Casola.

cultura yoruba y su presencia en el títere cubano porque el Elegguá de René Fernández⁴⁰ se presta para el caso.

En este punto siempre alguien me hace notar las máscaras del Agüita de Todos, lo cual me permite retomar el hilo de las técnicas y volver sobre la máscara teatral. Señalo diseñador obra y grupo y llamo la atención sobre los mascarones de saco de Armando Morales, Ahí mismo, debajo está expuesta la Doña Coruja de la puesta de Mario González⁴¹ que es un marote y me deja presentar esa técnica al tiempo que hablo de Miriam Sánchez⁴² y paso a presentar los otros títeres de las obras que ella protagonizó en sus unipersonales como clásicos que representan la destacada obra de las mujeres titiriteras cubanas. Y como los títeres de *Bonita y el Mar*⁴³ son parlantes donde vemos el cuerpo de la actriz funcionando como cuerpo retablo, semejantes a los de *El Pez Enamorao*⁴⁴. Me aproximo a ellos y hablo de la flor y la mariposita como ejemplos de nuevas formas de animar figuras en los dedos. Arriba está la Vendedora de *Teatro de Las Estaciones*⁴⁵ y hablo de ella, del grupo y de la varilla recordando nuestro paso por los Wayanes. Entonces los hago mirar los títeres de Tomás Sánchez⁴⁶ que como están desnudos dejan ver la forma en que el títere está construido, lo cual les encanta. No me queda más remedio que hablar de Tomás Sánchez porque casi nadie sabe de él, ni niños ni adultos (es evidente que la visita es una excelente oportunidad para medir los grados de conocimiento general de la media de la población que frecuenta el museo).

⁴⁰ René Fernández: Director del Teatro Papalote de Matanzas, es autor de innúmeras piezas para el teatro de títeres cubano, es profesor, director y cuenta entre su extenso repertorio la obra *Ikú y Elegguá*, con diseño de Zenén Calero, 1994.

⁴¹ Mario González: actor, bailarín y titiritero cubano. Integró los elencos del *Teatro Nacional de Guiñol*, *Teatro Musical de la Habana*, *Pequeño Teatro de la Habana* y fundador del grupo *El Arca*.

⁴² Miriam Sánchez, actriz titiritera, fundadora del *Teatro de Muñecos de La Habana* en 1959, integró el elenco del *Teatro Nacional de Guiñol* y fundó el grupo *El Arca* (2010).

⁴³ *Bonita y el mar*: espectáculo unipersonal protagonizado por Miriam Sánchez, dirigido por Roberto Fernández, con diseños de Jesús Ruiz y texto de Ignacio Gutierrez, destaca por el trabajo del cuerpo del actor como retablo. Fue estrenado en el Teatro Nacional de Guiñol en 1987.

⁴⁴ *El pez enamorado*: Espectáculo del grupo *Pálpito*, estrenado en 1996, con dirección de Ariel Bouza y texto de Frank Daniel Santos Zuazo.

⁴⁵ *Teatro de las Estaciones*: Compañía teatral fundada en Matanzas en 1994 con la dirección Rubén Dario Salazar.

⁴⁶ Tomás Sánchez, premio nacional de Pintura, es un artista visual merecedor de numerosos reconocimientos y exposiciones internacionales. Fue creador de títeres para el grupo Teatro Infantil de Plaza, integró el *Grupo de marionetas de la Unesco* hasta 1978.

También muestro los diseños de Elso Padilla⁴⁷ que como son para *El Camarón Encantado*⁴⁸ interesan a los niños que conocen el cuento. Les explico cómo el diseñador hizo que los mismos elementos se convirtiesen de choza en silla y de silla en trono de la emperatriz y casi siempre un niño dice: -¡Y luego todo vira para atrás! Lo que me confirma que entendieron.

⁴⁷ Juan Francisco Elso Padilla (1956-1988), artista visual, vanguardia del arte contemporáneo cubano, integrante de la exposición Volumen I, fue un autor comprometido con la materialidad como constitutivo del arte como proceso.

⁴⁸ El camarón encantado: puesta en escena del grupo de Teatro Infantil de Plaza que contó con los diseños de Elso Padilla, conservados en la colección del museo.



Figura 6 – Proyecto de Retablo-vitrina para representar la obra de Tomás Sánchez e Elso Padilla. Mario David Cárdenas Cancio, 2021.

Seguidamente retomo el asunto de los títeres animados por medio de varillas y presento los personajes de Sueño de *Una noche de Verano*. Debajo, en una de las vitrinas pequeñas, está la Princesa Murmurina de del grupo

Retablos de Cienfuegos. Y como al lado están los Tres cerditos del mismo grupo los niños los descubren y dicen ya sin que nadie se los pregunte que son títeres de guante. Ya enguantados cruzamos hacia para Juancito y María⁴⁹ y ahí retomo con lo que hablamos antes acerca de la emigración europea en América del Sur, Javier Villafañe y su éxito entre los titiriteros cubanos. Casi siempre les cuento un poquito sobre *La calle de los fantasmas* y les recuerdo a Roberto Fernández al hablar del *Teatro de Muñecos de la Habana*. Como está debajo y brilla, siempre alguien me pregunta por Alegría⁵⁰, incluso muchísimos niños la reconocen. Y después me voy para Papobo⁵¹, les hago el cuento del niño negro nieto de esclavizado en La Habana colonial, les pregunto si vieron el largometraje de animación con técnica de stop-motion (no la vieron) y les presento el Guiñol de Santiago⁵², y la animación stop-motion como una forma más moderna de animar figuras.



Figura 7 – Retablo-vitrina de Papobo, junto modelo proyectado.

⁴⁹ Juancito y María: Personajes títeres de la obra de Javier Villafañe construidos por Nicolás Loureiro para el Teatro de Muñecos de la Habana en 1965.

⁵⁰ Alegría: Personaje títere creado por el titiritero cubano Adalett Pérez.

⁵¹ Papobo: Personaje títere del repertorio del Guiñol de Santiago de Cuba dirigido por Rafael Meléndez y diseñado por Jesús Ruiz, 1976.

⁵² Guiñol de Santiago: Fundado en 1961 con la asesoría técnica de los Hermanos Camejo y la dirección de Rafael Meléndez, (1947-2017).

Mario David Cárdenas Cancio.

Al llegar aquí, yo no sé ellos, pero yo estoy exhausta, así que los invito a jugar con los títeres de mesa. De todas formas casi siempre ahí empieza una cascada de preguntas. ¿Dónde está determinado personaje? ¿Cómo pueden aprender a animar y construir los títeres? ¿Los titiriteros vietnamitas tienen que aguantar el aire bajo el agua? Y otras incontables inquietudes.

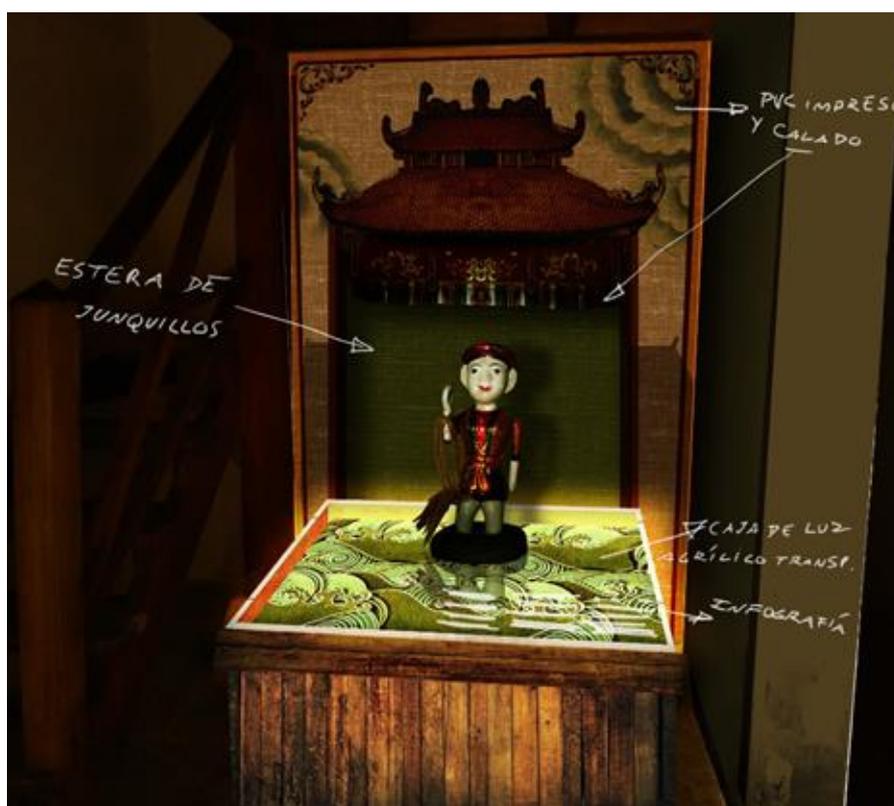


Figura 8 – Maqueta para montaje del Títere acuático vietnamita.
Mario David Cárdenas Cancio, 2021.

“Interpretar” el patrimonio titiritero

En Cuba, tierra de contradicciones, a pesar de carecer a veces de aquello que se considera básico y elemental, hemos desarrollado una cultura del ocio y el entretenimiento que ve en esas actividades una necesidad y un derecho ciudadano. Si a ello unimos el marcado interés por la educación y el aprendizaje, (sobre todo en las edades tempranas) se comprende que nuestro público se acerca al museo entendiéndolo como institución que aúna el ocio y la instrucción. Entiendo el museo como una institución educativa, por más que se trate de una educación no formal en tanto sus maneras son muy diferentes

de las de la escuela. En la visita hay muchos planos diferentes de aprendizaje: desde la capacidad de escucha, hasta la relación cortés y respetuosa con quienes están conviviendo en un espacio pequeño y a ratos incómodo; desde los contenidos específicos de la historia y la técnica del arte de la animación de figuras hasta apreciación de las Artes plásticas y el diseño. Lo que confirmo junto a Oscar Navajas al comentar la obra fundacional de Joaquín Arnau Amo (1975), quien refiere que

Para Arnau el espacio museístico se transforma en un lugar de encuentro y de convivencia que se puede ver desde tres perspectivas distintas. La primera perspectiva corresponde al espacio lúdico, donde la imaginación y la fantasía del visitante que entra en el museo se ven abocadas a sumergirse en la dinámica del juego que éste le propone posibilitándole desempeñar multitud de papeles con los que pueda disfrutar libremente. A este espacio lúdico le sigue una perspectiva que Arnau llama el espacio escénico, que introduce al visitante con sus nuevo(s) rol(es) en un lugar donde interactuar. Finalmente los dos espacios anteriores engloban lo que Arnau denomina el espacio ritual (NAVAJAS, 2007, p.8).

De esta forma, si el Patrimonio puede ser interpretado desde cierto sentido dramático por los guías, con más razón es coherente hacerlo en uno cuya temática es una forma de arte escénico. Si lo lúdico es herramienta útil para la comunicación y el disfrute en cualquier espacio patrimonial, más aún ha de serlo en un espacio donde habitan los títeres. La ritualidad innata del teatro, la que acompaña el nacimiento de las figuras animadas, ha de estar y conducir nuestra interpretación del museo que hemos creado. Pensar el trabajo de la visita guiada más allá de un “mediador de contenidos” puede ser el camino en el cual la visita es experiencia, puesta en escena, una vuelta de tuerca en la inmersión.

Tú tenías razón cuando decías que el hilo conductor debían ser las técnicas y el trabajo del titiritero. Es lo que más le interesa a los niños, saber cómo funcionan las cosas. Luego, la historia del títere, la geografía, la cultura de los pueblos, les llega por contacto, por aproximación. No se quedan con todo, pero algo se va despertando. Y también tenías razón aquel día que discutimos, cuando yo quería hacer un orden rigurosamente histórico y tú me

hablabas del conocimiento como un mosaico que se va armando pieza a pieza sin que tenga que estar totalmente ordenado desde el principio.

Hasta aquí, por la vía de la intuición, pero con un patrimonio teatral encarnado hace más de 20 años, pienso que la visita que he conseguido montar, sobre la marcha y a partir del público, es buena y funciona. El jueves pasado estuve en la Casa de África, porque estoy haciendo allí una peña de cuentos africanos una vez al mes. Alguien les preguntó a los niños si conocían El Arca. Unos cuantos dijeron que sí. Fueron con sus padres, no con la escuela. ¿Qué les gustó más? ¡Las sombras! ¡Las máscaras! Jugar con los títeres. Los visitantes se van contentos, vuelven, se avisan unos a otros. Todas esas son buenas señales. Los adultos la pasan muy bien. A veces se olvidan de que los niños están ahí y se cogen la visita para ellos.

Los mayores problemas que ofrece la visita tienen que ver con la falta de libertad de circulación (provocada tanto por la ausencia de infografía como por carencia de suficientes veladores), con la falta de los títeres de apoyo que planeamos, junto con el factor tiempo. No digo que no se pueda mejorar el contenido, de hecho casi todas las semanas, a medida que yo misma me voy respondiendo preguntas que me surgen durante la visita, le voy incorporando elementos. Lo que pasa es que a medida que aprendo, el tiempo se me va haciendo cada vez más corto. Por eso hace tanta falta la infografía y el tiempo de circulación libre, para que el público tenga un material básico que pueda consumir por sí mismo y la visita guiada sea una invitación interpretativa y no un sustituto de la infografía.

Creo que es necesario trabajar en una interpretación que estimule el pensamiento crítico que tanto necesitamos. Convertirnos, como promovió Tilden en su libro *Interpretando nuestro Patrimonio* (1977), en un espacio de provocación, en lugar de ser simples transmisores de un conocimiento construido. Hay que estimular la capacidad de nuestro público (es tan importante en los niños) para reflexionar por sí mismos, argumentar, dudar y disentir incluso de aquello que nosotros le estamos transmitiendo. Estoy bien lejos de conseguirlo, pero habérmelo escrito, creo que es ya un buen comienzo. Otro paso necesario es pensar cómo preparar futuros guías. ¿Qué enseñar?

¿Cómo montar una visita que sea fruto de cada intérprete (pensando la idea de intérprete en sus múltiples proyecciones: musical, actoral, patrimonial) y que continúe los principios que he puesto a prueba?

En cuanto a mí, escribirte me ayuda a entender hasta qué punto es necesaria una formación continua del intérprete del Patrimonio que vaya de la teoría a la práctica una y otra vez, sin cesar. Comprender lo que he estado haciendo, compararlo con la opinión de los investigadores, mejorarlo con la experiencia de otros, es el camino. Recuerdo cuando empezamos a trabajar juntas y nos preguntamos: ¿Por qué queremos hacer un museo? ¿Para qué? Las respuestas eran diversas, pero a mí me gusta particularmente pensar que lo hacemos para que la gente ame, a través de su Patrimonio y desde el conocimiento y respeto del Patrimonio de otros pueblos, esta tierra nuestra con sus dolores y sus batallas. El títere sigue siendo un pretexto para fines más amplios: la libertad, la tolerancia y el respeto al otro, el valor de las tradiciones y del pasado como formas de proyectarse hacia el futuro, la evolución de la cultura, (o más bien de las culturas), lo racial, las identidades, son temas que salen a flote en el transcurso de la visita guiada y que de manera sutil llegan al espectador. Y está ocurriendo desde la comunión, la alegría y el juego. Lo cual me hace muy feliz.

Referencias

ENRIGHT, Don. No hay significados inherentes a tu recurso patrimonial. **Boletín de Interpretación**, N. 38 – Septiembre de 2018. Disponible en: <https://boletin.interpretaciondelpatrimonio.com/index.php/boletin/article/view/378> Acceso en: 04 ene. 2023.

GÁNDARA, Manuel. La Narrativa y la divulgación significativa del Patrimonio en sitios arqueológicos y museos. **Gaceta de Museos**, N. 54, 2013. Disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/issue/view/79> Acceso en: 13 ene. 2023.

MAYORGA, Juan. Razones de Teatro. Discurso de Ingreso a la Real Academia de doctores de España. **Revista Caracol**, N. 22, jul/diez 2021. 161-185. Disponible en: [Dialnet-RazonDelTeatro-8147685.pdf](https://dialnet-razondelteatro-8147685.pdf) Acceso en: 01 ene. 2023.

NAVAJAS, Óscar. Interpretar el Museo. **Boletín de Interpretación N. 17**. 2007. Disponible en: <https://boletin.interpretaciondelpatrimonio.com/index.php/boletin/article/view/163/163> Acceso en: 20 dic. 2022.

SHELTON, Johnson. Conceptos universales cautivadores para conectar con la gente. **Boletín de Interpretación N. 45** (2022) Disponible en: <https://boletin.interpretaciondelpatrimonio.com/index.php/boletin/issue/view/48> Acceso en: 4 ene. 2023.

TILDEN, Freeman. **Interpreting Our Heritage**. The university of North Carolina Press, 1977. Disponible en: [https://www.academia.edu/35320187/TILDEN F Interpreting Our Heritage Chapel Hill Books pdf](https://www.academia.edu/35320187/TILDEN_F_Interpreting_Our_Heritage_Chapel_Hill_Books_pdf) Acceso en: 3 ene, 2023.

UZZELL, David. Interpreting Our Heritage: A Theoretical Interpretation. In: DL Uzzell and R. Ballantyne (eds.) **Contemporary Issues in Heritage and Environmental Interpretation: Problems and Prospects**. London: The Stationery Office, 1998, 11-25. Disponible en: https://www.academia.edu/301486/Interpreting_our_heritage_a_theoretical_interpretation Acceso en: 4 ene. 2023.