

CARTAS A FREDDY: PATRIMONIALIZACIÓN, SUS MOTIVOS Y RESONANCIAS EM PELUSÍN DEL MONTE COMO TÍTERE NACIONAL

Liliana Pérez Recio¹

Resumen: Dentro del epistolario que dialoga con la tesis doctoral del Profesor Freddy Artilles, esta carta en específico trata sobre el hecho de llamar "Nacional" a un personaje-títere del repertorio teatral cubano y acude a varias categorías relacionadas: patrimonio, identidad cultural y resonancia; todas ellas asociadas a la idea de Nación como base para abordar el análisis de dicha afirmación.

Palabras-claves: Teatro de Títeres, política cultural, patrimonio, Cuba.

Abstract: Within the epistolary that dialogues with the doctoral thesis of Professor Freddy Artilles, this specific letter deals with the fact of calling "National" a character-puppet of the Cuban theatrical repertoire and goes to several related categories: heritage, cultural identity and resonance; all of them associated with the idea of Nation as a basis to approach the analysis of said affirmation.

Keywords: Puppets Theater, Cultural Policy, Patrimony, Cuba.

¹ Estudiante de doctorado del PPGT de la UDESC. Directora fundadora de El Arca, Teatro Museo de Títeres. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana - bastianybastiane@gmail.com

Morro Reuter, 24 de julio de 2018.

Querido Freddy²:

¡Por donde estés pasando en este instante, que la armonía te acompañe! Yo sigo trabajando con la intención de organizar mis observaciones. Esto de escribimos un epistolario comenzó con el deseo de producir un cuerpo de ideas que dialogara con ese algo "más que la nada", que nos lazaste como desafío en el tiempo. Estas cartas, son un gesto de amor, de respeto para responder a tu concepto de Títere Nacional veinte años después³. Entiendo que investigar no será nunca asunto de afirmaciones irrefutables, ni de respuestas absolutas. Si es ciencia, tiene que ser discutible. Al respecto quiero presentarte a una mujer que me ha estremecido; que como bióloga, como mujer ha desarrollado una inmensa obra en favor del conocimiento. En su libro *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* Donna Haraway (1995) defiende que:

Descodificación y transcodificación más traducción y crítica. Todas son necesarias para que la ciencia se convierta en el modelo paradigmático no de lo cerrado, sino de lo que es contestable y contestado, para que sea el mito no de lo que escapa a la capacidad y a la responsabilidad humanas en el terreno que está por encima de la lucha, sino de la responsabilidad en las traducciones y en las solidaridades que enlazan las visiones cacofónicas y las voces visionarias que caracterizan los conocimientos de los subyugados. (HARAWAY, 1995, p. 338)

Te escribo sabiendo que no recibiré tus respuestas, pero prefiero hacer el esfuerzo de traerte, de hacerme acompañar por ti; a quedarme sola, sin equilibrio ni compensaciones en la inmensa complejidad que supone observar, describir, comprender y criticar. Estos meses de lectura, trayéndote siempre

² Más o menos así se te presenta hoy en internet: Freddy Artilles (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*.

Por su parte Rubén Darío Salazar así te describe: propone al personaje-muñeco Pelusín del Monte, creado en 1956 por Dora Alonso (1910-2001), los hermanos Camejo y Pepe Carril, como títere nacional de Cuba. Ese planteamiento fue la tesis de su doctorado en ciencias sobre artes, grado al que posteriormente sumó una valiosa antología con los mejores guiones de la serie televisiva *Las aventuras de Pelusín del Monte* (1961-1963), adaptados al formato teatral; el ensayo *De Maccus a Pelusín, el títere popular* (2002), publicado por la editorial Gente Nueva, y la creación desde su propio imaginario de la serie para televisión *Despertar con Pelusín*. Yo, gustaría de agregar, en el campo de la investigación teatral ha publicado *Teatro para Niños* (1981); *Aventuras en el teatro* (1988); *Teatro y dramaturgia para niños en la Revolución* (1988); *La maravillosa historia del teatro universal* (1989); *Titeres: historia, teoría y tradición* (Zaragoza, España, 1998) y *Nuevas aventuras de Pelusín del Monte* (2003), entre otros títulos...Y me pregunto, cómo querías presentarte tú?

³ En 1999 dicha Tesis de Doctorado crea la distinción de Títere Nacional para *Pelusín del monte*. Dos años después, esta alcanzó la forma de libro y en él se describe al personaje-títere de guante como: "(...) un rostro infantil y sonriente, de nariz respingada, con orejas, ojos y boca grandes, tocado con un típico sombrero de yarey y con un pañuelo anudado al cuello de su guayabera cubana. En suma, cuando se mostró por primera vez al público en el lejano año de 1956, traía ya consigo a Cuba entera. Y en todo esto se percibe un símbolo". (ARTILES, 2002, p. 61)

conmigo, me han permitido desplazar muchas veces los ángulos y las distancias de mi punto de vista respecto a los medios y los motivos que te llevaron a articular tu tesis sobre *Pelusín del Monte*⁴. En sucesivas cartas quiero hablarte por ejemplo de los efectos que ha traído, o al menos de lo que algunos han interpretado y en virtud de ello han producido. Pero antes, quiero hablarte de cómo vengo entendiendo tus motivos y el contexto en que se produjo aquella tesis como respuesta a tus convicciones y empeños. Porque como dice Stuart Hall:

todos escribimos y hablamos desde un lugar y un momento determinados, desde una historia y una cultura específicas. Lo que decimos siempre está "en contexto", posicionado [...] todo discurso está "situado", y que el corazón tiene sus razones. (HALL apud RESTREPO, 2013, p. 9).

Para ello tal vez te explique cosas que conoces mejor que yo, porque las viviste y fuiste protagonista. No obstante, voy a repasarlas, para que mínimamente tengamos claras las bases sobre las que propongo conversar y una oportunidad de relativizar los hechos, o sus fragmentos, desde la distancia.

Sobre la maniobra de llamar "Nacional" a un personaje-títere del repertorio teatral cubano, deseo abordar varias categorías relacionadas: patrimonio, identidad cultural y resonancia; todas ellas asociadas a la idea de Nación. Tal vez *identidad cultural* y *resonancias* quede para una próxima carta más específica.

Numerosos autores convergen en analizar la evolución del concepto de patrimonio conjugado con la aparición de los estados nacionales (GONÇALVES, 2007. ANDERSON, 1993) lo que entiendo resulta mucho más complejo para nuestras "nuevas" naciones poscoloniales latinoamericanas. En ellas, en primera instancia definirse como nación supone un gesto emancipador; que a mi modo de ver, en su continuidad no significa menos que la reproducción de los ordenes dominantes. Constituirse como nación lejos de ofrecernos la posibilidad real de emancipación para la construcción de un modelo de organización social justa e inclusiva, acabó por reproducir, como un destino inexorable de este lado del atlántico, los mecanismos de opresión perpetuados por las clasificaciones sociales como lo explicó José Martí (2002).

⁴ "Gracias a la prodigiosa imaginación de la escritora Dora Alonso, y a la sugerente imagen concebida por el diseñador y titiritero Pepe Camejo, *Pelusín del Monte* hizo su primera aparición teatral en la pieza *Pelusín y los pájaros*, y al siguiente año, 1957, apareció de nuevo en *Pelusín frutero*, para hacer un mutis que se extendería hasta 1963, cuando sus creadores disponían ya de la bien acondicionada sala del Teatro Nacional de Guiñol y *Pelusín* reaparecería a todo escenario en *El sueño de Pelusín*. Pero antes, en 1961, Dora y los Camejo habían estado animando al guajirito ante las cámaras de la televisión en un espacio que se mantendría dos años en el aire, *Aventuras de Pelusín del Monte*, uno de cuyos guiones, con el título de *El teatro de Pelusín* se estrenaría en la misma sala en 1986 (...)" (ARTILES, 2010, n. p.)

Partiendo de la propuesta de Hall (1997) donde representar implica "en lugar de", comienzo a entender ícono nacional como una pretendida síntesis que significa para los de fuera y no, para los locales supuestamente representados. O sea, por mí y no para mí. La representatividad se efectúa como una simulación dirigida a la aceptación del extraño y no de los propios, con lo que: ganado el reconocimiento del extraño, en virtud de esa asunción de poder conferida por el extraño, se legitima al interior. Si lo que interesa del ejercicio de patrimonialización es cómo y quién es representado al exterior, significa que se perpetua el complejo de subalterno, siendo que lo que domina es la mirada del extraño.

Europa se entiende centro con respecto al resto del planeta, la Globo⁵ dice para el mundo qué es Brasil, Hollywood dice para el mundo qué es el mundo. Así la representación constituye mecanismo de control por medio de la construcción del discurso. Un espantapájaros es una síntesis de lo humano construida para impresionar a los pájaros, no tiene el objetivo de generar empatía en los humanos que supuestamente representa. Sería un de ti pero no contigo. Caso contrario al teatro de títeres. ¿Acaso es esto lo que impide que se privilegien nexos de reconocimiento entre el ícono y los supuestamente representados dentro de los mecanismos de gestión del patrimonio? Siendo que la supuesta representación que nos identifique, no se produce en relación a nosotros, sino a los extraños.⁶

Sería un asunto de la ropa sucia se lava en casa -no de cómo me veo y sí de como se decide que seamos visto- lo que acaba reforzando la negación en que no aceptamos y no reconocemos lo que somos. Como colonizados, continuamos, perpetuamos un auto sometimiento por medio de la contradicción en la que aspiramos a ser lo que no somos por asimilación de un ícono que no nos incluye. Por el contrario, cumple su función opresiva, reguladora, determinando que existe, que se recuerda, que se preserva. (HALL, 1996)

Partiendo de esta perspectiva declarar "patrimonio", elegir como "símbolo de identidad nacional" determinados productos de la cultura local, sea material o inmaterial, implica un acto de clasificación, de organización en colecciones (GONÇALVES, 2007), cuyos criterios vienen siendo conducidos por una lectura esencialista (HALL, 1996) de la idea de identidad cultural e identidad nacional. Se trata de un ejercicio de exclusión que entraña la imposibilidad de representar la totalidad en *sociedades complejas* (VELHO, 2003. CANCLINI, 2005.)

Recientemente "patrimonio" parece, en definitiva, uno de los instrumentos que organizan las políticas culturales. Viene a ser un pretexto y al mismo tiempo prospecto sobre las acciones que, se supone, exige el objeto patrimonializado. Digo patrimonializado porque estimo que no se alcanza la

⁵Rede Globo es un canal de televisión de Brasil, que inició sus transmisiones en 1965 en Río de Janeiro. Forma parte del *Grupo Globo*, el segundo conglomerado de medios de comunicación más grande del mundo.

⁶ Sobre las posibles relaciones entre el objeto patrimonial y los individuos en circunstancias potenciales de resonancia sugiero SILVEIRA & Lima Filho (2005) e Castells (2008).

condición de patrimonio *per se*, se trata de un estatus que requiere para su otorgamiento de la acción combinada de varios poderes (BELLI & SLAVUTSKY, 2006). Entiéndase las instituciones reconocidas por su legitimación científica, pero sobre todo por el poder que el estado les confiere.

En Cuba es el Ministerio de Cultura el máximo responsable por la política cultural de la nación y dentro de ella por la protección del patrimonio. Dentro de las instituciones que tienen el poder y la responsabilidad de generar los contenidos teóricos que rigen la política cultural está la Universidad de la Artes. Puesto que en general las universidades cumplen con sus funciones de investigación, las que generan y legitiman, en virtud de las facultades que se le confieren, aquello que se constituye en el Conocimiento. Veamos como lo expresa Hall citando a Foucault:

Deberíamos admitir que el poder produce conocimiento...Que el poder y el conocimiento directamente se implican el uno al otro: que no hay una relación de poder sin la constitución correlativa de un área del conocimiento, ni ningún conocimiento que no presuponga y constituya (...) relaciones de poder. (FOUCAULT apud HALL, 2013, p. 75)

De tal forma que si la declaración en el año 2000 de Pelusín del Monte como Títere Nacional, no es un fenómeno que alcanzó la condición de patrimonio inmaterial de la nación en términos legales a los efectos del Ministerio de Cultura, el solo hecho de haber sido enunciado por una autoridad académica ha generado en la comunidad teatral cubana una *resonancia*⁷ tal, como ocurre con aquellas santas que si bien no alcanzan la canonización, cuentan con la fe popular, bastando con esto a sus fieles, que no reclaman pruebas, ni confirmaciones institucionales para sostener su culto. Pero, como ya te anunciaba, de resonancia hablaremos más adelante.

Patrimonializar como resistencia y reivindicación, me parece, en el caso que nos ocupa, el primer objetivo de "la declaración". Para pensar en ello, quiero traer primeramente el concepto de cultura donde Stuart Hall plantea que la cultura es, para él, local crítico de la acción social y de intervención, donde las relaciones de poder son establecidas y potencialmente inestables. Para pensar ese ejercicio de construcción de identidad como resistencia y reparación, HALL (1996) plantea la necesidad de entender la identidad como construcción teniendo en juego nuestra relación con el pasado, en cuanto construcción que se produce por dentro y no por fuera de la representación. Él invita en su texto sobre *identidad cultural y diáspora*, a pensar identidad como una producción y no como un hecho consumado, donde la simple recuperación del pasado no garantiza la percepción de un "nosotros". Esclareciendo este tema cita:

⁷ GONÇALVES, 2007.

Una cultura nacional no es un folclor, ni un populismo abstracto que se cree capaz de descubrir la verdadera naturaleza de un pueblo. Una cultura nacional es el conjunto de esfuerzos realizados por un pueblo en la esfera del pensamiento para describir, justificar y alabar la acción por la cual ese pueblo se creó y se mantiene en existencia. (FANON *apud* HALL, 1996, p. 77, traducción mía)

Con lo que pienso ahora, que traer al presente la obra preterida de los Hermanos Camejo y Carril, específicamente un pequeño fragmento del repertorio que trabajaron, contenido en la creación de *Pelusín del Monte* tiene un sentido de reparación histórica, de justicia en tiempo presente que acaba, como veremos, construyendo una noción de identidad desde tus propios referentes en diálogo con la época y los grupos implicados.

Siguiendo el curso de lo nacional, comencé a observar qué implicaciones tenía en aquel contexto de final del siglo XX - intentando sobrevivir a la crisis llamada de *período especial* - traer a la luz un personaje al que prácticamente nadie recordaba y del que no se hablaba en ninguna parte.

En mi memoria todo comenzó casi simultáneamente a mi entrada como recién graduada en el elenco del *Teatro Nacional de Guiñol*; con la publicación en la revista *Conjunto* de Casa de las Américas de tu artículo sobre *El Teatro Nacional de Guiñol* (1963) fundado por José Camejo (1929-1988), Caridad Hilda Camejo (1927-2012) y José Carril (1930-1992) como continuidad del núcleo de trabajo que lo precede, primero *Guiñol de los Hermanos Camejo* (1949) y después *Guiñol de Cuba* (1956)⁸ (ARTILES, 2000). El mito de una época dorada se deslizaba por lo bajo en las conversaciones de los veteranos del TNG⁹, junto a cierta inquietud, desacuerdo con lo que habías publicado en *Conjunto*. Y fue así, entre tu artículo y los recuerdos de mis vetustos compañeros de trabajo que se develó ante mi otra página arrancada al libro del teatro cubano, entre esas hojas que contaban los años del "quinquenio gris" (FORNET, 2007) y la *parametración*, cosas de las que nadie quería hablar.

A pesar de los dolorosos silencios, es necesario que hablemos aquí, entre nosotros dos, para que el silencio en nombre del respeto no disfrace silencio cómplice, silencio con culpa. Digo *parametración*, juntando los fragmentos, los testimonios, el dolor de mis adultos, mis compañeros, los tuyos. Parametración: proceso que tuvo lugar a continuación del Primer Congreso de Educación y Cultura, 1971, donde funcionarios ejercen el poder de separar de sus puestos de trabajo a aquellos artistas que no reunían los "parámetro éticos, políticos y morales" para ofrecer un arte para el pueblo. A propósito, veamos un fragmento de la Resolución dictada por el Consejo Nacional de Cultura como respuesta a la apelación presentada por José Milián al Ministerio del Trabajo, 9 de diciembre de 1972:

⁸ Ver PÉREZ, Liliana. "Diálogo con Carucha Camejo". In: *Tablas*, No. 2, La Habana, 2003.

⁹ Teatro Nacional de Guiñol, fundado en La Habana en 1963.

La resolución era vertical respecto a los ya parametrados, a quienes, tras negarles la posibilidad de mantenerse en sus puestos de trabajo, magnánimamente se les «concedía» una segunda oportunidad:

POR CUANTO, En el Congreso Nacional de Cultura la Comisión 6-B encargada del estudio de la Influencia del medio social sobre la educación, recomendó:

Evitar que ningún ciudadano que pertenezca a un organismo cultural y sea retirado de su cargo, por no reunir las condiciones para él, pueda pasar a trabajar a otro del mismo tipo. Establecer para esto un control adecuado mediante el expediente laboral.

POR CUANTO, El apelante pide una oportunidad y aún dado el carácter de los hechos realizados, esta oportunidad no se le niega en modo alguno, y la posibilidad de enmendar sus errores está siempre abierta y se ayuda al mismo situándolo en un medio distinto a aquel en que los ha cometido, ya que vinculado a una nueva realidad social le será posible superarlos en la misma medida de sus esfuerzos. (ESPINOZA, 2009, p. 30)

A esta instauración de la arbitrariedad han llamado de *Quinquenio gris*. Este es un término que inicialmente utiliza el intelectual cubano Ambrosio Fornet para referirse al contexto cultural cubano entre los años 1971- 1975; donde él explica que, existió una desviación de la política cultural de la Revolución cubana que se "rectificará" en 1976 con la creación del Ministerio de Cultura. La censura y la autocensura se instalan como actitudes frecuentes en los medios culturales donde se hacen lecturas superficiales y simplistas. Dogmas y prohibiciones convierten la institucionalidad cultural en una tierra estéril en materia creativa.

Sobre los motivos y los efectos que ese proceso implicó, Ambrosio Fornet explica de manera general que en los círculos dogmáticos venía cobrando fuerza la idea de que las discrepancias *estéticas* ocultaban discrepancias *políticas*. Y esclarece desde su experiencia la naturaleza del conflicto:

Por lo demás, uno no podía desconocer que al asumir nuevas responsabilidades descubría también sus propias deficiencias. Si de pronto tenía la posibilidad de dirigirse a millones de lectores potenciales, era imposible dejar de preguntarse: ¿y ahora, cómo escribir o, en el caso del editor, qué publicar? ¿Lo "que entiende todo el mundo, que es lo que entienden los funcionarios", como decía irónicamente el Che? ¿Lo que le "gusta" al pueblo, dejándolo así estancado en su más bajo nivel, o lo que me gusta a mí, para que el pueblo vaya refinando sus gustos y un buen día llegue a ser tan culto como yo? Populismo, paternalismo, elitismo, alta cultura, cultura popular, cultura de masas o para las masas [...] Huelga aclarar -porque en política, como decía Martí, lo real es lo que no se ve, que estas disputas estéticas formaban parte de una lucha por el poder cultural, por el control de ciertas zonas de influencia. Esto se hizo evidente en 1961 con la polémica en torno a *PM* y el posterior cierre de *Lunes de Revolución*, medida esta última que condujo a la creación de *La Gaceta de Cuba*, publicación literaria de la UNEAC que dura hasta hoy. La de *PM* resultó ser una polémica histórica porque dio origen a Palabras a los intelectuales, el discurso de Fidel que por fortuna ha servido desde entonces - salvo durante el dramático interregno del pavonato -- como principio rector de nuestra política cultural. (FORNET, 2007, p. 4)

En fin que es complicado para mi abordar un asunto que tú viviste y yo no, pero como el hecho atraviesa esta historia, aunque no sea objeto de mi investigación directamente y por ahora no me dedico

a analizarlo, quiero dejarlo sintetizado porque no pierdo de vista que estas cartas, tal vez no te lleguen a ti, pero sí a algún lector de un día en que yo tampoco esté más para responder.

No sé cómo te entendiste tú en todo ese proceso, Espinoza (2009) cita tus críticas de la época con un discurso que suscribe la política oficial. De cualquier manera es un asunto difícil para mí, porque no fui testigo y las narrativas se cruzan en capas de subjetividades entre los afectados. Creo que puedas recordar un episodio efervescente alrededor del año 2007, donde algunos sobrevivientes de aquellos atropellos reaccionaron masivamente ante la aparición con loas en un programa de televisión de dos antiguos funcionarios que habían liderado el tenebroso y abusivo proceso de la parametración, al menos en la Habana¹⁰. No sería para menos, es forzoso no olvidar los métodos de Pavón y Quesada (y casi escribo Torquemada):

Con Armando Quesada como principal ejecutor, el mundo teatral cubano fue reducido a los parámetros de la nueva moral comunista, y comenzaron a ser citados actores, dramaturgos, coreógrafos, asesores, directores, a la oficina del Consejo Nacional de Cultura sita en Quinta Avenida nº 8004, Miramar. Lo que se disimulaba en los famosos telegramas, como aún les llaman las víctimas de aquel rejuego, era una reunión aparentemente convocada por la Comisión de Evaluación del CNC. Lo real es que en aquel sitio se produjeron las entrevistas que marcaban el fin de la vida laboral de esas personas. Con Quesada frente a frente, representantes del Sindicato y el Ministerio del Trabajo (algunos mencionan a Manolo Fernández y Giraldo Acosta, personajes hoy de difícil recuerdo) y una grabadora dispuesta a recoger las palabras del citado, se procedía a someter a esas personas a la Resolución 3, mediante la cual se proclamaba que tales ciudadanos carecían de la debida idoneidad, falla descubierta en sus vidas privadas, en la expresión de sus propias personalidades. (ESPINOZA, 2009, p. 29)

Aún de estudiante hice algunas preguntas sobre el asunto a Armando Suarez del Villar (1936-2012), sólo recibí respuestas cortas. Años después conseguimos hacer una entrevista muy personal al actor Mario González y también a mi querido, imprescindible maestro, guía y ejemplo Roberto Fernández (1928-2014). Él me esclareció en aquella conversación inédita, gravada en febrero de 2013, el proceso de disolución del Teatro de Muñecos de La Habana, como preámbulo de la parametración y dijo:

A partir del 72 se derrumba todo, tú modo de vida, tú salario, tú no eres nadie, estigmatizado. Yo tenía algo a mi favor, que tenían un bagaje revolucionario. No creía que pudiera durar tanto tiempo. Yo intuía que eso se tenía que acabar, yo no sabía cómo se iba a acabar, pero se tenía que acabar. Y pasó, lo cogió una gente en sus manos y dijo hasta aquí, empezaron a echar la cosa para atrás, pagaron su culpa los culpables como dice la canción. Pasaron casi tres años viviendo del aire, mi familia no se enteró, no se lo dije a nadie. Hay gente que rechazó la cosa con otros métodos, se hicieron gusanos, se fueron del país...pero yo ni pensaba irme, ni quise irme nunca y yo dije yo voy a esperar porque esto se tiene que arreglar. Pero las demás gente que se viró completamente era que no tenía esperanza, pero yo decía en algún

¹⁰Todo comenzó el 5 de enero, cuando el canal Cubavisión presentó en el programa *Impronta*, dedicado a quienes han dejado una huella en la cultura cubana, a Luis Pavón Tamayo. Pavón, quien presidió el temido Consejo Nacional de Cultura (CNC) entre 1971 y 1976, es considerado el principal ejecutor de la política que censuró y marginó en esos años a cientos de intelectuales y artistas cubanos.

momento tienen que darle atrás. ¿Tú sabes lo que yo hice? Ahora me acordé. En ese tiempo me fui a trabajar a la construcción del hospital, sin salario, de trabajo voluntario.

En otra entrevista concedida a Norge Espinoza, él fue más enérgico:

Aguantar aquello era muy duro. Se destruyó nuestro repertorio, se regaron los muñecos, los botaron. Se sacaron del grupo a los actores y actrices que no se consideraban aptos. Hubo robo, despilfarros. El gran error radicaba en la poca visión de la necesidad de ese tipo de teatro en Cuba. Y la estrechez mental de muchas personas. Todavía hoy hay gente que piensa así. Ernesto Briel me dijo antes de irse: "La próxima vez no podemos responder con la misma aceptación, hay que salir a la calle a protestar y evitar que esto se repita". (ESPINOZA, 2013)

Como Mario González me contó, se emprendió un proceso legal en defensa de los derechos de los trabajadores junto al abogado Julio Dávalos, que representó la causa. Uno de los más acuciosos investigadores sobre el tema relata:

(...) a fines de 1973 y durante 1974 comienzan a probar fórmulas de reclamación que no se conformaba con dirigir demandas al CNC. Armando Suárez del Villar, recordando sus estudios como abogado, dirige una apelación al Tribunal Supremo de Justicia, en la que desmonta los argumentos de Pavón, Quesada y sus acólitos(...)El fallo obtenido es una afirmación sin precedentes, al decidirse que la apelación tiene causa, y se ordena la restitución de los parametrados a sus puestos de trabajo, así como el pago de los salarios con carácter retroactivo. José Milián, tras insistir una y otra vez, consigue el apoyo de Lázaro Peña, que como otras personas implicadas en la revisión del asunto, descubren la inconstitucionalidad de la maniobra. (ESPINOZA, 2009, p.40)

Entre 1974 y 1976 en que se anuncia la creación del Ministerio de Cultura, fueron reintegrándose a sus grupos algunos de los artistas, Pepe Carril retorna al Guiñol, pero Pepe Camejo, tras haber sido encarcelado en 1972, no pudo hacerlo y los fundadores del TNG emprenderán el camino del exilio.

Es en ese proceso que todo lo que de revolucionario tenía el trabajo del TNG fue condenado por "peligro" para la educación de las jóvenes generaciones. Fueron acusados de *elitistas* y - contradictoriamente al mismo tiempo- de promover la santería y la religión afrocubana, de homosexuales y apolíticos, de religiosos; es decir: de cubanos, de patriotas, de antirracistas, de ecuménicos, de investigadores, de rigurosos, de humanos. Intento Freddy, pensar en las "buenas intenciones" de quienes llevaron esas arbitrariedades adelante y no consigo ver más que oscurantismo disque burgués y oportunismo confundido en el torbellino de una revolución social donde la puja por la justicia, por un nuevo orden de justicia, vino junto con los tirones de quienes procuraron entender y de que quienes demarcaban sus conquistas personales en medio del hermoso brotar de un tiempo mejor. Dentro de este contexto¹¹ el TNG y específicamente sus fundadores fueron de las víctimas más violentamente arrasadas,

¹¹ Después de la Crisis de Octubre el bloqueo norteamericano permanece. El proceso de nacionalización se ha consolidado, así como los lazos con los países del bloque socialista de Europa del Este. Se prepara el primer Congreso del Partido, un nuevo texto constitucional, una nueva división política administrativa, en fin todo está reconfigurándose.

siendo irrecuperable los procesos interrumpidos por estas disposiciones interpretadas y ejecutadas inquisitivamente. Así lo expresa en testimonio concedido a Salazar, Armando Morales, otra víctima del proceso y fundador del TNG:

Como no pudieron quemar a los Camejo, quemaron a los muñecos, o si no los repartían sin asomo de conservación, sin conciencia de su valor patrimonial. Yo guardé de aquella época las revistas Titeretada, otro aporte de ellos a la escasa teoría titiritera en nuestro país. ¿Por qué la verdad no la asumimos con responsabilidad? Aquí hubo personas contra los muñecos y contra los Camejo. Los arrinconaron para quemarlos o que se pudrieran, ¿dónde están los muñecos? A no ser algunos que quedan desperdigados por ahí, llenos de olvido, víctimas del odio. Muñecos como Shangó y Ochún en Ibeyi añá, que significaron las primeras hadas madrinas auténticas del teatro para niños cubano, sin recurrir a personajes europeos, ese valor era, es mayor que cualquier otro. (ESPINOZA, 2009, p.33)

Menciono todo esto, Freddy, porque imagino a un joven estudiante en los próximos años intentando comprender y para entonces no tendrá ningún testimonio posible¹².

Lo primero que yo recuerdo es que nos hablaste del Teatro Nacional de Guiñol, en aquel privilegio que fue ser el primer grupo que recibió la disciplina de *Historia del Teatro para Niños y de Titeres*, pero las huellas de la censura no se me habían revelado.

Aquel artículo publicado en la revista *Conjunto* sobre la historia no contada del *Guiñol* fundado por Pepe y Carucha Camejo junto a José Carril vino a denunciar las sanciones infringidas a los trabajadores del *Teatro Nacional de Guiñol*, como una de las consecuencias más críticas e irreparables de aquel proceso, puesto que no hubo recuperación, no hubo regreso, ni continuidad. No voy a profundizar sobre el tema, porque ya fue ampliamente tratado por ESPINOSA y SALAZAR (2013).

Veinte años después, necesito colocar en primer lugar el hecho de que proclamar a *Pelusín* como un "símbolo de cubanía", "nacido del amor y pegado a su tierra" según tus palabras, procura una reparación histórica. Se requiere la reivindicación al atropello cometido con la Nación. Escindir, en nombre de una "revolución social" a una parte de los intelectuales en ejercicio, provocó la ruptura de procesos culturales genuinos, que trajo, junto al detrimento de sus obras, el beneficio de aquellos que ocuparon el vacío que tales políticas de desempleo generaron. Aún no consigo conciliar la idea de una verdadera reparación, cuando pienso en los valores de lo que fue interrumpido.

Veamos cómo fue valorado desde fuera el teatro de los Camejo, a partir de un texto de Yanisbel Martínez, donde Margareta Niculescu¹³ recuerda así el encuentro con ellos:

¹² Sugiero *Censuras y Literatura Infantil y Juvenil en el siglo XX (En España y 7 países latinoamericanos)* de Pedro C. Cerrillo Torremocha y M^a Victoria Sotomayor, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2016.

¹³ Aunque la has conocido, voy a dejar aquí la nota para los que quizás nos lean porque ya se sabe que no hay nada oculto bajo el sol. Margareta Niculescu, nacida el 4 de enero de 1926 en Iași, Rumania, es una artista rumana, titiritera, directora de escena y pedagoga del teatro. Contribuyó a la renovación, desde la década de 1950, del arte de los títeres en Europa y

Para mí fue muy importante descubrir en 1969 el concepto de ese teatro que se alejaba de la ilustración. Pienso que ellos estuvieron entre los primeros investigadores que indagaron en una vía metafórica para el títere, con un tratamiento visual muy interesante (MARTÍNEZ, 2012)

En ese mismo artículo Yanisbel concluye que:

Con la separación de los Hermanos Camejo de su trabajo el títere cubano perdió creadores de vanguardia que supieron reinventar una tradición en medio del Caribe subtropical, afirmar una imagen nacional, un sueño auténticamente cubano y universal, de primera división internacional; y que el nivel y calidad conseguidos por Camejo-Carril en los años 60, son todavía hoy nuestra referencia titiritera más remarcable. (MARTÍNEZ, 2012, n. p.)

Todavía sobre las consecuencias de la ausencia, sobre el crimen de la fractura, relata Rogelio Martínez Furé en una entrevista publicada en *La Jiribilla* en 2012 por Rubén Darío Salazar y Yanisbel Martínez:

La libertad expresiva que ofrecía el Teatro Nacional de Guiñol yo no la tenía en ninguna otra parte. Un muñeco es el misterio. El uso de la luz negra, las técnicas titiriteras, es como pasar del mundo real al mundo mágico. Me realicé como pocas veces en mi vida. Con *Ibeyí Añá*, se lleva por primera vez nuestra mitología al mundo infantil, y fue un triunfo sobre el dominio de las hadas y los duendes europeos. Aunque nos buscamos la ojeriza de muchos obtusos que vieron eso como un atraso, brujería, un sentimiento que después perjudicó y privó durante un tiempo a los niños del conocimiento de su cultura, a nivel profundo, sensorial. (...) Ojalá pudiera dar marcha atrás en el tiempo y revivir los momentos pletóricos de amor. ¡Ay, mis Camejo, mi Carril, ¡cuánto los añoro! Algún día nos encontraremos en el país de los chichererekus y seguiremos cantando... No podemos lanzar una cortina de olvido sobre ese momento histórico tan importante de las artes escénicas de la Isla. Es inaudito que alguien pretenda escribir la historia del teatro de títeres en Cuba o en América sin hablar de ellos. Esos artistas realizaron una obra de fundación, con un sello inconfundible e irreplicable, en todo primaba el buen gusto y el sentido más profundo de lo que es la cultura verdadera. (SALAZAR & MARTÍNEZ, 2012, n. p.)

Más agudas y claras son las palabras de la propia Carucha, con ejemplos irrefutables. Sus testimonios ofrecen detalles concretos sobre los modos del proceso, sobre la necedad con que obra la censura:

Lo de Maiakovski vino a propósito de una propuesta de la Dirección de cultura. Querían que hiciera algo de la Unión Soviética y yo escogí a Maiakovski, pero no me interesaba nada de lo que había escrito para el teatro, no me llamaba la atención. Vicente Revuelta lo había hecho muy bien, pero para el lenguaje de los títeres eran cosas muy largas, muy extensas, y no se avenía con lo que yo quería. Escogí un poema llamado "Yo soy Vladimiro Maiakovski". Lo hice con máscaras, salía una muñeca enorme que se desarmaba, todo muy teatralizado. Los rusos se lo tomaron a mal, decían que cómo escoger a Maiakovski que se había suicidado. Más adelante hubo decisiones en contra de la voluntad nuestra, nos sacaron del Jardín Botánico, un programa que nunca dejamos de cumplir, aun con el Guiñol funcionando. Después de 1963 no volvimos a la televisión, algo que hacíamos desde su fundación en 1950 con el Programa titiritero de los Hermanos Camejo, luego con *El mundo de los niños*, y por último la serie *Las aventuras de Pelusín del Monte*, una fiesta de cubanía, de alegría que fue suspendida de

en el mundo. Fue directora del teatro Țăndărica en Bucarest. Dirigió el *Intitut International de la Marionnette* de Charleville-Mézières, Francia, y cofundó, junto con Jacques Félix, la Escuela Nacional de Artes de Títeres de la misma ciudad.

manera abrupta. En la televisión, Pepe también diseñó el protagonista de Amigo y sus amiguitos, Ulises lo animaba y Consuelito hacía la voz. Amigo... sí se quedó en la televisión y también Alelé, otra creación de mi hermano Pepe. Yo fui la primera que animó el programa de los pioneros, hay fotos; pero como yo no era militante me sacaron del programa, me había llevado el famoso director de televisión Carlos Piñero. Eran tiempos muy difíciles. Me tenía que vestir de miliciana y yo nunca tuve vocación por lo militar, lo mío eran los títeres. Es una pena que la crisis del movimiento escénico de aquella época haya sido provocada por errores de funcionarios que trazaron una política teatral que ignoraba la experiencia y los criterios de los creadores de nuestro medio. (SALAZAR, 2012, n. p.)

Sobre estas circunstancias en torno a las políticas culturales del Estado Socialista después de la creación del Ministerio de Cultura en 1976, hoy: la reparación por medio de la recuperación de la memoria, en mi opinión, acaba verificándose en una intención de restauración institucional. Lo que implica una contradicción, ¿cómo reivindicar al TNG reclamando para su obra un espacio en el altar oficial¹⁴? ¿Acaso en algún momento ellos así lo desearon?

Pocos años después de aquel artículo que publicaste en *Conjunto*, Carucha Camejo hizo una visita a Cuba, recibió homenajes y pude entrevistarla. Sentía que conversaba con un mito. Esa entrevista fue publicada en *Tablas* 2003. ¿Recuerdas? Bajo el título *Diálogo con Carucha Camejo*, se acompañó del Manifiesto por un Guiñol Nacional de Cuba¹⁵ publicado en 1956 como bien conoces. Dicho manifiesto revela en referencia al término "nacional" la vocación del colectivo para desarrollar el teatro de títeres de forma profesional en el país con sus múltiples alcances y aplicaciones.

Quiero llamar la atención para el hecho de que en esas fechas el *Guiñol de los Hermanos Camejo* había vivido la experiencia de recorrer el país con las Misiones Culturales organizadas por Raúl Roa en calidad de director de Cultura del Ministro de Educación. Lo que junto a las influencias de Pepe Carril, proveniente del oriente del país, da a la compañía una dimensión madura y abarcadora - más allá de los límites capitalinos- del estado de la nación, así como relaciones sinérgicas con otros artistas e intelectuales. A propósito reparo en una frase de Carucha en la entrevista que le hice en 2003, ella dice: "ahí funcionaba una salita pequeña de ensayo del todavía *Guiñol Nacional de Cuba*, o *Guiñol de Cuba*, porque Ángel del Cerro tenía escrúpulos con que tuviéramos el nombre de Nacional" (RECIO PÉREZ, 2003, p. 61). ¿Por qué sería?

Es comprensible dentro del contexto político en que tú, Freddy, desarrollaste tu trabajo, tanto en las direcciones de cultura como ya en el Instituto Superior de Arte, que alcanzar la condición de "nacional" se presente como una fórmula que garante estatus y protectorado, como es el caso del Ballet Alicia Alonso que rápidamente mutó a Ballet *Nacional* de Cuba y gestó la Academia *Nacional* de Ballet Alicia

¹⁴ Requeriría una evaluación de los parámetros actuales de legitimación. Por el momento me acojo a los elementos que sustentan la Tesis sobre Títere Nacional formuladas por su autor, en este caso tú, Freddy.

¹⁵ Reeditado en *Titeretada*, Vol. 1 número 4, 1959. Sobre la primera edición del 28 de marzo de 1956.

Alonso. ¿De dónde viene ese nacionalismo que trajo, antes del triunfo de la Revolución en enero de 1959, otras proclamas de Nacional como el propio Ballet de Alicia Alonso?

Veamos, como proyecta Fernando Alonso, en el manifiesto publicado en el programa de la primera fiesta de fin de curso el 1 de diciembre de 1950, la Escuela Cubana de Ballet. Habla de contar con una fuente permanente de bailarines cubanos, de ofrecer una enseñanza artística completa que abarque todos los grados, para que cubran de "gloria nuestra Patria" y todavía más, dice que aspiran a que Cuba sea un centro del ballet en la América Latina.¹⁶ Siguiendo este eje de las compañías nacionales, encontré una participación del propio Alonso en el Congreso Continental de Cultura celebrado en Santiago de Chile en 1953. Esta fue leída por Nicolás Guillén (1902-1989).

En ella explica como la pérdida de los mecenas monárquicos dejaron amenazadas las artes de la escena como el ballet y la ópera. Agrega que los gobiernos republicanos estarían responsabilizados por la tutela y protección de estas artes, pero que la indiferencia de los Estados impide el cumplimiento de esta función estatal. Además, compara las condiciones de producción del cine y la televisión, siendo que estas consiguen inversores en relación con sus posibilidades de lucro, dejando a las artes escénicas a merced de la recaudación de la venta de entradas, lo que no consigue amortizar los costos de producción. Agrega que la situación del ballet es más crítica respecto al teatro porque exige un grado de profesionalización técnica que solo se consigue con dedicación a tiempo integral; lo que no se logra con un artista que apenas consiga ensayar en sus horas extras después de cumplir una jornada laboral. Describe aquí la frustración del individuo dividido entre el imperativo de ganar el sustento y su vocación. No obstante, reconoce que Rusia, Inglaterra y Estados Unidos implementan políticas públicas para la creación de escuelas y el fomento de compañías y advierte que el espíritu de competencia es un importante incentivo. Incluye a Cuba en la lista de países de América Latina que comienzan a contar con el apoyo del estado para tales actividades, lo que supone la traslación de un arte de élites para su evolución y apropiación por las mayorías. Inclusive sugiere la asimilación del ballet en América como un proceso donde empieza a enraizarse, "a extraerse las esencias autóctonas de las distintas nacionalidades" (ALONSO, 1973). Y de ahí en adelante habla de la relación simbiótica entre el ballet como arte sistémico, académico y las danzas populares.

En el mismo texto Alonso refiere cómo las compañías de cada nación han de adquirir estilos propios de acuerdo con sus culturas e identidades. Inmediatamente propone la fundación de una escuela latinoamericana de ballet, que pueda contar para su funcionamiento con el apoyo de los gobiernos nacionales, ofreciendo becas para los estudiantes latinoamericanos y con un claustro internacional.

¹⁶ https://www.ecured.cu/Ballet_Nacional_de_Cuba

Finalmente expone como ejemplo el *Ballet Alicia Alonso* dirigido por él y la escuela donde tiene sede la compañía.

Tres años después, en declaración pública, varias instituciones de la cultura cubana protestan por la retirada de la subvención estatal al *Ballet de Cuba*. En el texto se explica que durante siete años el *Ballet de Cuba* recibía ayuda gubernamental y reclama la libertad del artista respecto a su provisor, declarando que una subvención no puede conducir al control del subvencionado, lo que implicaría una oficialización de la cultura. El texto llama la atención sobre el reconocimiento mundial de la compañía como embajadora de la cultura cubana para el mundo. Con el derrocamiento de la dictadura de Fulgencio Batista en 1959, inmediatamente el *Ballet de Cuba* se manifiesta en apoyo a la Revolución y por ley No. 812, firmada por el presidente Osvaldo Dorticós, la asociación denominada *Ballet de Cuba* se adscribe a la Dirección general de cultura del Ministerio de Educación, la que ejercerá su gobierno, dirección y administración, con un presupuesto de no menos de 200.000.00 pesos anuales. Se dispuso además que los ingresos por concepto de entradas de todas las funciones del *Ballet* irían a una cuenta destinada únicamente a los gastos del *Ballet*. Y así fue firmado en significativo día de la cultura nacional, 20 de mayo de 1960, día de la República. Con estos antecedentes, cuando diez años después se produjo la fatal "parametración", sólo los artistas que trabajaban en el *Ballet Nacional* se salvaron, no por falta de intentos de intervención, sino porque sus líderes apelaron a su prestigio histórico y el ballet, arte europeo de blancos ricos, no sufrió el embate radical que reclamaba un arte proletario y decente.

No podría concluir este recuento sin anotar que en el presente mes, la prensa nacional ha anunciado la declaración oficial del *Ballet Nacional de Cuba* como patrimonio cultural de la nación. "El documento reconoce al Ballet Nacional de Cuba como la máxima expresión de la escuela cubana de ballet, que ha logrado una fisonomía propia donde se funde la tradición de la danza teatral con los rasgos esenciales de la Cultura Nacional".¹⁷

A pesar de haberme extendido en este relato paralelo, entendí importante su despliegue como ejemplo del tránsito de compañías teatrales, bajo los argumentos relacionados con el desarrollo de la cultura nacional, portadores de identidad cultural, hacia su profesionalización y posterior patrimonialización. Recuerdo ahora que en aquel artículo que publicaste en *Conjunto*, se asomaban algunas respuestas a modo de entender como la posición política de los hermanos Camejo, su condición de católicos y hasta sus identidades de género parecían explicar el pathos de sus desgracias. Yo no me conformo y coincido con que:

Al recelo tradicional que considera el arte de figuras como una expresión menor, se unió la vulnerabilidad de un colectivo que, a diferencia del Ballet Nacional de Cuba, el ICAIC, la Casa

¹⁷<http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2018-07-05/el-ballet-nacional-de-cuba-es-declarado-patrimonio-cultural-de-la-nacion>

de las Américas o Teatro Estudio, no podía apelar a una filiación política o al apoyo de personalidades ligadas a las altas esferas de mando del país. Indefenso, el Teatro Nacional de Guiñol perdió gran parte de lo que lo identificaba. Hemos tardado años para comenzar a revisar esa historia. (ESPINOZA, 2009, p. 33)

Todos estos años llevé en la cabeza el sonido de las palabras de Carucha en aquella entrevista, ella dijo bien claro: "éramos apolíticos". Yo no me conformo. Sí en algún lugar sucedía la Revolución, en el hervidero occidental de los años 1960, fue precisamente en la sala del Focsa¹⁸ que, al ser asignada al *Guiñol de Cuba*, permitió el surgimiento del *Teatro Nacional de Guiñol*. Así lo recuerda Carlos Pérez Peña (es un artículo del 2004, supongo que tú, Freddy, estuviste en ese coloquio, pero como me gustó mucho leerlo, lo traigo):

Recuerdo que la actual sede, en el Focsa, anteriormente era un cine, cuya dueña era una americana y yo era amigo de su hija. Yo sabía que aquello era un teatro y el Guiñol necesitaba una sede para trabajar, lo habíamos estado haciendo en la sala Ciro Redondo, que se adaptó para trabajar con títeres pero realmente queríamos un lugar fijo para hacer teatro de una manera más estable. Se lo había comentado a Pepe y fuimos allí, él le inventó una historia a la administradora –todavía era cine, ya no de la americana– y la señora nos entró y nos enseñó toda la instalación, los camerinos, y Pepe se fascinó. Coincidió con que llegaron a Cuba los primeros teatreros soviéticos, venían con un convenio para montar un espectáculo con los Camejo y al calor de ese convenio y con la influencia de la Embajada es que se consigue el cine Focsa para convertirlo en sede del Teatro Nacional de Guiñol. Fue una especie de taller porque ellos traían otras técnicas que no eran usuales en Cuba, como los títeres de varilla, y al mismo tiempo trabajamos en el montaje de *Las cebollas mágicas*, que inauguró el TNG. Por la noche se completaba el programa con un espectáculo de Lorca que remontamos para seguir haciendo títeres para adultos. (PÉREZ, 2004, p.20)

Todo ello después de haber recorrido las seis provincias del país y haber impartido cursos ayudando a fundar los grupos provinciales de teatro de títeres, los guiñoles provinciales. El trabajo de los Camejo y Carril en esos años, contando también con la subvención estatal fue absolutamente revolucionario en términos técnicos, estéticos, dramáticos, artísticos y ciudadanos. Fue un trabajo que palpitó al ritmo de la nación, que dialogó con lo que se vivía en las calles. Construyeron un repertorio que ponderó la cultura popular, la cultura negra, que llamó a colaborar a poetas, músicos y artistas visuales que constituyeron la vanguardia artística de la Nación que se emancipaba, que florecía para el mundo.

¿Cuál sería entonces la clave del error, el pecado soberbio del Guiñol Nacional? ¿Acaso "la ignorancia de los funcionarios del pueblo" como sugiere Fernet? ¿Acaso el teatro de títeres, el teatro para niños fuera popular en demasía, como para alcanzar el estatus de otras compañías? ¿Acaso la

¹⁸ El *Edificio Focsa* es un edificio enclavado en el barrio El Vedado de La Habana, capital de Cuba. Es considerado una de las siete maravillas de la ingeniería civil cubana. La obra se comenzó en febrero de 1954 y se terminó en junio de 1956. Se consolidó como la segunda construcción más alta de hormigón en el mundo, El edificio tiene 36 pisos y se basa en las ideas de Le Corbusier de una estructura autónoma dentro de una ciudad. En el sótano tuvo un cine que en 1963 fue destinado a ser la sede del Teatro Nacional de Guiñol.

trayectoria de sus fundadores ligados a la televisión comercial los marcaba como burgueses separados del pueblo? ¿No serían mucho más burgueses (al menos en pretensiones) los que alegaron que la cultura afrocubana era brujería y que la homosexualidad una indecencia? En definitiva, una conjunción de síntomas dio al traste con una obra monumental de alcance nacional e internacional como la propia Margareta Niculescu reconoce. Pena, no ser profeta en su tierra.

Cincuenta años después el *Ballet Nacional* alcanza la condición de Patrimonio Cultural de la Nación; mientras, tú iniciaste, como Sísifo, la solitaria y difícil empresa de reclamar para un fragmento de la obra del *Guiñol de Cuba* un lugar en los altares de la identidad nacional. No puedo menos que pensar en la relación estrecha entre implementación de políticas culturales a nivel de país y sus resonancias en términos de discursos que acaban construyendo una noción de identidad cultural de la Nación cubana. Me suspendo en la duda sobre si un objeto de la cultura, un fragmento, tenga condiciones para abrazar el todo, como si la complejidad de la cultura fuera sintetizable. Más allá, me interroga la inquietud, sobre si la reparación tendría sentido implementando las mismas políticas y conceptos que provocaron la injusticia. ¿Acaso fuera suficiente para salvar el error simplemente redefinir el dominio del conjunto que comprende la colección que nos "representa"? ¿Bastará ser aceptado dentro del conjunto para olvidar las mayorías que continúan en el lugar del "resto" supuestamente contempladas en la representatividad del fragmento?

Creo esta carta está quedando demasiado larga. Prometo continuar el tema en la próxima, específicamente por las diferencias entre declarar patrimonio, es decir, valioso, importante entre muchas expresiones y declarar símbolo nacional, único para todos. Me despido dejando abierto el espacio para que reflexionemos sobre cómo una institución, una asociación, un producto cultural podría responder de manera unívoca a la complejidad cultural que alberga la Cuba contemporánea impactada por el turismo, las redes de comunicación digital, a ochenta años de que Fernando Ortiz (1881-1969) viniera a elaborar su concepto de transculturación y bautizarnos como el ajiaco cubano para hablar de identidad cultural.

Hasta la próxima. Con afecto,

Liliana.

Referências

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del Nacionalismo*. México: FCE, 1993
- ARTILES, Freddy. *De Maccus a Pelusín, El títere Popular*. Gente Nueva. La Habana, 2002.
- _____. "Mito y realidad de los Camejo". In: *Conjuntos*, no. 117. La Habana, Casa de las Américas, 2000.
- _____. "Pelusín del Monte: ¿Títere Nacional?". In: *La jiribilla*, 2010. Disponible en: http://epoca2.lajiribilla.cu/2010/n461_03/461_17.html Consultado en: 26-07-2018.
- BELLI, Elena & SLAVUTSKY, "Ricardo. Consecuencias prácticas de la patrimonialización de la Quebrada". In: *Ilha R. Antr.*, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis, SC, Brasil, v. 8, n. 1,2 (2006).
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Nueva Edición. Buenos Aires: Paidós 2005.
- CASTELLS, Alicia N. G. de. "Políticas de patrimônio - entre a exclusão e o direito à cidadania." In: *O público e o privado*, Fortaleza: UECE – Universidade Estadual do Ceará, 2008.
- ESPINOSA, Norge. "Las máscaras de la grisura: Teatro, silencio y política cultural en la Cuba de los 70". In: *Criterios*, enero de 2009. La Habana, Criterios,2009.
- Disponible en: <https://www.academia.edu/29249632/Espinosa-mascaras-grisura> Consultado en: 24-09-2018.
- _____. "Roberto Fernández: toda la memoria" In: *La Jiribilla*, 23 al 29 de marzo de 2013. La Habana, La Jiribilla, 2013. Disponible en: <http://epoca2.lajiribilla.cu/articulo/4042/roberto-fernandez-compartir-toda-la-memoria>. Consultado En: 15-07-2018.
- ESPINOSA, Norge & SALAZAR, Rubén. *Mito, verdad y retablo: El Guiñol de los hermanos Camejo y Pepe Carril*. La Habana, Ediciones UNIÓN, 2013.
- FORNET, Ambrosio. "El quinquenio gris: revisitando el término". In: La Habana, *Revista de la Casa de las Américas*, Nº 246, 2007. Disponible en: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=45857>
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. "Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais". In: *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro, 2007.
- HALL, Stuart. " Identidad cultural e diáspora" In: *Revista do Patrimônio Histórico y Artístico Nacional. Cidadania. N 24/1996*.
- _____. "El trabajo de la Representación". In: Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 1997. Cap. 1, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas
- _____. "Identidade, Cultura e Diáspora". In: RESTREPO, Eduardo. "Presentación". In: *Discurso y poder*. Perú, Huancayo, 2013.

- HARAWAY, D.J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.
- MARTÍ, José. *Nuestra América*. Guadalajara, Centro de Estudios Martianos, 2002. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal27/14Marti.pdf> Consultado en: 10-03-2017
- MARTINEZ, yanisbel. "Títeres en cuba, entre el ocaso y la esperanza" (1ª parte). In: *Titerenet*, 2012. Disponible en: <http://www.titeresante.es/2012/03/titeres-en-cuba-entre-el-ocaso-y-la-esperanza-1a-parte/> Consultado: 25-07-2018
- PÉREZ, Carlos. "Panel sobre el Teatro Nacional de Guiñol". In: *Tablas*, 2 de 2004. La Habana, Tablas, 2004.
- RECIO PERÉZ, Liliana. "Diálogo con Carucha Camejo". In: *Tablas*, no. 2. La Habana, Editoria Tablas- Alarcos, 2003.
- SALAZAR, Rubén. "Entrevista con Carucha Camejo. La Habana soy yo". In: *La Jiribilla*. 24-30 de noviembre de 2012. La Habana, La Jiribilla, 2012. Disponible en: <http://www.epoca2.lajiribilla.cu/articulo/habana-soy-yo>. Consultado en: 20-07-2018.
- SALAZAR, Rubén & MARTÍNEZ, Yanisbel. "Entrevista con el folclorista y etnólogo Rogelio Martínez Furé. El Teatro Nacional de Guiñol: un mundo de posibilidades infinitas". In: *La Jiribilla*, 10-14 de enero de 2012. La Habana, La Jiribilla, 2012. Disponible en: http://www.lajiribilla.co.cu/2012/n558_01/558_22.html. Consultado en: 25-10-2018.
- SILVEIRA, Leonel Flávio Abreu da & LIMA FILHO, Manuel Ferreira. "Por uma antropologia do objeto documental: entre a "a alma nas coisas" e a coisificação do objeto". *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 37-50, jan/jun 2005.
- VELHO, Gilberto. *Unidade e Fragmentação em sociedades complexas*. In: *Projeto e metamorfose. Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2003.