

## Los años 30

Lorca, Carpentier, García Caturla y un robot

Rosa Ileana Boudet

Capítulo del libro *Diversiones y títeres (Cuba 1792-1959)* de Ediciones de la Flecha, 2022. Fragmento

En los años treinta es muy llamativa la casi ausencia de espectáculos de títeres. Desde luego, el clima del país no es favorable: la represión durante la dictadura de Machado termina con actos de violencia, sin contar que desde 1924 la censura y cierre de los teatros sicalípticos afecta a otros creadores. Crece la toma de conciencia social y la protesta estudiantil organizada. Al mismo tiempo sobreviene el desplome de los precios del azúcar y el declive económico después de las «vacas gordas».

Entre los pocos espectáculos de figuras en cartelera, está la revista de variedades *Miami Follies*, definida como “de color” –de visita en 1929– con el gran ventrílocuo Bell y sus muñecos y la figura del excéntrico musical. <sup>1</sup>Más enigmático y difícil de aceptar es que durante la estancia o “temporada cubana” de Federico García Lorca de 1930, tan importante en su corta vida, el títere –vital en su visita a Argentina cuatro años después– detonante del auge titiritero en América Latina, no tenga un lugar propio. Y aunque Lorca es un relámpago en medio de la oscuridad que sacude las instituciones e influye en todos los ámbitos hasta hoy, no se localiza ciertamente en el títere.

Ni siquiera se escucha la recomendación de Ernesto Lecuona desde París para traer un espectáculo a su juicio renovador, una partitura de Joaquín Nin cantada por Vera Janacopolus con títeres asociados a la música de concierto como en el Piccoli. Ichaso lo divulga pero no pasa nada.

Hay sin embargo manifestaciones aisladas de figuras entre ellas, las mecánicas, como en el espectáculo *Fu Man Chu, rey de la magia*, presentado en el Teatro Nacional (1936) por más de un mes en cartel gracias al robot creado por el dibujante cubano Surís y su número estelar, La mujer ajusticiada. <sup>2</sup>

El robot cubano es MACAZ, “precursor de una humanidad de hierro”, según la revista *Bohemia*. <sup>3</sup>No lo construye un ingeniero o mecánico, sino un dibujante de treinta y ocho años, Rafael Ángel Surís Busto, colaborador de las revistas *Social*, *Carteles*, y en los Estados Unidos, de *Harper Bazar*, *Colliers* y *Life*. Invirtió siete años en crear un gigante de ocho pies de alto y trescientas libras de peso, (de aluminio, hierro y otros materiales) que, dirigido por un control

---

<sup>1</sup> Miami Follies debutará en Payret. *Diario de la Marina*. 18 de enero de 1929. p. 8.

<sup>2</sup> Duquene, Armando. *Fu Man Chu*. *Bohemia* 15 de noviembre de 1936. pp 34-35, 45,47,54.

<sup>3</sup> González del Campo, L. “Macaz, el precursor de una humanidad de hierro”. *Bohemia*. 14 de febrero de 1937, pp. 12-13, 54, 55, 57.

de radio, habla, oye, camina, dobla, levanta los brazos, obedece, fuma y estrecha la mano. En la presentación oficial en su casa, el periodista sostuvo con él esta conversación:

“¿Fascista o comunista?” pregunta.

“Út e bobo, no puedo responder eso, compadre”, replica Macaz con picardía.

Muchos comprendieron que a Surís no lo apoyaría casi nadie y Macaz sería por breve tiempo, espectáculo. En el Alcázar fue una atracción y en parques y festividades, seguido por los niños y público en general.

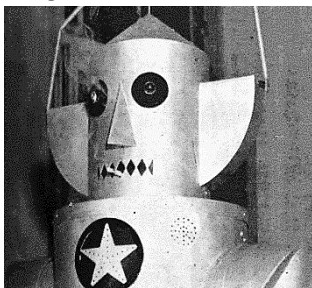
“Macaz se volvía actualidad. Se presentó en teatros y parques. Recorrió el país. Los niños y los viejos se disputaban estrechar su mecánica mano. La prensa “seria” y la humorística lo hizo centro de sus comentarios, la sátira popular lo nombraba redentor de los problemas de aquella república.” Con media docenas de cerebros como el de Macaz se acaba en Cuba el paludismo”, diría Julito Díaz, actor del teatro Alhambra...”

Tenía un corazón mecánico.

¿Quiere usted escuchar mi corazón?... tac, tac, tic, tic, tic...

El caricaturista Blanquito retoma el artículo citado así como una entrevista de Armando López al dibujante, cercana a la muerte de Surís, ocurrida en abril de 1988, a los 90 años.<sup>4</sup> González del Campo escribió en 1937:

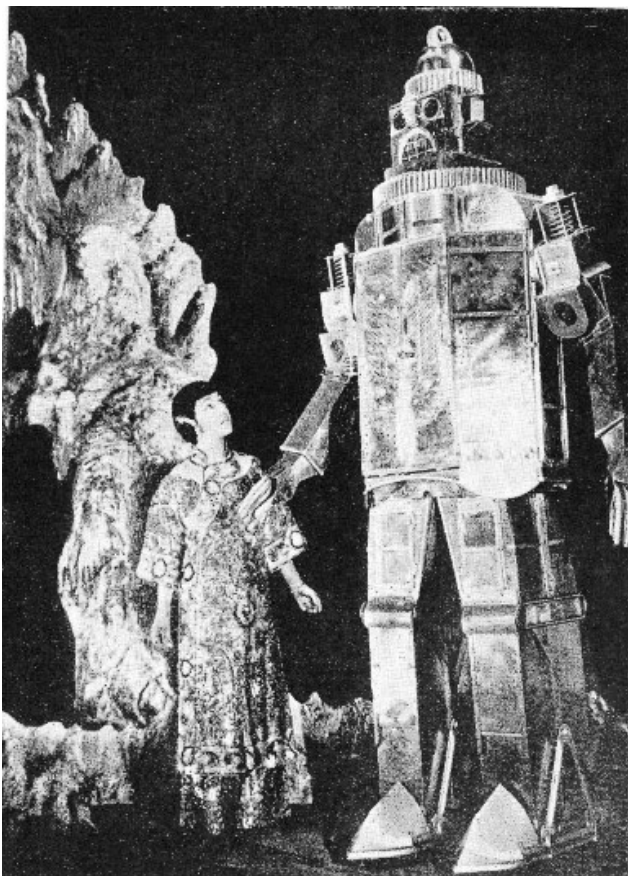
“Su robot, único que existe en el mundo que puede caminar y doblar, es el primero que aparecerá ante el asombro de públicos diversos, como ilustración de una nueva forma del genio humano. Pero no se limita la utilidad de Macaz al puro exhibicionismo. Creado



con materiales baratos y de fácil obtención, Macaz viene a sustituir al humano en aquellas labores que por su peligrosidad y rudeza constituyan verdaderas maldiciones.” Macaz se olvidó, como tantas otras creaciones originales. Quizás su recuerdo pueda animar un títere robótico que no desplace a los humanos

---

<sup>4</sup> Blanco, Francisco. “¿Quién fue Macaz?” 16 de mayo de 2011. En Ayvecino.blogspot.com. No he localizado la entrevista de López.

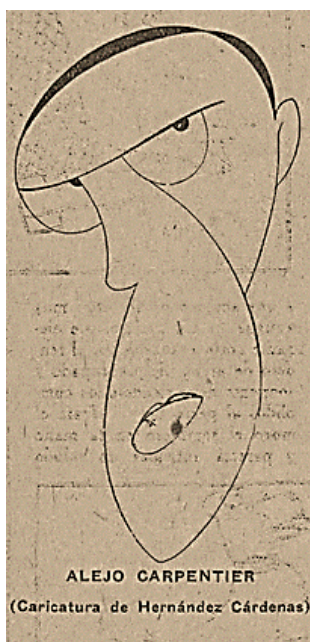


para crear no solo riqueza, sino para ayudar al inválido, al constructor, al médico y al anciano. Debería llamarse SURÍS que es igual de sonoro.



*El espectáculo Fu Man Chu y el recibimiento a Macaz*

## Carpentier y Caturla en el retablo



Los únicos participantes activos de la vanguardia cubana que se atreven con los títeres (para adultos) son Alejo Carpentier, autor del libreto y el compositor Alejandro García Caturla, creadores de un texto para ballet y títeres, *Manita en el suelo*, el tercero de los ballets del escritor. Su crónica "Danzarines rusos en la ópera de París" (1929) anticipa su curiosidad por las marionetas cuando les atribuye la permanencia de *Petrouchka*, de Igor Stravinski y Serguei Diaguilev desde 1913. En "Danzarines rusos" ... escribe:

Estamos en una feria de San Petersburgo, a mediados del siglo pasado. Una música tumultuosa, hirviente de vida, de alegría arraballera, nos lleva de golpe al seno de la fiesta. El telón se alza sobre el paso de una zarabanda de cocheros borrachos. Hay en escena unos acróbatas famélicos, un organillero, cuyos valsecitos sentimentales intervienen en la partitura: hay nodrizas alegres, un domador de oso, un mago charlatán, gentes disfrazadas de animales. Y en medio de ese torbellino de ritmos y de colores, una tragedia, muy humana y apenas humana, que tiene por protagonistas a los señores títeres de una barraca: Pedrito (*Petrouchka*), la Bailarina y un moro feroz que esgrime alfanje de madera. <sup>5</sup>

Otra crónica de su madurez, "El pozo de la vieja Inés" (1953), parece dirigirse al fuerte y creativo movimiento titiritero de Venezuela. <sup>6</sup>

*Manita...* (1931) es la más interesante y compleja de sus obras para ballet desde el punto de vista escénico, una "ópera bufa en un acto y cinco escenas". La historia de un Yyamba, jefe de la agrupación ñáñiga Tierra y Arrastrados en el siglo XIX, narrada por Papá Montero desde un lateral (único actor de carne y hueso), –personaje de la tradición popular que baila en su entierro– "como los cicerones que explican al público las películas antiguas" (300). Alejo bendice la estirpe de Papá Montero y María la O, la «chancleta ligera del rumbero», «la bronca barrioter», «el boniatillo» y la «alegría de coco» y cree que el espíritu de Stravinski acompaña el ataúd que zarandean sus ecobios ñáñigos. Concebida para títeres y un actor, emplea un teatro diminuto instalado en el escenario como teatro dentro del teatro. Sobre el telón del teatrillo, una gran litografía de cajas de tabaco con los retratos de Fonseca, Romeo y Julieta, Manita, el

---

<sup>5</sup> Carpentier, Alejo. "Danzarines rusos en la ópera de París". *Diario de la Marina*. 26 de mayo de 1929. sección 3. p.II. Según la Dra. Pogolotti, logró publicar en el «archirreaccionario periódico» vía José Antonio Fernández de Castro. A dos meses de estar en París, el *Diario* publica "Gente de hoy. Alejo Carpentier", de Mazikes, retrato de su personalidad con una caricatura. *Diario de la Marina*. 17 de junio de 1928. p. II. Publica "La séptima noche de Paul Morand" y sobre el recital de Lydia Rivera, 4 de marzo de 1928, entre otros.

<sup>6</sup> Carpentier, Alejo. "El pozo de la vieja Inés". *Letra y solfa*. La Habana: Letras Cubanas, 1994. Compilación y prólogo Raimundo Respall Fina. pp. 25-26.

Capitán General de España, el Chino de la Charada, el gallo Motoriongo, el brujo Tata Cuñengue y los tres Juanes (Juan Odio, Juan Indio y Juan Esclavo). Iconografía de la «ópera bufa» dividida en «charadas». Todos le rinden culto a Manita, dueño del barrio. El capitán le da el «aguinaldo», el Chino los «bichos» y María la O y Candita la loca “le daban la ropa, le daban de to...”. Una de las charadas o viñetas más interesante es la de los tres Juanes, a punto de perecer en alta mar al comerse a Motoriongo, gallo sagrado de los ñáñigos. La Virgen de la Caridad aparece con un relámpago-trueno, un niño en brazos y tres querubines. El mar se aplaca, el huracán deja de azotar y una luz de luna invade el escenario. El milagro de la virgen contado por la oración popular. Renacida, se dirige a todos “[...] y los que crean en mi gran poder/ y sean devotos míos/ estarán libres de toda cosa mala. No podrá morderles perro con rabia/alacrán ni alimaña.” La primera imagen teatral de la virgen “amulatada por el sincretismo popular” y reverenciada como Ochún en el olimpo yoruba. Manita, “ñáñigo de tiempo antiguo”, enfurecido contra los Juanes, que se han comido al gallo sagrado, intenta asesinar a la luna de una puñalá. Al final desiste avergonzado. “La luna era mala./Muchos se volvieron locos por hablarle sin sombrero”. El Chino de la Charada devuelve la luna al firmamento porque “La puñalá de ñáñigo nunca mató a la luna”. Y todos dicen:

¡Vivan por siempre los Tres Juanes Pescadores  
sus redes, su canoa, su carná...!

Y mientras el mundo sea mundo...  
¡que brille el globo de la luna! (261).

Propio de la estructura de un libreto, lo interesante no es su acción, esbozada para ser completada por el músico y el decorador ni el desarrollo de los personajes, sino la exploración imaginativa y la visualidad de “oraciones, litografías de cajas de tabaco, imágenes de santería y altares de brujería”. Utiliza pencas de guano y banderitas de papel “como se adornan los pueblos cubanos en días de fiesta”. Emplea palabras en lengua ¿por primera vez? para teatralizar la sensibilidad afrocubana, sus mitos, personajes y leyendas.

Gallo Motoriongo/efímere bongó  
Santo animá/Congo abasí!.



Lina Valmont,  
Totouche en las  
cartas.

Carpentier precisa que *Manita*... debía ser el punto de partida de “un teatro folklórico cubano”. Según una carta, el compositor empezó su trabajo el 17 de junio de 1934 y hacía dos años que tenía el libreto, así que apremiado por sus otras obligaciones como juez en Remedios u otras obras en proyecto, el libreto aguardó por la partitura. Se hace muy evidente en *Cartas a Toutouche*, correspondencia de Alejo Carpentier a su madre, Lina Valmont, la diferencia entre el ritmo de trabajo parisino y el de la isla, ya que también se demora José Hurtado de Mendoza con los bocetos de *El milagro de anaquillé* que finalmente envía, pero la muerte de Diaguilev frustra su puesta en París. “Un ballet entra por los ojos”, le dijo el maestro.

Salvo los estudiosos, el público general no sabe cuáles de las incontables obras, proyectos y planes descritos en esas cartas, quedaron solo en el papel. Sin embargo, *Cartas a Toutouche*, revela una razón práctica por la que escoge trabajar con los compositores: “están obligados a empujar sus obras. Como no pueden separarla de los libretos, trabajan para uno mismo”.<sup>7</sup> Conocedor y amigo de los músicos más brillantes del afro cubanismo, les proporciona excelente material como *Manita en el suelo*. Está consciente, escribe: “He ahí como yo, que no pensaba para nada en el teatro, me veo proyectado hacia la escena!

“Una noticia: Catalina Bárcena está en Madrid y me he enterado por los periódicos que desde el 5 de febrero está actuando en mi obra en un acto *El guateque*, en un espectáculo titulado *América Fragante*, en el que hay cuadros de México, Argentina y Cuba.

¡Te digo que todo me conduce al teatro!

¿Por qué el retablo? Cabe pensar, que, con criterio práctico, le parece más factible que un elenco numeroso o estaba tan interesado en la gráfica popular, la visualidad de las marquillas y cajas de tabaco, las oraciones y las estampas, la quincalla y la charada, y había visto tanto y tan buen teatro en París (La Argentina, los ballets de Falla y los rusos, las obras de Maurice Rostand, el teatro judío de Moscú), que pensó el títere es más universal y le permite mayores licencias poéticas. Después de leer *Cartas a Toutouche*, cuando pide a su madre, para ilustrar sus entregas, fotografías o grabados “grotescos y truculentos” de San Lázaro cubierto de vendas, el Chino de la Charada, estampas y oraciones, refleja cuanto le interesa acentuar lo que París buscaba: la extrañeza y el exotismo. Joven y presuntuoso, se presenta con estas como su gran hallazgo. París es centro reverberante de música cubana, refugio de pintores, escultores, bailarines e intelectuales como Enrique Serpa, Félix Pita Rodríguez, Juan Antiga, Lydia Rivera, Armando Maribona, entre otros. Su libreto guarda relación con la crónica “El mundo de los sueños en el teatro”, reseña de *Julieta o la clave de los sueños* del joven autor Georges Neveux. Como en el teatro de feria, un fakir hace desaparecer a uno de los personajes. Carpentier ha escrito sobre funámbulos y cirqueros, pero aunque parece fácil, quizás no había en París el atrezzista adecuado para la galería

<sup>7</sup> Carpentier, Alejo. *Cartas a Toutouche*. Miami, Lectorum, 2011.

cubana de *Manita...* ni el director capaz de engarzar muñecos, música y arte popular. A propósito del escenógrafo húngaro Ladislav Medgyes, con quien tuvo un desencuentro, escribe: “Como acontece con todos los que conocen y aman el teatro, Medgyes adora las marionetas. Hace trabajar a sus discípulos en el teatro de muñecos de su escuela que ha hecho representaciones memorables como fueron las de *Pulgarcito*, de Pierre Albert-Birot y *Nubes* de Geoges Pillement”<sup>8</sup>. ¿Y las marionetas? Escribe en 1931. “Y para ello había pensado en una pieza de títeres, con un solo personaje viviente, ya que es más fácil, al rigor, montar una pieza de títeres que una pieza de cantantes”. Pero tan complejo es montar una como la otra. Y lo demuestran los casi cien años que ha esperado *Manita...* sin subir a escena tal y como fue concebida.

---

<sup>8</sup> Carpentier, Alejo. “Medgyes, escenógrafo moderno”. *Social* (enero, 1930) pp.42-43,61.