

Juanamaría Cordones-Cook, miembro correspondiente de la *Academia Uruguaya de Letras*, actualmente es profesora de la Universidad de Misuri-Columbia. Prolífica investigadora, ha publicado numerosos ensayos sobre narrativa y teatro hispanoamericano contemporáneo.

*¿Teatro negro uruguayo? Texto y contexto del teatro afro-uruguayo de Andrés Castillo* testimonia el creciente interés de los investigadores universitarios por las expresiones culturales afro-hispánicas. Hasta ahora ese interés se había centrado exclusivamente en la poesía y la narrativa. El trabajo de Cordones-Cook abre una nueva frontera en los estudios literarios y teatrales al enfocar su atención en un género teatral que se ha venido dando en Hispanoamérica sin recibir la atención crítica merecida. Reconociendo el aporte de los afro-uruguayos a la riqueza y variedad cultural del continente, Cordones-Cook rescata y presenta tres piezas de Andrés Castillo: *El negrito del pastoreo*, *Carnaval de los luboios* e *Historia del negro en Montevideo*.

Cordones-Cook ubica las piezas en su contexto histórico, social y cultural, acompañándolas de una crítica rigurosa, coherente y actual. Señala la contribución de Castillo, dramaturgo del Teatro Negro Independiente, quien ha recogido en este teatro el mejor afro con sus tradiciones, leyendas, música y danza y le ha dado voz al secularmente postergado, excluido y silenciado afro-uruguayo inscribiéndolo en el centro de su universo teatral.

Juanamaría Cordones-Cook — ¿Teatro negro uruguayo?

# ¿TEATRO NEGRO URUGUAYO?

Texto y contexto del teatro afro-uruguayo de Andrés Castillo

Juanamaría Cordones-Cook

EDITORIAL  GRAFFITI

**Juanamaría Cordones-Cook**

**¿Teatro negro uruguayo?**

**Texto y contexto del teatro  
afro-uruguayo de Andrés Castillo**

EDITORIAL  GRAFFITI

### Agradezco

las becas de la Universidad de Misuri —Research Board y Reasearch Council— que posibilitaron el desarrollo de este trabajo desde su fase de gestación, la colección de datos en Montevideo, el tiempo libre de obligaciones docentes y administrativas necesario para la preparación de este trabajo y la subvención para su publicación.

la autorización de don Andrés Castillo para publicar sus piezas de teatro negro en este volumen y su generosa y siempre dispuesta ayuda proporcionando toda la información y el material del que disponía y haciendo investigación adicional en diferentes bibliotecas de Montevideo.

el fecundo e invaluable aliciente y respaldo que Marvin Lewis brindara en múltiples aspectos del proceso de elaboración de este estudio desde sus prodromos hasta su conclusión.

el valioso apoyo de Edward Mullen, su lectura cuidadosa del manuscrito y el acceso a su colección bibliográfica sobre el tema afro-hispánico.

el agudo estímulo y lectura del texto de María Mercedes Jaramillo y de Z. Nelly Martínez, la colaboración del profesor Alberto Britos de Montevideo, quien puso a mi disposición su conocimiento y su biblioteca personal facilitando material agotado y fuera de circulación.

las informativas conversaciones con Jorge Emilio Cardoso, Rubén Gallosa, Tomás Olivera Chirimini, Enrique Díaz, Cristina Rodríguez Cabral, Beatriz Santos, y los miembros de A.C.S.U. y de la Organización Mundo Afro, la ayuda y la solidaridad indeclinable de mis hermanos y padre en todo el proceso de realización de este proyecto.

el constante respaldo, aliento y fe de mi esposo e hijos.

### ÍNDICE

CAPÍTULO I: ¿Africanía en el Uruguay? ¿Teatro negro uruguayo?	9
CAPÍTULO II: Castillo y el Teatro Independiente. El Teatro Negro Independiente.	29
CAPÍTULO III: <i>El negrito del pastoreo</i> . (crítica)	46
CAPÍTULO IV: <i>Carnaval de los lubolos</i> . (crítica)	55
CAPÍTULO V: Conclusiones.	65
BIBLIOGRAFÍA.	69
TEXTOS: <i>El negrito del pastoreo</i> .	78
<i>Carnaval de los lubolos</i> .	111
<i>Historia del negro en Montevideo</i> .	149
APÉNDICE MUSICAL.	162

## Capítulo I

### ¿AFRICANA EN EL URUGUAY? ¿TEATRO NEGRO URUGUAYO?

Aunque examinado en sus aspectos históricos, sociológicos, antropológicos y folclóricos por estudiosos de la estatura de Ildelfonso Pereda Valdés, Paulo de Carvalho-Neto y Carlos Rama, el componente africano en la población y en la cultura uruguaya es poco conocido fuera del área rioplatense.<sup>1</sup> Fenómeno justificado, principalmente, si se tiene en cuenta que el afro-uruguayo constituye una pequeña proporción de la población, menos de un cuatro por ciento, y que esa minoría, a pesar de sus aportes culturales, ha estado en una situación de marginación que llega a la invisibilidad, pues, desde siempre, ha sido excluida de los centros de poder y ha estado tácitamente inscrita como *no-participe* en la sociedad uruguaya.<sup>2</sup>

Precisamente, hoy en los umbrales del siglo XXI y casi en las postrimerías de la postmodernidad, cuando se han desjerarquizado las categorías de la alta cultura y la cultura popular integrando el arte y la literatura con el universo de la praxis social, la indagación académica ha dirigido una atención creciente hacia las voces marginadas, antes ignoradas, del indio, de la mujer y del negro. Ya es lugar común mencionar el olvido u omisión de la crítica académica en cuanto a la literatura afro-hispanoamericana. A partir de la década del setenta, el estudio de esta literatura ha empezado a hacer eclosión sin disminuir bríos en una pléyade de rigurosos estudios críticos acompañada con el surgimiento de una nueva generación de valores literarios —Nancy Morejón, Quince Duncan, Carlos Guillermo Wilson, Antonio Acosta Márquez— que unen sus voces a los ya consagrados, Francisco Manzano, Nicolás Guillén, Nelson Estupiñán Bass, Manuel Zapata Olivella.<sup>3</sup>

El afro-uruguayo ha contribuido a este panorama literario principalmente en poesía. Ildelfonso Pereda Valdés, en sus pioneros estudios sobre el negro uruguayo, también ha abierto brecha en crítica literaria.<sup>4</sup> Pero en la actualidad, los estudios que han llevado el foco de atención hacia la poesía afro-uruguaya se produjeron en las universidades de los Estados Unidos con Richard L. Jackson, Marvin A. Lewis y Carol M. Young, lo cual ha sido recibido entre los afro-uruguayos con una reacción mixta de apreciación y orgullo por ser objeto de estudio de estos calibrados críticos y de insatisfacción consigo mismos por no haber generado una crítica rigurosa desde el seno mismo de su cultura.

En «'Our Race' and Black Literary Expression in Uruguay» en *The Black Image in Latin American Literature*, Richard L. Jackson es quien comienza a indagar sobre la poesía afro-uruguaya en las voces de Virginia Brindis de Salas, la primera escritora afro-sudamericana, y de Pilar Barrios, personalidad fundamental para comprender el gran momento intelectual afro-

uruguayo de los veinte y treinta. Más adelante, Jackson dedica un capítulo, «The Black Writer, the Black Press, and the Black Diaspora in Uruguay», en *Black Writers in Latin America*, a la prensa y al escritor negro uruguayo inscribiendo en el canon afro-hispanoamericano a intelectuales de alta significación que hasta entonces habían permanecido ignorados, Isabelino José Gares, Julio Guadalupe, Lino Suárez Peña, entre otros. Marvin A. Lewis, en su volumen panorámico sobre poetas negros de cuatro países sudamericanos, *Afro-Hispanic Poetry, 1940-1980. From Slavery to «Negritud» in South American Verse*, incluye un capítulo, «Our Race: Modern Afro-Uruguayan Poetry», sobre la poesía afro-uruguaya contemporánea ubicada en su contexto histórico-social con un análisis de los poemas de Virginia Brindis de Salas y de Pilar Barrios. Carol M. Young, en su tesis doctoral, *Afro-Uruguayan Expression: A Cultural Perspective*, presenta, a partir de una trayectoria histórico-cultural, un estudio del discurso minoritario de los cuatro poetas negros más destacados del Uruguay, Pilar Barrios, Carlos Cardozo Ferreira, Juan Julio Arrascaeta y Virginia Brindis de Salas.

Más recientemente y en Uruguay, Alberto Britos Serrat ha coordinado una breve edición crítica de poesía, *Antología de poetas negros uruguayos* (1990). Cubre un panorama de dos siglos de expresiones líricas a partir de los «Cantos negros del siglo XIX» para llegar hasta nuestros días a la voz poética afro-uruguaya más prometedora, Cristina Rodríguez Cabral. En términos generales, el interés crítico en la literatura afro-hispanoamericana ha concentrado su atención en la poesía y la narrativa. Pero, ha omitido totalmente el teatro, género que, teniendo en cuenta la evolución de la literatura y la crítica en Hispanoamérica, parecería llegar rezagado en todos los ámbitos.

Un rastreo preliminar de la bibliografía sobre el teatro afro-hispanoamericano reveló apenas una docena de artículos críticos desde 1940, ninguno de los cuales trataba la poética, la estética o la textualidad de las obras dramáticas. Este volumen se propone como paso inicial hacia el estudio sistemático de un género teatral cuya escritura y producción se ha venido dando en diferentes áreas de Hispanoamérica sin recibir la atención de la crítica académica que merece.<sup>5</sup>

En este volumen, presentamos una edición crítica de tres de los textos dramáticos que Andrés Castillo escribiera para el Teatro Negro Independiente del Uruguay: *El negrito del pastoreo* (1964), *Carnaval de los lubolos* (1966) e *Historia del negro en Montevideo* (1975). Si bien no todas las piezas del teatro negro de Castillo son memorables como creación, sí, son significativas, más allá de la etnicidad del autor —un caucásico— como esfuerzo de recuperación cultural y dramática de la experiencia afro-uruguaya, en la especificidad de sus temas sociales y étnicos, sus raíces en la historia, la esclavitud, su folclor, sus leyendas y su carnaval, y como expresión genuina de cultura popular.

La metodología empleada es ecléctica. Por una parte, los textos van acompañados de notas aclaratorias sobre referencias históricas, lingüísticas o culturales específicas del contexto uruguayo. Además, siendo la música un elemento fundamental en estas piezas, se incluyen las letras y partituras musicales que se pudieron localizar para facilitar futuras puestas en escena.

La introducción crítica que sirve como prefacio a los textos dramáticos emplea otra metodología. Teniendo en cuenta que la crítica de textos afro-latinoamericanos no debe soslayar la referencialidad socio-cultural, desde una perspectiva diacrónica, la introducción ubica las obras en sus contextos históricos, sociales y culturales, observando con especial interés el proceso de desafrikanización sufrido por el negro uruguayo, los brotes de re-africanización y la tradición del carnaval con sus elementos de teatralidad inherente.<sup>6</sup> Andrés Castillo y su teatro negro son ubicados en el contexto del movimiento del teatro independiente montevideano y del Teatro Negro Independiente del Uruguay. Una perspectiva sincrónica enfocará en aspectos de la poética y estética de las piezas de Castillo, con particular interés en *Negrito del Pastoreo* y *Carnaval de los lubolos*, textos dramáticos completos. En cuanto a *Historia del negro en Montevideo*, es incluido con breves comentarios a pesar de ser solamente un guión esquemático por desarrollar la trayectoria histórica del afro-montevideano. Las piezas son presentadas como ejemplos de teatro y cultura popular que, en una semiosis desbordante, ponen al descubierto una dialéctica de poder/resistencia de las clases marginadas. La metodología de análisis de los textos es ecléctica, aunque se apoya principalmente en conceptos de Michel Foucault y Michel de Certeau.

### Contexto histórico, social y cultural

La presencia africana en la Banda Oriental —nombre colonial del territorio ubicado al este del río Uruguay— se remonta al primer asentamiento europeo establecido por el gobernador lucitano, Lobo, la Colonia del Sacramento (1680), que se habría de convertir en centro negrero. Luego, Montevideo es fundada en 1726 por ciudadanos españoles de condición libre procedentes de Buenos Aires (1726), pero ya en 1738, el Cabildo de la ciudad alegando escasez de fuerza de trabajo solicita iniciar la importación de esclavos (Carlos Rama *Los afro-uruguayos*, 11). Cinco años más tarde, llega al puerto de la ciudad el primer embarque legal de esclavos de Guinea. Para la procesión de Corpus Christi de 1760, ya se ven desfilando un conjunto de bailarines negros y otro de mestizos. Cuando en 1791, Montevideo es declarado por Real Cédula único puerto de entrada de

esclavos para el sur del continente americano, la ciudad se convierte en puerto de entrada y distribución de esclavos para todas las colonias del Virreinato del Río de la Plata y territorios adyacentes, incluyendo Chile y la costa del Perú (Graceras 7).

Los africanos llegados a la Banda Oriental, procedentes de Angola y de la costa oriental del África, eran predominantemente de cultura bantú, congos, angolese, minas, mozambique, bengalés o benguelas, molembos, magises y luandas, y también sudaneses y guineanos. Aquellos que entraban por Montevideo eran distribuidos como esclavos en las otras zonas del Virreinato. La mayoría de los que habían de permanecer en el territorio ingresaba vía la frontera norte con la colonia portuguesa que después sería Brasil (Pereda Valdés *El negro rioplatense ...*, 66-71).

Mucho se ha dicho sobre la benevolencia del tratamiento de los esclavos en la Banda Oriental en comparación con otras sociedades de América. Sin embargo este es un juicio relativo, pues, no se debe olvidar que los africanos, en un régimen de esclavitud, se habían integrado a la casta inferior de una sociedad colonial estratificada, y en consecuencia, sufrían todas las iniquidades y abusos de ese sistema (Carlos Rama *Los afro-uruguayos*, 18-19, y «The passing of the Afro-Uruguayans...», 33). Precisamente a fines del siglo XVIII y principios del XIX, se registraron frecuentes fugas de esclavos, quienes huían a la campaña y pasaban al cimarronaje. En 1803, se levantó una explosiva y sangrienta rebelión de negros amotinados en Montevideo que fueron reducidos. Como escarmiento, algunos de ellos fueron ahorcados por orden del Cabildo en la plaza pública. Carlos Rama sugiere que ese levantamiento respondió al clima efervescente de una sociedad colonial en crisis donde se estaba gestando la revolución independentista de 1811 (*Los afro-uruguayos* 21-23).

La abolición de la esclavatura fue un proceso lento. Se inició con la proclama de la libertad de vientres promulgada por la Asamblea Constituyente de las Provincias Unidas de 1814, que sería abolida por los portugueses, para ser reinstaurada en 1825. Cuando el Uruguay surgió como nación independiente en 1830, se tomaron algunas medidas a favor de los afro-orientales que habían integrado heroicamente los ejércitos patriotas, pero no se erradicó totalmente la esclavitud. La evolución continuó con una prohibición del tráfico de negros (1835), el otorgamiento de la libertad a los esclavos que ingresaran al territorio nacional (1837) y a aquellos que pasaran a integrar el ejército (1846), hasta que la trata de esclavos se declaró acto de piratería del orden legal y quedó definitiva y absolutamente anulada recién para 1853 (Graceras 7-8).

Con la abolición de la esclavitud, los afro-orientales egresaron de una sociedad de castas para ingresar a una sociedad de clases supuestamente abiertas. Era una época de cambios sociales. La promulgación de la ley Varela de educación primaria gratuita y obligatoria de 1877, seguida años después con la ley de institutos de enseñanza secundaria para el interior de

la república de 1913, popularizó la enseñanza abriendo legalmente oportunidades de estudio a los afro-orientales. Por otra parte, en la medida que el Uruguay se doblaba demográficamente con la emigración masiva de europeos, en su mayoría hombres, que se iban uniendo a las clases populares, se fue acelerando el proceso de mestización con el resultante «blanqueamiento». Todo ello, en teoría, se tradujo en una apertura de posibilidades de movilidad social vertical para los descendientes de africanos. Sin embargo, las condiciones sociales de los negros eran muy precarias, pues, de hecho, para abrirse camino y reeducarse, quedaban abandonados a sus propios recursos, que, desde luego, eran ínfimos. Su condición de pobres limitaba e impedía el acceso a una educación más allá de los primeros grados de la primaria. Incluso ese mínimo nivel no siempre era posible.

### Discriminación

En la práctica, los afro-uruguayos pasaron a integrar una situación social inferior, desposeída y abundante en restricciones implícitas. Los antiguos amos, a pesar de su relativa benevolencia, nunca permitieron que los ex-esclavos olvidaran su posición de inferioridad.

Esta mentalidad, con variaciones, ha perdurado hasta nuestros días. Refleja el pensamiento eurocéntrico que, desde los cimientos filosóficos humanísticos de la ilustración con Hume y Kant, ha asociado al descendiente de africano con los seres más bajos en la escala humana. Pone énfasis en diferencias físicas para justificar un racismo esencialista, no necesariamente violento, que responde a un modelo de relaciones de poder basado en la aceptación y adopción de un «delirio maniqueo» que, de acuerdo a Frantz Fanon en *White Skin, Black Masks*, caracteriza la dicotomía colonial entre colonizador/colonizado, desdoblada en superioridad/inferioridad. Partiendo de esa dicotomía, se privilegia axiomáticamente al descendiente de europeo sobre el *no-blanco* atribuyéndole superioridad moral, intelectual, social y cultural.<sup>7</sup> La polaridad blanco/negro se proyecta, según Abdul R. JanMohamed, sobre oposiciones intercambiables en metáforas de superioridad/inferioridad, bondad/maidad, civilización/barbarie, razón/emoción, cultura/naturaleza, sujeto/Otro, sujeto/objeto («The Economy of Manichean Allegory...» 82). En un nivel axiológico, la oposición blanco/africano le adjudica al negro todos los polos con valor negativo, aduciendo que es básica e inherentemente diferente y, en esa diferencia, inferior. El afro es percibido como el Otro quien con su sola presencia encarna el intertexto de la esclavitud de la colonia, lo cual, en un nivel praxémico, en la relación del sujeto-blanco con el Otro-negro, produce un

distanciamiento de superioridad despectiva que consolida y perpetúa una situación de inferioridad y marginación. Los descendientes de africanos, como sus antepasados esclavos, han ido quedando relegados a ocupaciones subalternas y han seguido arrastrando una situación socio-económica de pobreza y miseria con su secuela de exclusiones y postergaciones.

El concepto de raza que inicialmente se asociara con rasgos fenotípicos, por las condiciones socio-económicas del afro en el Uruguay, se desplazó y se convirtió en metáfora de clase social baja, no con la sustitución de un prejuicio racial por otro social, como sugiriera Carlos Rama («The Passing of the Afro-Uruguayan from Caste Society...» y *Los afro-uruguayos* 57-70), sino con un amalgamamiento de ambos. Se observa que, a igualdad de situación socio-económica, a igualdad de miseria, el negro encontraba y sigue encontrando escollos insalvables para salir de su marginación que el blanco no siempre ha necesitado sortear. El ciudadano blanco tiene acceso a una movilidad vertical que el afro no puede ejercitar, pues de hecho está condenado a perpetuidad a los estratos sociales más bajos.

Respondiendo a un autoengaño colectivo fomentado por una larga tradición de adhesión a los principios de un ethos democrático, el ciudadano uruguayo medio negaría vehementemente la existencia de ningún tipo de discriminación. La constitución de la República integra con el artículo 8º un principio fundamental de derechos humanos:

Todas las personas son iguales ante la ley no reconociéndose otra distinción entre ellas sino la de los talentos o las virtudes.

Principio que fomentó el mito libertario e igualitario de una sociedad donde todos los orientales —uruguayos— tienen iguales oportunidades, donde no existe discriminación.

Sin pecar de distorsión, se puede afirmar respecto al Uruguay como Ignacio Castillos lo hiciera en relación a Venezuela:

El asunto de las relaciones étnico-raciales en nuestra sociedad no es en primer lugar un problema de discriminación legal. Es ante todo un problema de hecho, un problema cultural, es decir, un problema que se pone de manifiesto en el trabajo, el consumo, la distribución de poder, la hegemonía en el saber, el valorar y el fantasear.<sup>8</sup> (56)

En otras palabras, no se trata de un código escrito, sino de una doxa, de una normatividad difusa, ni escrita ni verbalizada, a través de la cual un grupo social o la sociedad entera le atribuye valores positivos o negativos a otros grupos sociales. En este caso, la doxa se refiere a una minoría racial/étnica; cuya sola presencia y/o acciones son asociadas inconscientemente con imágenes inferiores de impureza o contaminación.

¿Cómo explicar si no la ausencia total de afros de posiciones de poder en trabajos, bancos, industrias, comercios, ejército, profesiones universitarias? ¿Cómo explicar su marginación del gobierno, de la toma de decisiones políticas y económicas, del usufructo de recursos naturales, tecnológicos, académicos? Pero más aun, ¿cómo explicar que incluso en empleos subalternos, como el de peluqueros, guardas de ómnibus, mozos de café o restaurantes, no se vean negros jamás, y que el 75 % de las mujeres negras sean domésticas? En la escala social, a mayor poder e ingresos, menor la proporción de negros, a tal grado que, a partir del nivel de clase media para arriba, los negros brillan por su ausencia.<sup>9</sup> Es decir que, en el Uruguay, bajo una democracia legal universalista, subyace una innegable discriminación racial.

Si bien es cierto que, en la sociedad urugaya, los descendientes de africanos son partes vivas y creadoras de la ciudadanía por su participación en la formación de la nacionalidad y de la cultura urbana, siempre han estado marginados. No ha habido segregación ni discriminación racial tajantes ni virulentas como en los Estados Unidos, ni mucho menos, una ley de *apartheid* al estilo de Sudáfrica. No obstante, no se pueden negar ni ignorar las prácticas discriminatorias de aquellos sectores de la población que, basándose en códigos sociales no escritos e imbuidos de un sentimiento de superioridad racial, les han negado a los ciudadanos de color trato y oportunidades igualitarias alienándolos, subalternizándolos y excluyéndolos de las fuentes de poder.<sup>10</sup>

### Desafricanización

En ejercicio del control y dominio otorgado por el sistema esclavista, el caucásico, amo absoluto, se adueñaba de todos los privilegios morales, sociales, económicos y culturales. El sujeto-blanco-amo y el Otro-negro-esclavo se relacionaban en una dialéctica de opresor/víctima. El opresor suponía poseer la verdad, su verdad, y la esgrimía sobre la consciencia del esclavo imponiéndole irrevocablemente sus valores y su imagen. La víctima escondía una consciencia cautiva y desdichada, colmada de angustia y temor, a la cual sólo le restaba retroceder y adoptar una posición de sumisión.

Al entrar al orden social, el esclavo no era reconocido como sujeto ni en sus necesidades humanas ni socio-culturales. Pasaba a ser objeto. Como única alternativa para salvaguardar su instinto y deseo de vida, debía responder a la supremacía absoluta del amo, a la imposición de su ley con la aquiescencia total y silenciosa. No debía pensar y si lo hacía no contaba, pues, no podía oponer resistencia ni con la palabra. Además, si hablaba no

era oído, sólomente su cuerpo hablaba y era ofrecido como bien de trabajo para actuar como un autómeta. Bajo una tabla rasa homogeneizante, el afro quedaba decapitado intelectualmente. Arrancado y separado de sus raíces étnicas, el esclavo debía borrar de su memoria su cultura-madre y con ella su identidad original.

A través del concepto freudiano-lacaniano de castración, es posible reformular la problemática de la pérdida de la cultura africana, la desafrikanización.<sup>11</sup> Lacan plantea las etapas de desarrollo del sujeto a través del discurso de la familia. El ser parte de una experiencia de integridad y plenitud con la madre en el orden imaginario. De ella es separado bruscamente por la prohibición de la ley del padre, la castración. La castración eclipsa el orden imaginario produciendo una crisis de carencia primordial que marca el umbral de entrada al estadio simbólico, orden del lenguaje y la cultura.

El esclavo en su Africa natal, madre cultural, se encontraba en un registro imaginario en el cual en sus relaciones con otros recibía una jubilosa respuesta de confirmación, de unidad y de totalidad. Esa plenitud, en el seno de su cultura-madre, había sido mutilada de raíz por la fálica autoridad esclavista, la ley del amo arbitrario, cuya obediencia era imprescindible como única garantía de vida. Pero era una vida que paradójicamente implicaba una muerte, muerte de cultura, muerte de identidad. El amo-padre, se erigía en autoridad casi divina con poder para instituir irrevocablemente su voluntad deshumanizadora. La imposición de la ley del amo, del no del amo, funcionaba como la ley del padre simbólico, privador de la fuente de unidad original, del «paraíso» ahora perdido, que había de permanecer oculto en el inconsciente colectivo. Esa imagen del padre-amo daba cuerpo al imperativo esclavista de truncamiento, de castración y de muerte de la cultura africana.

Sin consideraciones ni escrúpulos humanos, ni morales, ni étnicos, la explotación colonial en ejercicio de su poder y control hegemónico había infligido en toda América un asalto y una depredación cultural sobre los descendientes de africanos, maltratando, distorsionando y eclipsando su cultura original. Separados de su entorno natural y social original, los esclavos habían visto perder y borrar sus propios medios de expresión mientras que adquirían aquellos que sus amos permitían y/o imponían. Sin embargo, la represión de la consciencia de elementos del orden imaginario cultural africano, inaceptables para el poder hegemónico, no pudo impedir que, como en el inconsciente subjetivo, algunos elementos culturales permanecieran ocultos y pujaran por aflorar para retornar al orden simbólico. Además, en ciertos casos algunos componentes africanos sobrevivieron y se fueron integrando con diferentes esquemas culturales resultando en una hibridación cultural. Fenómeno que, en diversas gradaciones, se da siempre que entran en contacto culturas diferentes, en particular si es en forma de explotación colonial o neo-colonial.

Las vicisitudes del desarrollo cultural del africano en América estaban supeditadas a las circunstancias propias de la producción: agrícola, ganadera, minera, artesanal. En las regiones agrícolas en que el sistema económico giraba alrededor de la plantación, por la agrupación en grandes números y la vida en común en los campos de trabajo y en la vivienda, los afro-americanos pudieron seguir cultivando y conservando muchos elementos culturales originales. En cambio, en las sociedades de explotación ganadera, como la Banda Oriental, la esclavitud era un fenómeno sobretudo urbano y excepcionalmente rural (Carlos Rama *Los afro-uruguayos* 17). Los africanos que llegaron a la Banda Oriental no eran empleados para la explotación ganadera, sostén de esta economía, pues requería la modalidad libertaria y el adiestramiento con caballo y cuchillo del gaucho, incompatibles con la situación del esclavo. Los africanos en la Banda Oriental eran destinados al servicio doméstico de las familias de la burguesía o, a lo sumo, a la horticultura para la explotación de pequeñas granjas en los alrededores de la ciudad o en las estancias saladeros para las faenas domésticas menores (véase *El negrito del pastoreo*). Incluso, en esa situación nunca eran colocados en grupos de más de diez, y esto era sólo muy excepcionalmente. En una casa de familia pudiente, generalmente se encontraban de tres a cinco esclavos destinados a labores domésticas. Los esclavos quedaban separados o, en el mejor de los casos, en pequeños grupos y solamente tenían contactos esporádicos con otras familias africanas. Convivían en el seno de las familias criollas. Acompañaban a sus amas a la iglesia y adoptaban la religión católica sin mezclarla con los elementos exóticos de la que supuestamente habían traído del Africa (Pereda Valdés *El negro en el Uruguay*, 103). En tal situación, separados de sus familias y comunidades e insertados en un entorno extraño, los esclavos desarrollaban una relación de mayor dependencia con el amo (W. Wilson 19-20).

Estas circunstancias hicieron que, en el Uruguay, a diferencia del Brasil, Cuba o Haití, donde se dieron notables fenómenos de transculturación, desde los albores de su servidumbre, los africanos y sus descendientes sufrieran un proceso de deculturación radical más intenso que en otras zonas. Los esclavos, disgregados y en una situación de dependencia servil irrevocable, adaptaron sus experiencias a la nueva realidad americana y asimilaron las leyes de los amos blancos. Se eclipsó de la memoria el *ethos* de sus tradiciones africanas perdiendo el rastro de sus costumbres, sus rituales y lenguajes originales —apenas se conservan hoy unas decenas de palabras de origen africano. Se truncó la continuidad, la estabilidad y la renovación de los valores africanos, perdiendo el nexo con su historia y su cultura, y, con ello, el sentido de pertenencia cultural.

Durante la colonia, los afro-montevideanos se mantuvieron organizados en cabildos, que originalmente los agrupaban en naciones según las diferentes regiones del Africa de donde procedían. Estas organizaciones



eran vehículo de mantenimiento, afianzamiento y difusión de ciertas tradiciones religiosas y folclóricas de origen africano. Brindaban el espacio para que los afros se expresaran más libremente y pudieran cumplir sus rituales secretos en ceremonias simples (Bottaro 519). Las celebraciones incluían danzas tribales, bailes guerreros, simulacros de trabajos agrícolas, ritos de transición de la adolescencia a la edad adulta, sincretizados con componentes de la religión católica, como en el Día de Reyes.<sup>12</sup> Las naciones fueron retardando el proceso de desaffricanización pero ni lo evitaron ni lo detuvieron.

Con el tiempo, las naciones transformaron sus funciones y los rituales fueron perdiendo su sentido religioso. Empezaron a surgir otras instituciones de orden social y cultural, las sociedades, donde se organizaban fiestas que, inicialmente, daban cabida a un público muy reducido. Luego, la curiosidad popular se despertó. Las sociedades y sus festividades se abrieron al público y se convirtieron en espectáculos folclóricos de música y baile de gran vitalidad y aceptación. La apertura hizo a esas sociedades vulnerables a influencias extrañas y se fue produciendo un sincretismo más intenso que debilitó sus caracteres originales. Progresivamente, los ritos africanos se fueron desnaturalizando y desvalorizando hasta perder vigencia.

### ¿Re-africanización?

Si bien es cierto que en el Uruguay la deculturación fue muy intensa, quizá por ese motivo o a su pesar, en diferentes momentos se han manifestado esfuerzos de recomposición e integración de los pocos elementos africanos remanentes. Esos empujes de re-africanización se observan en la fundación de instituciones sociales y culturales, la aparición de periódicos negros y el surgimiento de valores intelectuales.

El gran momento intelectual afro-uruguayo se produjo durante los años treinta y principios de los cuarenta de este siglo, década de oro que coincidió con un período de gran dinamismo y creación literaria en toda la diáspora africana de América. Era el momento de Juan Pablo Sojo, en Venezuela, de Nicolás Guillén, en Cuba, del Renacimiento Negro de Harlem, en los Estados Unidos, con una pléyade de valores intelectuales, Langston Hughes, W.E.B. Dubois, Countee Cullen, Zora Neal Hurston y muchos otros, que buscaban la recuperación de un pasado africano glorioso y la afirmación de valores culturales afros, liberados de todos los estereotipos anteriores. En el Uruguay, aparecieron líderes que, estando en contacto con algunos de esos notables de la diáspora africana, Nicolás Guillén y Langston Hughes, llegarían a marcar la historia del pensamiento

afro-uruguayo, Elemo Cabral, Pilar y Ventura Barrios, Lino Suárez Peña, Isabelino José Gares, todos ellos vinculados al órgano de prensa de más larga tradición entre los negros uruguayos, *Nuestra Raza*.

Fundado en 1917 por María Esperanza y Ventura Barrios y dirigido desde 1939 por su hermano Pilar Barrios, *Nuestra Raza*, tuvo dos épocas, la primera de marzo a diciembre de 1917 y la segunda desde 1933 a 1950. Este periódico jugó un papel preponderante como agente catalizador de difusión y promoción de valores africanos. Cuando apareció, como subtítulo rezaba: «Periódico social, noticioso, órgano de la colectividad de color» y como lema, «De la raza, por la raza y para la raza.» Respondiendo al movimiento de intelectuales que nucleaba, el diario intentaba apoyar toda iniciativa que propendiera al mejoramiento de las condiciones de vida de los afro-orientales, al desarrollo de una conciencia que borrara los estereotipos y los prejuicios con el estigma de inferioridad que pesaba sobre ellos. A la vez, promovía la solidaridad y la cooperación racial necesaria de la que carecían y aún carecen los negros uruguayos hasta nuestros días.

*Nuestra Raza* se erigió en el centro cultural de la africanía uruguayo (Jackson *Black Writers*, 96). Constituyó un órgano de difusión cultural con la publicación de poesía, cuentos, reseñas literarias de escritores negros uruguayos y extranjeros. Por este periódico se tuvo noticia de los cuadros filo-dramáticos, pequeños elencos de aficionados negros, que, desde principios de siglo, representaban comedias de un acto en salas de teatro o en domicilios particulares. Estas actuaciones fueron paulando y preparando al público hacia un teatro negro uruguayo reclamado desde las columnas de *Nuestra Raza*.

En 1933, *Nuestra Raza* anunciaba la representación de piezas de escritores afro-uruguayos: *El vagabundo* y *Doña Servanda*, de Roberto Cisneros, dramaturgo y periodista, de quien poca información tenemos; *Amores y prejuicios*, único intento dramático de Carlos Cardozo Ferreira, colaborador del periódico y poeta; y *El camino de la redención* y *El carancho*, de Isabelino José Gares, periodista, ensayista, poeta y dramaturgo, militante defensor de la causa de los afros, una de las personalidades más notables vinculadas a *Nuestra Raza*. Años después, en 1942, este periódico publicó un breve diálogo dramático de Roberto Cisneros, *Candombe*, cuyos personajes, una pareja de caucásicos, abordaban la problemática del negro.<sup>13</sup> Le debemos exclusivamente a *Nuestra Raza* toda la información que nos ha llegado sobre esta actividad teatral afro-montevideana que coincidió temporalmente con el surgimiento del Teatro Independiente de Montevideo sobre el cual mucho se ha escrito sin aludir en ninguna de esas páginas al teatro negro de la época.

Isabelino José Gares (1872-1936) llegó a crear seis piezas: *El carancho* y *Los tordos*, ambas comedias en un acto que dramatizaban cuentos camperos; *Cuando se muere una flor*, boceto romántico en un acto; *Mis blasones*, comedia de referente histórico en un acto; *La vorágine*, pieza en

tres actos en que desarrollaba la problemática social de la influencia metropolitana sobre las comunidades rurales; y, *El camino de la redención*, pieza en dos actos de temática racial, no antagónica ni radical —nada más lejos del espíritu pacifista y contemporizador de Gares— sino de planteo de los prejuicios que existían tanto en una raza como en la otra. Gares, un idealista socialista, intentó dramatizar la aspiración utópica de una nueva sociedad libre de trabas y convencionalismos. De sus piezas la única editada es *El camino de redención*, de la cual solamente su familia conserva un ejemplar junto con los manuscritos de las otras obras, todas escritas a mano, en papel amarillento y con tinta ya descolorida.

Coincidiendo con el auge e impulso de *Nuestra Raza*, en 1937, bajo el liderazgo de Elemo Cabral, Isabelino José Gares y los hermanos, Ventura y Pilar Barrios, se formó en Montevideo el Partido Autóctono Negro. Esfuerzo loable, pero frustrado. El partido tuvo que disolverse por falta de apoyo electoral entre los mismos afro-uruguayos quienes en las elecciones de ese año no alcanzaron a aportar ni un centenar de votos. Para ser más precisos, se registraron solamente ochenta y cuatro.

El grupo nucleado alrededor de *Nuestra Raza*, lamentablemente no fue representativo ni se extendió popularmente hacia todos los afro-uruguayos. Constituía una minoría, quizá un poco cerrada e intelectualmente elitista, evidencia de un desfase entre los negros cultos y los incultos. En consecuencia, una vez desaparecida esa generación, se produjo un vacío intelectual y creativo afro en el periodismo, la poesía y la dramaturgia. Con la muerte de Gares, la actividad teatral negra había cesado. En 1945, el Comité de Entidades Negras del Uruguay (C.E.N.U.) proyectó reavivar la creatividad dramática estableciendo un Grupo de Teatro Negro, programa que nunca llegó a materializarse. Fue años más tarde, durante ese prolongado hiato cultural, que se fundó y entró en actividad el Teatro Negro Independiente, bajo el magisterio de Francisco Merino.

En los últimos años, comenzamos a ver a algunos jóvenes afro-uruguayos asistiendo a la Universidad de la República. Nuevos valores literarios están surgiendo: Cristina Rodríguez Cabral, Tamara La Cruz, Agapito José Carrizo, Jorge Emilio Cardozo. Todos poetas. Solamente Jorge Emilio Cardozo se ha lanzado hacia otros géneros, la narrativa, y, muy recientemente, la dramaturgia con tres piezas, aún inéditas y sin estrenar, *El desalojo* (1992), *La mulata de la playa* (1993) y *La locura y la muerte de Martín* (1993).

Hoy en día, se encuentran en Montevideo organizaciones negras significativas. La «Asociación Cultural y Social Uruguay» (A.C.S.U.), que, desde 1941, auspicia actividades recreativas, sociales y culturales con el objetivo de rescatar tradiciones y de promover la unión de los afro-montevideanos. Tarea muy ardua, pues los negros uruguayos nunca han llegado a desarrollar elementos de cohesión que los solidarice y mancomuné bajo una causa común en un espíritu de colectividad o de comunidad.

La «Sociedad de Amigos de África en el Uruguay» fundada en 1954 y liderada por Manuel Villa, es una organización de trayectoria y militancia afro. Desde 1958, edita el periódico *Bahía Hulan-Yack*, tribuna abierta de denuncia contra las iniquidades de la discriminación y de difusión y promoción de los grandes valores de la diáspora africana.

La «Organización Mundo Afro» fundada en 1987, se destaca por un espíritu ambicioso lleno de dinamismo y empuje. Se aboca a múltiples objetivos: culturales, de educación y de investigación en letras, arte y música, con estudios sobre el protagonismo del negro en el Uruguay, y sociales, con proyectos de desarrollo y cooperativismo dirigidos a mejorar la calidad de vida de los afro-uruguayos formando unidades familiares de asistencia básica, proporcionando canastas familiares y otros servicios sociales. Aspira a desarrollar un sentido y espíritu de comunidad necesario para la superación del negro. Además, convoca y apoya al reducido grupo de jóvenes negros universitarios del Uruguay auspiciando seminarios de profesionales y estudiantes orientados a plantear la revaloración y confirmación de la identidad afro-uruguaya y la problemática social del negro de discriminación y de falta de verdaderas oportunidades. Con su editorial, «Mundo Afro» ofrece un vehículo de divulgación de escritores negros, y, con el periódico del mismo nombre, brinda un foro de autocrítica, de reflexión y de apertura a la diáspora africana en América.

### Teatralidad del carnaval

Ante la pérdida y el despojo de su cultura original, el africano en América había buscado satisfacciones ocultas reinterpretando los significados de su propia religiosidad.<sup>14</sup> En el Uruguay, en un momento, los ritos religiosos fueron practicados ocultamente en las naciones pero luego se fueron perdiendo. El afro-uruguayo no conservó ni la riqueza de sus prácticas religiosas ni su fetichismo, sino que asimiló al dios de los cristianos. No obstante, su vitalismo esencial lo llevó a refugiarse en su música y en algunas danzas rituales —la «chica» y la «bambula»— que buscaba reeditar en toda oportunidad que le era permitido.

Las primeras manifestaciones públicas de esas danzas se registraron con las comparsas de negros que, encabezadas por un esclavo, José Guido, acompañaban la Procesión de Corpus Christi en el Montevideo de 1760. Cuando al año siguiente, los soldados se negaron a desfilar junto a los esclavos, el Gobernador José de Elío fue presionado a prohibir la participación de los africanos. Luego, los esclavos empezaron a celebrar todas las semanas reuniones dominicales permitidas solamente en los extramuros del Montevideo colonial. Cada nación tenía sus canchas en la

arena de la costa y al compás de tambores, tamboriles y mazacallas se entregaban a las contorsiones y ritmos de sus danzas africanas.

En 1867, se fundaron las Sociedades Filarmónicas —antecedente inmediato de las comparsas lubolas— que recorrían la ciudad en carnaval cantando y bailando ante las familias pudientes. En 1874, apareció en el carnaval montevidiano la primera comparsa lubola, integrada por jóvenes blancos de la burguesía, que, con sus caras embetunadas de negro e inruidos por los propios afro-orientales, iban acompañados por conjuntos organográficos interpretando temas de música, canciones y bailes africanos en lenguaje bozal con vestuario de esclavos de plantación. Pocos años después, los afro-uruguayos habrían de reclamar y colmar el espacio del carnaval con sus propias comparsas, que también llamarían lubolas.

A través de la cultura medieval española, el carnaval había llegado al Nuevo Mundo propagándose y amalgamándose con las culturas latinoamericanas. Había dejado de ser exclusivamente europeo y se había ido enriqueciendo principalmente por el aporte de la matriz africana con sus tradiciones, instrumentos, ritmos y danzas desbordantes de energía vitalista.

Pertenciente a la milenaria tradición popular de las bacanales dionisiacas y las saturnales romanas en las cuales el pueblo recordaba una edad de oro, de justicia comunitaria, de prosperidad e igualdad, sin amos ni esclavos, el carnaval era animado por un espíritu irreverente.<sup>15</sup> Superaba la dialéctica de los opuestos en un juego entre los límites y las transgresiones que suspendía transitoriamente todas las diferencias raciales, sexuales, sociales y económicas. El orden y las jerarquías desaparecían para instaurar una dinámica de cambio y renovación, en la cual el principio de la realidad daba lugar a la licencia del principio del placer. Se abría un espacio propicio para que los elementos culturales africanos que habían sido borrados de la consciencia reaparecieran y se manifestaran colectivamente en la música y en el baile. El carnaval potenciaba una afirmación de los valores afros considerados inferiores por la cultura dominante generando puntos de resistencia a la desvalorización y a la desafrikanización.

Desde siempre, el carnaval ha constituido un espectáculo de fiesta popular. Beatriz Seibel sostiene que la teatralidad es una cualidad constitutiva de las fiestas populares.<sup>16</sup> En ellas, confluyen elementos que a su vez han dado origen al teatro: los personajes, el gesto, la mímica, la máscara, el disfraz, la música y la danza, con todas sus características de ostentación y representación. El carnaval configura una manifestación fragmentada de teatro callejero que, generalmente, pasa inadvertida como tal, no atreviéndose nunca a autodenominarse teatro. La palabra teatro, el cual en sus orígenes fuera absolutamente popular, como resultado de la crítica burguesa, ha sido acaparada por el teatro de texto y de gran sala marginando despectivamente las categorías populares de improvisación y

de intérpretes y artistas itinerantes (García Canclini 209-10).

La teatralidad del carnaval montevidiano presente en las máscaras, los disfraces, los cabezudos, se manifiesta más claramente aún en las comparsas que desfilan con sus personajes por las calles de la ciudad y en las murgas que actúan durante un mes en los diferentes tablados vecinales de Montevideo.<sup>17</sup> La comparsa lubola tiene un largo proceso de preparación durante el cual se practican la música y la coreografía de los bailes, y se atiende al vestuario y otros detalles (véase *Carnaval de los lubolas*). Organizada con personajes de papeles bien definidos, la comparsa baila el candombe, procedente de las danzas dramáticas de los antiguos ritos religiosos y guerreros bantúes que realizaban con invocaciones y súplicas a los dioses primitivos.<sup>18</sup> En su evolución, el candombe había ido perdiendo elementos africanos, mientras que asimilaba otros del ritual católico y aculturaba figuras de la contradanza europea (Rodríguez de Ayestarán 57-61). Los afros habían seguido practicando estas danzas que culminaban en las pantomimas coreográficas de la celebración de los reyes del seis de enero. En esa fecha, elegían a un rey y a su reina y representaban la coronación de los Reyes Congos quienes llevaban a todo el grupo de afro-orientales desfilando al ritmo del candombe por las calles hasta llegar a visitar a las autoridades municipales y religiosas de Montevideo (Ayestarán *Música*, 101-07). El candombe tuvo su apogeo entre 1875 y 1880, época en que aparecieron las primeras comparsas. En su evolución, llegó hasta nuestros días, híbrido cultural, olvidado ya de su sincretismo con la iglesia católica y de toda la coreografía del Día de Reyes.

El candombe es una danza colectiva procesional que participa del pantomimismo de los bailes africanos, los cuales, según Fernando Ortiz, constituyen una forma de drama primitivo (*Los bailes y el teatro de los negros...* 179). El escenario principal y casi exclusivo del candombe ha sido y es la calle, y su «academia» el patio del conventillo (Rodríguez de Ayestarán 60). Las comparsas bailan el candombe desfilando por las calles montevidianas precedidas frecuentemente por un grupo de niños. Siguen los bailarines quienes representan una escenificación dramática llena de simbolismo integrando protagónicamente a los personajes de la tradición afro-oriental (Rodríguez de Ayestarán, 57-94). «La Mama Vieja», figura matriarcal, voluminosa descendiente de la antigua reina de ceremonias, del ama de cría colonial y de la vendedora de pasteles, vestida de dama colonial con largas y anchas polleras, se va desplazando con su sombrilla y abanico llena de sonrisas, gracia y malicia. «El gramillero», el antiguo *shaman*, hechicero o brujo de la tribu, de barba blanca y lentes ahumados, lleva un pequeño maletín con yuyos curativos. Con un bastón ayuda un paso temblequeante que, en creciente exaltación, puede alcanzar un clímax de éxtasis con sacudones convulsivos al ritmo del candombe. «El escobero», bastonero y maestro de ceremonias, exhibiendo juegos malabares acrobáticos con una escobilla, reedita una danza competitiva de

destreza y sutileza haciendo alardes de equilibrio y precisión al ritmo de los tamboriles. Cierran la comparsa los tamborileros y la morenada, un grupo de sesenta o setenta hombres y mujeres, en una procesión ondulante movida por el inconfundible, contagioso y magnético ritmo de los tamboriles, el «chico», el «repique», el «piano» y el «bombo» que van lanzando un llamado ancestral al ritual de la danza. En su trayecto, la comparsa atrae y arrastra al público en una danza sensual de asedio, oferta y rechazo.

En íntima relación con las comparsas, los tablados ofrecen una nítida expresión de teatro popular. Los tablados montevidianos con sus humildes escenarios callejeros descienden directamente de la tradición medieval del retablo de la plaza, escenario de artistas itinerantes, «cómicos de la legua», caminantes infatigables que buscaban su público en la calle y el mercado para decir verdades contra el sistema imperante de las cuales el público reía primero para comprender después (García Canclini 210). Los tablados son ocupados por murgas, elencos integrados por aproximadamente veinte miembros, surgidos espontáneamente del pueblo, albañiles, mecánicos, carpinteros, electricistas, en fin, todo tipo de obreros. Según Augusto Boal, en *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, la murga surge en manifestaciones populares festivas y «[es], de todas las formas teatrales, la más 'colectiva,' la que inspira más y estimula el trabajo en conjunto...» constituyendo «...una de las formas teatrales más simples, en las que el pueblo manifiesta libremente sus ideas y emociones» (70-1). Con elementos grotescos y caricaturescos, al son de conocidas músicas populares, las murgas humorísticamente se constituyen en vehículo de crítica social planteando un escrutinio de la actualidad nacional al satirizar a personajes y situaciones del dominio público. Durante un mes, actúan en los tablados de los diferentes barrios montevidianos y son aplaudidos por los vecinos que llevan sus propias sillas a la calle formando un público auténticamente popular (Carvalho Neto *El carnaval de Montevideo*, 172).

El carnaval y el candombe uruguayo, desde el principio, fueron impregnando la teatralidad callejera, y, hoy en día, se han proyectado a otras manifestaciones de la cultura popular, «el canto popular»<sup>19</sup> por ejemplo. Incluso han llegado a infiltrarse en la música culta de Luis Cluzeau Mortet, «Tamboriles». Sus influencias inevitablemente se han extendido a la creación literaria<sup>20</sup>. Como elemento referencial aparece tangencialmente en diferentes géneros, ya en la poesía de Delmira Agustini, «Carnaval» del poemario *Libro blanco* (1907), ya en la narrativa de Mario Benedetti, «Cleopatra», cuento de la colección *Despistes y franquezas* (1958). Sin embargo, el teatro es el género que se ha prestado más para integrar los referentes carnalescos, el candombe en particular, desde José Pedro Bellán en *El centinela muerto* (1929), a Andrés Castillo en *No somos nada* (1966), y a Carlos Maggi con *Las llamadas* (1968) y *Frutos* (1985). Pero, es con Mauricio Rosencof que, independientemente de las propuestas del Teatro Negro Independiente, el carnaval entra a jugar un papel protagónico

en el teatro uruguayo. En *El gran tuleque* (1960), Rosencof dramatiza la decadencia de un murguista, y, en *El regreso del gran Tuleque* (1987), emplea la murga casi el estilo del coro griego para pautar diferentes momentos de la obra. Más recientemente, Jorge Esmoris, con *Sur/realismo y después* (1993), combina la murga y la antimurga con efectos jocosamente grotescos y satíricos haciéndose acreedor del premio Florencio 1993 en la categoría de «espectáculo musical». En otro rubro, Judith Baco integra como ingrediente fundamental a las comparsas y su danza en *Candombe*, pieza infantil en forma de ópera, que recientemente enviara a concurso a Suiza.

Es evidente que si bien en su evolución y bajo el influjo insostenable de la cultura dominante, el carnaval y el candombe sufrieron la desafricanización diluyendo el color y el frenesí afro, no sólo lograron subsistir, sino que, en su pujanza contagiosa, fecundaron otras expresiones culturales constituyendo un testimonio de la africanización de la cultura uruguayo.<sup>21</sup>

### Notas

1. Los estudios pioneros de antropología cultural y folclórica de Ildelfonso Pereda Valdés, *El negro rioplatense y otros ensayos*, *Negros esclavos y negros libres*, *Cancionero popular uruguayo*, *Antología de la poesía negra americana*, *El negro uruguayo: Pasado y presente*; de Vicente Rossi, *Cosas de negros*; de Paulo de Carvalho-Neto, *El carnaval de Montevideo: folklore, historia, sociología*, *El negro uruguayo: hasta la abolición*, y, *Estudios afros: Brasil-Paraguay-Uruguay-Ecuador*. Más recientemente, se conocen los serios estudios sociológicos de Carlos M. Rama, *Los afro-uruguayos* y «The Passing of the Afro-Uruguayan from Caste Society into Class Society»; y de Ulises F. Graceras, *Informe preliminar sobre la situación de la comunidad negra en el Uruguay*. Francisco Merino, fundador del Teatro Negro Independiente, publicó *El negro en la sociedad montevidiana* (1982), presentando la historia y la problemática del negro actual. Para una reseña de la bibliografía sobre la historia, la cultura y la literatura afro-uruguayo, véase la tesis doctoral de Carroll Young (15-36).

2. De acuerdo a los datos de Carlos Rama, la población negra, incluso en la época de mayor densidad demográfica afro, nunca excedió el 26% del total de los habitantes del territorio oriental (*Los afro-uruguayos* 15).

3. Véase «Introduction» de *The Afro-Spanish American Author II. The 1980's*, de Richard L. Jackson.

4. Aunque la extensa obra de Pereda Valdés atañe muy tangencialmente a la literatura, su contribución al campo tiene valor pionero al introducir poesía de y sobre afro-uruguayos en una antología *Raza negra*, publicada por el periódico *La Vanguardia*, y al incluir obras de autores afro-uruguayos en *Antología de la poesía negra americana*.

5. La crítica y publicación de piezas de teatro afro-hispanoamericano más allá del teatro negro uruguayo —algunas inéditas— serán el objeto de una

próxima antología que ya he comenzado a preparar.

6. Para un introducción a la necesidad de referencialidad socio-cultural en los estudios de literatura afro-latinoamericana y a la noción de desafrikanización, véase «Afrocentric Hermeneutics and the Rhetoric of Transculturation in Black Latin American Literature», de Josaphat Bekunuru Kubayanda (226-56), y *Ethnicity and Identity...*, de Marvin Lewis (1-14). Para una elaboración marxista del problema de la desafrikanización, refiérase a «Apuntes culturales y deculturación», de Manuel Moreno Fragninals, en *Africa en América Latina*, de Fanon.

7. Abdul R. JanMohamed elabora la idea de alegoría maniquea en conjunción con las categorías lacanianas del imaginario y el simbólico en: «The Economy of Manichean Allegory: The function of Racial Difference in Colonialist Literature». Véase también de JanMohamed: *Manichean Aesthetics: The Politics of Literature in Colonial Africa*.

8. Agradezco a Marvin A. Lewis quien, con su estudio *Ethnicity and Identity in Contemporary Afro-Venezuelan Literature. A Culturalist Approach*, me actualizara sobre la problemática de la discriminación racial en Venezuela y luego me proporcionara los trabajos: «Discriminación vs indianidad», de María Eugenia Villalón, «El umbral del color», de Ignacio Castillos, «Patria, la mestiza», de Pedro Trigo, «Los descendientes de africanos», de José Maciel Ramos Guédez, y «Clases y razas», de Otto Maduro.

9. Sabido es que la concentración de elementos étnicos afros en las capas sociales inferiores es un fenómeno universal en Hispanoamérica (Lewis, *Ethnicity and Identity...*, 11). Para la situación de discriminación del afro-uruguayo, véanse: «¿Cuál es la situación de los negros en el Uruguay? y «La discriminación racial en el Uruguay», de Alicia Behrens; *Informe preliminar sobre la situación de la comunidad negra en el Uruguay*, de Ulises Graceras; «Los negros hablan claro: Hay racismo en el Uruguay», de Andrés Castillo; la entrevista de Darío Rodríguez a Ildelfonso Pereda Valdés; «Uruguay Is on Notice: Blacks Ask Recognition», en *The New York Times International*, e *Historias de vida: Negros en el Uruguay*, de Teresa Porzecanski y Beatriz Santos.

10. Digo de color justamente para aludir a la divisorio que de hecho existe en el Uruguay y que traza un «umbral de color» según el grado de oscuridad de la piel. Ignacio Castillos, en su artículo sobre «El umbral del color», indica que ese límite de color está constituido por una serie de caracteres somáticos — color de piel, calidad de pelo, facciones — fácilmente identificables que se asocian con el intertexto negro de la esclavitud, a partir del cual se van evaluando códigos implícitos que van cerrando las posibilidades de acceso al ascenso social (57). En el Uruguay, la gente de color se va manteniendo en las clases más bajas, lejos de las posiciones de poder. Recién en los últimos años se está empezando a encontrar a algún negro en la universidad uruguaya.

11. Para un desarrollo de los conceptos psicoanalíticos manejados en este estudio, véase de Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection* (1-7,30-113). Ellie Ragnland-Sullivan, en *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*, elabora estas nociones en especial en el capítulo «A Lacanian Theory of Cognition» (130-159).

12. Véanse: «Apuntes y datos referentes a la raza negra», de Lino Suárez Peña donde describe detalladamente una ceremonia mortuoria, y, *Negros esclavos y negros libres*, de Ildelfonso Pereda Valdés, donde explica la ceremonia del Día de Reyes. ambos ejemplos del mestizaje de ritos africanos con ritos cristianos.

13. Lamentablemente de la dramaturgia temprana mencionada antes, sólomente es recuperable la escrita por Gares y este diálogo dramático. Agradezco a mi colega Marvin A. Lewis el proporcionarme el texto de este último y su artículo: «Tipos/clasificación y géneros de la literatura afro-hispánica».

14. Manuel Zapata Olivella afirma que en el fondo del alma afro «permaneció pura su religiosidad africana», comentario válido para las regiones como Cuba, Haití, Brasil y Colombia donde la explotación económica permitió mayor concentración de esclavos (*Las claves mágicas de América*, 101-109).

15. Para generalidades del carnaval, véase: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, de Mijail Bajtin; «El carnaval en Barranquilla: Una filosofía del Carnaval o un carnaval de filosofías», de Mirtas Buevas Aldana.

16. Beatriz Seibel, en «Teatralidad popular...», afirma: «La teatralidad popular aparece en un conjunto de variadas formas, desde los ritos religiosos aborígenes, las ceremonias de religiosidad popular, católicas, mestizas o marginales, los carnavales urbanos y rurales hasta los artistas transhumantes, de circo criollo o radioteatro, los titiriteros, o los artistas que desde medios masivos como la televisión o el cine, emiten mensajes que luego llevan al teatro, con contenido paródico, en la antigua tradición de los cómicos de la legua». (28) Don Manuel Zapata Olivella, en «Proyecto para desarrollar un 'Teatro Popular Identificador'», enumera y describe las expresiones folclóricas que conllevan elementos teatrales amalgamando componentes de la comedia, la tragedia, la sátira, la danza, la copia y la música. Carvalho Neto, en «Concepto y realidad del teatro folklórico latinoamericano», presenta una descripción de los elementos teatrales que se encuentran en las fiestas folclóricas que coinciden en el carnaval (126-28).

17. Para el carnaval uruguayo, véase: *Carnaval: Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Primera parte: El carnaval heroico*, de Milita Alfaro; *El folklore musical uruguayo, La música en el Uruguay y El tamboril y la comparsa*, de Lauro Ayestarán; «Rituals and Candombes» de Marcelino Bottaro; *La historia del Carnaval: Suplemento Mate Amargo*, de Edmundo Canalda; *Negro y tambor: Poemas, pregones, danzas y leyendas sobre motivos del folklore afro-rioplatense*, y *Candombe, comparsa de los negros lubolos*, de Rubén Carámbula; «Candombe: Legado socio-cultural», de Agapito Carrizo; «The Candombe, a Dramatic Dance from Afro-Uruguayan Folklore», y *El carnaval de Montevideo: Folklore, historia y sociología, La comparsa lubola del carnaval montevidiano*, de Paulo de Carvalho-Neto; *Rosa Luna: Sin tanga ni tongo*, de Rosa Luna y José Raúl Abirad; *El negro en la sociedad montevidiana*, de Francisco Merino; *El candombe: Sus orígenes, su historia, sus proyecciones*, de Tomás Olivera Chirimini y Juan Antonio Varese; *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata*, de Néstor Ortiz Oderigo; *200 carnavales montevidianos: Desde 1760 hasta 1900* de Juan Carlos Patrón; *Carnaval*.

*Evocación de Montevideo en la historia y la tradición*, de Antonio D. Plácido; *Cosas de negros*, de Vicente Rossi; *Apuntes y datos referentes a la raza negra*, de Lino Suárez Peña; «Candombe and Reterritorialization of Culture», de Abril Trigo; y *La trayectoria del candombe*, entrevista con Rubén Galloza.

18. Para el candombe en general, véase: *El folklore musical uruguayo, La música en el Uruguay*, de Lauro Ayestarán; *El tamboril y la comparsa*, de Lauro Ayestarán; Flor de María Rodríguez de Ayestarán y Alejandro Ayestarán; «Candombe, an Ancestral Beat», de Oscar Bonilla; *La historia del Carnaval: Suplemento Mate Amargo* de Edmundo Canaldo; *Candombe, comparsa de los negros lubolos*, de Rubén Carámbula; «Candombe: Legado socio-cultural», de Agapito Carrizo; «The Candombe, a Dramatic Dance from Afro-Uruguayan Folklore», *El carnaval de Montevideo: Folklore, historia y sociología*, y *La comparsa lubola del carnaval montevidiano*, de Paulo de Carvalho-Neto; *El negro en la sociedad montevidiana*, de Francisco Merino; *El candombe: Sus orígenes, su historia, sus proyecciones*, de Tomás Olivera Chirimini y Juan Antonio Varese; *200 carnavales montevidianos: Desde 1760 hasta 1900*, de Juan Carlos Patrón; *Carnaval. Evocación de Montevideo en la historia y la tradición*, de Antonio D. Plácido; *Cosas de negros*, de Vicente Rossi; *Apuntes y datos referentes a la raza negra* de Lino Suárez Peña, «Candombe and Reterritorialization of Culture», de Abril Trigo; y *La trayectoria del candombe*, entrevista con Rubén Galloza. En cuanto a los orígenes religiosos, consúltese: «Rituals and Candombes» de Marcelino Bottaro.

19. Abril Trigo en «Candombe and the Reterritorialization of Culture», observa que al proyectarse sobre otras expresiones de la cultura popular, el candombe llega a borrar las diferencias entre la cultura popular «respetable» y el carnaval (723). Así se manifiesta en la producción de Rubén Rada, pero encuentra su máxima expresión en el «canto popular» de Jorginho Gularte y Chichito Cabral. Jaime Roos parte del rock de los años setenta amalgamándolo con los ritmos urbanos del tango, la milonga y el candombe con letras que, plenas de ironía murguista, expresan la nostalgia y el recuerdo de un Uruguay de otrora (723-24).

20. Carlos Cipriani López, en «Historia de máscaras y caretas» presenta una trayectoria de la máscara en el carnaval montevidiano y rastrea su presencia en la literatura uruguaya.

21. Carvalho-Neto observa que el carnaval logró brindar un espacio de preservación y de transformación de las tradicionales comparsas lubolas. Se fueron integrando blancos a las mismas y los directores de comparsas, originalmente, negros empezaron a ser desplazados por los blancos que eran considerados más aptos para obtener apoyo económico para las comparsas (*El carnaval de Montevideo*, 173).

Rioplatense neto, descendiente de gallegos y genoveses, Andrés Castillo (1920) nació en Montevideo en una familia izquierdista y teatral.<sup>1</sup> Vivió su infancia, en una casa de inclinación, un conventillo<sup>2</sup> «El Belgrano», en barrios de donde salieron algunas de las grandes comparsas de negros, como «La Candombera» y «Los Esclavos del Nyanza». Allí, conoció íntimamente el marginado mundo de los afro-montevidianos. Se sintió siempre con el tamboril en el alma, pero más aún, con profunda conciencia social, se solidarizó con los marginados sociales, quienes, más tarde, se convertirían en personajes centrales de su dramaturgia.

Castillo se graduó de Doctor en Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de la República en Montevideo. Como abogado, se especializó en Derecho Penal y dedicó sus mayores esfuerzos a sacar a los presos de la cárcel, lo cual le proporcionaba una gran gratificación personal que, por supuesto, no llegaba a materializarse en beneficios económicos. Fenómeno que se repetía en la defensa legal de los afro-montevidianos a quienes rendía gratuitamente sus servicios de abogado.

Andrés Castillo comenzó escribiendo cuentos y poesía, pero cuando en 1943 ingresó al teatro, el teatro se devoró al narrador y al poeta. Con profunda vocación y entrega, se convirtió en hombre de teatro y le dedicó su vida. Cultivó el género en todas sus posibilidades promoviendo múltiples iniciativas, ya fuera como actor y dramaturgo, así como en la incentivación y organización de la actividad teatral, en la promoción de mesas redondas y concursos, y en la participación en congresos teatrales (Legido 120). Fundador del Centro Uruguayo del Instituto Internacional del Teatro (U.N.E.S.C.O.), del Teatro Universitario del Uruguay y de la Federación de Teatros Independientes del Uruguay (F.U.T.I.), Castillo se ha proyectado como una de las personalidades más representativas de la escena teatral uruguaya. Se le ha considerado símbolo del teatro independiente nacional, movimiento, que, compuesto por grupos vocacionales, ha prevalecido hasta el día de hoy y ha impulsado al teatro uruguayo hacia derroteros renovadores y universalistas.

El Uruguay es una nación de cultura afrancesada que, de espaldas a lo latinoamericano, ha apuntado su brújula principalmente hacia la Europa mediterránea. Sólo tardíamente y en otra escala, ha dado paso a la cultura sajona. Con una formación uruguaya principalmente tradicional en cuanto a las lecturas de los clásicos españoles, franceses e italianos, Castillo también accedió a Eugene O'Neill, Henrik Ibsen, Bertold Brecht, Tennessee Williams. Pero, fué Bertold Brecht quien lo deslumbró totalmente. Cuando El Galpón de Montevideo representó *La ópera de dos centavos*, de Brecht, Castillo asimiló un gran impacto. Se dio cuenta que su mayor interés radicaba en el teatro musical. Asimismo, leyó apasionadamente todo el teatro nacional, empezando por Florencio Sánchez y Ernesto Herrera. No pasó por alto a ninguno de

los saineteros rioplatenses a partir del 900, Nemesio Trejo, Alberto Novión, Alberto Vacarezza, con especial interés en Armando Discépolo y sus grotescos y en Carlos Mauricio Pacheco, el mejor representante del género. De los contemporáneos, Castillo ha seguido con atención la trayectoria de Roberto Cossa.

Andrés Castillo pertenece a «la generación del 45», también llamada «la generación de *Marcha*», por el impacto seminal que este periódico tuvo en esa promoción. El semanario *Marcha* revolucionó la prensa y el ambiente intelectual uruguayo bajo la dirección de Carlos Quijano, profesor de economía y finanzas de la Universidad de la República, a cuyas clases asistiera Castillo como estudiante de la Facultad de Derecho. La influencia de *Marcha* no se restringió a la difusión de información sino que incidió más intensamente aún en la prédica de una crítica incisiva de todo lo concerniente a la cultura, la literatura, el arte, el teatro, las ideas. Los integrantes de esta generación fueron ordenando toda una constelación de géneros y prácticas discursivas e ideológicas alrededor de una dominante consciencia crítica. Tal voluntad los mancomunó a todos en un escrutinio cultural severo que cuestionó corrosivamente todo el sistema social e intelectual establecido y vigente. La actuación de esa generación, justificadamente denominada por Angel Rama «generación crítica», abarcó alrededor de treinta años, desde 1940 hasta 1970, y contó con dos promociones.<sup>3</sup> Castillo perteneció a la primera que había empezado a actuar cerca de 1940.

Ante un escenario nacional casi exclusivamente poblado de compañías procedentes de España y de la Argentina que, con la guerra civil española y el peronismo argentino, respectivamente, dejarían de frecuentar la escena montevideana, esta generación encontró un espacio abierto y propicio para tomar múltiples iniciativas en la actividad dramática. En 1937, se fundó en Montevideo el Teatro del Pueblo, seguido más tarde por la formación de otros grupos independientes cuyo objetivo era experimentar, promover y divulgar, en forma sistemática y continuada, un gran teatro de arte, al estilo europeo (Castillo «Apuntes para la historia...» 31). Los teatros independientes emprendieron, con grandes dificultades, una obra de educación y cultura por medio de las artes dramáticas.<sup>4</sup> Carentes de una dramaturgia nacional desarrollada y de vehículos idóneos de expresión y representación teatral, los teatristas se enfrentaron a la precariedad de sus recursos. Se unieron en un trabajo de equipo que daría cuerpo a todo un andamiaje artístico y técnico, incluyendo la construcción de salas teatrales, la formación de directores,<sup>5</sup> actores, elencos, y la capacitación de técnicos -escenógrafos, figurinistas, luminotécnicos, algunos de los cuales colaborarían años después con los esfuerzos de Francisco Merino en el Teatro Negro Independiente.

Durante la década del cuarenta, se produjo una intensa y creciente actividad teatral que culminó en 1947 con la organización de dieciocho grupos vocacionales en un gremio, la Federación Uruguaya de Teatros Independientes —Castillo fue uno de sus fundadores— y la creación de la Comedia

Nacional que agrupó a actores calificados y experimentados atrayendo a un mayor público. La actuación simultánea de todos estos elencos se tradujo en un gran empuje hacia el desarrollo y la renovación del arte escénico montevideano.

Los dramaturgos de la primera promoción de la generación crítica, nacidos alrededor de 1920 —Andrés Castillo, Carlos Denis Molina, Jacobo Langsner, Antonio «Taco» Larreta, Luis Novas Terra, Carlos Maggi, Juan Carlos Legido, Héctor Plaza Noblía, se ejercitaron en diversas actividades intelectuales y literarias. Empezaron a producir en los años cincuenta, época de estabilidad y prosperidad económica y de expansión cultural que favoreció al teatro nacional llevándolo a su apogeo en esa década. Fue un teatro que, salvo algunas experimentaciones, principalmente de Carlos Maggi y Jacobo Langsner, se adhirió a esquemas veristas ubicándose en la complejidad social, política e intelectual de la realidad nacional.

Integrante de esta generación, Castillo, en su labor creadora además del teatro, ha incursionado en la poesía, la narrativa, la crítica y la escritura de guiones cinematográficos, haciéndose acreedor de múltiples distinciones.<sup>6</sup> Ha llegado a estrenar más de veinte obras originales y/o adaptaciones y tiene en sus haberes varias piezas inéditas sin llevar a escena.<sup>7</sup> Se inició en 1950 en El Tinglado con *Llegada*, pieza influida por sus antecedentes líricos. Continuó con un producción sostenida planteando el hecho teatral a partir de la realidad de los marginados que le era muy conocida por su contacto directo y constante. Dentro de un realismo con matices de sátira y grotesco, Montevideo se constituyó en tema protagónico de su obra, con sus barrios populares, sus personajes —pordioseros, borrachos, gente de los cantegriles.<sup>8</sup> La dramaturgia de Castillo inscribe una problemática social viva: la delincuencia juvenil en *La cantera* (1957) y *La jaula* (1961), la orfandad material y moral de los marginados en *La noche* (1959), *La bahía* (1960) (Legido 120-121). Proyecta un tono de denuncia que no soslaya la escena política. Precisamente una de sus obras más logradas, *No somos nada* (1966), vagamente inspirada en Benito Nardone, locutor de radio transformado en caudillo político que llegó a ser miembro del Poder Ejecutivo, denuncia la vacía política nacional con estrategias paródicas del carnaval y la murga.

La preocupación social de Castillo alcanza a uno de los grupos más marginados del Uruguay, el afro-uruguayo, y es recogida en las seis obras que escribió para el Teatro Negro Independiente, con énfasis en una temática folclórica, incluso nostálgica de la tradición popular afro. De esas piezas, incluimos en este volumen: *El negrito del pastoreo* (1964), *Carnaval de los lubolos* (1966) e *Historia del negro en Montevideo* (1975). De las otras tres, *Festival de candombe* (1968), *Cosas de negros* (1970) y *Del candombe al tango* (1972), sólo obtuvimos referencias indirectas, programas, artículos de prensa, y, por supuesto, las largas conversaciones con Castillo.

La trayectoria de Castillo se vió claramente marcada por el advenimiento del gobierno de facto, 1973-1984. El régimen militar lanzó una sistemática

campaña ofensiva contra diversas instituciones culturales que trajo aparejado el cercenamiento de la libre expresión. La represión limitó la acción de los grupos independientes que fueron encontrando cada vez más dificultades para estrenar. Se resintió la actividad teatral al punto de dejarla prácticamente ocluida por la censura, la limitación del repertorio, la prohibición de actuar, y el exilio y/o desaparición de elencos. Tuvo gran impacto el cierre de algunas salas de sólida y prolongada tradición. Nos referimos, en particular, a El Galpón, el grupo independiente de mayor continuidad y alcance en Hispanoamérica, cuyas puestas en escena habían recorrido los escenarios americanos y europeos.<sup>9</sup> Precisamente, en 1972, El Galpón había pedido a Castillo un trabajo de creación colectiva sobre las mujeres que habían estado presas durante «el páchecato».<sup>10</sup> Esa pieza, *La reja*, trajo aparejados muchos problemas y fue uno de los motivos circunstanciales mencionados en el decreto de cierre de El Galpón.

Más tarde, Castillo escribió para el Teatro Negro Independiente, *Historia del negro en Montevideo* (1975). Siguió un paréntesis en su escritura dramática, durante el cual volvió a una poesía popular de corte lunfardesco, llegando a recopilar cientos de poemas en un libro inédito, *La bombilla doblada*. En el interín, puso en escena una parábola del fracaso, *Metastasio*, estrenada en el teatro Eslabón de Canelones en 1981, pero escrita muchos años antes. Sería recién en 1984 que Castillo se reintegraría a la dramaturgia con *Días apacibles en la playa*, escrita en coautoría con Juan Carlos Legido y estrenada por el Teatro del Pueblo al aire libre en el Mercado del Puerto de Montevideo (1984). Después, Castillo realizó varias adaptaciones, *Muerte accidental de un anarquista* (1985), *Los cuernos de don Friolera* (1986), seguidas de un espectáculo de poemas y tangos a pedido de César Charlone Ortega, *Nostalgéses*, puesto en escena en el Teatro del Centro (1986). En 1993, el Teatro Eslabón de la ciudad de Canelones llevó a escena *Circus*, obra que integraba el espectáculo circense como pretexto para tocar una amplia problemática humana y social y que resultó premiada como el mejor espectáculo de la Bienal del Interior.<sup>11</sup>

### El Teatro Negro Independiente

Con gran modestia financiera, y sin dramaturgo ni actores, ni aparato teatral, el Teatro Negro Independiente surgió pura y exclusivamente como producto de la iniciativa y dedicación del Doctor Francisco Melitón Merino Burghi (1911-1982). Originario de Mercedes, ciudad del interior del país, Francisco Merino llegó a estudiar abogacía a la Universidad de la República, en Montevideo, donde se afincó en el ejercicio de una larga carrera judicial. De formación política marxista, militante en el partido comunista uruguayo

en la década del treinta, era un apasionado de las ideas sociales. Con profundo amor al prójimo, en particular hacia los descendientes de la raza negra, Merino practicó un apostolado laico de la causa afro-uruguayo. Merino, de origen caucásico, trascendió los prejuicios raciales tan comunes en la sociedad montevideana. Se alió con los afro-uruguayos y asumió, con total desinterés personal y altruismo, su tutela y protección. Insigne *ekobio*, en el sentido lato que le da el Dr. Manuel Zapata Olivella, Merino, se identificó con «la Raza» al punto que, siempre que se refería a los negros, hablaba de «nosotros».<sup>12</sup> Se erigió en «padre, hermano, guía, consejero, ayuda espiritual y económica y en definitiva, como él mismo decía con orgullo, 'negro honorario'» (Castillo «El blanco que tenía el alma negra»).

Por su experiencia y su identificación con la cultura afro-montevideana, sus estudios sobre su historia, su religión, y todas sus manifestaciones culturales, el Dr. Merino se sintió habilitado y capacitado para escribir *El negro en la sociedad montevideana* (1982). Desde la perspectiva de los propios afro-uruguayos, presentó la historia y la problemática del afro, su particular inserción en Montevideo, su condición actual, con el propósito explícito de corregir los errores de información que había sobre el tema y de hacerlo accesible a los mismos.<sup>13</sup>

Merino se había dedicado al teatro independiente en los mejores años de su actividad, destacándose en su labor actoral en el Teatro Universitario desde 1946. En septiembre de 1963, fundó el Teatro Negro Independiente el cual, recién en 1965, se constituyó en sociedad civil con estatutos y personería jurídica. Este grupo no era profesional sino vocacional. Estaba integrado, fundamental pero no exclusivamente, por miembros de la raza negra que, por razones socio-económicas, no tenían acceso a altas expresiones de la cultura.<sup>14</sup> Merino había ido a buscar a los actores a la cárcel, a los conventillos, a los Cantegriles, y los protegía proporcionándoles casa y comida, mientras que los estimulaba hacia objetivos elevados, hacia finalidades culturales superiores que redundaran en una superación personal. Este grupo no tenía el propósito de movilizar al afro-uruguayo hacia una militancia política. Además, constitucionalmente estaba impedido y, por lo tanto, debía prescindir de toda adhesión política, filosófica o religiosa.

Desde un principio, el Teatro Negro Independiente había planteado sus objetivos sociales de servir al afro-montevideano. Se había planteado como organismo docente, de comunicación y de transformación.<sup>15</sup> Merino aspiraba alfabetizar y educar al negro a partir de las artes dramáticas con clases de idiomas, inglés en particular, de culturas africanas, de emisión de voz, canto coral y movimiento escénico y danza. Ulteriormente, intentaba capacitarlo para el acceso a estudios superiores lingüísticos, musicales, sociológicos, científicos, y para una aproximación con fundamento sólido a la problemática afro-oriental. Su objetivo constructivo y pedagógico se ponía de manifiesto en todas las reuniones y ensayos del grupo. Se reunían regularmente a leer obras de teatro. Merino siempre iniciaba las sesiones con una plática informal



en la cual impartía consejos y enseñanza en todos los niveles (Castillo, «El blanco que tenía...»). Con frecuencia, el grupo estudiaba y discurría sobre temas sociales, políticos o culturales: el pensamiento de los musulmanes negros de Estados Unidos, la apreciación estética, la lectura y la discusión de los grandes escritores de la diáspora africana (Merino, 37).

El movimiento aspiraba a una sede propia que, inicialmente, operara como centro cultural y social, para auspiciar cursos de fácil docencia, conferencias, exposiciones, recitales, conciertos y bailes. Una vez logrados estos objetivos, y en otro nivel, intentarían establecer otros servicios comunitarios significativos para el desarrollo socio-económico de los afro-uruguayos: una policlínica médica y odontológica, consultorio jurídico, guardería infantil, cooperativa de consumo con cursos necesarios para la capacitación de los asociados.

Con el propósito de constituirse en órgano de defensa, fomento y difusión de la cultura afro-uruguaya, para el desarrollo de su repertorio, el Teatro Negro Independiente promovió la investigación, el rescate y la reivindicación de los auténticos valores de las tradiciones africanas. Ese afán por recuperar genuinas expresiones africanas puso de manifiesto una motivación subyacente: detener el proceso de desafrikanización que los negros uruguayos habían venido sufriendo desde su inserción en la Banda Oriental.

Cuando el Teatro Negro Independiente necesitó diseñar un repertorio, a diferencia de los otros grupos independientes, no buscó entre los clásicos europeos, Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Brecht, Chejov, sino que fue a las ricas tradiciones populares folclóricas de raíces africanas no sólo uruguayas sino de toda América, de Haití, de Trinidad-Tobago, de los Estados Unidos. Años antes de la fundación oficial de este movimiento, Merino ya había organizado un conjunto teatral que, en abril de 1956, comenzara los ensayos de *Gobernantes del rocío*, adaptación de Ferrigno y Gallegos de *Gouverneurs de la rosée*, novela del haitiano Jacques Roumain.<sup>16</sup> Con música y asesoramiento técnico de teatristas procedentes de otros grupos independientes uruguayos, la pieza fue estrenada en 1957, en el Teatro Victoria.

Una vez establecido, el Teatro Negro Independiente, para la selección de su repertorio, recurrió al folclor nacional de origen africano. Frente a las afirmaciones de algunos intelectuales uruguayos que rechazaban y aún rechazan al folclor negro como genuina expresión nacional, Merino sostenía que los afro-orientales integraban los sectores más criollos de la población. Su participación heroica, ligada a los orígenes de la nación en las luchas de la independencia junto a los grandes próceres nacionales, el General Artigas y el General Rivera, había sido fehacientemente reconocida y registrada en los anales históricos.

Merino y Castillo eran conscientes que el folclor musical de origen africano remanente del maridaje con la cultura popular uruguaya había venido sufriendo un proceso de mestizaje paulatino que lo venía desvirtuando. Esa

hibridación que implicaba una pérdida cultural había sido agravada por la influencia de la música del Caribe, en especial, los Lecuona Cuban Boys, Pérez Prado y Xavier Cugat, a quienes se agregaban otras influencias importadas que fueron apareciendo por televisión. En una línea de ortodoxia folclórica, Castillo y Merino rechazaban de plano la extranjerización e internacionalización del folclor musical negro. Sin idealizar ni el pasado ni la raza ni el arte africano, se propusieron constatar las manifestaciones existentes del folclor afro-uruguayo y rescatar, defender y perpetuar una expresión genuina. De modo que cuando fueron a representar sus espectáculos de candombe uruguayo, los actores no se vistieron con pantalones blancos ni con blusas caribeñas de volados, ni de encaje, sino con el vestuario de los lubolos de las comparsas de los carnavales de antaño. Tampoco aparecieron las bailarinas semidesnudas al estilo de las *vedettes* de las revistas francesas y argentinas que se habían integrado al candombe desde el cuarenta. Las actrices del Teatro Negro Independiente salieron vestidas como en los años veinte o como en los cuadros de Pedro Figari, el primer gran pintor del mundo colonial de los afro-orientales.<sup>17</sup>

En 1963, una vez fundado oficialmente, el Teatro Negro Independiente puso en escena en la Sala Verdi y en el Teatro Victoria *Evocación del candombe*, escrito por el afro-uruguayo Raúl Mené.<sup>18</sup> Se trataba de un espectáculo musical costumbrista sobre la raza negra ambientado en Montevideo, que se remontaba a los orígenes del candombe. A continuación, durante la conferencia de prensa de este espectáculo, Merino anunció, sin consulta previa, que la próxima obra que pondría en escena el elenco negro sería escrita por Andrés Castillo, figura de sólida reputación en el ambiente de los teatros independientes y de los afro-montevideanos.

Castillo no objetó la inesperada designación y, con este trabajo *in mente*, inició una labor de investigación del folclor rioplatense en busca de leyendas atribuibles a la raza negra. Encontró tres: los negros del agua, el lobizón y el negrito del pastoreo.<sup>19</sup>

El plan inicial del Teatro Negro Independiente abarcaba la escritura de cuatro obras. La primera sería sobre el negrito del pastoreo y en ella se integraría el candombe social del siglo XIX. La segunda sería una obra con el candombe de los carnavales de principios del siglo XX. La tercera dramatizaría la historia del negro en Montevideo desde su captura en África. La cuarta, ambientada en el norte del país, incluiría el folclor mixto de la frontera uruguayo-brasileña y se basaría en la leyenda del lobizón. Castillo escribió las tres primeras. La última nunca llegó al papel.

La primera pieza fue *El negrito del pastoreo*, estrenada en 1964 en el Teatro Victoria. Ubicada en una estancia de principios del siglo XIX, entre 1818 y 1825, recogía el folclor de esa época. En la escenografía, el vestuario y los candombes, Castillo y Merino habían tratado de reproducir lo más acertadamente posible los cuadros de candombe del pintor uruguayo Pedro Figari. Incluso en algunas salas en que se representó la pieza se llegó a

exhibir una exposición de reproducciones de Figari. *El negrito del pastoreo* tuvo gran recepción dentro y fuera de fronteras. Fue llevada al Primer Festival de Folclor Latinoamericano de Salta (Argentina) donde ganó el primer premio (abril 1965).

Después de tan resonante éxito, se estrenó en el Teatro Victoria la segunda obra, *Carnaval de los lubolos* (1966), escrita en coautoría por Andrés Castillo y Raúl Mené. Versaba sobre la vida de los afro-montevideanos situados en un conventillo y ocupados en la formación de una comparsa de candombe durante un carnaval de la década de los veinte, cien años después de la primera.

Sobre el candombe del siglo XIX y principios del XX poco se sabía. Como era «cosa de negros» ningún musicólogo lo había estudiado y a nadie se le había ocurrido pautarlo. Pero tampoco se sabía bien cómo se tocaba el tamboril en los años veinte. En ese entonces, el carnaval uruguayo estaba bien desarrollado. Hoy se encuentran grabaciones de todas las grandes agrupaciones de carnaval de la época, llamadas *troupes* —la Real 69, la del Viejo Verde— que estaban integradas por blancos. Pero no ha quedado ninguna grabación de las muchas comparsas de negros de la misma época. Al no saberse cómo se tocaba el tambor en ese entonces, Castillo y Mené tuvieron que andar grabador en mano por el barrio Palermo entrevistando y haciendo cantar a los viejos afro-montevideanos las antiguas canciones que más o menos recordaban, para reconstruir un repertorio auténtico de comparsas negras de la época. En cuanto a los pasos y al movimiento del baile, buscaron a quien hubiera bailado en la época en que el candombe conservaba su «verdadera» esencia. Encontraron a una anciana de noventa años, quien por medio de su hija le enseñó a un grupo de jóvenes del elenco los pasos del antiguo candombe («Teatro Negro Independiente: Conjunto nuevo y entusiasta»).

Luego, el Teatro Negro Independiente puso en escena la pieza del italo-argentino Alberto Novión, *La chusma*, que desarrollaba la problemática de los desheredados blancos y sus compañeros de infortunios, los negros. De ahí en adelante, el elenco hizo tres estrenos: *Festival de candombe*, *Cosas de negros* y *Del candombe al tango*, todos escritos por Castillo. Fueron espectáculos exclusivamente musicales, más que nada por necesidad económica, ya que, en aquel momento, la mejor manera de mantener el teatro era con musicales.

En 1968, se llevó a escena *Festival de candombe*, una recopilación de folclor afro-oriental y de canciones populares realizada por Francisco Merino y Flor de María Rodríguez de Ayeararán con textos de Castillo. La primera parte se iniciaba en la colonia en 1750 con un diálogo de tambores, seguida de un pie de música africana, una habanera y un cielito, y se cerraba a fines del siglo XIX, con un candombe anónimo. La segunda parte, cubría la época moderna desde principios del siglo XX incluyendo música de candombe contemporáneo y un tango de comparsa.

En los dos espectáculos que siguieron, *Cosas de negros* (1970) y *Del candombe al tango* (1972), Castillo se basaba en la idea de que, como decía el propio Borges, el tango era hijo de la milonga montevideana, de origen humilde, y tenía motas en la raíz.<sup>20</sup> *Cosas de negros* se abría con un diálogo entre vecinas, *Colgando la ropa*, acto original de las autoras norteamericanas Katherine Smedley y Anny Busy Palmer. El Teatro Negro Independiente, con esta mini-pieza, pretendía hacer conocer un género en boga en los Estados Unidos, el *sketch*, y, a la vez, por medio de la comicidad y de la ingenuidad distorsionada, buscaba satirizar los estereotipos creados alrededor del negro. A continuación, *Cosas de negros* hacía una exposición didáctica de la historia y la evolución del tango demostrando que el tango desde su nombre, a la música y la danza descendía de la tradición afro-montevideana. Con textos de Castillo y recopilaciones musicales de Merino, partía de la palabra tango que había aparecido mencionada por primera vez en ocasión de la prohibición del Cabildo de Montevideo de 1807 de tocar el tambor por tratarse de «cosas de negros». Aunque de acuerdo a Merino en esa ocasión se referían no a la música orillera sino al *tangó* que era el modo con que los negros designaban al tambor en el lenguaje bozal (92-93).<sup>21</sup> Esta tesis sostenía que el ritmo del tango provenía del candombe, de la habanera y de la milonga. *Cosas de negros* trazaba un árbol genealógico del tango y presentaba al «padre», un candombe colonial de 1760, «Ye, ye, ye, Luanda, ye», seguido por las «hermanas», la habanera, contradanza de inspiración cubana del siglo XIX, y la milonga, danza orillera de influencia afro. Después venían los supuestamente primeros tangos, uno de la «Sociedad Filarmónica de Negros», de 1875, dos tangos de comparsas de negros de los años veinte y otro contemporáneo. Concluía el acto con un candombe actual como «homenaje del padre del tango». La segunda parte era una combinación de música y canciones afro-brasileñas, afro-uruguayas y de «candombeat». En cuanto a *Del candombe al tango*, circunscrita a la evolución del tango desde 1750, era una reedición del espectáculo anterior con algunas canciones diferentes.

El Teatro Negro Independiente ya había presentado con sus espectáculos la historia del candombe y la historia del tango, ahora le tocaba poner en escena la historia del afro-montevideano. Orquestó el espectáculo más ambicioso de todos, *Historia del negro en Montevideo*, estrenada en el Teatro de la Alianza Francesa (1975). Dentro de un realismo costumbrista con una gran dosis de didacticismo, la obra aspiraba a ser verídica. Integrando elementos temáticos y musicales de *El negrito del pastoreo* y de *Carnaval de los lubolos* y plena de resonancias coloniales, esta obra refundía la historia con la tradición del negro en Montevideo en catorce cuadros a lo largo de 250 años, desde el siglo XVIII al siglo XX. Partía del momento en que los campesinos, entregados a ritos mágicos, eran cazados como animales en una aldea de África. Presentaba un amplio espectro de las costumbres y el folclor musical, con relatos, escenas teatrales, danzas, bandas de sonidos y diapositivas mostrando el viaje de los africanos. Integraba también elementos del

mestizaje cultural con música originada en el cancionero europeo antiguo, una ceremonia de santiguados con candombe destinado a borrar diferencias tribales, un cuadro de costumbres urbanas con los vendedores callejeros y sus pregones, el ritual de la Coronación de los Reyes Congos o Angolas del seis de enero en una «Saia de Candombe», todo emulando escenas de los cuadros de Pedro Figari.<sup>22</sup> Llegando hasta mediados del siglo XX, la obra planteaba el problema de los conventillos tratando de dismantelar la tesis de su pintoresquismo. Terminaba en 1975 con los jóvenes afros expresando en sus propias palabras sus frustraciones, sus conflictos, su pasado y sus sueños para el futuro. El acto no se ceñía rigurosamente a un diálogo establecido. El texto funcionaba como pre-texto y los actores, respetando ciertos límites de sentido y fluidez, como en la «commedia dell'arte», improvisaban parlamentos que le daban a la escena un sabor popular auténtico. El espectáculo, pobre en recursos materiales, se hizo casi sin escenografía ni maquinaria, solamente con lo imprescindible, telones negros, vestuario y luces. Sin embargo resultó rico en sugerencias y performances atrayendo a un nutrido público.

Entre noviembre y diciembre de 1980, el Teatro Negro Independiente puso en escena el que sería su último espectáculo, *Candombes y sonrisas*, de Francisco Merino, en el desaparecido Teatro Tablas de Montevideo. Era una revista que representaba el folclor afro-oriental de diferentes épocas y la interpretación de temas de otros países americanos. Merino concibió el espectáculo como modelo de acercamiento entre la platea y el escenario, pues se le explicaba al público la razón de la existencia del candombe, qué era y cómo había sido rechazado y desnaturalizado.

Las puestas en escena del Teatro Negro Independiente tuvieron buena recepción. Por la crítica periodística de la época, es evidente el interés que despertó *Carnaval de los lubolos*, aunque no estuvo a la altura de *El Negrito del pastoreo*. Asistió el público asiduo del teatro montevideano al cual se sumaron los familiares y demás relaciones de los integrantes del grupo. De todas las puestas en escena del Teatro Negro Independiente, según Castillo, *Historia del negro en Montevideo* ofreció el mejor espectáculo. Por otra parte, de los textos que incluimos en este volumen, *El negrito del pastoreo* resulta indudablemente la pieza de mayor alcance y solvencia dramática.

Dos años después de la representación de *Candombes y sonrisas*, Don Francisco Merino, iniciador, promotor y sostén del Teatro Negro Independiente, murió (1982). Ante su desaparición física, los miembros del elenco, desvalidos, sin recursos económicos, ni liderazgo, ni una colectividad unida que los respaldara, se disgregaron. No encontraron quien asumiera ni la responsabilidad económica ni la dirección del Teatro Negro Independiente. Incluso Andrés Castillo tampoco volvió a escribir teatro negro.

Sin Merino, el movimiento se dismanteló completamente. Después de casi veinticinco años de esfuerzos y de actuaciones en decenas de escenarios en el Uruguay y en la Argentina y de múltiples actividades educativas y

sociales, la trayectoria de este grupo se vio totalmente truncada acabando un capítulo único en la historia de los teatros independientes del Uruguay y del teatro negro uruguayo.

El epílogo es desalentador. La mayoría de los miembros del Teatro Negro Independiente a quienes Merino había tratado de encauzar sacándolos de la miseria e indigencia hacia una superación personal no continuaron el camino trazado sino que volvieron a su punto de origen.

Tomás Olivera Chirimini, quien había sido miembro del Teatro Negro Independiente, explicaba ese fenómeno indicando que el generoso y altruista esfuerzo de Merino estaba teñido de un paternalismo tan excesivo que no había creado incentivos que estimularan la iniciativa personal.<sup>23</sup>

En retrospectiva, es evidente que, desde sus prolegómenos, el Teatro Negro Independiente formuló enaltecedores planteos ideológicos, sociales y culturales que impulsaron su marcha: la aglutinación y la cohesión de los afro-uruguayos, el encauzamiento de su creatividad e inteligencia para salir de la indigencia económica y la marginación social y la conquista de un espacio social digno que legítimamente les pertenecía. Los avances y logros del movimiento fueron escasos quedando rezagados a distancias remotas de sus aspiraciones. Los afro-uruguayos no llegaron a desarrollar lazos de cohesión que les permitiera funcionar como una colectividad. Continuaron y continúan hasta hoy en una situación incambiada de exclusión social, económica y cultural.

#### Notas

1. Gran parte de la información de esta sesión proviene de correspondencia y conversaciones personales con Castillo y del reportaje de Di Candia y del mío.
2. En Montevideo se comenzó a levantar conventillos a fines del siglo XIX y principios del XX, y aún se conservan algunos. Eran viviendas colectivas, casas de inquilinato muy grandes, habitadas por muchas familias. Tenían un patio central con dos pisos y muchas piezas, una al lado de la otra, con una familia por habitación. Las habitaciones eran tan pequeñas y humildes como los cuartuchos de las celdas conventuales, de ahí su designación. En todas las casas de la época, los servicios higiénicos eran muy precarios, y en estas viviendas lo eran más aún. Además, los conventillos tenían en el centro del patio lavaderos comunes. Allí convivían hacinados los inmigrantes españoles, los italianos, los provenientes del Medio Oriente a quienes llamaban turcos, los de Europa Central, llamados rusos, y los afro-uruguayos. Todos tenían un común denominador: eran pobres. A fines del siglo XIX y principios de éste, era una manera de vivir muy difundida, al punto que algunos sociólogos afirman que gran parte de la población tanto en Montevideo como en Buenos Aires vivía en conventillos. En 1880, se registraron en Montevideo 470 conventillos con más de 7.000 habitaciones donde convivían 10.000 adultos con 5.000 niños. Luego, la mayoría de sus habitantes se fue desplazando a otras zonas de la ciudad. Se fue fomentando el loteo de terrenos, la construcción

de viviendas económicas, y quedaron en los conventillos los más marginados, en su mayoría negros, que no tenían las mismas posibilidades que los blancos de salir de esa miseria. De modo que el conventillo llegó a ser una especie de símbolo de la vida del negro montevideano. En sus patios se hacían fiestas con candombeadas, llenas de música y bullicio. Los periodistas hicieron encuestas a los ocupantes del conventillo «Medio Mundo». El resultado fue que los jóvenes querían irse de allí, mientras que los viejos estaban acostumbrados y preferían quedarse porque el conventillo les ofrecía seguridad y compañía. El «Medio Mundo» fue vendido y demolido, lo cual se lamenta porque el local podría haber sido un museo de la raza negra en el Uruguay. Hoy en día sólo queda un pie un conventillo en la zona del Cordón de Montevideo.

3. Véase: *La generación crítica*, de Angel Rama y también, *Literatura uruguaya del medio siglo*, de Emir Rodríguez Monegal. De acuerdo a Rama, la primera promoción de la generación crítica estaba integrada por individuos que llegaron a ser ampliamente reconocidos dentro y fuera de fronteras, incluyendo al propio Angel Rama, Emir Rodríguez Monegal, Juan Carlos Onetti, Carlos Martínez Moreno, Amanda Berenguer, Mario Benedetti, Armonía Somers, Jacobo Langsner, Idea Valariño, Carlos Maggi, Juan Carlos Legido y muchos otros. La segunda promoción cuya función, según Rama, consiste en asumir, extender y perfeccionar el enfoque crítico de la primera, también cuenta con personalidades muy destacadas: Mauricio Rosencof, Híber Conteris, Carlos Manuel Varela, Saúl Ibargoyen Islas, Mercedes Rein, Luis Campodónico, Circe Maia, Marosa Di Giorgio, Alejandro Paternain, Gley Eyherabide, Fernando Ainsa, Eduardo Galeano, entre otros. (29-30)

4. Para un panorama del teatro independiente en el Uruguay, véase: «Apuntes para la historia de la teoría del teatro independiente uruguayo», de Andrés Castillo; *50 años de teatro uruguayo*, volumen I y II, de Laura Escalante; *El teatro uruguayo*, de Juan Carlos Legido; *Historia del teatro uruguayo*, de Walter Rela, y *El teatro independiente uruguayo*, de Jorge Pignataro Calero. Pignataro Calero compendia una definición del movimiento incluyendo sus objetivos: «...movimiento libre de sujeción comercial, ingerencia estatal limitativa, explotación publicitaria, interés particular de grupos o personas, y de toda otra presión, con una organización institucional colectiva y democrática, que luchará por la libertad, la justicia y la cultura a través de la expresión escénica, la cual deberá ser de alta exigencia artística y de orientación nacional y popular, procurando su difusión interna y externa». (24)

5. Los directores más destacados que emergieron de esta época fueron Atahualpa del Cioppo, de El Galpón, y Antonio «Taco» Larreta, del Club de Teatro.

6. Como guionista de cortometrajes recibió el premio Universidad de la República, en el Festival de Cine Nacional del SODRE, por *Cantegriles* (1953); como poeta, ha sido premiado dos veces con «Tango de la Bronca», por el diario *El Popular* (1972), y con poesía lunfarda, por el Círculo de Poetas Lunfardos de Buenos Aires (1984); como narrador, ha merecido reconocimiento del semanario *Marcha* con «Música en el viento» (1946) y «Carnaval» (1950). En cuanto a la crítica teatral, publicó en *Jornada*, *La Semana Uruguaya* y *La Hora*, haciéndose acreedor del «Gran Premio Nacional de Teatro Cyro Scosería», de la Asociación Internacional de Críticos Teatrales (filial UNESCO). En su labor dramática ha sido premiado con

Salvador (1958), *El negrito del pastoreo* (1966), *Metastasio* (1981) y *Circus* (1987 y 1993).

7. Estrenos de Castillo: *Llegada*, El Tinglado, Dir. María Esther Mendizábal (Montevideo, 1950); *El circo de Chin Pam Pum* (Teatro para niños), Teatro Odeón, Dir. Bruno Musitelli (Montevideo 1957); *La cantera*, Teatro Universitario, Dir. Luis Zipitria, Premio Casa del Teatro (Montevideo 1957); *Los hermanos*, de Terencio, traducción y adaptación, Teatro Universitario, Dir. Luis Zipitria (Montevideo 1958); *Parrillada*, Teatro del Pueblo, Dir. Ruben Yáñez, Premio Casa del Teatro (Montevideo 1958); *La noche*, La Farsa, Dir. César Charlone Ortega (Montevideo 1959); *Caracol col col* (con varios autores), Club de Teatro, Dir. Antonio Larreta y José Estruch (Montevideo 1959); *La Bahía*, La Farsa, Dir. César Charlone Ortega (Montevideo 1960); *La jaula*, Teatro Popular Uruguayo, Dir. Luis Zipitria (Montevideo 1961); *Cinco goles*, Teatro Universitario, Dir. Nelson Flores (Montevideo 1963); *El negrito del pastoreo*, Teatro Negro Independiente, Dir. Francisco Merino (Montevideo 1964); *Carnaval de los Jubolos*, Teatro Negro Independiente, Dir. Francisco Merino (Montevideo 1966); *No somos nada*, El Tinglado, Dir. Alfredo de la Peña (Montevideo 1966); *Festival de candombe*, Teatro Negro Independiente, Dir. Francisco Merino (Montevideo 1968); *Ubu Rey*, de Alfred Jarry, traducción y adaptación, Teatro de la Universidad de Lima, Dir. Atahualpa del Cioppo (Perú 1969); *Cosas de negros*, Teatro Negro Independiente, Dir. Francisco Merino (Montevideo 1969); *La reina*, (Trabajo de creación colectiva), Teatro El Galpón, Dir. Rosita Baffico (Montevideo 1972); *Historia del negro en Montevideo*, Teatro Negro Independiente, Dir. Francisco Merino (Montevideo 1975); *Días apacibles en la playa* (con Juan Carlos Legido) Teatro del Pueblo y ADEMU, teatro callejero en Mercado del Puerto, Dir. Jaime Terra Ripol (Montevideo 1984); *Somos o no somos*, (café-concert con varios autores) Teatro El Galpón, Dir. Pepe Vázquez (Montevideo 1985); *Muerte accidental de un anarquista*, de Darío Fo, traducción y adaptación con Marcelino Duffau, Teatro de la Candela, Dir. Marcelino Duffau (Montevideo 1985); *Nostalgies* (musiverso ciudadano), Teatro del Centro, Dir. César Charlone Ortega (Montevideo 1986); *Los cuernos de Don Friolera* de Ramón María del Valle-Inclán, adaptación escénica con canciones, Teatro de la Candela, Dir. Marcelino Duffau (Montevideo 1986); *El soldado fantarrón* (*Miles gloriosus*), de Plauto, versión y adaptación, Teatro de la Candela, Dir. Estela Mieres (Montevideo 1986); «Los atenienses», en *Reir en uruguayo* (espectáculo musical con varios autores), Teatro El Galpón, Dir. Imilce Viñas (Montevideo 1987); *La maquina de sumar* (*The Adding Machine*) de Elmer Rice, versión y adaptación escénica, Teatro de la Candela, Dir. Walter Rey (Montevideo 1987). Además Castillo escribió libretos para radios de Montevideo: *Documentos de la verdad* (Ciclo, CX30, La Radio) (1984) y *Una familia con toda la radio* (Programa diario con Imilce Viñas y Pepe Vázquez), Radio-teatro, CX30, La Radio (1985); para televisión: *Vidas paralelas*, unitario semanal, Dir. César Charlone Ortega, Canal 5, SODRE (1976), y *La casa de Pola*, unitario semanal con otros autores, Dir. Jüver Salcedo, Canal 5, SODRE (1989).

8. Los cantegriles son viviendas carentes de toda salubridad, construidas en las afueras de la ciudad, con cartones, chapas, desechos de todo tipo, que encuentra sus congéneres en «las villas miseria» de la Argentina, «las callampa»

de Chile, o «las favelas» de Río de Janeiro.

9. En 1976 por decreto se clausuró el Galpón con la incautación de todos los bienes y el posterior exilio casi en bloque de sus integrantes a México, donde actuaron lucidamente y permanecieron hasta el reintegro de la democracia en 1984 (Castillo «El teatro uruguayo durante el gobierno de facto...», y *Rela Antología...*, 21). Por otra parte, la represión también afectó a la Comedia Nacional, que, regida por las normas de la Intendencia Municipal, actuaba bajo censura implícita (*Rela Antología...*, 8-9).

10. El Presidente Gestido y el Vice Presidente Pacheco Areco fueron elegidos en noviembre de 1966, y asumieron sus cargos en marzo de 1967. En diciembre murió Gestido y Pacheco asumió la presidencia. El llamado «pachecato» duró hasta marzo de 1972. En cuanto a la pieza, la creación se realizó en base a las actas de la comisión parlamentaria que había investigado las torturas policiales y a entrevistas con las presas políticas de la época. Las actrices hicieron improvisaciones, pero el texto representado fue escrito exclusivamente por Castillo.

11. Esta pieza ya había sido premiada en 1987, en el concurso organizado por el Café Sorocabana, el Teatro Circular y la editorial Monte Sexto (Montevideo).

12. El Dr. Manuel Zapata Olivella, en «Los ancestros combatientes», emplea la palabra *ekobio* para identificar al negro con otra palabra diferente. Explica que el término surgió del nombre con que designaban a los miembros de la secta de los ñáñigos de Cuba y que en su novela *Changó, el gran putas*, él emplea la palabra y amplía su significado, extendiéndose a quienes no siendo de etnia negra asumen, en su conducta, su defensa (55). En el Uruguay, caben dentro de esta acepción Merino y Castillo, y personalidades de la estatura de Ildefonso Pereda Valdés, con sus estudios pioneros sobre la cultura afro-uruguayo. De la misma generación que Merino y Castillo, el profesor Alberto Britos ha acumulado una valiosísima colección bibliográfica y durante varios años ha venido dedicando todos sus esfuerzos y recursos a la investigación del legado cultural afro-hispánico con particular interés en la poesía y la música afro-oriental. Siempre apoyando a todos los estudiosos del tema, Britos hoy en día dirige a un grupo de estudios e investigación de la Organización Mundo Afro de Montevideo.

13. En el esfuerzo por hacer accesible el texto, Merino peca, en algunas secciones, de excesiva simplificación y llaneza, y, en el afán de rectificar algunos errores, ha inscrito otros.

14. Augusto Boal en «A Theatre of Urgency; Latin American Theatre», afirma que quienes participan en un teatro popular verdadero no son actores profesionales con la misma experiencia de aprendizaje ni garantías económicas que los actores europeos o norteamericanos. Estos actores vienen del pueblo y son el pueblo. (4)

15. En una circular destinada a reclutar socios, el Teatro Negro Independiente exponía sus objetivos fundamentales:

— Realizar obra de educación y cultura aprendiendo mediante el teatro y aportando lo aprendido a la mayor cantidad de pueblo.

— Abordar la puesta en escena de obras teatrales, tanto las escritas con temas o problemas de la raza negra, como aquellas que componen el repertorio universal. [Todas sus puestas en escena fueron alrededor de temas afro-americanos]

— Efectuar espectáculos musicales, coreográficos, etc., en los que se defiendan el folclore afro-oriental y el folclore de nuestra patria uruguayo.

— Efectuar reuniones sociales: bailes, conferencias, recitales, conciertos, exposiciones, charlas, etc.

16. Jacques Roumain, nacido de una familia próspera de Port-au-Prince en 1907, es una de las grandes personalidades asociadas al renacimiento literario de Haití. Fundador del Partido Comunista Haitiano (1934), en su obra literaria plasma su ideología populista y su sentido de compromiso social y busca expresar el sincretismo religioso del cristianismo y del vudú africano. En *Gouverneurs de la rosée*, desnuda la problemática social con los conflictos entre los campesinos y el gobierno indiferente, empleando el lenguaje popular rural haitiano. El conflicto se resuelve con el triunfo de la unidad y el amor para construir una vida mejor (Weinstein y Segal, 1-143; y Nichols, 158-64). Agradezco a mi colega Flore Zephir la información bibliográfica sobre Roumain.

17. Pedro Figari (Montevideo 1861-1938), prestigioso hombre público y abogado de profesión, se dedicó a las letras y a los sesenta años de edad comenzó a pintar. Su obra plástica cubre más de dos mil quinientos cuadros en dieciocho años de práctica como pintor. Con notables recursos expresivos y una paleta de brillante colorido, evoca la época colonial incluyendo en imágenes brillantes las costumbres, tradiciones y códigos sociales afro-orientales con sus ceremonias, fiestas, bailes y candombes.

18. Héctor Raúl Mené (Montevideo 1934), con aspiraciones de estudio, primero intentó el sacerdocio en Uruguay y en la Argentina y luego llegó a ingresar a la Facultad de Derecho de la Universidad de la República. Pero como la generalidad de los afros en el Uruguay tuvo que renunciar a esos objetivos y trabajar como obrero en diferentes sectores laborales. Escribió: *Evocación de candombe* (1963), *Carnaval de los lubolos*, en coautoría con Andrés Castillo (1965), y *Doña Algarrobo*, sin estrenar (1968-69).

19. La superstición de los negros del agua procedente del África, muy divulgada en el Río de la Plata, el Brasil, y también en Venezuela y el Caribe, se refiere a unos seres antropomórficos sobrenaturales con rostro de bronce que aparecían misteriosamente por las noches con un relumbrante color azabache solamente cuando un viajero se acercaba a una laguna. Avivaban las aguas para salir y volver tragándose al forastero. La gente de los alrededores podía escuchar por las noches los gritos dolientes y misteriosos del desaparecido (Ortiz Odegero 57-59; Carámbula *Negro y tambor...* 119-120). En la Argentina y, más aún, en el norte del Uruguay, la leyenda popular rural había adoptado la superstición del lobizón procedente de las creencias totémicas bantúes combinadas con las amerindias y las europeas. Todos los viernes por la noche, el séptimo hijo varón consecutivo de una familia se convertía en animal con cuerpo de lobo y cabeza de cerdo con orejas enormes, y salía en furiosa carrera arremetiendo contra cualquier obstáculo. El monstruo, temible e inexpugnable, había perdido sus rasgos humanos, poseía poderes sobrenaturales, pero recuperaba su forma humana al despuntar el sol (Ortiz Odegero 54-56; Carámbula *Negro y tambor...* 122-124). La leyenda del negrito del pastoreo, compartida, sin grandes diferencias, por el Uruguay, la Argentina y el sur del Brasil, versaba sobre un santito perteneciente

a la hagiografía popular. Decía que en una estancia de principios del siglo pasado habían mandado a un negrito a cuidar vacas y ovejas. Una de las vacas se perdió. El amo mandó castigar al niño cruelmente, estaqueándolo sobre un hormiguero para que las hormigas lo devorasen. El niño no murió. Las luciérnagas lo impidieron y se lo llevaron al cielo. El negrito se convirtió en un santo, el santo de las cosas perdidas. Cuando a la gente del campo se le pierde algún objeto, le prende una vela y le ofrece una oración de rodillas al negrito del pastoreo para que realice el milagro de hacer aparecer enseguida lo perdido (Ortiz Oderigo 60-63; Carámbula *Negro y tambor...* 128-129).

20. En *El tango y su mundo*, Daniel Vidart cita a Jorge Luis Borges en *El idioma de los argentinos*: «El tango sedicente argentino... es hijo de la milonga montevidéana y de la habanera. Nació en la Academia de San Felipe, galpón montevidéano de bailes públicos, entre compadritos y negros; emigró a Buenos Aires... Es decir el tango es afro-montevidéano, el tango tiene motas en la raíz» (14). La polémica alrededor del origen del tango se ha venido desarrollando desde hace muchos años en ambas márgenes del Plata. La influencia afro en el origen y evolución del tango ha sido también interpretada como producto del mestizaje cultural por Waldo Frank en *América Hispana*: «En el corazón del tango está el negro... El tom-tom de los bosques africanos es un latido profundo, débil pero preciso. Toda la elocuencia humana de Andalucía... está en el cuerpo del tango y el peso abierto de la Pampa está también en él. El tango es una marcha... donde España y la Pampa se juntan en el mismo latido de la sangre. Los negros con sus marimbas sobre el resplandor de las hogueras, son el ritmo...» (112). Danilo Antón, en *Nuestro Uruguay Piri*, comparte esta tesis y cita varios documentos que la verifican. Afirma que un ascendiente remoto del tango es una danza africana, «la chica», baile de pareja apasionada (50-55). Agrega Antón que en 1879 había una comparsa montevidéana que interpretaba tangos y que, en su evolución, en la versión del tango criollo dejó los tambores por el bandoneón y la guitarra. Incluso esta tesis es desarrollada también por Oscar Natale, en *Buenos Aires, negros y tango*, y por Vicente Rossi, en *Cosas de negros*, donde elabora la genealogía del tango y el candombe, y sostiene que el tango surgió de la milonga montevidéana. (113-80).

21. En cuanto al origen de la palabra tango hay varias interpretaciones. Fernando Ortiz deriva el vocablo de la voz congoleña *iangó*, danza, mientras que Ortiz Oderigo la deriva del nombre *shangó*, dios mitológico del trueno y las tempestades de Nigeria y África occidental (Ortiz Oderigo 70-71).

22. Esa ceremonia, presidida por dos viejos descendientes de africanos que oficiaban de reyes, acompañados por las autoridades de la colonia, se celebraba con banquete popular y bailes en una cancha del recinto en 1870. Sin embargo, esta era una celebración que data de mucho antes. Pereda Valdés, en *Negros esclavos y negros libres*, cita al naturalista francés, Alcides D'Orbigny quien visitara Montevideo en 1827 (105-6). D'Orbigny describe con asombro toda la ceremonia con las brillantes vestimentas y el desfile de todos los súbditos de las tribus africanas representadas en dirección al Cabildo y a la plaza Matriz donde todos realizaban danzas características de sus diferentes naciones. Eran danzas guerreras, de trabajos agrícolas y también lascivas. Visitaban la Iglesia Matriz

donde ofrecían una misa frente al altar de San Baltasar. Concluida la misa visitaban al Presidente de la República, a los ministros y al obispo. Continuaban todo el día las celebraciones con comidas apetitosas, la exhibición de los Reyes Congos, y a las tres de la tarde seguía un gran baile de candombe (Vicente Rossi 64-70).

23. Olivera Chirimini, estudioso del folclor y la cultura afro-uruguaya y director actual del grupo folclórico Bantú, en entrevista inédita otorgada en Montevideo el 14 de setiembre de 1993, se extendió en explicaciones sobre los esfuerzos y desvelos del Dr. Merino por los afro-uruguayos. Por otra parte, las consideraciones de Merino aparecidas en el «Boletín» del Teatro Negro Independiente (julio 1981) claramente trasuntaban desencanto por objetivos frustrados. Los comentarios cuestionaban la validez del esfuerzo escénico del Teatro Negro Independiente e, incluso, revelaban públicamente que los propios afro-montevidéanos no habían asistido a los espectáculos del Teatro Negro Independiente con la asiduidad deseada.

Cuando Andrés Castillo realizó su investigación sobre las tradiciones folclóricas afro-uruguayas, descubrió que, entre las leyendas encontradas, la del negrito del pastoreo era la más conocida por la gente del interior del país («Leyenda rescatada»).<sup>1</sup> Para la primera pieza que escribió para el Teatro Negro Independiente, seleccionó esta leyenda.

Con el propósito de ubicar la obra en un contexto histórico y cultural adecuado, Castillo recurrió al director del Museo de Historia del Uruguay, el profesor Pivel Devoto. Para el folclor musical, contó con el idóneo asesoramiento del musicólogo uruguayo, Lauro Ayestarán. En cuanto a las coreografías de las danzas, Flor de María Rodríguez de Ayestarán colaboró en la reconstrucción histórica.

El *negrito del pastoreo* (1964) estaba ambientada en una estancia-saladero de los alrededores de Montevideo de principios del siglo XIX. El saladero era un establecimiento rural donde se sacrificaban e industrializaban animales vacunos para preparar tasajo, carne salada que se comercializaba en el Caribe. Recuperando el ambiente criollo de la campaña oriental, la acción transcurría en la época de la Provincia Cisplatina cuando casi todos los establecimientos rurales uruguayos eran propiedad de portugueses o estaban dirigidos por ellos. En la estancia-saladero de esta pieza, regía un sistema esclavista en el cual los esclavos trabajaban en las tareas domésticas más nimias bajo la supervisión directa de Eduardo, el capataz mulato, quien por su «blanqueamiento» había podido acceder a una posición de cierta autoridad. El argumento planteaba la problemática de la esclavitud entretijada con el tema patriótico de la oposición entre orientales y portugueses y de la contribución del africano a la formación de la nacionalidad. En el cuadro primero del segundo acto, se traía a colación el famoso episodio de un oficial afro-oriental del ejército del General Artigas, el capitán Videla, quien, asombrado por su heroísmo, muriera en la batalla del Cerrito de la Victoria (1811). Detalle histórico de interés ya que no se recuerda siempre que gran parte de los integrantes de los batallones de la gesta libertadora eran negros. En esa época, cuando aún estaba vigente la esclavitud, las filas del ejército oriental se habían ido fortaleciendo con los esclavos libertos, pues, para obtener la libertad, muchos afro-orientales se iban a la campaña y se enlistaban en el ejército.

El protagonista era un niño esclavo, Moisés, quien había sido el fruto

de un acto común en la colonia, la furtiva unión sexual ocasional del patrón, un portugués dueño del saladero, y de una esclava negra, Calixta, víctima de la lujuria del amo. Rehuyendo cualquier responsabilidad y/o evidencia de esa unión, el patrón no quería darles lugar en la casa ni a Calixta ni al niño. Le encomendó a su testafierro, Eduardo, que vendiera a Calixta después de dar a luz y que luego matara al niño. Ante la renuencia de Eduardo a ejecutar la segunda orden, el patrón concedió que no matara al niño directamente sino que se deshiciera de él tirándolo al río. Como en la leyenda bíblica de Moisés, el niño era salvado. La Mama Vieja, curandera, alma y matriarca de los esclavos, le llamó Moisés. Los esclavos de la estancia recibieron al niño en su seno y lo criaron bajo el cuidado especial de Odilia.

Moisés creció entre el afecto y la atención de los otros esclavos de la estancia y la animadversión y hostilidad de su propio progenitor. Su sola presencia bastaba para exaltar la ira del portugués quien para sacar de su vista al niño, acabó mandándolo a pastorear ganado. Moisés perdió una ternera en dos oportunidades. En la primera, Seu Francisco, convencido de que el castigo físico aclaraba el entendimiento y «hacía» buenos esclavos, le encomendó al capataz darle latigazos al niño. En la segunda, enfurecido por la pérdida monetaria, el amo decidió sacrificar a Moisés haciéndolo estaquear sobre un hormiguero. Horas después, cuando apareció la ternera, el patrón ordenó sacar al niño de su tortura, pero ya no lo pudieron encontrar. Su cuerpo misteriosamente había desaparecido sin dejar rastro.<sup>2</sup> Moisés había ascendido al cielo para convertirse en un santo, el santo de las cosas perdidas. Al fin de la pieza, los esclavos festejaban la condición de santo de Moisés con un candómbé espectacular.

El escenario se ubicaba en el patio de una estancia patriarcal con escenas camperas: mateadas, guitarreadas y bailes. En algunas, el patrón, siempre autoritario, participaba rodeado de su capataz y esclavos. Hablaba portuñol<sup>3</sup>, mientras que los demás, todos afro-orientales, se comunicaban en el dialecto campesino<sup>4</sup> y en unas pocas instancias hacían uso del bozal.<sup>5</sup>

Mantienen un diálogo cálido, sencillo y abierto que en ausencia del patrón propiciaba la evocación de tradiciones afro-orientales y criollas, en general.

Dividida en tres actos, la pieza tiene una estructura tradicional lineal, sólaamente interrumpida por alguna narración o sueño. De particular interés y ubicada en un momento estratégico, es la noche en que el niño perdió el primer ternero y víspera de la pérdida del segundo (acto

segundo, cuadro cuarto), cuando a pedido de Moisés, Odilia contó la leyenda africana de Sakumé, el primer hombre, y de Ogún, orisha del panteón yoruba.<sup>6</sup>

Según Wole Soyinka, en *Myth, Literature and the African World*, Ogún, el protector de las artes y los huérfanos, aparece en el teatro africano en ritos de pasaje que representan los conflictos del hombre que aspira a vivir en armonía con su entorno físico, social y psicológico, pero que se ve obligado a enfrentar las fuerzas antagónicas de la destrucción (1-2). Este teatro dramatiza una exploración de un dios-héroe por territorios profundos que el hombre común no se atreve a penetrar. Ogún, como Moisés, el niño esclavo, es desgarrado en su búsqueda, pero luego es rescatado de la desintegración. Logra celebrar el triunfo de las fuerzas espirituales positivas y llega a encarnar el principio oximórico de la destrucción y la creación. En el cuento folclórico narrado por Odilia, Ogún es identificado con la música. Defiende a los hombres contra la ambición de poder de los leones, las fuerzas de agresión y destrucción. Sakumé se apodera del tambor de Ogún y, simbólicamente, adquiere sus poderes. Por la música, Sakumé prevalece sobre los leones y logra hacerse dueño del mundo. En la escena siguiente, Moisés aparece en un estado de duermevela y se oye una voz que comienza a narrar otra vez el cuento de la Mama Vieja. Un sueño va escenificando la leyenda de Ogún y Sakumé con los leones en un ballet al son de tambores. Llega un momento del sueño en que Moisés se mete adentro del tambor de Ogún y comienza a identificarse con Sakumé y Ogún. El sueño concluye con Moisés conquistando a los leones y bailando con todos los hombres una danza de victoria (acto segundo, cuadro quinto).

Es así que el texto dramático de *El negrito del pastoreo* se presenta reflejado y desdoblado en múltiples imitaciones. Llega a establecer con el texto narrativo de la leyenda de Sakumé y Ogún y el texto espectacular del ballet del sueño de Moisés, un diálogo interno de correspondencias metafóricas que se sostienen y se fecundan recíprocamente. De modo que los diferentes niveles de la realidad van apuntando, como signos de sugestión, en la misma dirección, proyectando el espíritu étnico en un héroe africano redentor y restaurador de justicia que triunfa sobre las fuerzas opresoras y destructivas trascendiendo la servidumbre a que está sometido.<sup>7</sup>

## Héroe mítico

El protagonista de *El negrito del pastoreo* se revela como salvador arquetípico que lucha contra sus limitaciones personales y sociales. Después de ser sacrificado y estaqueado en cruz, su cuerpo, inexplicablemente, desaparece, pero luego «reaparece» con poderes milagrosos actualizando un ritual de iniciación y purificación de origen africano con obvias implicaciones bíblicas y cristianas.

El niño esclavo cumple la trayectoria del héroe mítico.<sup>8</sup> Va inscribiendo los hitos de cada etapa de ese ciclo a partir de las circunstancias de su concepción y la condena a morir desde antes de nacer. Avanza por su corta vida cruzando umbrales de peligro y en las diferentes instancias provoca el poder destructivo del amo. La pérdida del ternero constituye, en la trayectoria de Moisés, un punto de transición crucial que Joseph Campbell, en *The Hero With a Thousand Faces*, designaría el llamado a la aventura. Se trata de un llamado del destino a un despertar del héroe quien tiene que pasar por un momento de prueba y misterio, coyuntura de transfiguración y de pasaje espiritual, que al completarse configura una muerte.

De acuerdo a Joseph Campbell, el heraldo que llama al héroe a la aventura para cumplir su destino, generalmente, es un ser considerado despreciable. Sin otra alternativa, el héroe le obedece y sigue. En esta pieza, Eduardo oficia de heraldo. El es quien inicialmente retira a Moisés del seno materno y quien en lugar de matarlo lo entrega a las fuerzas de la naturaleza abriéndole las puertas hacia una vida nueva. Luego, cuando Moisés pierde el ternero por primera vez, es Eduardo quien le propina a Moisés los latigazos y en la segunda oportunidad es quien lo estaquea sobre el hormiguero, con lo cual facilita el desplazamiento hacia la otra escena misteriosa.

En este universo maniqueo de persecución y amparo, Moisés inicialmente recibe ayuda de todos los esclavos, pero entre ellos se destaca una figura protectora contra las fuerzas negativas de destrucción, la Mama Vieja, quien encarna la sabiduría ancestral africana. Curandera, con poderes sobrenaturales, echa sortilegios con palabras que actúan sin más accesorio que alguna hierba silvestre y que penetran el alma no sólo de los otros esclavos sino del patrón también quien solicita su ayuda y teme a sus poderes. La Mama Vieja proyecta sobre Moisés y los demás esclavos un poder bienhechor, una promesa de que, a pesar de la adversidad y los peligros, la armonía no está totalmente perdida. Ella le



da a Moisés energía para enfrentar los desafíos que le aguardan al ser separado misteriosamente del mundo común y ser lanzado hacia un destino que lo conduce de lo conocido a lo desconocido, a una zona de nueva experiencia donde actúan fuerzas misteriosas de donde emergerá transmutado y purificado con energías poderosas como símbolo milagroso de continua revitalización.

### Relaciones: amo/esclavo

El nudo dramático de *El negrito del pastoreo* se articula en torno a las relaciones de poder entre el patrón portugués y los esclavos solidarios con Moisés. El capataz inicialmente se mueve en un espacio intermedio entre los dos polos pero al fin se identifica con los esclavos ya liberados.

La alegoría maniquea, amo/esclavo, desde la perspectiva colonial del amo, es rígida e inamovible. Se proyecta a una serie de metáforas: padre/hijo, dominación/subordinación, superioridad/inferioridad, hombre/animal, poder/debilidad. Apropiándose unilateralmente de todos los privilegios asociados con los polos positivos, el amo/padre se identifica con el modelo de la antigua patria potestad. Asume la superioridad del caucásico y la inferioridad del africano a quien desprecia y sobre quien ha fijado una imagen estereotipada de degradación e inhumanidad. Este es un fenómeno universal en América, pues como señala Manuel Zapata Olivella, desde su llegada a este continente, el negro siempre ha estado relegado a la condición de esclavo: «Su presencia en la sociedad colonial se entendía referida a una alimaña próxima a las bestias, confinadas a los chiqueros, a los hatos, a las perreras donde los colocaba Hegel» (*Claves mágicas...*, 43)

Operando de acuerdo a la concepción tradicional de un poder supremo e inalienable, el patrón lo ejerce negativamente como control y coerción: niega, prohíbe y castiga.<sup>9</sup> La pérdida del ternero representa para él no solamente una lesión al rendimiento económico del saladero, sino también un desafío y una ofensa a su autoridad. El amo decide acabar con los elementos que presume hostiles. Busca domesticar una mano de obra dócil y útil produciendo la aquiescencia absoluta en un esclavo que obedezca sumisamente y preste su cuerpo cual bestia de trabajo.

Para asegurarse el respeto a su ley, el patrón ejerce sobre sus esclavos una gama de violencias que abarcan desde la discursiva a la física, incluyendo la máxima que es disponer de la vida. Esa política de

violencia, produce una articulación social que, como el *pharmakon* de Platón, genera dos gestos contrarios.<sup>10</sup> De acuerdo a René Girard, el *pharmakon*, en el griego clásico, proyectaba sentidos opuestos: nocivo, de veneno, para los sofistas, y benéfico, de antidoto contra ese veneno, para Sócrates (*Violence and the Sacred*, 94-95). Por su parte, Moisés encarna el oximoro de maldito/sagrado, pues así como para los intereses del amo, representa un elemento pernicioso, maligno y despreciable, para los otros esclavos, adquiere un aura de veneración benéfica y se erige en objeto de culto, en un santo.

Pretendiendo eliminar un elemento nocivo, como Edipo en la mitología griega, el niño es ofrecido en sacrificio por su propio progenitor siendo abandonado a las fuerzas de la naturaleza al nacer. Moisés paga una supuesta culpa suya. En verdad, es un chivo expiatorio que como el *pharmakos* de Platón está ubicado en el polo opuesto del amo todopoderoso, el *tyrannos*.<sup>11</sup> Por un juego inconsciente de sustituciones, el patrón descarga sus frustraciones sobre Moisés, inocente y vulnerable, constituyéndolo en el *locus* de su ira y venganza. El niño purga la culpa de su propio padre, quien, como otros asesinos míticos, actúa vicariamente a través de su capataz.

### El cuerpo del esclavo: significante cultural

Los esclavos son los actores de un drama organizado y manipulado por el orden social del amo. Los excesos de la violencia ejercida sobre Moisés ponen de manifiesto la economía de poder de la esclavitud que sujeta el cuerpo del esclavo al control de la disciplina del amo. Estas relaciones de bio-poder presentan las características que Michel Foucault, en *Discipline and Punish*, adjudicara al antiguo sistema de castigo en el cual el ritual del suplicio era un componente significativo (24-69). Sobre Moisés, Seu Francisco inflige un castigo desmesurado y desproporcionado, con el objetivo no de hacer justicia sino de reactivar y señalar el desequilibrio entre el individuo que se atreve a violar su ley y su autoridad suprema. Por una política de terror sobre la carne, el cuerpo de Moisés es asumido por el amo como punto de materialización y renovación de su control absoluto. Lo convierte en papiro sobre el cual gráfica y visualmente va a inscribir su mensaje, el texto de su ley.

Con sentido exhibicionista, el amo pretende imponer un poder semiótico.<sup>12</sup> Decide hacer carne su logos erigiendo el maltratado cuerpo de

Moisés en significante de sus reglas y de su orden social. El sufrimiento físico ha de marcar a la víctima, ya sea por las cicatrices o por el espectáculo que ofrezca (Foucault *Discipline...*, 33-35). De ese modo, la destrucción resultante del cuerpo de Moisés ha de significar para los otros esclavos un ejemplo del poder absoluto de la voluntad del amo, heraldo de culpa y de condena, y ha de servir de escarmiento a otros posibles transgresores de su ley.

### Violencia generatriz

En el orden social de la colonia, funcionan relaciones de poder asimétricas. Sin embargo, quien tiene el control nominal no lo ejerce ni total ni permanentemente. A nivel subyacente, entre el dominador y el dominado, existe una puja por la posesión de control e identidad, puja que se proyecta violentamente sobre el espacio del cuerpo del niño esclavo.

La violencia desplegada sobre el cuerpo de Moisés resulta generatriz. Cuando ese cuerpo desaparece, se borra la evidencia material confirmadora de los intereses hegemónicos y, con ello, se eclipsa el significante del poder absoluto del amo. Queda un vacío que, por evasión, niega la lógica del amo y del orden social que lo sostiene. Se genera una resistencia<sup>13</sup> pasiva e invisible que va a dar lugar al desarrollo de un guión imaginario.

Moisés se eclipsa del mundo consciente, del orden social de la esclavitud. Experimenta una metamorfosis y desplaza su centro de gravedad a una zona de experiencia diferente. Es lanzado hacia un abismo, el espacio oscuro, insospechado y desconocido del inconsciente donde brilla una esencia mágica (Campbell 52-5).

Desde el nivel trascendente de esa otra escena, misteriosa e irracional<sup>14</sup>, Moisés se hace presente transformado. Aunque su presencia sólo se ha de reconocer por el don generador de una energía espiritual que escapa al dominio del amo. Trae consigo un don restaurador que le permite otorgar gracias, favores milagrosos.

La historia de milagros, según de Certeau en «Una variante: La edificación hagiográfica», crea una flexibilidad invisible al orden social (*La escritura de la historia*, 287-300). El milagro del «negrito del pastoreo» ha surgido de la experiencia negra privada de esperanza. La consciencia colectiva de los esclavos sublima el deseo frustrado de una justicia humana que no les llega. Crea un espacio utópico que pone de manifiesto

su deseo de control sobre el significado de sus vidas y de supremacía sobre sus opresores. Constituye una estrategia de resistencia a los dogmatismos del poder esclavista, mientras que a la vez, marca el desfase entre el significante, el sacrificio del esclavo y su aparente aquiescencia, y el significado, la inaceptabilidad del sacrificio del niño.

Texto de victimización y rendición, *El negrito del pastoreo* subvierte las relaciones entre perseguidores y víctimas y proyecta a Moisés, como chivo expiatorio, a un nivel sagrado. Dentro de una red de fuerzas y representaciones ya establecidas, las historias bíblicas de Moisés y de Cristo entretreídas con tradiciones de origen africano, música, danzas, símbolos y leyendas, *El negrito del pastoreo* dramatiza una hagiografía folclórica inscribiendo la epifanía de un don milagroso al servicio de una ejemplaridad que ha de conducir a los esclavos más allá de su servidumbre marginadora hacia el desarrollo de un *ethos* restaurador.

### Notas

1. La leyenda, recibida en diferentes versiones, había motivado varias tradiciones y literaturas orales no sólo del norte uruguayo, sino también del noroeste argentino y del Río Grande del Sur del Brasil. Incluso formaba parte del repertorio de los payadores criollos y había sido recogida en poesía, por Serafín J. García, y en cuentos, por Valentín García Sáiz, *Leyendas y supersticiones del Uruguay*. Además, hay una versión en el teatro brasileño por el escritor rio-grandense, Delmar Mâncuso, *Negrinho do Pastoreo. Mito e Ficção*. Con motivo del estreno de la pieza, el Teatro Negro Independiente llamó a concurso sobre la leyenda en diferentes géneros y medios de comunicación: prosa, verso, pintura y/o música popular. Véase en *El País Escolar*, de Montevideo, agosto 1965, la publicación de un cuento para niños de Susana Mazzuchelli, «El negrito del pastoreo».

2. Eduardo Faget, en *Folklore mágico del Uruguay*, describe las diferentes versiones de la leyenda para explicar la desaparición del cuerpo del niño esclavo (82-83).

3. El portugués ha sido un idioma de gran impacto en el panorama lingüístico del Uruguay (Guarneri 34-6). Ha penetrado profundamente en nuestra cultura aunque ha dejado prácticamente intacto el lenguaje campesino. En la frontera, en algunos casos se ha producido un bilingüismo tanto del lado brasileño como del uruguayo (Marsilio 20-22). Otro fenómeno común en el territorio uruguayo es que el español se mezcla con el portugués, así como en el sur del Brasil, el portugués se combina con el español, produciendo un dialecto llamado: portuñol. En esta pieza, el portuñol, más que el portugués, es el idioma empleado como vehículo de contextualización socio-histórica. Castillo indicó que en este aspecto lingüístico había sido asistido por América Moro.

4. Castillo intentó reproducir la oralidad y espontaneidad del habla de los paisanos orientales con sus peculiaridades fonéticas, morfológicas y léxicas. En cuanto a la fonética, el dialecto campesino-gauchesco altera el sonido de algunas letras, o simplemente lo permuta por otro. En cuanto a la morfología, integra transformaciones y desplazamientos de vocales y consonantes, desaparición de letras, grupos de letras y sonidos, contracciones, omisiones y adiciones. En cuanto al léxico, conserva ciertas voces o giros idiomáticos arcaicos y rústicos salpicados con eufemismos gauchescos. Además, adopta y adapta nuevas acepciones locales originadas en el medio rural. (Guarneri 12-33)

5. Los pueblos africanos que llegaron al Río de la Plata hablaban diferentes dialectos que al mezclarse con el lenguaje criollo aportaron sus peculiares matices idiomáticos regionales resultando en el dialecto afro, bozal, voz con la cual los traficantes negreros portugueses designaban a los africanos que no sabían hablar el lenguaje del mercado de esclavos. El dialecto bozal sustituía, permutaba, omitía o alteraba vocales o consonantes. (Carámbula *Negro y tambor*, 195-203)

6. Ogún es la divinidad de la guerra, de la fragua, del hierro y del fuego, protector de los huérfanos, señor de los caminos que puede conducir al conocimiento. Encarna el desafío, la justicia restauradora y trascendental. Para los mitos y arquetipos de la cosmogonía yoruba, véase *Myth, Literature and the African World*, de Wole Soyinka, y *Archetypes, Imprecators, and the Victims of Fate. Origins and Developments of Satire in Black Drama*, de Femi Euba.

7. Rosemary Jackson, en *Fantasy: The Literature of Subversion*, afirma que la leyenda no inventa un mundo diferente sino que invierte las coordenadas de este mundo, re-combinando sus caracteres constitutivos en un nuevo orden (6-8).

8. Para el desarrollo de la trayectoria del héroe mítico, se ha consultado *The Hero with a Thousand Faces*, de Joseph Campbell.

9. La entrevista «Power and Strategies» de Michel Foucault en *Power/Knowledge*, es de particular interés para una digresión filosófica sobre esta noción del poder.

10. Para un desarrollo contemporáneo del concepto del *pharmakon*, consúltese *Violence and the Sacred*, de René Girard, y también «La farmacia de Platón» en *La diseminación*, de Jacques Derrida (91-260).

11. Véanse de René Girard: *Violence and Sacred* y *The Scapegoat*, en particular.

12. Nos referimos al poder de crear significación al que alude John Fiske, en *Reading the Popular* (9-10). Este poder, a su vez, atrae una resistencia semiótica que rehúsa los significados dominantes y que a la vez construye significados opositores que sirven a los intereses de los subalternos.

13. Para este concepto, consúltese: *Historia de la sexualidad, Discipline and Punish* y las entrevistas de *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, de Michel Foucault.

14. Para un lúcido análisis del efecto subversivo de la transgresión de los límites de la razón, véase: *Fantasy: The Literature of Subversion*, de Rosemary Jackson.

Escrita en coautoría por Andrés Castillo y Raúl Mené, Carnaval de los lubolos entronca con la antigua tradición teatral del sainete español.<sup>1</sup> El sainete se empieza a producir en la España de la revolución de 1868 (Gallo 23). Sin embargo, remontándose en el tiempo, la trayectoria de este género menor conduce hasta los pasos de Lope de Rueda pasando por los entremeses de Cervantes, Quiñones de Benavente, Juan de Timoneda y Ramón de la Cruz. El sainete, con variaciones e intervalos de silencio, cruza el Atlántico, llega a Cuba y a México para seguir rumbo al sur y aparecer a fines del siglo XVIII en el «Teatro de la Ranchería» en Buenos Aires, como modesto entremés campesino y local, *El amor de la estanciera*.<sup>2</sup> El sainete se acriolla y se arraiga en el Río de la Plata para constituirse en género germinal que en mestizaje con otros mantiene ciertos patrones estructurales y absorbe prototipos del entorno social que distorsionadamente refleja (Pellettieri, «Presencia del sainete...» 71).

Convencional en sus estrategias miméticas y sin pretensiones intelectuales, *Carnaval de los lubolos* integra con variaciones las estructuras del sainete. Se adhiere al referente realista con un marcado sentido de festividad y proyecta una transparente visión costumbrista de las prácticas de la vida diaria de un conventillo de principios de siglo.<sup>3</sup>

Siguiendo el modelo aristotélico con principio-medio-fin, la pieza se divide en tres actos. La acción se desarrolla a partir de situaciones motivadas por la preparación de una comparsa para el carnaval montevidiano. Todos los personajes de *Carnaval de los lubolos* están avocados a esos preparativos. La música y las canciones, elementos inseparables de ciertas expresiones de teatro popular, constituyen un ingrediente fundamental que da variedad y unidad a la acción. En verdad, la música y la danza preceden y motivan esta pieza impregnándola de las tradiciones populares del folclor nacional rural y urbano: canciones de cuna, rondas de niños, vidalitas<sup>4</sup>, estilos<sup>5</sup>, valeses criollos, tangos, y, por supuesto, candombe. Los personajes trasuntan una clara nostalgia por el debilitamiento y la pérdida de algunas de estas tradiciones, en particular el candombe. En el primer acto, las viejas matronas lo manifiestan al evocar la primera comparsa de negros, «Los pobres negros orientales», que saliera al carnaval montevidiano desfilando con los lanceiros, los estandartes, los escoberos, los tambores, los negros con los masacalles, «...bailando y bailando....»

### Texto de productividad

Ordenada en torno a mini-episodios con nudos dramáticos triviales y

entregada en un lenguaje lineal y unívoco. *Carnaval de los lubolos* presenta la expresión transparente de un realismo ingenuo, rico en color local, configurando un texto de inmediato abordaje. La pieza dramatiza una expresión de gusto popular que Pierre Bourdieu, en *Distinction: A Social Critique*, describe como facilista, reducida a obviedades, con una textura de sentimientos llana y simple (486-88). Ante ese facilismo que exhibe lo obvio, integrado en la materialidad de un habla popular totalmente apartada de la letrada, una concepción elitista y poetizante de la literatura y del arte, devota de la aita cultura hegemónica, le restaría interés y no tendría en cuenta esta pieza. Sin embargo, se perdería de vista, en las estructuras internas del texto, una serie de complejidades multidimensionales subyacentes que iluminan las relaciones sociales de ese mundo marginado prestándole a la obra valor cultural sociolingüístico.

La acción, dinamizada por el desplazamiento metonímico de enredos fugaces, peleas de vecinos con constantes desafíos y escaramuzas verbales, transcurre totalmente en el patio de un conventillo del Montevideo de la década de los veinte. Veintiún personajes integran el reparto, diecisiete de los cuales son de ascendencia africana. Con una caracterización resuelta de antemano, llana y con cierta exageración caricaturesca, los personajes representan los rasgos más visibles del individuo: nacionales, étnicos, sociales y genéricos. En situaciones triviales y hablando según esquemas conocidos, los caracteres se ubican en una postura fija frente al entorno social y a la vida, todo lo cual condiciona y determina sus relaciones y el desarrollo de la acción. Son los tipos propios de la ciudad: el compadrito, el guapo, el ocioso, el cuentero, el vividor, el italiano, la mujer difícil y la «milonga». Esa tipificación aporta todo un caudal folclórico y funciona como máscara (Carella 20-26), creando para el espectador un horizonte de expectativas definido y sin lugar para las sorpresas.

*Carnaval de los lubolos* constituye un texto eminentemente popular que recoge en vivo la cultura oral de las voces excluidas y silenciadas del afro-uruguayo y por extensión de las clases sociales marginadas montevidéanas. La cultura popular, generada desde el seno de las clases subordinadas en espacios sociales con profundos desequilibrios, configura un proceso social dinámico, nunca concluido, activado por las relaciones de un poder distribuido alrededor de las coordenadas de clase social, raza y género sexual.<sup>7</sup> *Carnaval de los lubolos* surge desde esa cultura.

Según John Fiske, en *Understanding Popular Culture*, el texto popular está bosquejado a grandes pinceladas que lo dejan surcado por vacíos (5-20). Por entre esas fisuras, el texto popular permite aflorar una semiosis desbordante con diversas significaciones culturales que potencian, en su recepción, un texto de productividad.<sup>8</sup>

Considerando los trazos populares de su escritura, *Carnaval de los lubolos* da lugar a una lectura en línea recta y literal que puede restringirse a la manida decodificación de las estrategias y convenciones del costumbrismo

con su presentación del color local en sus tipos y costumbres.<sup>9</sup> Sin embargo, la pieza simultáneamente se abre hacia una lectura escritural con la participación activa del lector en la construcción de significación. En este sentido, este estudio entrega pautas para una relectura actualizada del costumbrismo. Plantea una lectura productiva de la semiosis del texto a la luz de las reflexiones sobre las prácticas de la vida diaria de Michel de Certeau<sup>10</sup> que, en diálogo con los conceptos del poder de Michel Foucault<sup>11</sup> y del *habitus* de Pierre Bourdieu<sup>12</sup>, ponen de manifiesto las estructuras subyacentes a las relaciones de los individuos más desposeídos de la sociedad montevidéana.

### Prácticas de la vida diaria

Michel de Certeau, en *The Practice of Everyday Life*, señala que los marginados, alienados de los recursos económicos y de las fuentes hegemónicas de educación y formación, en las prácticas de la cotidianidad, para sobrevivir, crean su propia cultura adoptando y adaptando aquello que encuentran a su alcance. Los recursos remanentes extraídos del sistema dominante les permiten valerse de una red de fuerzas y representaciones ya establecidas recurriendo a ingeniosas artimañas de juego, humor y fantasía (18).

Precisamente, siendo el lenguaje un vehículo fundamental en la transmisión de representaciones y de cultura constituye un espacio privilegiado para explorar las prácticas de la vida diaria. Además, por el lenguaje, se ponen de manifiesto los principios generadores y organizadores de un estilo de vida con sus valores, prioridades y gustos. Tales representaciones y prácticas condicionan a los individuos de un mismo grupo social a actuar y a reaccionar en una situación específica de un modo que no es necesariamente calculado, ni obedece a reglas ni a un esfuerzo consciente. Se trata de lo que Pierre Bourdieu designa como el *habitus*, la forma internalizada de las particularidades de una clase social y del condicionamiento que la define. El *habitus* funciona por debajo del sistema del lenguaje, más allá del control de la voluntad, de la consciencia del individuo. Constituye una especie de gramática de la conducta que sirve para distinguir una clase social de otra en la producción de su praxis social.

Las prácticas de la cotidianidad dramatizadas en *Carnaval de los lubolos* van revelando subyacentemente una dinámica conflictiva ordenada en torno a tensiones básicas: hombre/mujer, tener/carecer, simulación/autenticidad, poder/debilidad. Tales estructuras van configurando el *habitus* del universo marginal del conventillo de los negros montevidéanos.

En pequeños rituales de comunicación, el diálogo de los personajes inscribe signos entre cuyas fisuras surgen trazos de fuerzas, de dominio y de

subordinación en conflicto, plagados de las contradicciones y los desfases entre una supuesta afirmación de poder y de identidad fálica que intenta transformar la voluntad del otro ya sea por persuasión, seducción o engaño, y el encuentro con una resistencia o rechazo de confirmación.

Bajo apariencia de jocosidad y humor, los personajes masculinos se provocan y desafían con asedios, afirmaciones y negaciones, articulados con una violencia verbal que, en varias instancias, amenaza con volverse física. Articulan juegos constantes con las apariencias actualizando una fantasía de superioridad. Ese juego de afirmación masculina se manifiesta desde la escena inicial en el juego de los niños que siguen el modelo de los mayores.

La cultura popular, según Pierre Bourdieu, valoriza y privilegia la fuerza física como aspecto fundamental de la virilidad (*Distinctions...*, 384). El cuerpo constituye el *locus* por medio del cual el hombre marginado actualiza su identidad, así como también, su consciencia de clase. El cuerpo representa uno de los últimos bastiones de la autonomía de las clases dominadas, por su capacidad para producir su propia representación con los atributos físicos que constituyen una de las formas más concretas de autoafirmación.

En general, los personajes masculinos de *Carnaval de los lubolos*, con sus jactancias, amenazas y enfrentamientos verbales, aluden agresiva y constantemente a la materialidad del cuerpo para afirmar superioridad y degradar al otro. La ostentación de poder del machismo se muestra como una impostura, una mascarada<sup>13</sup> empleada para disimular una debilidad esencial. Cuando están en situaciones de rivalidad, los varones, como autodefensa, usan esa mascarada para establecer un poder que desean y no tienen y para ser aceptados por lo que no son. La atribución de poder al hombre es una fantasía cultural de superioridad que los personajes masculinos intentan asir constantemente.

Esa mascarada se hace evidente, en *Carnaval de los lubolos*, en el compadrito<sup>14</sup>, cuya caracterización se emparenta con el guapo, el bravucón y el cuentero. Astuto, arrabalero, suelto de boca y fanfarrón en sus alardes, no exentos de hostilidad, el compadrito le rinde culto al coraje. Prefiere ser conocido por su prestancia, su capacidad para el juego, el engaño y el ocio, toda una gratuidad basada en su pretendida identidad fálica. El compadrito no se distingue por su ética de trabajo. No busca integrarse a ninguna actividad que no sea delictiva, si bien es cierto que su delincuencia es de poca monta, más bien raterías. Busca soluciones a sus carencias económicas aprovechándose de los ingenuos de buena fe.<sup>15</sup> En verdad, como señala Ernesto Sábato en *Tango: Discusión y clave*, la vida del compadrito refleja el profundo resentimiento de quien quiere ser lo que no puede y es consciente de su incapacidad.

En la pieza, este tipo se encarna con similitudes y variaciones en Gutiérrez, Aurelio y «El Torta», quienes adoptan la mascarada del macho emulando exageradamente todos los atributos míticos del poder fálico. Gutiérrez, vividor, escamoteador y mantenido por Mabel, la prostituta, hace

alardes de su holgazanería y supuesto poder. Aurelio se cubre con el falso brillo de sus ropas y vive de su prestancia, quizá para olvidar la miseria de su vida. «El Torta» es un cuentero quien, ayudado por Gutiérrez, fragua un cuento del tío, el «toco mocho», alrededor de don Nicola, el italiano ingenuo, organizador de la comparsa. Los jóvenes, Benito, Ernesto, Mario y Pacual, siempre en puja por querer ser más o parecer más, imitan distorsionadamente y sin éxito el modelo del compadrito como varón que su orden social aplaude y sostiene. Así registran una serie de re-presentaciones de representaciones y crean ficciones desde otras ficciones. Con sus mascaradas y simulaciones, los varones van inscribiendo una ficción con la palabra y con el cuerpo. Aunque también, la prostituta, quien aspira a ser fetiche erótico de los hombres, perpetúa el machismo y escribe con su cuerpo.

Los otros personajes femeninos, tres mujeres mayores —Nicasia, Doña Agustina y Doña Lucía— junto con las jóvenes —Adriana, Francisca, Dolores, Mirta y Mabel— actúan con autenticidad: enfrentan las dificultades circunstanciales y asumen todas las responsabilidades. Entre las mujeres se destacan, con sentido metafórico de un universo maniqueísta, Mabel, la prostituta, y, Adriana, la protagonista, deseada por todos los hombres jóvenes, pero inaccesible. Adriana es un personaje con cualidades aglutinadoras entre las mujeres quienes acuden a ella en situaciones problemáticas. Adriana no sólo no intenta usar la mascarada de la femineidad, sino que ejerce natural y espontáneamente los atributos fálicos de autoridad, posición y control. Ante los alardes machistas de los hombres, los enfrenta y desmantela sus pretensiones. Además, en ese mundo marginado hasta de la instrucción, Adriana es la única que sabe leer. «Las mujeres, sufriendo del tedio de la existencia rutinaria y oscura del conventillo sin aventuras románticas, se congregan alrededor de Adriana para la lectura del fascículo de una novela por entregas. Esta lectura despierta gran fascinación por el interés en los sentimientos, en los amores contrariados, y en la exaltación del lugar de la mujer como heroína ideal, silenciosa y sufriente. A la vez, representa el imaginario de las mujeres, de sus fantasías colectivas escapistas, que encuentran lo interesante sólo en aquello que sucede en un horizonte social o geográfico ajeno al de ellas.»<sup>16</sup>

El discurso es manipulado por los personajes masculinos quienes recurren a múltiples ardides y juegos de palabras, para llegar a poseer y/o demostrar que disponen de poder y dominio.<sup>17</sup> Sin embargo, cada vez que intentan hacerlo, están planteando subyacemente demandas de afirmación y confirmación, con lo cual se exponen y se tornan vulnerables. Los hablantes femeninos se ubican en la posición privilegiada de satisfacer o no tales demandas, y, al asumir la palabra, no otorgan la confirmación deseada. Contaminan el discurso oponiendo resistencia y dejando filtrar pequeñas dosis de una consciencia de mujer que, en todas las instancias y sin mostrar ningún interés subversivo, afirma su autenticidad e iniciativa conformando una realidad de acuerdo a sus propias percepciones del mundo. Las mujeres

articulan una postura básicamente contestataria. Exponen la vulnerabilidad masculina e iluminan su simulacro al descubrir los velos de la mascarada del machismo. Actuando dentro de un orden social masculinista, las mujeres proyectan una oposición subcultural que favorece su propia imagen y socavan el impulso centripeto del discurso masculino con una resistencia de efecto centrifugador.

### Oralidad popular

Uno de los méritos de esta pieza es el arraigo en las fuentes lingüísticas de los sectores sociales más marginados. A partir de fórmulas convencionales, Castillo y Mené lograron apropiarse de la gran reserva del tejido oral de la lengua y la cultura popular con todo lo que puede tener de violento y elíptico, con sus desvíos y errores deliberados, sus repeticiones, lugares comunes, clichés y refranes. *Carnaval de los tubolos* recoge ese habla coloquial con resonancias de varias culturas, el lunfardo<sup>18</sup>, acopiado con el cocoliche<sup>19</sup> y el campesino, además de otros registros, genéricos (hombre/mujer), éticos (malvivientes/decentes), y geográficos (campo/ciudad). En la convergencia de los diferentes idelectos y registros, el sincretismo lingüístico funciona como indicador de clase social.

Produciendo efectos de espontaneidad con gritos y escaramuzas, los personajes van articulando duelos verbales. Juegan con las imposturas y trampas del lenguaje que caracterizan el habla propia de las clases bajas y ponen de manifiesto el arte de usar y de aprovechar el sistema en el que los individuos están atrapados.

El lenguaje de *Carnaval de los tubolos* descansa en la oralidad popular, con una constitución formulaica del pensamiento, con patrones fijos y repeticiones que, dando ritmo al discurso, ponen en circulación el sentido común colectivo.<sup>20</sup> El cliché, el dicho popular y el proverbio forman parte del repertorio cultural al cual recurren los personajes para desbaratar o justificar algo en situaciones de conflicto, escepticismo o conformismo.

Estimulados por las pulsiones de libido o de agresividad, los personajes son manipuladores del lenguaje. Articulan chistes, juegos de palabras y escaramuzas verbales.<sup>21</sup> Estas estrategias recurrentes se dan en situaciones interpersonales triangulares en las cuales hay un individuo que inicia un chiste o juego de palabras a expensas de otro, objeto/víctima de ese juego, frente a un tercero a quien va dirigida la producción exhibicionista de placer jocoso. Es el caso del asedio verbal que Adriana, reticente y esquiva, sufre (acto primero, cuadro primero). En movimiento fluido, el diálogo se desplaza produciendo un zigzag de signos lingüísticos en el cual cada hablante intenta ejercer poder sobre sus interlocutores e imponer sus propios presupuestos desviando o adjudicando significados diferentes de los intentados por

su interlocutor. El diálogo se desarrolla en una sucesión metonímica que, impulsada por desfases referenciales, produce rupturas semánticas y contextuales que desvirtúan la comunicación. De modo que lo que comenzara como halago se puede ir desvirtuando hasta desembocar en agravio.

Las tretas y los engaños, practicados por Gutiérrez y su cómplice, «El Torta», para embaucar a José (primer acto) y a don Nicola en el incidente del «toco-mocho» (tercer acto), configuran estratagemas del débil quien busca confirmar su identidad en el engaño y en la destrucción del otro. Estas prácticas descubren toda una ética popular de ardidés y alianzas del ocioso consuetudinario, el compadrito, quien, antes que acatar el orden social con sus exigencias laborales, prefiere transgredir y aprovechar ese orden valiéndose de los medios que tenga a su alcance. No intenta cambiar el orden social permanentemente sino que experimenta placer en violarlo como táctica de evasión moral. De todos modos, las victorias resultantes no proporcionan ningún triunfo ni a gran escala ni definitivo, sino provisorio y efímero.

A partir de la escena inicial con el juego de máscaras de lechuza y gaucho entre los niños, un sentido lúdico de espectáculo y representación marca al texto con una exageración de lo visible. Característica manifestada en la presentación de sus personajes y en los diálogos familiares y jocosos en los cuales la situación de la enunciación prima sobre la información con un lenguaje que privilegia los significantes. Mas aun, el sentido de representación y de fiesta se revela en el referente constante del carnaval, celebración máxima afro-uruguaya que cohesiona al individuo con el grupo. Cumpliendo con una necesidad de expresión colectiva y de afirmación de raíces culturales y con un *ethos* igualitario y exhuberante, el carnaval los mancomuna una vez al año. Exige un período de preparación y elaboración que Castillo y Mené dramatizan. En el espacio del patio de un conventillo, confluyen sin jerarquías personajes típicos urbanos articulando en una oralidad de popular las prácticas de la vida diaria mientras que inscriben fuerzas sociales en conflicto con rupturas y hiatos que proyectan el desfase de la consciencia popular desordenada y fragmentada del sector más marginado de la sociedad montevideana.

### Notas

1. El sainete, manifestación del género chico, llega a ocupar un espacio significativo en la escena rioplatense de principios de siglo a partir de la década de 1920 con las creaciones de Armando Discépolo, Alberto Vacarezza, Carlos Mauricio Pacheco, y muchos otros. Luego, pierde vigencia para, décadas después, resurgir renovado en el teatro de Roberto Cossa, Eduardo Rovner y Carlos Maggi. Osvaldo Pellettieri, en «Presencia del sainete...», señala que el sainete criollo, por su mimetismo y apego al costumbrismo, proyecta un realismo primitivo que emerge del pueblo contaminado por el lenguaje, el humor y la

conflictiva de los espacios urbanos marginados. Originalmente pieza en un acto de una hora, el sainete se entregaba al público en lenguaje vulgar como *pura fiesta*, diversión, ámbito festival de la vida cotidiana, en el sentido más amplio de la palabra. Tulio Carella cita en el prólogo de *El sainete criollo* (18), la receta para el sainete de Vacarezza aparecida en *La comparsa se despide*: «Un patio, un conventillo, un italiano encargado, un yoyega retobao, una percanta, un vivillo, un chamullo, una pasión, choque, celos, discusión, desafío, puñalada, aspamento, disparada/auxilio, cana... telón». El sainete constituía un espectáculo por sesiones. Se le llamaba el «teatro por horas (a rebanadas decían los niños)» (Gallo 14). Participaba de un circuito marginal al llamado «teatro serio», de modo que, «[e]n general, 'el público culto' frecuentaba poco las representaciones de nuestros sainetes y cuando lo hacía 'sabía' que no se trataba de 'teatro,' ya que este concepto lo dejaba para los espectáculos que ese sector social consideraba propios de 'compañías serias,' en salas de la misma índole». (Pelletieri 72) Incluso, también se observa que la crítica académica, en general, durante varias generaciones descartó desdenosamente al sainete como objeto de estudio. En la década del cincuenta aparecen algunos estudios de interés, *Historia del sainete nacional*, de Blas Raúl Gallo, y *El sainete criollo*, de Tulio Carella. Hoy en día, este género es objeto de la atención de la nutrida y rigurosa crítica de Raúl Castagnino, Osvaldo Pelletieri, Marta Lena Paz, Eva Golluscio de Montoya, y muchos otros. Sobre el sainete, véase en particular: *El sainete criollo (Antología)*, Coordinado por Tulio Carella; *Origen y apogeo del «género chico»*, de José Deleito y Piñuela; *Historia del sainete nacional*, de Blas Raúl Gallo; «Trascendencia del realismo: El sainete actual», de Marta Lena Paz; y «The Evolution of the *sainete* in the river Plate», de Anthony M. Pasquanelo.

2. Esta pieza, escrita entre 1787 y 1792, es de autor anónimo aunque se ha atribuido al padre Juan Baltazar Maciel.

3. En esa época, la mayoría de las clases populares montevidéanas vivían en conventillos. Hoy día, los afro-uruguayos no han podido escapar esas condiciones inhumanas y, en su gran mayoría, continúan viviendo hacinados en miserables viviendas. En la década de 1980 se les desalojó de algunos de esos conventillos, como el famoso «Medio Mundo», y fueron a vivir en peores condiciones aún. De ahí la pertinencia del contexto seleccionado por Castillo y Mené para la recuperación de ese folclor negro.

4. Tradicionalmente acompañada por guitarra, la vidalita es una canción de metro popular y origen incaico, que surge en ambientes semipueblerinos, con espíritu tierno y romántico (Viglietti 61-65).

5. El estilo es una canción gauchesca, cantada por los payadores que regularmente recurrió a la forma clásica de la décima, aunque tuvo variaciones (Viglietti, 25-28). Fue el género más cultivado en el Uruguay.

6. En lunfardo, milonga se refiere a la mujer fácil, de vida alegre.

7. Para la cultura popular, consúltese: *The Practice of Everyday Life*, de Michel de Certeau; *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, de Mijail Bajtín; *Distinction: A Social Critique*, de Pierre Bourdieu; *Cultura popular y sociedad en América Latina: Teorías estéticas y ensayos de transformación*, de Néstor García Canclini; *Reading the Popular and Understanding Popular Culture*, de John Fiske; y *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Stu-*

*dies*, de Chandra Mujerki y Michael Schudson.

8. Para definir al texto de productividad (*producerly text*), Fiske parte de las nociones de Roland Barthes de *readerly text*, que invita a una lectura pasiva que tiende a aceptar los significados como ya hechos, y de *writerly text*, que exige del lector una participación en la construcción del sentido y en la reescritura del texto. John Fiske define al texto de productividad como un texto que posee la accesibilidad de un *readerly text*, que puede ser leído teóricamente con comodidad dentro de los parámetros de la ideología dominante (*Understanding Popular Culture* 103-104). Pero además ese texto tiene apertura y permite la lectura de un *writerly text*. La diferencia radica en que no requiere una lectura escritural. Más bien, se ofrece para una producción popular del texto y expone las vulnerabilidades, limitaciones y debilidades de sus significados. En el camino, deja cabos sueltos que escapan su control, pues sus significados exceden su capacidad y poder para disciplinarlos. (*Understanding Popular Culture* 103-04).

9. Interesa señalar que varios críticos del sainete criollo han destacado como característica de este género el vínculo con el costumbrismo, por la pintura de las circunstancias básicas de un sector popular, el color local en la presentación de tipos y de ideótipos. Osvaldo Pelletieri, en «Constantes del teatro popular en la Argentina», ha indicado la deformación que se opera sobre el costumbrismo como parodia de la vida diaria al convertirse en espejo distorsionado, superficial e ingenuo de los abatares cotidianos de un sector popular.

10. Véase: *The Practice of Everyday Life* de Michel de Certeau, en especial el capítulo 1.

11. Consúltense: *La historia de la sexualidad y Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, de Michel Foucault.

12. Para el concepto de *habitus*, véase *Field of Cultural Production and Distinction, A Social Critique*, de Pierre Bourdieu.

13. Empleamos este término para distinguir la acepción común de máscara de la de mascarada de Joan Rivière, desarrollada en «Womanliness as Masquerade», luego recuperada y adoptada por Jacques Lacan en «The Signification of the Phallus», y reinterpretada, recientemente, por Ellie Ragland-Sullivan, en «The Sexual Masquerade: A Lacanian Theory of Sexual Difference», en *Lacan and the Subject of Language*, coordinado por Ellie Ragland-Sullivan y Mark Bracher. En este estudio, empleamos el término mascarada como impostura que responde a las exigencias sociales de los papeles asignados a los géneros sexuales.

14. Sobre el desarrollo de ese tipo véase: *Picaresca porteña*, de Tulio Carella; *El compadrito y el tango (El hombre de la Argentina comercial)*, de Andrés M. Carretero; *Tango: Discusión y clave*, de Ernesto Sábato; y *El tango y su mundo*, de Daniel Vidart.

15. Para los conceptos teóricos sobre el engaño como estrategia del débil, véase a de Certeau (*The Practice...* 18-27) y a Fiske (*Understanding Popular Culture* 37-39).

16. Para un desarrollo lúcido de la formación y necesidad de un imaginario colectivo diferente del cotidiano, con gusto por la peripecia sentimental, en un lenguaje conocido y común, y de la lectura identificativo-emocional, véase, «Los lectores: una vez más ese enigma», en *El imperio de los sentimientos*, de Sarto (19-50).

17. La cultura popular, de acuerdo a de Certeau, se elabora en función de relaciones competitivas, conflictivas entre el fuerte y el débil traducidas en

enfrentamientos de poder (*The Practice...* 24).

18. El lunfardo, como el *argot* o el *slang*, comienza como lenguaje orillero, del mundo sórdido del suburbio, del delito y de la vida del hampa. Trasciende luego al periodismo y a la literatura y es generalizado al habla vulgar. Florencio Sánchez lo empleó en sus dramas. Los saineteros lo adoptaron para caracterizar a sus personajes de las clases populares. En el Río de la Plata, surgió con una avalancha de vocablos traídos por los aluviones migratorios de italianos, mezclados con elementos del lenguaje del gaucho y del esclavo. Es un lenguaje figurativo y convencional, nutrido de la inventiva y el ingenio popular que transforma, mutila, invierte, cambia de lugar, agrega y/o saca letras y sílabas. Refleja una actitud burlesca, rebelde y muchas veces despectiva. Sobre el lunfardo, véanse: «El lunfardo y su espejo», de Osvaldo Aguirre; *Vocabulario familiar y del lunfardo*, de Federico Cammarota; *El lenguaje rioplatense*, de Juan Carlos Guarneri; *Glosario lunfardo*, de Enrique Chiappara; y «El lunfardo, argot del Río de la Plata», de Julio Ricci.

19. Inicialmente, el cocoliche fue un personaje de la sociedad rioplatense, simpático, gracioso y ridículo en su pintoresca jerga. Luego, pasó a designar un lenguaje chapurreado, un español italianizado o un italiano españolizado resultante de las grandes corrientes migratorias llegadas de Italia al Río de la Plata.

20. En *Orality and Literacy*, Ong indica que, en las culturas orales o con un pujante residuo de oralidad, el saber necesita ser repetido para no perderse ya que la condición inherentemente diacrónica y evanescente de la voz dificulta retener y perpetuar el sonido más allá de la memoria, por demás traicionera. Ong agrega que los patrones fijos y las repeticiones, característicos de la oralidad, funcionan como fórmulas residuales y esenciales de procesos orales. Son enunciaciones breves que recogen, organizan y ponen en circulación el sentido común popular con una idea que, con cierto grado de autoridad, compendia la sabiduría de la experiencia colectiva.

21. Sobre el chiste, véanse las reflexiones de Sigmund Freud, en *Jokes and their Relation to the Unconscious*, y de Jacques Lacan, en *The Language of the Self*.

Tanto la creación del Teatro Negro Independiente y su elenco como todos los referentes, temas y recursos dramáticos, espectaculares y lingüísticos del teatro negro de Castillo, entroncan con la más antigua estirpe popular. Castillo rescata, estimula y difunde una expresión auténtica de la cultura afro-uruguaya, cultura popular, producida y activada bajo condiciones de subordinación y marginación que lleva inevitablemente aparejados juegos de poder. El teatro negro de Castillo registra enfrentamientos de poder en torno a una matriz de ejes de diferencia: raza, clase social y género sexual, actualizados por fuerzas centripetas de dominación las cuales a su vez son desafiadas por los subordinados con evasiones o resistencias de efecto centrifugador.

En *El negrito del pastoreo*, esa conflictiva es de origen racial y se desenvuelve en torno a la relación amo/esclavo de la colonia. Hagiografía folclórica, texto de victimización y redención, la pieza subvierte la relación entre dominadores y dominados proyectando al niño esclavo, inmolado como chivo expiatorio, a un nivel milagroso y sagrado. *Carnaval de los tubolos* no presenta la problemática racial directamente, sino que muestra las vicisitudes de la vida diaria llena de carencias y hostilidades en un conventillo de principios de siglo ocupado casi totalmente por negros, anclados y sin posibilidades de salir de ese medio. En cuanto a *Historia del negro en Montevideo*, se trata de un breve libreto que se remonta hasta la caza de negros en África y hace desfilar más de 200 años de historia, de costumbres y de tradiciones del afro-montevideo. Inscribe la evolución de los conflictos de las piezas anteriores y la problemática de sufrimiento, falta de oportunidades y postergaciones de los negros uruguayos en la actualidad.

A partir de un lenguaje familiar, unívoco y epidérmico, los juegos de poder reflejan un recurso característico del teatro popular folclórico<sup>1</sup>, el empleo simultáneo de diversos dialectos, el lunfardo, el cocoliche, el campesino-gauchesco, el bozal de los negros coloniales, e, incluso, el portuñol. El acoplamiento de las peculiaridades expresivas de esos ideolectos, con sus ideosincrasias culturales, sociales y genéricas, y sus modos de percibir el mundo, configura una polifonía lingüística al margen de la cultura dominante. Pone en funcionamiento un engranaje social dinámico de enfrentamiento y de vínculo de quienes están excluidos de la alta cultura y del bienestar socio-económico. Castillo maneja hábilmente el lenguaje no solamente como estrategia de caracterización sino también como vehículo de contextualización social de sus personajes, como significante de la estación socio-económica de los individuos (Bogatyrev 40-41).

Por sus orígenes, la extracción social de su elenco, su temática y sus estrategias dramáticas y espectaculares, el teatro negro de Castillo es un teatro netamente popular, teatro del pueblo, para el pueblo y por el pueblo.<sup>2</sup>



Manuel Zapata Olivella, en «Proyecto para desarrollar un teatro popular identificador», señala como característica fundamental y necesaria del teatro popular su papel educativo (55).<sup>3</sup> En la creación e institucionalización del Teatro Negro Independiente y su elenco, Francisco Merino había sido guiado por objetivos educativos y sociales. Andrés Castillo inscribió estas preocupaciones volviendo la mirada hacia el pasado, hacia la invariable problemática de miseria y de exclusión del afro-uruguayo. Sin embargo, no llegó en ningún momento ni a una prédica ni a una militancia hostil y combativa como en los Estados Unidos, el *Harlem Black Arts Repertory Theatre*, fundado por Amiri Baraka (Le Roi Jones) en 1965, momento del florecimiento del Teatro Negro Uruguayo.<sup>4</sup>

Musical y ligero, el teatro negro de Castillo entretiene sin profundizar. Como gran parte del teatro popular, resulta esquemático e ingenuo en la presentación y en el desarrollo de situaciones y personajes. Sin embargo, más allá de estas limitaciones, ha ofrecido valiosas contribuciones que han pasado desapercibidas por la crítica en general.

Castillo vio recursos riquísimos en el folclor del etnos afro-uruguayo: sus costumbres, sus leyendas, su música y su danza, como expresión colectiva de diferenciación social. Respondiendo a un estímulo, generalmente desoído por los integrantes del circuito teatral dominante, y consciente de la desafri-canización y la hibridación resultante en expresiones culturales espúreas, Castillo fue hurgando en las raíces históricas y legendarias y en el *corpus* remanente del folclor afro-uruguayo. Logró rescatar lo poco que sobrevivía de su cultura oral y de sus tradiciones y lo traspuso al escenario revitalizando así códigos culturales en vías de desaparición.

Enfocando en las posibilidades escénicas propias de esas tradiciones, Castillo conjugó en esta dramaturgia elementos presentes en la teatralidad popular desde sus más antiguos orígenes: rituales, fiestas, juegos, representaciones, música, danzas y carnaval, con diferentes disfraces y máscaras, en sentido literal y figurado. Concibió sus piezas en función del espectáculo, determinante inherente al hecho teatral. Las impregnó del gusto por el espectáculo, por la inmediatez del teatro y por su capacidad para crear otras realidades, llegando a generar así una dialéctica entre la realidad y la ficción.

Creando un ambiente festivo, Castillo privilegió la música, las canciones y la danza con carácter claramente estructurador. Integró música del folclor rural y urbano rioplatense, parte de ella anónima del siglo XIX recogida por Lauro Ayestarán: vidalita, arrorró<sup>5</sup>, cielito<sup>6</sup>, media caña<sup>7</sup> y candombe. Incluso, Castillo y Ayestarán reconstruyeron y lanzaron de nuevo a la circulación un candombe tradicional del siglo pasado llamado «el candombe ye-ye.»

En la tradición africana, la música forma parte integral de la vida diaria y permea todas las fibras del tejido social.<sup>8</sup> La participación en las expresiones musicales constituye una actividad socio-cultural fundamental para el mantenimiento de la vida comunitaria. La música afro-uruguaya, tributaria de esta tradición, con sus instrumentos, danzas y sentido de fiesta, genera un impulso

vital intenso que estimula una participación activa de todo el público.

Infaltable en el teatro negro de Castillo era el fin de fiesta con un candombe que ofrecía al texto teatral un espacio abierto para la música y el baile a voluntad del director, los actores y también del público. El candombe, al paso de un tamborileo magnético, incitaba a una activa y espontánea comunicación grupal, desbordante de vitalidad y colmada de improvisaciones y variaciones que iban en aumento con el ritmo del tambor propagándose hasta el último rincón de la sala. Atrayendo la participación de un público entusiasta, integrado principalmente por afro-montevideanos, el candombe final resultaba en una conclusión brillante y arrolladora con fuerte despliegue vitalista.

La danza afro, surgida fundamentalmente del ritual, reedita vivencias ancestrales de origen africano y propicia una recuperación de identidad afro-oriental.<sup>9</sup> Con el movimiento del cuerpo y el ritmo culturalmente codificados, esa danza le presta pujanza al discurso teatral y enfoca la atención hacia una retórica del cuerpo.

El cuerpo afro constituye un signo cultural que, automática e inevitablemente, intertextualiza una significación social, política y económica. El descendiente de africano, como señala Frantz Fanon, en *Black Skin, White Masks*, está predeterminado desde el exterior, pues ha sido indeleblemente marcado por las diferencias que se manifiestan en la superficie de su cuerpo —color de piel, formas, rasgos faciales, textura capilar— diferencias que, durante siglos, muchos han asociado con las señas de una identidad «naturalmente» inferior. El negro es esclavo del significado de ese significante visible de diferencia, su apariencia, y de sus variadas formas de inscripción cultural y social. Cuando su cuerpo aparece como signo en escena, pone en funcionamiento toda una política del cuerpo basada en su presencia, pero también potencia una resistencia al discurso teatral hegemónico.<sup>10</sup>

En este sentido, el teatro negro de Castillo planteó una resistencia al eurocentrismo prevalente en la dramaturgia uruguaya que excluía al afro del escenario montevidiano, para sólo traerlo a escena en raras ocasiones en algún papel secundario o tangencial. Andrés Castillo llenó un vacío. Amplió la experiencia dramática montevidiana agregándole un nuevo horizonte cultural. Le brindó un espacio y le dio voz al secularmente postergado, excluido y silenciado afro-uruguayo. Con papel protagónico, lo inscribió en el centro de su existencia y de su universo teatral promoviendo la afirmación de una identidad oscurecida y desvanecida por la marginación mientras que rescataba en expresiones populares genuinas el *ethos* de sus tradiciones con su folclor, sus leyendas, su historia, sus miserias, frustraciones y aspiraciones de reivindicación.

## Notas

1. Para teatro folclórico, consúltese: «Folk Song from a Functional Point of View», de Petr Bogatyrev, en *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, de Matejka et al.; «Concepto y realidad del teatro folclórico latinoamericano», de Paulo Carvalho-Neto, y «Teatro anónimo identificador: Una posibilidad educativa», de Manuel Zapata Olivella.
2. Para el teatro popular, véase: «Sobre Teatro popular y teatro antipopular», de Augusto Boal; «El teatro popular: Consideraciones históricas e ideológicas», de Domingo Piga T.; «Para desarrollar un 'Teatro Popular Identificador'», de Manuel Zapata Olivella; «Teatralidad popular en Argentina: Coexistencia de múltiples manifestaciones», de Betriz Seibel; *Radical People's Theatre*, de Eugène van Erven; y *Latin American Popular Theatre: The First Five Centuries*, de Judith A. Weiss, et al.
3. Los intelectuales del Iluminismo del siglo XVIII, en especial Diderot y Rousseau, ya reclamaban para la obra dramática el didactismo como denuncia social (Piga T).
4. El *Black Arts Movement*, liderado por Amiri Baraka (Le Roi Jones) y Larry Neal, nucleaba a un grupo de artistas negros profundamente politizados. Produjo un teatro combativo que rompió con la estética occidental para legitimar y establecer ideales y patrones culturales puramente africanos. El motivo detrás de la estética de este grupo era destruir «el elemento blanco». Las ideas, las perspectivas del caucásico privilegiando las de origen africano (Neale «The Black Arts Movement», 30).
5. Arroró es una voz de origen africano que designa una canción de cuna. (Carámbula *Negro y tambor*, 201-02) El arroró recogido para este teatro está vinculado con una antigua cantiga de Alfonso, el Sabio, y fue descubierto en la ciudad de Minas.
6. De acuerdo a Cedar Viglietti, el cielito constituye un género no sólo de danza sino de canciones que llegaron a tener carácter popular, político y patriótico (41-47). Castillo integra a su teatro un cielito recogido en 1891 por Leopoldo Díaz.
7. Cedar Viglietti señala que la media caña tiene carácter político (57-60). Es un baile de los pueblos de la campaña del Río de la Plata cuya ascendencia se remonta a la contradanza con variada mezcla de ritmos. La media caña empleada por Castillo es de compositor conocido, Francisco José Debalí de 1845 («Buena labor de Teatro Negro Independiente»).
8. Para una explicación sobre la función de la música y el baile en la cultura africana, consúltese: «The Musical Heritage of Africa», de H. Kwabena Nketia; «Black Influences on Choreography of the American Musical Theatre since 1930», de Richard Long; y «Black Dance and the American Musical Theater to 1930», de Lynne Emery.
9. Para un estudio de la danza africana y su gestualidad, consúltese: «Calibán danzante», de Ramiro Guerra.
10. Para una exposición actual y lúcida sobre la política de resistencia de la danza, véase: «The Dance, as Text in Contemporary Australian Drama: Movement and Resistance Politics», de Helen Gilbert.

## Bibliografía

Esta bibliografía incluye todas las obras citadas en el texto y otras adicionales que, en alguna medida, han contribuido al desarrollo de este estudio.

- A. L. «'Historia de un negro' en dos fines de semana». *El Día*. [Montevideo] 8 de abril, 1975.
- «Afro-Uruguayan Poetry». *Afro-Hispanic Review*. 12 (Fall 1993): 37-47.
- «Afro-uruguayos inauguran seminario». *La República*. [Montevideo] (noviembre 25): 29.
- AGUIRRE, Osvaldo. «El lunfardo y su espejo». *El País Cultural*. [Montevideo] 180 (Abril 1993): 5.
- «Al asimilarse a un medio tolerante la raza negra ha perdido su pureza original». *La Mañana*. [Montevideo] 18 de febrero, 1965.
- ALFARO, Milita. *Carnaval: Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Primera parte: El carnaval «heroico» (1800-1872)*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1991.
- ANTON, Danilo. *Nuestro Uruguay Piri: Descorriendo los velos de una historia racista*. Montevideo: Ediciones Mundo Afro, 1993.
- ARETZ, Isabel. «Música y danza (América Latina continental, excepto Brasil)». *Africa en América Latina*. Manuel Moreno Fragnals, ed. México: Siglo Veintiuno, 1977. 238-78.
- ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, eds. *The Post-Colonial Reader*. New York: Routledge, 1995.
- AYESTARÁN, Lauro. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca, 1967.
- . *La música en el Uruguay*. Montevideo: S.O.D.R.E., 1953.
- AYESTARÁN, Lauro, Flor de María RODRÍGUEZ DE AYESTARÁN y Alejandro AYESTARÁN. *El tamboril y la comparsa*. Montevideo: Arca, 1990.
- BAJTIM, Mijail (Bakhtin, Mikail M.) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- BAKER, Houston A., Jr. *Afro-American Poetics. Revisions of Harlem and the Black Aesthetic*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1988.
- BAUMAN, Richard, ed. *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainment*. New York: Oxford University Press, 1992.
- BEHRENS, Alicia. «¿Cuál es la situación de los negros en el Uruguay?» *Diario Montevideano*. [Montevideo] 4 de mayo, 1956: 10.
- . «La discriminación racial en el Uruguay». *Marcha*. [Montevideo] 15 de junio, 1956. s.p.
- BOAL, Augusto. «Sobre teatro popular y teatro antipopular». *Popular Theater for Social Change in Latin America. Essays in Spanish and English*. Ed. Gerardo Luzuriaga. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1978. 24-41.
- . *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. México: Editorial Nueva Imagen, 1982.
- . «A Theatre of Urgency: Latin American Theatre». *U.N.E.S.C.O. Courier*. April 1988.
- BOGATYREV, Petr. «Folk Song from a Functional Point of View». *Semiotics of Art. Prague School Contributions*. Ed. Ladislav Matejka e Irwin T. Titunik. Cambridge,

- MA: The Press, 1976. 20-56.
- BONILLA, Oscar. «Candombe». *Américas*. (November-December 1995): 45-49.
- BOTTARO, Marcelino. «Rituals and Candombes». *Negro. An Anthology*. Ed. Nancy Cunard. New York: Negro Universities Press, 1934. 519-22.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.
- . *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press, 1993.
- BRATHWAITE, Edward Kaman. «Presencia africana en la literatura del Caribe». *África en América Latina*. Ed. Manuel Moreno Fraginals. México: Siglo Veintiuno, 1977. 103-44.
- BRITOS SERRAT, Alberto, ed. *Antología de poetas negros uruguayos*. Montevideo: Ediciones Mundo Afro, 1990.
- BUELVAS ALDANA, Mirta. «El carnaval de Barranquilla: Una filosofía del carnaval o un carnaval de filosofías». *Huellas*. 39 (Diciembre 1993): 5-12.
- «Buena labor del Teatro Negro Independiente». *Acción*. [Montevideo] 19 de setiembre, 1964.
- BURGIN, Victor, James Donald y Cora Kaplan, eds. *Formations of Fantasy*. New York: Methuen, 1986.
- C.P.F. «La autenticidad, esa rara virtud». *Marcha*. [Montevideo] 25 de setiembre, 1964. s.p.
- CABRAL, Elmo. «The Negro Race in Uruguay». *Negro. An Anthology*. Ed. Nancy Cunard. New York: Negro Universities Press, 1934. 518-20.
- CAMMAROTA, Federico. *Vocabulario familiar y del lunfardo*. Buenos Aires: A. Peña Lillo, 1970.
- CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- CAÑALDA, Edmundo, ed. *La historia del Carnaval: Suplemento de mate amargo*. Montevideo: El País, 1988.
- CARAMBULA, Rubén. *Negro y tambor: Poemas, pregones, danzas y leyendas sobre motivos del folklore afro-rioplatense*. Buenos Aires: Editorial Folklórica Americana, 1952.
- . *Pregones del Montevideo colonial: Candombe, comparsa de los negros lubolos*. Montevideo: Editores Mosca, 1987.
- CARELLA, Tulio. *El sainete criollo. (Antología)*. Buenos Aires: Librerías Hachette, 1957.
- . *Picaresca porteña*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1966.
- CARRERERO, Andrés M. *El compadrito y el tango. (El hombre de la Argentina comercial)*. Buenos Aires: Escorpio, 1966.
- CARRIZO, Agapito. «Candombe: Legado socio-cultural». *Mundo Afro* 1 (Agosto 1988). s.p.
- CARVALHO-NETO, Paulo de. «The Candombe, a Dramatic Dance from Afro-Uruguayan Folklore». *Ethnomusicology*. 3,6 (1962): 164-74.
- . *El carnaval de Montevideo: Folklore, historia y sociología*. Sevilla: Facultad de Filosofía y Letras, 1967.
- . *La comparsa lubola del carnaval montevideano*. Caracas: Archivos Vene-

- zolanos de Folklore, 1963.
- . «Concepto y realidad del teatro folklórico latinoamericano». *Popular Theater for Social Change in Latin America. Essays in Spanish and English*. Ed. Gerardo Luzuriaga. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1978. 125-143.
- . *El negro uruguayo*. Quito: Editorial Universitaria, 1965.
- . *La obra afro-uruguayana de Ildefonso Pereda Valdés*. Montevideo: Centro de Estudio Folklóricos del Uruguay, 1955.
- CASTILLO, Andrés. «Apuntes para la historia de la teoría del Teatro Independiente del Uruguay». *Carta Cultural* 29-33. s.f.
- . «El blanco que tenía el alma negra». *Propuesta*. 7 (abril 1983): 572.
- . «Los negros hablan claro: Hay racismo en el Uruguay». *Análisis y desafíos. Enfoques para formar opinión y tomar decisión*. 18 (Mayo 1993): 37-41.
- . *Metastasio*. Montevideo: Instituto Nacional del Libro, 1991.
- . *No somos nada*. En *50 años de teatro uruguayo. Antología*. Tomo I. Ed. Laura Escalante. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1988. 213-79.
- . «El teatro uruguayo durante el gobierno de facto (1973-1984)». *Carta Cultural*. (Noviembre 1987): 55-60.
- CASTRO, Donald. «The Afro-Argentine Payador Tradition: The Art of Gabino Ezeiza». *Afro Hispanic Review*. 13 (Fall 1994): 9-17.
- CHIAPPARA, Enrique. *Glosario lunfardo*. Montevideo: Talleres Gráficos La Paz, 1978.
- CIPRIANI LOPEZ, Carlos. *A máscara limpia: El carnaval en la escritura uruguayana de dos siglos. Crónicas/memorias/testimonios*. Montevideo: Ediciones Banda Oriental, 1994.
- . «Papeles de carnaval: Historias de máscaras y caretas». *El País Cultural*. [Montevideo] s.p., s.f.
- CISNEROS, Roberto. «Candombe». *Nuestra Raza*. 10. (1942): 122-17.
- COBB, Martha K. *Harlem, Haiti, and Havana: Comparative Critical Study of Langston Hughes, Jacques Roumain, and Nicolás Guillén*. Washington: Three Continent Press, 1979.
- COLUCCIO, Félix. *Diccionario folklórico argentino*. Buenos Aires: Librería «Ateneo» Editorial, 1950.
- CONCURSO organizado por «Teatro Negro Independiente». *El Popular*. [Montevideo] 26 agosto, 1964. s.p.
- CORDONES-COOK, Juanamaria. «Surgimiento y desaparición del Teatro Negro Uruguayo: Entrevista con Andrés Castillo». *Afro-Hispanic Review*. 12 (Fall 1993): 31-36.
- CUNARD, Nancy, ed. *Negro: An Anthology*. London: Weshart, 1934.
- DE CERTEAU, Michel. *La escritura de la historia*. Trad. Jorge López Moctezuma. México: Universidad Iberoamericana, 1985.
- . *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- DE COSTA, Myriam, ed. *Blacks in Hispanic Literature: Critical Essays*. Port Washington, New York: Kennikat Press, 1977.
- DELEITO Y PIÑUELA, José. «Origen y apogeo del 'género chico'». Madrid: *Revista de Occidente*, 1949.
- DE MARÍA, Isidoro. *Montevideo antiguo: Tradiciones y recuerdos*. Montevideo:

- Colombino Hnos., 1957.
- DE MARSILIO, Horacio. *El lenguaje de los uruguayos*. Montevideo: Editorial Nuestra Tierra, 1969.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Editorial Espiral, 1975.
- DI CANDIA, César. «Autor teatral Andrés Castillo: La cultura es sólo una escarapela que los gobiernos se ponen en el ojal para lucir ante los demás». *Búsqueda*. [Montevideo] 24 de junio, 1993. 56-57.
- DIGGS, Irene. «The Negro in the Viceroyalty of the Río de la Plata». *The Journal of Negro History*. 3 (1951): 281-301.
- «El negrito del pastoreo». *El País Escolar*. [Montevideo] Agosto, 1965.
- ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. New York: Methuen, 1983.
- «El negrito del pastoreo». *El Popular*. [Montevideo] 19 de setiembre, 1964. s.p.
- EMERY, Lynne. «Black Dance and the American Musical Theater to 1930». *Musical Theatre in America. Papers and Proceedings of the Conference on the Musical Theatre in America*. Ed. Glenn Loney. Westport, CT: Greenwood Press, 1984. 301-07.
- ESCALANTE, Laura, ed. *50 años de teatro uruguayo. Antología*. Tomos I y II. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1988.
- EUBA, Femi. *Archetypes, Imprecations, and Victims of Fate: Origins and Development of Satire in Black Drama*. Westport, CT: Greenwood, 1989.
- FAGET, Eduardo. *Folklore mágico del Uruguay*. Montevideo: Tauro, 1969.
- FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Trad. Charles Lam Markmann. New York: Grove Press, 1967.
- . *The Wretched of the Earth*. Trad. Constance Farrington. New York: Grove Press, 1963.
- FIEDLER, Leslie. «Giving the Devil his Due». *Journal of Popular Culture*. 2 (Fall 1992): 197-207.
- FISKE, John. *Reading the Popular*. Boston: Unwin Hyman, 1989.
- . *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish. The Birth of Prison*. (1975) Trad. Alan Sheridan. New York: Pantheon Books, 1977.
- . *Power/Knowledge: Selected Interview and Other Writings 1972-1977*. Trad. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mephan, Kate Soper. Ed. Colin Gordon. New York: Pantheon, 1982.
- . *La voluntad de saber*. Vol. 1. *Historia de la sexualidad*. Trad. Ulises Guinazú. México: Siglo XXI, 1984.
- FRANK, Waldo. *América hispana*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1950.
- FRANKLIN, John Hope. *From Slavery to Freedom*. New York: Random House, 1969.
- FREUD, Sigmund. *Jokes and their Relation to the Unconscious*. Trad. James Strackey. New York: W.W. Norton & Company, 1960.
- GALLO, Blas Raúl. *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1958.
- GALLOZA, Ruben. *La trayectoria del candombe*. Entrevista personal. 2 de setiembre, 1993. Montevideo, Uruguay.
- Ganón, Isaac. *Estructura social del Uruguay*. Montevideo: Editorial A.S., 1966.
- GARCÍA, Serafín J. *Diez poetas gauchescos del Uruguay*. Montevideo: Librería

- Blundi, 1963
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina: Teorías estéticas y ensayos de transformación*. México: Editorial Grijalbo S.A., 1977
- GARCÍA SAIZ, Valentín. *Leyendas y cuentos del Uruguay*. Montevideo, 1957. s.e
- Gates, Henry Louis, Jr. *Black Literature and Literary Theory*. New York: Methuen, 1984.
- , ed. «Race». *Writing and Difference*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- GILBERT, Helen. «Dance, Movement and Resistance Politics». *The Post-Colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft, et al. New York: Routledge, 1995. 341-45
- GIRARD, René. *The Scapegoat*. Trad. Yvonne Freccero. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986
- . *Violence and the Sacred*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977.
- GRACERAS, Ulises F. *Informe preliminar sobre la situación de la comunidad negra en el Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República, 1980.
- GUARNERI, Juan Carlos. *El lenguaje rioplatense*. Montevideo: Ediciones La Banda Oriental, 1978.
- GUERRA, Ramiro. «Calibán danzante». *Tablas*. 3 (1992): 4-8.
- HERNDON, Marcia. «Song». *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. Ed. Richard Bauman. New York: Oxford University Press, 1992. 159-66.
- IBÁÑEZ, Víctor. «Timidez y candombe en la Banda Oriental». *La Mañana*. [Montevideo] 19 de setiembre, 1964. s.p.
- JACKSON, Richard L. *The Afro-Spanish American Author II. The 1980's. An Annotated Bibliography of Recent Criticism*. West Cornwall, CT: Locust Hill Press, 1989
- . *The Black Image in Latin American Literature*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976.
- . *Black Writers in Latin America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1979.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York: Routledge, 1988.
- JANMOHAMED, Abdul R. «The Economy of the Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature». «Race», *Writing and Difference*. Ed. Henry Louis Gates, Jr. Chicago: The University of Chicago Press, 1986. 78-106.
- . *Manichean Aesthetics: The Politics of Literature in Colonial Africa*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1983.
- Kubayanda, Josaphat B. «Afrocentric Hermeneutics and the Rhetoric of 'Transculturation' in Black Latin American Literature». *Proceedings of the October 1983 Conference of the Canadian Association for Latin American and Caribbean Studies*. Ed. Arch R. M. Ritter. Ottawa, Canada: Carlton University School of International Affairs, 1984. 226-40.
- . «Notes on the Impact of African Oral-Tradition Rhetoric on Latin American and Caribbean Writing». *Afro-Hispanic Review*. 3.3 (1984): 5-10.
- LACAN, Jacques. *Écrits: A Selection*. Trad. Alan Sheridan. New York: Norton, 1982.
- . *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanaly-*

- sis. Trad. Anthony Wilden. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1968.
- LAGUARDIA, Adda. «Debut del Teatro Negro Independiente: Todo empezó con un candombe». *El Día*. [Montevideo] 17 de setiembre, 1964. s.p.
- LEGIDO, Juan Carlos. *El teatro uruguayo: De Juan Moreira a los Independientes. 1886-1967*. Montevideo: Ediciones Tauro, 1968.
- LENA PAZ, Marta. «Trascendencia del realismo: El sainete actual». *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*. 9 (abril 1991): 99-110.
- LEWIS, Marvin A. *Afro-Hispanic Poetry, 1940-1980: From Slavery to «Negritud» in South American Verse*. Columbia: University of Missouri Press, 1983.
- . *Ethnicity and Identity in Contemporary Afro-Venezuelan Literature. A Culturalist Approach*. Columbia: University of Missouri Press, 1992.
- . «Tipos/clasificación y géneros de la literatura afro-hispánica». *América Negra*. 9 (1995): 33-47.
- LONEY, Glenn. *Musical Theatre in America. Papers and Proceedings of the Conference on the Musical Theatre in America*. Westport, CT: Greenwood Press, 1984.
- LONG, Richard A. «Black Influences on Choreography of the American Musical Theatre since 1930». *Musical Theatre in America. Papers and Proceedings of the Conference on the Musical Theatre in America*. Ed. Glenn Loney. 323-29.
- LUNA, Rosa y José Raúl ABIRAD. *Rosa Luna: Sin tanga y sin tongo*. Montevideo: Ediciones Taller, 1988.
- LUZURIAGA, Gerardo, ed. *Popular Theater for Social Change in Latin America. Essays in Spanish and English*. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1978.
- MANCUSO, Delmar. *Negrinho do pastoreio. (Mito e ficção)*. Porto Alegre, Brasil: Editora Movimento, 1974.
- MATEJKA, Ladislav e Irwin T. TITUNIK, ed. *Semiotics of Art. Prague School Contributions*. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press, 1976.
- MERINO BURGHÍ, Francisco. *El negro en la sociedad montevideana*. Montevideo: Ediciones Banda Oriental, 1982.
- MINTZ, Sidney W., ed. *Slavery, Colonialism and Racism*. New York: W.W. Norton and Company Inc., 1974.
- MORENO FRAGINALS, Manuel, ed. *África en América Latina*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1977.
- . «Aportes culturales y deculturación». *África en América Latina*. Ed. Manuel Moreno Fragnals. México: Siglo Veintiuno Editores, 1977. 5-22.
- MÖRNER, Magnus. *Race and Class in Latin America*. New York: Columbia University Press, 1970.
- MUJERJI, Chandra and Michael SCHUDSON, eds. *Rethinking Popular Culture. Contemporary Perspectives on Cultural Studies*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- MULLEN, Edward. «Afro-Hispanic and Afro-American Literary Historiography: Comments on Generational Shifts». *CLA Journal*. XXXVIII (June 1995): 371-89.
- . «Simon Aguados's *Entremés de los negros*: Text and Context». *Comparative Drama*. 20 (Fall 1986): 231-46.
- NASH, Nathaniel C. «Uruguay is on Notice: Blacks Ask Recognition». *The New York Times International*. 7 May, 1993.

- NATALE, Oscar. *Buenos Aires, negros y tango*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1984.
- NEAL, Larry. «The Black Arts Movement». *Drama Review*. XII (Summer 1968): 30.
- NICHOLS, David. *From Dessalines to Duvalier: Race, Colour and National Independence in Haiti*. New York: Cambridge University Press, 1979.
- NKETIA, H. Kwabena. «The Musical Heritage of Africa». *Slavery, Colonialism and Racism*. Ed. Sidney W. Mintz. New York: Norton Company, 1974. 151-61.
- NUUESTRA RAZA. 1-1(1933-1948) [Montevideo]
- OLIVERA CHIRIMINI, Tomás. *La experiencia del Teatro Negro Independiente*. Entrevista personal. 14 de setiembre, 1993. Montevideo, Uruguay.
- OLIVERA CHIRIMINI, Tomás y Juan Antonio VARESE. *El candombe: Sus orígenes, su historia, sus proyecciones*. Montevideo: Ediciones El Galeón, 1992.
- ONG, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York: Routledge, 1982.
- ORDAZ, Luis. *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina. Desde los orígenes nacionales hasta la actualidad*. Ottawa, Canadá: Giroi Books, 1992.
- ORTIZ, Fernando. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación, 1951.
- . *Los negros esclavos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- ORTIZ ODERIGO, Néstor. *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1974.
- PASQUARIELLO, Anthony M. «Evolution of the sainete in the River Plate» *Latin American Theatre Review*. (Fall 1983): 15-24.
- PATRÓN, Juan Carlos. *200 carnavales montevidianos: Desde 1760 hasta 1900. Fascículo 1*. Montevideo: Editorial El País, 1970.
- PELLETIERI, Osvaldo. «Presencia del sainete en el teatro argentino de las últimas décadas». *Latin American Theatre Review*. (Fall 1986): 71-77.
- PEREDA VALDÉS, Ildefonso. *Antología de la poesía negra americana*. Montevideo: Medina, 1953.
- . *Cancionero popular uruguayo*. Montevideo: Florensa y Lafón, 1947.
- . *Línea de color*. Santiago de Chile: Editorial Ercilla, 1938.
- . *Medicina popular y folklore mágico del Uruguay*. Montevideo: Galién, 1943.
- . *El negro en el Uruguay*. Montevideo: Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1965.
- . *El negro en la epopeya artiguista*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1964.
- . *El negro rioplatense y otros ensayos*. Montevideo: Claudio García Editores, 1937.
- . *Negros esclavos y negros libres*. Montevideo: Imprenta Gaceta Comercial, 1941.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés. *Escenario de dos mundos. Inventario Teatral Iberoamericano*. Tomo 4. *Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela*. Madrid: Técnicas Gráficas FORMA, S.A., 1989.
- PIGA T., Domingo. «El teatro popular: Consideraciones históricas e ideológicas». *Popular Theater for Social Change in Latin America. Essays in Spanish and English*. Ed. Gerardo Luzuriaga. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1978. 3-23.
- PIGNATARO CALERO, Jorge. *El teatro independiente uruguayo*. Montevideo: Arca, 1968.

- «Teatro popular y formas parateatrales en el Uruguay». *Escena Crítica*. 2 (1992-93): 23-29.
- PLACIDO, Antonio D. *Carnaval. Evocación de Montevideo en la historia y la tradición*. Montevideo: Imprenta Letras, 1966.
- PORZECANSKI, Teresa y Beatriz SANTOS, ed.. *Historias de vida: Negros en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones Populares Para América, 1994.
- «Racismo nuestro». SIC 45 442 (1982): 52-67.
1. María Eugenia VILLALÓN, «Discriminación vs. indianidad», 52-55.
  2. Ignacio S. CASTILLO, «El umbral de color», 56-60.
  3. Pedro TRIGO, «Patria mestiza», 61-64.
  4. José Marcial RAMOS GUÉDEZ, «Los descendientes de africanos», 65.
  5. Otto MADURO, «Clase y razas», 66-67.
- RAGLAND-SULLIVAN, Ellie. *Jacques Lacan: A Philosophy of Psychoanalysis*. Chicago: University of Illinois Press, 1987.
- «The Sexual Masquerade: A Lacanian Theory of Sexual Difference». *Lacan and the Subject of Psychoanalysis*. Eds. Ellie Ragland-Sullivan y Mark Bracher. New York: Routledge, 1991.
- RAGLAND-SULLIVAN, Ellie y Mark BRACHER, eds. *Lacan and the Subject of Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991.
- RAMA, Angel. *La generación crítica*. Montevideo: Arca, 1972.
- RAMA, Carlos M. *Los afro-uruguayos*. Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1967.
- «The Passing of the Afro-Uruguayan from Caste Society into Class Society». *Race and Class in Latin America*. Ed. Magnus Morner. New York: Columbia University Press, 1970.
- RAMOS, Arthur. «El negro en las Américas». *Bahía-Hulan Yack*. [Montevideo] 3 (1993): 12-13.
- REDFIELD, Robert, Ralph LINTON, y Melville J. HERKOVITS. «Memorandum for the Study of Acculturation». *American Anthropologist*. 38 (1936): 149-52.
- RELA, Walter, ed. *Antología del teatro uruguayo moderno. Novas Terra, Paredes, Varela, Prieto*. Montevideo: Proyección, 1988.
- *Historia del teatro uruguayo. 1808-1968*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1969.
- RICCI, Julio. «Il lunfardo, argot del Rio della Plata». *Universita de Macerata* (1989): 147-55.
- RITTER, Arch R. M., ed. *Proceedings of the October 1983 Conference of the Canadian Association for Latin American and Caribbean Studies*. Ottawa: Carlton University School of International Affairs, 1984.
- RIVIÈRE, Joan. «Womanliness as masquerade». *Formations of Fantasy*. Victor Burgin, et al, eds. New York: Methuen, 1986. 35-44.
- RODRIGUEZ, Darío. «Ildefonso Pereda Valdés: Inconcebible discriminación». *Mundo Afro*. 1 (Agosto 1988). s.p.
- RODRIGUEZ, Yamandú. «El negrito (El pastoreo)». *Diez poetas gauchescos del Uruguay*. Ed. Serafín J. García. Montevideo: Librería Blundi, 1963.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa, 1966.
- ROSSI, Vicente. *Cosas de negros*. Buenos Aires: Hachette, 1958.

- ROUT, Leslie B., Sr. *The African Experience in Spanish America: 1502 to the Present Day*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1976.
- SABATO, Ernesto. *Tango: Discusión y clave*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1963.
- SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina. (1917-1927)*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1985.
- SEIBEL, Beatriz. «Teatralidad popular en Argentina: Coexistencia de múltiples manifestaciones». *Latin American Theatre Review*. (Fall 1989): 27-36.
- SOYINKA, Wole. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1976.
- SUÁREZ PEÑA, Lino. *Apuntes y datos referentes a la raza negra en los comienzos de su vida en esta parte del Plata*. Montevideo: Museo Lavalleja, 1924.
- TEATRO NEGRO INDEPENDIENTE. *Boletín* (1963-1981).
- «TEATRO NEGRO INDEPENDIENTE: Conjunto nuevo y entusiasta». *El Plata*. [Montevideo] 27 de agosto, 1964.
- TITON, Jeff Todd. «Music, Folk and Traditional». *Folk, Cultural Performance and Popular Entertainment*. Ed. Richard Bauman. New York: Oxford University Press, 1992. 167-71.
- «TRADICIÓN». *La Mañana*. [Montevideo] 9 de mayo, 1965. s.p.
- TRIGO, Abril. «Candombe and the Reterritorialization of Culture». *Callaloo*. 16.3 (1993): 716-28.
- «UN INTENTO MERITORIO». *El País*. [Montevideo] 22 de setiembre, 1964. s.p.
- VAN ERVEN, Eugène. *Radical People's Theatre*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- WEINSTEIN, Briany Sharon SEGAL. *Haiti: The Failure of Politics*. New York: Praeger, 1992.
- WEISS, Judith A., Leslie DAMASCENO, Claudia KAISER-LENDIR, Marina PIANCA y Beatriz F. RISK. *Latin American Popular Theatre: The First Five Centuries*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1993.
- WILLIAMS, Lorna. «Difference and Identity in the Poetry of Cristina Rodríguez Cabral». *Afro-Hispanic Review*. 14 (Fall 1995): 27-34.
- «Entrevista con Cristina Rodríguez Cabral en Montevideo en Julio de 1993». *Afro-Hispanic Review*. 14 (Fall 1995): 57-63.
- WILSON, William J. *Power, Racism and Privilege. Race Relations in Theoretical and Sociohistorical Perspectives*. New York: The Macmillan Company, 1973.
- YOUNG, Carol. «Afro-Uruguayan Expression: A Cultural Perspective». Diss. University of Missouri-Columbia, 1990.
- «The literary Tradition of Afro-Uruguay». *Afro-Hispanic Review*. 3 (September 1991): 72-77.
- ZAPATA OLIVELLA, Manuel. «Los ancestros combatientes, una saga afro-colombiana». *Afro-Hispanic Review*. 3 (September 1991): 51-58.
- *Las claves mágicas de América. (Raza, clase y cultura)*. Bogotá: Plaza y Janés, 1989.
- «Proyecto para desarrollar un Teatro Popular Identificador». *Latin American Theatre Review*. (Fall 1975): 55-62.
- «Teatro anónimo identificador: Una posibilidad educativa». *Popular Theater for Social Change in Latin America. Essays in Spanish and English*. Ed. Gerardo Luzuriaga. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1978. 144-57.

## EL NEGRITO DEL PASTOREO

Leyenda folklórica rioplatense  
Dramatización libre en tres actos

de

ANDRÉS CASTILLO

TEATRO NEGRO INDEPENDIENTE

Montevideo  
1958

### Bibliografía<sup>1</sup>

- GARCÍA SAIZ, Valentín. *Leyendas y supersticiones del Uruguay*. Montevideo, 1957.
- . *El narrador gaucho*. Montevideo, 1945.
- COLUCCIO, Félix. *Diccionario Folklórico Argentino*. Buenos Aires, 1950.
- . *Antología Ibérica y Americana del Folklore*. Buenos Aires, 1953.
- ROSSI, Vicente. *Cosas de negros*. Río de la Plata, 1926.
- PEREDA VALDÉS, Ildelfonso. *Cancionero Popular Uruguayo*. Montevideo, 1947.
- . *Negros esclavos y negros libres*. Montevideo, 1941.
- . *Medicina popular y folklore mágico*. Montevideo, 1943.
- . *El negro rioplatense*. Montevideo, 1937.
- . *Antología de la poesía negra americana*. Montevideo, 1953.
- . *Raza negra*. Montevideo, 1929.
- . *El rancho*. Montevideo, 1957.
- . *Línea de color*. S. de Chile.
- MARTÍNEZ MONTERO, Homero. *Revista Nacional*.
- PEDEMONTE, Juan Carlos. *Hombres con dueño*. Montevideo, 1943.
- VIDAL, E. E. *Colección de viajeros... etc.* T. I. Buenos Aires, 1923.
- D'ORBIGNY, Alcides. *Viaje a la América meridional*. T. I. Buenos Aires, 1945.
- DE AZARA, Félix. *Viajes por la América meridional*. Montevideo, 1945.
- SUÁREZ PEÑA, Lino. *La raza negra en el Uruguay*.
- GRANADA, Daniel. *Reseña histórico descriptiva de antiguas y modernas supersticiones del Río de la Plata*. Montevideo.
- ROSSI, Romulo F. *Recuerdos y crónicas de antaño*. T. III. Montevideo, 1926.
- DE MARÍA, Isidoro. *Montevideo antiguo*. T. I y II. Montevideo, 1957.
- ARREDONDO, Horacio. *Civilización del Uruguay*. Montevideo, 1951.
- Drestes Araújo. *Historia compendiada de la civilización del Uruguay*. Montevideo, 1906.
- MENDRARS, Blaise. *Antología negra*. Buenos Aires, 1944.
- IGLIETTI, Cedar. *Folklore en el Uruguay*. Montevideo, s/f.
- ETIT MUNOZ, Eugenio y otros. *La condición... de los negros... en la Banda Oriental*. Montevideo, 1947.
- YESTARÁN, Lauro. *La música en el Uruguay*. Montevideo, 1953.
- CUÑA DE FIGUEROA, Francisco. *Obras completas*. Montevideo, 1890.

## ACTO PRIMERO

## Quadro primero

(UNA ESTANCIA SALADERO, CERCA DE MONTEVIDEO, DURANTE LA DOMINACIÓN PORTUGUESA, ALREDEDOR DE 1818. LA ESCENA REPRESENTA EL PATIO DEL ESTABLECIMIENTO. UNA CASA CON ALERO, UN RANCHO, TRONCOS, ETC. PERSPECTIVA DE CAMPO. MEDIA TARDE LUMINOSA. EN ESCENA, EL PATRÓN).

Patrón —(BLANCO PORTUGUÉS, MADURO, QUE BUSCA ENRIQUECERSE RÁPIDAMENTE. SE LLAMA FRANCISCO. PORTA ARMAS. SE PASEA NERVIOSAMENTE). Iduardo! O Iduardo! Pardo! (ENTRA EDUARDO).

Eduardo —(ES EL CAPATAZ. MULATO LIBERTO, JOVEN. TAMBIÉN BUSCA ENRIQUECERSE RÁPIDAMENTE. PORTA ARMAS). Me llamaba, patrón? Perdone, no lo había oído.

Patrón —Istaquiaron os cueros?

Eduardo —Sí, Seu Francisco.

Patrón —Os do charqui si apuran?

Eduardo — Si, señor.

Patrón —Que no si anden rimoloniando, como sempre. Hay que aprovechar o bon tempo. Não seja que se mude la coisa y os quedemos a meio caminho. No si olvide: bátales lonja

Eduardo — Pierda cuidado...

Patrón —Qui apronten os cueros que están no depósito, pra mandarlos o acopiador. A fin du mes sai a carga pra Uropa. Não ti durmas con isso!

Eduardo —Esté tranquilo, Seu Francisco.

Patrón —Quando eles mi paguen a remesa eu vou te dar a parte.

Eduardo —No tiene ningún apuro. Pero, si se molesta...

Patrón —Molestia nenhuma. Si você debe, você paga. Pra isso trabalhamos. Mais não ti olvides que teins que gañar!

Eduardo — No me olvido, Patrón.

Patrón —Eses negros de porra tein que marchar direito! No facen mais que falar y rir y andar cantando. Qui é qui eles si creen? Isto não é un salão di baile! Faltaba máis! Eu no me vou pasar tuda a vida metido nu barro.

Eduardo — ¡Dejelo por mi cuenta! ¿Manda algo más?

Patrón —Nada máis, por agora.

Eduardo — Bueno, hast'aura. (VA SALIENDO).

Patrón —O Iduardo!

Eduardo —¿Decía. Seu Francisco?

Patrón —Istuviste con la Calixta?

Eduardo —¿Con esa?... Sí, hace un rato.

Patrón —Y? Comu anda?

Eduardo —Pa' mi gusto, muy adelantada.

Patrón —Muito?

Eduardo — Si la cosa no es pa' hoy mesmo, le anda raspando.

Patrón —Negra imperrada!...

Eduardo — Digamê, Seu Francisco: ¿qué vamos a hacer acá con esa negra soberbia?

Patrón —Complicarnos a vida!

Eduardo — Pa' mi gusto, habría que tomar una resolución... La morena es linda, no digo que no... Pero aura, en ese estado... Yo no sé... Por más que el gurí sea suyo...

Patrón —Mío? Qué mio ni mio! Quién dice qui é mio? (PAUSA). Os negros não tein padre!

Eduardo — Eso mesmo pienso yo...

Patrón —Olha: você si va a encargar di tudo.

Eduardo — Mande, no más.

Patrón —In cuanto nazca o gurí, lo matas y lo interras!

Eduardo — ¡Seu Francisco!

Patrón —Va ser lo melhor pra tudos.

Eduardo — Me parece, Patrón, que yo a eso no me animo... (SE PERSIGNA).

Patrón —Qué? Es uma ordem! (LO AMENAZA CON EL REBENQUE). Você quere que eu bata? (SE PASEA). Olha: lo metes nu poncho. Te vas n'un galope hasta el arroyo y lo tiras n'agua. D'essi modo você evita verlo morrer. No ti va dar miedo. Istamos?

Eduardo — Está bien, Seu Francisco... Haré lo que pueda. (SE PERSIGNA NUEVAMENTE). Pero todavía va a suceder que el día menos pensado nos va a perseguir alguna luz maia<sup>2</sup>...

Patrón —Dejate di amolar, querés? Negros talegones!... O nosso Dios não si ocupa di eles...

Eduardo — Si Ud. lo dice...

Patrón —A issa negra trompeta, in cuanto desocupe voce la leva a lo di Olivera. Le disse que a venda na hora mesma. Qui não si aparezca máis por aqui! Me oiste?

Eduardo — Sí, Patrón. Quede tranquilo.

Patrón —Bueno, vae! Eu vou echar un vistazo nu depósito.

Eduardo — Hast'aura. (SALE).

Patrón —(SE PASEA). O Liboria!... O Liboria! Não oyes que eu ti chamo? (ENTRA LIBORIA).

Liboria —(NEGRA JOVEN Y AVISPADA). ¿Me llamaba, Patroncito?

Patrón —Traime o chifle.

Liboria —¡Enseguidita! (SALE).

Patrón —(PASEÁNDOSE). Negra trompeta! Le estaba creciendo muito o copete. Si ya se créiba a mulher do patrón! Eu vou lhe ensinar!

Liboria — (ENTRA CON EL CHIFLE) Acá lo tiene.

Patrón —(TOMA UN TRAGO Y LO DEVUELVE). Sempre lo incuento meio vacio. Quein é o atrevido que si da o luxo di chuparse a mis costillas?



E vocé?

- Liboria —¿Yo? ¡Válgame Dios, Patroncito! ¿Cuándo me ha visto borracha?
- Patrón —Melhor qui não ti veja, por qui ese día vou gastar o rebenque con seu costillar... Bon. Si alguéin mi procura, fui ver u Vasco por un negocio. Voltaré a la oración. (SALE).
- Liboria — (LO SIGUE POR EL PATIO Y LO MIRA IRSE. CUANDO ESTÁ SEGURA DE QUE NO VUELVE, EMPINA EL CHIFLE Y TOMA). ¡Linda cañita! Buena pa' rimedio, asegún dice la Mama Vieja... (ENTRA RUDECINDO).
- Rudecindo — (NEGRO JOVEN, DICARACHERO). ¿Y? ¿No se convida a los amigos?
- Liboria —¡No te verás en ese espejo!
- Rudecindo — (ARRASTRANDOLE EL ALA<sup>3</sup>). ¿Ya te olvidaste del aprecio que me tenés?...
- Liboria —¿Yo? ¿Desde cuándo?
- Rudecindo —Desde el Cerro hasta el Cerrito, dijo un paisano bajito...
- Liboria —Vos siempre muy alvertido... Pero lo que no sabés es el día que te vas a morir...
- Rudecindo —¡Aquí estoy, dijo Videla, y ahí no más clavó la espuela! Mirá, dejate d'embromar y convidame... (LE SACA EL CHIFLE Y TOMA).
- Liboria —Si llega a venir el Patrón y te ve tomándole la caña, buenos lonjazos te va a dar.
- Rudecindo —¿Más de los que ya mi ha dao? Nos tiene más curtidos que cuero'e tabaquera...
- Liboria —Y, si no te gusta, andate p'al batallón. ¿O no te da el cuero pa' lancero?
- Rudecindo —¿No me va a dar? ¡Los ensarto de a cuatro a los portugueses<sup>4</sup>!... Pero tendría que juirme... Además, la Mama Vieja no quiere...
- Liboria —Entonces, será mejor que te vayas de una buena vez a trabajar. Si te ven aquí lo vas a pasar mal.
- Rudecindo —Es que ando con una comisioncita... ¿No estás viendo? En este mismo momento...
- Liboria —Tanto hacerte el loco, todavía vas a terminar mal. (SALE).
- Rudecindo —¡Amarga es la yerba flor! (ENTRA LA MAMA VIEJA, SEGUIDA DE ODILIA, QUE TRAE UN CESTO DE MAÍZ).
- Mama Vieja — (NEGRA VIEJA CURANDERA Y REZADORA) ¿Estabas hablando solo? (VA A SENTARSE A UN TRONCO. ODILIA VA ECHANDO MAÍZ EN UN MORTERO QUE HABRÁ EN EL PATIO Y LO PISA, RIENDO).
- Rudecindo —Trataba de conversar con la Liboria, pero tiene más pretensiones que portugués platudo.
- Mama Vieja —Es que vos sos muy loco... ¿Me trajiste lo que te pedí?
- Rudecindo —Sí, aquí está. Tome.
- Mama Vieja —Vamos a ver. Yerbabuena... Cuerno de toro... Espinas de la

- cruz<sup>5</sup>... (MIENTRAS ELLA ENUMERA, ÉL VADANDO UNOS MANOJOS QUE HABÍA DEJADO ANTERIORMENTE EN EL SUELO). Bueno, está bien. Dios te lo pague.
- Rudecindo —¿Manda algo más?
- Mama Vieja —Nada más. Andá con Dios.
- Rudecindo —Hasta luego. (SALE).
- Odilia — (NEGRA ROZAGANTE, DE EDAD INDEFINIDA). ¡Qué negro bandido! En cuanto ve unas polleras, está perdido.
- Mama Vieja —Los hombres son hombres...
- Odilia —Y las mujeres somos mujeres... (RIE). ¡Y todos juntos somos la piel de Judas! (RIE MAS FUERTE).
- Mama Vieja —Si fuera por vos y por Rudecindo, en este mundo no habría más que canto y baile. Y otras cosas que me callo...
- Odilia —Por mí las puede decir no más... Aunque me ponga colorada no se me nota...
- Mama Vieja —Vos siempre la misma diabla... ¡Liboria! (ENTRA LIBORIA).
- Liboria —¿Llamaba, Mama Vieja?
- Mama Vieja —Mirá: andate con la Calixta y decile que en cuanto sienta que la cosa está cerca me mande llamar. Mientras tanto, yo le voy a hacer un rezo pa ayudarla. Andá. (LIBORIA SALE) Uno más pa' sufrir... (TOMA UNOS YUYOS Y LOS APLASTA ENTRE SUS MANOS SALMODIANDO).
- Negrito chiquito  
que vas a nacer,  
rezale a la Virgen  
y al buen San José
- Odilia — Negrito chiquito  
que vas a nacer,  
vení de cabeza  
no nazcas de pie.
- Mama Vieja —¡Ave María Purísima!...
- Odilia —Sin pecado concebida...
- Mama Vieja — Negrito chiquito  
que vas a nacer  
la Virgen te ampare  
San José también.
- Odilia — Negrito chiquito  
que vas a nacer,  
ojalá no tengas  
patrón portugués.
- Mama Vieja —¡Ave María Purísima!...
- Odilia —Sin pecado concebida... (ENTRA LIBORIA).
- Liboria —¡Mama Vieja! ¡Vaya con la Calixta! Pa' mí que ya le falta poco.
- Mama Vieja —Ya voy. Vení, llevame estos yuyos.<sup>6</sup>

Liboria —Mama Vieja, me dijo la Sinforosa que anduvo el Eduardo por allí.  
 Mama Vieja —Y, ¿qué quería?  
 Liboria —¡Dijo que le entregaran al guricito<sup>7</sup> en cuanto naciera!  
 Mama Vieja —Y, ¿para qué?  
 Liboria —¡Se lo va a llevar!  
 Odilia —¿Pa' donde?  
 Liboria —No sé. No dijo. Mama Vieja, ¿sabe una cosa? Lo mejor sería que Ud. lo dejara morir.  
 Mama Vieja —¡Ave María! (SE PERSIGNA) ¡Nunca haré eso! Sólo Dios puede disponer de nuestras vidas. El ordena la llegada y la partida. ¡Hágase su santa voluntad! (SALE).  
 Liboria y Odilia —¡Amén!  
 Liboria —Ese mulato nos va a traer desgracia. (SALE).  
 Odilia —(VUELVE AL MORTERO Y MIENTRAS PISA VA RECITANDO)  
 ¡Negrito chiquito  
 que vas a nacer,  
 rezale a la Virgen  
 y al buen San José.  
 Negrito chiquito  
 que vas a nacer,  
 ojalá no tengas  
 patrón portugués.

#### CAE LENTAMENTE EL TELÓN

#### Quadro segundo

(ES EL ATARDECER DEL MISMO DÍA. AL CAER LA TARDE, LOS NEGROS VUELVEN DEL TRABAJO Y SE JUNTAN EN EL PATIO, SOBRE UN COSTADO, BAJO EL ALERO DE LA CASA, EL PATRÓN TIENE DISPUESTA UNA MECEDORA Y JUNTO A ELLA HAY UNA CABEZA DE VACA, PARA EDUARDO. EN ESCENA, LA MAMA VIEJA, ODILIA Y LIBORIA).  
 Odilia —¿Dónde se llevó Eduardo al negrito?  
 Mama Vieja — No me lo ha querido decir.  
 Odilia —¡Pardo maldito! ¡Renegado!  
 Mama Vieja —A la Calixta se la mandan a Olivera, para que la venda.  
 Liboria —¡Se lo merece!  
 Mama Vieja —Si el Patrón quería, ¿ella qué iba a hacer? El que manda, manda.  
 Odilia —¡Pobre negrito!  
 Mama Vieja —La suerte del blanco es blanca. La del negro es negra.

(ENTRAN RUDECINDO Y NICASIO, OTRO NEGRO JOVEN).  
 Rudecindo —Mama Vieja: le va a tener que repetir la vencedura<sup>8</sup> al Nicasio.  
 Mama Vieja —¿Te sigue doliendo?  
 Nicasio — Me calmó algo, pero no mucho.  
 Mama Vieja —Bueno. Vení. ¿Trajiste la ruda<sup>9</sup>?  
 Nicasio —Sí, tome.  
 Mama Vieja —(SANTIGUANDO). ¡Jesús, Jesús!  
 Donde Jesús se nombró,  
 todo mal se curó.  
 Donde Jesús fué nombrado,  
 todo mal fué curado.  
 Amén.  
 Yo iba por un caminito,  
 me encontré con San Benito.<sup>10</sup>  
 Me preguntó que tenía  
 debajo de la ropilla.  
 Contesté que culebrilla  
 y con qué se curaría.  
 Respondió San Benito prudente:  
 con agua de la fuente,  
 con agua muy pura  
 y tres ramos de ruda.  
 Amén.  
 A Jesús lo nombré  
 y el mal te saqué.  
 A Jesús he nombrado  
 y el mal te he sacado.  
 Amén.  
 Bueno. Andá tranquilo que aura se te va a ir como con la mano.  
 Nicasio —Gracias, Mama Vieja.  
 Mama Vieja —No hay de qué, m'hijo. El agua y la ruda, con la oración, son infalibles. Ya verás.  
 (DURANTE LA ESCENA HAN IDO ENTRANDO NEGROS, Y AHORA YA ESTÁN TODOS EN SUS LUGARES). (SE OYE AL TÍO VIEJO GRITAR DESDE AFUERA. LUEGO ENTRA, CON UN ENVOLTORIO DE ROPAS EN LOS BRAZOS).  
 Tío Viejo — (NEGRO VIEJO). ¡Mama Vieja! ¡Dios tuvo lástima de un pobre negro!  
 Mama Vieja —¿Qué decis, viejo?

Tío Viejo —Veniba por la costa del arroyo buscando yerbas, cuando de repente vide qui' uno de los ovejeros de D. Martín se tiraba al agua y tráia hasta la orilla un bulto que andaba boyando. ¡Me acerco y veia lo que era! (LE ENTREGA EL ENVOLTORIO).

Mama Vieja —¡Milagro de Dios! ¡Es el hijo de la Calixta!

Todos los negros —¡Milagro!

Mama Vieja —Negrito chiquito  
que acaba'e nacer,  
la Virgen María  
te hizo volver.

Odilia —Negrito chiquito  
que acaba'e nacer,  
¡quedate conmigo  
que te quiero bien!

Mama Vieja —Ave Maria purísima.

Odilia —Sin pecado concebida.

Mama Vieja —El guri se quedará aquí. Pase lo que pase. Odilia lo criará. (SE LO ENTREGA A ODILIA Y LO TOMA).

Odilia —Bauticeló, Mama Vieja.

Mama Vieja —Ya lo bautizó Nuestro Señor con el agua del arroyo. Se llamará Moisés.

Tío Viejo —Bendito sea.

Todos los negros —Amén. (SE OYE LLORAR AL NEGRITO).

Odilia —Duérmase, mi vida. Duérmase. (LO MECE Y COMIENZA A CANTAR).

#### CANCION DE CUNA<sup>11</sup>

1. Duérmase moleque<sup>12</sup>  
cara de carbón,  
duérmase negrito  
de mi corazón.
2. Si se duerme ahora  
vendrá Baltazar<sup>13</sup>  
con un regalito  
pa' la Navidad.
3. Cuando sea grande  
será general,  
con mucha medalla  
para candobiar.
4. Duérmase m'hijito  
de mi corazón,  
duérmase negrito  
cara de tizón.

5. Si se duerme ahora  
vendrá el niño Dios,  
con los angelitos  
de Nuestro Señor.

6. Cuando sea grande  
será lanceador,  
ganará batallas  
al portuguesón.

7. Duérmase negrito  
moleque llorón,  
negra la carita  
blanco el corazón

(bis)

Mama Vieja —Muchachos traigan las guitarras y los tambores que vamos a festejar el acontecimiento.

Rudecindo —¡Y cómo no!... (VAN A BUSCARLOS).

Tío Viejo —A esos perros no les falta más que hablar... ¡Viera visto como lo tráia el animal! Y yo, en cuanto lo vide, me lo agarré y me lo truje p'aquí... (RIE). Pa' que después digan que el pobre viejo no sirve pa' nada... Viejos son los trapos, decía la finada...

Rudecindo —¿Y qué quiere que le cantemos?

Mama Vieja —Alguna cosa alegre.

Nicasio —¡Y ahí se va nomás!... (COMIENZA LA MÚSICA).

#### 1er. INTERMEDIO MUSICAL

#### CANCION DEL REY BALTASAR

(Para voz de mujer).

Solo —En el cielo hay un Rey  
se llama Baltasar  
de rodillas le pido  
me haga bien casá.

Coro —Balta, Balta, Baltasar  
Balta, Balta, Baltasar.

Solo —Negro pobre yo soy  
pero sé trabajá,  
pisar la mazamorra  
y todo lo demás...

Coro —Balta, etc.

Solo —Un negro bien negro  
que sepa alanceá.

darle gusto a la negra  
y todo lo demás...

Coro — Balta, etc.

Solo — Mi negro se ha ido  
por la patria a peliá  
que viva Don Artigas  
y muera el Portugá.

Coro — Balta, etc.

Que muera, que muera  
que muera el Portugal.

### RECITADO

(PARA DECIR, PREFERIBLEMENTE, POR EL TÍO VIEJO).

A un rancho cerca de Pando  
extraviado un portugués  
llamó de noche. —¿Quién es?  
—¡Juan, José, Silva y Orgando!  
El canario, que barrunta  
que aquello es partida armada,  
respondió: —¡Aquí no hay posada  
para tanta gente junta!  
Conduciendo a un andaluz  
los patriotas, prisionero,  
su caballo algo estrellero  
dió un respingo, y ¡pataplús!  
El pilla con sorna y pausa  
largó un terno, y dijo: —¡Alante!  
También este Rocinante  
defiende la justa causa!

(ENTRAN EL PATRÓN Y EDUARDO, DURANTE LA CANCIÓN Y OCUPAN SUS  
SITIOS. ESCUCHAN DURANTE UN MOMENTO).

Patrón —Paréceme qui estão felizes, eh? Pra trabalhar não andan tan  
apurados...

Mama Vieja — Esté triste o esté alegre, el negro siempre canta.

Rudecindo — Cantar no molesta a nadie...

Patrón —O qui va molestar a você serán unos bons ribencazos que vo ti dar  
um di estos días... Qui é isso que você tein ahí?

Mama Vieja —La voluntad de Dios.

Patrón —N'esse envoltorio? Olla Iduardo! Vai ver qui é isso qui eles están  
ocultando.

Eduardo —(VA Y MIRA). ¡Es el negro!

Patrón —¿Cómo?

Eduardo —¡Es el hijo de la Calixta! (SE PERSIGNA).

Patrón —(LEVANTÁNDOSE Y AMENAZÁNDOLO). Mais, eu ti diz qui...

Eduardo —¡Sí! ¡Y yo lo llevé! ¡Y lo tiré bien lejos! ¡Patrón, le juro por esta  
luz que yo lo tiré en el arroyo!...

Patrón —Y cómo é qui ele chegou aquí?

Mama Vieja — Nuestro Señor lo trajo. Y él quiere que se quede aquí.

Patrón —(A EDUARDO). Leva isso embora!

Odilia —¡Es nuestro!

Mama Vieja —¡Por Dios y la Virgen y el Espíritu Santo!

Todos —¡Amén!

Patrón —Negros de porra! (LOS AMENAZA).

Eduardo — Dejeló, Patrón. Yo no me animo a llevarlo otra vez. Estamos  
jugando con fuego, Seu Francisco.

Mama Vieja —(HACE UN EXORCISMO). Por las espinas de la frente y los  
clavos de la cruz; el que se lleve al negro, no verá más la luz.

Eduardo —¡Seu Francisco!

Patrón —(SE VA A SENTAR). Bon. Que si quede. Mais que lo tengan onde  
eu não lo vea!

Mama Vieja —San Baltasar, San Benito y Santa Bárbara...

Todos —¡Amén!

Patrón —O Iduardo! Enciérrales di uma vez. Qui eles van a dormir. Ya mi han  
amolado bastante! (SE LEVANTA Y SE VA).

Eduardo —¡A ver! ¡Todos p'adentro! Metansé en el rancho de una buena  
vez...

Rudecindo — Mirá, ¿sabés una coña? Hoy estamos contentos y queremos  
cantar. Así que nos vamos a quedar un ¡rato más.

Mama Vieja —¡Rudecindo!

Eduardo — Dejeló... Hoy me agarra cansado. Pero uno de estos días te voy  
a hacer saber quién es quién. Cantá nomás... (SALE).

Odilia —(COMIENZA A CANTAR LA CANCIÓN DE CUNA).

Duèrmase moleque  
cara de carbón,  
duèrmase negrito  
de mi corazón, etc.

MIENTRAS ODILIA CANTA VA CAYENDO  
MUY LENTAMENTE EL TELON

## ACTO SEGUNDO

## Cuadro primero

(EL MISMO LUGAR DEL ACTO ANTERIOR. HAN PASADO VARIOS AÑOS. ES DE MAÑANA TEMPRANO. EN ESCENA EL PATRÓN Y EDUARDO).

Patrón —Este establecimiento não produz o qui deve. Quê se creen eses negros? Qui eles van mi tener a vida inteira clavado n'este país?

Eduardo —La guerra nos atrasó mucho.

Patrón —Qué guerra ni guerra! Qui temos nosotros qui ver con ela? Somos gaúchos da cuchilla o fazendeiros? U home tein qui trabalhar!

Eduardo —Así se hará. Seu Francisco.

Patrón —E você vaise movendo, ainda. Por que si não você tambein vai acabar mal.

Eduardo —Pierda cuidado, patrón. Mire que yo... (ENTRA EL NEGRITO MOISÉS, MONTADO EN UNA ESCOBA DE PAJA URUGUAYA).

Moisés —(CORRIENDO Y GRITANDO COMO SI TROPEARA ANIMALES). ¡Juira, juira, juira...!

Patrón —Negro! Moleque do diavo. Eu ti diz que não quero verte por aquí! Mándate mudar enseguidita. Vaise embora já!

Moisés —Sí, señor. (SE VA CORRIENDO). ¡Juira... juira...!

Patrón —Esas negras de porra que não le deixen venir! Eu ya diz bein clarito que não lo quero ver! Un día d'estos voi venderlo...

Eduardo —Yo que Ud. no lo haría, Seu Francisco. Los negros lo quieren mucho y si lo vende eso nos podría traer dificultades.

Patrón —Bon. Está bein. Não olvides lo que eu te dicho. (SE VA).

Eduardo —Hasta luego, patrón. ¡Liboria!

Liboria —(ENTRANDO). ¿Qué?

Eduardo —Vení.

Liboria —¿Te duele algo?

Eduardo —Vos bien sabés que sí. Cada vez que te veo, me viene un dolor aquí. (SE TOCA EL CORAZÓN).

Liboria —Pedite un yuyo a la Mama Vieja.

Eduardo —¿Cuándo me vas a contestar lo que te vengo preguntando desde hace tiempo?

Liboria —Tengo que consultar.

Eduardo —¿Con quién?

Liboria —Con Rudecindo.

Eduardo —Dejalo al zonzo ese... Pensá un poco. ¿Te fijaste bien en mí? Está mal que yo me alabe, pero más de una suspira por mí... Tengo plata.

Moisés —(ENTRANDO CON LA ESCOBA). ¡Juira, juira, juira...!

Eduardo —Callate, ¿querés? ¡Te voy a romper la cabeza! (LO AMENAZA). (ENTRA RUDECINDO LLEVANDO UNA OLLA Y DETRÁS VIENE LA MAMA VIEJA).

Rudecindo —¿Estás nervioso?

Eduardo —Y a vos, ¿qué se te importa?

Rudecindo —No te metas con el gurí, que no molesta a naides.

Eduardo —Y vos no te metas conmigo, si no querés que yo te moleste. Porque si me da por molestarte, ¡te vas a ver en una buena!

Mama Vieja —¡Eduardo!

Eduardo —¿Qué le pasa?

Mama Vieja —Ahora voy a hervir unos yuyitos... ¿Querés que cuando los esté mezclando me acuerde mal de vos?

Eduardo —(YÉNDOSE). Un día de éstos van a saber lo que es bueno todos Uds. (SALE). (ENTRA ODILIA).

Odilia —¿Qué pasa? Ese renegado siempre peleando... (A RUDECINDO). De fijo que lo andabas toreando.

Rudecindo —A mí que me siga buscando que al final me va encontrar.

Liboria —Lo mejor sería que te quedaras tranquilo, y no anduvieras haciéndote el guapo.

Rudecindo —Y vos, ¡mejor sería que no le dieras tantas alas!

Liboria —¡Yo hago lo que a mí se me antoja! ¿Desde cuándo me mandás? (ENTRA TÍO VIEJO).

Tío Viejo —Gueno, gueno... ¿Ya se alborotó el avispero?

Mama Vieja —De tanto andar como perro y gato van a terminar casándose.

Tío Viejo —Siempre pasa así.

Moisés —Mama Vieja, ¿por qué se casa la gente? (ENTRA NICASIO).

Nicasio —Para estar peor que antes...

Mama Vieja —Porque así lo manda el buen Dios, hijito.

Tío Viejo —Es como todo, no vaya a creer. A unos les va bien y a otros les va mal. Yo no sé si el que ordena las cosas de este mundo, será Dios o será Mandinga. Yo no sé... Pero lo que yo veo es que, cuando se le antoja, ¡le baja la mano al más pintado! No respeta pelo ni marca. ¡Por más blanco que sea y por más plata que tenga! Güeno, a ver si me dejan sentar, que ya no puedo con los güesos...

Odilia —Faltaba más. (EL TÍO VIEJO SE SIENTA EN UN TRONCO, JUNTO CON LA MAMA VIEJA. A SU LADO, ODILIA QUE LE ALCANZA LAS YERBAS Y CON ELLA EL NEGRITO MOISÉS. LOS DEMÁS COMPONENTES ESCENAS SENTADOS EN SUELO O DE PIE. ODILIA CANTURREA UN MOMENTO).

Odilia —Moisés, ¡quedate quieto! Tío Viejo, cuénteles algún sucedido a ver si este bandido se queda quieto.

Tío Viejo —Güeno, como no.

Rudecindo —Cuente el del Capitán Videla.

Odilia —¡Siempre con el mismo cuento!

Rudecindo —¡Y si me gusta?

Tío Viejo —El cuento no se gasta... Escuche m'hijito. Esto era en el tiempo en que los gauchos patriotas peliaban contra los godos.

Moisés —¿Quiénes eran los godos?

Tío Viejo —Los españoles. Jué a los fines del año doce, en el Cerrito.<sup>14</sup> Allí estaba acampado el ejército del General Rondó<sup>15</sup>, un argentino güenazo, que ponía sitio a Montevideo. Los españoles andaban medio muertos de hambre y al fin un día se decidieron a salir, mandados por Vigodet.<sup>16</sup> Los patriotas los aguardaron en las Tres Cruces<sup>17</sup>, pero los godos eran muchos más y los gauchos tuvieron que retroceder. Allí cayó Baltasar Vargas<sup>18</sup>, que en paz descanse...

Rudecindo —¡Criollo lindo!

Tío Viejo —Güeno. El cuento venía porque el Batallón de Soler supo estar compuesto de morenos, unos negros gauchazos, buenos y valientes. ¡Y una de las compañías estaba al mando del Capitán Videla, negro y oriental...!

Rudecindo —¡Ah, tigre!

Odilia —¡No te metas!

Rudecindo —¿Ves como a vos también te gusta?

Tío Viejo —Güeno, prosigo. ¡Los godos traían artillería y se abrían paso a cañonazo limpio! Pum, pum... Así consiguieron llegar mismo hasta la ladera del Cerrito. ¡La compañía del Capitán Videla se había hecho juerte en una loma y los morenos se defendían como leones! ¡Meta y meta! Al final, después de mucho peliar, jueron quedando unos pocos, siempre con Videla al frente. Entonces... ¡viera visto! Se juntaron más de cien godos y se les vinieron al humo, ¡como perrada a las achuras<sup>19</sup>!... Los indios consiguieron desmontar al Capitán Videla, que quedó tirado en el suelo. Lo rodearon siete lanceros grandotes y uno de los gallegos le dijo: «Negro, grita: ¡Viva el Rey!» Y el negro, loco de rabia, gritó bien fuerte: «¡Viva la Patria!»

Rudecindo — Viva!

Tío Viejo — Ahí nomás lo ensartaron los salvajones... Y güeno, Dios lo habrá querido... Así murió el Capitán Videla, negro y oriental... Después, los godos creyeron que habían ganado la batalla y levantaron la bandera en el Cerrito. Pero estaban vendiendo la lana antes de tener el carnero, porque Soler los siguió peleando. ¡Meta lanza y trabuco! Y a la final, los gauchos corrieron a los godos hasta las puertas de Montevideo.

Rudecindo — ¡Lindo nomás!...

Tío Viejo —A esa altura, el negro Videla ya debía estar junto a Tata Dios. Me imagino su alegría cuando vido a los godos entrar de vuelta en la ciudad con el rabo entre las piernas... Güeno... ¿Le gustó el cuento, m'hijito?

Rudecindo —¿Y no le va a gustar?...

Moisés —¿Dónde están los godos ahora, Tatita?

Tío Viejo —En el país d'ellos. Se jueron pa' siempre...

Moisés —¿Y quiénes quedaron? (ENTRA EL PATRÓN, CON EDUARDO).

Patrón —¿Qui acontece? Es día de festa, hoje? Vamos! A trabalhar! Hay que

gañarse a comida! (SE VAN TODOS LOS HOMBRES Y LIBORIA). E vocês tambein! Ya diz que eu não quero ver mais ese negro por aquí!

Odilia —Ave Maria Purísima. ¡Inocente!

Patrón —Andando! (SALEN LAS MUJERES Y MOISÉS). Moleque bandido. Hallo qui hay qui fazer alguma coisa pra sacarlo d'aquí.

Eduardo — Mire Patrón que la Mama Vieja lo quiere mucho. No se meta con ella. Si le hace un daño después lo quiero ver...

Patrón —Olla: ya istá! Mañana você lo manda a pastorear as vacas y os bueyes. Qui ele vaya bein tempranito! Ansi eu não veré mais por aquí esa cabeza de cojnillo...

Eduardo — Es una buena idea, Seu Francisco.

Patrón —Nu halla? Qui leve as pastorear as lecheras e que cuide os bueyes. Istamos?

Eduardo —Estamos. Aquí lo que Ud. dice es ley.

Patrón —Pois não...

### Quadro segundo

(ES DE MAÑANA TEMPRANO. EN ESCENA, LA MAMA VIEJA Y EL NEGRITO).

Moisés —Sabe, Mama Vieja, el campo es muy grande.

Mama Vieja —Sí, m'hijito.

Moisés —Y las vacas no hablan.

Mama Vieja —No, m'hijito.

Moisés —Y los bueyes tampoco.

Mama Vieja —Tampoco!

Moisés —¿Por qué no les enseñan a hablar cuando son terneros?

Mama Vieja —No se puede, m'hijito.

Moisés —¿Ningún animal aprendió a hablar, nunca?

Mama Vieja —No siendo los loros y las cotorras, yo no conozco ninguno. Pero mi abuelo contaba de un tiempo en que los animales hablaban. Y si él lo decía, hablarían nomás...

Moisés —¿Y por qué dejaron de hablar?

Mama Vieja —No sé, m'hijito.

Moisés —¿Ud. no lo sabe todo, Mama Vieja?

Mama Vieja —No. Hay muchas cosas que yo no sé.

Moisés —¿Ud. sabe rezar?

Mama Vieja —Eso sí, gracias a Dios.

Moisés —Yo tengo que aprender a rezar para rezarte a mi marrita. Me lo dijo Odilia.

Mama Vieja —¿Te dijo eso?

Moisés —Dice que mi mamita está en el cielo. Y que si yo le rezo, mi mamita me va a oír en seguida, porque los negros están sentados junto a la

Virgen. ¿Es cierto eso?

Mama Vieja —¿Y no ha de ser? ¡Bien pegaditos! Rece no más, que su mamita lo va a oír muy contenta. A ver, repita conmigo: «Salve María, Virgen Santa».

Moisés —«Salve María, Virgen santa», que estás con mi mamita...

Mama Vieja —«Llena eres de gracia; el Señor es contigo»

Moisés —«Llena eres de gracia; el Señor es contigo» y con los pobres negros... (ENTRA EL TÍO VIEJO).

Tío Viejo —(INTERRUMPIENDO). Así me gusta, mi amigo. Ud. tiene que ser un negro bueno.

Moisés —Odilia me dijo que tengo que rezar y la Mama Vieja me está enseñando.

Tío Viejo —Después que termine la enseñanza con ella, va a tener que seguir conmigo. Ud. es un hombre y yo lo voy a encaminar.

Mama Vieja —¿Qué me decís? Vaya a saber las zafaduras<sup>20</sup> que le vas a enseñar al pobrecito. ¡Viejo ladino!

Tío Viejo —Yo sé muy bien lo que le tengo que decir. ¡Y vos no me lo vas a indicar!

Mama Vieja —Mirá, viejo calandraca: andá por ahí a ver si me encontrás un poco de marcela y cedrón<sup>21</sup>, que después cuando te empieza a doler la barriga soy yo la que tiene que hacerte los tes y los emplastos! (ENTRA ODILIA).

Odilia —¿Qué pasa? ¿Ha hecho algo Moisés? ¿Qué le hiciste a la Mama Vieja?

Mama Vieja —Nada. ¿Qué va a hacer el pobrecito? Yo le estaba enseñando una oración cuando vino este buey bichoco<sup>22</sup> a alardear de sabiduría...

Tío Viejo —Yo soy muy capaz de enseñarle!... (ENTRA EDUARDO).

Eduardo —¿Qué pasa, tanta conversación? ¿Están de congreso? ¡Ni que fueran diputados de la Banda Oriental! ¡Vamos, vamos! ¡Hay que trabajar para comer! ¡Váyanse! (SE VAN TODOS, REFUNFUNANDO, MENOS MOISÉS). Y vos, ¿qué hacés aquí? ¡Ya debías estar en el pastoreo! ¡Andate!

Moisés —(LO MIRA DESAFIANTE). ¡Tengo que ir a buscar el rebenque! (SALE).

Eduardo —(LO MIRA IRSE). ¡Habrás visto! (VUELVE MOISÉS CON UN REBENQUE RÚSTICO Y ATRAVIESA EL ESCENARIO).

Moisés —¡Vaca! ¡Hopa, hopa... Buey viejo! ¡Juira, juira, juira...! (SALE).

Eduardo —¡Las cosas que hay que ver!

### Quadro tercero

(LA ESCENA EN EL ATARDECER, EN EL MISMO LUGAR. EL PATRÓN SENTADO EN LA MECEDORA Y EDUARDO EN LA CABEZA DE VACA.

LUEGO IRÁN ENTRANDO LOS NEGROS Y SE COMPODRÁ UNA ESCENA PATRIARCAL).

Patrón —Hoje anduvo tudo bein. Temos qui guasquiarlos pra qui anden direitos... O Liboria! (ENTRA LIBORIA).

Liboria —Ya está, patroncito. (LE ENTREGA UN MATE QUE TRAE Y LUEGO LE SEGUIRÁ SIRVIENDO A VOLUNTAD).

Patrón —Não hay como o rigor pra aclarar o entendimento. Pra qui dentre ne les alguma coisa hay qui plancharles bein as motas!

Eduardo —No crea que no lo hago, si es necesario.

Patrón —Con você eu não tenho nada. Si voce continua conmigo vai a acabar con dinheiro.

Eduardo —¡Dios lo oiga! (ENTRA RUDECINDO).

Rudecindo —No tendrá tanta oreja.

Patrón —Que diz você?

Rudecindo —¿Yo? Nada que le interese.

Patrón —Con quein falabas?

Rudecindo —Con una fantasma que me viene siguiendo.

Patrón —Más que decís?

Eduardo —Dejeló, Patrón. No gaste tabaco. Es un zonzo.

Rudecindo —Cuereando estaba Fernando y lo dejaron chairando...

Patrón —(PONIÉNDOSE DE PIE). Más você é retobado mesmo, não? (ENTRA LA MAMA VIEJA).

Mama Vieja —Buenas y santas tardes... ¿Qué le pasa, Patroncito? ¿Anda mal? ¿Quiere algún yuyito? Tengo algunos muy buenos para echar en el mate. Yo le digo algunas palabritas que yo sé y santo remedio.

Patrón —Muitas gracias! (SE SIENTA).

Mama Vieja —(A RUDECINDO). ¿Y vos qué hacés ahí? Sentate, muchacho.

Liboria —Dejeló, a ver si crece. (RUDECINDO VA A SENTARSE, SIN DECIR NADA).

Eduardo —Yerba mala siempre va p'arriba...

Mama Vieja —(A RUDECINDO). ¿Ya terminaron el trabajo?

Rudecindo —Por hoy sí.

Mama Vieja —(LLAMANDO). ¡Odilia! ¡Mandame al Viejo con el mate y trae la pava<sup>23</sup>!

Odilia —(DE ADENTRO). Ya vamos para ahí. (ENTRA CON EL VIEJO).

Tío Viejo —(DÁNDOLE EL MATE A LA MAMA VIEJA). Sirvasé, mi reina... de bastos.<sup>24</sup>

Mama Vieja —Sientesé, mi rey... de copas. Porque a vos, si te dejan empinar el codo...

Tío Viejo —El hombre tiene que tener algún consuelo...

Mama Vieja —Sí, pero vos te la pasás consolándote... Cebame, Odilia. (ODILIA SERVIRÁ A LOS DOS VIEJOS A VOLUNTAD). ¿Dónde están los demás? Rudecindo, deciles que se vengan con las guitarras y nos canten un poco.

Rudecindo —¡Cómo no! Si Ud. lo manda... (SALE).

Mama Vieja —¡Patroncito!

Patrón —¿Qué diz?

Mama Vieja —Si no es molestia, mis muchachos nos van a alegrar un poco con sus verseadas. ¿Da licencia?

Patrón — Qui canten eles, no más. (ENTRA RUDECINDO, CON LOS OTROS DOS NEGROS, QUE TRAEN GUITARRAS Y OTROS INSTRUMENTOS).

Rudecindo —¡Se armó el baile, dijo el fraile!

(A CONTINUACIÓN VARIOS ACTORES QUE SE ELIGIRÁN, IRÁN SI-GUIENDO EL JUEGO).

Lindo rancho, dijo el carancho.

Se ve luz, dijo el avestruz.

Por una hendija, dijo la lagartija.

Es de pantalón, dijo el ratón.

Y hay mozas, dijo la raposa.

Y bonitas, dijo la mulita.

Si tuviera zapatos, yo también iba, dijo la chiva.

Si no me lleva, me muero a gritos, dijo el chivito.

Yo presto mi chancleta, dijo la gallineta.

Y yo con mis tamangos, dijo el chimango

Queda muy lejos, dijo el conejo.

Allá por la costa, dijo la langosta.

Si voy meto bochinche, dijo la chinche.

Si yo voy meto farra, dijo la chicharra.

Tío Viejo —¡Corte el chorro, dijo el zorro! Si seguimos así, no empezamos más. ¡A ver esa música y esos cantores!

## 2o. INTERMEDIO MUSICAL

Folklore nacional

(SE BAILA Y CANTA EL «CIELITO URUGUAYO DE 1891» DEL «PERICÓN» DE LEOPOLDO DÍAZ, RECOGIDO POR LAURO AYESTARÁN)

### CIELITO URUGUAYO DE 1891<sup>25</sup>

Labra su nido el palomo

entre el ramaje escondido.

Quien fuera tu palomita

para labrarte tu nido.

(AL TERMINAR LA CANCIÓN ENTRA MOISÉS).

Odilia —¡Moisés! Pero, ¿cómo? ¿Vos recién llegás? ¿Dónde andabas?

Moisés —En el campo, con los animales.

Odilia —¿Hasta ahora? Y ¿qué andabas haciendo?

Moisés —Estaba buscando la manchada.

Odilia —¿Qué le pasó?

Moisés —Se perdió.

Odilia —¿Quién?

Moisés —La ternera manchada.

Odilia —¿Y no la encontraste?

Moisés —No.

Odilia —¿Se la llevaron los perros cimarrones?

Moisés —No sé. Se perdió.

Odilia —Y vos, ¿qué estabas haciendo? (PAUSA). ¿Qué hacías?

Moisés —Estaba rezando.

Patrón —(PARÁNDOSE). Que está diciendo esse?

Odilia —Dice que se le perdió la ternera manchada. Pero puede ser que...

Patrón —Moleque roñoso! Un si mata travalhando pra qui ele deixe perder os animais! Deixa perder a melhor ternera! Não sabe nem pastorear as vacas! Um cachorro lo faiz melhor!

Odilia —Patroncito, mire que...

Patrón —Você foi advertido pra tener cuidado! Agora va escarmentar! O Iduardo!

Eduardo —¿Patrón?

Patrón —Lévate a esse negro bandido y dale uma buena pancada! Pra qui aprenda!

Odilia —Patrón, perdónelo. ¡Es muy chico!

Liboria —Patroncito, por el amor de Dios.

Patrón —Cállense todos, negros de porra! Quein os mete? Vocês están querendo o mesmo? Ele tein que ser castigado! Y que não se repita, porque la otra volta va a ser muito pior! Muito pior! Vamos, Iduardo! (EDUARDO SE DECIDE Y LE SACA EL NIÑO A ODILIA, SALIENDO CON ÉL. ODILIA SE ARRODILLA JUNTO A LA MAMA VIEJA Y LLORA. LA MAMA VIEJA SALMODIA EN VOZ BAJA Y SE PERSIGNA. EL PATRÓN SE SIENTA NUEVAMENTE).

Patrón —Como decía mi máistro, la letra con sangre dentro!

### Quadro cuarto

(EL MISMO LUGAR. ES LA MADRUGADA. ESTÁN EN ESCENA TOMANDO MATE LA MAMA VIEJA, EL TÍO VIEJO Y ODILIA. VAN ENTRANDO TODOS LOS DEMÁS Y SE AGRUPAN EN EL COSTADO Y TAMBIÉN MATEAN).

Tío Viejo — ¡Ta fresca la mañanita!



Mama Vieja— Se levanta la helada...  
 Odilia —El tiempo está cambiando... (ENTRA MOISÉS BOSTEZANDO).  
 Buenos días, m'hijito... ¿Durmió bien?  
 Mama Vieja —¿Soñó con los angelitos?  
 Moisés —Yo no vi ninguno... ¿Qué hay que hacer para verlos? ¿Quedarse despierto?  
 Odilia —Ud. lo que tiene que hacer es dormir con la conciencia tranquila. Vaya a lavarse la cara y después venga a tomar unos maticitos.  
 Moisés —Mientras tomo mate, la Mama Vieja me tiene que contar un cuento...  
 Odilia —¿Ah sí? ¿Qué me decís? ¿Vos se lo mandás?  
 Mama Vieja —Yo no debería contarle más cuentos, porque Ud. después se entusiasma y se la pasa pensando en las cosas que una le cuenta. (SALE MOISÉS).  
 Odilia —Cuéntele otro. El negrito es bueno.  
 Mama Vieja —Querés que le cuente para oír vos también.  
 Tío Viejo —Los cuentos que vos contás son muy lindos. Yo no me canso de escucharlos.  
 Odilia —Yo tampoco.  
 Mama Vieja —Hay muchas cosas de las que vos no te cansás...  
 Odilia —Y bueno... Mejor para mí... (RIE).  
 Mama Vieja —Mejor para vos y para el otro...  
 Tío Viejo —¿Qué otro?  
 Mama Vieja —Y... el que esté de guardia...  
 Tío Viejo —¿De guardia?, ¿dónde? (ODILIA RÍE).  
 Mama Vieja —Y... en el cuartel... (ODILIA RÍE MÁS).  
 Tío Viejo —¿Y eso qué tiene que ver? (ENTRA MOISÉS).  
 Mama Vieja —Sos viejo zonzo...  
 Moisés —¡No le diga zonzo al Tío Viejo que me enoja!  
 Mama Vieja —¿Así que vos te enojás? ¿Qué me decís? Miren la facha del enojado...  
 Moisés —¿Y el cuento, Mama Vieja?  
 Mama Vieja —Mirá, Moisés. Es muy temprano para que yo ande contando cuentos. Que te lo cuente Odilia... Andá, Odilia, contale el cuento de Sekumé.  
 Odilia —Venga, m'hijito, que yo se lo cuento. (TODOS ATIENDEN). Este cuento sucedió en África, que es una tierra que queda más allá del mar.  
 Moisés —A mí me dijo Rudecindo que al final del mar hay un pozo donde la gente se cae de cabeza.  
 Tío Viejo —Pero yo ya le dije que Ud. no le haga caso a nadie más que a mí. Mire las cosas que le están enseñando...  
 Moisés —¿Y qué es lo que hay al final del agua?  
 Tío Viejo —Otras tierras. Allá queda el África de donde vinieron nuestros antepasados... Y algunos otros de ahora... Pero esa es otra historia,

m'hijo. Más adelante se la contaremos.  
 Moisés —Si Ud. no me cuenta nada, entonces que Odilia me cuente el cuento.  
 Odilia —Este es un cuento muy viejo... A la Mama Vieja se lo contó su abuelo, que lo había oído contar allá en el África, en sus correrías de muchacho...  
 Moisés —¿Ud. también fue muchacho, Tío Viejo?  
 Tío Viejo —¡Y claro, hombre! ¿O vos te has creído que yo nací así? (RISAS).  
 Odilia —Si hablás tanto no te puedo contar nada. Este cuento empieza en la época en que en el mundo estaban los animales y los hombres. Pero faltaba una cosa muy importante: faltaba la música. La tenía escondida el dios Ogún, que la había encerrado en un tambor.  
 Moisés —¿Un tambor como los nuestros?  
 Odilia —Igualito. Allá en la selva vivían los leones, cuyo jefe quería ser el rey de la selva. Pero los otros leones se la pasaban durmiendo o vagando y no le hacían caso. Un día, el jefe de los leones sintió a Ogún tocando el tambor, y pensó que si se lo robaba, podría llegar a ser el Rey. Esperó que Ogún se durmiera y le robó el tambor. Lo trajo a la selva y empezó a darle a la lonja. La música enardeció a los leones, que se volvieron fuertes y audaces y dominaron en toda la selva.  
 Rudecindo —¡Eran unos leones! (RISAS).  
 Odilia —¡Callate vos. Pero un día pasó por allí el primero de los hombres, llamado Sekumé. Pensó que si se apoderaba del tambor de Ogún, él podría ser el jefe de los hombres y el rey de la creación. Esperó que los leones se cansaran de bailar y el jefe dejara el tambor a un lado. Entonces fue y se metió adentro del tambor, que era muy grande, y salió caminando. Los leones, al ver al tambor caminando, pensaron que era Ogún que se lo llevaba, se asustaron mucho y lo dejaron ir.  
 Rudecindo —¡Gaucho lindo!  
 Odilia —Cuando Sekumé llegó a su pueblo, empezó a tocar el tambor, y al sentir la lonja todos se pusieron a bailar. ¡Y meta baile no más!... Pero cuando estaban bailando, los leones sintieron el tambor y fueron a ver qué pasaba. Locos de rabia, los leones cayeron sobre los hombres, pero Sekumé siguió tocando y tocando, y los hombres, ayudados por el tambor, vencieron a los leones y se hicieron dueños del mundo. Porque quien posea el tambor donde está la música, se hace dueño de los animales y de los hombres, rey de la tierra... Y colorín, colorado, este cuento se ha acabado...  
 Mama Vieja —Es lindísimo. ¿Le gustó?  
 Tío Viejo —¿Y no le ha de gustar?  
 Mama Vieja —Bueno, pero basta de cuentos, que ya es tarde. Ahora váyanse todos a trabajar, que ahora nomás viene el Eduardo y empieza a amolar... (SE VAN TODOS MENOS LOS VIEJOS Y EL NEGRITO).  
 Todos —Hasta luego...  
 Mama Vieja — Ud. también tiene que ir a trabajar, Don Moisés.

Moisés —Ya voy, Mama Vieja. Dígame, Tío. ¿Ud. es muy viejo?  
 Tío Viejo —Eso según se mire... ¿Por qué me lo preguntás?  
 Moisés —¿Ud. vió a los leones cuando tocaban el tambor?  
 Tío Viejo —No, no los vi. Eso sucedió hace mucho tiempo...  
 Moisés —A mí me gustaría ver leones... ¿Por acá no hay?  
 Tío Viejo —Como los de Africa no hay. No va a poder verlos.  
 Moisés —El otro día Rudecindo dijo que los lanceros pelean como leones.  
 Tío Viejo —Eso es muy cierto... La gente de esta tierra peleó mucho tiempo y se defendieron como leones. Pero se les fue el Jefe, que era otro león.  
 Moisés —¿Y quién era el Jefe?  
 Tío Viejo —Un gran oriental, m'hijito... Un hombre del que Ud. va a oír hablar siempre: D. José Artigas, mi general.<sup>26</sup>  
 Moisés —Y ¿por qué se fue?  
 Tío Viejo —Porque lo redotó<sup>27</sup> la injusticia... Pero no vaya a creer: el día menos pensado vuelve y empieza a las patadas con los indios... Falta que haría... ¡Ud. tiene que respetarlo y recordarlo!  
 Moisés —¿Cómo si fuera un santo?  
 Tío Viejo —Igual m'hijito... Igual. Bueno, pero ahora vaya a su trabajo, no sea que nos venga a gritar el Pardo.  
 Moisés —Bueno, ya voy. (Revolea el rebenque). A ver esos leones! Caminen, leones... ¡Caminen, que aquí viene Sekumé!... ¡Juirá, juirá, juirá...! (VA SALIENDO Y BAJA LA LUZ).

#### Quadro quinto

EL CAMPO RASO, EN ALGÚN LUGAR DE LA ESTANCIA. EL NEGRITO MOISÉS ESTÁ SENTADO EN EL SUELO, CON EL REBENQUE, PENSANDO EN EL CUENTO DE LA MAMA VIEJA. SE OYE LA VOZ, LEJANA, COMENZANDO LA NARRACIÓN. SE VA ILUMINANDO LA ESCENA Y APARECEN LOS LEONES, QUE SE PASEAN INDOLENTES O DUERMEN. EL JEFE ESTA SENTADO EN EL TRONO, PENSANDO. SE OYE EL TAMBOR DE OGÚN. EL JEFE SALE Y VUELVE CON EL TAMBOR. COMIENZA A HACERLO SONAR Y LOS LEONES BAILAN. FINALMENTE, CANSADOS, VAN SENTÁNDOSE O DURMIÉNDOSE. EL NEGRITO MOISÉS ENTRA EN LA LUZ Y CUANDO LOS LEONES NO LO VEN, SE METE EN EL TAMBOR Y COMIENZA A CAMINAR. LOS LEONES SE POSTRAN ANTE EL TAMBOR QUE ANDA, Y BAJA LA LUZ. AL SUBIR NUEVAMENTE, ESTAMOS EN EL PAÍS DE LOS HOMBRES, QUE SE PASEAN INDOLENTES O DORMITAN. LLEGA MOISÉS CON EL TAMBOR Y EMPIEZA A TOCARLO. LOS HOMBRES DANZAN. APARECEN LOS LEONES Y CAEN SOBRE LOS HOMBRES. EL TAMBOR SIGUE SONANDO Y TODOS LUCHAN Y BAILAN, HASTA QUE FINALMENTE LOS HOMBRES

PONEN EN FUGA A LOS ANIMALES. SIGUEN DANZANDO UNA DANZA DE VICTORIA HASTA QUE CAE LA LUZ Y TERMINA EL BALLET.

#### Quadro sexto

(NUEVAMENTE EN EL PATIO DE LA ESTANCIA. EL PATRÓN EN LA MECEDORA, EDUARDO EN LA CABEZA DE VACA, LOS NEGROS EN LOS TRONCOS. ES LA CAÍDA DE LA TARDE).

Patrón —O Liboria!  
 Liboria —¿Patroncito?  
 Patrón —Esse mate aquí está frío! Vai, caliente essa agua!  
 Liboria —Sí, patroncito. (Le seguirá sirviendo).  
 Odilia —Y ese negro, qué hace que no viene?  
 Nicasio —¿Quién?  
 Odilia —Moisés.  
 Nicasio —Vaya a saber qué anda haciendo. Es tan alarife...<sup>28</sup>  
 Odilia —Es un desobediente.  
 Mama Vieja —Es un guri. (Entra Rudecindo).  
 Rudecindo —¡Buenas!  
 Odilia —Che, Rudecindo, ¿no lo vistes a Moisés?  
 Rudecindo —No. ¿Por qué?  
 Odilia —No ha venido todavía.  
 Rudecindo —Vaya a saber por dónde anda.  
 Mama Vieja —Rudecindo, ¿no te cantás algo?  
 Rudecindo —Perdone, Mama Vieja, pero hoy ando sin ganas. No sé qué me pasa.  
 Mama Vieja —Después te hago un tecito y te lo tomás. Y vos Odilia, ¿no cantás?  
 Odilia —¡Como no, con mucho gusto! (Odilia canta).

#### CANCIÓN DE LA NIÑA BLANCA<sup>29</sup>

Solo —Padre negro y madre negra  
 y nació una niña blanca;  
 aunque el amito lo niegue  
 aquí hubo trampa.  
 Coro —Cachumba, caracatachún,  
 cachumba, caracatachún.  
 Solo —El negrito tan chiquito  
 no sabía lo que era amor;

Patrón — (DE AFUERA). O Iduardo!  
 Eduardo — ¡Estoy aquí, Seu Francisco! (ENTRA EL PATRÓN).  
 Patrón — Está tudo dispuesto?  
 Eduardo — Sí, patrón. Podemos salir cuando usted quiera.  
 Patrón — Vocé dió as ordems a os negros?  
 Eduardo — Sí, patrón, tal como Ud. me dijo.  
 Patrón — Bon. Mateamos un poco y despois saimos.  
 Eduardo — Sí, hay un trecho largo... ¿Volvemos hoy?  
 Patrón — Vamos ver. (SE OYEN VOCES AFUERA QUE SE ACERCAN). Qui é isso? (ENTRA NICASIO SEGUIDO DE OTROS NEGROS).  
 Nicasio — ¡Patrón!, ¡patrón!  
 Patrón — Qui acontece?  
 Nicasio — ¡La barrosa!  
 Patrón — Qui é qui eia tein?  
 Nicasio — ¡Volvió! ¡Está junto al corral!  
 Patrón — Não diga!  
 Nicasio — ¡No se perdió!  
 Rudecindo — ¡Patrón, mande sacar a Moisés enseguida!  
 Odilia — ¡Seu Francisco!  
 Eduardo — ¿Voy a buscarlo, patrón? (Pausa).  
 Mama Vieja — Mande a buscarlo.  
 Patrón — Está bien. Trailo. Ele estará escarmentado pra sempre! (EDUARDO SALE. EL PATRÓN VA A SENTARSE EN LA MECEDORA).  
 Negros de porra! Sempre dando trabalho! O Liboria! Trai o mate!  
 Liboria — Sí, patroncito, enseguida va.  
 Eduardo — (ENTRANDO DEMUDADO). ¡Patrón!  
 Patrón — ¿Qué?  
 Eduardo — ¡Seu Francisco!  
 Patrón — Qui acontece?  
 Eduardo — No hay nada.  
 Patrón — Onde?  
 Eduardo — ¡Dónde yo lo puse! ¡No hay nada! ¡Ni las estacas, ni los tientos, ni el negro! ¡No hay nada! ¡Todo desapareció!  
 Patrón — (PONIÉNDOSE DE PIE). Vocé está certo?  
 Eduardo — ¡Todo desapareció! Está el campo pelado!  
 Patrón — (ADELANTÁNDOSE). Eu vou ti romper a alma! Renegado! (DE PRONTO, UN EXTRAÑO TONO DE LUZ INVADE LA ESCENA. LA MAMA VIEJA SE ADELANTA Y DOMINA EL ESCENARIO).  
 Mama Vieja — ¡Es un milagro! ¡Yo rogué toda la noche para que bajara un angel del Cielo! ¡Yo ví bajar al Angel montado en un rayo de luz! El negrito está ahora junto a la Virgen María. ¡Es un santito! ¡Dios se lo llevó! ¡Negrito chiquito que al cielo voló, juntito a la Virgen mi Dios lo sentó. En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.  
 Todos — ¡Amén!...

Patrón — ¡Negra indina!  
 Eduardo — ¡No se condene!  
 Mama Vieja — ¡Voy a llamar a Mandinga para que se los lleve a los dos!  
 Patrón — Vella do demonio! (HUYE. DETRÁS DE ÉL SALE EDUARDO).  
 Odilia — Negrito chiquito que al cielo voló  
 juntito a la Virgen mi Dios lo sentó.  
 Mama Vieja — Negrito chiquito que al cielo voló  
 juntito a su madre mi Dios lo llevó.  
 Las dos juntas — Negrito chiquito que al cielo voló  
 santito querido de nuestro Señor.

TELÓN LENTO

FIN DEL ACTO SEGUNDO

ACTO TERCERO

(EL MISMO PATIO DE LA ESTANCIA, ENGALANADO PARA UNA FIESTA. EN ESCENA EL TÍO VIEJO, ODILIA Y EDUARDO; EL TÍO VIEJO VISTE DE MILITAR DETERIORADO, CON MEDALLAS Y GALONES; EL JOVEN CON TRAZAS DE HABER ANDADO MUCHO. ES LA MEDIA TARDE Y VA CAYENDO LENTAMENTE EL DÍA).  
 Tío Viejo — Ta gueno, como no... Me parece muy bien que hayas wuelto. Y ya que volviste, te podés ir quedando nomás...  
 Eduardo — Gracias, Tío Viejo, pero yo vine porque quería...  
 Tío Viejo — (INTERRUMPIÉNDOLO). No, si vos no eras malo... Te hacía malo el afán de la plata. Eso no es bueno, che...  
 Eduardo — Pero mire viejo que yo...  
 Tío Viejo — Pa' mi gusto que Mandinga se había dentrado en el cuerpo del Patrón y los volvía locos a Uds. dos.  
 Eduardo — Eso puede ser, como no. Pero yo vine porque...  
 Tío Viejo — ¡El Malo es muy artero!...  
 Odilia — ¡Ave María Purísima! ¡Dejeló hablar al hombre!  
 Tío Viejo — Y que hable, pues. ¿No tiene lengua?  
 Odilia — Bueno, ¿y a vos qué te pica? Mirá que ahora estamos muy tranquilos por acá.  
 Eduardo — No te preocupes. Antes que nada yo quisiera saber que pasó con el pobre negrito. ¿Apareció al fin?  
 Tío Viejo — ¡Qué va a aparecer! ¡Faltaba más! ¡Se voló p'al cielo!  
 Eduardo — ¿Está seguro?  
 Tío Viejo — ¡No hay ninguna duda! La Mama Vieja dice que ahora es un

Santito. ¡Un santito negro!  
 Odilia —Es así no más.  
 Eduardo —¡Habrás visto!  
 Tío Viejo —¡Cómo no! Y ya la gente anda diciendo que si a alguno se le pierde algo, lo mejor que puede hacer es prenderle un cabo'e vela al pobrecito Moisés. Y que no le sirva pa' mal que yo lo nuembre delante tuyo.  
 Eduardo —¡Ave María, viejo! (SE PERSIGNA). (ODILIA LO IMITA).  
 Tío Viejo —Dicen que el negrito hace aparecer las cosas enseguida, pa' que al pobre que las perdió no le suceda lo mismo que a él.  
 Odilia —Y le están tan agradecidos que le han hecho una canción pa' cantarle.  
 Tío Viejo —¡Y cómo no! ¡Así ha de ser! Hasta con canción es la cosa. Odilia la sabe. Cantasela che, para que se la aprenda, y le limpie la conciencia.  
 Eduardo —No hace falta, Tío. Yo estoy muy arrepentido, pero es un asunto del que también quiero hablarle.  
 Tío Viejo —A ver, dale, venga esa canción.  
 Odilia —Con mucho gusto! (CANTA)  
 Negrito del pastoreo  
 Santito de lo perdido  
 hacé que baje del cielo  
 todo lo que yo te pido.  
 Eduardo —Linda...  
 Tío Viejo —Y no... Siendo pa' nuestro negrito...  
 Odilia —Está bien, Tío. Ya es bastante. Pero decime Eduardo, ¿vos a qué viniste? ¿Se podría saber qué hicieron vos y el Patrón después que juyeron de acá?  
 Eduardo —Bueno, a eso vengo, pues. El Patrón y yo, cuando se armó el alboroto salimos picando pa' Montevideo. Al portugués casi no se le veía ni el polvo que levantaba... Y por allá el hombre andaba sin sombra, sin saber qué hacer...  
 Odilia —Y, ¿no pensó en volver?  
 Eduardo —Ni pensó ni pudo... Porque en esas andabamos cuando desembarcó el General Lavalleja en el Arrenal Grande<sup>31</sup> y se vino para este lado en un galope largo.  
 Tío Viejo —¡Lavalleja y mi general Don Frutos!<sup>32</sup> A ese Pardejón<sup>33</sup> no lo para naides!  
 Eduardo —Así es no más. Y bueno... el portugués vio que acá la cosa andaba perdida y se tomó el primer barco que encontró.  
 Tío Viejo —¡No decía yo! ¡Se fue como alma que lleva el diablo!  
 Eduardo —No crea, Tío. Andaba muy arrepentido, ya lo va a ver. Pero, digamé, ¿yo me puedo quedar con Uds.?  
 Tío Viejo —Por mí no hay cuidado. La gente anda muy tranquila ahora.  
 Eduardo —(A ODILIA). Y a vos, ¿te gustaría que yo me quedara?  
 Odilia —Llorando estaba un méndigo, en una puerta cerrada.

Eduardo —Será cosa de encontrar la llave... Y la Mama Vieja, ¿qué dirá?  
 Odilia —Y, si estás arrepentido...  
 Tío Viejo —De los arrepentidos se sirve Dios, dicen por ahí...  
 Eduardo —Bueno. Pero yo traigo otra noticia. Pero quisiera decírsela a todos juntos. ¿Están de fiesta hoy?  
 Tío Viejo —¡Pero claro! ¿Ya no te acordás ni del día en que vivís? ¿Qué negro sos vos? Hoy es 6 de enero, ¡día de los Santos Reyes! ¡La Mama Vieja y yo somos los Reyes del candombe!  
 Odilia —Además, van a apadrinar a la Liboria y Rudecindo, que se van a casar.  
 Eduardo —¡No me digas! Mirá vos...  
 Tío Viejo —Y, les pasó como a muchos: de tanto pelear terminaron queriendo... Eso pasa. (EMPIEZAN A OÍRSE VOCES Y RISAS AFUERA Y TEMPLAR DE TAMBORES. EL TÍO VIEJO MIRA PARA AFUERA).  
 Odilia —(ADELANTÁNDOSE). Paso a su Majestad la Reina!  
 (ENTRA LA GENTE. ADELANTE VIENE LA MAMA VIEJA VESTIDA DE REINA. TODOS LLEVAN TRAJES O ADORNOS PROPIOS DEL MOMENTO Y LOS INSTRUMENTOS CORRESPONDIENTES. DESFILA TODA LA COMITIVA Y LA MAMA VIEJA SE SIENTA EN SU SITIAL).  
 Tío Viejo —Che, vieja...  
 Mama Vieja —Viejos son los trapos, decía la finada mi madre...  
 Tío Viejo —Que en paz descansa y no se le ocurra volver...  
 Mama Vieja —Bueno, ¿y a vos qué te pasa?  
 Tío Viejo —Aquí está el Eduardo...  
 Mama Vieja —Ya lo vi.  
 Tío Viejo —Y dice estar muy arrepentido.  
 Mama Vieja —De los arrepentidos se sirve Dios.  
 Tío Viejo —¿No ves? ¡Si fue lo que yo le dije! No, si yo cuando digo algo...  
 Odilia —Pero además el Eduardo nos trae una noticia...  
 Mama Vieja —Y que la diga entonces. Hablá, Eduardo.  
 Eduardo —Mire, Mama Vieja. Yo volví porque estoy arrepentido, y éste es mi pago y Uds. son como mi familia.  
 Odilia —Los parientes son los peores...  
 Tío Viejo —No, si es lo que yo digo. La gente empieza peleando...  
 Mama Vieja —¡Callate, viejo charlatán! Seguí Eduardo.  
 Eduardo —Bueno. Yo quería decírsles que cuando se vino la independencia con el Brasil, Seu Francisco se mandó mudar para su tierra.  
 Tío Viejo —Como alma que lleva el Diablo.  
 Mama Vieja —Ese hombre era el mismo Mandinga en persona.  
 Eduardo —Pero iba muy arrepentido, no vaya a creer. El pobre hombre iba muy chumbeado.<sup>34</sup> Y parece que el arrepentimiento le hizo efecto, porque al tiempo me mandó buscar Olivera y me dio este papel. (SACA UNOS PAPELES CON SELLOS). (EXPECTATIVA GENERAL).  
 Mama Vieja —¿Y qué dice ahí?

- Eduardo —Este es un documento certificado por las autoridades y registrao por Olivera. ¡Y dice que le da la libertad a todos los negros de este establecimiento!
- Todos —Viva, bravo, lindo no más... (ALEGRÍA GENERAL).
- Rudecindo —¡Abran cancha, que ahora somos negros libres!
- Todos —¡Viva, bravo...!
- Tío Viejo —Abran cancha, que me voy a sentar en mi lugar.  
(SUBE A SU SILLÓN).
- Mama Vieja —Bueno, m'hijos, hoy es un día de fiesta pa' los pobres negros.
- Tío Viejo —Hoy es un día de fiesta pa' los pobres negros y pa' los negros pobres, que semos nosotros. Festejamos el día de los Santos Reyes, entre los que iba el Rey Baltasar, que era más oscuro que noche sin luna o concencia de portugués.
- Rudecindo —¡Ahijuna, negro lindazo!
- Mama Vieja —¡Respetá, Rudecindo!
- Mama Vieja —Y festejamos también la ascensión del Santito Moisés, negrito del Pastoreo.
- Tío Viejo —Al que le vamos a mandar hacer una imagen para entronizarlo en esta casa, así la guarda con su influencia.
- Eduardo —Esa imagen la ofrezco yo.
- Tío Viejo —¡Así me gusta! Y celebramos también el casamiento de Rudecindo y la Liboria que al fin de cuentas ahorcarse es un gusto como cualquier otro, decía uno que estaba con la lengua afuera...
- Mama Vieja —¿Y no te olvidás de algo, viejo calandraca.<sup>35</sup> Porque si la fiesta ya estaba linda, ahora va estar mejor. Ahora festejamos una cosa muy grande y muy difícil de conseguir: ¡La libertad!
- Todos —¡Bravo! ¡Viva! ...
- Tío Viejo —Eso es cierto. Me había olvidado por la falta de costumbre. Señoras y señores: según dijo el Eduardo, que no está mamado<sup>36</sup> y es un hombre que no miente y además trajo el papelerío, ahora semos negros libres. Y naides nos pisa el poncho, ¡qué ca...ramba<sup>37</sup>
- Rudecindo — ¡Ca...nejo<sup>38</sup>
- Tío Viejo — Porque cualquiera se puede dar cuenta, aunque esté mamado, que la libertad es la condición más importante del cuerpo del hombre!  
(LA MAMA VIEJA LE TIRA DE LA CHAQUETA Y LO SIENTA BRUSCAMENTE EN LA SILLA).
- Mama Vieja —¡He dicho!
- Todos —¡Bravo! ¡Viva! (aplausos, etc.).
- Mama Vieja —Los discursos están muy lindos, pero va a ser mejor que empiece la fiesta. A ver esos tambores, que se apronten. Y vos Eduardo, si estás arrepentido y querés quedarte pa' trabajar todos juntos, podés quedarte nomás.
- Eduardo —Gracias, Mama Vieja.
- Mama Vieja —Y pa' este baile podés ir haciendo pareja con la Odilia.

Odilia —¡Linda yunta, si me pregunta!

Tío Viejo —Bueno, menos conversación, que las celebraciones son pa' mover las tabas y no la sin güeso. ¡Aprontensé! ¡Música!

(A CONTINUACIÓN SE BAILA EL CANDOMBE EN TODA SU EXTENSIÓN Y EN MEDIO DE LA BARAUNDA Y CUANDO PAREZCA CONVENIENTE, LOS TAMBORES AL PROSCENIO. LUEGO

BAJA LENTAMENTE EL TELÓN

FIN DE LA OBRA

#### Notas

1. Esta bibliografía fue la empleada por Castillo para su investigación sobre la leyenda folclórica, la historia y las tradiciones africanas en el Uruguay. Castillo la insertó en la segunda página del manuscrito original.
2. La luz mala es una superstición rural del Río de la Plata. Esa luz es producto del fósforo de los huesos de animales dejados a la intemperie los cuales una vez calcinados producen un resplandor. Según la superstición, representa fuerzas naturales o fuerzas del demonio que presagian desventuras a quien se le aparezca.
3. Expresión criolla que significa cortejar.
4. Se refiere a los portugueses.
5. Todas estas hierbas son muy usadas en la medicina mágica. Las espinas de la cruz son el símbolo de la crucifixión de Cristo.
6. Hierbas silvestres aromáticas o simplemente curativas, aquí empleadas por sus supuestos poderes mágicos.
7. Diminutivo de gurí que significa niño.
8. Actividad mágica de los curanderos o curanderas destinada a quitar un mal.
9. Planta perenne de olor fuerte y desagradable empleada para medicinas. En el medio rural rioplatense, se emplea para las pociones mágicas, en especial la llamada ruda macho.
10. San Benito es un santo protector venerado por los descendientes de africanos en América, en particular en Cuba y en Venezuela, donde hasta hoy en día se le celebra durante un mes, en diciembre.
11. Canción de cuna adjudicada a lldelfonso Pereda Valdés que se canta con la música del arrorró.
12. Voz de origen africano de la cultura angoloñcongoleña, derivada de «muleque» que designa a los niños.
13. Baltasar es uno de los reyes magos que visitó a Cristo al nacer en Belén. Era africano.
14. Zona que estaba en las afueras de Montevideo antiguo donde se libró una de las batallas de la independencia, la Batalla del Cerrito de 1812.

15. Se refiere al General José Rondeau (1773-1844), quien, nacido en Buenos Aires, se adhirió a la causa de los orientales y se destacó en la defensa del territorio oriental contra los portugueses y los ingleses. Fue Director de la Provincias Unidas (1820) y Gobernador Provisorio del nuevo Estado Oriental (1828-1830).

16. Enviado de España en 1810, Gaspar Vigodet fue gobernador de Montevideo en plena época de la revolución de la independencia.

17. Zona que quedaba en las afueras de Montevideo antiguo, pero que hoy en día es un punto céntrico de la ciudad.

18. Baltasar Vargas, apodado «Baltavargas», era un paraguayo revolucionario que peleó en suelo oriental contra los españoles durante la revolución libertadora en 1811.

19. Las menudencias de la vaca.

20. Expresión criolla que alude a descaros y desvergüenzas.

21. Hierbas medicinales.

22. Originalmente bichoco era un caballo de carrera viejo que no podía correr más. Aquí se emplea en sentido figurado para indicar a quien no sirve más.

23. Caldera de agua caliente.

24. Los bastos, las copas, los oros y las espadas son los palos de los naipes españoles usados en juegos de cartas criollos, el truco por ejemplo.

25. La partitura está incluida en el «Apéndice musical».

26. El General José Gervasio Artigas fue el héroe de la independencia de la que sería la República Oriental del Uruguay. Además fue el primero en declarar a los países del Río de la Plata independientes de España y en promover y defender los valores cívicos democráticos en la región.

27. Metátesis de derrotó.

28. Animado.

29. Castillo sugiere que se escriba la música de esta canción con ritmo africano.

30. Diablo.

31. El General Juan Antonio Lavalleja (1784-1853), héroe de la independencia, jefe de la Cruzada Libertadora de los 33 Orientales quienes, desde Buenos Aires, cruzaron el Río de la Plata desembarcando en el Arenal Grande de la playa de la Agraciada para liberar la Banda Oriental de la ocupación de 20.000 brasileños. Lavalleja también ocupó el cargo de gobernador de la Provincia Oriental de 1825 a 1827.

32. Apodo del General Fructuoso Rivera (1789-1854), héroe y caudillo de la independencia, primer presidente de la nueva República Oriental del Uruguay, electo dos veces para ese cargo (1830-34 y 1839-43).

33. Otro apodo del General Rivera, del cual se había hecho acreedor por los muchos hijos naturales que se le adjudicaban.

34. Golpeado.

35. Persona ridícula y/o de malos hábitos.

36. Borracho.

37. Interjección. Eufemismo.

38. Interjección. Eufemismo.

## CARNAVAL DE LOS LUBOLOS<sup>1</sup>

Pieza montevideana en tres actos

de

ANDRÉS CASTILLO

y

RAUL MENÉ

TEATRO NEGRO INDEPENDIENTE

Montevideo

1966

PERSONAJESNEGROS:

- |                   |  |
|-------------------|--|
| 1. Nicasia.       | Negra vieja-Encargada y curandera.               |
| 2. Doña Agustina. | Mujer madura-madre de Adriana y José.            |
| 3. Doña Lucía.    | Mujer madura-madre de Ernesto, Dolores y Edison. |
| 4. José.          | Hijo de Agustina y marido de Francisca.          |
| 5. Francisca.     | Mujer de José.                                   |
| 6. Ernesto.       | Hijo de Da. Lucía.                               |
| 7. Benito.        | Muchacho joven.                                  |
| 8. Mario.         | Muchacho joven.                                  |
| 9. Pascual.       | Muchacho joven.                                  |
| 10. Aurelio.      | Cafíolo.   |
| 11. Pedro.        | Paisano cantor.                                  |
| 12. Adriana.      | Hermana de José.                                 |
| 13. Dolores.      | Hermana de Ernesto.                              |
| 14. Mirta.        | Muchacha joven.                                  |
| 15. Edison.       | Niño   |
| 16. Jorge.        | Niño   |
| 17. Miryam.       | Niña.  |

BLANCOS:

- |                |                                |
|----------------|--------------------------------|
| 1. Mabel.      | Milonguera <sup>2</sup> joven. |
| 2. Gutiérrez.  | Cuentero.                      |
| 3. Don Nicola. | Maestro de música.             |
| 4. El Torta.   | Cuentero.                      |

PRÓLOGO:

AL BAJAR LAS LUCES DE LA SALA SE OYEN LOS PRIMEROS COMPAS DEL TANGO «ADIÓS, MI BARRIO»<sup>3</sup> EN LA GRABACION DE LA TROUPE OXFORD. CUANDO ESTÁ POR TERMINAR LA GRABACIÓN SE LEVANTA LENTAMENTE EL TELÓN Y APARECE LA ESCENA VACÍA. AL TERMINAR LA GRABACIÓN, SE OYEN GRITOS DE NIÑOS AFUERA.

ACTO PRIMEROCuadro primero

LA ACCIÓN TRANSCURRE EN UN CONVENTILLO DE NEGROS, EN EL BARRIO SUR DE MONTEVIDEO, EN LA DÉCADA DE LOS AÑOS VEINTE.

LA ESCENOGRAFÍA REPRESENTA EL PATIO DEL CONVENTILLO, CON UNA ENTRADA DESDE LA CALLE, UNA ESCALERA PARA EL PISO ALTO Y UNA SALIDA PARA LOS FONDOS DONDE HAY UN TERRENO BALDÍO. DE SER POSIBLE EL PATIO ESTARÁ CONSTRUIDO EN DOS NIVELES, EL POSTERIOR CON PILETAS DE LAVAR. HAY BRASEROS, ALGUNA SILLA DE HAMACA, PLANTAS Y DEMÁS UTILERÍA PROPIA DEL LUGAR. ES LA MEDIA TARDE DE UN DÍA DE VERANO. ENTRAN LOS NIÑOS, EDISON, MIRYAM Y JORGE, JUGANDO A LA MANCHA VENENOSA. JUEGAN DURANTE UN MOMENTO Y LUEGO MIRYAM SE RETIRA DEL JUEGO.

Miryam—No juego más. Esta mancha no me gusta porque me cansa mucho  
Edison—Ustedes las mujeres son unas flojas.

Jorge—Nosotros los gauchos somos duros y aguantamos.

Miryam—Nunca vi un gaucho en este barrio...

Jorge—Yo tengo una careta de gaucho que la voy a usar en el Carnaval.

Edison—Y yo tengo una careta de lechuza.

Miryam—Ah, ¿sí? Y, ¿de dónde la sacaste?

Edison—Se la regalaron a mi hermano.

Jorge—Traé la tuya que yo traigo la mía.

SALEN LOS DOS NIÑOS. LA NIÑA LOS MIRA UN MOMENTO Y LUEGO TAMBIÉN SALE. QUEDA LA ESCENA VACÍA UN MOMENTO. DE LA CALLE SE OYE UNA CANCIÓN ITALIANA MUY DULCE Y LENTA QUE SE ACERCA. ES UN VENDEDOR QUE SE SUPONE QUE LLEGA HASTA EL ZAGUÁN Y DESDE ALLA GRITA.

Vendedor (afuera)—A la ricotta fresquita y bonita... A la rica ricotta...

(SE ALEJA LA VOZ DEL VENDEDOR Y SU CANCIÓN. ENTRAN DE NUEVO LOS NIÑOS CON CARETA DE LECHUZA Y DE GAUCHO. SE PARAN FRENTE A FRENTE ASUSTÁNDOSE CON LAS CARETAS QUE SE PONEN Y SACAN CON LAS MANOS).

Jorge—Salga de ahí, lechuza, que yo soy Juan Moreira<sup>4</sup>, el que hace temblar la tierra.

Edison—Salga de ahí, gaucho ladrón, porque viene el lechuzón.

Jorge—Yo no soy ladrón... Defiendo a la buena gente, revoleando mi facón.

Edison—Y si yo te miro fijo, ¡te morís de la impresión! (LO CORRE CON LA CARETA, ASUSTÁNDOLO). ¡Buuuuuuu, buuuuuuu, fuera gaucho!

Jorge—¡Hopa, hopa, fuera bicho feo!...

(ENTRA MIRYAM Y LOS DOS SE DETIENEN A MIRARLA. TRAE UNA CORONA Y UN TUL.)

Jorge—Y eso, ¿qué es?

Miryam—Mi disfraz.

Jorge—Y, ¿de qué es?

Miryam—De reina de Francia.

Edison—Y, ¿quién te lo dijo?

Miryam—Mi mamá.

Jorge—No me hagas reír. Mire si en Francia va a haber una reina negra.

Edison —No me gusta tu disfraz. (SE PONE LA CARETA Y EMPIEZA A DAR VUELTAS POR EL PATIO, CHILLANDO COMO EL PÁJARO. FINALMENTE QUEDARÁ EN LA PARTE SUPERIOR DEL PATIO MIRANDO LO QUE HACEN LOS OTROS DOS Y CHILLANDO DE A RATOS).

Jorge —Venga, mi reina de la muralia... déle el brazo a su gaucho defensor.

Miryam —No me hacés ninguna gracia.

(JORGE LE HA OFRECIDO SU BRAZO Y LOS DOS COMIENZAN A PASARSE DE LADO A LADO DEL ESCENARIO, ELLA MUY TIESA CON LA CORONA Y EL CON LA CARETA PUESTA).

Miryam —Jorge...

Jorge —¿Qué, mi reina...?

Miryam —¿Vos sabés dónde queda Francia...?

Jorge —Yo no, y ¿vos?

Miryam —Yo tampoco.

Jorge —Debe quedar para allá, para donde van los barcos. Lejísimo...

Miryam —Esto no me gusta. Vamos a cantar. Cantaremos Catalina.

Jorge —Ese es juego de niñas.

Miryam —Yo soy una niña. Si no querés, no cantés. Vení, Edison.

(BAJA EDISON Y FINALMENTE CANTARÁN LOS TRES, PRIMERO HACIENDO UNA RONDA Y LUEGO DE CARA AL PÚBLICO, LA NIÑA EN EL CENTRO Y LOS NIÑOS A SU LADO, CON LA CARETA PUESTA).

En Galicia había una niña  
que Catalina se llama sí, sí,  
que Catalina se llama...  
Su padre era un perro moro  
su madre una renegada sí, sí,  
su madre una renegada...  
Todos los días de fiesta  
su padre la castigaba sí, sí,  
su padre la castigaba...<sup>5</sup>

(ENTRA GUTIÉRREZ, SOÑOLIENTO Y DESPEREZÁNDOSE)

Gutiérrez —En este convento ya no se puede ni dormir... Che, ¿por qué no hacen menos barullo...?

Jorge —¿Y qué quiere...? Esta es la única hora que podemos jugar tranquilos...

Gutiérrez —Pero es la hora en que todos duermen.

Miryam —Y por eso mismo...

Gutiérrez —Es inútil... El que se acuesta con chiquilines... (LLAMANDO)

¡Che, Mabel! Traete el amargo<sup>6</sup>...

(SE SIENTA Y LOS NIÑOS QUEDAN A SU ALREDEDOR)

Edison —¿Ud. no quiere jugar con nosotros?

Gutiérrez —No, a mí los juegos que me gustan son otros...

(HA ENTRADO MABEL QUE SINTIÓ LO QUE DIJERON LOS NIÑOS Y SE RÍE).

Mabel —¿Quién te viera jugando a las madres?

Gutiérrez —Estaría bueno...

Edison —¿Por qué no nos cuenta algo?

Gutiérrez —Perdoná, botija<sup>7</sup>, pero no se me ocurre nada.

Edison —Mi papá dice que Ud. cuenta muy buenos cuentos...

Gutiérrez —Eso es cierto. Tu papá debe ser un tipo inteligente, che moreno.

Edison —Y entonces, ¿por qué no lo cuenta?

Mabel —Dale, animate... Abuelito... (RÍE).

Gutiérrez —Mirá, nene, los que yo cuento, son para mayores, ¿sabés?

Edison —Papá dice que son cuentos para zonzos...

Gutiérrez —No hay duda, che, que tu viejo es una luz...

Mabel —Conoce el paño...

Gutiérrez —A mucha honra... Un oficio es un oficio.

Mabel —Pero últimamente no te aplicás mucho al oficio...

Gutiérrez —¡Pero mi vida! Son los gajes<sup>8</sup> del matrimonio... Una vez trabaja la yunta y otra vez el cadenero.<sup>9</sup> Cuando trabaja uno, ¿para qué va a trabajar el otro? Sería un desperdicio de energías...

Mabel —Sí, pero hace rato que la que cincha<sup>10</sup> soy yo. Y de sol a sol. Desde que el sol se pone hasta que se levanta. Y mi gremio nunca hace huelga.

(APARECE DOÑA LUCÍA EN EL CORREDOR SUPERIOR).

Lucía —¡Niños! ¿Qué están escuchando Uds. ahí? Dejen tranquilos a los mayores. Vayan al fondo a tomar aire... Vamos. (PAUSA). Buenas tardes, vecinos.

(SE VUELVE A SU PIEZA. LOS NIÑOS SALEN PARA EL FONDO).

Edison —(ANTES DE SALIR AMENAZA A MABEL CON LA CARETA).  
¡Buuuuu!

Mabel —Juera bicho...(SE SANTIGUA). Dios libre y guarde...

Gutiérrez —Yo no sé de qué te quejás. Mantener a un tipo como yo es un privilegio. Por algo me llaman «El Limpio».

Mabel —Sí, pero el día menos pensado amanezco en el hospital y entonces te quiero ver con tu limpieza.

Gutiérrez —Che, estás fúnebre hoy. ¿Por qué no vas a pasear por el cementerio? Si lo encontrás al jorobado entre los cipreses, le tocás la espalda contra la yeta<sup>11</sup>...

Mabel —Tomás el mate y no chamuyés<sup>12</sup> tanto... (SE PERSIGNA NUEVAMENTE). Todavía te va a servir para mal...

Gutiérrez —Mirá que te dió... ¿Pero no te das cuenta que ando con el equipo desintegrado?... El Ronco está a la sombra<sup>13</sup> y el Torta se fue pa' los Buenos Aires... Y yo quedé en banda.<sup>14</sup> Pero si puedo reconstituir la línea media, vos vas a ver qué juego se va a dar... Mejor que en Colombes<sup>15</sup>...



(ENTRAN JOSÉ, MARIO, BENITO Y PASCUAL. VIENEN CON UNA PELOTA).  
 Benito —¡Colombes! ¡Gran victoria de los celestes!<sup>16</sup> ¡Don Juan Piriz, el patrón de la pelota! ¡Don José Leandro Andrade, la maravilla negra!<sup>17</sup>  
 Gutiérrez —Había algunos blancos también, ¿no?  
 Benito — Sí, pero como era de día no se los veía. ¡Los únicos que resaltaban eran los negros! ...  
 (TODOS RÍEN).  
 Gutiérrez —Y ¿José? ¿Pensaste lo que te dije? (PAUSA). ¿Entrás en mi equipo?  
 José —Prefiero el fútbol...  
 Gutiérrez —¡Pucha!<sup>18</sup> que sos sonzo!... ¡Me vendrías al pelo! Te das cuenta ¿quién va a pensar mal de un negro con cara de bueno? (LO MIRA). Si pareces el reclame del Dentinol<sup>19</sup>  
 Mario —No te metás, José...  
 Benito —Si te chapan<sup>20</sup>, te mandan al Cabildo o a la cantera de los presos...  
 Pascual —Uno que yo sé estuvo en Miguelete<sup>21</sup>... Un hotel muy lindo...  
 Gutiérrez —¡Piantate<sup>22</sup>, gil!<sup>23</sup> ¡Qué sabés vos de la vida...! Cuando tengas que ganarte los garbanzos<sup>24</sup> te quiero ver. . (A MABEL). Dame otro amargo...  
 José. — En el Club me prometieron un empleo para pronto...  
 Gutiérrez —¿Quiénes? ¿Los políticos? Y, ¿qué te van a dar? Te meterán de basurero en el municipio... O de portero vaya a saber dónde... ¿ Vos te creés que te van a dar algo mejor? ¿En qué trabajan todos los negros de este convento? Basureros, mandaderos, peones, y, ¡pará de contar! Cualquier italiano manya polenta<sup>25</sup> está mejor que Uds...  
 José —Somos pobres pero honrados...  
 Gutiérrez —Mi viejo también era honrado. Y así le fue. Se subía al andamio a las siete de la mañana y se bajaba a las siete de la tarde, porque no había más luz. El patrón vive en una quinta del Prado<sup>26</sup> y mi viejo se murió tuberculoso en el Fermin Ferreira<sup>27</sup>...  
 Mabel. — Eso a vos nunca te va a pasar...  
 Gutiérrez. — ¡Ni Dios permita! En este país sólo trabajan los que no se saben revolver. Con la cantidad de giles que hay, te hacés el peso con toda tranquilidad. ¿De qué te sirve trabajar? Mirá cómo les va a los trabajan... En cuanto salen a pedir algo, la policía les da lata hasta cansarse, y después todavía los meten en cana<sup>28</sup>... Pero, si te gusta... hacete empleado público...  
 José —En el Corralón<sup>29</sup> es un buen trabajo...  
 Gutiérrez — Sí, te van a poner para despertar los burros... (LOS MUCHACHOS RÍEN). Lo que pasa que vos no conocés el jotraba<sup>30</sup>... (LO MIRA). Prestá atención. Yo voy por la calle y vos estás en la vidriera de un cambio relojeando<sup>31</sup> el estrato<sup>32</sup> de la última jugada del Hospital de Caridad.  
 José —¿Yo? ¡Pero si yo no compré ningún número! ¿Con qué voy a comprar

número?  
 (LOS MUCHACHOS SE DAN CUENTA QUE JOSÉ NO ADVIERTE LA SITUACIÓN Y SE CODEAN, PREPARÁNDOSE A MIRAR EL ESPECTACULO).  
 Gutiérrez —¡Es lo mismo! Vos no compraste pero lo mismo mirás. Por curiosidad nomás. Pa' ver qué número salió a la cabeza. A ver si es el que vos soñás.  
 José —Ah, eso puede ser, ¿ves? Yo a veces sueño con números...  
 Gutiérrez —¡Claro!... Entonces vengo yo y me paro al lado tuyo y también miro el estrato... (LOS DOS QUEDAN JUNTOS Y DE CARA AL PUBLICO). Entonces yo de pronto... ¡me da como un susto! ¡No puede ser! ¡No puede ser! ¡Miro otra vez! ¡La pipeta!<sup>33</sup> ¡Me saqué la grande!<sup>34</sup>  
 José —¿La grande?  
 Gutiérrez —Pero, ¡claro! (SE METE LA MANO EL EL BOLSILLO, SACLA UNA CARTERA Y DE ELLA UN NÚMERO DE LOTERIA). ¿No ves? ¡Me la saqué con este número! (SE LOMUESTRA). ¡9. 7. 2. 2. 7. 3! ¡Tiene la grande!  
 José —¡LE SACLA EL NÚMERO, LO MIRA). ¿Este número? ¿Qué me decís? Y ¿por qué no lo cobraste?  
 Gutiérrez —Porque es de noche, y el cambio ya cerró. ¡No lo puedo cobrar! Tengo que tomar el último tren de la noche para Frayle Muerto. Me está esperando mi madre, que se muere de cáncer. ¡En plena agonía! ¡Tengo que irme! ¡No puedo quedarme! Y ¡tengo la grande!  
 José —¡Es un merengue<sup>35</sup> bárbaro!  
 Gutiérrez —¡Pero no importa! ¡Madre hay una sola! ¡Y la sonrisa de una madre moribunda vale más que todo el oro del mundo! ¡Te vendo el número! ¡Tomá! ¡Te lo vendo! ¡Dame lo que tengas, estoy desesperado!  
 José —Pero che, Gutiérrez, ¿qué problema te hacés? Yo soy un amigo. ¡Vos te vas y yo te cobro el número! ¡Y cuando vuelvas tenés toda la plata! ¡Avisá, che! ¿Con quién te creés que estás hablando?  
 Gutiérrez —(DESPUES DE UN MOMENTO). ¿Viste cómo entraste? ¿Viste qué fácil que es?  
 José —Pero entonces...  
 Gutiérrez ¿Te convencés que sos un gil a cuadros? (LE MUESTRA EL BILLETE). Miralo bien, ¿no ves que está arreglado? Mirale la fecha... Pero no hay caso. Es como yo te digo... Todos caen, unos por una razón, otros por otra, pero todos muerden el anzuelo. Es un jotraba facilongo... Querés que te diga una cosa ¡me da rabia de tan fácil! ¿Entrás o no?  
 Mabel —Largalo... No gastés tabaco...  
 José —Yo seré negro y pobre, pero tengo dignidad.  
 Gutiérrez —Sí, ya sé. Negro, batllista<sup>36</sup> y peñarolense<sup>37</sup>...  
 José —A mucha honra... De padre y madre.  
 Benito —Y cómo no. Ahí estamos todos. Los negros y los carboneros. Todos

del mismo color. Y al que no le gusta que se muera. ¡Arriba! (CANTA).  
Viva la Reforma, viva la alegría (CANTAN TODOS) y la  
simpatía de nuestro ideal,  
muchachos cantemos cuando brilla el sol  
un hurra a los rayados y otro a Peñarol.

(ENTRA ADRIANA DESDE LA CALLE CON UN ATADO DE ROPA Y TODOS ENMUDECEN).

Adriana — Buenas tardes...

(PASA Y VA HACIA SU PIEZA DONDE ENTRARÁ).

Benito — Al sol se le cayó un pedazo...

Adriana — ...y a vos te dió en la cabeza. (SALE).

José — Che, a ver si respetás un poco. ¿Cómo te vas a meter con mi hermana?

Benito — Y ¿quién se mete? Yo lo decía por el calor que hace.

Mario — ¡Y claro! ¿No manyás<sup>38</sup> la temperatura?

Pascual — Hace una calor que no dan ganas ni de caminar...

Mario — (LE PONE LA MANO EN LA FRENTE A BENITO). ¿No ves, José? Tiene como cuarenta...

Pascual — ¿Al sol o a la sombra...?

Benito — Yo a la sombra nunca estuve... Habría que preguntar...

Gutiérrez — No te preocupés... Allá te enfrían enseguida...

Benito — Uno de estos días me voy a hacer llevar preso...

José — ¿Vos? Y, ¿para qué?

Benito — De loco no más... Para ver cómo es... Para no ser un gil a cuadros... Para tener algo que contar... Después vengo acá y me doy corte. Digo que estuve con el que mató a la degollada de la Rambla<sup>39</sup>...

Mario — Le pedís que muestre el arma... (MABEL RÍE).

Benito — Naturalmente. Si no vas preso sos un otario a la gurda<sup>40</sup>... No te conoce nadie... (MABEL RÍE MÁS).

Gutiérrez — (SE LE ACERCA). Che, morucho<sup>41</sup>... ¿Todo eso va con segunda?

Benito — ¡Pero piola<sup>42</sup>! Yo soy un negro distinguido. Sólo viajo en primera... (TODOS RÍEN).

Gutiérrez — (LO AGARRA DE LA ROPA). ¡De primera va a ser el cachote<sup>43</sup> que te voy a dar si te seguís haciendo el loco!

### Segundo cuadro

(HAN SALIDO AL PATIO DOÑA LUCÍA Y DOÑA AGUSTINA CON SUS ATADOS DE ROPA Y ADRIANA TOMANDO MATE. LUEGO IRÁN SALIENDO LAS DEMÁS MUCHACHAS Y LA ENCARGADA, UNAS COSIENDO, OTRAS PEINÁNDOSE, OTRAS TOMANDO MATE. FINALMENTE ESTARÁN TODOS MENOS FRANCISCA, ERNESTO Y AURELIO).

Da. Lucía — ¿Qué pasa? ¿Se alborotó el avispero? Nunca se llevaron bien, y, ¿ahora se van a pelear?

(ENTRAN LOS CHIQUILINES CON LAS CARETAS).

Edison — ¡Buuu, buuuu, juera gaucho malo! (SE ENFRENTA CON GUTIÉRREZ).

Gutiérrez — Salí, nene... (SE VA A SENTAR). Me parece que acá quieren ver a un hombre.

Benito — Si me pongo lentes puede ser...

Lucía — ¡Benito! ¡Siempre como perro y gato! Si te viera tu madre, la pobre...

Benito — Dejala tranquila...

Agustina — Y que no le sirva para mal que la nombre en esta circunstancia... (SE PERSIGNA).

Lucía — (PERSIGNÁNDOSE). Amén. Bueno, a trabajar que la vida es dura.

Benito — Si me llevan para el cuadro, van a ver... ¡Mi porvenir está en el fútbol!

Pascual — Soñar no cuesta nada...

Benito — Por eso vos estás siempre durmiendo...

Pascual — Dormir es gratis...

Mario — Si hubiera que pagarle vos te arruinabas...

Pascual — Cada uno gasta de lo que tiene... Yo tengo salud y la derrocho... (RÍE SOLO SONORAMENTE).

(LAS LAVANDERAS HAN PUESTO LA ROPA EN LA PILETA Y EMPIEZAN A LAVAR).

Lucía — Lavando y fregando... Fregando y golpeando...

Agustina — La vida pasando... La muerte llegando...

Adriana — Ave María Purísima...

Encargada — Sin pecado concebida...

Lucía — La vida pasando... La muerte llegando...

Agustina — Lavando y fregando... Fregando y golpeando...

Benito — Ave María Purísima...

Mario — Sin pecado concebida...

Lucía — (DEJANDO DE LAVAR). A ver, esos niños tan vivos... ¿No tienen nada que hacer?

Benito — Vivimos de rentas...

Mario — Estamos esperando la herencia del Comendador Correa<sup>44</sup>...

Pascual. — Yo la espero sentado...

Lucía. — Sería mejor que respetaran un poco... Y, ¿vos José? ¿No te ocupás de la comparsa? Si siguen así no sé cómo les va a ir en este Carnaval...

Agustina — Les darán el premio al coraje...

Adriana — Van a salir a la manga<sup>45</sup>...

José — La comparsa está marchando... Ernesto fue a buscar al Aurelio para que nos ayude... Solos no vamos a ningún lado. Pero si viene Aurelio...

Lucía — Me parece que la Nación Benguela<sup>46</sup> este año se disuelve...

Benito — Y a mí me parece que la Comisión de Damas se borró de esta

carrera.

Dolores —Ah, ¿sí? ¿Qué me decís? Y esto que yo estoy cosiendo, ¿qué es?  
¿La sotana del cura del Seminario?

Agustina —¡Dolores! ¿Qué estás diciendo? ¡Respetá un poco chiquilina!

Dolores —¿Y qué quiere, también? Una se mata trabajando y estos después no se lo reconocen...

Pascual —El matado vive... El que no vive es el muerto... (RÍE)

Dolores —Ah, ¿sí? Y vos, ¿de qué te vas a morir?

Pascual —¿Yo? ¿Y no lo ves? De cansancio.

Adriana —El pobre está cansado de descansar...

Pascual —Vos no te preocupés, que yo en el Carnaval trabajo para todo el año...

Dolores —La macana que el resto del año también comés...

Benito —Y ¿qué querés? Ni que fuera Astorga<sup>47</sup>...

Pascual —Dios me libre...

Mirta —Tanto que hablan y ni son capaces de sacar una buena comparsa.

Benito —¡Pero, preciosa! ¿Todavía no te enteraste que mi especialidad es el fútbol? Mi camino ya está marcado en las estrellas de la Cancha de Ceniza<sup>48</sup> a los grandes internacionales.

Mario —Sí, señores a los grandes internacionales de Maroñas.<sup>49</sup> (TODOS RIEN).

Dolores —¿Con qué colores vas a correr?

Benito —Yo, en la Cancha de los Hornos, ¡me entrevero con los olímpicos! Y les aguanto la parada. Y ya me hablaron para jugar en Central<sup>50</sup> el año que viene.

Dolores —¿Te llamaron por teléfono?

Benito —Me llamaron por mi nombre, que algún día lo van a ver en los diarios.

José —Y bueno, tiene razón Benito ¿Qué nos dejan a los negros? ¿El Carnaval y el fútbol?... A mí me da por el Carnaval y a él por el fútbol. Y ojalá le vaya bien.

Agustina —Seguro, mi hijo... Cómo no. Es lo que todos deseamos.

Lucía —Claro. Una broma es una broma... (PAUSA). Lo que me parece que Uds. se la pasan todo el día embromando... Y así la cosa no va a marchar... Yo anduve estos días por los conventillos. Por el Medio Mundo, por la Facala<sup>51</sup>, por la calle Particular, y ¡esas sí que son comparsas!

Agustina —Como las de mi tiempo...

Lucía —Esas no vuelven más. Mi padre salía en la primera comparsa de negros que hubo en el Carnaval «Los pobres negros orientales». ¡Y decía que eran cientos!

Agustina —¡Qué lindo que desfilaban...!

Lucía —¿Ud. los recuerda doña Nicasia?

Nicasia —Y ¿cómo no? Patente. Como si los estuviera viendo. Mi finadito también salía... Adelante iban los lanceros, para defender a la

comparsa. Eran tiempos bravos.

Lucía —Después venían los estandartes, con unos mozos grandotes que los movían para todos lados. Unas estrellas inmensas... y unos banderines llenos de medallas... Pero al que se hiciera el loco se los rompían en la cabeza.

Nicasia —Después venían los escoberos, con mi finadito a la cabeza. Llenaban toda la calle y el gentío no los miraba más que a ellos. ¡Meta y meta revolcar la escoba! ¡No los paraba nadie! ¡Bailaban a la buena!

Lucía —Y enseguida los tambores, ¡meta lonja! Y el genterío de negros con las mazacallas<sup>52</sup>; y los gramilleros, bailando y bailando, con la Mama Vieja...

Nicasia —Y en el medio el farol, que era muy lujoso. Y había que ver los sombreros que llevaban algunos, cargados de muñequitos... Una vez llegué a ver a uno que llevaba un rancho de paja y terrón en la cabeza...

Benito —Raya...

Mario —Gol...

Lucía —¡Muchachos! ¡Respeten, pues!

Adriana —Lo que dice Doña Nicasia es cierto. ¡Mi abuela también lo contaba!

Dolores —Dejalo a ese abombado...

Nicasia —Los muchachos son muchachos... Pero van a tener que aprender a respetar. Porque si yo le hago un santiaguado al revés, cuando vaya a jugar al fútbol no va a saber por donde se le pega a la pelota.

Adriana —Perdónelos, doña Nicasia...

Dolores —Lo hacen de bobos que son no más... (PAUSA).

(SE OYE CHILLAR A LA LECHUZA. TODOS MIRAN PARA ARRIBA Y EN EL PISO SUPERIOR ESTÁ EDISON CON LA CARETA, CHILLANDO).

Lucía —¡Bajá de ahí, chiquilín del diablo! ¿No tenés otra cosa que hacer que andar asustando a la gente?

### Quadro tercero

(HAN ENTRADO ERNESTO Y AURELIO SIN SER ADVERTIDOS)

Aurelio —¡Buenas y santas para todos!

Varios —Buenas, buenas...

José —¡Aurelio! ¡Viniste! ¡Menos mal! Ya creíamos que no te ibas a dignar juntarte con nosotros...

Aurelio —Yo soy amigo de mis amigos... Y aquí tengo algunas amistades que me interesan mucho...

José —Parece que te va bien, ¿eh? (LO MIRA) De pilchas no te podés quejar...

Aurelio —Y, más o menos... Como para ir tirando...

José —¡Che, camisa de seda con monograma!

Aurelio —Y, se hace lo que se puede... Pero espera que voy a saludar al amigo

Gutiérrez y a la patrona (VA HACIA GUTIÉRREZ Y MABEL) Y, gente, ¿cómo dicen que les va?

Gutiérrez —Y, tirando para las chapas<sup>53</sup>... ¿Cómo andan los negocios?

Aurelio —Regularongo... Como para ir comiendo...

Mabel —Hace unas cuantas noches que no se te ve... ¿Te perdiste?

Aurelio —Tenías unas cuentas que arreglar por otro lado...

Mabel —No andés arriesgando el cuero que hay uno solo...

Gutiérrez —¿Y las arreglaste?

Aurelio —Hubo un poco de marejada, pero al final quedó todo tranquilo...

Gutiérrez —Más vale así.

Mabel —¿Venís por la comparsa?

Aurelio —Vengo porque vengo... Y vamos a ver qué pasa... (A JOSÉ) Che, los noto medio desanimados... Aquí hay olor a velorio... y no a Carnaval.

Lucía —La boca se te haga a un lado...

Aurelio —Perdone, doña, si la ofendí. No lo decía por usted...

Lucía —Menos mal...

José —Bueno, está bien. Aurelio vino para ayudarnos... ¿Qué te parece que hagamos...?

Aurelio —Y yo qué sé, che... Yo creí que estaban adelantados, pero por lo que veo recién están empezando. Canten, a ver. Canten algo que sepan todos, para ver cómo andan las voces...

Mario —Justo. ¡Cantemos algo! ¡Eso me gusta!

Benito —Yo propongo una canción dedicada a mi gran amiga Dolores... Para que la baile junto conmigo... Si me hace ese honor...

Dolores —(JUNTO A ÉL) Y ¿cómo se llama esa canción que me vas a dedicar?

Benito —(LA MIRA) «Sacaté la caretita».

Dolores —¡Zonzo!

Benito —(EMPIEZA A CANTAR)

**SACATÉ LA CARETITA** (TANGO, de «Firpito» Juan Bauer)<sup>54</sup>

Sacaté la caretita (bis)  
que te quiero conocer... ¡¡Todos.  
No te hagás la Greta Garbo (Magallanes) (bis)  
que te voy a conocer...  
Ay mamita, que allá viene el hombre  
Ay mamita, el que hace mal  
Ay mamita, allá viene el hombre  
Ay mamita, no lo deje entrar...

José —Y, ¿qué te pareció?

Aurelio —Para cantar en el conventillo no está mal. Pero en el Carnaval no cantan las mujeres...

Dolores —Por desgracia...

Adriana —Ahí cantan los feos solamente... (AURELIO SE LE ACERCA)

Aurelio —Si cantarás vos, no dudo que sacaríamos siempre el primer premio...

Adriana —A seguro<sup>55</sup> no lo llevan preso...

Aurelio —Por vos debe ser un placer ir preso...

Ernesto —Che, José, éste vino por la comparsa o a dragonear<sup>56</sup>?

José —¡Che, Aurelio, mirá!

Aurelio —¿Qué pasa? ¿Tenés mucho apuro? La vida es corta, botija...

José —Sí, pero el Carnaval se acerca...

Aurelio —En esto convento, ¿no dejan hablar con las monjitas? (LAS MUJERES RIEN).

Ernesto —¿Vos venís a trabajar de director o de vivo?

Aurelio —¡Yo trabajo de lo que a mí me parece! Y si se me ocurre trabajar de vivo, ¡va a ser difícil que me ganés vos!

José —(LOS SEPARA). ¡Bueno, está bien! ¿Vamos a empezar el Carnaval peleando?

Adriana —Y a vos, ¿que te importa? Si a ellos les gusta... (SE VAA SENTAR).

José —(SE QUEDA UN MOMENTO DESORIENTADO) Bueno, vos Ernesto andá para allá.

Ernesto —Está bien... (VA HACIA UN COSTADO).

Gutiérrez —(A ERNESTO) Te van a patear el nido...

Ernesto —Salí...

José —Bueno, che Aurelio... ¿qué hacemos con la comparsa?

Aurelio —Se me ocurre que hay que traer al italiano.

José —¿Tenés alguno?

Aurelio —Y, sí... puedo traer al que ensayó la Estudiantina<sup>57</sup>... Es del barrio. Si yo se lo pido viene. Pero hay que pagarle.

José —Y bueno... algo haremos... traelo.

Aurelio —Sí, yo lo traigo, pero ustedes tienen que ir ensayando. Por lo menos, para ir aprendiendo las letras. ¿Tienen algo sabido ya?

José —Yo compuse un lamento.

Aurelio —Ah, ¿sí? Estás alegre...

José —Y sí... muy alegre no ando...

Aurelio —¿Te pasa algo?

José —No sé... Tengo como un presentimiento...

Aurelio —¿Tu mujer esta enferma?

José —¿Mi mujer? No, ¿por qué? (MIRA Y NO LA VE) ¿Y mi mujer? ¿Dónde está? (PAUSA) ¡Francisca! ¡Francisca! (PAUSA) (APARECE FRANCISCA CON UN NENE EN BRAZOS)

Francisca —¿Qué pasa? ¡Tanto grito!

José —¡Che, me habías asustado! ¿Dónde estabas?

Francisca —¿Y dónde iba a estar? ¡En la pieza!

José —¡Y qué hacías?

Francisca —¿Y qué iba a hacer? ¡Le daba de mamar al nene! ¿O querés

hacerlo vos? (TODOS RÍEN).

José —Gocen, no más. La risa es gratis...

Pascual —Es otra de las pocas cosas gratis que hay. (RIE).

Aurelio —¿Sabés una cosa? Después que se termine el Carnaval, ¡te compro la risa!

Pascual —Si pagás bien...

Benito —Hay billetes, quedate tranquilo...

Aurelio —¡Y claro que hay! ¿Tenés alguna duda? ¡Si querés te puedo hacer comer unos cuantos!...

José —Che, ¿otra vez? ¿Qué les dió?

Aurelio —Yo que sé... ¡Están todos contra mí! Debe ser el tiempo... ¡Mucho calor! Me parece que va a ser mejor que me vaya.

José —¡No digas macanas! ¡Son cosas de chiquilines! ¿Querés oír el lamento? A ver, muchachos, vamos a cantar el lamento para que lo oiga el Aurelio. ¿A ver cómo se portan? (A AURELIO) No lo tenemos bien ensayado. (CANTAN EL LAMENTO).

**TANGO** (De los Nyanzas) (Letra J. Paladino. Música P. Rodríguez)<sup>58</sup>

I  
Nyanza la tierra  
Privilegiada  
Región soñada  
Nido de amor  
Para ti tienen  
En los festines  
Los tamboriles  
Su evocación

II  
En estos días  
aunque amargados  
por el oprobio  
y la imposición  
Surge latente  
En vez de odio  
Deseo vehemente  
De diversión

III  
Lucen las flores  
en los vergeles  
Cantan las aves  
En el nidal

Se oye un murmullo

De cascabeles

Y de tambores

El redoblar

(EN UNA PAUSA DE LA MÚSICA SE OYE CHILLAR LA LECHUZA. TODOS MIRAN A VER SI ES EDISON PERO ESTA VEZ ES LA VERDADERA QUE HA PASADO VOLANDO).

Lucía —¡Cruz diablo! ¡Bicho feo!

Agustina —¡Dios nos libre! (SE PERSIGNA).

Nicasia —Cuando chillaba el bicho el diablo algo se trae.

Lucía —¡Por Dios, vieja!

Agustina —¡Jesús, María y José!

Las Muchachas —Amén... (PAUSA).

(EN MEDIO DEL SILENCIO, ENTRA PEDRO, QUE VIENE DEL INTERIOR Y TRAE UN ATADO UNA GUITARRA).

Pedro —(FUERTE). ¡Buenas noches! (SOBRESALTO GENERAL).

Nicasia —Y Ud. ¿qué busca, mocito?

Pedro —Yo soy Pedro Fuentes, el de Treinta y Tres.<sup>59</sup>

(POR EL COSTADO ENTRÓ ANTES EDISON CON LA CARETA DE LECHUZA POR UN LADO Y JORGE CON LA DE GAUCHO POR EL OTRO. AMBOS MIRAN AL FORASTERO UNO DE CADA LADO).

Edison —¡Buuuu...!

Jorge —¡Juera bicho!...

Lucía —¡Niños! ¡Salgan de ahí! ¡Rápido!

(LOS NIÑOS SUBEN AL PRIMER PISO).

Nicasia —¿Así que Ud. es el que viene para la pieza de Julio? El no está en este momento. Pero vaya no más. Es la 32, arriba. La puerta está abierta.

(LUEGO DE UN MOMENTO).

Pedro —Con su permiso. (SUBE Y DESAPARECE).

Aurelio —Éramos pocos... ¿Este también viene para la comparsa?

José —No sé. Dicen que es cantor... Bueno, a ver, sigan con el lamento.

(EMPIEZAN A CANTAR NUEVAMENTE EL LAMENTO. VA BAJANDO LA LUZ MIENTRAS CANTAN. QUEDAN DESTACADOS E ILUMINADOS POR UN FOCO LOS DOS NIÑOS CON LAS CARETAS EN EL PISO ALTO).

FINALMENTE, CAE LENTAMENTE

EL TELÓN

FIN DEL PRIMER ACTO

## ACTO SEGUNDO

## Cuadro primero

EL MISMO LUGAR DEL ACTO ANTERIOR. ES LA MEDIA TARDE. ESTAN EN ESCENA LAS MUJERES, RODEANDO A ADRIANA, QUE LEE UN FASCÍCULO DE NOVELA POR ENTREGAS QUE TIENE EN SU MANO.

Lucía —Es preciosa, che. Seguí leyendo.

Dolores —Sí, seguí, dale. ¡A mí me gusta tanto!

Adriana —Bueno, ¡está bien! No se apuren... La novela no se va a escapar... (LEE). «Una sombra siniestra de tragedia se cernía sobre el viejo castillo de los antiguos señores de Rocafort, que sus antepasados, feroces hombres de horca y cuchillo, habían levantado en aquellas tierras rojas como la sangre y calientes como la pasión».

Lucía —¡Tomá!

Adriana —«Pero la frialdad del odio implacable y la venganza incumplida enfriaban los pantanos circundantes y en el frío atardecer una niebla cargada de negros presagios se levantaba entre los árboles oscuros y cubría de blancos celajes el viejo lago donde la joven condesa concurría todas las tardes para quedarse a solas con sus tristes pensamientos».

Dolores —¡Es una novela preciosa!

Adriana —Sí. «La joven condesa, bella como una virgen italiana, reposaba a la orilla del viejo lago cubierto de blancos celajes, envuelta en un largo traje blanco como la nieve y cubierta con un ancho sombrero rodeado de tules y gasas impolutas».

Dolores —¿Qué me decís...?

Mirta —Estaría preciosa...

Lucía —¡Y no va a estar! Era una condesa, che...

Adriana. —Escuchen... «Su belleza rubia refulgía en el atardecer como una flor suntuosa y rara, pero ni aún el esplendor radiante de sus encantos femeninos podía hacer olvidar a quien la contemplara la extraña maldición que pesaba sobre su desgraciada estirpe».

Agustina —¡Qué desgraciada!

Adriana —«En ese momento, abriéndose paso por entre la maleza con sus manos cubiertas de finos guantes, llegó silenciosamente al claro del bosquecillo el viejo Conde de Rocafort, cuya inmensa fortuna le había permitido comprar el amor de su joven esposa, del mismo modo con que había comprado tantas otras mercancías en su larga vida de poderoso y despreciativo señor».

Dolores —¡Qué malvado! ¡Lo odio!

Adriana —«La joven condesita no había advertido la presencia del ser repugnante que había adquirido todos los derechos sobre ella; y el conde, caminando dificultosamente por entre el pasto crecido, demos-

traba en su rostro contraído, en su expresión bestial, en el color purpúreo que ensombrecía su rostro ajado, que la triste, fatal y definitiva revelación había llegado a sus oídos».

Lucía —¿No ves? ¡Yo te había dicho que no era posible que no lo supiera!

Dolores —¡Viejo trucha!

Adriana —«Llegó el viejo conde con dificultad hasta casi tocar a la desprevenida condesita. Introdujo su mano enguantada en fino cuero en el bolsillo de su cazadora de lujosa pana y su avieso rostro se contrajo más aún, llegando al paroxismo de las bajas pasiones. Y en ese momento... En ese terrible momento de incertidumbre...». (PAUSA).

Dolores —¿Qué pasó?

Adriana —«Vea la continuación en nuestro próximo número». «¿Qué hará el malvado conde?». «¿Qué le sucederá a la joven y pura condesita, casada, virgen y mártir?». «Lo sabrá comprando la entrega número 25 de la mejor novela de todos los tiempos: *La estirpe maldita de los Rocafort, o Deshonrada en la flor de su juventud*».

Dolores —¡Qué yeta! ¡Siempre termina en lo mejor! (ENTRA MABEL).

Mabel —No te amargues... Si no leyeras esas pavadas... Che, ¿me la prestás después?

Dolores —Ah, ¿y vos no las leés?

Mabel —Sí, pero yo no me amargo... La vida es corta, botija...

Dolores —Si vivís de día... Porque si trabajás de noche es mucho más larga...

Mirta —Depende de lo que hagas, porque hay trabajos que no cansan mucho...

Mabel —Ah, ¿sí? ¡Mira vos las dos princesas! ¡De tanto leer novelas se les están subiendo los títulos a la cabeza! Y Uds., ¿qué hacen? ¡Lavar pisos! ¡Mirá que lindo trabajo! ¡Sacar la mugre de los demás!

Dolores —¡Mucho peor es sacarles la plata!

Mabel —¡Sí, se la saco! ¿Para qué son giles? Pero les doy algo en cambio, ¿no? (SE YERGUE DESAFIANTE MOSTRANDO EL CUERPO).

Dolores —¿Te vas a sacar una foto?

Mirta —Presentate al concurso de *Mundo Uruguayo*<sup>60</sup>, a la mejor sacas premio...

Mabel —¿Y te creés que si me presentara no lo sacaría?

Mirta —El premio al descaro.

Mabel —¡Más de cuatro quisieran tener lo que yo tengo!

Dolores —¡Más de cuatro veces te llevaron presa!

Mirta —¡Calandraca!

Mabel —¡Ah no, eso sí que no! ¡A mí no me vas a decir vieja! ¡Yo soy más joven y linda que Uds. y que todas las arrastradas que viven en este conventillo de porquería!

Dolores —¡Caradura!

Mirta —¡Local!

Lucía —¡Lengua larga! ¡Te deberías limpiar la boca antes de hablar así!

Agustina —¡Chismosa!  
 Mirta —¡Rompele el alma!  
 Mabel —¡Rompémela vos, si te atrevés!  
 Dolores —¿Y te creés que te tenemos miedo?  
 (SE GENERALIZAN LOS GRITOS, Y HAY UN COMIENZO DE PELEA ENTRE LAS MUJERES. ENTRA GUTIÉRREZ, JOSE, ERNESTO Y ALGÚN OTRO QUE VIENEN DE SUS PIEZAS).  
 Gutiérrez —(SEPARÁNDOLAS). ¡Basta! ¡Vení para acá! ¡Este gallinero está muy revuelto!  
 José —Che, ¿qué les pasa? ¡Parece mentira!  
 Ernesto —Quédense tranquilas...

### Quadro segundo

(VUELVE LA TRANQUILIDAD. NADIE HA ADVERTIDO LA ENTRADA DEL TORTA, AMIGO DE GUTIÉRREZ QUE VUELVE DE BUENOS AIRES).  
 Torta —¡No me digan que esta es la forma de recibir a los amigos! (TODOS LO MIRAN).  
 Gutiérrez —¡Torta! ¿Sos vos?  
 Torta —¡El mismo que viste y calza!  
 Gutiérrez —¡Dichosos los ojos que te ven! ¿Pero vos no estabas en la vecina orilla?  
 Torta —Estaba... Pero vos sabés que a mí en verano me tiran los aires marítimos...  
 Gutiérrez —Los porteños se vienen para acá y vos los acompañás...  
 Torta —¡Eso mismo! Para hacerles la estadía más... descansada.  
 Gutiérrez —Más... liviana.  
 Torta —¡Cómo te va! Vos y yo, Limpito, tenemos muchas carreras ganadas...  
 Gutiérrez —Y las que vamos a correr todavía, hermano...  
 Torta —¡Con mucho gusto! Pero en el Carnaval, bajo la cortina. ¡No estoy para nadie! ¡El Carnaval es sagrado, che!  
 Gutiérrez —Y bueno, ¿qué le vas a hacer?... Si te da por ahí. Aunque me parece que al final hasta yo voy a marchar con la comparsa...  
 Torta —(A LOS NEGROS). Y Uds., ¿cómo andan? Me habrán guardado el puesto, ¿no? ¡En todo el barrio, no hay un chico como yo!  
 José. —Quedate tranquilo... ¿Así que anduviste de viaje?  
 Torta —Y, para no perder la costumbre... En Buenos Aires se pucherea lindo<sup>61</sup>...  
 Gutiérrez —Debe haber un ambiente bárbaro... Pero aquí se vive más tranquilo.  
 Torta —Eso es cierto... Allá la cosa es brava... Pero acá nunca salís de pobre.  
 José —Y sí... Hay poco trabajo... Te largás a buscar un empleo y te pelás la frente...  
 Gutiérrez —Bueno... Pero vos, Torta, un empleo, lo que se dice un empleo,

no tenés muchas ganas de buscar...  
 Torta —Vos y yo, preferimos trabajar por cuenta propia... Che, pero a Uds. no los noto muy animados... ¿Están tristes por la demolición?  
 José —¿Anduviste por el Bajo?  
 Torta —Me di una vuelta... Están rompiendo casas que es un gusto...  
 José —Si siguen así, acá no se va a poder vivir... Era un barrio tan lindo...  
 Torta —Había movimiento, gente, trabajo...  
 José —Se vivía tranquilo, todos conocidos...  
 Torta —Che, pero yo hablo de aquél de allí...  
 José —Y yo de éste de acá...  
 Torta —Pero acá todavía no empezaron...  
 José —Ya van a llegar...  
 Torta —Y, ¿qué es lo que van a hacer?  
 Gutiérrez —Una rambra...  
 Torta —¿Y eso qué es?  
 Gutiérrez —Una calle por toda la costa...  
 Torta —Y bueno, tan malo no es el asunto... Vendrá gente a pasear, habrá movimiento, trabajo...  
 José —Este barrio era lindo... Nos conocíamos todos... En la tardecita, nos íbamos a la muralla a pescar o a jugar al fútbol. En los ranchos, se arman unas comilona y unas cantarolas que duran toda la noche... Hasta los atorrantes de los caños se la pasan bien. ¡Se van a la Usina del tranvía a meter los pies en la salida del agua caliente!  
 Torta —Bueno, pero no vas a parar el progreso... Con el progreso hay movimiento, gente, y...  
 Gutiérrez —¡...trabajo!  
 José —Sí, pero todo esto va a desaparecer... Y nosotros los pobres, ¿dónde vamos a ir?  
 Torta —Bueno, che... No van a tirar todo el barrio abajo. Algo quedará... Consolate. (PASA). (SE DIRIGE A LAS MUCHACHAS). Y a Uds., ¿cómo les va? ¿Siempre bonitas y encantadoras? (A ADRIANA). ¿Y vos? ¿Seguís siendo la Presidenta de la República?  
 Adriana —Mientras me voten...  
 Torta —Vos sabés que yo siempre he sido muy partidario de tu candidatura...  
 Adriana —Sí, pero que yo sepa, por ahora no va a haber elecciones...  
 Torta —(ACERCÁNDOSE). Si las hubiera, yo te votaría con todas las ganas...  
 Adriana —La macana es que hay muchos electores...  
 (ERNESTO SE HA ACERCADO MUY MOLESTO).  
 Ernesto —(APARTANDO AL TORTA). ¡Yo ya te dije que acá lo único que vos podés tocar es el tambor!  
 Torta —¡Yo toco el tambor y cualquier otra lonja!  
 Ernesto —¡Eso lo vamos a ver!  
 (JOSÉ SE INTERPONE Y APARTA A ERNESTO).  
 José —¡Mi hermana tiene quien la defienda! ¡Y ese soy yo!

Ernesto —¡Vos no te metas en lo que no te importa!  
 José —¡Me importa mucho! ¡En mi familia mando yo!  
 Ernesto —¡Pero este es un asunto mío!  
 (EL TORTA LOS MIRA SONRIENTE MIENTRAS ELLOS DISCUTEN).  
 Adriana —¿Se puede saber quien les pidió a Uds. dos que se metieran donde nadie los llama? ¡Yo soy mayor de edad! ¿No se enteraron todavía?  
 Ernesto —¡Vos no te metás!  
 José —¡Y vos tampoco!  
 Ernesto —¡Este es un asunto de hombres!  
 (HA ENTRADO AURELIO CON EL MAESTRO DE MÚSICA ITALIANO, DON NICOLA, Y LOS MUCHACHOS. CON EL RUIDO TAMBIÉN HA SALIDO EL RESTO DE LA GENTE Y AHORA ESTÁN TODOS EN ESCENA).  
 Aurelio —Si es de hombres, ¡entonces me gusta para mí!  
 José —¡Vos tampoco te metás! ¡A mi hermana la defiende yo!  
 Aurelio —Ah, ¿es con ella el asunto? ¿Entonces pido juego!  
 Torta —¡Tené cuidado porque yo soy el tallador<sup>62</sup>!  
 Aurelio —Ah, ¿volviste? Y bueno, mejor así ¡A mi juego me llamaron!  
 Ernesto —¡Aquí el único que grita soy yo!  
 Aurelio —¡Si yo te dejo!  
 José —¡Si a mí se me da la gana!  
 Torta —¡Animate!  
 Aurelio —¡Te voy a romper la cabeza!  
 Torta —¡Vos no me rompés nada!  
 Aurelio —¡Yo te rompo todo! ¡A vos y al que raye!  
 Ernesto —¡Conmigo no te metás!  
 José —¡Aquí nadie grita si yo no quiero!  
 Aurelio —¡Callate, abombado!  
 (FINALMENTE, TODOS EMPIEZAN A GRITAR AL MISMO TIEMPO Y SE ARMA UNA BATAHOLA GENERAL CON GRITOS, CORRIDAS, CAÍDAS, ETC. ADRIANA ASISTE AL ESPECTÁCULO MUY COMPLACIDA, GUTIERREZ NO SE METE, EL ITALIANO Y LAS MUJERES MIRAN. FINALMENTE, MABEL EMPIEZA A SEPARAR A LOS PELEADORES EMPUJÁNDOLOS PARA LOS COSTADOS AYUDADA POR LOS MUCHACHOS).  
 Mabel —¿Por qué no se quedan tranquilos, chiquilines? ¿Les gusta jugar a los boxeadores?  
 Adriana —Y si son guerreros, ¿a vos qué te importa?  
 Mabel —Es que donde yo estoy no me gusta que se peleen los hombres.  
 Adriana —Salvo que sea por vos...  
 Mabel —Ese es otro asunto... Pero donde yo estoy, me hago valer y los hombres besan el suelo por mí.  
 Gutiérrez —¿Ah sí, che? ¿Y eso sucede muy a menudo?  
 Mabel —Todas las veces que yo quiero...  
 Gutiérrez. — Mirá, no te hagás la Theda Bara<sup>63</sup> porque me parece que voy a ser yo ahora el que va a empezar a los cachotes. ¡Y si yo te tapo<sup>64</sup>,

te dejo sentada en la muralla!  
 Mabel. — (LO MIRA). Yo soy una incomprendida. Por eso siempre tengo ganas de estar sola...  
 (SE VA PARA UN COSTADO. PAUSA GENERAL).

### Quadro tercero

(EL ITALIANO SE ADELANTA).  
 Nicola —Ma dicame una cosa, mio signore... Esta é la forma que tienen in este conventiye de prepararse per il Carnavale?  
 Lucía —Y... los muchachos son guerreros... Tanto lío por una pollera.  
 Agustina —Sí... Una pollera que tiene algo adentro...  
 Lucía —Algunas no saben lo que desprecian...  
 Agustina —Y otros piden sin tener motivo...  
 Lucía —Porque les gusta hacer favores a quien no se los merece.  
 Agustina —¡Eso sí que no te lo permito!  
 Gutiérrez —¡Pero señoras!... ¿Ahora van a empezar Uds.?  
 Nicola —Buene... Vamo a vere si quedano tutti tranquilos y cominciamo doppo... Se no, io me ne vado con la musica a otra parte...  
 Aurelio —Tiene razón, Don Nicola... Acá no estamos para pelear, sino para sacar la comparsa. ¡A ver, vamos a mostrarle los tambores!  
 Torta —Y, ¡cómo no! ¡En un momento los templamos!  
 (SALEN A BUSCAR LOS TAMBORES).  
 Nicola —E quien fa el repique?  
 Aurelio —El repique lo hago yo. ¡Siempre lo hago yo! ¡Es lo que más me gusta en este mundo! ¡Con el tambor entre las manos a mí no me para nadie! Yo soy un loco cualquiera, pero agarro el tambor, y ¡es como si me metiera adentro! El corazón me salta como si fuera la lonja. ¡Y cuando le pego a la lonja la hago sonar como si llevara mi corazón en la mano!  
 José —¡Lindo!  
 Aurelio —Mire, Don Nicola, Ud. se cueiga el tambor del hombro y parece que fuera un peso, una molestia; golpea la lonja y las manos le duelen. Pero empieza a caminar y es como si el ruido lo llevara. Golpea la piel del tambor y es como si la lonja sonara con su propia sangre. Y entonces uno camina y camina sostenido por el tambor... Y no ve nada... Y no sabe nada... Y toca y toca... Cuadras y cuadras... Y el ritmo del parche le baila en la cabeza, y en el corazón... y lo lleva, lo lleva... Y así, juntos, dormidos, vamos mi tambor y yo por el mundo, sin que nada nos detenga, sin que ninguno de los dos se acuerde de otra cosa, zumba que te zumba... Borocotó, borocotó, borocotó, borocotó...  
 (HAN ENTRADO CON LOS TAMBORES Y LOS TAMBORILEROS TOMAN EL RITMO DE AURELIO TOCANDO MUY BAJO Y TOCAN DURANTE UN MOMENTO).



Aurelio —Bueno. Dame el mío. (LE DAN SU TAMBOR). Escuche, Don Nicola. ¡El chico! (TOCA EL CHICO). ¡El piano! (TOCA EL PIANO). ¡El bombo! (TOCA EL BOMBO). ¡Y el repique!

(TOCA EL REPIQUE. LUEGO TOCAN TODOS JUNTOS Y FINALMENTE SE ORGANIZA UN CANDOMBE GENERAL EN EL QUE BAILAN TODOS HASTA QUE SE CREA CONVENIENTE).

Aurelio —Bueno, está bien. Basta de gimnasia.

Italiano —Bailano lindo, eh? Questo baile me piace. E molto movimentato. Per aquí, per allá, e se muove tutto il corpo... Per aquí, per allá... E mecore que lo gabuche... Lo gabuche sono triste... Sempre cun la guitarra inta la pampa... Tran, tran... Il caballo que se muore e la china que lo deca... Tran, tran, tran... Porca miseria...

Aurelio —Mire, Don Nicola, que acá ahora tenemos un canarito...

Pedro —Que yo sepa, nunca me dió por volar...

Italiano —In este conventiye tutti tienen mal humore!... E vo tucá la guitarra?

Aurelio —Tenemos dos guitarras. La de este botija que promete mucho...

Guitarrero —Gracias.

Aurelio —... y la del zorzal.<sup>65</sup>

Italiano —Otro pacarite?

Aurelio —Es el mismo, con distintas plumas.

Pedro —Me parece que si seguís así vas a terminar con la guitarra de collar!

Aurelio —Pero hermano, no te ofendas. ¡Es un elogio, che!

Italiano —Esta é una raza molto temperamentale!

Aurelio —Mire, Don Nicola, el zorzal nos trajo una canción campera muy bonita. ¿Quiere que se la cantemos? Italiano. —E buono... Così vamo viendo le voce... Cánteno!

Aurelio —A ver, las guitarras y el coro.

(TRAEN LAS GUITARRAS, SE PREPARAN Y LUEGO CANTAN).

GOLONDRINAS (Zamba de Nazareno Rusil y Luis A. Cardozo).<sup>66</sup>

Viendo que te marchas

ya no puedo estarme

de tanto padecer

(bis)

en astillas se hace mi corazón.

En tus labios tibios

yo he bebido tanto

el néctar de una flor

(bis)

que quedó su miel para mi dolor.

VUELTA

Cuándo noto tras del cielo

las golondrinas perderse

mis ojos al mirar

(bis)

sólo ven tu amor sin poder llorar.

II

El otoño llega

febril golondrina

tu vuelo remontás

(bis)

hacia la región de dorado sol.

Cuando llegue el tiempo

de la primavera

quién sabe volarás

(bis)

sobre mi jardín y vendrás por mí.

Italiano —Esta bene... La cosa puede marchare...

Aurelio —Don Nicola, venga para la pieza de José... Nos tomamos un vinito y arreglamos la comparsa.

Italiano —Iso está mecore tutavía... Vamo yendo... Ista cumparse necesitan un buono estandarte. Así cuando se incontrano con lu contrarie, púmbate, se lo rompeno inta la testa!

Aurelio. — Bueno, muchachos, nosotros vamos a conversar un rato.

(SALEN AURELIO, NICOLA, JOSÉ Y ERNESTO JUNTOS. LOS DEMÁS SE VAN O SE REPARTEN POR EL PATIO. LOS MUCHACHOS, EN UN COSTADO JUEGAN A LOS DADOS. ADRIANA QUEDA SOLA Y LUEGO VIENE PEDRO JUNTO A ELLA).

Adriana —Muy linda tu canción.

Pedro —Cualquiera diría que cuando la compuse ya te conocía...

Adriana —¿Vos también vas a entrar en la rueda?

Pedro —Y ¿por qué no? ¿Yo soy menos que los demás? ¿Te parece mal?

Adriana —No, valiente... Pero es un poco inesperado...

Pedro —Los de afuera hablamos poco; pero decimos lo que sentimos.

Adriana —Es que yo...

Pedro —¿Te disgusta?

Adriana —No... (PAUSA). No me disgusta.

Pedro —Allá afuera, en el campo, uno piensa muchas cosas...

Adriana —¿Cuáles?

Pedro —Y... cosas... Sueños, esperanzas... Y de pronto llega acá y las ve todas juntas...

Adriana —¿Dónde? ¿En esto?

Pedro —No, en esto no... En vos...

Adriana —(LO MIRA UN MOMENTO). ¿Qué cosa...?

Pedro —Yo hablo mejor con la guitarra. ¿Querés que te cante algo?

Adriana —Bueno, como no.

PEDRO SE PREPARA Y CANTA. ESCUCHAN TODOS LOS QUE ESTÁN Y ALGUNOS SALEN PARA OIR.

EL RANCHITO DEL SARANDÍ (Canción Estilo valse).<sup>67</sup>

Tengo un ranchito, lindo y pequeño  
sobre la margen del Sarandí (bis)  
Donde mi vida cual dulce sueño  
transcurre alegre pensando en ti.  
Si tú me amas, si tu alma ansía  
Sinceramente mi amada ser  
Ese ranchito morocha mía  
para nosotros será un Edén.  
Si tú supieras cómo es de hermoso  
Mi tosco nido del Sarandí (bis)  
Te imaginarás cuán delicioso  
es, amor mío, vivir allí.  
Al monte iremos a cortar flores  
frescas, lozanas, como tu tez  
conversaremos luego de amores  
bajo un frondoso verde laurel.  
Con esas flores de aroma suave  
tus lindas prendas resaltarán (bis)  
Y tu hermosura como las flores  
las bellas aves te envidiarán.  
Morocha mía, fragante nardo  
que das tu néctar al colibrí  
Ven a mi lado, ven que te aguardo  
En mi ranchito del Sarandí.

Adriana —Muy bonita.

Pedro —Y muy sentida.

Adriana —No lo dudo.

Pedro —Algún día me gustaría saber la respuesta.

Adriana —Vas muy ligero, che. Tiempo al tiempo.

Pedro —El que espera desespera.

Adriana —La que se va a desesperar es mamá si no la voy a ayudar. Hasta luego. (SALE).

Quadro cuarto

PEDRO SE QUEDA DONDE ESTÁ TEMPLANDO LA GUITARRA Y PENSANDO.

Benito —¿Viste, Mario?

Mario —¿Qué Benito?

Benito —Lo que vimos Pascual y yo.

Mario —Y ¿qué es lo que vieron?

Pascual —Veo veo.

Benito —¿Qué ves?

Pascual —Un zorzal que le canta a una paloma.

Mario —Y la paloma, ¿qué hace?

Benito —Levanta el vuelo asustada por el ruido.

Pascual —La paloma es animal salvaje... (RIE).

Mario —Chúcaro...

Benito —(SACA UN PAÑUELO Y SE LO PONE EN LA CABEZA). Diga joven, si yo fuera paloma, ¿Ud. me cantaría?

Mario —Si tuviera una guitarra, con mucho gusto...

Pascual —Otra cosa es con guitarra.

Mario —(HACIENDO COMO QUE TOCA). Tran tran tran...

Aquí me pongo a cantar.

al compás de mi instrumento (bis)

si quiere juntar papeles

no los junte contra el viento...

Pedro —Decime, che, ¿eso va conmigo?

Benito —¿Con Ud.? Válgame Dios, joven... Una dama como yo... (TODOS RIEN).

Pedro —Uds. se creen muy vivos porque son de Montevideo. Pero conmigo no tienen ni para empezar.

Benito —Ah, ¿sí? Y bueno asustame a ver si me pongo pálido...

Mario —Y si da resultado, después nos asustás a todos los demás...

Pascual —A mí no, que yo estoy bien así...

Pedro —¡No te rompo la guitarra en la cabeza! ... (LEVANTA LA GUITARRA).

Pascual —Porque no tenés para comprar otra...

Pedro —(DEJA LA GUITARRA) Pero no hace falta, ¡a mano limpia no más!

¡Ya me están cansando Uds. con sus guarangadas! (SE VAN A IR A LAS MANOS. VUELVEN AURELIO, ERNESTO, JOSÉ Y EL ITALIANO. AURELIO ENTRA A SEPARARLOS).

Aurelio —Y ahora, ¿qué les pasa?

Italiano —Ma dicame una cosa ustede si estano preparando per il Carnavale o per il campeonato de lucha greco-romana? lo le puedo presentare a Visconti Romano, el del Royal, que é molto amico... Porca miseria!

Aurelio —Y se puede saber, ¿por qué se peleaban? (PAUSA).

Pascual —Y... resulta que la palomita estaba en la boca del nido...

Mario —Y entonces vino el zorzal y empezó a darle a la viola...

Aurelio —No entiendo...

Benito —Es fácil el canarito quiere volar alto...

Aurelio —¿Y?

Dolores —Y al parecer le gustan las princesas...

Ernesto —¿Están jugando a las adivinanzas?

José —¿Pero qué fue lo que pasó?

Dolores —Averigua averiguador...

Aurelio —(A BENITO). ¿Querés que sea yo el que te la dé?

Benito —Pero che no pasó nada... El Pedro cantaba y la Adriana lo escuchaba...

Aurelio —Ah, ¿era con Adriana el asunto?  
 Ernesto —¿Vos le cantabas a Adriana? Y, ¿quién te dió permiso?  
 Pedro —¿Hay que pedirlo?  
 Ernesto —Aquí es toda gente decente.  
 Pedro —Yo no le he faltado a nadie.  
 Aurelio —Mirá canario, si querés un consejo sano, lo mejor es que no te metás donde no te llaman... Te podés lastimar...  
 Ernesto —¡Aquí mandamos nosotros!  
 Torta —Bueno, che... ¿Por qué no la terminan?  
 Pedro —No me gustan los comisarios...  
 Torta —Que yo sepa, acá no hay ningún milico. (HACE UN MOMENTO HA VUELTO ADRIANA).  
 Adriana —Pero me parece que hay muchos padres. Y, que yo sepa, por ahora no soy la hija de ninguno de Uds.  
 Italiano —Ma questo lío non se acaba nunca! (SE OYE AFUERA LA VOZ DE FRANCISCA, QUE LUEGO ENTRA).  
 Francisca —¡José! ¡José! ¡Doña Agustina! ¡Doña Nicasia! ¡Vengan todos!  
 José —¿Qué son esos gritos? ¿Qué sucede?  
 Francisca —¡El nene! ¡No sé lo qué le pasa!  
 José —Pero, ¿qué tiene?  
 Francisca —No sé... ¡Le dió como un ataque! ¡Vengan pronto! (VAN SALIENDO LOS NOMBRADOS Y NICASIA QUEDA ATRÁS UN MOMENTO).  
 Nicasia —¡Jesús, ¡Jesús! Donde Jesús se nombró, todo mal se quitó. Donde Jesús fue nombrado, todo mal fue quitado.  
 Varios —Amén. (SALE NICASIA).  
 Italiano —Ma questo es la escomúnica! La comparsa no marcha, li compadrite se peleano per la percanta y todavía se inferma il nene. E propio la jettatura! (SE OYE CHILLAR A LA LECHUZA).  
 Varios —¡Cruz diablo!  
 Lucía —¡Edison! ¡Callate, pues!  
 Edison —Yo no fui, mamá.  
 Miryam —Esta vez tué el pájaro.  
 Lucía —¡Ese pájaro de mal agüero es el que nos trae la mala suerte!  
 Ernesto —Puede ser que sea el pájaro. Pero para mí la yeta vino de afuera. Y la trajo uno que también canta. Ese es el yetatore<sup>68</sup>...  
 (TODOS CALLAN Y MIRAN A PEDRO).  
 Pedro —No hay más que decir. Si te parece mal, me voy...  
 Italiano —Non, mio Dio! Usted no se me va, per que usted canta bene. O yo saco ista cumparsa o mi porta il diávolo! Vamo, muchacho, vamo. Mientra la vieca te cura il nene, nosotros vamo a cantare un poco, per levantare il animo de la afizione...  
 Benito —Tiene razón, Don Nicola. Vamos a cantar una canción que todos sabemos y que desde este prestigioso escenario yo me permito dedicar a la joven Adriana Fernández.

Adriana —(DESCONFIADA). Gracias...  
 Italiano —E cume si chiama la canzone?  
 Benito —«YA!.. YA!» (TODOS RIEN Y EMPIEZAN A CANTAR).  
 YA!.. YA!.. (Maxixa de Victor Soliño y Ramón Collazo).<sup>69</sup>

Hace tres días se ha casado Isabelino  
 Con una negra que es más fea que un dolor  
 Y aunque parezca un formidable desatino  
 Está el moreno más alegre que un tambor  
 Cuando le dicen que la esposa que ha buscado  
 Más que señora parece un orangután  
 Sin enojarse Isabelino de inmediato  
 Así contesta con afán...

||

Si quieres vivir tranquilo  
 No busques nunca mujer hermosa  
 Porque esa es una aventura  
 Que cuesta cara y es peligrosa  
 Ya... Ya... Ya... Ya...  
 La mujer para el amor  
 Ya... Ya... Ya... Ya...  
 Cuanto más fea mejor.

|

Se ha destacado siempre el negro Isabelino  
 Por su figura de elegante y de bacán<sup>70</sup>  
 Es una especie de Rodolfo Valentino  
 A quien hubieran dado un baño de alquitrán  
 Al ver la gente un contraste enorme  
 Siempre algún chiste envenenado le ha de hacer  
 Pero el moreno guiña un ojo y les repite  
 Mirando ufano a su mujer...

||

Si quieres vivir tranquilo  
 No busques nunca mujer hermosa  
 Porque esa es una aventura  
 Que cuesta cara y es peligrosa  
 Ya... Ya... Ya... Ya...  
 La mujer para el amor  
 Ya... Ya... Ya... Ya...  
 Cuanto más fea mejor.

MIENTRAS CANTAN VA CAYENDO LENTAMENTE EL TELON

FIN DEL SEGUNDO ACTO

## ACTO TERCERO

## Cuadro primero

EL MISMO LUGAR DE LOS ACTOS ANTERIORES, UN POCO ANTES DEL CARNAVAL. SE ESTÁ PREPARANDO EL ENSAYO GENERAL DE LA COMPARSAS. ALGUNOS YA VESTIDOS, OTROS A MEDIO DISFRAZARSE. HAY ESTANDARTES, TAMBORES, ETC. EN ESCENA EN PRIMER PLANO, GUTIÉRREZ Y EL TORTA.

Gutiérrez —Tenemos que aprovechar el Carnaval.

Torta —Cierto.

Gutiérrez —No nos vamos a quedar de brazos cruzados.

Torta —Cierto. No nos vamos a quedar de brazos cruzados.

(ENTRA MABEL CON EL MATE).

Mabel —Hay que agachar el lomo.

Torta —Ah no, che. Desarreglos no.

Gutiérrez —No le hagas caso. Son bromas.

Torta —Sí, pero es que hay bromas que ofenden.

Mabel —Tomá, consolate. (LE DA EL MATE).

Gutiérrez —Tendríamos que hacer un repaso. Como para estirar las piernas.

¿Cómo estás pa'l tocomucho?<sup>71</sup>

Torta —Como una luz. Fijate.

(SE PONE EL SOMBRERO CON EL ALA LEVANTADA Y SE ANUDA EL PANUELO AL PESQUEZO. DESDE AHORA HABLARÁ CON ACENTO CAMPERO HACIÉNDOSE EL GAUCHO).

Llovía torrencialmente y en la estancia del Mojón como adorando al fogón estaba tuita la gente;

dió un viejo de repente: les voy a contar un cuento, aura que el agua y el viento tráian a la memoria mía cosas que naides sabía y que yo diré al momento.

Gutiérrez —¡Formidable!

Torta —(PASEÁNDOSE). Y dígame, don, ¿esto qué es? ¿Es eso que llaman conventillo? ¡Pah, mire qué es grande mismo! ¿Y está tuito lleno de negros? Cosa grande, ¿no?

(HA ENTRADO DON NICOLA Y EL TORTA QUEDA ENFRENTA CARA A CARA).

Don Nicola —Buona tarde.

Torta —(LO MIRA UN MOMENTO). Buenas y con licencia. ¿Ud. es de acá paisano?

Don Nicola —Non signore.

Torta —Ya me parecía. Muy desteñado.

Don Nicola —lo sono de la bella Italia. Di Cosenza. Mastro di musica.

Torta —Ya me parecía. Usté tiene cara de hombre honrado. Dígame una cosa, ya que estamos prosiando.<sup>72</sup> ¿Usté conoce la calle Rondó?

Don Nicola —E cume no. Si diche Rondó ma si escribe Rondeau.

Torta —¿No ve? ¡Es lo que yo digo! ¡Es distinta! ¡Pa' mí que me han querido engañar!

Don Nicola —Ah, ¿sí? Eh, hay tanto pillastrune!

Torta —¿No, sabe lo que pasa, don? Que yo ando con una plata encima. Un montón grande...

Don Nicola —¿Tiene plata? ¿Y de dónde la sacó?

Torta —Me la dió mi padre, que está enfermo a la muerte, allá en la frontera. Mi padre es chaludo<sup>73</sup>... Y se hizo la plata allá en el Norte, con el contrabando...

Don Nicola —Eh bueno...

Torta —Pero la plata con la que empezó la llevó de acá, cuando salió disparando... Tuvo que irse, ¿sabe?

Gutiérrez —Deciselo, no más, que Don Nicola va a comprender. Mire, Don, la plata que se llevó el padre del amigo acá, la había sacado del Hospital Maciel, donde trabajaba, ¿se da cuenta?

Torta —¡Se la había sacado a los pobres! Era una acción muy mala... Pero ahora que está a la muerte, quiere lavar su falta y me mandó a mí para hacer una donación. Un paco grande...

Gutiérrez —Y él no puede encontrar al escribano que le recomendó el viejo para dejarle la plata. Y es un lío, porque tiene que volverse enseguida, porque el pobre viejo está por entregar el rosquete.<sup>74</sup>

Torta —Está en la agonía y yo quiero verlo vivo... Si el viejo se me muere antes de que yo llegue, ¡yo me mato! ¡Ay, me siento mal! Enseguida vuelvo.

(SALE PARA EL FONDO).

Gutiérrez —Mire, Don Nicola a mí me parece que el depositario de la plata tendría que ser Ud.

Don Nicola —lo?

Gutiérrez —¡Y claro! Una persona respetable... Pero a este canario hay que inspirarle confianza. ¿Ud. tiene algo ahí?

Don Nicola —Y algo tengo... Pero in casa tengo más...

Gutiérrez —No, eso dejelo por ahora... Total... Pero si Ud. le muestra lo que tiene ahí, el canario va a agarrar confianza y a lo mejor le deja la plata... Después, Ud., con tiempo, busca al Escribano... ¿No le parece?

(ENTRA NUEVAMENTE EL TORTA).

Torta —Ta bravo... Pero ya me repuse...

Mabel —¿Quiere un matecito, aparceró?

Torta —Y bueno... Pa' bajar el susto... (TOMA MATE).

Gutiérrez —Mire, Don, aquí Don Nicola es una persona de confianza. Muestrele, Don Nicola. Ud. le podría dejar la plata a él, que es como un Banco. Después él le busca al Escribano pa' la donación. ¿No halla? Muestrele, Don Nicola.

Don Nicola —(SACA LA CARTERA Y EXHIBE UNOS BILLETES). Questo é tutto... Non è molto, pero posso andare inta la mia casa...

Torta —No hace falta. Basta su palabra. Traiga para acá. (LE TOMA EL DINERO). Lo pongo junto con el mío, y Ud. se queda con todo. (SACA UN FAJO, SE QUITA EL PAÑUELO DEL CUELLO Y ENVUELVE LOS DOS EN EL PAÑUELO). Ah, me siento mal otra vez... Me va a dar algo...

Gutiérrez —(LO SOSTIENE). Pero, hermano, repórtese... (EL TORTA ESTA A PUNTO DE DESMAYARSE, LO LLEVA HASTA LA SILLA, Y MIENTRAS ENTRE LOS DOS HACEN EL CAMBIO DE LOS PAÑUELOS. FINALMENTE EL TORTA SE REPONE). Bueno, ya está mejor... ¿Se le pasa? (TORTA ASIENTE). Estos campusos son duros... Tome, Don Nicola, el pañuelo con la guita.<sup>75</sup> Tengaló.

(DON NICOLA QUEDA CON EL PAÑUELO EN MITAD DE LA ESCENA. ELLOS MIRAN UN RATO. ALGUNOS OTROS HAN VENIDO Y TAMBIÉN MIRAN. DE PRONTO, LOS TRES MALVIVIENTES COMIENZAN A REÍRSE A CARCAJADAS Y RIEN DURANTE UN MOMENTO).

Torta —Abralo, Don. Tenga confianza.

Don Nicola —(DESORIENTADO). Ma cosa sucede...

Gutiérrez —Abralo, Don. Vea lo que hay adentro...

Don Nicola —(ABRE EL PAÑUELO). E quisto? Papele... Papele di diario... Eh, me hanno estafato... Ladri! E la mia plata! La mia plata! (TODOS RIEN).

Gutiérrez —(CUANDO EL ITALIANO VA HACIA ÉL, LO DETIENE PONIÉNDOLE DELANTE EL OTRO PAÑUELO). Acá está la guita. ¡No arme barullo! (LE DA EL PAÑUELO. DON NICOLA LO ABRE Y VE LA PLATA). ¿Vio qué fácil? ¡Caen todos! ¡Todos van a la palillera! Pero Ud. cayó de bueno que es... (LE DA LA PLATA Y LE RETIRA LOS PAÑUELOS). Y quédese tranquilo que fue sólo un ensayo. ¡Señores, la función ha terminado! Vaya nomás, Don, y que le sirva de lección.

Don Nicola —Tante grazie...

Gutiérrez —¡Hermano, se ha comprobado que seguimos como en nuestros mejores tiempos!

Torta —¡Una línea de backs realmente impasable!

Benito —¡Nassazzi y Arispe! Y adelante, ¡Andrade!<sup>76</sup>

Gutiérrez —¿La maravilla negra?

Benito —¡La perla olímpica!

Torta —Una perla medio oscura, ¿no?

Benito —Y el color, ¿qué tiene que ver? ¿A Ud. le molesta, por si acaso?

Torta —Pero pibe, ¿cómo me va a molestar? A mí lo que me molesta es que me tuteen los chiquilines...

Benito —No me había dado cuenta que eras doctor...

Gutiérrez —¡Y claro que es doctor! ¡A hacer trampas no le gana nadie!..

Benito —Ahí estoy encima tuyo... Gutiérrez —¿Sí? Pero tené cuidado porque yo corcoveo...

Benito —Y yo doy lonja...

Gutiérrez —¡Eso está por verse!

Benito —¡Hacé la prueba!

(VIENE JOSÉ CON ERNESTO).

José —(SEPARÁNDOLOS). Che, con todo lo que nos está pasando, ¿Uds. todavía tienen ganas de pelearse? ¡Es increíble!

Ernesto —El nene está a la muerte... No tenemos un peso... No sabemos si sale la comparsa... Y Uds. lo arreglan todo a los golpes... Y mientras tanto, los verdaderos culpables se la pasan de arriba...

(CHISTA LA LECHUZA).

Varios —¡Cruz diablo!

(POR UN COSTADO ENTRA EDISON CON LA CARETA DE LECHUZA Y DE LA CALLE VIENE PEDRO CON LA GUITARRA).

Ernesto —¿No te dijo? Hablando de Roma... (EXPECTATIVA GENERAL).

Pedro —Hablando de Roma, el diablo se asoma... ¿Yo soy Mandinga?

Ernesto —A lo mejor... Aquí están pasando cosas muy raras...

Pedro —Lo raro es que a vos no te han curtido a lonjazos, por lengua larga...

Ernesto —Para eso, sería necesario tener rebenque...

Pedro —También puede ser a mano limpia.

(EN ESTE MOMENTO ENTRAN LAS MUJERES, QUE VIENEN EN FILA DIRIGIDAS POR DOÑA NICASIA, REZANDO EL ROSARIO EN CORO).

Dios te salve María, sin pecado concebida,

Ruega por nosotros pecadores,

Ahora y en la hora de nuestra muerte. ¡Amén!

(PASAN POR ENTRE LOS HOMBRES, QUE SE SEPARAN RESPETUOSOS Y VAN TODAS A SENTARSE EN UN COSTADO DONDE SIGUEN EN REZO DURANTE UN MOMENTO).

Torta —¿Pero acá están preparando el Carnaval o la procesión de Corpus? (SILENCIO GENERAL).

Gutiérrez —Che, Torta, vení. Vamos a prepararnos para empezar la jornada. (SALEN GUTIÉRREZ, MABEL Y EL TORTA).

Aurelio —Bueno, ahora que estamos tranquilos, vamos a hacer un ritmo lento para ir calentando las manos.

(SE PREPARAN LOS TAMBORILEROS Y TOCAN UNA CADENCIA SUAVE DE TAMBORES, EN CUYOS SILENCIOS SEGUIRÁ EL REZO DE LA VIEJA. CUANDO TERMINAN DE TOCAR APARECEN NUEVAMENTE LOS TRES MALANDRINES<sup>77</sup>, ADELANTE GUTIÉRREZ Y MABEL DEL BRAZO Y DETRÁS EL TORTA, TODOS MUY EMPACADOS Y DUROS).

Gutiérrez —Buenas noches, señores.

Torta —¡Y buena suerte!

Don Nicola —Ma dicame una cosa, signori, ostedé non acompañano la cumparsa?

Gutiérrez —No, don Nicola; nosotros trabajamos de noche...

Torta —Somos obreros a destajo...

Mabel —De sol a sol...

(SE VAN HACIA LA CALLE).

Don Nicola —Buene, mochache, vamo a vedere esa sangre turera. Arrejun-

tense per cantare. Arriba l'anima e cuore! Vamo a incominciare con el tanguite.

(CANTAN EL TANGO ANÓNIMO «LUCAMBA».<sup>78</sup> AL PRINCIPIO SÓLO CANTO, LUEGO) ALGUNAS SE ENTUSIASMAN Y BAILAN Y AL FINAL LA ALEGRÍA LOS GANA A TODOS. CUANDO TERMINA EL CANTO APARECEN FRANCISCA CON EL NIÑO ACOMPAÑADA POR ADRIANA).

### LUCAMBA

¡Ye! ¡ye! ¡ye!

Vamos a cantar

¡Ye! ¡ye! ¡ye!

Un tango de acá.

Miralo l'amita, miralo por Dios

Ese lucamba que da calor

Miralo l'amita, miralo por Dios

Ese lucamba que da calor.

Cuando salí de Lucamba

Una niña me miró

Y yo le dije al oído, l'amita

si ella me tenía amor.

Orgullosa como todas

al punto me lo negó

Mira este pícaro negro, l'amita,

Me quiere hacer el amor

Miralo l'amita... etc., etc.

José —(DETENIÉNDOLA). Y vos, ¿que hacés?

Francisca —Me lo llevo...

José —¿Adónde?

Adriana —¡Al hospital!...

José —¿Y quién lo manda?

Adriana —Yo. ¿Te parece mal?

Doña Nicasia —¡Negras indinas! Déjenlo acá al gurí. Dios las va a castigar.

José —Hacele caso... (SE PERSIGNA).

Adriana —¡Abombado! ¡Vamos!

José —Yo las acompaño...

Adriana —No hace falta. ¡Ya tenemos un hombre!

José —¿Cómo?

Adriana —¡Pedro! ¡Vení, vamos!

Pedro —(VA HACIA ELLAS Y SE ENFRENTA A LOS DEMÁS). Vayan saliendo... (LOS MIRA A TODOS Y LUEGO SALE EL TAMBIÉN).

Doña Nicasia —¡Castigo del cielo!

José —¡Abuela, cálese! ¡Al final se va a salir con la suya! (SILENCIO).

Don Nicola —Ma, me revientano lo ensayo!

Ernesto —¡Es la lechuza! ¡La lechuza!

### Quadro segundo

(EL MISMO LUGAR DEL CUADRO ANTERIOR, PERO YA EN PLENO CARNAVAL. PUEDE HABER GUIRNALDAS, FAROLITOS, SERPENTINAS, ETC. TODOS ESTARÁN DISFRAZADOS. SI SE QUIERE, ANTES DE LEVANTARSE EL TELÓN Y POR DELANTE DEL MISMO, APARECEN MABEL, VESTIDA DE GITANA Y TOCANDO LA PANDERETA; GUTIÉRREZ, CON DOMINÓ Y UNA GRAN NARIZ DE CARTÓN, LLEVANDO EL PICAPICA<sup>79</sup>; Y EL TORTA DISFRAZADO DE OSO MARGARITA CON UN TRAJE DE ARPILLERA MUY MALO Y UNA CARETA RUDIMENTARIA, LLEVANDO LOS BRAZOS COLGADOS DE UN PALO SOBRE LOS HOMBROS Y UNA CADENA AL CUELLO).

Gutiérrez —Baila li oso!

Gutiérrez y Mabel —(CANTANDO).

Hale, garetún, garetún, gareteiro;

hale garetún, garetún, garetón...

(SE REPITE TODAS LAS VECES QUE SEA NECESARIO).

(EL OSO BAILA UN MOMENTO Y LOS DOS RIEN DANDO VUELTA ALREDEDOR DEL ANIMAL. LUEGO SALEN POR UN COSTADO, O SI SE QUIERE, SE LEVANTA EL TELÓN Y QUEDAN EN LA ESCENA. SI SALEN, VUELVEN A ENTRAR LUEGO POR LA PUERTA DEL CONVENTILLO. LAS VIEJAS ESTÁN EN ESCENA).

Gutiérrez —Baila li oso!

Los dos —Hale, garetún, garetún, gareteiro;

hale garetún, garetún, garetón...

ENTRAN LOS NIÑOS DISFRAZADOS Y MIENTRAS EL OSO SIGUE BAILANDO AL COMPÁS DE LA PANDERETA Y EL CANTO DE MABEL, TRATAN DE MORDER LA PICAPICA QUE LLEVA GUTIÉRREZ. FINALMENTE, EL OSO CANSADO DA MUESTRAS DE SENTIRSE MAL, SE SIENTA EN EL SUELO, SE BAMBOLEA UN MOMENTO Y AL FINAL CAE DE ESPALDAS).

Los niños —¡Se murió el oso! ¡Se murió!

Gutiérrez —(LUEGO DE EXAMINARLO CON GRANDES ASPAVIENTOS).

¡Está muerto! Señoras y Señores. ¡El oso Margarita, mi querido amigo, ha pasado a mejor vida!

Mabel —¡Estiró la pata! ¡Pobrecito mi osito!

(LLORA FUERTE. EL OSO HA QUEDADO CON LOS BRAZOS EN CRUZ; MABEL AFANOSA TRATA DE JUNTÁRSELOS AL CUERPO PERO CUANDO LO HACE EL OSO ABRE LAS PIERNAS. ELLA LE JUNTA LAS PIERNAS Y ENTONCES EL OSO ABRE LOS BRAZOS Y ASÍ SUCESIVAMENTE).

Gutiérrez —(HA TOMADO LA PANDERETA Y LA PASA DELANTE DE LOS NIÑOS). ¡Para el entierro del oso Margarita! ¡Para el entierro del pobre oso! (LE VA A PEDIR A LAS VIEJAS).

Doña Nicasia —Perdone, profesor...

Agustina —Si quiere, le rezamos una misa...  
 Lucía —De cuerpo presente...  
 (VIENEN ENTRANDO LOS DE LA COMPARSA, TRISTES Y CANSADOS. TRAEN LOS ESTANDARTES Y LAS BANDERAS RECOGIDAS. ADELANTE VIENE AURELIO).  
 Gutiérrez —(A AURELIO). ¡Para el entierro del oso!  
 Aurelio —¡Tíralo a la muralla!  
 José —Sacalo de ahí que te lo van a pisar...  
 (EL OSO SE LEVANTA Y SE SACA LA CABEZA DE ANIMAL).  
 Torta —¿Ustedes fueron al Carnaval o a la guerra?  
 Aurelio —Tanto da.  
 (SE SIENTAN TODOS EN SILENCIO DESPARRAMADOS).  
 Agustina —¿Sabe una cosa, comadre? Yo que Ud. ni les preguntaba cómo les fué.  
 Lucía —Hay mucho olor a quemado...  
 Agustina —Después, cuando una habla...  
 Lucía —¿Dónde será el velorio?  
 Agustina —Acá vinieron nada más que los dolientes...  
 Lucía —El muerto quedó en otro lado...  
 Agustina —Lo habrán matado al italiano...  
 Lucía —A alguien le van a echar la culpa...  
 Ernesto —¡La culpa es de la lechuza!  
 Benito —¡Animal fiero!  
 (EDISON CHILLA CON LA CARETA PUESTA).  
 Lucía —¡Cruz diablo, muchacho!  
 Ernesto —Sacate la careta y prestasela al guitarrero. ¡Le viene de medida!  
 Pedro —¿Vas a empezar de nuevo?  
 Adriana —¡Callate, Pedro!  
 Ernesto —¡Empiezo todas las veces que quiera!  
 Adriana —¡Callate, vos también! No sean zonzos. Acá no hay más lechuza que la miseria. ¡Esa es la que nos vence a todos! ¡Ese es el único bicho de mal agüero!  
 Aurelio —Bueno, ya está bien. Hablaste bastante.  
 Adriana —¿Y sos vos el que me va a hacer callar?  
 Aurelio —¡Todas las veces que quiera!  
 Ernesto —¡Eso lo vamos a ver ahora mismo!  
 (QUEDAN UNO A CADA LADO DE ADRIANA).  
 Adriana —Así que ahora tengo dos patronos. Está bien. Entérense de una cosa: yo me voy a ir de acá.  
 Aurelio —¡Conmigo!  
 Ernesto —¡Sí podés!  
 Adriana —Con ninguno de los dos. Con otro.  
 Aurelio —¿Con quién?  
 Ernesto —¿Quién se anima?

Pedro —Se va conmigo. ¡Yo me animo! (SACA UN CUCHILLO Y QUEDA ESPERANDO).  
 Adriana —¡Salgan! (EMPUJA A LOS DOS PARA LOS COSTADOS Y VA HACIA PEDRO). ¡Guardá eso! ¡Aquí no se mata nadie! (LOS OTROS AMAGAN). ¡Quietos! ¡No quiero ver sangre en mis manos! ¡Y menos de mis hermanos! (PAUSA).  
 Aurelio —Pero che, Adriana...  
 Adriana —Sí, me voy. ¡Y me voy con Pedro! ¡Al campo! ¡A donde haya aire libre! ¡No soporto más estas cuatro paredes!  
 Ernesto —Pero che, Adriana...  
 Adriana —Sí a Uds. les gusta la mugre, ¡quédense con ella! ¡Yo quiero libertad!  
 (SILENCIO. VIENE FRANCISCA DEL FONDO CON EL NENE).  
 Francisca —¿Qué pasa tanto grito? Me van a despertar al angelito...  
 José —¿Y ese chiquilín? ¿De dónde lo sacaste?  
 Francisca —Del hospital... ¿De dónde va a ser? Me lo dieron de alta. ¡Miralo!  
 José —¡Está mejor el botija! ¡Está mejor!  
 (ALGUNOS VAN A MIRARLO).  
 Doña Nicasia —Muchachos ¿me van a dejar sin la fiesta que teníamos preparada? (INDECISION GENERAL). Esté triste o esté alegre, el negro siempre canta.  
 Lucía —Y baila.  
 Agustina —¡Cómo te va!  
 José —¡Y claro que sí! ¡Seguro que va a haber fiesta! Y ahora va a ser mejor que nunca. ¡Festejamos la mejoría del nene y el casamiento de mi hermana! Si es que mamá lo aprueba.  
 Agustina —Ya está aprobado, m'hijo...  
 Aurelio —Se lo tenían guardado...  
 Agustina —¿Y al señor le parece mal? ¿A alguien le parece mal?  
 Aurelio —Un clavo saca otro clavo... Mujeres hay muchas. Y no vamos a cortar un baile por una mujer más o menos... ¿No te parece, Limpito?  
 Gutiérrez —¡Pero claro, piola! ¡Vamos a meterle a la fiesta y mañana será otro día!  
 Aurelio —Y aunque seamos los más malos del carnaval, aquí adentro no nos gana nadie. ¡A ver esos instrumentos! (PREPARAN LOS TAMBORES).  
 Torta —Sí, pero además de los instrumentos, ¡traigan también el vinacho y los pasteles, que yo me estoy reservando desde hace rato!  
 (RISAS GENERALES).  
 Aurelio —Muchachos ¡al mal tiempo buena cara! ¡Y viva la milonga! ¡Música! COMIENZAN A TOCAR Y SE CANTA Y BAILA EL GRAN CANDOMBE FINAL).

FIN DE PIEZA

Domingo 9 de Enero de 1966.

## Notas

1. Lubolo se refiere a «lubolo o lucolo», originario de la zona bantú del África portuguesa. Con este vocablo se designaron las comparsas que salieron en los carnavales montevidianos de 1874. Véase «¿Africanía en el Uruguay?»
2. Originalmente designaba al aficionado al baile. Aquí está empleado con la acepción de mujer de mala vida.
3. Tango que fuera convertido en candombe por el grupo «Los Olimareños». No se encuentra el original. Andrés Castillo sugirió incluir otro tango cualquiera de 1920 o de antes.
4. Protagonista de la novela del mismo nombre de Eduardo Gutiérrez que apareciera en el folletín de un diario bonaerense entre 1879 y 1880. Fue una obra de gran repercusión popular que luego fuera adaptada en una pantomima, *Juan Moreira*, en 1884, y que se completó en 1886 con parlamentos extraídos de la novela. (Ordaz 21)
5. Canción infantil proveniente de un romance español cantado por los niños uruguayos haciendo rueda. Castillo sugirió cantarla con cualquier música infantil del lugar o con la verdadera si se conocía.
6. Se refiere al mate criollo del Río de la Plata, infusión de yerba mate servida en una calabaza vacía que se bebe caliente con bombilla de metal.
7. Muchacho, niño.
8. Problemas, consecuencias de la situación.
9. Refrán popular que se refiere a los carros tirados por una yunta de caballos. En los repechos con barro, esperaba el cadenero a caballo y tiraba del carro con cadenas.
10. Voz del verbo cinchar significa trabajar con firmeza como bestia.
11. Voz de origen italiano que se refiere a la mala suerte por influencia perniciosa.
12. Voz del verbo chamuyar que significa conversación que se realiza al oído en circunstancias de lances amorosos.
13. En la oscuridad de la cárcel.
14. Quedar solo.
15. Estadio, en Francia cerca de París, donde se jugó la final del campeonato mundial de 1924 en la cual Uruguay salió victorioso.
16. Celestes se denominan a los jugadores del equipo uruguayo de fútbol por el color de la camiseta.
17. Piriz y Andrade eran jugadores del equipo uruguayo del campeonato ganado en Colombes.
18. Eufemismo empleado como interjección.
19. Dentífrico que se publicitaba en un afiche con un negro sonriendo ampliamente.
20. Voz del verbo chapar proveniente del italiano que significa apresar, agarrar.
21. Cárcel en las afueras de Montevideo.
22. Voz del verbo plantar que aquí significa echar.
23. Tonto, y cuando se le agrega «a cuadros» se trata de un caso sin remedio.

24. Modo de aludir al dinero, los pesos.
25. Modo popular despectivo de referirse a los italianos.
26. Zona residencial elegante de Montevideo.
27. Hospital de Montevideo donde se atienden los indigentes.
28. Llevan preso.
29. Lugar en se guardaban los carros de basura del Municipio de Montevideo, en la calle Gonzalo Ramírez. Aún hoy existe.
30. Inversión lunfarda humorística —el vesre— de la palabra trabajo.
31. Voz del verbo relojea que se emplea para indicar la acción de observar disimuladamente, con precaución y sin ponerse en evidencia.
32. Plancha en que se muestran los números premiados de la lotería.
33. Interjección popular equivalente a ¡mi Dios!, o, ¡al diablo!
34. Premio mayor de la lotería.
35. Gran complicación en la jerga popular.
36. Miembros del ala del Partido Colorado fundada por el Presidente José Battle y Ordóñez (1856-1929)
37. Aficionado al equipo de fútbol de Peñarol.
38. Voz del verbo manyar que en este caso significa entender.
39. Se refiere a un crimen famoso de los años veinte, de una mujer muerta en la rambla de Montevideo que no pudo ser identificada.
40. Ingenuo que cae en cualquier trampa.
41. Moreno o negro.
42. Muchacho.
43. Golpe de puño.
44. Personaje brasileño muy famoso en el siglo XIX, que dejó una inmensa fortuna alrededor de la cual surgieron varios litigios, aún sin resolver.
45. Salir a pedir dinero.
46. Comparsa de carnaval.
47. Famoso naturista español que pasó por el Uruguay a principios del siglo XX.
48. Cancha de fútbol que se había improvisado en un campo relleno con las cenizas sacadas de los hornos crematorios del cementerio Central y del Corralón Municipal mencionado antes. También se le llamaba por ese motivo «Cancha de Hornos».
49. Hipódromo de caballos de Montevideo.
50. Central Football Club del barrio Palermo.
51. Conventillos montevidianos. El Medio Mundo fue uno de los últimos que quedaron en la ciudad. Allí la gente iba a ver cómo vivían los negros y a presenciar y participar de las fiestas del carnaval, en especial las tradicionales «Llamadas» de los tamboriles.
52. Instrumento musical de percusión de origen africano, destacado en la organografía afro-uruguayo. Estaba armado con dos conos de metal soldados por la base, rellenos con piedrecitas o semillas y sostenidos por un mango de madera que permitía agitarlo para marcar el ritmo.
53. Jugada de fútbol en la cual los jugadores, se equivocan y, en lugar de tirar al arco tiran para afuera y golpean las chapas de metal que rodean la cancha.



54. La partitura musical está incluida en el «Apéndice musical».
55. Indica que una persona toma todas las precauciones necesarias para no tener contratiempos.
56. Cortejar, incluso a la distancia.
57. Agrupación musical itinerante originaria de España que tocaba guitarra, mandolina, etc.. Existió en el Uruguay a principios de siglo.
58. Esta canción nunca fue registrada oficialmente. No se pudo encontrar la partitura. Castillo sugiere escribirle una música al ritmo de la letra.
59. Ciudad del interior del país.
60. Revista variada dirigida por Orestes Baroffio, publicada desde la década los veinte a los cincuenta.
61. Se come bien.
62. Quien juega.
63. Vampiresa de cine famosa en Montevideo.
64. Te doy un gran golpe.
65. Carlos Gardel era apodado en el habla popular «Zorzal». Aquí se refiere irónicamente al cantor.
66. La pauta musical está incluida en el «Apéndice musical».
67. Castillo sugiere que esta canción sea cantada con música de estilo. Véase el «Apéndice musical».
68. Del lunfardo, quien trae mala suerte, yeta.
69. Véase el «Apéndice musical».
70. Del lunfardo individuo adinerado, de buena vida.
71. Ejemplar falsificado de un billete de lotería premiado que se utiliza en una diversidad de cuentos del tío. También, como en este caso, se puede referir a un fajo de papeles con unos billetes de banco arriba que se usa para sorprender a los incautos.
72. Voz del verbo prosiar que significa conversar en el dialecto campesino.
73. Quien tiene muchas chalas, pesos en lunfardo, o sea rico.
74. Quien está por morir.
75. Dinero en lunfardo.
76. Nassazzi, Arispe y Andrade eran tres jugadores del combinado uruguayo triunfador de 1924 y de 1928 también.
77. Vago, de mal vivir, que convive con maleantes.
78. No está registrado ni se ha podido encontrar la partitura. Castillo sugiere escribir la música o sustituirla por otra canción de los años veinte.
79. Polvo que se tiraba en carnaval a los paseantes del mismo modo que los papelitos o las serpentinas, aunque en el caso del picapica tenía una calidad irritante que producía picazón.

## HISTORIA DEL NEGRO EN MONTEVIDEO

Ballet folclórico Negro: del Uruguay

de

ANDRÉS CASTILLO

TEATRO NEGRO INDEPENDIENTE

Montevideo  
1975

## PRIMERA PARTE

Quadro uno- Descripción

África —1780— Vida de los negros en África. En una aldea de gente pacífica, se baila y canta una danza propiciatoria de cosecha. Trabajo. Recreación. Entregados a ritos mágicos, son cazados. Irupción de la guerra y la violencia. Caza de los negros, persecución, encadenamiento. Transporte hacia la costa, para ser vendidos a traficantes de esclavos. Encadenamiento, transporte hacia la costa, embarque, viaje, cruce del Atlántico.

Canción de cosecha de algunos pueblos del área bantú del Zaire «Twaitshina minoi».<sup>1</sup>

Quadro dos — Descripción

1781 — Llegada de los negros a Montevideo. El «Caserío de los negros». La cuarentena. Curación, vestimenta, etc. Subasta pública de los negros. Música africana.<sup>2</sup>

Pregonero: (SONIDO DE TAMBOR). ¡Pongan atención, vuestas mercedes! En el día de hoy y en el caserío de los negros, se procederá a la acostumbrada venta de africanos en almoneda. ¡Cincuenta hermosos ejemplares se sacarán en subasta pública al mejor postor! En el día de hoy, a la hora del mediodía y si el tiempo lo permite. ¡Pongan atención, vuestas mercedes! (SONIDO DE TAMBOR). (SE OSCURECE).

Rematador: Siendo la hora del mediodía, con buen tiempo y con la ayuda de Dios Nuestro Señor, sacamos en subasta pública al mejor postor un lote de cincuenta negros africanos, todos jóvenes y en buen estado de salud. Todos ellos han cumplido la cuarentena de ley y han demostrado no padecer enfermedades ni resabios. Son hombres y mujeres jóvenes, fornidos y alegres, que darán a quien los compre un buen resultado... (SE OSCURECE).

Negro: joven: Abuela, tú hace mucho que estás aquí. Dime, ¿adónde nos han traído?

Mama Vieja: Esto es América, hijo mío. Según dicen, una tierra muy nueva y muy grande.

Negro: joven: En el viaje por el mar, lo pasamos muy mal. Hambre, enfermedades. Muchos murieron y los tiraron al agua. Fue horrible, abuela. Espantoso. No quiero volver a vivirlo.

Negra Vieja: Ya lo sé, hijo, ya lo sé. Yo también lo pasé, hace tiempo. Pero hay que olvidarlo.

Negro: joven: No podemos olvidarlo. No podemos olvidar nuestra tierra, nuestros padres, nuestra gente...

Negra joven: ¡No, no podemos olvidarlo! ¡Y yo he de volver! ¡Volveré!

Mama Vieja: No podrás volver. No te dejarán. Te matarán si huyes. Tienes que acostumbrarte a pensar que esta es tu nueva tierra, para siempre. Para ti, para tus hijos y para toda tu descendencia. Olvida África.

Negro y negra jóvenes: ¡No podemos olvidar! ¡Volveremos a pesar de todo!

Rematador: (MOSTRANDO A LA PAREJA DE NEGROS JÓVENES). Aquí tienen vuestas mercedes una pareja de negros jóvenes, integrada por dos hermosos ejemplares. Examinenlos señores a estos dos exponentes de la robusta raza africana. Pueden ser dedicados a labores del campo o tareas domésticas, tienen buenos músculos y mirada inteligente. Vamos a iniciar la puja, vuestas mercedes...

Negro: ¡Nos tratan como perros sarnosos, nos golpean, nos encierran, nos venden!

Negra: Nos maltratan y después nos mojan con el agua de su religión...

Mama Vieja: Eso es el bautizo, hija mía. La religión es buena... Changó es el mismo en todas las tierras y protege a los buenos...

Rematador: Dos buenos ejemplares salen a la venta. ¡A ver quien da más! ¡Ofrezcan vuestas mercedes! ¡Dos negros salen a la venta! ¿Quién da más? ¿Quién da más?... (SE OSCURECE).

Mama Vieja: La vida del Negro es dura. Trabajo, sudor y látigo... Pero hay que amansarse y hacerse a la vida nueva... Acá o allá siempre está la muerte al final del camino...

Negro: joven: Adiós a la selva, a la cacería, a las correrías por las grandes praderas...

Negra joven: Adiós al telar y a la danza, a los crepúsculos rojos del desierto...

Mama Vieja: Adiós al África profunda, adiós a la vida libre, adiós a la raza...

Los tres: Adiós, adiós...

Rematador: ¿Quién da más? ¿Quién da más? ¿Quién da más?

Quadro tres — Descripción

Montevideo — 1800 — Los negros son esclavos asignados a tareas domésticas. Los negros de Montevideo se reúnen, vestidos con su ropa de labor, a descansar luego de la diaria faena. Juego folclórico de nuestro país llamado «Hay baile», vigente hasta 1920. Rien. Una negra canta una canción de cuna «Arrorró». Tocaban el tambor, aún a la manera africana, pero ya con un tono diferente. Algunos juegan a la gallina ciega. Dicen el juego de los animales.

Música: Canción de cuna. Tambores.

CANCION DE CUNA:

Duérmase moleque / cara de carbón,  
 duérmase negrito / de mi corazón.  
 Si se duerme ahora / vendrá Baltasar  
 con un regalito / pa' la Navidad.  
 Cuando sea grande / será general  
 con mucha medalla / para candombiar.  
 Duérmase negrito / de mi corazón,  
 duérmase m' hijito / cara de tizón.  
 Si se duerme ahora / vendrá el Niño Dios,  
 con los angelitos / de Nuestro Señor.  
 Duérmase negrito / moleque llorón,  
 negra la carita / puro el corazón.

JUEGO DE LOS ANIMALES:

Se armó el baile, dijo el fraile.  
 Lindo rancho, dijo el carancho.  
 Se ve luz, dijo el avestruz.  
 Por una rendija, dijo la lagartija.  
 Es de pantalón, dijo el ratón.  
 Y hay mozas, dijo la raposa.  
 Y bonitas, dijo la mulita.  
 Con zapatos yo también iba, dijo la chiva.  
 Si no me lleva, me muero a gritos, dijo el chivito.  
 Yo presto la chancleta, dijo la gallineta.  
 Y yo mis tamangos, dijo el chimango.  
 Queda muy lejos, dijo el conejo.  
 Allá por la costa, dijo la langosta.  
 Si yo voy se arma bochinche, dijo la chinche.  
 Si yo voy meto farra, dijo la chicharra.  
 Debe haber mucha vieja, dijo la abeja.  
 Corte el chorro, dijo el zorro.

Cuadro cuatro — Descripción.

1818 — Dominación portuguesa en la Banda Oriental. Los negros trabajan en una estancia-saladero de los alrededores de Montevideo. El trabajo es penoso; son maltratados. Al atardecer, se reúnen en torno a la Mama Vieja. Uno de ellos está enfermo y la Mama Vieja le hace un santiguado coreado (folclor mágico del Uruguay). Tristeza. Cansancio.

Música: santiguado coreado; conversación de tambores; candombe mágico religioso.

Negro: Mama Vieja le va a tener que repetir la vencedura al Nicasio.

Mama Vieja: ¿Te sigue doliendo?

Nicasio: Algo me calmó... Pero no mucho.

Mama Vieja: ¿Trajiste la ruda?

Negro: Sí, la trajimos.

Mama Vieja: ¿Es ruda macho?

Nicasio: Sí, fresquita. Tome.

Mama Vieja: (HACE LA SEÑAL DE LA CRUZ). ¡Jesús!, ¡Jesús!

Donde Jesús se nombró / todo mal se quitó;

donde Jesús fue nombrado / todo mal fué quitado.

Donde Jesús se nombró / todo mal se curó;

donde Jesús fue nombrado / todo mal fue curado.

Todos: ¡Amén!...

Mama Vieja: ¡Yo iba por un caminito / y me encontré con San Benito.

Me preguntó que tenía / debajo de la ropilla.

Contesté que culebrilla / y con qué se curaría.

Respondió San Benito prudente / con agua de la fuente.

con agua muy pura / y tres ramos de ruda.

Todos: ¡Amén!...

Mama Vieja: ¡A Jesús lo nombré / y el mal te saqué.

A Jesús lo he nombrado / y el mal te he sacado.

A Jesús lo invoqué / y el mal te curé.

A Jesús lo he invocado / y el mal te he curado.

Todos: ¡Amén!...

Nicasio y Negro: Gracias, Mama Vieja.

Mama Vieja: Vayan con Dios... (PAUSA). La suerte del Negro: es negra.

Negra: La del blanco es blanca.

Varios: Tierra, campo, viento y sol;

pena, trabajo, látigo y sudor.

Mama Vieja: Recemos hermanos Jesús es amor.

Varios: Cuero y surco; lluvia y rebenque...

Mama Vieja: Recemos hermanos a Cristo potente...

Todos: ¡Amén!...

Cuadro cinco- Descripción

1819 — Los negros son vendedores callejeros, por cuenta de sus amos, de diversos productos y mercancías. Negras pasteleras, negros veleros, etc. Movimiento de calle.

Música: Pregones y candombe.

Vendedor 1º: Mi amito es muy bueno... Agarra lo que yo le doy y no me pregunta nada...

Vendedor 2º: ¡Qué suerte la tuya!... El mío me lleva la cuenta por lo menudo.  
¡Me revisa hasta las costuras, para que no me quede con nada!

Vendedor 1º: ¡Qué cicatero!

Vendedor 2º: Un día le voy a decir que me revise también el... (EL OTRO NEGRO: LE TAPA LA BOCA).

Vendedor 1º: ¡Callate, che! ¿Mirá si te oye la gente? ¿Vos querés que no los comprenden, por zafados?

Vendedor 2º: No es ninguna zafaduría... ¡Es una parte del cuerpo del hombre!

Vendedor 1º: ¡Y de la mujer, gracias a Dios!

Vendedor 2º: ¡Bendito sea! (RIEN AMBOS).

Vendedor 1º: A la vela y la velita / la vela grande y la chiquita...  
Zambambú, zambambú / esta velita me la compras tú...

Vendedor 2º: ¡Yuyos, yuyos y yuyitos / yuyos grandes y yuyos chicos...  
Calunga, gué; calunga, gué / estos yuyitos me los compra usted... (APARECE UNA NEGRA PASTELERA).

Negra: Pasteles y pastelitos / pasteles grandes, pasteles chicos...  
yumbambá, yumbambé / compreme pasteles para comé... (LOS OTROS NEGROS RODEAN A LA VENDEDORA).

Vendedor 1º: Mi comadre y su canasta... Salga de ahí, paisano, no moleste.

Vendedor 2º: Dejemé prosía compadre con la Micaela, aura que salió a vendé.

Vendedor 1º: ¿Neglita, quelé café? (LOS TRES RIEN).

Vendedora: Salgan de ahí, negros zafaos... ¿No ven que estoy vendiendo? Yo trabajo, pues... Yo no vendo cualquier cosa...

Vendedor 1º: Cualquier cosa es...

Vendedor 2º: (TAPANDOLE LA BOCA). ¡Otra vez, vos! ¡No te dije que no dijeras esas cosas!...

Negra: Delante mío tienen que hablá fino, porque yo soy negra de rango sé bordá, sé costurá y no aprendí piano por que n' hubo oportunidad... (LOS OTROS DOS RIEN FUERTE). Yo soy negra fina y si hago pasteles y los salgo a vendé es porque en casa de mi amito hay mucha necesidad...

Vendedor 1º: Tanto corte, tanto corte, y se mueren de hambre mirando p' al Norte.

Vendedor 2º: Menos prosa y más pregón, compadrito. Que si no vendo mi amo me arrodilla en los maíces...

Todos: Menos prosa y más pregón / más pregón y menos charla si yo sigo con la parla / no seré buen vendedor.  
Calunga, calunga, gué / a ver que me compra usted;  
Zambambú, zambambú / a ver que me compras tú.  
yumbambá, yumbambé / compre velitas, compre yuyitos, compre pasteles / para comé... (EL RECITADO SE TRANSFORMA EN UNA CANCIÓN<sup>3</sup> QUE CANTAN LOS TRES JUNTO CON LOS QUE HAN HECHO EL MOVIMIENTO DE CALLE).

### Cuadro sexto — Descripción

1828 — Africanos y descendientes de africanos participan como soldados en la gesta de la independencia. Una ráfaga de historia episodio de la batalla del Cerrito. Galopeadas, combates, fogones. Episodio de la heroica muerte del Capitán Videla.  
Música: Folklore nativo.<sup>4</sup>  
(UN FOGON DE CAMPAMENTO).  
Negro: Diga, Tata Viejo, ¿cómo fue el asunto ese del Capitán Videla en el Cerrito?  
Varios: Cuente, cuente...  
Tata Viejo: ¡Y cómo no! El cuento no se gasta... Esto era en el tiempo en que los gauchos patriotas peliaban contra los godos...  
Negro: Los españoles...  
Tata Viejo: Eso mismo... Jué a los fines del año doce, por acá nomás, en el Cerrito. Allí estaba acampado el ejército del General Rondó, un porteño güenazo, que ponía sitio a Montevideo. Los gallegos<sup>5</sup> andaban medio muertos de hambre y a la final un día se decidieron a salir, mandados por Vigodet. Los patriotas los aguaitaron en las Tres Cruces, pero los godos eran muchos más y los gauchos tuvieron que retroceder. Allí fue que cayó el paisano Baltasar Vargas, que en paz descansa...  
Negro: ¡Criollo lindo!...  
Tata Viejo: El cuento venía porque el Batallón de Soler supo estar compuesto de morenos, unos negros gauchazos, buenos y valientes. Y una de las Compañías estaba al mando del Capitán Videla, negro y oriental!...  
Negro: ¡Ah, tigre!  
Tata Viejo: Los godos traían artillería y se abrían paso a cañonazo limpio! Así consiguieron llegar mismo hasta la ladera del Cerrito. Allí la compañía del Capitán Videla se había hecho juerte en una loma y los morenos de defendían como leones! ¡Meta y meta! Pero eran menos y al final, después de mucho entrevero, jueron quedando unos pocos, siempre con Videla al frente...  
Negro: ¡Eso es lindo!...  
Tata Viejo: Entonces... ¡biera visto! Se juntaron más de cien godos y los salvajes se les vinieron al humo, ¡como perrada a las achuras!... Los indios consiguieron desmontar al Capitán Videla, que quedó tirado entre las chircas... Y allí lo rodearon siete lanceros grandotes y uno de los gallegos brutos le dijo: «Negro, grita ¡Viva el Rey». Y el negro, loco de rabia, gritó bien fuerte: «¡Viva la Patria!»  
Varios: ¡Viva!  
Tata Viejo: Ahí nomás lo ensartaron los salvajones... (SILENCIO). Y güeno,

Dios lo habrá querido así, para tenerlo junto a San Jorge...

Negro: Y, ¿dispués?

Tata Viejo: Dispués, los godos, creyendo que habían ganado la batalla, levantaron la bandera en el Cerrito. Pero estaban vendiendo la lana sin tener el carnero, porque Soler los siguió peleando. ¡Meta lanza y trabuco! Y a la final, ¡los gauchos corrieron a los godos hasta las puertas de Montevideo!

Negro: ¡Lindo nomás!

Tata Viejo: A esa altura, el Negro: Videla ya debía estar junto a Tata Dios. Me imagino su alegría cuando vido a los godos entrar de vuelta en la ciudad, con el rabo entre las piernas...

Negro: Y, ¡cómo no!

Tata Viejo: Porque nosotros le dimos a la patria nuestra sangre, después de haberle dado a la Colonia nuestro sudor. Y los primeros negros hicieron el país con su trabajo y después sus hijos — Dionisio Oribe, Joaquín Artigas, el Negro: Videla y otros más — nos dieron la patria con su sangre, derramada en las cuchillas.

#### Cuadro séptimo — Descripción

1831 — Llega el gran día de los negros, el 6 de Enero. Los negros realizan la coronación de los Reyes Congos, en la cancha del Recinto de tierra apisonada. Gran cuadro final de candombe general.

Música: Candombe «Ye, ye», cantado y bailado.

#### Texto:

Negro: Diga, Tata, este es el mar, ¿no?

Tata Viejo: Bueno, es y no es... Se dice que los indios le llamaban «río grande como mar».

Negro: ¿Por acá se va al África?

Tata Viejo: Se va y se viene, según como se mire...

Negro: ¿Ud. vino de allá?

Tata Viejo: Me trajeron los portugueses... Pero yo era muy guri. Jué una cosa fiera.

Negro: Eso dicen las mentas... Sería lindo volver, ¿no?

Tata Viejo: Vaya a saber... Yo ya ni me acuerdo cómo era...

Negro: Pero era su patria, Tata...

Tata Viejo: Mirá, m' hijo el Negro: es un animal muy cascoteado y p' al bicho la patria es el lugar ande come... Lo prencipal es la libertá y acá, dende el 18 de Julio del año pasado en que se juró la Constitución, este es un país libre e independiente...

Negro: Eso es cierto la libertad es lo primero... El esclavo no piensa en otra cosa...

Tata Viejo: Y gueno... Entonces vamos a festejar la libertad como se merece.

Este es el primer 6 de Enero después de la Constitución. Hay que festejarlo como corresponde. Y la raza negra, pa' esto de los festejos, no necesita recomendación. Vea, ya está llegando la gente. (DA UN GRITO Y LOS QUE LLEGAN LE CONTESTAN). Y Usté, ¿no les grita a los amigos?

Negro: ¡Viva la libertad de los esclavos!

Todos: ¡Viva!

Viejo: ¡Vivan los negros y el candombe de los Reyes!

Todos: ¡Viva!

#### FIN DE LA PRIMERA PARTE

#### SEGUNDA PARTE

#### Cuadro octavo — Descripción

1868 — Estamos en la segunda mitad del Siglo XIX. El Negro: comienza a hacinarse en los conventillos. Los negros son pobres, trabajan en ocupaciones muy inferiores. Empieza a aparecer la ropa colgada. Música: Bámbula.<sup>7</sup> Lucamba.

#### LUCAMBA

¡Ye! ¡ye! ¡ye!

Vamos a cantar

¡Ye! ¡ye! ¡ye!

Un tango de acá.

Miralo l'amita, miralo por Dios

Ese lucamba que da calor

Miralo l'amita, miralo por Dios

Ese lucamba que da calor.

Cuando salí de Lucamba

Una niña me miró

Y yo le dije al oído, l'amita

si ella me tenía amor.

Orgullosa como todas

al punto me lo negó

Mira este pícaro negro, l'amita,

Me quiere hacer el amor

Miralo l'amita... etc., etc.

Los negros viejos no gustan del nuevo espectáculo. Los niños miran. La comparsa gana la calle e invade la ciudad con su música. Llamadas.<sup>11</sup>

Música: Candombes modernos.

Negro viejo: A mí esto no me gusta... Nada.

Negro joven: Son otros tiempos...

Negro viejo: Mucha pluma, mucha blusa... En mis tiempos, estas cosas no se usaban...

Negro joven: Las cosas cambian... La gente quiere ver cosas nuevas... Pero no se preocupe... ¡El tambor es siempre el mismo!

#### Cuadro catorce — Descripción

1975— La juventud negra actual. Trajes modernos, alegría, libros. Desalojan a los viejos, ponen en fuga a los carnavaleros disfrazados. Implantan una nueva realidad, son el futuro de la raza, un nuevo horizonte. Aún hay ocupaciones muy humildes, aparece una religión de origen afro-brasileño, etc... Pero se estudia, se asciende. El denominador común, sigue siendo el candombe.

Música: Candombe *Yumbamba*.<sup>12</sup>

Canción y candombes para bailar.

#### Canción.<sup>13</sup>

El negro despierta / despierta y trabaja  
el negro construye / su libertad.  
El negro edifica / un nuevo presente  
con barro y con oro / con ritmo y dolor.

Libertad, libertad / el negro reclama  
amor a la lucha / el negro derrama  
dolor y pasión / alegría y amor.

El negro presente / un bello futuro  
el negro trabaja / por ser mejor.  
El Negro levanta / su brazo fraterno  
con una bandera / de vida y amor.

Libertad, libertad / etc.

#### Notas

1. La mayor parte de las partituras empleadas en esta representación está fuera de circulación y fue imposible ubicar. En su defecto, Castillo sugiere sustituciones. En este caso, recoger alguna canción de la costa oeste del África.
2. Recoger una canción de la costa oeste del África.
3. Ejecutar una música de candombe o candombeada del «Apéndice musical».
4. Recoger música del «Apéndice musical» o del folclor campesino rioplatense.
5. Apodo genérico con cierta connotación despectiva que se le da a los españoles en la jerga popular uruguaya.
6. Emplear un candombe del «Apéndice musical».
7. Reemplazar esta canción por una habanera cubana de la época.
8. Véase el «Apéndice musical» Se repetirá la misma polka cuando se necesite interpretar otro más adelante.
9. Puede interpretarse algo del «Apéndice musical» o seleccionar un tango y una canción de comparsa de 1920 o antes.
10. Reemplazar por un candombe del «Apéndice musical» u otro cualquiera contemporáneo.
11. De acuerdo a Lauro Ayestarán, la «Llamada» era la convocatoria que, al ritmo de los parches de sus tambores, se hacían los tamborileros de la comparsa para reclutar adherentes. Con el tiempo cambió de función y desde la década del cincuenta se ha transformado en una brillante fiesta callejera de candombe que se hace en el Barrio Sur de Montevideo en el mes del Carnaval. (*El tamboril y la comparsa* 13)
12. Véase el «Apéndice musical».
13. Castillo sugiere escribirle una música.

### Apéndice musical

En este apéndice se adjuntan canciones y partituras que originalmente acompañaban los libretos de Castillo sin indicar un lugar especial para su inclusión. Aparecen en este volumen como material adicional optativo para la representación de estas piezas. Las partituras de: estilo, cifra, cielito, milonga, pericón, malambo, milonga, media caña, polca, vidalita, huella y triste, provienen de *Folklore musical del Uruguay*, de Cédar Viglietti. Las otras partituras fueron recogidas de los archivos de A.G.A.D.U. por Andrés Castillo.

HIMNO (De los Nyanzas). Letra J. Ures. - Música. J. Cassani.

En heroico resurgir  
Nyanzas el pecho mostrad  
Es de cobardes gemir  
Es de valientes luchar  
No se pide, hay que exigir  
La soñada Libertad.

Elevevos serena la frente  
Que en el hombre el valor es virtud  
Arrostrando la muerte inclemente  
Todo antes que la esclavitud  
Noble raza que el yugo la oprime  
Aprestad vuestra heroica legión  
Ya en el Africa virgen que gime  
Su melena sacude el león.

Si la sangre corriendo a torrentes  
Fecundiza la tierra del Sol  
Forjara con cadenas rugientes  
De los libres el limpio crisol.

VALSE (De 1919 a 1921). Letra de J. Paladino. Música de S. Anido.

Nyansa la patria querida  
Para ti el grato recuerdo  
De estos tus hijos que vieron  
Un suelo de amor y paz  
Tierra noble y prodigiosa  
En medio de tu frondaje  
Surge el sublime paisaje  
que no se olvida jamás.

Llevo impreso en la retina  
Como una visión sagrada  
Tu silueta engalanada  
De exuberante esplendor  
Tus elegantes palmareas  
Moviéndose acompasadas  
Se dé el reflejo en sus ramas  
de tu sol abrasador.

Desde lejanas regiones  
Grande y libre te soñamos  
que sea hombre el hoy esclavo  
con sus derechos de tal  
que no haya el trato brutal  
de esos infames mandones  
Si no compactas legiones  
Con ansias de trabajar.

CANCIÓN. Letra: J. Paladino. Música P. Rodríguez.

Nyanza tu nombre grabado  
En el alma permanece  
Y al evocarte parece  
que te agigantaras más

Patria del África eres  
La joya más codiciada  
En ti puso enamorada  
Natura su mejor flor  
Tus rosas rojas muy rojas  
Como una herida que sangra  
en tus pétalos encarnan  
Un poema de dolor  
Hermoso es su panorama  
Cuando apenas amanece  
El cielo rojo parece  
La explosión de un ideal  
Las flores al despertar  
En medio de aquel verdor  
Se da ese raro esplendor  
de un jardín paradisíal.

# GOLONDRINAS

## ZAMBA

Letra de: Nazario Ruzil - Música de: Luis A. Cardozo

Piano

18 28 VUELTA

= I =

Viendo que te marchas  
ya no puedo estar  
de tanto padecer  
en astillas se hace mi corazón.  
En tus labios tibios  
yo he bebido tanto  
el néctar de una flor  
que quedó su miel para mi dolor.

y u e l t a  
Cuándo noto tras del cielo  
las golondrinas perderse  
mis ojos al mirar  
sólo ven tu amor sin poder llorar.

= II =

El Otoño llega  
febril golondrina  
tu vuelo remontás  
hacia la región de dorado sol  
Cuándo llegue el tiempo  
de la Primavera  
quién sabe volarás  
sobre mi jardín y vendrás por mí.

derechos internacionales asegurados  
Impresa el 23/9/1963 - propiedad de los autores



SACATE LA CARETTA

Musical notation for the first system on page 166. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of chords and eighth notes. The bass staff contains a simple bass line. A 'STAC.' (staccato) marking is present above the first measure of the treble staff.

Musical notation for the second system on page 166. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melodic line with a fermata over the second measure. The bass staff continues the bass line. A 'con ALMA' marking is present above the second measure of the treble staff.

Musical notation for the third system on page 166. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes. The bass staff contains a bass line with eighth notes.

Musical notation for the fourth system on page 166. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line. The bass staff contains a bass line. A 'F STAC.' (Forte staccato) marking is present above the first measure of the treble staff.

Musical notation for the fifth system on page 166. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line. The bass staff contains a bass line. A 'p' (piano) marking is present above the second measure of the treble staff.

Musical notation for the sixth system on page 166. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line. The bass staff contains a bass line. A 'pp' (pianissimo) marking is present above the second measure of the treble staff.

Musical notation for the first system on page 167. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line. The bass staff contains a bass line. A 'pp' (pianissimo) marking is present above the second measure of the treble staff.

Musical notation for the second system on page 167. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line. The bass staff contains a bass line.

Musical notation for the third system on page 167. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line. The bass staff contains a bass line.

## Recientes libros Graffiti

### En esta misma Colección

*Las otras letras. Literatura uruguaya del siglo XIX*, autores varios  
(Compilador Leonardo Rossiello)

*El inmovilismo existencial en la narrativa de Julio Ricci*, autores varios  
(Selección de Isolde Jordan)

*Psicología política: Identidad y Emigración*, Rolando Arbesún &  
Consuelo Martín

*Julio Herrera y Reissig. Las ruinas de lo imaginario*, Eduardo Espina  
*Orientales. Uruguay a través de su poesía. Siglo XX*, estudio,  
selección y notas de Amir Hamed

*La invención del Uruguay. La entrada del territorio y sus habitantes a  
la cultura occidental*, Gustavo Verdesio

### Colección de narrativa Los Centauros

*El ojo dindymenio* (novela, Premio Planeta 1993; Premio Anual de  
Literatura M.E.C. 1993), Daniel Chavarría

*El príncipe de la muerte* (novela), Fernando Butazzoni

*Ave Roc* (novela), Roberto Echavarren

*El tigre y la nieve* (novela), Fernando Butazzoni

*Fátima* (novela), Jürgen Alberts

*Las largas horas de la noche* (novela), Antonio Aivarez Gil

*La noche de la obsidiana* (novela), Rafael Romano

### Colección de Narradores Uruguayos Santa María

*Los perseverantes* (cuentos), Julio Ricci

*La soledad de la guerra* (cuentos), José da Cruz

*Cuentos por uruguayos*, autores varios (Selección de Walter Rela)

*La mujer y el río* (cuentos), Manuel Márquez

### Colección de narrativa El Cuarto Sello

*Allá ellos* (novela, Premio Hammett Internacional 92), Daniel Chavarría  
*Trampa para ángeles de barro* (novela, Premio D.Hammett 92), Renzo  
Rossello

*Los duros nunca ríen* (novela, Premio D.Hammett 92), Norberto Costa

*La bicicleta de Leonardo* (novela, Premio Hammett Internacional 94),  
Paco Ignacio Taibo II

*Cara o cruz*, (novela, Premio D.Hammett 1994), José Casa