

## El teatro negro uruguayo de Andrés Castillo

### Juanamaría Cordones-Cook

Aunque examinado ampliamente por estudiosos de la estatura de Ildefonso Pereda Valdés, Paulo Carvalho-Neto y Carlos Rama, el componente africano en la población y la cultura uruguayo es poco conocido fuera del área rioplatense. 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. Tal situación no responde a un código escrito sino a un problema cultural, de doxa, de normatividad difusa que se pone de manifiesto en situaciones de trabajo y consumo, en la hegemonía del saber, en la exclusión de los centros de poder, inscribiendo a este sector de la población como no partícipe en la sociedad uruguayo.

Precisamente hoy, en los umbrales del siglo XXI y casi en las postrimerías de la postmodernidad, cuando se han desjerarquizado las categorías de la cultura letrada y la cultura popular integrando el arte y la literatura con el universo de la praxis social, la indagación académica ha dirigido su atención hacia las voces marginadas, antes ignoradas, del indio, la mujer y el negro. Ya es prácticamente lugar común mencionar el olvido u omisión de la crítica académica en cuanto a la literatura afro hispánica. Sin embargo, a partir de la década del setenta la investigación sobre 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 han unido sus voces a los ya consagrados, Francisco Manzano, Nicolás Guillén, Nelson Estupiñán Bass, Manuel Zapata Olivella.<sup>1</sup>

El interés crítico en la literatura afro-hispanoamericana se ha restringido a la poesía y a la narrativa. Ha omitido totalmente al 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 de la bibliografía del teatro afro-hispanoamericano, nos reveló que este género, sí, se había venido escribiendo y produciendo en diferentes áreas de Hispanoamérica, pero no había

sido objeto de la crítica académica merecida. El estudio sobre el teatro negro de Andrés Castillo que presentamos a continuación se plantea como paso inicial hacia una investigación sistemática de este género.<sup>2</sup>

Hombre de teatro de larga trayectoria y perteneciente a la generación del 45 del Uruguay, Andrés Castillo (Montevideo 1920) cultivó el género en todos sus rubros.<sup>3</sup> Desde la década del treinta, se entregó intensamente a promover el desarrollo del teatro independiente uruguayo en múltiples iniciativas, ya fuera como actor o dramaturgo, así como en la incentivación y organización de toda actividad teatral. Castillo ha llegado a estrenar más de veinte piezas originales y/o adaptaciones y tiene en sus haberes varias obras inéditas y sin estrenar aún.

Rioplatense neto, descendiente de gallegos y genoveses, Andrés Castillo, un caucásico, vivió su infancia en un conventillo, una casa de inquilinato del centro de Montevideo, de donde salieron algunas de las grandes comparsas de negros, "la Candombero" y "los Negros del Nyanza." Allí conoció íntimamente el mundo marginado del afro-montevideano. Se sintió con el tamboril en el alma, pero más aún, con profunda consciencia social se solidarizó con los marginados quienes, más tarde, se convertirían en personajes centrales de su dramaturgia. No es de extrañar que el Dr. Francisco Merino, apostol laico de la causa afro-uruguaya y director del Teatro Negro Independiente, designara a Castillo dramaturgo de su elenco.

El Teatro Negro Independiente había logrado nuclear a un grupo de afro-uruguayos bajo el magisterio de Francisco Merino. Con gran modestia artística y financiera, y sin autor ni actores, ni aparato teatral, ni más apoyo ni iniciativa que la de Merino, en 1956, surgió el Teatro Negro Independiente. Este grupo vocacional estaba integrado por afro montevideanos a quienes el Dr. Merino iba a buscar a la cárcel, a los conventillos y a "los cantegriles."<sup>4</sup> Les proporcionaba casa y comida mientras que a la vez los estimulaba hacia objetivos elevados y finalidades culturales que redundaran en una superación personal. A partir de las artes dramáticas, Merino aspiraba alfabetizar y capacitar al negro para que accediera a estudios superiores y elevar así su condición intelectual conquistando un espacio social necesario y digno. Además desde un principio, el Teatro Negro Independiente tuvo como objetivo constituirse en vehículo de fomento y difusión de la cultura afro-uruguaya y de recuperación de su identidad cultural e histórica.

Esta iniciativa era muy significativa para la colectividad afro-oriental.<sup>5</sup> La explotación colonial, sin escrúpulos humanos ni morales ni étnicos y en ejercicio de un poder absoluto, había infligido una depredación cultural sobre los descendientes de africanos eclipsando de su memoria el ethos de sus tradiciones culturales, mientras que, a la vez, los obligaba a asimilar la cultura criolla de los amos blancos. En el Uruguay, debido a las circunstancias de la explotación

económica, el proceso de desafricanización había sido mucho más intenso que en otras áreas de América.<sup>6</sup>

Siendo consciente de la deculturación del afro, cuando llegó el momento de diseñar un repertorio, el Teatro Negro Independiente, a diferencia de otros grupos teatrales independientes de Montevideo, no buscó entre los clásicos europeos, sino que fue a las ricas tradiciones populares folclóricas de raíces africanas de América. Inició su actividad teatral con *Los gobernantes del rocío* (1957), dramatización de la novela del haitiano Jacques Roumain. Una vez establecido en la década de los sesenta, el Teatro Negro volvió su atención al folclor afro-oriental.

Como las otras expresiones culturales afro-orientales, el folclor musical de origen africano remanente de su maridaje con la cultura popular uruguaya, en los últimos años había venido sufriendo un proceso de mestizaje paulatino que lo venía desvirtuando. Esta hibridación implicaba una pérdida cultural que había sido agravada por la presencia de la música del Caribe, en especial de los famosos Lecuona Cuban Boys, Pérez Prado y Xavier Cugat, a quienes se agregaban todas las influencias que fueron apareciendo después por televisión. En una línea de ortodoxia folclórica, el Teatro Negro rechazó de plano la extranjerización del folclor musical. Sin idealizar ni el pasado ni la raza ni el arte, se propuso rescatar, defender y perpetuar una expresión genuina. De modo que cuando fueron a representar los espectáculos de *candombe* uruguayo,<sup>7</sup> los actores no se vistieron con pantalones blancos ni con blusas de volados, ni de encaje, sino con el vestuario de los *lubolos*<sup>8</sup> de las comparsas de los carnavales de antaño. Las actrices salieron vestidas como en los cuadros de Pedro Figari o como en los años veinte.<sup>9</sup>

La puesta en escena que siguió a la pieza haitiana, fue, *Evocación de candombe* (1963), obra costumbrista escrita por el afro-uruguayo Raúl Mené que trazaba el origen del *candombe*.<sup>10</sup> A continuación, durante la conferencia de prensa de este espectáculo, Merino anunció, sin consulta previa, que la próxima obra que pusiera en escena el Teatro Negro Independiente sería escrita por Andrés Castillo, figura de sólida reputación en el ambiente del Teatro Independiente de Montevideo y de la colectividad afro-uruguaya.

Castillo no objetó el designio y, con este propósito, inició una labor de investigación del folclor rioplatense en busca de leyendas atribuibles a la raza negra. Encontró tres: del negrito del pastoreo, de los negritos del agua y del lobisón.<sup>11</sup>

El plan inicial para el Teatro Negro Independiente abarcaba la escritura de cuatro obras. La primera sería sobre el negrito del pastoreo y en ella se integraría el *candombe* del siglo XIX. La segunda sería una obra con el *candombe* del carnaval de los años veinte. La tercera dramatizaría la historia del negro de

Montevideo. La cuarta, ambientada en el norte del país, incluiría el folclor mixto de la frontera uruguayo-brasileña y se basaría en la leyenda del lobisón. Castillo escribió las tres primeras obras.<sup>12</sup> La última nunca llegó al papel.

Para ubicarse en un contexto histórico adecuado, para la escritura de *El negrito del pastoreo* (1964), Castillo recurrió al profesor Pivel Devoto, director del Museo de Historia de Montevideo. La pieza estaba ambientada en una estancia-saladero de los alrededores de Montevideo en el año 1818. El saladero era un establecimiento rural donde se sacrificaba e industrializaba a los animales vacunos para preparar tasajo, carne salada comercializada con Cuba. La acción transcurría en la época de la Provincia Cisplatina durante la cual casi todos los establecimientos orientales eran propiedades de portugueses o estaban dirigidos por ellos. El protagonista era un niño esclavo, Moisés.

Moisés había sido el fruto de un acto común en la colonia, la furtiva unión sexual del patrón blanco, un portugués dueño del saladero, y de una esclava negra, Calixta, víctima de la lujuria carnal del amo. El patrón había ordenado que se vendiera a Calixta inmediatamente después de dar a luz. En cuanto al niño, había sido condenado desde antes de nacer, pues el amo le había encomendado a su testaferro, Eduardo, que lo matara. Ante la renuencia de Eduardo a ejecutar esa orden, el patrón concedió que no lo matara directamente pero que se deshiciera de él tirándolo al río. Eduardo cumplió la orden. Como en la leyenda bíblica, el niño fue salvado y la Mama Vieja, curandera, alma y matriarca de los esclavos, le llamó Moisés.

Este argumento planteaba la problemática racial y del poder entramada con el tema patriótico de la oposición entre orientales y extranjeros y de la contribución del africano a la formación de la nacionalidad. En una de las escenas, aludía al famoso episodio de un capitán afro-oriental de los ejércitos del General Artigas, Videla, quien había muerto 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, todavía estaba vigente la esclavitud y, para obtener la libertad, muchos afro-orientales se iban a la campaña y se unían al ejército. Por otra parte, aunque la pieza presentaba el conflicto entre portugueses y españoles, quedaba claro que el español, a la par de los otros europeos, había participado de las mismas prácticas de avasallamiento deshumanizador del esclavo.

El nudo dramático se desarrollaba en torno a la oposición entre el portugués y los esclavos solidarios con el niño. Encargado por el amo de pastorear el ganado, Moisés había perdido una ternera en dos oportunidades. En la primera, el patrón, convencido de que el castigo físico aclaraba el entendimiento y "hacía buenos esclavos," había ordenado al capataz darle latigazos al niño. En la segunda, el portugués, enfurecido por la pérdida de bienes, hizo del cuerpo de

Moisés el locus de su ira. Como a un chivo expiatorio, lo sacrificó. Lo hizo estaquear arriba de un hormiguero inscribiendo en el cuerpo del niño su ley arbitraria y represiva. El cuerpo de Moisés se había de convertir, así, en significante, en heraldo del control absoluto del amo, destinado a servir como ejemplo para escarmentar, domesticar y perpetuar la mano de obra útil y dócil de los otros esclavos. De modo que, cuando horas después, el cuerpo de Moisés desapareció sin dejar rastro, la evidencia física de la materialización del poder del amo quedaba borrada. Por otra parte, el niño había ascendido al cielo para convertirse en un santo, el santo de las cosas perdidas, con lo cual se creaba un espacio milagroso de salvación utópica para el afro. Los esclavos festejaban la condición de santo que había adquirido el niño con un candombe final espectacular. Justamente, para esta pieza, Castillo y Merino reconstruyeron y lanzaron de nuevo a la circulación un candombe tradicional del siglo XIX que se llamaba el candombe ye-ye. Por otra parte, el fin de fiesta, que era un ingrediente infaltable de este teatro, dejaba un espacio abierto para la música y el baile a la voluntad del director y los actores y también del público a quien se invitaba a participar en la celebración.

El elenco del Teatro Negro Independiente estaba integrado por un buen equipo de actores y actrices complementado por todo un grupo de excelentes músicos, tamborileros y bailarines. Además, contaba con el asesoramiento del musicólogo Lauro Ayestarán, para el folclor musical, y de Flor de María de Ayestarán, para la coreografía de las danzas. En la escenografía de la obra, en el vestuario y en el candombe final, intentaron reproducir lo más acertadamente posible los cuadros de candombe del pintor uruguayo Pedro Figari. Incluso, en algunas de las salas en que se representó la obra, se llegó a exhibir una exposición de cuadros de Figari. El negrito del pastoreo tuvo gran recepción del público dentro y fuera de fronteras. Cuando fue llevada al Festival Folklórico en la provincia de Salta, la Argentina, en 1965, ganó el primer premio.

Después de este éxito, vino la segunda obra, *Carnaval de los lubolos* (1966), escrita en coautoría por Andrés Castillo y Raúl Mené. Versaba sobre la vida de los negros en un conventillo y la formación de una comparsa lubola durante el carnaval del año 1920, es decir, cien años después de la primera. Las primeras comparsas lubolas habían aparecido en 1870. Estaban integradas por jóvenes blancos de la burguesía colonial que se embetunaban la piel de negro y se vestían con las ropas de los esclavos para interpretar las danzas del folclor afro-oriental. Años más tarde, los afro-uruguayos habrían de reclamar el espacio del carnaval acaparándolo con sus personajes, su música, su ritmo y su candombe.

La escenografía de *Carnaval de los lubolos* representaba un conventillo de principios de siglo, espacio natural para la época, más aún si se tiene en cuenta que en el Montevideo y el Buenos Aires de entonces gran parte de la población

vivía en esas casas de inquilinato colectivo que Castillo llegara a conocer muy de cerca. De corte costumbrista, *Carnaval de los lubolos* entroncaba con la tradición del sainete criollo. Entregaba una visión transparente de las prácticas de la vida diaria de un conventillo. Los personajes, con cierta exageración caricaturesca, encarnaban tipos con visibles rasgos nacionales, étnicos y sociales, que recogían en vivo la cultura oral de las voces marginadas de las clases subordinadas. La progresión de la fábula teatral se iba constituyendo en diálogos que no comunicaban significados profundos, sino que jugaban con las trampas del lenguaje en un desplazamiento metonímico de enredos fugaces entre los vecinos. Las provocaciones verbales, móviles y constantes, iban inscribiendo fuerzas sociales antagónicas que daban cuerpo a una dinámica fluida de juegos de poder. El texto ponía, así, de manifiesto, entre las fisuras del lenguaje, el desfase de una conciencia popular desordenada y fragmentada.

El nudo dramático de la pieza giraba en torno a la formación de una comparsa que se había de llamar "Carnaval de los lubolos." En la escena se asistía a los ensayos de la misma y a la presentación final que cerraba la obra. Convencional en todas sus estrategias dramáticas, la pieza se entregaba al público como pura fiesta con la música, las canciones y los bailes tomados del folclor rural y urbano montevideano, la vidalita, el tango y el candombe.<sup>13</sup>

Sobre el candombe de esa época no se sabe nada. Como era "una cosa de negros" ningún musicólogo lo estudió y a nadie se le ocurrió pautarlo. Pero tampoco se sabe bien cómo se tocaba el tamboril en 1920, cuando el carnaval uruguayo ya estaba muy desarrollado. Hoy se encuentran grabaciones de las grandes agrupaciones de carnaval de esa época, que estaban integradas por blancos. Sin embargo, no ha quedado ninguna grabación de las muchas comparsas de negros de entonces. Al no saberse cómo se tocaba el tambor en 1920, Castillo y Mené tuvieron que andar grabador en mano por el barrio Palermo entrevistando y haciendo cantar a los viejos de la colectividad afro-uruguaya las canciones antiguas que más o menos recordaban, para reconstruir así el repertorio de la comparsa de negros de los años veinte.

Carnaval de lubolos fue estrenada en el año 1966. De ahí en adelante, Castillo escribió para el Teatro Negro Independiente otras tres obras, todas libretos musicales, más que nada por necesidad económica, ya que el teatro necesitaba subsistir y la mejor manera de mantenerlo era con espectáculos musicales. En 1968, se llevó a escena *Festival de candombe*, luego en 1970, *Cosas de negros*, y en 1972, *Del candombe al tango*. *Festival de candombe* presentaba un panorama completo de expresiones del folclor afro-oriental a partir de 1750 para llegar hasta nuestros días. En los guiones de *Cosas de negros* y *Del candombe al tango*, Castillo tomaba como punto de partida la idea de que, como decía el propio Borges, el tango, de origen humilde, era hijo de la milonga

montevideana y tenía motas en la raíz.<sup>14</sup> Castillo intentaba trazar un árbol genealógico del tango, ilustrando que, desde su nombre, su música y su danza, descendía de la tradición afro-montevideana.

Después, el Teatro Negro Independiente realizó el espectáculo más ambicioso de todos, *Historia del negro en Montevideo* (1975), también de Castillo. Dentro de un realismo costumbrista y colmada de resonancias coloniales, la pieza refundía la historia con la tradición del negro en Montevideo en catorce cuadros a lo largo de dos siglos (1760-1975). Se iniciaba con un cuadro africano. Los campesinos eran cazados como animales en el momento en que estaban bailando una danza ritual de cosecha bantú en uno de los pueblos del Zaire. La pieza presentaba un amplio espectro de las tradiciones y del folclor negro con relatos, danzas, bandas de sonido e incluso diapositivas que ilustraban el transporte de los africanos a América. Emulando escenas de los cuadros de Figari, *Historia del negro en Montevideo* incluía cuadros de costumbres urbanas con vendedores callejeros cantando sus pregones, ceremonias de santiguados y un ritual de la Coronación de los Reyes Congos o Angolas del seis de enero en una "sala de candombe."<sup>15</sup> Elementos del mestizaje cultural eran integrados con música originada en el cancionero europeo antiguo y candombes destinados a borrar diferencias tribales. Poco a poco iban transcurriendo diferentes etapas hasta llegar al año 1960 donde se planteaba el tema del conventillo y se desmantelaba el supuesto pintoresquismo del conventillo y la tesis de que a los negros les gustaba vivir allí. Terminaba con un cuadro en el año 1975 sobre la juventud negra contemporánea. Los jóvenes en la escena iban expresando en sus propias palabras sus conflictos, sus frustraciones y sus aspiraciones 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 contaba con lo imprescindible, telones negros, vestuario y luces. Sin embargo resultó rico en sugerencias y logró atraer a un nutrido público. De todas las puestas en escena del Teatro Negro Independiente, según Castillo, *Historia del negro en Montevideo* fue el mejor espectáculo. A mi juicio, de los textos dramáticos recibidos, *El negrito del pastoreo*, sin lugar a dudas, fue el de mayor solvencia dramática.

En 1980, el Teatro Negro Independiente terminó su ciclo con la que sería su última representación, *Candombes y sonrisas*, un musical de Merino. Dos años más tarde, don Francisco Merino, iniciador, promotor y sostén del Teatro Negro Independiente, murió (1982). Ante su desaparición física, los miembros del elenco, desunidos, desvalidos y sin medios económicos, ni fuerte liderazgo, se

disgregaron. No encontraron quien asumiera la responsabilidad económica ni la dirección del Teatro Negro Independiente. Después de casi veinticinco años, la trayectoria de este grupo vocacional se vio truncada.

Sin director ni elenco, Andrés Castillo dejó de escribir teatro negro. No obstante, su producción dramática destinada al Teatro Negro Independiente había realizado aportes significativos para la cultura afro uruguaya y para la escena montevideana. Como reacción a la desafricanización y a la resultante bastardía cultural, Castillo, hurgando hasta las raíces históricas y legendarias, había logrado rescatar lo poco que sobrevivía de la cultura oral y del ethos de las tradiciones sociales, étnicas y folclóricas del afro-uruguayo. Entroncado con las más antiguas tradiciones, el teatro negro de Castillo había ido articulando a sus personajes en conflictivas relaciones de poder ordenadas en torno a los ejes de raza, clase social y género sexual, mientras que iba integrando los temas, referentes sociales, recursos dramáticos, espectaculares y lingüísticos de un teatro auténticamente popular. Por otra parte, por el eurocentrismo prevalente en la dramaturgia uruguaya, hasta ese momento, el afro sólo había aparecido en escena en raras ocasiones y, cuando lo había hecho, había sido relegado a papeles secundarios y tangenciales. El teatro negro de Castillo llenó un vacío. Amplió la experiencia dramática montevideana dándole voz al secularmente excluido y silenciado afro-uruguayo e inscribiéndolo con papel protagónico en el centro de su existencia y del universo teatral.

*University of Missouri-Columbia*

## Notas

1. Véase "Introduction," en *The Afro-Spanish American Author II. The 1980's*, de Richard Jackson.

2. Agradezco al Consejo de Investigación (Research Board) de la Universidad de Misuri el otorgarme la beca que, en 1993, me permitiera hacer investigación en Montevideo sobre el teatro negro uruguayo, el Teatro Negro Independiente y Andrés Castillo.

3. La información sobre Castillo proviene de varias conversaciones sostenidas con el autor, una de ellas publicada como entrevista en *Afro-Hispanic Review*. Asimismo, los encuentros con otros individuos que participaron del movimiento de los teatros independientes, en general, o del Teatro Negro Independiente, en particular, y los artículos de la prensa de la época proporcionados generosamente por el profesor Alberto Britos de Montevideo y por la organización Mundo Afro, generaron valiosa información sobre la trayectoria del Teatro Negro Independiente que incluimos parcialmente en este estudio.

4. Los "Cantegriles" son viviendas muy pobres, carentes de toda salubridad, y construidas en las afueras de la ciudad, con cartones, chapas, desechos de todo tipo, que encuentran sus congéneres

en "las villas miseria," de la Argentina, "las callampas," de Chile, y "las favelas," de Río de Janeiro.

5. Al decir oriental u orientales, nos referimos a los habitantes de la República Oriental del Uruguay. Esta denominación se impuso ya en la época de la colonia cuando este territorio se conocía como la Provincia Oriental.

6. Interesa señalar que los africanos al ser arrancados del seno de su cultura y convertidos en bestias de trabajo en ninguna sociedad encontraban aliciente para reconstruir su cultura original. Sin embargo, de acuerdo a Carlos Rama en *Los afro-uruguayos* y en "The Passing of the Afro-Uruguayan from Caste Society into Class Society," se produjo una diferencia según el tipo de economía. 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 descendientes de africanos pudieron seguir cultivando y conservando muchos elementos culturales. En cambio, en las sociedades ganaderas, como la oriental, los esclavos eran ocupados en trabajos domésticos al servicio de familias locales, por lo tanto, aunque vivían en mejores condiciones, estaban separados en pequeños grupos y sólo tenían contactos esporádicos con las otras familias africanas. Estas circunstancias hacían que los esclavos, en una situación de dependencia y subordinación inapelable, fueran adoptando la cultura de sus amos en perjuicio de la preservación de la suya propia.

7. El candombe es una danza folclórica, proveniente de los rituales afro-orientales de la época de la colonia. Se baila con ritmo vivo al compás de tamboriles.

8. El pueblo lubolo o lucolo era originario de la zona bantú del Africa portuguesa (Angola). En recuerdo de ese pueblo, se designaron con ese nombre a los miembros de las comparsas que salieron en el carnaval montevidiano, alrededor de 1870.

9. Pedro Figari (Montevideo 1861-1938), abogado de profesión, dedicó los últimos veinte años de su vida a pintar rescatando el humilde mundo colonial de los afro-orientales en una pintura de un cromatismo vibrante y resplandeciente.

10. Héctor Raúl Mené (Montevideo 1934), con grandes aspiraciones de estudio, apenas logró ingresar temporalmente a la Universidad de la República. Como la mayoría de los afros en el Uruguay, tuvo que renunciar a tales aspiraciones y trabajar como obrero. Escribió: *Evocación de candombe* (1963), *Carnaval de los lubolos*, en coautoría con Castillo (1965), y *Doña Algarrobo* (1968), sin estrenar.

11. La superstición de los negros del agua procedente del Africa, ha sido muy divulgada en el Río de la Plata, el Brasil, y también en el Caribe. Se refiere a unos seres antropomórficos sobrenaturales con rostro de bronce que aparecían misteriosamente por las noches con un relumbrante color de azabache sólomente cuando un viajero se acercaba a la laguna. Avivaban las aguas para salir y se tragaban al forastero. La gente de los alrededores podía escuchar por las noches los gritos dolientes de los desaparecidos (Ortiz Oderigo 57-59; Carámbula 119-120). En la Argentina y más aún en el norte uruguayo, la creencia popular rural había adoptado la superstición del lobisón procedente de las creencias totémicas bantús combinadas con las amerindas 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 perdía sus rasgos humanos y adquiría verdaderos poderes sobrenaturales, que perdía al recuperar su forma humana al salir el sol (Ortiz Oderigo 54-56; Carámbula 122-124). La leyenda del negrito del pastoreo, compartida sin mayores diferencias por la Argentina y el sur del Brasil, versaba sobre un santito perteneciente a la hagiografía popular. Decía que en una estancia de principios de siglo XIX habían mandado a un negrito a cuidar vacas y ovejas. Una de las vacas se perdió. El amo mandó castigar al niño cruelmente haciéndolo estaquear sobre un homiguero. El niño no murió. Las luciérnagas lo impidieron, se lo llevaron al cielo y se convirtió en santo. Hasta el día de hoy, cuando la gente del campo extravía algo, le prende una vela

y le ofrece una oración al negrito del pastoreo para que realice el milagro de hacer aparecer lo perdido (Ortiz Oderigo 60-63; Carámbula 128-129)

12. Además de esas piezas, Castillo escribió tres libretos para el elenco del Teatro Negro Independiente: *Festival del candombe* (1968), *Cosas de negros* (1970) y *Del candombe al tango* (1972). Ninguna de las piezas de teatro negro de Castillo ha sido aún publicada. Vacío que proyectamos subsanar en un futuro cercano con una edición crítica de esos textos. Los comentarios sobre las piezas incluidos en este trabajo han sido posible gracias a la generosidad del autor quien me proporcionara los textos.

13. Canción folclórica de origen incaico que, generalmente, inscribe motivos amorosos o patrióticos.

14. 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 montevideana y de la habanera. Nació en la Academia de San Felipe, galpón montevideano de bailes públicos, entre compadritos y negros; emigró a Buenos Aires. . . . Es decir el tango es afro montevideano, el tango tiene motas en la raíz." (14)

15. Santiguados son los pases de manos, oraciones o palabras mágicas mediante los cuales los curanderos alejan males o curan enfermedades.

## Obras citadas

Carámbula, Rubén. *Negro y tambor: Poemas, pregones, danzas y leyendas sobre motivos del folklore afro-rioplatense*. Buenos Aires: Editorial Folklórica Americana, 1952.

Cordones-Cook, Juanamaría. "Surgimiento y desaparición del teatro negro uruguayo: Entrevista con Andrés Castillo." *Afro-Hispanic Review*. 2 (Fall 1993): 31-36.

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.

Merino Burghi, Francisco. *El negro en la sociedad montevideana*. Montevideo: Ediciones Banda Oriental, 1982.

Ortiz Oderigo, Néstor. *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1974.

Rama, Carlos. *Los afro-uruguayos*. Montevideo: Siglo Ilustrado, 1972.

\_\_\_\_\_. "The Passing of the Afro-Uruguayan from Caste Society into Class Society." *Race and Class in Latin America*. Magnus Mörner, ed. New York: Columbia University Press, 1970.

Vidart, Daniel. *El tango y su mundo*. Montevideo: Ediciones Tauro, 1967.