

"El mundo donde
yo vivo
es otro universo"



ANALÍA BRUN

Introducción

A partir del interés generado por el origen de Misericordia Campana¹, primer títere del Uruguay, creado por Ambrosio el Campanero de la Iglesia Matriz (nacido en Pernambuco (Brasil)) es que decido comenzar mi investigación en ese espacio de teatralidad, respaldada por el Centro de Referencia de Teatro de Títeres de Río de Janeiro y apoyada por **Iberescena** que posibilita mi Residencia en dicho Centro y en la Región Nordeste de Brasil, específicamente en la ciudad de Natal en Río Grande del Norte.

El proyecto investigara en el teatro de muñecos y generara en primer lugar, un material de introducción con el fin de enmarcar al lector en la poética popular estudiada y concluir dentro de ella con una pieza teatral.

¹ "Dice Misericordia que cuando llegó tenía 22 años, y que hoy tiene 90, pero es fuera de duda que esa cabeza no anda bien, pues la suma de los veintidós con los cuarenta que van corridos desde el comienzo de la Guerra Grande, daría apenas un total de 64 años; edad a todas luces apócrifa e inadmisible: de donde se desprende que tenía mucho mas cuando vino, o que llego mucho antes de que don Manuel Oribe despertase a los azorados habitantes de esta ciudad con aquellos 21 cañonazos con los que inició el sitio".

Noviembre 21 de 1882 De "Crónicas Montevideanas" de Sansón Carrasco.

Para el total entendimiento de este trabajo creo fundamental la aclaración de los siguientes términos:

Brincadeira² : Acto de brincar, diversión. Denominación común dada por el pueblo a sus expresiones culturales de Bumba Meu Boi, Ciranda, Pastoril, Mamulengo, João Redondo, Calunga y Babau, entre otros.

Brincante: Quien realiza esa diversión.

Mamulengo: Nombre adjudicado a la manipulación del títere de guante que debe ejecutado con “mano molenga”, señalando la expresividad de la mano como soporte del objeto. Nomenclatura dada principalmente para el teatro de muñecos presentados en el estado de Pernambuco Brasil.

Es importante establecer la existencia de un Registro de Teatro de Bonecos Populares de Nordeste, - Mamulengo, Babau, João Redondo, Cassimiro Côco y Candangos-, impulsado por el Instituto de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, que considero pertinente el pedido de bien cultural en los estados de Pernambuco, Paraíba, Río Grande del Norte, Ceará, y Brasília, Distrito Federal, donde el teatro de muñecos llega con el nombre de los trabajadores o peones nordestinos en la época de la construcción de la ciudad, inaugurada en 1960.

Dicho registro fue pedido por la Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB/ Centro UNIMA Brasil para tomar esa forma del teatro como Patrimonio Cultural e Inmaterial de Brasil, actualmente se esta llevando adelante la instrucción técnica de dicho proyecto de registro, para que sea echa su inscripción en el libro de las formas y expresiones de IPHAN.

La instalación de este proceso responde a una situación de alerta señalada por importantes investigadores sobre el tema, destacando la urgencia de acción del registro, inventario y protección de esta autentica manifestación de cultura popular brasilera.

Durante este proceso los maestros manifestaron en forma unánime las dificultades de manutención de esta expresión tradicional en sus comunidades.

Tal es así que el camino a transitar para proteger esta expresión será elaborado cuidadosamente, estimulando las practicas tradicionales que posibilitaron por parte de la comunidad, el conocimiento de valor cultural existente en el conjunto de habilidades artísticas de cada maestro: teatrales, musicales, poéticas, dramatúrgicas, plásticas y artesanales.

² **Brincadeira:** Gran diccionario español-portugués portugués-español © 2001 Espasa-Calpe:

brincadeira [br:'ka'deja] *f*

1. juego *m*.

2. (*piada*) broma *f*.

3. (*diversão*) fiesta *f*.

4. *fam* niñería *f*.

La conclusión del trabajo de investigación durante el proceso de dicho registro señalara medidas de protección que deberán ser observadas por los estados y la sociedad en general.

A partir de este proceso mencionado los artistas están viviendo la oportunidad de intercambiar experiencia entre sí, con otros investigadores, gestores públicos, dirigentes de diferentes asociaciones de teatro y centros de cultura, entre otros.

Como toda tradición dinámica y viva el “Teatro de Bonecos Popular do Nordeste”, ha pasado por muchas transformaciones a lo largo del tiempo, provocando rupturas bruscas en el entorno de sus producciones generando discontinuidad y consecuentemente perdidas importantísimas dentro de ese patrimonio.

Es así que este trabajo que se centró en la ciudad de Natal y sus alrededores, se vio atravesado por sus Maestros y familiares, investigadores, escritores, objetos (muñecos retablos, libros, revistas) y por la presencia de espectáculos de João Redondo, como les llaman sus intérpretes.

Vale decir que el Maestro Raúl de Mamulengo³ por ejemplo, confiesa brincar teatro de João Redondo.

Dadi⁴ se autodenomina calungera; Caçuá de Mamulengo⁵ brinca João Redondo y así la lista sería interminable.

³ Francisco de Assis Gomes, conocido como Raúl do Mamulengo y Maestro de Teatro de João Redondo en Río Grande del Norte, Brasil.

⁴ María Ieda da Silva Medeiros, 73 años conocida por Dadi, actualmente única mujer que realiza teatro de muñecos tradicionales de Río Grande del Norte, Brasil.

⁵ Grupo de brincantes do teatro de João Redondo, compuesto por los Maestros Francinaldo Moura y Ronaldo Gomes, de Río Grande del Norte, Brasil.

“El mundo donde yo vivo es otro universo”

*Shico de Mamulengo*⁶

I.

Desde sus orígenes...

El desarrollo del teatro de muñecos desde su antigüedad observado por autores que estudiaron la temática, resulta fundamental para comprender por un lado la forma y el espíritu de los muñecos nordestinos brasileños en particular, y por otro lado las constantes particularidades de los maestros brincantes y sus muñecos que están insertos en nuestro objeto de estudio.

Es imposible establecer una hipótesis única en relación al origen del mamulengo; presentaré algunas documentadas y otras del imaginario popular, que llegan hasta nuestros días a través de los propios realizadores.

Hermilo Borba Filho, investigador de teatro de muñecos popular brasileño, en su libro “Fisonomía y espíritu del Mamulengo” establece diferentes hipótesis, una de ellas es que fue Anchieta⁷ quien habría utilizado muñecos en sus espectáculos de catequesis para la evangelización de los indígenas, quienes posteriormente continuaron con esta actividad.

También rescata lo dicho por Pereira da Costa, que según la leyenda San Francisco de Asís en 1223 conmemoró la Navidad con una fiesta nunca vista: la representación en vivo del nacimiento de Niño Redentor. Con la autorización del Papa eligió una gruta y llevó a los fieles y a los animales dentro; colocó un niño en una cuna al lado de un hombre y una mujer y celebró una misa. Cuando pronunció las palabras del Evangelio apareció una luz divina hacia los brazos del niño. A partir de allí los franciscanos continuaron con la representación de los pesebres, expandiéndolos por el resto del mundo.

⁶ Fransisco de Assis da Silva (1980, Acu - RN, Brasil.)

⁷ José de Anchieta, (1534, San Cristóbal de la Laguna, Tenerife - Reritiva, 9 de junio de 1597)

En Portugal ese tipo de representación, según Fray Luis de Souza, se inició en el Convento de Salvador, en Lisboa en 1391, colocándose en el centro del templo un pesebre de figuras. Posteriormente en el siglo XVI, estas representaciones tomaron dos caminos, los pastorales con actores y los Mamulengos, con muñecos de madera articulados.

La llegada de estas representaciones a Pernambuco, tal vez se remonta a esa misma época, en el convento de Olinda, que a través de Fray Gaspar de San Antonio (quien vivió hasta los 93 años falleciendo en 1635) y sostuvo estos pesebres como acontecimiento religioso, convocando a gran cantidad de fieles. A partir de las representaciones con muñecos de madera articulados se llegó a otras fiestas religiosas y posteriormente se introdujeron en temáticas de la cotidianidad.

Cabe señalar que hay registros del Jornal de Recife, desde 1896, donde ya se publicaban notas en vísperas de la Navidad sobre la actividad en la capital pernambucana: "O Natal da Várzea"⁸.

Es el propio Borba Filho -que también señala en su libro antes mencionado- que en el nordeste específicamente la referencia más antigua es establecida por Beupaire Rohan en su Diccionario de vocábulos brasileiros (1889), donde introduce el vocablo mamulengo definiéndolo como: "Un divertimento popular, que consiste en representaciones dramáticas, por medio de muñecos; dichos dramas hablan de temas religiosos o paganos. Teniendo lugar en las fiestas religiosas anuales, principalmente en los arrabales. El pueblo aplaude y se deleita con esa distracción, recompensado a los autores con alguna moneda".

En cuanto a las versiones populares más ingenuas y poéticas caben comentar dos: la primera de ellas, también rescatada en el libro de Borba Filho, dice que se originó "cuando una negra esclava pidió autorización al dueño de la hacienda para realizar unas "brincadeiras", con una variedad de muñecos que representaban a los hombres, a los animales y al ambiente del lugar; como ese hacendado se llamaba Capitan João Redondo, le puso a su actividad, el nombre del estanciero".

La otra versión la originó un mamulengero llamado Januário de Olivera, de Recife, creador del personaje Profesor Tirida (Tira y da) quien dice que: "existía en el interior de Pernambuco un estanciero que tenía un montón de esclavos, cuando uno de ellos se enfermaba lo mataba, porque decía que: "Escravo doente nao da producoe". Tiao, uno de sus esclavos, un día llegó tarde al servicio de su señor, trató de disculparse diciéndole que María, su mujer esperaba la cigüeña. El amo colérico, lo humilló, porque entendía que quien recibía la visita de la cigüeña era su mujer, su esposa y no, la negra María. El negro se quedó llorando pero le retruco que no, que su negra también esperaba la cigüeña porque igual a él, ellos también eran humanos. El amo despiadado lo mandó a castigar para que su osadía no sirviera de ejemplo a los demás. Cuando el negro volvió esa noche a la casa, se siguió quejando con los otros

⁸ "Havera hoje missa de Natal na Várzea.

Alem disto, realizarem-se ali diversos brinquedos populares: presepios, mamulengos, quermesse, música, serenta, etc. O patio da igreja estará elegantemente enfeitado e em um coreto tocará a banda musical Varsense. Avenido depois fogo de artifício".

negros, diciendo que el amo no tenía eso, que ellos tienen dentro del pecho y que llaman corazón, porque en su lugar tenía una piedra, y hasta su cara era de palo...

Así, rápidamente el negro esculpió una figura que vistió con unos trapos y atravesando una estera en la puerta, empezó a repetir todo lo que el patrón los esclavizaba a lo largo del día”.

Isa Aderne Vieira, sin embargo, mantiene la teoría de que el teatro popular de muñecos ha sido introducido en el Nordeste de Brasil por los holandeses a partir de Pernambuco entre los años 1630 y 1650.⁹

Ya en el campo de la especulación, también se puede suponer que los italianos y los franceses colaboraron con el mamulengo introduciendo elementos del Carnaval y la Comedia del Arte, entre otras observaciones porque es un espectáculo basado en la improvisación de los realizadores, quienes se basaban en una línea de continuidad y sobre ella, articulaban libremente las acciones de los diferentes personajes, y además mantienen la presencia del Mateus que presumiblemente es un personaje derivado del Arlequín.

A esta influencia europea constatada también en el origen del teatro nordestino de muñecos, podemos sumarles diferentes teorías e historias del imaginario popular regional del Río Grande del Norte que establecen el inicio de la brincadeira como nos cuenta Chico Daniel¹⁰ relatado por CANELLA Ricardo (2004, p.56), referenciada por CAVALCANTI, M. Graças (2011.p.93).

A partir del siglo XX, el muñeco fue introducido en diferentes segmentos sociales, además de esa forma de teatro específica, se desarrolló en áreas de televisión, cine, artes plásticas, educación, psicología, recreación y mucho más.

⁹ Revista Mamulengo de la ABTB N° 6, (agosto/ septiembre de 1986)

¹⁰ [...] os maiz antigos contaban que más tarde existía un home muto rico, tenante, capito, coronéis. ...”eses nones”, que segundo Chico, “níquela época a gente sabia que era rico”. Chico relata que ese home chamaba-se João e que ni fachenda tina una moler negra, D. Inês, que tina dos fillos, Baltasar e Benedito. O fachendeara cuidaba dos meninos como se fosen sus fillos. Un día desoís da norte do fachendeara, os meninos resolverán fase una brincadeira e esculpir algunas bonecos e a un deles doran o noma de sea parto, João, João Redondo.

II.

Estructura tradicional de una brincadeira de mamulengo.

En una escuela tradicional los espectáculos mantenían las siguientes características: dentro del retablo llamado barraca, tolda o empanada que tiene una dimensión de 180 cm. por 180 cm. aproximadamente encontramos a:

- El maestro quien es el dueño del espectáculo y los muñecos y es además responsable de la actividad es el autor del espectáculo, maestro artesano, cantor y empresario.

El arte del mamulengo se basa en la improvisación libre de este intérprete.

- El contraamaestre trabaja al lado del maestro, manipula muñecos y emite diferentes voces, llegado el momento puede asumir la continuidad del espectáculo.
- Los ayudantes trabajan dentro del retablo asistiendo a los maestros, pero no ejecutan ningún personaje, puede ser que ocasionalmente, realicen la manipulación en escena de algún elemento secundario.

Cabe señalar que en una brincadeira tradicional de mamulengos la cantidad de muñecos puede superar las 30 piezas.

Muchos de estos ayudantes se transforman en multiplicadores, desarrollando con entusiasmo sus propios pasajes y convirtiéndose en nuevos brincantes.

Fuera del retablo esta *el Mateus*, personaje encontrado en casi todos los espectáculos populares del teatro de títeres, confirmado también en mi investigación bibliográfica, especialmente en el estado de Pernambuco, Brasil.

Él es el nexo entre el mundo real del público y el mundo sensible de los muñecos, informa al maestro sobre el desarrollo del espectáculo, y la recepción del público; habla con los títeres, termina frases, canta, tiene un importante grado de improvisación, es quien, además, pide las contribuciones económicas.

Los músicos son una parte fundamental del espectáculo que le dan la característica principal de festivo apoyados en las músicas de forro, baiao, rojao o xaxado.

El teatro de muñecos nordestino aborda temáticas religiosas y folklóricas en el ámbito rural, donde difícilmente se lo pueda encontrar estructurado en escenas, pero su expresión cambia de personajes y situaciones en un mundo de mayor urbanidad donde sí se puede encontrar una estructura básica, o títulos en sus piezas y donde, además se le intenta incorporar elementos propios del teatro de actores.

En las ciudades cambian incluso las expresiones del lenguaje, intentando mantener la popularidad sin caer en la censura.

En la década del 60, con una clara intención de simplificar la representación, Januario de Olivera (Ginu) - maestro pernambucano ya fallecido - y sus hijos Capitán Anastasio y Capitán Jatobá, presionados por la falta de rentabilidad de los espectáculos que no

permitían efectuar el pago a un grupo numeroso, y siendo ellos los interpretes más importantes que existían en la ciudad, redujeron la cantidad de brincantes, de esa forma influenciaron a quienes harían de eso una regla general.

Actualmente los brincantes son generalmente solistas, acompañados en el mejor de los casos por un trío de bombo, pandereta y acordeón o en su defecto por un sistema de sonorización electrónico.

La no dramaturgia de este juego.

Para abordar la dramaturgia, tema que promueve esta investigación, debemos advertir que no siempre cuenta con una escritura dramática, debido a que son pocos los maestros que pueden leer y escribir, por eso la importancia de la transmisión oral que además de transmitir experiencias, y saberes, articula todo el funcionamiento en el proceso de representación de la brincadeira.

No obstante, encontramos en el desarrollo del espectáculo pequeñas fragmentaciones llamadas pasajes y estos se podrían articular de la siguiente manera:

- Pasajes de apertura: Es el primer pasaje que se presenta en una brincadeira y sin extenderse mucho hace alusión a alguna de las temáticas que desarrollara.
- Pasajes de enredo: Son escenas que abordan temas relacionados con lo doméstico, asuntos familiares, trabajos, abuso de autoridad, etc.
- Pasajes de briga: Son los que generan discusión, peleas verbales o físicas (con uso de cuchillo o espadas pequeñas), generalmente envuelven personajes negros y viejos y también involucra algún personaje femenino.
- Pasajes de pretextos o intermedios: Son escenas que ayudan a abordar temáticas mas extensas.
- Pasajes narrativos: Donde predominan los versos recitados o cantados conocidos como "loas".

Estos pasajes son propios de diferentes teatralidades, entre el teatro de revista, el circo, la tragedia, las representaciones caballerescas, y los espacios de religiosidad, que se agrupan en la expresión de " teatro popular de bonecos".

Los pasajes no siempre siguen una secuencia lógica, sino que resultan mas bien anárquicos en el orden de su realización, que busca constantemente sorprender y divertir a su público con enredos entre sus protagonistas, diálogos cortos, ágiles entradas y salidas de personajes, que sin demora alguna, dinamizan constantemente la escena.

Para el abordaje de los personajes me parece oportuno rescatar del Diccionario de Pavis su referencia a la Tipología de los personajes, ya que esa definición se aplica acertadamente en esta teatralidad: "..... El espectador no tiene la menor dificultad en identificar el tipo en cuestión de acuerdo con un trazo psicológico, un medio social o

una actividad.(...) Los personajes tipo se encuentran, sobretodo, en las formas teatrales de fuerte tradición histórica donde los caracteres son recurrentes".

Dentro de los personajes específicos tradicionales destacados del teatro de muñecos del Nordeste encontramos :

- **Capitán João Redondo:** Representa al amo, al hacendado, a la autoridad más próxima del personaje central. A partir de este personaje se desprende "Brincadeira de João Redondo", denominación con la que se reconoce popularmente la representación en Río Grande del Norte.
- **Benedito:** Personaje negro, es la representación viva del pueblo, con quien se identifican grandes y pequeños, generalmente aparece dependiente de la arbitrariedad del Capitán João Redondo de la cual intenta eludirse constantemente con ingenio.
- **Minervina de Moraes:** Joven doncella hija del Capitán João Redondo, en algunas ocasiones aparece casada con Benedito, por su puesto con la disconformidad del padre.
- **Quitéria:** Madre del Capitán João Redondo.

Cada maestro, además, deja espacios en sus presentaciones para colocar nombres de diferentes espectadores, cubriendo con la improvisación espacios de tiempo, y apelando al recuerdo colectivo para enriquecer los personajes o las escenas.

Para realizar el juego escénico, llamando la atención de estos personajes se incluyen en las historias diferentes objetos plásticos con características humanas, ellos pueden ser:

- **Caboclinho:** Es un negro pequeño, aparece como ayudante de Benedito, tiene la juventud y el ingenio más agudo que él y esta vinculado a actividades religiosas africanas.
- **Cavaleiro no Cavalo:** Personaje que representa la heroicidad, su presencia nos remite a las piezas de caballería e intenta presentar la sabiduría popular acompañándola de la nobleza, entendida esta como un valor cultural.
- **Maconheiro, Fumador o Borracho:** Estos personajes representan los placeres y los ocios de la comunidad.
- **Medico y Abogados:** Son quienes representa el saber más académico y generalmente no siempre colaboran honestamente en la resolución de los conflictos.

Normalmente además de estos, hay un larga lista de otros personajes que incluyen a la Nega Cachimbeira, la Moça Grávida, el Papa-Figo, Zé das Moças, Zezim dos Prazeres, Zé da Tapa y Cabo 70 que aparecen siempre que el realizador los convoque.

Dentro de los personajes fantásticos, que representan la memoria colectiva, los mitos y las creencias populares, también aparecen en este teatro de títeres, La Muerte, El Diablo, El Alma o Ánima, de algún personaje que fue muerto en escena; La Cobra Xibana, El Yacaré, La Granguena y La Peste.

Sin olvidarnos de los Malabaristas y Magos que aparecen antes de la representación teatral y que resuelven sus pasajes con mucha ingenuidad.

Constantemente los maestros actualizan su universo lúdico, reinventando la tradición y creando nuevos personajes, como lo es “el Filósofo”, presentado por Dadi.

III.

Su entorno habitual

El teatro de muñecos del Nordeste brasileiro ha sido y es, una expresión viva en un proceso de transformación constante, ligado a los cambios sociales y económicos que acompañan al pueblo nordestino.

Debemos establecer que es una expresión de y para un grupo social geográficamente específico compuesto por agricultores y campesinos, que producen sobretodo una agricultura de subsistencia, viven alejados de los medios de comunicación masivos.

El público de estos espectáculos acude a la fiesta convocado por otros vecinos, o eventualmente por algún alto parlante si existiera en el lugar, y entusiasmados con el reencuentro de algunos maestros que gozan de mucha popularidad.

Esta sociedad encuentra en las fiestas de junio (fiestas juninas), agosto (mes del folklore), y diciembre (Navidad) fechas propicias para realizar mayor cantidad de representaciones en sus pequeñas ciudades, que en el resto del año.

En el medio rural la temporada coincide con la época de zafra de las diferentes cosechas y en la ciudades se organizan en las fiestas populares, generando una temporada más breve.

Es así que generalmente el maestro acude a una brincadeira, convocado por el dueño de casa, o de algún campo que se hace cargo de los gastos y proporciona una pequeña paga, muchas veces obtenida del público, cuando está no llega a un mínimo, es él quien lo completa, a través, de los beneficios que le genera la venta de alcohol en su predio.

Las distancias que este público recorre para disfrutar del espectáculo, pueden ser incluso de un recorrido de kilómetros, eso explica también la duración del espectáculo que no es menor a dos horas pudiendo llegar hasta seis o siete horas de representación. Dependiendo de la creatividad del maestro los espectadores podrán comenzar el próximo día bailando al amanecer.

En el área urbana, también se pueden disfrutar de estos espectáculos, generalmente en las plazas o calles de la ciudades. Por la naturaleza del mismo, concentra en ocasiones un publico turista que se detiene frente a la tolda seducido por un mundo de color y alegría, que intenta saldar la barrera idiomática, que le impide generar esa comunicación que establece el espectáculo en otros lugares.

Desde las temáticas a desarrollar también el teatro de muñecos sufre las transformaciones propias de una fiesta popular. Al comienzo el maestro brinca para los niños acompañado de sus ayudantes y sus músicos, mas entrada la noche el espectáculo va tomado tintes mas arriesgados dentro de la política, el poder y la estructura social, y a altas horas de la noche las escenas incluyen la esperada temática sexual y sus pasajes son recibidos con naturalidad y risa dentro de su

comunidad. Es en este espacio donde el maestro brincante desarrolla toda su expresividad.

La risa es el fin de este artista y se recompensa con la alegría del pueblo.

El estudio de la risa como comportamiento humano merece una profundidad a la que en este estudio no accederemos, sin embargo su importancia cultural y social ha sido observada por grandes pensadores en todos los tiempos, seguramente H. Bergson refleja con mayor claridad nuestra intención cuando señala en su obra que. “la risa solo adquiere sentido cuando esta relacionada a las costumbres y valores propios de determinada época y grupo social.” Y agrega “para despertar la risa es necesario cierta anestesia momentánea del corazón”.

Para Bergson “la risa presupone el entendimiento previo y la complicidad con quien se ríe, la risa tiene una función social y es un gesto social”, según él, “no saborearíamos la comicidad si nos sintiéramos aislados, al parecer la risa necesita de eco.”

Consientes de ello, estos hombres nordestinos instruidos en la práctica cotidiana, que han recibido oralmente el arte de la improvisación, son unos apasionados en su trabajo, absolutamente dedicados y metódicos en todo su proceso creativo, capaces incluso de realizar grandes esfuerzos físicos para trasladar su material de un lugar a otro, entendiendo que su llegada es un acontecimiento social.

En ese pueblo está quien -a base de soluciones prácticas- sostiene constantemente esta expresión sin perder calidad artística y positivando la precariedad de sus materiales y herramientas, desarrollando así una estética que trasciende las dificultades de su realización.

Sin duda este trabajo tiene características de Arte Povera, comprendiendo este arte como un camino transitado con elementos de marginalidad y pobreza, donde se utilizan como canales de construcción un alto grado de creatividad y espontaneidad, acudiendo a la recuperación de la inspiración, de la energía, del placer y la ilusión, para convertir los materiales en utopía.

Por todo lo dicho con anterioridad no necesitamos preguntarnos por qué se originan las transformaciones dentro de su estructura dramática (cantidad de ejecutantes, músicos y/o maestros, temática), o espectacular (duración de la brincadeira, estética y cantidad de muñecos); porque como pudimos observar las pequeñas decisiones, tomadas a diario por estos brincantes, son las que generan diferentes posibilidades en el camino del realizador actual.

IV.

Los títeres/ los muñecos.

El títere es un instrumento construido ex-profeso utilizado para ejecutar acciones dramáticas.

En palabras de Rafael Cursi en su libro "Dialéctica del Titiritero en escena": "Un vehículo mediante el cual se expresan u concretan acciones. El títere afianzado como personaje dentro del plano de la teatralidad, resume en si mismo tanto el factor plástico como el dramático, constituyéndose como un unidad indisoluble".

El títere de guante constituye una de las formas clásicas del teatro de títeres y se considera la técnica más expresiva y popular, siendo la mano y el antebrazo del interprete su estructura.

Sergei Obratzsov en "Mi Profesión" señala al respecto: "Puede hacer gestos tan precisos y plásticos como lo son los dedos humanos; estos últimos representan un instrumento de precisión prodigiosa, en el sentido de la coordinación de movimientos: hay en esto algo de infinitesimal, esa "nada" que ocupa un lugar tan considerado en las artes".

Afortunadamente conocí al Maestro Raúl en el momento que explicaba detenidamente a un grupo de niños que se acercaron a su exposición en la Galería de la Universidad Federal de Río Grande del Norte, su tarea de escultor para lograr la cabeza de un títere de guante.

Allí escuche como cada maestro tradicional trabaja indistintamente entre madera de mulungu, burana, raíz de kimbauna y pion blanco para la realización de sus piezas; cada una de estas maderas le aportan al muñeco diferentes características, por lo tanto es propia de esa decisión la estética final del muñeco.

Pero básicamente el procedimiento es el mismo: se comienza a tallar por los ojos y la boca posteriormente el mentón y la nuca, para terminar los detalles de dientes, orejas y peinados y concluir esculpiendo el cuello con el orificio central donde se coloca el dedo índice de la mano.

Las herramientas se basan en un machete y varios cuchillos domésticos adaptados para la tarea.

Un maestro brincante, generalmente, realiza sus piezas con el material que tiene. Eso le da a la obra una expresión viva de ingenuidad y dramatismo, propia de todo arte popular.

Libre de todo prejuicio estético el artista esculpe apoyado en una técnica intuitiva.

La pieza será la que necesite, entendiendo que la finalidad de la misma está en el encuentro con el público dentro de su brincadeira.

El público por su parte, integra al muñeco desde su tipología, aceptando de antemano toda la característica intrínseca del personaje.

Raúl de Mamulengo (que trabaja como chofer en dicha Universidad y que afortunadamente ha encontrado allí un espacio de recepción para su trabajo artístico), trabaja sin embargo plásticamente, dándole un acabado más seriado a sus piezas, lijando y pintando, para posteriormente agregarle las manos, también construidas en madera, y el vestido, que realiza en tela con la ayuda de su compañera.

Otro maestro que ha logrado un gran reconocimiento plástico es Sauba¹¹.

Además de realizar su brincadeira, ha ganado fama como escultor en su región y todo Brasil, muestra de ello es el espacio que se le dedican diferentes museos brasileños, especialmente el Museo de Arte Popular Casa do Pontal en Río de Janeiro.

¹¹ Antônio Elias da Silva (9 de mayo de 1952, Carpina, Zona da Mata de Pernambuco, Brasil)
Actualmente vive en Itapeverica da Serra/SP.

V.

Grandes Artistas del Teatro de Mamulengo y de João Redondo.

Algunos hechos puntuales en la vida de estos maestros brincantes, nos proporcionan elementos que nos permiten enmarcarlos como artistas dentro de su contexto sociocultural; ellos mismos son capaces de potencializar estos acontecimientos en escena transformándose en verdaderos personajes. Tal es así que me parece oportuno mencionar, respetuosamente, algunos de ellos:

Severino Alves Días era el verdadero nombre del Dr. Babau, es debido a él que en algunos lugares se conoce el teatro de muñecos populares como Babau, específicamente en los estados de Paraíba y de Pernambuco, en el Nordeste de Brasil.

Cheiroso fue uno de sus sucesores, quien aprendió del Babau los misterios del mamulengo; no se conoce su verdadero nombre, pero su seudónimo se lo ganó debido a que no pudiendo sobrevivir de su arte, fabricaba "cheiros" extrayéndolos de flores, hierbas y raíces las cuales vendía en pequeños frascos en las distintas ferias de los barrios. Fue él hasta la década de los 40 el más expresivo de los artistas populares, influyendo sobre el resto de los demás brincantes. Este artista proyectó su fama fuera de Recife, a través de los pintores Augusto Rodríguez y Olga Obry, quien entusiasmada con el trabajo del maestro, escribió un artículo para la revista Argumentos en 1948.

No hay datos exactos en relación a su muerte pero se supone que fue entre 1954 -1955, época en la que Emilio Borba Filho, realizaba su investigación sin poder establecer datos más específicos.

Januário de Oliveira, conocido popularmente con el nombre de Ginu y creador del famoso personaje Profesor Tiridá, fue el continuador de estos dos grandes maestros.

Según él en 1927, cuando iba atravesando el Ponte da Boa Vista, vio un viejo negro y gordo esculpiendo un pedazo de palo. Cuando se acerca a ver al viejo no le gusta y lo echó, pero después de mucha insistencia, este hombre que resultó ser el Dr. Babau, le transmitió generosamente todo su arte. Ginu comenzó a brincar acompañando a Babau en su representaciones y poco a poco fue componiendo sus propias piezas.

Tres años después de la muerte del maestro, y continuando su trabajo como solista, declaró que todas sus presentaciones eran propias. En la década del 70 su trabajo gozaba de gran fama, colaborando indudablemente en el desarrollo del teatro y vigencia del arte de muñecos popular.

Ginu, declaró tener cuarenta y siete mujeres y setenta y dos hijos, de toda esa descendencia, solamente dos de ellos continuaron con la actividad de su padre.

En Río Grande del Norte ese teatro es llevado adelante históricamente por una por una genealogía masculina¹² representados por algunos maestros ya fallecidos y sus multiplicadores.

Muchas de las personas que entrevisté, aun hoy sienten la falta de Chico Daniel, él era originario de Açú, municipio del estado de Río Grande del Norte, y falleció en el año 2007. Dos de sus hijos, Josivan y Daniel, continúan su trabajo.

Personalmente pude disfrutar de más de un encuentro con Raúl de Mamulengo.¹³

La visita a su casa fue de todo un día. Por la mañana él se dispuso a tallar un muñeco de madera de mulungu, como lo había comentado con anterioridad y realiza casi a diario. Su esposa con la ayuda de una vecina, se dedicó a cocinar, y por la tarde nos visitaron los maestros mas próximos a Raúl, que además de ser sus amigos, también viven cerca.

Uno de ellos, Tío João da Quadilha, es picapedrero y no le falta tiempo ni ganas para terminar la escuela, el otro, Emanuel Amaral llegó acompañado de su hijo Gabriel, quien es un prometedor maestro.

Como era el día de la mujer, tuve la hermosa alegría de una charla telefónica con la Sra. Dadi, los caballeros que me acompañaban, tenían la ilusión de saludarla.

El vínculo de Doña Dadi con los muñecos viene desde su infancia cuando era llevada por su abuela Zefinha a las brincadeiras del Maestro Bastos (Sebastian Severino Dantes quien recorría las estancias de Seridó a caballo, llevando con él su maleta de muñecos en “Caçú”).

Ella que siendo niña se sentía atraída por ese mundo mágico y desconocido, “porque en esa época no se dejaba ver lo que estaba por detrás de la tolda”, cuando mostró su afición, fue reprendida por los adultos quienes le aseguraron que eso no era para mujeres, sino que era un mundo de hombres.

Doña Dadi, evidencia su universo lúdico desde que era realizadora de milagros a través de piezas de ex-votos¹⁴.

Posteriormente en vez de inclinarse por la santería, prefirió la risa, esculpiendo sus “calungas”¹⁵ como le gusta decir, transgrediendo la genealogía de ese saber hacer, en su entorno.

¹² José, Miguel y Antonio Soares de Asís, conocidos como los “Irnos Relampo”, Feliciano, Chico Daniel, Francisco Rosa, Joaquim Lino, João Constantino Dantas, Antonio Pedro da Silva, Joaquim Cardoso, Antonio Gordo, Paulo Vicente, José Bernardino, Jeremías Avelino, Sebastião Severino Bastos, entre otros.

¹³ http://www.youtube.com/watch?v=I7RRLev_WsU

¹⁴ Ex -votos, son figuras que se caracterizan por su hieratismo, es un punto de infección plástica entre la figura humana y su relacionamiento con lo sobrenatural. VALLADARES, Clarival, 1967, p.17.

¹⁵ Las calungas representan a un Orixá, generalmente a Oxum

Apoyada constantemente en su creatividad ha investigando en diferentes técnicas: títeres de guante, de hilo, de varilla, muñecos gigantes y piezas de paño que revelan su belleza poética.

Doña Dadi realizó su sueño el día 4 de setiembre de 2008, frente a todo su pueblo y en la plaza pública. Allí conmemorando su 70 aniversario representó la historia de su vida, escrita y representada por ella acompañada con 12 muñecos.

Su vida ha estado surcada por acontecimientos difíciles: viuda y posteriormente divorciada, madre de diez y siete hijos, de los cuales a sobrevivido a catorce de ellos y sin embargo manifiesta: “me siento feliz brincando y siento mucho placer en hacer reír a las personas, el que ríe según ella tiene la vida más larga”

VI.

Una mañana de espectáculos de João Redondeo

En mi visita a Cerro Cora, paseo que me brindó la posibilidad de conocer a maestros del medio rural, pude disfrutar de parte de la brincadera de Manoel de Folle quien improvisó rápidamente, una tolda con una tela atada desde la puerta a la ventana en el frente de su casa. Sus vecinos y amigos cuando vieron la flameante lona, acudieron para improvisar la música de forro, con pandereta, bombo y acordeón, que tanto amenizó la mañana. No faltó, como era de esperar, el resto de la vecindad a dicha fiesta.

Manoel fue improvisando y ganando ritmo apoyado en los espectadores que se relacionaban con sus personajes. Para finalizar el encuentro, muy generosamente, el maestro me ofreció la posibilidad de elegir una de esas piezas con las que había trabajado.

También asistí a una función de Heraldo Lins "Show de Mamulengo".

Este intérprete solista no se considera un maestro tradicional, porque sus muñecos si bien han sido realizados por él mismo, no son de madera de mulungu. Él escribe y estudia sus pasajes, sobretodos los que están musicalizados, y además realiza sus presentaciones con un reproductor de sonido y un equipo de amplificación, prescindiendo de la música en vivo.

No obstante el trabajo de Heraldo es respetado por el público y sus colegas, y ha obtenido reconocimiento regional e internacionalmente.

El espectáculo, en esta oportunidad se desarrolla en un espacio cerrado de la Escuela Municipal Brigadeiro Everaldo Breves. Los niños de primaria acceden al lugar una vez que ya está instalado el retablo que en su interior esta construido con un sistema de bisagras que lo deja semidesmontable. El exterior del retablo está recubierto con una tela multicolor con diseños florales y su altura máxima es el suelo de los títeres.

Vale decir que no tiene una caja escénica que contenga la visualización del espectáculo y genere un espacio para colocar la escenografía o algún otro implemento escenográfico con algún sistema de tramoya.

Heraldo revisa una y otra vez sus muñecos, especialmente las piezas que necesitan de cuidadosa articulación. El brincante dialoga con su público antes de que aparezcan los muñecos en escena, desarrollando la presentación del espectáculo, cuando el muñeco se presenta en escena comienza su propia presentación en primera persona del singular. Además de decir su nombre "João Redondo", agrega que es la representación del arte popular y repite todo lo dicho con anterioridad, generado así el primer clima de comunicación que se sostendrá a lo largo de la representación.

Inmediatamente después llama a su amigo Benedicto, que lo presenta como originario de Río de Janeiro. Benedicto no acude rápidamente porque necesita resolver problemas de vestuario antes de incorporarse a la escena; los diálogos de saludo y de

intercambios de información (Benedicto a visitado en su viaje a toda la familia de João Redondo) se suceden en versos octosílabos, que generan musicalidad en la pieza.

Finalmente João Redondo se va, dejando a Benedicto solo para que arme la Fiesta de Agosto de Alegría. Aparece en escena un personaje femenino a quien Benedicto intenta seducir, y sin tener éxito abandona la tarea. Es entonces cuando “ella” accede a bailar con él, siempre que haya música en vivo, entonces nuestro protagonista coloca en escena a una pieza de un hombre con una acordeón que articula los movimientos propios de un acordeonista ejecutando en escena música de forro.

Este personaje se presenta intentando cobrar su presentación antes de ejecutar la música, pero es presionado por Benedicto para que primero trabaje y luego cobre. La alegría del baile anima al público quien acompaña con palmas; la escena termina con una propuesta de matrimonio de parte de Benedicto y cuando su enamorada sale de escena aprovecha a sacar sin el pago acordado, al músico que ejecutó la pieza.

La próxima escena comienza con un personaje que aparece con un cigarrillo en la boca en el encuentro con nuestro protagonista. Él le advierte que quien fuma muere, haciendo oídos sordos el fumador insiste para que Benedicto le ayude a encender el cigarrillo, consiguiéndolo con un encendedor a gas, después de dos o tres pitadas (se puede ver al personaje fumando en escena) y de una crisis de respiración, muere.

Cuando aparece Benedicto, llora la pérdida del amigo y pide colaboración al público para no lamentarse solo. Luego de varios llantos estrepitosos, Benedicto comienza a decir sus plegarias en latín, para dar santa sepultura al fumador y se lo lleva.

El próximo pasaje se desarrolla con un buey, quien no emite texto verbal pero si sonoridad. El buey no quiere regresar al establo, y luego de muchos intentos infructíferos, Benedicto la golpea sorprendentemente con una maseta en la frente, el animal cae, el público ríe, y finalmente Benedicto lo arrastra fuera de escena.

Aparece João Redondo llamando nuevamente a Benedicto y lo invita a traer su pandereta para cantar una canción, (en muchos espectáculos de João Redondo hay escenas que son cantadas y/o musicalizadas para dar participación a los coros del público o a sus palmas). En esta oportunidad el pasaje se desarrolla con un micrófono para el cantante y una pandereta para el acompañante.

Estos muñecos con la finalidad de manipular diferentes objetos no tienen manos de madera sino de paño, otra característica del trabajo de Herald.

Canción de João Redondo; a ritmo de rap.

(transcripción de un registro sonoro)

El show de mamulengo que se está presentando

es folklore confirmado que tiene un gran valor,
estudiado por doctor, es un bien de la humanidad,
y con toda sinceridad nosotros podemos confirmar
que la cultura popular es la expresión de nuestro pueblo
y de viejos hasta niños todos gustan de asistir,
por eso yo estoy aquí, porque ustedes son competentes
para ver bien hasta gente que sabe bien lo que hace.
Deseo su bien y paz y vamos a continuar.
Voy a parar aquí un poco para poder telefonar.

Finalizando el pasaje João Redondo le pide ayuda a su amigo Benedito, con la finalidad de instalar un teléfono público, porque el ministro de cultura los llamará, interesado en saber como se está desarrollando el evento.

Se escucha el sonido de un móvil, y Benedicto asustado frente a la tecnología le pide opinión a los niños para recibir, o no la llamada. Es así que el dialogo se realiza triangulado entre el público, que grita y aplaude ante los reclamos de nuestro personaje, para que el ministro se entere de la cantidad de participación popular.

El pasaje de “cachiporra” transcurre de la siguiente manera:

João le cuenta a su amigo que si bien a él lo telefoneo, el ministro de cultura a él lo teléfono “Scooby Doo” diciéndole que el fantasma se había escapado de la película y venia para la fiesta de Agosto de la Alegría, así que le deja a Benedito la responsabilidad de que atrape al fantasma con la ayuda de un palo,(cachiporra).

João le pide que cuando vea al fantasma lo golpee con la cachiporra, y lo interroga insistentemente para saber si el tiene miedo o no, y a pesar de que Benedito esta notoriamente asustado lo deja solo a la espera del fantasma, y se va.

Regresa nuevamente al escenario, y es golpeado brutalmente por Benedito en una crisis de pánico, en espera del fantasma que nunca apareció.

Así que Benedito ahora, debe ayudar a que João se restablezca, como no lo consigue y João insiste en que no ve ni respira, Benedito va a buscar una ambulancia para cargarlo en ella y llevarlo al hospital.

“El profesor” aparece en el siguiente pasaje para confirmar que Benedito no sabe ni leer ni contar, para alegría del profesor en todo momento los niños si le confirman que aprendieron.

“El médico” en su pasaje llama a escena a Benedito para que lo suplante, colocándole una túnica como él mismo tiene, ya que tiene que irse al interior del estado a trabajar en la campaña del dengue.

Benedito cumple su tarea con un doliente que necesita que le ayuden a extraerle un diente, (en escena se representa con una mandíbula de animal)

El siguiente paciente es un personaje que no puede escuchar y a quien Benedito le limpia los oídos con un “cotonete” atravesándole la cabeza de un lado a otro, y finalmente llega al consultorio, una señora que siente que tiene un bicho que le crece en la barriga, después de descartar la posibilidad de embarazo, Benedicto opera con éxito y extrae un yacaré que le da lucha y lo termina devorando fuera de escena.

El fantasma de Benedicto (un muñeco absolutamente blanco, con el sombrero del personaje) asoma por el proscenio para saludar y despedirse; este muñeco pide palmas y palmas, y mientras las recibe se estira hacia el público con un cuello extensible.

El desarmado del retablo se hace con la voz del brincante que se comunica con el público, para contar que se descubrirá allí mismo el truco del mamulengo y con la ayuda de los niños comienza una cuenta regresiva desde diez, donde termina con el retablo al desnudo, sin telas y asegurando que el mamulengo no tiene truco, sino que es el trabajo del brincante, luego de 19 años de representaciones.

Antes de partir de Natal, en una mañana de lluvia también pude conocer y disfrutar a Genildo Mateus, que además de desarrollar el arte de los muñecos, es poeta de literatura de cordel, pintor y docente de secundaria. En este encuentro charlamos cálidamente intercambiando diseños de retablos y técnicas de construcción.

VII.

Cerrando el viaje.

Finalmente luego de esta enriquecedora experiencia, en ese contexto humano y cultural, quiero rescatar como primordial, el enfoque que estos intérpretes le atribuyen a su brincadeira, en él esta el entusiasmo y la pasión que colocan en su trabajo y esta directamente dedicada a la alegría de su pueblo.

La risa como dijimos antes es su principal preocupación y motor de su dedicación.

Esta expresión a mi entender no tiene fisuras en su transmisión, en su ejecución, en su desarrollo, ni en su presentación.

Nos cuentan de su cotidiano con materiales de su cotidianidad, nos hablan de sus afectos como los vivencian, sostienen un arte sin artificio transmitido de adultos a jóvenes, posesionando la afectividad, nos cuestiona nuestro trabajo profesional desde intimidad de su realización, hasta enfrentarnos con el exceso de artilugios, que acarrea el teatro de títeres en nuestra ciudad actualmente.

Muy por el contrario, el teatro de muñecos nordestino reúne mecanismos poderosos de cohesión social, donde la risa sustituye a la rutina, y donde evidentemente están presentes las normas y valores del grupo humano involucrado.

Culturalmente, en mi entorno montevideano profesional, como ya exprese las vivencias son distintas. Se pone en ocasiones el discurso en el objeto artístico, (títeres, danza, escultura, música, imagen/ foto) para llegar a conceptos de cultura intelectual y posteriormente vincularlo al entorno.

Todo indica que en esta expresión popular, el camino es opuestamente diferente.

Entonces después de esta experiencia necesariamente me replanteo mi trabajo.

Que se necesita para hacer un títere!?

Pocas cosas, un pedazo de madera y paño.

Y para que viva!?. Mucho talento y amor.

Agradecimientos

Me interesa agradecer en primera instancia a Iberescena quien posibilito esta investigación que me deja entrelazada a estos vínculos, a Susanita Freire, quien me impulso desde el comienzo en este proyecto profesional y cálidamente, y fue quien me recibió en el CBRJ, y a Graça Cavalcanti que articulo y guío mi trabajo en el Nordeste del país.

A los siguientes maestros que enriquecieron artística y humanamente mi investigación, Sra. Dadi, Raúl de Mamulengo, Manoel de Dadica y su familia, Manuel do Fole, Tío João da Quadilha, Gabriel Amaral, Emanuel Amaral, Francinaldo, Genildo Mateus y Heraldo Lins.

A Helio de Olivera que me alojo en su "Villa Feliz", lugar tan especial para todos estos artistas de la región y a Rosemary Lobert por los momentos compartidos.

Al Museo de Arte Popular, que abrió las puertas de su acervo para mi registro.

A la Universidad Federal de Río Grande del Norte-UFRN/NAC/ Galería Conviv'art, durante la exposición del Maestro Raúl de Mamulengo y a la Fundación "José Augusto", que nos facilito el transporte para la visita a Cerro Cora, sin la cual no hubiera sido tan enriquecedora esta experiencia.

Bibliografia

Filho, Hermilo Borba. Fisionomia e espírito do Mamulengo. 2ª Ed. Rio de Janeiro: INACEN 1987.

Santos, Fernando Augusto Gonçalves. Mamulengo: o teatro de bonecos popular do Nordeste. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1979.

Da Costa, Pereira, Francisco. Vocabulário Pernambucano.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico Pernambucano, Vol. XXXIV N.º 159, 153, Recife, 1936.

Cavalcanti, Maria das Graças. Dadi e o teatro de Bonecos Fundação José Augusto, 2011.

"El regreso de Qrítéria, Benedito y João."

Espectáculo de teatro de João Redondo.

- **Técnicas:** Títeres de guante.

Títeres planos.

- **Personajes por orden de aparición:**

Capitán João Redondo.

Qrítéria.

La tropilla de vacas.

El jinete.

El perro.

El payaso Pepino

Benedito.

Los periodistas.

El afilador.

- **Se da ingreso a sala con música popular y festiva.**

Queda terminantemente prohibido el uso de los teléfonos móviles.

- **Acto único.**

João Redondo: (Entra saludando) Muy buenas tardes amigos, es un placer estar aquí...(Se tropieza).

Muy buenas tardes amigos discúlpenme, no es fácil llegar hasta acá, sobretodo en tiempo y forma, permítanme... (Se separa del proscenio y se acomoda el vestuario).

Ahora sí, es un placer saludarlos como corresponde, para comenzar con esta presentación...

(Aparece Quíteria).

João Redondo: Para la música.

Quíteria: ¿Por qué paras la música?. Si a mi me gusta bailar. ¡Qué siga la música!

(La música continúa y ella baila).

João Redondo: ¡Pero madre!. ¿Qué está haciendo acá?.

Quíteria: Estoy buscando la manera de volver a Cerro Cora.

João Redondo: ¡Pero madre.¡ Si nos dijeron que pronto nos van a llevar!.

Quíteria: ¡Pero hijo Usted es tan grande y tan bobo!. ¿Todavía cree en la autoridad?.

João Redondo: Madre. ¡La jerarquía es la jerarquía!.

Quíteria: Eso es lo que dijo yo, vamos a bailar.

(Lo abraza y lo zarandea de un lado a otro del escenario)

João Redondo: Pero mamá, estamos haciendo el ridículo, delante de todas estas personas.

Quíteria: Pero hijo, ¡el ridículo lo hace solo! ¡Con ese uniforme, que no te sacas jamás!. Acá en Uruguay a la gente no le cae bien ni tus botas!, ¡Ni esa gorrita!.¡ Ni tu forma de hablar!.

João Redondo: Hay que volver a Cerro Cora.

Quíteria: Es lo que dijo yo. Vamos para allá.

(Ella lo empuja a él; él no quiere; ella lo vuelve a empujar; cuando él duda, ella lo empuja nuevamente, y cuando ella marcha y él se queda, ella lo tironea para que la siga).

João Redondo:¿Se puede saber qué me esta haciendo?

Quíteria: Vamos a casa. Y por algún lado hay que empezar.

João Redondo: Tene cuidado donde pisas, mira que yo acabo de tropezar.

Quíteria: Pero hijo, con todo lo que trabaja el centro comunal!

(Aparece en escena un cartel de parada de ómnibus.)

João Redondo: Tene cuidado por donde pisas, que yo no me hago responsable de lo que hacen los demás.

Quíteria: Ya pasaran los Tacurú y limpiaran todo esto de acá.

(Caen al proscenio del retablo bolsas de basura).

¡Me parece que ya empezamos mal!

(Se escucha el sonido ensordecedor de un ómnibus que atraviesa la escena, los títeres descienden dando la sensación de que fueron atropellados. Se reincorporan a la escena intentando embellecerse.)

Quíteria: ¡Ahy mi Dios! ¡Ahy que no sé ni donde estoy!

João Redondo: ¡Increíble! ¡Y, era una peatonal!. Tuvimos suerte, no paso nada.

Quíteria: (Mirando el cartel). Sí Señor empezamos mal, acá no es, vamos para allá.

João Redondo: ¿Como que acá no es?. Ahí esta la parada.

Quíteria: No es! No ves que este cartel no dice nada. (Cartel despintado)

Si fuera la parada que estamos buscando, se leería el número del ómnibus que vamos a buscar

João Redondo: Pero estas loca! ¡Esto no puede ser!. ¿Que ómnibus?. Hay que volar.

Quíteria: Volar ni loca y menos hasta allá, que son como ocho horas de vuelo. ¡Vamos!. ¡Seguíme! No hagas papelones que todos te están viendo!

(Aparece otro cartel que tiene números indicativos y se puede manipular como un títere plano).

Quíteria: Camina ya llegamos. ¡Ahí está!

(Él cartel se mueve alejándose).

Quíteria: Dale hombre que parece que ya llegamos.

(Otra vez el ómnibus anterior los vuelve a atropellar, esta vez cuando se reincorporan, él aparece con un pedazo del cuerpo de ella y ella con un pedazo del cuerpo de él; cuando se dan cuenta de esto, se sumergen en el escenario y se escucha como se intercambian las partes, cuando regresan se los ve tal cual estaban originalmente.)

Quíteria: ¡Ahy Señor!. ¡Qué no estoy para estos sustos!.

João Redondo: Pero si no paso nada.

Quíteria: (Ella retoma el tema ilusionada).

¡Mira! ¡Mira! ¡Ahí está!

(Se ve como el cartel se aleja, y ellos lo persiguen; cuando llega al lateral izquierdo del escenario desaparece. Ellos lo buscan. Mientras buscan el cartel de la parada, éste, aparece nuevamente en el lado derecho del escenario. Ellos continúan intentando leerlo. El cartel aparece y desaparece, finalmente cuando queda inmóvil, leen.)

João Redondo: Ciento.

Quíteria: Quieto, quieto.....(Atrapa al cartel).

João Redondo: Ciento tres.

(Mirando los números y abrazada al cartel).

Quíteria: Ciento cuatro.

(Él la interrumpe)

João Redondo: No hay ciento cuatro.

Quíteria: Como no hay ciento cuatro. ¡Mira!, ¡Mira!. (Se esfuerza por leer) Ciento cinco.

(Continúa contando).

João Redondo: ¿Pero qué estas diciendo?. Esos ómnibus no existen.

Quíteria: Pero allá vamos. El ómnibus que estamos buscando debe ser como el setecientos y algo. ¡Vamos a esperar acá!.

(Ella se sienta. Él sacude la cabeza.

Ella lo mira, mira posteriormente el proscenio; él la mira a ella, luego mira al público, después el suelo, de nuevo al público, sacude la cabeza y se sienta.)

João Redondo: ¡Al aeropuerto mamá! ¡Al aeropuerto!.

Quíteria: ¡Al puerto! ¡Al puerto! ¡Prefiero el puerto que el aeropuerto!. Por agua se llega igual.

(Se van. Una tropilla vacuna, atraviesa el escenario, luego de que pasan las "las Holando", un jinete a paso lento y cansino las arrea).

Jinete: Vamos vaca, ¡Harre, harre!

Harre! Vaquita harre!

(Un perro pasa corriendo detrás del gaucho. Posteriormente pasan João Redondo y Quíteria en su misma discusión).

João Redondo: ¡Al aeropuerto mamá! ¡Al aeropuerto!.

Quítería: Esto me hace acordar a Cerro Cora.

(Desaparecen. Aparece un payaso con un cartel donde se lee:

“Espectáculo Infantil” , lo coloca en el escenario y se va.

Cuando regresa trae un equipo de megafonía que coloca en el proscenio y lo prende).

Payaso: Muy buenas, gracias por invitarme mi nombre es Pepino y voy hacer un truco de magia, como verán (Se inclina y sube con una moneda), esto que tengo acá es una...

- Es una....

- Es una...

(Nunca dice moneda)

Payaso: Muy bien! Como ustedes saben muy bien esto es unaaaaaaa...

-.....!

Payaso: Y ahora verán como desaparece!

(El títere gira con la moneda en la mano dando la espalda al público).

Payaso: ¿Desapareció o no desapareció?

(Se gira nuevamente hacia al público.)

Payaso: Y ¡Acá apareció!. Vamos hacer desaparecen la monedita de nuevo. No. ¿No?. ¿Quieren que desaparezca una vez más? Entonces... les voy hacer el truco de las burbujitas!

(Toma una gran lupa, sopla y salen burbujas).

Benedito: (Entrando con un brazo entablillado). ¿Que haces?. ¿Que manera de hacerle perder el tiempo a la gente?.

Muy buenas tardes gente. (Saludando al público).

Payaso: Aquí estoy trabajando Benedito, trabajando.

Benedito: Pero que trabajando ni trabajando, confundiendo a la esta gente. ¡Haciéndoles creer que tú trabajo es importante!.

Payaso: Pero mira que la gente se divierte.

Benedito: ¿Se divierte?. ¿Pero que decís?. Deja de hacer el ridículo y empieza a limpiar. Toma, (le da el quipo de megafonía) y esto, (la lupa) y esto (el cartel).

Payaso: Esto es arte puro Benedito.

(Cuando intenta cargar algo, de lo que se debe llevar, se le cae lo que había recogido antes, generando un gran desorden en la escena.)

Benedito: Pero, ¡Qué arte puro!. ¡Ni arte puro!.

Payaso: Así lo siento yo. ¡Es verdad!

Benedito: Esa misma respuesta fue la que escuche de un payaso brasilero que se llevaron preso, por violento atentado al pudor. ¡¿No serás tú?!. ¿No?.

¿Quién esta comprometiendo nuestra visita, eh?. Mira que nos van a meter preso y nos van a dejar volver jamás.

Payaso: De ninguna manera, me estas agrediendo, Benedito, yo soy uruguayo, soy oriental. ¿Como se te ocurre que yo soy ese artista que oso presentarse en atuendos ante el público uruguayo?. Yo no fui.

(Empieza a sacar sus enceres de uno en uno y cada vez que reaparece lo hace con menos ropa).

Benedito: No. Yo no digo que seas vos. Lo que digo que últimamente los payasos están perjudicando mi trabajo.

(Cuando regresa después de haber dejado el cartel aparece solo la cabeza con el antebrazo al descubierto).

Benedito: (Gritos desesperados). ¡Titiritero!. ¡Socorro!!.

Payaso: (Huyendo) ¡No hay nada como el naturismo Benedito! ¡No hay nada como el naturalismo!.

Benedito: ¡Autoridades! ¡Adultos responsables! (Agitado y buscando un lugar desde donde dirigirse al público). ¡Qué desastre!. ¡Ustedes sabrán disculpar!. ¡Lo siento mucho, no volverá a ocurrir! Estoy deseando volver a mis obligaciones, pero como ven, por ahora no puedo. Intente volar y me rompí el brazo.

Estoy esperando a Doña Quítería, que dice que por el puerto también se puede llegar.

(Los periodistas invaden la escena rodeando a Benedito; traen cámaras de filmación y micrófonos).

Periodista I: (Entrando). ¡Muy buenas tardes!

Tenemos la primicia amigos estamos en vivo desde (Nombra el lugar donde se presenta el espectáculo). ¡Aquí esta!. ¡Aquí esta!

Periodista II: Pero, mira como se hace el desentendido. Pregunta. Pregunta que se va. No lo dejes ir.

Periodista I: ¿Por qué se desnudo, Señor? ¿Qué lo llevo¿Por qué se desnudo? ¡Por qué se desnudo en un espacio público?

Benedito: Yo no fui. Fue un uruguayo.

Periodista II: (Al Periodista I). Pregúntale de nuevo que no nos tomaron, pregúntale de nuevo...

Periodista I: ¡Cómo que Usted no fue!. ¿Cómo, qué fue un compatriota?.

Aquí en este país nadie asume sus actividades.

Benedito: Yo no fui. Será el naturalismo, pero yo no fui.

Periodista I: Es lo que yo pienso. Es natural que acá nadie asuma sus responsabilidades.

Benedito: Discúlpeme Señor periodista. Yo entiendo que necesite buscar información, pero yo no soy quien esta buscando. Yo no fui. Tengo testigos.

Periodista I: ¿Pero que testigos? Acá no hay nadie.

Benedito: Periodista, el público. Publico, el periodista.

Periodista I: ¡Mucho gusto!.

Benedito: ¡Ve como no estoy solo!.

Periodista I: Veo, Veo. Veo como acá Usted no tiene escapatoria.

(Preguntando al publico a gritos) ¿Fue él quién se desnudo?

(Se espera la participación del público)

Periodista I: Querida audiencia aquí estamos disfrutando de un espectáculo infantil donde muy gentilmente nos recibió el protagonista para darnos las buenas tarde.

Benedito: Veo, veo. Veo como Usted hace que trabaja y nosotros hacemos como que nos informamos.

Periodista I: Muchas gracias Señor. Muchas gracias audiencia, y hasta otro encuentro.

(Salen los periodistas)

João Redondo: (Llegando). ¿Qué paso que vi salir a esos señores corriendo?

Benedito: ¡Muy buenas! ¡Adelante Capitán! ¡Bienvenido!. No se quien los llamo, ni por qué vinieron, ni como se fueron.

João Redondo: ¡Que increíble! ¡Que falta de educación! ¿Qué atropello a la razón. ¿Andar a los empujones!. ¡Qué increíble!. ¿En mis tiempos era otra cosa!.

Los niños respetaban a los padres y los padres nos respetaban a nosotros.

Benedito: Claro que sí! ¿Cómo no los iban a respetar?. El pueblo es inteligente.

João Redondo: Por su puesto, y una cosa como esa jamás pasaba.

Benedito: ¡Claro que no! ¡Nunca podría haber sucedido una cosa así!. Muy inteligente, muy inteligente!. Por eso retomo la democracia.

João Redondo: Bueno, sabias palabras Benedito, sabias palabras.

Benedito: Yo le aseguro, Capitán, que por acá nos divertimos todos muy sanamente.

João Redondo: ¿Vio a mi mamá, Benedito?.

Benedito: Pero Capitán, no vi no. ¿Qué paso?. Vi a Doña Quíteria el sábado bailando con los tambores, pero hoy no.

João Redondo: Esta intentando volver en ómnibus, porque no quiere volar.

Benedito: Yo tampoco puedo volar, ya me tire del árbol y no conseguí nada.

João Redondo: Pero hay que ser de madera, ni tirandose de un árbol, ni buscando un ómnibus vamos a regresar. Hay que comprar unos boletos de avión, hacer el ckee-in, pagar por el equipaje y volar. Esta decidido.

Benedito: ¿Y de dónde vamos a sacar esos pesos, Capitán?

João Redondo: Ya vera como al final del espectáculo el publico va a colaborar.

Benedito: Ahy Capitán!, Yo quiero volver este año.

João Redondo: ¿Pero qué dice?

Benedito: Qué hace mucho tiempo que estamos por acá.

João Redondo: Ya a ver Benedito como esta vez, lo logramos y nos vamos los tres.

Benedito: Seguro Capitán. Regresar, vamos a regresar.

João Redondo: Benedito si ve a mi madre dígame que se deje de contar ómnibus y que me espere acá, que este verano seguro vamos a zambar.

Benedito: Si Capitán, quédese tranquilo que estamos en junio.

Seguro que antes de febrero tendremos carnaval.

(El Capitán se va.

Un afilador con su sonido característico atraviesa el escenario anunciando su pregón)

Quriteria: (Entrando) ¡Benedito! ¡Vamos a buscar el ómnibus que nos llevara a Cerro Cora!.

Benedito: ¡Ahy Doña Quriteria!. Todavía me duele el cuerpo intentando volar.

Quriteria: Pero Benedito, esta vez, lo vamos a logramos.

Benedito:¿Cómo Doña Quriteria?.

Quriteria: Estoy buscando un ómnibus que nos saque de Montevideo, y después buscaremos otro que nos acerque hasta Rocha, y después otro, que nos pase por el Chuy, y después uno que por lo menos nos lleve hasta Florianópolis, y otro que nos acerque un poquito más y así despacio, seguro y por tierra, llegamos.

Benedito: No me hable de la tierra, Doña Quriteria, que todavía me estoy sacando toda esa que comí. Pero además, ¿Vio el mapa de Latinoamérica?. ¿Vio el mapa de Brasil? ¿Vio que grande?. No digo Uruguay. No digo Montevideo, digo Brasil.

Es enorme el país más grande del mundo necesitamos otro plan. De viaje en viaje no llegaremos nunca jamás.

Quriteria: Tengo otro plan Benedito, otro mas seguro, hijo.

Benedito: No me diga “hijo” que el Capitán se va a enojar.

Quriteria: Por mar.

Benedito: ¡No Señora!. ¡No que el negro no sabe nadar!

Quriteria: ¡Tenemos que ser valientes Benedito!. ¡Valientes!. ¡Respirar y soplar!

Benedito: ¡Perfecto! ¡Tenemos que ir al puerto construir una balsa y remar!

Quriteria: ¡Perfecto Benedito! ¡Perfecto hijo mío! ¡A navegar!

Benedito: ¡Sí señora Capitana a navegar!

(La siguiente escena se desarrolla con acciones y sin texto. Se ve a Quriteria con lentes de sol y sombrero, mientras Benedito serrucha unas maderas. Cada vez que ella lo llama gesticulando el brazo, él le acerca diferentes objetos, primero una sombrilla, después una cerveza, y al final un salvavidas. Al finalizar la escena Benedito trae una precaria canoa).

Benedito: ¿Esta lista Dona Quriteria para navegar?

Quriteria: Estoy lista Benedito, hijo mío. ¡Qué alegría!

Benedito: No será la primera vez, Dona Quriteria, que este negro va a remar.

Quriteria: ¡Muy bien hijo!. ¡Muy bien!. Esto es ser valiente y no temerle al sol!

¡A remar!

João Redondo: ¡Quietos ahí!

Quriteria: ¡Uy!. Nos olvidamos de avisarle a João.

Benedito: ¡Uy Capitán ya lo íbamos a llamar!.

João Redondo: ¡Pero que decís, negro raptor!. ¿A dónde te parece que llevas a mi mamá?.

Quriteria: ¡Tranquilo hijo que yo voy voluntariamente!.

João Redondo: ¡Mucho peor negro esclavo!. ¡Arriesgar su vida!.

Benedito: ¡Arriesgo la mía, Cápita!. ¡La señora sabe nadar!.

João Redondo: ¡Qué se piensan que están haciendo acá!

Benedito: Un intercambio cultural. Pero es hora de volver a casa, Capitán!

¡Esta muy frío por acá!.

João Redondo: ¡Un intercambio cultural!. ¡Sí!. Y tú negro ignorante, te pensas volver por la puerta de atrás!

Benedito: ¡No Señor!. Saldremos por el gran canal.

João Redondo: ¡No ignorante!. No ves que los argentinos no los dejan dragar.

Benedito: ¡Entonces estamos anclao!.

Quriteria: ¡Entonces a rezar!

João Redondo: ¡Sigo insistiendo!. ¡Démosle una oportunidad ha esta gente que tanto nos quiere y nos puede ayudar!

Benedito: Esta bien pero voy yo, Capitán, que Usted les cae mal.

João Redondo: ¡Ahyy Benedito!, ¡Sabias palabras!. Pregunte a la gente ahí, si va a colaborar.

Benedito: ¡Ahyy gente bonita!. ¡Gente linda!. ¿Va a colaborar?.

(Se espera que el publico responda).

Quriteria: ¡Ahy pueblo querido!. ¡Hermanos del Uruguay!. ¡Qué alegría!. Vallan buscando las monedas que hay que regresar!.

Benedito: ¡Ahy querido (Se da el nombre del lugar donde se realiza la presentación)!.

Es verdad, vallan sacando los billetitos que el avión sino, no va a despegar.

João Redondo: ¡Ahy queridos vecino!. ¡Quisimos hacerlo Institucional, pero hace rato que estamos acá!

Quriteria: ¡Ve Benedito ve a buscar los billetitos!

¡Ve Capitán a trancar la puerta que la gente va a escapar!

(Sale detrás del retablo un titiritero vestido con el traje de Benedito a buscar la recompensa del público).

Quriteria: ¡Y mientras algunos llenan la bolsa, los demás podemos bailar!.

¡Música! ¡Y aplausos! ¡Qué la fiesta comienza acá!.

FIN.