



El Payé: apuntes para una reconstrucción del texto espectacular y el hecho escénico a partir de un corpus limitado de registros fotográficos, recepción y texto dramático

Rodrigo Nicolás Villalba Rojas

(Universidad Nacional de Formosa)

1. Introducción

Población tranquila por naturaleza, una localidad del monte formoseño, de lejos tocada por las transiciones sociales que marcaron el período posterior a la presidencia de Fernando De la Rúa (1999-2001), fue marco y escenario para el trabajo de un director de teatro en lo que fue acaso la única experiencia lograda en el país, fruto de las políticas del Instituto Nacional del Teatro. Se trató de un grupo humano que logró trascender sus propias posibilidades hasta alcanzar el mérito máximo, como por un desencadenamiento místico. Fue el primer elenco de teatro relativamente estable de la localidad de Villa Escolar (distante unos 70 km de la Capital de Formosa), aunque con el tiempo se disolviera. Ohú Chey Chalo Cué (en voz guaraní, algo así como “el suelo perdido vuelve con nosotros”) nació en 2000 como parte del programa de fomento, y perduró durante los próximos seis años, hasta quedar truncada su productividad, consecuencia de los complejos devenires de toda comunidad.

Eduardo Contreras (egresado hacía más de 15 años de la Escuela Municipal de Arte Dramático de la Ciudad de Buenos Aires), por ese entonces ocupado en la dirección de talleres municipales de teatro, en la capital provincial, resultó designado para llevar a cabo la tarea en aquella localidad rural. Los pormenores del trámite, preferimos obviarlos, y otra anécdota vale ser recordada¹. Llegado a la población, se improvisa un encuentro al aire libre en una cancha de fútbol; luego de haber desbordado el público en la escuela local, donde había sido programado el encuentro. La primera clase de Contreras tuvo como auditorio a pobladores locales,

¹ Extraída de una entrevista realizada a Eduardo Contreras, en Formosa, el 27/04/2011, a cargo de R. Villalba Rojas.



y visitantes de la localidad vecina. El teatro aparecía dibujado como un evento masivo y popular.

Repitiendo encuentros y ejercicios, el grupo de teatro comenzó a caracterizarse en torno al núcleo familiar que fueron sus participantes estables: el trío de hermanas Sara Brítez, Teresa Brítez y María Brítez, que serían, desde allí, el componente medular del elenco.

Los trabajos periódicos, irregulares o exhaustivos, llevaron a estas mujeres maduras y sin experiencia en la actividad escénica, a conseguir, con *El Payé*, la composición de una obra de arte que, en el año 2005, mereció el primer premio en la Fiesta Provincial, y las llevó a representar a Formosa en el certamen nacional en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

2. Reconstrucción del texto espectacular²

2.1. Acción e intriga

El payé fue producto de una improvisación librada a la creación del inconsciente colectivo.³ El director focaliza la experiencia y así la detalla⁴: reunidos en un galpón, los talleristas debían decidir una historia, sin consultar al fomentista. Pasado un tiempo se lo exponen y éste da unas indicaciones. De allí en más, todo será el trabajo metódico de composición de las intrigas y su escenificación.

En suma, el argumento es sencillo: en una población del interior (imaginamos su naturaleza rural) se desarrolla un drama amoroso, en el que están involucradas una payesera (bruja local), Clotilde Arabujo; una mujer de principios religiosos, Filipina de Artigas, y los hijos de ambas, Leongina y Alejo, que procuran consumir su relación mediante el matrimonio. La llegada de un grupo de misioneros católicos acelera el desenlace trágico. La bruja representa el

² Siguiendo categorías del modelo propuesto por Pellettieri, Osvaldo: *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna, 1997; p. 21.

³ *El Payé* (creación colectiva estrenada en Villa Escolar, Formosa el 20 de diciembre de 2001 y repuesta en numerosas ocasiones hasta 2006) Director: Eduardo Contreras Elenco: Ohú Chey Chalo Cué (Villa Escolar, Formosa). Teresa Brítez, Sara Brítez, María Brítez, Sara Zarza, Gerardo López, Guido Brítez, Andrea Palacio, Matías Cabañas, Cecilia Acosta, Gisella Franco, Juan José Vega, Cecilia López. Iluminación: Guillermo Elordi

⁴ Entrevista realizada a Eduardo Contreras en Formosa el 27/04/2011, a cargo de Mario Gawrylczuk Armoa y Rodrigo Villalba Rojas.



autoritarismo y la opresión terrorista, explota las posibilidades lucrativas de la superstición popular y pretende dominar el destino de quienes conocen o desconocen sus engaños. Somete a sus hijas y estafa a sus clientes, en un festín de agresividad que, remite al melodrama costumbrista y coquetea con la parodia y el grotesco criollo, sin investirse de farsa.

El *statu quo* dispone a doña Clotilde en su lugar de trabajo, el interior de su casa (advértase el intertexto con la bruja vecinal de la serie de televisión mexicana *El Chavo del 8* creada por el comediante Chespirito, en la década del '80), visitada en seguida por vecinos que vienen a pedirle ayuda. Ese *locus* la sitúa como todopoderosa o, al menos, de poder sobrenatural, no por verdadera afectación divina, sino por ejercicio de la presión psicológica sobre sus vecinos. Ella misma se mitifica a sus ojos y los demás la reconstruyen como un mito mayor. La secuencia del texto lo sugiere así:

Doña Clotilde entra en escena, prende las velas de colores para sus santos, mientras hace su brujería y con la boca un sonido desgarrador, levanta las manos como invocando al más allá; en eso llega una señora que al ver lo que hace Doña Clotilde se asusta y se contiene y luego la llama.

Ese poder se corrompe en el momento en que las hijas de Clotilde se imponen y le confiesan haber transgredido su voluntad. El momento de ruptura del orden por parte de Leongina y Sabrina compone el enlace del drama. Sabrina trae a casa la Biblia, cedida por los religiosos. Leongina confiesa su amor por Alejo, hijo del difunto amante de Clotilde. Ambas conductas despiertan la ira de la payesera y provocan su expulsión del hogar.

Con estos detalles se anticipa la típica rivalidad entre el Mal y el Bien. En el camino de estos extremos se ubica el pueblo. Lo encarnan un grupo reducido de vecinos, dos o tres, según las reposiciones de la obra. En mayor medida, los personajes actúan de relleno o de auxilio, para separar a las contrincantes. Son personas que actúan en función de los poderes de la bruja o tratan de escapar a su influencia (y, en el caso de Filipina, de anularla).



En este sentido, los vecinos no representan una oposición de hecho para lo que representa simbólicamente Clotilde, sino para la función que ésta cumple en el entorno comunitario. Es una comerciante de las artes oscuras y la comunidad crea una tensión con respecto a esa característica (son categorías negativas, en otras palabras, no representan todos el Bien, sino que se oponen al Mal que perjudica a la gente, tal como reclama Filipina: *“¿No te conformá con lo que le hacés a esa pobre gente? Los tenés engañados y le sacás lo poco que tienen”*⁵).



©2005 Carlos Ramos

⁵ Ohú Chey Chalo Cué. “El payé”, 2002. Texto inédito (Escena 5).



Si bien podría cobrar protagonismo el grupo humano, en carácter de pueblo, prevalece la tensión creada por el personaje conflictivo devenido eje de la acción: la payesera. En torno de ella se desarrolla la trama. La complicación del enamoramiento de los dos hermanastros establece un paralelo con los agravios que comete la bruja en el pueblo. Y el ensañamiento de la mujer se extiende hasta después de consumada la tragedia, en una escena peripatética, frente a los cadáveres tibios y el llanto de Filipina, donde Clotilde, ya desconsolada y vengativa, pretende arrastrar de los cabellos a su comadre dolida por el crimen. El registro fotográfico⁶ captura la escena con fidelidad: muertos los amantes, Filipina se deshace en lamento sobre el cuerpo inanimado de Alejo; sufre, a la vez, el asedio de la payesera, quien con furia la tironea de los cabellos. Aún después de la tragedia, el conflicto persiste.

El desarrollo se comprende entre el destierro de las hermanas y la escena de enfrentamiento entre las dos mujeres mayores. La trama discurre por el auxilio del enamorado a la novia desterrada, asistidos por la hermana religiosa. Se trata de consolarla y convencerla (tal cual) de contraer matrimonio. En paralelo, Filipina denuncia ante los religiosos a su vecina y éstos van a visitarla. Clotilde no los recibe y, en cambio, los agrade arrojándoles agua, entre insultos. A este abordaje frustrado contra la bruja, sigue el cruce violento entre las vecinas, donde el desenlace parece anticiparse.

Sin embargo, posterior a este enfrentamiento cuerpo a cuerpo, existe un relajamiento muy extendido antes del desenlace definitivo. Veremos que se establece un vaivén, una doble tensión, paralela una de otra: la payesera se ve involucrada directamente en una; en la otra, su participación parece ser indirecta, pero termina consumando el crimen por venganza. Alejo descubre que su prometida es su hermana e intenta castigar el adulterio de Clotilde con la pena del cuchillo. La novia se interpone y muere, románticamente. El desconsuelo trágico arrastra al protagonista a ensayar un suicidio, que la bruja apura asesinándolo con la posesión de su gesto fatal.

⁶ Carlos Ramos - Lidia Bistolfi, *Fiesta Provincial del Teatro. Homenaje a Victorio Savloff*. Formosa, CEA Utopía 2000, INT, Consejo Provincial de Teatro, Gobierno de la provincia de Formosa. Editorial Multimedia, 2005.



Muertos los amantes, se desata un rito religioso que distiende el clima. Elevados al lecho de la caja, son cubiertos por un lienzo, mientras los testigos rezan. El relajamiento, sin mirada final, reúne a vecinos y religiosos en torno a los cadáveres, rezándoles ceremoniosamente. Aun la bruja, vaciada de sí misma, se incorpora al rito colectivo de oración.

La función de cada actante configura el avance de la acción y el desarrollo de las secuencias por causalidad. El destierro de las hermanas, en función del amor de Leongina y Alejo, permite la intervención de la Hermana Teresita. En paralelo, la conducta de los jóvenes resulta parte de la motivación de Filipina, al denunciar a Clotilde con los religiosos, para que la intimiden.

No obstante, abundan los hiatos en la narración; algunas acciones parecen casuales e inmotivadas, desenlazándose en paralelo con la acción principal. Se explota la trivialidad deliberada, los encuentros por la coincidencia abusiva propia del melodrama. El parentesco de los amantes en el final ya venía anticipándose con la trama de las casualidades. Alejo y Leongina se encuentran fortuitamente en la plaza, instantes antes de que la hermana religiosa pase por ese mismo sitio. Filipina y los religiosos, más adelante, se encuentran en la calle y le imparten la bendición en una escena cuasi mística. En otra ocasión, al final, la boda va a iniciar *de la nada*, como forzada por el argumento, inmediatamente después del enfrentamiento violento entre Clotilde y Filipina, colgando una elipsis desmesurada. El ritmo narrativo del texto dramático parece innecesariamente acelerado. La puesta en escena, estimamos, lo subsanaría con las acciones sostenidas en el tiempo: la duración de un abrazo, el compás de los movimientos en el escenario, la solemnidad de los ritos al principio y al final.

De modo tal que, acotémoslo al margen, el texto dramático tomaría así la posición de un subtexto a partir del cual se elaboraría el texto dramático definitivo: las partituras preparatorias de hecho. Éstas prescindieron de textualización y se valieron sobre todo de las prácticas regulares y la composición mediante la experimentación viva. A modo de anécdota: la escritura en limpio de la única versión del libreto con que contamos fue encargada a la directora de la Escuela Nº 52 de Villa Escolar. La construcción misma se llevaba a cabo en una atmósfera de cooperación y aportes desinteresados.



Con todo, asoma en *El payé* una estética cercana al realismo despojado, sea por filiación al teatro grotowskiano, o por la resiliencia con que Dubatti⁷ identifica nuestro teatro actual. El hecho en sí ayuda a la densificación de los significados en un espesor mínimo de signos. Plagada de símbolos, la obra tantea las dimensiones de lo religioso y lo moral, pone en escena los conflictos humanos básicos, y los conjuga con técnicas de escenificación propias del absurdo.

2.2. Aspecto verbal

Como anticipábamos, las didascalias se limitan a dar un marco mínimo de situación en que se describen posturas de los personajes, o acciones casuales, a partir de las cuales se desarrollará la acción. Las denominadas *escenas* suponen también cuadros (marcos de situación, como la casa, la plaza, la iglesia, la calle) y, sin embargo, carecen de la notación indicial. No hay una intención detallista, ni las indicaciones son exhaustivas.

Importan más las relaciones explicitadas por los enunciados mediatos. El diálogo permite –instaura– el avance de la acción (fuerza ilocutoria-perlocutoria). Dialectalmente hablando, fija la pertenencia a una región geográfica específica del noreste argentino, que bien puede ser Formosa o no (la mención del Chalo Cué, además de una fugaz alusión a los bonos de cancelación de deudas –típicos del período 2000-2003–, producen el anclaje espacio-temporal); dato que se refuerza y actualiza por el empleo del jopará (castellano-guaraní).

El habla en el dialecto, su codificación artística en el drama, contribuye a caracterizar particularmente a las protagonistas mayores, Filipina y Clotilde. En cambio, Alejo, Sabrina, Leongina y los religiosos no llegan a caracterizarse mediante sus palabras. El discurso de los enamorados es típicamente romántico y melodramático. Personajes, en conjunto, que terminan siendo los más estereotipados, acartonados, con lo cual todo el dinamismo, y acaso la tensión mayor, queda impreso por la intervención de las mujeres maduras. Casualmente interpretadas éstas por las hermanas Brítez, eje vital de Ohú Chey Chalo Cué, y de

⁷ Jorge Dubatti, *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel, 2003. Colección Textos Básicos.; p. 43.



las cuales Sara Brítez (en el papel de Clotilde) obtendría en 2005 el premio a la Mejor Actriz de la Fiesta Provincial.



©2005 Carlos Ramos

Propiamente heterogénea, en otro momento, capturamos la única secuencia en introducir una ruptura de isotopía discursiva, un fragmento que aparece en el texto dramático a modo de verso prosificado: el canto de una vecina, Irene, que si bien no remite a un estilo específico de canción, involucra referencias sobre el payé como práctica-creencia de una comunidad (la recuperación del esquema versal corre por nuestra cuenta):



*Yo co' tengo para los machos
en mi guayaca un payé,
que me hizo la curandera
con zarza y pluma de caburé.
Cabure'í rague
no vaya a fallar,
Vos co' so' el payé
para enamorar
-Aunque me sangró
no me importa ya,
porque sé que vos
no me hará esperar.*

Lamentablemente, en nuestros registros de puesta en escena no contamos con testimonios acerca de la musicalización de los versos, su recitado, el acompañamiento de baile u otro modo de ejecución. Asumimos que fuese intrascendente para la recepción, pero el texto, una lírica primitiva y de corte popular, conserva su riqueza en tanto testimonio, también, del fenómeno lingüístico y su recodificación por el arte.



©2005 Carlos Ramos



Función similar cumplen las palabras o frases completas en guaraní. Resemantizadas, ostentan otra dimensión. En una entrevista⁸, Eduardo Contreras sugiere dos perspectivas de apreciación de este componente: por un lado, la naturalidad con que se intercalan el guaraní y el castellano en el discurso popular y el público inmediato y, por otro, el extrañamiento que producirán estas secuencias para un espectador ajeno a dicha familiaridad. En unos promovería la risa y la identificación y, en otros, establecería una tensión. Una muestra de esta reacción la veremos en la nota crítica de Gabriel Peralta que citaremos en el siguiente apartado.

2.3. Recepción y registros del texto efímero

En tanto registros visuales nos auxilia una serie de fotografías de Carlos Ramos (+2010), pertenecientes a la Fiesta Provincial del Teatro 2005, y un conjunto de recortes de artículos de opinión en los cuales se registra la obra del grupo de Villa Escolar, en alguna de sus puestas en escena.

Si bien no existen comentarios de extensión considerable sobre la obra y la prensa de Formosa tampoco lleva en fama la práctica exhaustiva de crítica teatral, nos valdremos de alusiones, incluso breves, como la publicada a nivel nacional en 2006 por María Ester Gorleri⁹: "La orientación estética de los elencos [de Formosa] alterna sus búsquedas. La indagación incluye temáticas antropológicas, como *El payé*, obra ganadora por Formosa en la última Fiesta Nacional del Teatro [...]"

La *temática antropológica*¹⁰, señalada por la autora, acaso actualiza y condice con la vertida por Hemilce Isnardo en su devolución¹¹ a la puesta en escena de la obra, en el marco de la Fiesta Provincial del Teatro 2003 (Formosa). De la obra escenificada por Ohú Chey Chalo Cué, pervivirá el mensaje, más que la forma;

⁸ Entrevista realizada en Formosa el 27/04/2011, a cargo de Mario Gawrylczuk Armoa y Rodrigo Villalba Rojas.

⁹ María Ester Gorleri, "El teatro es joven, realista y reflexivo", Revista *Ñ*, Clarín, Bs. As.: Nº 148 (29/07/2006), Suplemento "Interior: Formosa", (p. 6).

¹⁰ Para un concepto de *teatro antropológico* véase: Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1998 (p. 437).

¹¹ El breve texto es inédito. El analista cuenta con una copia de la versión taquigráfica provista por el Grupo de Estudios de Teatro de Formosa.



a pesar de que Eduardo Contreras se encargó de definir algunos detalles específicos del cómo significar, creando una atmósfera de tintes surrealistas.

En la puesta en escena se explican, por ejemplo, los saltos narrativos, por ese estilo propio, que el director lleva al surrealismo (son detalles, muchas veces, cargados de simbolismo. Hemilce Isnardo lo decodifica en ese sentido: "la caja... es el principio del realismo mágico"). Los registros fotográficos nos ayudan: escenario despojado de objetos, con un espesor sígnico mínimo, donde la menor cantidad de signos compone la mayor cantidad de significados. En otra entrevista¹², Contreras sugiere el detalle:

[...] algo que Ohú Chey Chalo Cué incorporó muy bien es el contexto de la verdad para el actor. Por eso fue muy creíble [...] Y mirá que no era una puesta naturalista ni realista. Es más, Marcelo Bertuccio dice que soy surrealista. No es naturalista. La gente salía de una caja, se movía como relojitos. Esto se implementó con una cuestión de no-verdad [...]¹³.

El componente central en escena es una caja. De ella emergen los personajes, y sobre ella se suceden los encuentros. La caja representa el antro de Clotilde, el camino del socorro de los religiosos, el atrio de la iglesia, y aún el lecho mortuario de los enamorados. El resto de los significados surgen del vestuario, la iluminación (alternancia entre focos rojos y claros), y cierto maquillaje. Teatro despojado, estética del teatro pobre, en pos de la construcción de un significado que, como dijimos, perdura por sí mismo, sin elevar a mayores consideraciones las formas en escena. Isnardo dirá: "El tema es la verdad simbólica".

De algún modo, los actores articulan ese elemento simbólico, encarnan funciones claras por sus apariencias mismas, en la dinámica de la puesta en escena. Los personajes neutrales que encarnan el Bien o la confrontación al Mal, visten colores claros o apariencia sobria. Los antagonistas, Clotilde y Filipina, visten de rojo y negro: una por resguardo de un luto reciente; la otra por simbolización

¹² Realizada el 01/06/2011, a cargo de Villalba Rojas

¹³ El director juega con los conceptos de verdad y no-verdad. Para el *sentido de la verdad en el escenario*, véase: Constantin Stanislavski, *Manual del actor*. Recopilado por Reynolds Hapgood, Elizabeth. México, Diana, 2001; p. 123)



específica de lo sanguíneo, el fuego, la ira, etc. Sus cabellos desparramados remiten al desorden espiritual, la posesía de los mitos antiguos; nos devuelven la imagen del arrebatado y la locura, productos de la afectación a la influencia directa de la divinidad que desborda lo humano. Sus rituales, además, están acompañados de luces rojas. El resto será iluminación clara acompañada de focos ascendentes azules. Los matices, allí, se enfrentan significativos.

Sobre los objetos, recordemos que Contreras disponía en el centro del escenario uno solo, una caja -en definitiva, una plataforma montada sobre el escenario- que cumplía múltiples funciones y en cada secuencia, nada más que la función vincula el objeto a cada signo indicado: el atributo de plano horizontal sería lo común entre la calle, el antro, la mesa; el cuadro termina de componerse con la presencia de los sujetos. La dinámica escénica, relaciones entre pares y conjuntos de los personajes, posee en esa caja un centro de atracción. Será este aspecto el señalado por Isnardo como elemento de dimensión ritual:

La mesa en el centro del escenario nos remite al *timele* o mesa, piedra del sacrificio, el teatro cuyo origen es el ritual religioso en el que se sacrifica al macho cabrío: de allí la palabra *tragedia*. La muerte de la pareja de amantes habla del sacrificio, de su significado simbólico: vaciar para entronizar, "vaciar para recibir lo que el espacio me otorga. [...]" La mesa es también una caja de Pandora: todo sale de allí, la curandera, el cura. Es el principio del realismo mágico.

Como vemos, la jurado basa su lectura, sobre todo, en el significado. La prensa crítica lee las formas de escenificación. En un artículo de crítica del diario La Nación, Pablo Gorlero sintetiza: "Aunque desperejo, el elenco pone garra y hay buenos trabajos, sobre todo entre las actrices mayores"¹⁴. En el documento fotográfico podemos imaginarlo. Son ellas quienes manifiestan mayor desempeño y expresividad¹⁵ en el momento de representar a los personajes Clotilde y Filipina. El

¹⁴ Pablo Gorlero, "Cuando la fiesta sigue marchando", en La Nación, 14/03/2006, Espectáculos, Sección 4, p. 5.

¹⁵ Sara Brítez, en el papel de Clotilde, como dijimos, gana el premio a mejor actriz en la Fiesta Provincial de Teatro 2005. Sobre la expresividad, me remito a lo declarado por Contreras en entrevista del 1 de junio de 2011: "Hay un laburo que es el trabajo del actor sobre sí mismo. Hay riesgos emocionales en el laburo del actor. [...] Quizá lo que en algún punto sucede es que no se han corrido los riesgos emocionales que hay que correr en el espacio escénico. Si vas a usar el espacio escénico para ponerte más máscaras que las que te ponés cotidianamente, eso no es: es al revés. Se trata de sacarte las máscaras". Alude, sin dudas, al estado creativo interior de Stanislavski.



calificativo *desparejo*, además, pone en evidencia la rusticidad de un elenco conformado, por decirlo así, para el juego teatral y a propósito de una oportunidad de experiencia, más que por consumación de la búsqueda común de la manifestación artística.

En esa misma dirección se alinea la crítica de Gabriel Peralta:

El resultado final del espectáculo es *desparejo*. Momentos muy bien logrados (como una feroz pelea de dos mujeres y la resolución del final de la obra) se mezclan con situaciones forzadas (el hablar a dúo de las monjas, la escena del casamiento). Es de destacarse que en los momentos mejor logrados de la obra los actores hablan el idioma guaraní, como que el elenco se sintiera más cómodo hablando esa lengua. En un elenco con actuaciones muy *desparejas*, se destaca la gran labor de composición y entrega de Sara Brítez, su trabajo está lleno de fuerza y convicción.¹⁶

A propósito, apuntamos la impresión que -antes mencionamos- buscaba Eduardo Contreras al incorporar el guaraní en la historia, como lengua natural. Aquí, frente al esperado extrañamiento, el crítico lo atribuye a la comodidad de los actores, antes que a su cotidianeidad trasladada a la obra. A la vez podemos leer esto como un *prejuicio*, algo que Contreras manifiesta detestar de los círculos especializados. Prejuicios por lo nuevo o lo incipiente. El crítico citado habla de comodidad en tanto, al ser actores noveles, les hubiese resultado dificultoso hablar siempre en castellano. Atiende a las dificultades y posibilidades. Contreras, al contrario, prefiere la naturaleza de la expresión y el principio de verdad asumido por el actor. Su elección, sencilla, remite a las posibilidades humanas, a una cuestión de autoestimas: si un actor cualquiera puede hacerlo, cualquier persona puede hacerlo.

2.5. Consideraciones acerca de la semántica y la evidencia de sentido

La obra es el relato de las relaciones comunes y complicadísimas en que están inmersos los habitantes de las poblaciones rurales (recurrimos a su fuerza

¹⁶ Gabriel Peralta, "‘El payé’. Un fresco formoseño", publicado *on line* en *Revista Crítica Teatral*. <http://www.criticateatral.com.ar/anterior/criticaspag/marzo/elpaye.htm> (visitado el 19/03/2011)



simbólica y mítica, que la sustenta: el pueblo es todos los pueblos). Relaciones que implican la trama de intrigas y conspiraciones entre vecinos, atravesadas por los conflictos del analfabetismo y la ignorancia (la payesera trata de evitar que su hija lea, y aún más, evitar que lea la biblia). La superstición funciona medularmente, aquí: más que una forma del paganismo, deviene un germen del mal social, convertido en negocio, y en tanto actividad lucrativa de implicancia espiritual, aún más severo que el religioso (mientras el dogma avala al lucro en la religión, es el terror o la desesperación del creyente el principal motivador en el lucro del ocultismo), ostenta un trasfondo de corrupción significativo; una forma y un medio de vida que, lejos de los influjos mágicos o lo milagroso, está sustentado en el engaño y en la estafa. El texto, por este medio, no devela nada, sino que lo actualiza. El terrorismo religioso es un terrorismo espiritual en los pequeños poblados: un mal nace por encargo y la maldición o la bendición, se compran y se venden, son servicios que se contratan con total normalidad y rigen la convivencia en un pueblo.

Cabe señalar el interesante dato relevado en los archivos del periódico local *La Mañana*, en torno al año 2003: eran frecuentes las noticias informando sobre la preocupación de los vecinos por ciertas prácticas esotéricas y oscurantistas en los suburbios de la capital y ciudades del interior¹⁷. En octubre de ese año, *El payé* se exhibe como muestra del fomento teatral en el interior y su director recibe una Mención de Honor. La temática de la obra, de este modo, no es sino una actualización de un acontecimiento vigente. Es su anclaje, y es el embrague por el cual se entabla la correspondencia entre el teatro y su medio. Aún con formas surrealistas de escenificación, el ejercicio en sí de la brujería no escapa a la realidad (en tal sentido, la faceta realista de la obra es ésta: la *magia* no existe, pero se ejerce).

En paralelo con esto, hay significantes simbólico-míticos que se presentan esporádicamente en la historia. Recibe el nombre de Chalo Cué una zona de Villa Escolar que en una época había sido arrasada por el río Bermejo. Y el río mismo significa una presencia trágica en el seno del grupo, dimensión que se refleja en la

¹⁷ Lectura en cuadernos de archivo correspondientes a los meses de abril, mayo y junio de 2003. Editorial La Mañana (Deán Funes 950 – Formosa, Capital).



obra *El nudo* (2004). Que la payesera provenga de ahí no sólo juega con el acontecimiento, sino con el nombre mismo del Grupo: Ohú Cheý Chalo Cué significa "El Chalo Cué vuelve con nosotros". En símbolo, llevado a un nivel mítico, el grupo arrastra el mito, como el Río; pero, a diferencia de aquél, que lo arrastra, lo disuelve, ellos lo traen, lo reintegran, lo recuperan. En una dimensión humana, el grupo devuelve la vida que el río arrebatara del seno familiar. Clotilde corporiza el fantasma de lo perdido como el conjunto de los miedos: extremando la relación, ella actúa como el río, porque habita, igual que el Bermejo, la región por él arrasada.



©2005 Carlos Ramos



Se construye un texto anclado fuertemente en su contexto de producción y matizado fuertemente por la experiencia de vida de los actores que lo componen. El teatro es terapéutico y opera partiendo de semejante principio. Por su lado el texto, de matices costumbristas y corte realista, continuidad del realismo reflexivo, está marcado éste por las situaciones a las que se ven expuestos los personajes (por ejemplo los encuentros abusivos, alternancia entre lo trágico y lo cómico para dar un efecto de melodrama). Los personajes resultan estereotipados, porque así los conciben sus autores, avezados a la expectación televisiva, a la novela de media tarde; y, si acaso los conflictos aluden a la realidad social, también se trata de conflictos antropológicos, que sobresalen y se corporizan en escena, más allá de la biografía de quienes los representan. La historia sobresale, no por sus caracteres, sino por los acontecimientos¹⁸ que componen el conflicto y emulan el entramado del complejo drama vecinal. Sin pertenecer al teatro comunitario¹⁹, le sobran características que lo habilitan para serlo.

El payé, al pertenecer al grupo mismo que la escenifica, y ser a la vez una historia planteada desde la contemporaneidad de ese grupo humano, pone en el texto la problemática político-social y psicológica. Como antes dijimos, trabaja sobre una temática humana que trasciende las épocas y, en ese sentido, la actualiza. La historia, por sí misma, posee puntos de contactos con otras historias típicas del romanticismo, el sainete y el grotresco, pero así también establece su propio entorno incorporando las actitudes de los personajes (la tranquilidad y resignación propios del formoseño, en los clientes de Clotilde), e inclusive el componente idiomático, con el adstrato guaranítico y aun las expresiones en el idioma indígena.

Tenemos en cuenta que actores y actrices, que participaron de la composición del texto dramático, eran inexpertos y estaban al mando de un director de larga trayectoria, que encauzaba las ideas acerca de la historia narrada sin imponer una en particular y, a la vez, se encargaba de la escenificación, donde

¹⁸ En el sentido de Iuri Lotman, un hecho que, por su validez para una determinada sociedad, será *registrado* en la cultura mediante alguno de los códigos propios de los mecanismos de memorización. Remitimos al estudio efectuado por Pampa Arán- S. Barei, *Texto / memoria / cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2003; p. 73 y 130)

¹⁹ Según los parámetros de EdithmScher, *Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires, Argentores – Ed. INTeatro, 2010.



fueron puestas en funcionamiento muchas de las convenciones dramáticas-espectaculares, quizá desconocidas por el elenco, volcado a la experiencia actoral. Ohú Chey Chalo Cué, en palabras de Contreras, fue también un laboratorio. En ese marco, el sistema sígnico que configura *El payé*, en conjunción con los personajes, logra una dinámica que la enriquece notablemente, dándole un leve matiz de estética emergente, cuyas líneas perduran hasta nuestros días en Formosa, continuidad de la primera modernidad.

Por testimonios del director y lecturas de la crítica, es ostensible el trabajo satisfactorio sobre la técnica actoral, y la búsqueda de profundos significados para perfeccionar un texto dramático que, en la parcialidad de la lectura del libreto, podría parecer algo escolar. El elenco, así, en la diacronía, logra superar sus primeras limitaciones, hasta lograr una coherencia válida, anticipada ya en 2004 con *El nudo*, de corte aún más simbólico, y consolidada con *El payé* al año siguiente.

3. Nota final (desde el presente)

Ohú Chey Chalo Cué, hoy disuelto, hace apenas cinco años se proyectaba como un elenco de sólida presencia y productividad considerable, si bien sus trabajos fueron producto de más de cuatro años de refundiciones.

Pensamos, mediante un corte sincrónico, que en esos años se llevaban a escena trabajos de grupos de teatro con reconocida trayectoria en la escena formoseña, como los de Los Gregorianos y Arte-Facto, con un abanico de producciones cuyas composiciones transitaban las más variadas poéticas y géneros²⁰, y temáticas codificadas a través de significantes complejos como los del el simbolismo, el absurdo y la parodia, rasgando el conflicto social, económico y

²⁰ Nos basamos en el aún inconcluso *Cuadro TE por Género y Poéticas (1999-2009)* elaborado por Gorleri M. E. – Buniño, M. E., trabajo en curso para el Proyecto mencionado en Nota 1. Los datos son parciales e inéditos.



hasta lo político. Así las cosas, veremos que *El payé*, sin dejar de ser un texto remanente del realismo costumbrista, daba indicios de estar ingresando a una etapa de acoplamiento a esa estética emergente. Dotada de un repertorio de signos muy afortunadamente densificados²¹, en todas sus dimensiones, la obra ostentaba la cantidad suficiente de sentidos y abarcaba la dimensión necesaria de temas y lecturas, para competir con sus pares y continuar tal tendencia artística.

carapeguante@gmail.com

Abstract:

Ohú Chey Chalo Cué was a group born in 2000 as a result of the promotion policies of the National Theater Institute, in Formosa, Argentina. Coming from an inland town, they arrived in 2005 to the national scene with their masterpiece "El payé", an absurd melodrama about local esoteric practices. This paper presents details of the reconstruction of the staging, through a look at its history and context of production.

Palabras clave: *El payé*, Teatro antropológico, bilingüismo, surrealismo, absurdo.

Keywords: *El payé*, anthropological theatre, bilingualism, surrealism, absurd.

²¹ Acaso podemos decir signos resemantizados en una dimensión simbólica. Lo que el elenco compuso como mera historia, luego de la puesta en escena, *visto con el cristal* de Contreras, incorporaba lecturas sobre lo absurdo, lo surreal, lo mítico, lo simbólico, lo psicológico y lo antropológico, en dosis mínimas y suficientes para hacer de "El Payé" un mensaje trascendente, un modelo de mundo poco fácil de agotar, y poco fácil de etiquetar.