

Dramaturgia comunitaria y mito cotidiano en la obra *El nudo del grupo Ohú Chey Chalocué*

Por **Rodrigo N. Villalba Rojas**

Durante el año 2000, el Instituto Nacional del Teatro (INT) lanza el Programa de Fomento a la Actividad Teatral, cuyo alcance se extendió a diversas localidades del interior de las provincias argentinas. Con él se propiciaba no sólo la formación teatral destinada a los elencos vocacionales, sino que se convertía en una oportunidad inédita para que diferentes vecinos de las localidades remotas accediesen a una forma de capacitación en lo teatral, orientados por un docente experimentado.

En la provincia de Formosa, el Programa favoreció la formación de elencos de vecinos en diversas localidades. Ninguno de ellos perduraría al paso de los años, exceptuando el grupo comunitario conformado en Villa Escolar (100 km al sur de Formosa). Ohú Chey Chalocué¹, con el acompañamiento y capa-

citación a cargo del profesor Eduardo Contreras² se desarrolló durante seis años (2000-2006) y fue el primer elenco de teatro comunitario de mayor duración y trascendencia en esa provincia.

En el presente trabajo, que se enmarca en el proyecto de investigación «El teatro comunitario en Formosa en la era postneoliberal» (con beca otorgada por el Fondo Nacional de las Artes), analizaremos sucintamente el proceso de creación y puesta en escena del drama simbolista *El nudo* (2004).

Dramaturgia comunitaria y puesta en escena

Ohú Chey Chalocué tuvo como eje vertebral a las tres hermanas, María, Teresa y Sara Brítez. Tratándose de

¹ Notación inexacta del guaraní, traducible como «lo perdido vuelve», o «vuelve quien fue el salvador».

² Eduardo Contreras: docente, actor y director. Egresado de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD), Buenos Aires (GORLERI-BUDIÑO, 2009: 59-68).

un pueblo chico, los otros vecinos que compartían el taller guardaban algún parentesco con las Brítez o entre sí.

Egresado de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD), Eduardo Contreras intervino en la formación de

Rodrigo N. Villalba Rojas
carapeguante@gmail.com

Es Profesor en Letras de la Universidad Nacional de Formosa, crítico teatral e investigador. Ha publicado artículos en diarios, revistas y suplementos culturales, así como también diversos ensayos en capítulos de libros. Ha participado en el proyecto trianual de investigación «Historia del teatro en Formosa. Parte IV», dirigido por María E. Gorleri, y actualmente desarrolla una investigación sobre el teatro comunitario en Formosa, con beca del Fondo Nacional de las Artes. Además, coordina el proyecto editorial «Dramaturgos en Formosa. Antología de Textos teatrales inéditos», que reúne la producción dramaturgía inédita de obras estrenadas durante los últimos veinte años ■

los vecinos abordando técnicas y perspectivas diversas, desde Stanislavski y Grotowsky, hasta Artaud y Barba, pasando por las estéticas del realismo y absurdo, enfatizando, sobre todo, la consolidación de la subjetividad en los actores, como una forma de conservación de la identidad, y recuperación del territorio, en términos de Deleuze-Guattari³. Lineamientos más domésticos que técnicos, fueron delineando una concepción de cómo escenificar en cada actor, semejante en cierto modo a las reglas básicas de la *mimesis*: un «hacer como si».

El ensayo de taller derivaría en la construcción de una historia propuesta por los vecinos. *El nudo*, un drama familiar sobre la pobreza y el abandono, surgía luego de un largo proceso de construcción a través de los ensayos dramáticos y las charlas casi terapéuticas. El procedimiento era para Contreras un modo de desnudar el inconsciente colectivo latente en la comunidad; la relación con el psicoanálisis, el mito, los anclajes, el ritual y lo inconsciente aparece frecuentemente en los testimonios del director⁴.

3 Bajo el título «Capacitarse para crecer», Contreras comenta: «La actividad teatral en Villa Escolar ha liberado energías atadas por el aislamiento, la impotencia, la pasividad y la desvalorización. Se concretó la representación teatral como un medio del lenguaje de comunicación popular y del desarrollo de las capacidades expresivas y reflexivas de la comunidad». (supl. Cultura, La Mañana, 21-08-2005, p. 5)

4 «Hay un inconsciente colectivo en los grupos humanos, y en los grupos teatrales. Hay anclajes del inconsciente para que tantas personas se pongan de acuerdo sobre algo. Yo creo que los anclajes son subjetivos y muchas veces están anclados sobre principios. Había un principio desde la técnica, que era el principio de la verdad en el espacio, y la verdad en el arte del actor.» Entrevista a Eduardo Contreras, junio de 2011.

En la obra, *Pepa*, una alcohólica crónica sexagenaria, y su hermana Ramona, de igual condición, viven hacinadas con sus hijos huérfanos de padre, y ya sin esperanzas. El día a día los enfrenta a las necesidades, a sobrevivir al acoso mutuo y a las presiones y maltratos a los que son sometidos por la dueña del alquiler. En ese acto de egoísmo y vileza se codificaba la degradación social en los suburbios, la pérdida de la dignidad y el despojamiento generalizado a que conllevó en el país la crisis del 2001.

Según Contreras escribir un texto dramático estructurado y claro no fue imprescindible, bastó con una suerte de guía sobre la cual trabajar con improvisaciones (Pavis, 2008). De hecho, en una primera lectura del texto se percibe fácilmente el laconismo de los parlamentos y las didascalias (en general sólo indican el acercamiento o alejamiento de los personajes respecto de la figura central, Pepa).

El texto dramático de *El nudo*, acusa un romanticismo tardío; aparecen el amor prohibido, la fraternidad pese a la tragedia, la esperanza/desesperanza... Su escenificación, en cambio, apela a una estética



simbólica, propone elementos rituales en la escena, e invade el espacio del público. Lo ritual y lo primitivo cohesionan como formas de la pobreza según las puestas en escena:

En 2004, el vestuario, realizado con bolsas de consorcio, y el espacio escénico que está circundado por ramas de árboles confluyen a representar el espacio de intemperie; en 2006, los actores visten tejidos que remiten a bolsas arpilleras; el espacio queda circundado por trece panes que los actores tomarán del

[Dramaturgia]

suelo y comerán lentamente durante el avance de la acción.

La dependencia entre los familiares y la jefa de la familia se representaba como una condena: largos jirones de tela ataban los brazos de cada uno a las extremidades de Pepa. Todos viven del «miserable plan» (pensión) de Pepa, y a la vez ella bebe para evadir su mundo: la familia, y el alcohol se convierten en variantes de un mismo problema de supervivencia. Contreras comparaba esta relación familiar con lo bestial

Eran años de crisis veíamos en la televisión a la gente revolcándose en los basurales, combatiendo contra los perros para conseguir un poco de comida. Las crisis y la violencia de los poderosos reducen a la bestialidad al ser humano y el pobre merece ser tratado como perro. (2011)

Sometidos al destino de ser pobres, la persecución y las amenazas de la inquilina, y la orfandad, los hijos acaban librados a su suerte; en la soledad y la resignación el futuro cercano se vuelve terrible.

En este entorno de desamparo sobresale la fuerza del río Bermejo como gobierno de los destinos. Gracias al recuerdo del río como símbolo de la juventud y la amistad entre la inquilina y la protagonista, el pago de la deuda se posterga y la mujer ebria descansa arro-



jada en el suelo, relajada absolutamente. A la vez, el río simboliza el porvenir incierto y acaso la nada a la que se enfrentan los hijos de Pepa, y que sólo una de las jóvenes se atreve a encarar. En la secuencia final emerge la personalidad de Andrea, de frente al río. Este personaje provee la clásica mirada final del realismo; a través del monólogo se pregunta por la miseria de la sociedad y el futuro, la humanidad perdida, el amor. En el libreto, Andrea trasciende la miseria de su madre, y habla con el río Bermejo, símbolo de la muerte y la vida⁵. En la puesta en escena el río Bermejo tenía una forma: el público al que Andrea dirigía su parlamento, y cuyo espacio invadía paseando. Cara a cara al público, ella emitía una súplica:

(...) a la vez que siento miedo, me siento invencible; miro lejos y todo parece posible... Que no

⁵ Conocemos dos leyendas indígenas, una guaraní y otra qom. En ambas, las aguas del Bermejo se tiñen con la sangre de los corazones. En qom, por el amor prohibido entre jóvenes de dos tribus les arrancan sus corazones y los arrojan al río, pero la corriente no consigue llevárselos. En la leyenda guaraní, el corazón de un joven, perforado a traición por su hermano, se desangra con tal fuerza que da origen al Bermejo. El llanto de arrepentimiento del traidor será el origen del vecino río Pilcomayo.

maten mis ideas, que no me quiten las fuerzas. Me siento invencible... me siento invencible (Ohú Chey Chalocué, 2004).

El canto en guaraní abría y cerraba la obra. En la apertura, una polca del cantautor paraguayo Bernardino Barrios cantada en coro por las tres actrices adultas, entonada con dolor, mudaba de género y se aproximaba a la vibración sufriente del chamamé. La misma canción también cerraba la obra, en la voz a *capella* de Andrea, al final de su monólogo reflexivo, sentada sobre el cuerpo inerte de su madre.

A su modo la obra acusaba una suficiente dimensión ritual: en un drama pueblerino breve, *El nudo* alcanzaba a recodificar lo mítico a través del rito (Zayas de Lima, 2010) otorgándole un sentido actualizado, lo que sin dudas supuso un trabajo complejo de reflexión sobre el carácter simbólico de los sentimientos y relaciones colectivas, apariencias, y objetivaciones de los deseos y acontecimientos de la vida contemporánea. El teatro, como experiencia humana, forma el reflejo del espectador: la realidad de la escena, –concentrada

en el cuerpo del actor, atravesado por la experiencia teatral– se irradia hacia el público, provocando su identificación (Dubatti, 2002). El canto guaraní y la disposición ritual del espacio escénico no funcionaban como elementos realistas, pero al atravesar un proceso de resemantización adquirirían una densidad semiótica nueva, y devolvían un significado actual, cercano a lo primitivo. Es allí donde la di-



mensión mítica ocupaba por sí misma una atmósfera propia, convirtiendo en leyenda una tragedia cotidiana.

Conclusión. Comunidad y elenco

En razón de la naturaleza inédita del evento teatral, la comunidad de Villa Escolar asistía siempre a las funciones de la obra. El espectáculo pretendía establecer, según Contreras, la identificación del espectador con la experiencia expuesta en el drama. Una re-localización (Dubatti, 2002) que significase reconocer al teatro como una actividad cotidiana, y no como una experiencia inalcanzable y sacralizada.

En definitiva, *Ohú...* buscaba popularizar el teatro apelando a un método de experiencia con lo colectivo y lo barrial, planteando a la comunidad que también la conducta o un objeto común y corriente, convertidos en símbolos, en

cualquier lugar, pueden articular un drama. La obra se constituía, así, en un espacio pedagógico legítimo, sin reducirse a lo inmediatamente referencial, pero a la vez sin olvidar los anclajes de lo cotidiano.

A pesar de algunas críticas⁶ y conflictos personales, el grupo continuó las presentaciones de sus dos obras, *El payé* (2000) y *El nudo* (2004), hasta la temporada 2006, luego de la cual cesaron sus actividades ■

BIBLIOGRAFÍA

- DUBATTI, Jorge (2002). *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Atuel, Colección Textos Básicos. Buenos Aires.
- PAVIS, Patrice [1998] (2008). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Traducido por Jaume Melendres. 1ª ed., 3ª reimp. Paidós. Buenos Aires.

⁶ La más severa, publicada en el diario Opinión Ciudadana, sin firma de autor, señala: «[la Fiesta] quizá tuvo como objeto principal la justificación de los subsidios que otorga el Instituto Nacional del Teatro... ya que las obras seleccionadas para representarnos como formoseños dejan mucho que desear... Se dejó de lado obras muy cuidadas, de grupos con trayectoria para premiar a los novatos de talleres de fomento o con formación muy reciente como grupos». (29-09-2005, p. 5)

- ZAYAS DE LIMA, Perla (2010). *El universo mítico de los argentinos en escena*. 2 Tomos. Instituto Nacional del Teatro, Colección Estudios Teatrales, Buenos Aires.
- Entrevista inédita a Eduardo Contreras, realizada en Formosa, en junio de 2011, a cargo de Rodrigo Villalba Rojas.
- Diario *Opinión ciudadana*, Formosa, 29 de septiembre, 2005, pág. 5.