

***El sabor de la derrota: ideas críticas destiladas de cualidades teatrales primarias.***

**Alexis Cesan**

**(Universidad de Buenos Aires)**

*El Sabor de la Derrota* es, efectivamente, amargo. Amargos son los tonos predominantes de toda la obra y amarga es la sensación que nos deja, aún después de un final, en que posiblemente, el amor triunfa y libera. Sin embargo, todo está tan corrompido, tan deformado, tan sucio, que no nos quedan muchas esperanzas en que ese amor, como debería ser según nuestra mitología habitual, solucione la vida de nadie.

Los personajes podrían ser sacados de unas aguafuertes de Goya, aquel pintor que inaugura la introducción de lo feo en la pintura moderna, y que plasmó en el reflejo de la monstruosidad física, la deformidad moral de los personajes de su época, detectando su expresión peculiar en las distintas clases a que pertenecían, evitando así toda idealización dogmática parcial, y mostrando los estragos espirituales de una sociedad desequilibrada en todos los sectores que la componen.

El ambiente de penumbra nocturna con que se inicia la obra da la nota de la iluminación espesa en que se desarrollará la totalidad, creando un clima tenebroso en su manera de volcarse sobre los objetos y los cuerpos. La rusticidad campestre a que refiere el espacio adopta así leves tintes de embellecimiento romántico, acentuado por el carácter pictórico que adoptan ciertas imágenes enmarcadas, y resaltado en la medida en que choca con el embrutecimiento real que ha producido en los personajes.

Mediante una muy interesante interacción de aberturas y espejo, el dispositivo escenográfico instala una tensión entre la perspectiva general y múltiples perspectivas parciales que refleja aquella que se manifiesta en la estructura dramática, entre los sucesivos momentos de la trama y la totalidad. Esta momentánea "puesta en cuadro" lograda mediante la instalación de la acción a ambos lados de aberturas que comunican un exterior al aire libre con distintos interiores, y a través de cuyos recortes sucesivos se logra ver buena parte de la

obra, explicita un punto de vista múltiple y descentrado, reafirmado por la oblicuidad de la disposición del plano frontal.

Esta afirmación de la tensión entre las partes y el todo que no termina de contenerlas, se entrelaza en lo dramático con la acentuación de los aspectos perceptivo-materiales del evento teatral, aquello que se entiende por "teatralidad", cuando se la opone al aspecto exclusivamente mimético-representativo de la historia.

Podríamos resumir este segundo aspecto, de la siguiente manera: en una finca de las afueras de Buenos Aires, a fines del siglo pasado, conviven un anciano padre enfermo, su hijo, de mediana edad, a punto de salir para Buenos Aires en busca de un puesto de trabajo que les permita salir de la miseria en la que han caído tras la muerte de la madre, y un peón, al que "rescataron de la zanja" en la niñez y explotan desde entonces, en cuya búsqueda llega una mujer desamparada, quien será el disparador que desencadenará los acontecimientos.

Dentro de este marco narrativo, la mencionada afirmación de la tensión entre el todo y las partes (que se manifiesta de diversas formas en el conjunto del teatro contemporáneo), surge aquí de la demora que, sin caer en lo episódico, se observa en la evolución de cada situación parcial por sí misma, más allá de su función en la progresión de la historia, la cual se da más bien por bruscos giros, antes que por la orgánica maduración de los acontecimientos. Dicha demora, no constituye en este caso una falencia de ritmo, sino que proviene del particular equilibrio que la obra propone entre el aspecto mimético y el material expresivo.

La marcada acentuación de este segundo aspecto no se da por una anulación, aunque sea parcial, de la dimensión representativa, ya sea por una aspiración a la abstracción formal o por reducción al puro juego performático, sino que adopta más bien la vía de la estilización, que se expresa fundamentalmente en el plano actoral, que bascula entre la puesta en relieve del gesto esencial (a la manera de Meyerhold) y la superposición del libre juego del actor en la relación ficticia con los otros y con los objetos.

La estilización, además, se ejercita de manera singular, sobre un grado máximo de concreción realista de la historia representada tanto en lo escenográfico, el vestuario y la mayoría de los objetos, como en la presentación de un espacio y tiempo único y continuo, y fundamentalmente en la selección de distintas actividades cotidianas propias del lugar que realizan los personajes,

alrededor de las que se articulan los distintos momentos y se organiza gran parte de la dinámica escénica, jalonando todo el desarrollo de los sucesos. También los diálogos parecen contruidos como por superposición de jirones de lenguaje extraídos de la realidad, cuyos acentos y entonaciones de provincia son sometidos luego a estilización.

Este anclaje de la estilización en lo real cotidiano, asociada probablemente a modos de producción que enfatizan la dramaturgia del actor, tiende a demorarse en la exploración de cada situación en sí misma, logrando en el mejor de los casos, revelar un entrecruzamiento de puntos de vista significativos entre los actores-personajes, con carácter más polifónico que en el caso de su mayor subordinación a la voz que organiza la totalidad, o sino, al menos un extrañamiento de los discursos y gestualidades automatizados que propugna su eventual reevaluación.

En cualquier caso, la cohesión debilitada hace que la totalidad se descomponga en una sucesión de momentos que, con su ritmo propio, ganan el primer plano. Momentos en los que cobran forma elementales juegos de poder, en cuyos intersticios se van desplegando los rasgos fragmentarios de los personajes, sus historias, y sus complejas relaciones, profundamente ancladas en ese ambiente particular. En este sentido, podríamos adoptar la tradicional tipología de Kayser, para hablar de drama de espacio, aquel en que tanto las acciones como los personajes se subordinan a la pintura del ambiente.

Este ambiente está marcado por una visión del campo, casi como lugar de destierro, de desacertado refugio de los primeros desplazados al margen inmediato de la gran ciudad en su momento de constitución. Movimiento que lejos de acercarlos a una naturaleza proveedora, una pampa que se brinda en abundancia, los enfrenta a una naturaleza reacia, que los esquivo y se les niega. Una madre tierra ausente en donde la ley del padre (y la de la herencia) se impone despóticamente. Pero este orden patriarcal se encuentra profundamente desajustado ya al inicio de la pieza, con el padre enfermo y el hijo a punto de buscar nuevos horizontes para solventar la miseria, por cierto como una solución que repare ese orden, en cuya estrategia es imprescindible la labor del peón-criado para sostener, entre tanto, la situación. Este equilibrio precario es el que será conmovido por la irrupción de lo femenino con sus dones, que despertará las pasiones que intentarán dominarlo reactivando el viejo orden. Se plantea así una sucesión de juegos de poder en los que se mostrarán las facetas más grotescas de

unos personajes radicalmente degradados, y en cuyo momento de máxima tensión quedará en suspenso la final desintegración de dicho orden.

En definitiva, *El Sabor de la Derrota* nos muestra la crueldad enseñoreada, aún en las relaciones de esos seres que conviven en tal situación de indefensión generalizada, entre los que hasta esa misma indefensión se vuelve una virtual arma de vampirización del otro, en una dinámica que alcanza su límite sólo por saturación. Cuestión que, con mayores resonancias alegóricas y trágicas, debido a la fuerza metafórica del tópico de la ceguera, aparecía ya meticulosamente analizada en la anterior obra, *La Bohemia*, que dio nombre a la compañía. El sabor de la derrota gana en cambio cierta riqueza contextual, a partir de la instalación de la acción en un momento histórico relativamente identificable a partir de algunas referencias al presidente Juárez Celman, de cuyas lejanas relaciones los protagonistas esperan obtener algún tipo de prebenda. Teniendo en cuenta la corrupción generalizada y la puja desembozada de las clases dominantes por acrecentar sus privilegios que caracterizó dicho gobierno, cuyo final marcado por la fracasada revolución del 90, representó la explosión del primer ensayo de burbuja liberal de la Argentina moderna, los paralelos con la historia reciente pueden resultar significativos.

#### **FICHA TÉCNICA:**

**Elenco:** Grupo La bohemia: Martín Kahan (Eusebio), Daniel Kargieman Corvalán), Darío Levy (Bilbao), Laura López Moyano (Teodora)/ **Diseño de objetos:** Norberto Laino /**Música:** Martín Pavlovsky /**Escenografía:** Mariana Punta /**Vestuario:** Gabriela Fernández /**Iluminación:** Matias Sendón /**Asistencia de dirección:** Verónica Schneck/ **Dramaturgia y dirección:** Sergio Boris /**Duración:** 75 minutos/**Teatro:** Espacio Callejón -Humahuaca 3759- Sábados 23:30 hs.