

LA GESTA HEROICA. UNA TRAGEDIA COSTUMBRISTA, DE RICARDO BARTÍS

Programa Cervantes Educación Digital. Buenos Aires - Septiembre de 2024



MIRNA CAPETINICH* 

Universidad Nacional del Nordeste
mirna.capetinich@comunidad.unne.edu.ar

La presente reseña es resultado de una lectura de espectáculo en el marco del *Programa Cervantes Educación Digital*,¹ al que postuló la Diplomatura Universitaria en Teatro para Docentes y Bibliotecarias/os (Res. 2024-144-CD-HUM-UNNE), que actualmente se ofrece en la FaHUM-UNNE, bajo la dirección académica de Marcelo Allasino, y en cuya coordinación ha colaborado la autora.

Punto de partida

En el título de la obra advertimos ciertas claves que denotan una aventura, una proeza, un suceso donde pareciera haber prosperado la intrepidez y la osadía. Ya con el subtítulo, el autor se posiciona desde una clasificación técnica de la obra que linda con lo trágico (la muerte estará presente, de algún modo) y lo costumbrista (se abordarán situaciones, modos o prácticas de la vida cotidiana, propias de los seres humanos reales, concretos, cercanos o familiares).

Estas hipótesis de lectura como punto de partida pueden constatare y/o ajustarse desde el inicio de la obra, e incluso durante la poslectura, al recurrir a información sobre la trayectoria de Bartís en tanto director, autor/productor, actor, investigador sobre su praxis teatral.

¹ El [Programa del Teatro Nacional Cervantes](#) apunta a la formación de espectadores y ofrece a instituciones educativas y comunidades de todo el país la posibilidad de visionar obras de su programación, de manera remota. Para ello presenta una serie de recursos didácticos y acceso a videos sobre obras, procesos creativos y entrevistas a sus creadores y actores/actrices. Por otra parte, el *flyer* que ilustra esta reseña pertenece al Diseño TNC de Ana Dulce Collados y Verónica Duh.

La poética dramática: alusiones culturales y tipología genérica

Desde el comienzo de la visualización del espectáculo, vemos un cuadro escenográfico que remite al interior de una casa antigua, con paredes empapeladas, un tanto lúgubre y devenida a menos. La acción transcurre en un estar-comedor, con pasillos que llevan, por un lado, a la puerta de salida a la calle; y, por otro, al baño, a habitaciones internas o dormitorios. Allí mismo aparece en escena un padre achacoso, con el cuerpo enclenque y la voz quebradiza –interpretado por Luis Machín–, quien genera intriga luego de una acción meramente cotidiana que roza con lo escatológico, para plantear de entrada una situación de herencia familiar, de modo directo e indirecto.

Por un lado, se presenta una alusión a una herencia familiar que desata la tragedia, a través de la visualización en escena, por parte del padre de familia, de un video de la obra *El Rey Lear*, basada en la tragedia homónima de W. Shakespeare (1606) y protagonizada por el célebre actor británico Laurence Olivier (1907-1989). Se infiere que se trata de la filmación dirigida y estrenada en el Reino Unido por M. Elliott en 1983, que en la obra de Bartís, el padre de familia mira con obsesión y asiduidad, a través de un televisor de 14 pulgadas típico de los años 80, al que manipula apoltronado desde un rincón de la casa. En esa obsesión al borde del desvarío, repite oralmente fragmentos que se corresponden con la voz de Olivier interpretando al rey Lear, por quien se siente profundamente compenetrado e identificado. Espacio que luego su hija Elena (interpretada por Marina Carrasco), a pedido de su padre, se esmera en decorarlo con luces y guirnaldas para crear un ambiente navideño que se asimile a la idea de “espíritu familiar”. Más adelante, también el padre preguntará a cada unx de sus hijxs, a modo de extorsión, quién lo quiere más, frase propia del discurso del rey Lear, en la obra original, que desata el conflicto y sus trágicas consecuencias.

Por otro lado, de modo más directo, se remite a la idea de herencia familiar a través de la lectura oral, que hace el padre, de un documento que plantea una división, en partes iguales, de bienes inmuebles para ceder a sus tres hijxs, los que incluyen la casa familiar y un Parque de Diversiones llamado *La Gesta Heroica*. Aquí subyace la causa principal que los convoca a reunirse en familia, pues ese día y en ese momento en que transcurre la acción delante de nuestros ojos, deben dar su aval y sentar su firma.

Posteriormente, en las escenas siguientes van apareciendo paulatinamente cada uno de sus hijxs, dos que viven en la misma casa con él, Elena y Lorenzo (este último interpretado por Facundo Cardosi); y Ernesto (interpretado por Martín Mir), que viaja desde la capital hacia ese lugar del interior de la costa bonaerense, ciudad de Santa Teresita, donde se contextualiza la acción. Mediante diversos diálogos entre lxs hermanxs con el padre, entre cada unx con su padre o entre ellxs mismxs, vamos descubriendo el funcionamiento de los roles familiares, sus historias de vida y sus relaciones, bastante tensas y conflictivas; así como también, sus ambiciones, deseos, aspiraciones y temores.

El diálogo con el pasado cultural. Proyección de textos clásicos previos

Asimismo, la obra de Bartís puede leerse también como una proyección de un clásico shakesperiano adaptado a un contexto histórico argentino y una situación familiar cercana. *El Rey Lear*, tragedia de W. Shakespeare publicada en 1606, toma como referencia, a su vez, a otro texto previo, *King Leir*, representado en 1594 e impreso en 1605. Y ambos textos son deudores de la fuente principal, la *Historia Regum Britanniae* (*Historia de los reyes de Bretaña*, en latín), una crónica pseudohistórica de Gran Bretaña, escrita por el galés Godofredo de Monmouth entre los años 1130 y 1136, según

fuentes consultadas. Una historia medieval que trata de un rey británico, Lear, que a la vejez decide dividir su reino entre sus tres hijas y sus respectivos maridos, aun cuando mantendría su autoridad real. Aparece allí el tratamiento de temas como la ingratitud filial, la vejez y la locura, recuperados por Bartís en su propuesta teatral.

De igual modo, en boca de Elena –amante del arte y el teatro, afinidad que comparte con su padre–, existe una referencia al poema narrativo de Shakespeare titulado “Venus y Adonis”, que remite a la mitología clásica griega. En él se narra el desaire de Adonis a Venus por su interés puesto en la caza de un jabalí, animal que finalmente termina matándolo. Bartís se vale de este poema, como relato espejo de la obra, como un anticipo o un indicio más de la muerte que sobrevendrá en ese entorno familiar.

Relaciones entre los personajes y capas de sentido posibles. Teoría de los estados y poéticas actorales

A nivel de las relaciones entre los personajes,² se abren otras capas de sentido y temáticas que pueden entrecruzarse, a saber: la presencia de una familia disfuncional; una madre enferma y ausente; la historia de una convivencia insufrible con un padre autoritario y violento hacia su madre e hijos; una economía familiar en decadencia por los vaivenes económicos de su país; una hija que quiere brillar como actriz en un contexto adverso; un hijo que huye del seno familiar por hartazgo y supervivencia emocional, y que regresa, después de mucho tiempo, para heredar; hijos sumidos en adicciones por fracasos personales, matrimoniales o biografías dolorosas; una relación perniciosa entre hermanos y aparentemente incestuosa entre la hija y el padre; la soledad, el desamor, el chantaje hacia cada hijo, la falta de comprensión familiar y las vicisitudes existenciales en el ocaso de la vida del padre. Vivencias todas que no resultarían ajenas a la mayoría de las personas adultas, destinatarios ideales de esta obra de Bartís.

Por su parte, en cuanto a su concepción de teatro, a Bartís le interesa producir y reflexionar sobre un “teatro de estados”³ (corporales/físicos más que psicológicos), que se construya desde la praxis misma, es decir, desde una improvisación actoral dirigida meticulosamente por él. Le da importancia a la acción misma, basada en la idea de una existencia de energías actorales o de un “polo magnético” atrayente/attractivo a los espectadores/as. Prioriza la presencia de “lo visceral” en la actuación, en tanto recurre a lo más profundo del ser, a aquello interno, bajo, o que surge de las entrañas de cada cuerpo actoral, deseoso de ser mirado. Postula que los actores/actrices son cuerpos del deseo y capaces de diluir su yo por un momento, efímero e irrepetible, a través del fingimiento, de la mentira o invención poética.⁴ De ahí que, para Bartís, es importante la presencia escénica de los cuerpos y muchas veces toma

2 Aunque Bartís prefiera nombrarlos como “estados”, en tanto seres o lugares desde donde crear estados emocionales sin límites. Véase [Entrevista a Claudia Cantero sobre su trabajo con Ricardo Bartís](#).

3 Este concepto lo desarrolla Karina Mauro en: [Informe VII. Estética de la multiplicidad. Teatro de estados, teatro de intensidades: un teatro eminentemente porteño](#). También lo refiere Claudia Cantero en su entrevista (*ibidem*).

4 Estos conceptos están desarrollados por R. Bartís en su entrevista acerca de los [30 años del Sportivo Teatral](#), realizada en 2016 en La Grieta, La Plata.

como referencia el pasado de una tradición actoral (porteña y popular, por sobre todo) que se asienta más en el “estar”, en la presencia escénica, que en el “ser”. Dicha actuación se caracteriza porque está basada más en el cuerpo y la voz como centro de la escena.

Dicha teorización se percibe en la actuación de cada unx de los actores y de la actriz. Hay un predominio de una energía y una potencia particular que se manifiesta en el manejo de la voz (en la gradación de tonos, intensidad, velocidad, en las pausas y los silencios); en el uso del cuerpo, de sus gestualidades y de la complicidad entre ellxs. La tríada actoral encuentra diferentes desempeños a lo largo de la obra y entre ellxs hay tensiones, pero se aúnan en la vivencia de un pasado familiar complejo, lo cual detona en el final trágico (asesinato al padre), en medio de una tormenta que deviene en lluvia, como símbolo de desgracia, infelicidad y hasta de renovación espiritual.

Valoración final

En razón de lo expuesto, *La gesta heroica* muestra situaciones y seres cotidianos en un ambiente realista y con el tratamiento de un contenido temático no solo realista sino universal. ¿Quién no se ha visto involucradx, alguna vez, aunque sea de modo tangencial, en alguna situación de discordia por una disputa de herencia familiar? He aquí una de las formas atrayentes del espectáculo, que produce identificación con lxs espectadores/as.

Bartís dialoga, además, con la tradición teatral universal, en particular con Shakespeare, como uno de los derroteros a los que no puede escapar quien hace teatro. Lo afirma cuando define la visceralidad como la presencia escénica no solo “en relación con lo real y el vínculo con los espectadores, sino con las tradiciones, con la historia del teatro, con el país, con tu ciudad, tu ubicación cultural en ese territorio, dimensión con ese acontecimiento que se va a poner en juego”.⁵ En efecto, a través de *La gesta heroica*, Bartís interpela la realidad social, política, histórica, argentina. Pues toda obra que genera la concibe como una parte de la sociedad donde habita y desde donde lee el mundo. Y esta obra, en particular, no escapa a ese postulado.

La propuesta de un teatro al que llama “visceral” le sirve para posicionarse desde un proyecto creador que le permita entonces dirigir y combinar energías y voluntades de actores/actrices, para crear una invención poética como metáfora de la realidad, a una escala micro y macrosocial. Opina que la visceralidad se refiere a la “conexión con algo profundo, recóndito y potente que se manifiesta en diferentes lenguajes”⁶ y desde ese lugar lee la realidad, crea y dirige. De este modo, le interesa generar una propuesta estética que estimule la autocrítica y la reflexión, por ejemplo, sobre la violencia familiar y social; los abusos del poder; la eterna herencia de nuestro país en cuanto a la deuda externa contraída/padecida por distintos gobiernos de turno; los conflictos familiares y políticos estériles; las desmesuras y la corrupción. Situaciones de las que no están exentos ciudadanxs argentinxs comunes y corrientes.

5 Extraído de [“Teatro Visceral”, de Ricardo Bartís \(2022\)](#), lectura de María Onetto.

6 *Ibidem*.

En definitiva, *La gesta heroica* interpela a lxs lectores/espectadores/as de diversas maneras. Conocer sobre la génesis de la obra, los metatextos autorales y directorales, las entrevistas al director/ creador y a su elenco, ha sido un valioso aporte, desde la propuesta didáctica del Programa Cervantes Digital, para contribuir a la construcción de sentido. No obstante, lo analizado hasta aquí es solo una puerta abierta para seguir indagando y construyendo más sentidos posibles desde otras miradas y perspectivas.

Obra

Espectáculo *La gesta heroica. Una tragedia costumbrista*, escrita y dirigida por Ricardo Bartís (2023). Video de la obra suministrado por el Programa Cervantes Digital.

Ficha Técnica:

Elenco: Facundo Cardosi, Marina Carrasco, Luis Machín y Martín Mir; Diseño de sonido: Lolo Micucci; Diseño de iluminación: Jorge Pastorino; Diseño de escenografía y vestuario: Paola Delgado; Colaborador artístico: Domingo Romano; Dirección: Ricardo Bartís; Producción TNC: Silvia Oleksikiw, Nadia Crosa y Anabella Iara Zarbo Colombo; Asistencia de dirección TNC: Gladys Escudero y Marcelo Mendez. Sala: Teatro Nacional Cervantes (Buenos Aires, Argentina).

***Mirna Capetinich** es Profesora en Enseñanza Media y Superior en Letras por la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE). Ha cursado el Doctorado en Artes con Orientación en Teatro en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Docente adjunta por concurso en Taller de Teatro, materia optativa de la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades de la UNNE. Forma parte del Grupo de Investigación radicado en el Instituto de Letras sobre “Temas y problemas de literatura y teoría literaria”. Integra el PI 21H008 “La investigación literaria: modos y problemas”. Cuenta con numerosas capacitaciones, cursos, seminarios y talleres de dramaturgia, formación actoral, crítica y producción teatral.

Recibida: 15/12/2024 - Aceptada: 18/12/2024