

La gesta heroica

INDEFINIDA LÍNEA DE FLOTACIÓN



Leilén Araudo

IEP, ITT, Universidad Nacional de las Artes/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Carla Pessolano

IEP, ITT, Universidad Nacional de las Artes/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

“No me reconozco, me miro en el espejo...y no me reconozco y me siento con derecho a no reconocermé. Me retiro, dejo todo, la casa, el terreno, la gesta heroica...”, afirma Horacio Cerutti, el personaje del padre. De esta manera, se da cauce a esta singular reversión de Lear en torno a la firma de los papeles para la cesión de terrenos que transfiere a sus tres hijos; con ello, la acotada ganancia, la responsabilidad y el peso de hacerse cargo de lo que alguna vez fue suyo. La trama desplegará por tanto cuestiones referidas a la muerte, la herencia, la deuda, la obligación familiar, la vejez y el amor que dicta el lazo sanguíneo.

Coproducida por el Teatro Nacional Cervantes y el Sportivo Teatral, *La gesta heroica* preestrena en febrero de 2020, a una semana del aislamiento social preventivo y obligatorio (ASPO). Recién a principios de 2023 efectúa la temporada en ese teatro oficial para, por fin, relocalizarse en el ex Sportivo Teatral, actual Centro Cultural Thames (Thames 1426). Dirigida por Ricardo Bartís, la obra contó con las actuaciones de Luis Machín, Carlos Defeo y, tras su fallecimiento, con la del propio Bartís. Martín Mir, Facundo Cardosi y Marina Carrasco completan este elenco.

La gesta heroica hace sistema con aquella primera etapa del corpus de obras que Bartís estrenó entre 1988 y 1998: *Postales Argentinas* (1988/89), *El corte* (1996), *El pecado que no se puede nombrar* (1998), *Hamlet o la guerra de los teatros* (1991). Tanto ésta como aquellas se postulan como resultante de una explícita “tensión existente entre el relato original y el relato de nuestros deseos” (Bartís, 2003). En efecto, la pieza plantea estados de tránsito de gran intensidad dramática y circulación de emocionalidades que traman la tragedia. Inscrito en la tradición de lo que Alejandro Catalán llamó “producción de sentido actoral” (2001), se trata de una modalidad de actuación de cuerpos subjetivados *por y desde* el deseo, es decir, cuerpos erotizados que, tal como presenta la obra, producen disturbios y manotean sin éxito razonamientos y lógicas preestablecidas. Si es el exceso de pasión, y no de odio, aquello que produce la tragedia, cómo defendernos entonces de nuestras propias pasiones, ergo de nosotros mismos.



Parque de diversiones de Santa Teresita, difícilmente memorable. Del proyecto que por años sostuvo económicamente a la familia –creado a su vez sobre terrenos áridos que Horacio recibió de su propio padre– quedan solo restos. Los personajes caminan entre los trastos desvencijados, que fueron alguna vez los juegos y las atracciones, cubiertos de pelusa. El brillo de esos objetos no es otro que el del metal ya despintado. En palabras de Horacio, “se terminó, basta de problemas, de impuestos, de gastos, de cosas. Un parque de diversiones que fue soporte del grupo familiar, y ahora estamos acá, sobre los restos, resolviendo un trámite sucesorio”. En clave benjaminiana, la obra exhibe los objetos en su condición de restos fragmentarios de una totalidad perdida en cuanto tal. De acuerdo con Sandra Ferreyra (2024), Bartís alude por tanto a un gesto alegórico que transforma los mismos en materia fracasada.

Viejo, decrepito, de trato áspero y por momentos ambiguo, Horacio se pasa las horas y los días (ad)mirando al Rey Lear de Lawrence Olivier. Como él, rifará en “nombre de su amor” unas tierras complicadas de vender y un reloj que usa para asfixiar a sus hijos en cada ocasión que se le presenta. Elena y Lorenzo son los hijos que quedaron con su padre, Ernesto el que se pudo ir. Sin embargo, su partida no lo exime del juego ahogado que les propone Horacio ni de los vínculos perversos fraternos que continúan. De los tres, es el único que todavía mantiene algún contacto con la madre que también se fue, aunque la relación penda de unos pocos alfajores que recibe de ella en la ruta obligada camino a su casa de la infancia. Es el que, de alguna manera, predica una ética para con los suyos: qué está bien, qué está mal y, en el medio, lo que se puede. Mir configura una actuación calibrada en sus decisiones gestuales y expresivas que soporta el mapa emocional de la obra, en su dolor, en su imposibilidad, en su contradicción, en su querer irse.

Casi a modo de contrapunto, Lorenzo Cerutti es presentado por su familia como el difícil de ubicar y sin futuro posible, un adicto en recuperación pero que “se sigue dando”. Cardosi actúa desde el desparpajo y lo hace en y desde el exceso. Un mono con navaja que desde el filo de su actuación –la frescura de un cuerpo en la comodidad del desbarajuste constante– instala territorios de juego que circulan por el relato y que oxigena un ambiente que desde el vamos empieza a ahogar.

Cierra la tríada el personaje femenino que, pese a todas las vejaciones posibles, sabe gozar(se). Elena es la que entiende el juego de Lear pero decide no jugarlo. Es más, es la única que todavía decide qué juegos jugar. Marina Carrasco materializa una mujer inquietante, inteligente en su idiotéz que toma la decisión de no constituirse en una víctima del relato. Burda y sensual, logra un patetismo poético pocas veces visto en la escena porteña.



Pero más allá de los temas que estructuran la obra, es difícil desconocer que *La gesta heroica* presenta planos diversos de lectura. De esa manera, en sintonía con el cierre del espacio teatral a partir de la venta del recinto en 2020, la pieza tracciona sentidos. Por una parte, con relación al propio Sportivo Teatral como usina de un tiempo del arte y de la producción de ficción de una Argentina que no pudo ser; por otra, opera en los márgenes interpersonales respecto del lugar de referencia que este director construyó en la escena local. En este orden, “sorete”, “viejo choto”, “siempre en la misma película”, son algunas de las frases que arrojan los tres hijos y que potencian este efecto en el reverso a la figura de poder frente a la cual se predisponen: “Ernesto: Porque no te morís, Horacio, porque no te morís de una buena vez. Siempre fuiste extra. [...] En la vida, en todo fuiste extra. Nunca tuvimos derecho. Tus obviedades, tu mitología de cuarta. Te vamos a olvidar rápido, Horacio. Rápido”.

Cuando Bartís define el “flujo de la actuación” como “la situación de continuidad, las asociaciones, la multiplicación permanente, temática o expresiva” (Bartís, Desmarás, Zapata, 2018), refiere a aquello “otro” que habita los cuerpos de actuación cuando aceptan su propio campo poético. Pero estas concepciones no son únicamente lineamientos poéticos de producción escénica, sino también la “estructura de sentimiento” (Williams, 2009) que sentó las bases para un modo de hacer escena singular y local. El Sportivo Teatral se constituyó como un espacio de producción escénica centrada en la idea de lo múltiple y la revalorización de la actuación como instancia productora de relato en desmedro de ideas ajenas a la actuación (referentes textuales, voluntades extraescénicas). Asimismo, se fundó como un espacio de cuestionamiento a las formas de actuación realistas. Todo esto a partir de la afirmación de la actuación en aquellos procedimientos “que trabajan en la inmanencia de la singularidad generada en situación escénica” (Catalán, 2001). Por todo lo dicho, sin lugar a dudas su cierre pone en perspectiva la pregunta acerca de *quién* hereda, pero especialmente *qué* se hereda—en sus alcances, pero también en sus limitaciones—: ¿potencias de actuación?, ¿la posibilidad iniciática de creación de un lenguaje y su potencial cristalización?, ¿la estima por la construcción de un relato lateral por fuera de la temática en cuestión?, ¿la insistencia por un teatro de la prueba?, ¿la apuesta poética por la mitología nacional volcada al interior de lo propiamente teatral?, ¿la búsqueda de una nueva marginalidad cuando la anterior se vuelve centro?

Siguiendo las ideas respecto de la actuación como un “lenguaje renovador, vital, poco solemne” (Bartís, 2003), a un teatro que sostiene y legitima el ser, Bartís le contesta desde la propia ficción y en la voz de Ernesto: “Pero por favor, ¡por favor! Me salvó el inglés, me abrió a otro mundo, a otra posibilidad... Y me hizo entender lo del *to be*... ser y estar es lo mismo para ellos, y me quedaba acá iba a ser como vos, ¡como vos!”.

En similar dirección, puntualmente en lo que refiere al orden de lo procedimental, ubicamos en la obra tres lineamientos posibles de articulación entre actuación y lenguaje: a) en la referencia a la propia producción poética, b) en el binomio teatro culto/ teatro popular, y c) en el trabajo sobre el campo imaginario entendido como un pensamiento crítico que excede a la especificidad de la escena y configura una praxis política.

En primer término, la actuación se afirma en esta idea de confrontación con el aparato de ficción, por una parte, referido a la propia praxis en la utilización de un lenguaje en común. Frases cortas y lanzadas al pasar –“me organiza”, “esto me calma” o “no hagás melodrama”– siembran un terreno que vuelve confuso distinguir si quienes hablan son los personajes al interior de la obra o los actores respecto de su actuación. En el mismo sentido, ya lo veíamos anteriormente, la idea emblema de la actuación como creencia aparece primero como “mitología de cuarta” y, a posteriori, solapada entre pase y pase de merca: “Esto es como la religión, pero más rápido. Te da creencia”, declara Lorenzo.

En segundo lugar, *La tragedia de Venus y Adonis* de Shakespeare que trae Elena leída en clave escénica bromea sobre los procedimientos del *buen teatro* de tintes declamatorios y grandilocuentes –ya lo decía Hamlet, “que el gesto corresponda a la palabra y la palabra a la acción”– y subrayado, por supuesto, por una peluca, vestido y tacos. Provocación subterránea a un teatro anquilosado que se vuelve resistencia en la apuesta por seguir haciendo teatro *a pesar de todo*. Afortunadamente, invita a pensar la pieza, siempre habrá lugar para la representación entendida como un bálsamo que nos permite sacar la cabeza y respirar, aunque no sea más que un rato.

Por último, el plano que refiere a la construcción del campo imaginario en alusión a una Argentina impotente y arruinada se ordena –en principio– sobre tres coordenadas de distinta naturaleza: la trama, la escenografía y el relato. Aquello que fue un parque de atracciones y que es hoy un terreno baldío sin valor, la tacita voladora incrustada en la pared que recuerda la tragedia del Itaipark y el relato recurrente acerca de los cuerpos maniatados que depositó la marea en ese balneario del Partido de la Costa, conforman conjuntamente el señuelo de un trauma social que todavía no está saldado. Muy por el contrario, y tal como refiere Horacio, se cauteriza como “heridas, recuerdos que cicatrizan mal”.



Así como aquellas primeras producciones del Sportivo Teatral homenajeaban a una serie de actores y actrices que sentaron las bases de nuestra actuación nacional, las imágenes de la cultura popular que elige y construye *La gesta heroica* refieren, por el contrario, a la actuación pensada en términos de un destino trágico. Para el caso, Alicia Muñoz, Claudio Levrino y Alberto Olmedo fueron, todos ellos, encontrados muertos en situaciones confusas y violentas en Mar del Plata. En ese sentido, la pieza hace del horizonte gris e indefinido una línea de flotación que arrastra hacia abajo. Parece decirnos que sólo podrá emerger aquello que ya está muerto: flotando por descomposición, meciéndose a la deriva. Un teatro que, incluso en lo que podría pensarse su momento de lucidez terminal, tiene cosas por decir, encuentra interlocutor y lo exhorta sin heroicidad, pero con insistencia. Su corolario será quizá su mayor hallazgo: ser el ojo dentro del ojo por el que se mira una época, el ojo de la tormenta.

Ficha técnica: Actúan: Ricardo Bartís, Facundo Cardosi, Marina Carrasco, Martín Mir. Vestuario y escenografía: Paola Delgado. Iluminación: Pastorino. Diseño sonoro: Lolo Micucci. Fotografía: Matías Stella. Asesoramiento artístico: Domingo Romano. Asistencia de dirección: Paula Marrón. Dramaturgia y dirección: Ricardo Bartís.

Bibliografía

- » Bartís, Ricardo (2003). *Cancha con niebla*, Buenos Aires: Atuel.
- » Bartís, Ricardo, Desmarás, Julieta y Lola Zapata (2018). *Ahí vienen: sobre el laboratorio de Creación I* dirigido por Ricardo Bartís. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.
- » Catalán, Alejandro (2001). "Producción de sentido actoral" en *Teatro XXI*. Año VII, número 12, otoño: 15-18.
- » Ferreyra, Sandra (2024). "Teatro y actuación en Mauricio Kartun y Ricardo Bartís: coleccionismo y alegoría", Grupo IEP (Ed.) PSA. *Producción de Sentido Actoral*, La Plata: Malisia: 349-361.
- » Williams, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.