

Cuerpo oscilante, personaje disperso. Acerca de Bravo de Juan José Saer-Horacio Banega.

Carla Crespo
(Universidad de Buenos Aires)

No es ninguna novedad repetir que el personaje está en crisis, ni es difícil comprobar que su situación se agrava. Dividido, roto, repartido entre sus muchos intérpretes, desdoblado, disperso, el personaje sufre todas las humillaciones y los avatares a que lo someten la escritura y la puesta en escena contemporáneas. (1)

El teatro occidental presenta, para quien se aboque a analizar el concepto de personaje, una instancia previa ineludible: el cuerpo del actor (2), su realidad concreta. Si se entiende al intérprete como un ser humano "cuya práctica cumple la función de *hacer signo*" (3), debe también considerarse el desfase que dicho proceso emite como resto. Es decir, siempre quedará un vestigio no semantizado, correspondiente a la parte humana de ese signo devenido teatral. En este punto, se articula la polaridad *ausencia-presencia* de su situación signica, moviéndose sobre dos centros: "interviene en la ficción, y en ese sentido se refiere a un más allá, a una ausencia; desarrolla en escena (...) una actividad concreta en presencia de otros seres humanos, actividad que pertenece al orden de la performance" (4). Si bien esta doble condición (signo-humano) se articula y se imbrica en el proceso de producción y de recepción de un texto espectacular, dependerá de cada puesta en escena el acento que se le dará a uno u otro polo.

En *Bravo* (2004), con dirección de Horacio Banega, sobre texto de Juan José Saer, perteneciente a *La Zona* (1957-1960), el cuerpo en escena, en tanto hecho semiótico orientado hacia la definición de personaje, plantea una serie de interrogantes que oscilarían entre la posición específica del *actor* y la del *performer*. Teniendo en cuenta sus diferentes especificidades y tomándolas en sentido amplio, el término *performer* es utilizado en tanto que éste "realiza siempre una proeza vocal, gestual o instrumental, por oposición a la interpretación y a la representación mimética del papel por parte del *actor*".

Pavis (5) define, en este caso puntual, el concepto de actor de manera

¹ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1993; 85.

² En lo sucesivo, utilizaré el vocablo *intérprete* como equivalente de *comediante*.

³ Anne Ubersfeld, *La escuela del espectador*, Madrid, Ediciones de la UADE 1998;170.

⁴ Ubersfeld, ob. cit., 1998;171.

⁵ Patrice Pavis *Diccionario de teatro*, Barcelona, Paidós 2003, 334.

diversa a Ubersfeld, ya que lo toma desde la perspectiva específica de un *hacer mimético*, en oposición a la perspectiva *greimasiana*, como vinculada a la acción, más que a una caracterización. Cerrando un poco más la definición, un *performer* sería también aquel que ocupa la escena desde su nombre propio. El *actor* se encontraría en una posición contraria, ocultando su identidad *real* en la de su personaje. Esta afirmación conlleva una formulación recíproca e intercambiable: a un tipo de concepción sobre el personaje, corresponde un tipo de interpretación, y viceversa. De hecho, la semiología contemporánea, revela que el abordaje del personaje desde una hermenéutica de la conciencia apoyada en la comunicación afectiva se corresponde con "el mito burgués de la persona absoluta" (6) y propone en cambio una noción de personaje orientada a los modos de producción del sentido, dentro de los cuales éste solo podría "aspirar a una unidad provisional" (7), ligado y resignificado en la totalidad de los signos escénicos. Es justamente en este sentido en que son orientadas las reflexiones de Brecht y su práctica del *efecto de extrañación*. Cuando sostiene que "estamos tentados de proponer que el actor recite del peor modo posible" (8) se refiere a la necesidad de evidenciar estos procedimientos de raigambre, para suspender el encantamiento que genera el zurcido ilusionista, tomando justamente al personaje como el punto de unión de las demás estructuras. Cuando reflexiona acerca del *hombre vivo*, sostiene que "es evidente que la representación debe hacerlo visible y ello puede ocurrir si esta contradicción en el personaje es representada" (9). De esta posición al pronunciamiento del nombre propio en escena hay solo un paso.

El personaje como producción.

A partir de pensar los movimientos señalados, son inevitables las modificaciones en los modos de concebir el uso del cuerpo en escena. Se tratará entonces de un intérprete que conoce su rol en la totalidad significativa y por lo tanto no resolverá su labor en el aislamiento de una psicología monolítica. El personaje, como resultado de este trabajo, será entendido como *producción*, ya no como *sustancia*.

6 Ubersfeld ob. cit., 1993; 90.

7 Ubersfeld, ob. cit. 1993; 90.

8 Bertolt Brecht, Breviario de Estética Teatral, Buenos Aires, Editorial La Rosa Blindada 1963; 30.

9 Brecht, ob. cit. 1963: 37.

Tomando este punto de partida, puede señalarse que en la puesta en escena de *Bravo*, los personajes no son representados miméticamente, ni son interpretados con la voluntad de generar una ilusión que trueque una presencia (la del cuerpo del actor) por otra (la del personaje ficticio). Toda la representación gira en torno de este límite, en la permanente interacción de personajes unas veces actualizados (sólo en parte e interrumpidamente) y otras sólo evocados a través del texto. Es desde este aspecto que puede homologarse a personajes como Atilio o Bravo, en cuyo nombre dos actores toman la palabra, y a La Blanca, personaje que sólo es descrito por las narradoras, pero que, sin embargo, resulta central para el desarrollo de la trama. La circunstancia de que no aparezca en acto es uno de los modos a través del cual la puesta en escena articula la independencia de los signos textuales con respecto a los signos de la representación. Pero no es el único: las descripciones físicas, de carácter, etc., que son dichas acerca de los personajes masculinos (que sí tienen representación escénica) no coinciden necesariamente con el tipo físico concreto de los actores ni con las acciones que éstos realizan. Para tomar un ejemplo, la descripción del personaje de Bravo, que se enuncia en el texto, se contrapone a la del actor: "macizo y pequeño, el pelo brillante y mojado (...) las manos semicubiertas y anñadas por las mangas anchas". Este "desfase entre las imágenes textuales y los signos de la representación puede (...) perturbar o embrollar el sentido convenido, promover un nuevo sentido" (10). Y a su vez, en el caso específico de la obra, a la par que enfatiza la concepción del personaje como un elemento más del discurso escénico, no autónomo, funciona como *neutralizador del efecto realidad*, del efecto de mimesis con respecto al referente.

El personaje como elemento retórico.

Para apuntalar esta posición, resultan útiles los conceptos desarrollados por Ubersfeld en torno a la noción de lexema, concepto que aplica al personaje por considerarlo integrado en un discurso, "donde funciona como elemento retórico" (11). A partir de esta asimilación, resulta posible entenderlo ya sea metonímicamente, como metáfora o como oxímoron.

10 Ubersfeld, ob. cit., 1993; 98.

11 Ubersfeld, ob. cit. 1993; 94.

Para tomar un primer ejemplo de metonimia, puede mencionarse a Atilio con respecto al resto de *los otros* ("Los otros no prestaban atención y permanecieron alrededor de la mesa como habían estado desde el principio" o "Los otros apenas si se sacudieron en sus sillas", se dice en *Bravo*). Los personajes, que juegan al truco, son mencionados reiteradas veces, pero jamás corporizados. De este modo, Atilio puede tomarse como la sinécdoque, la *parte por el todo* del resto de los malevos. Bravo funciona a su vez metonímicamente en tanto la parte de la pareja que se deja ver. El par que compone con Atilio es permanentemente actualizado en escena, mientras que el que compone con La Blanca, nunca es representado. Del mismo modo, las ropas que visten las narradoras mujeres, de impecable blanco, podrían estar también funcionando metonímicamente con respecto a La Blanca. Resulta en cambio más arriesgado afirmar que se trate de un uso metafórico, ya que la homologación entre "blanco" y "puro" o "inocente" probablemente atribuible a la mujer, no aparece ampliamente justificado por la puesta en escena.

Cuando la autora especifica el concepto de oxímoron, definiéndolo como "la coexistencia en un mismo lugar del discurso de categorías contradictorias" y sosteniendo que "el personaje puede ser una especie de oxímoron viviente, el lugar de la tensión dramática por excelencia" (12), orienta su aplicación a segmentos significantes en que puedan producirse la coalición metafórica de dos ordenes inversos. En *Bravo*, la rectitud en la composición de los gestos de Atilio, su modo seco y severo de pronunciar las palabras dirigidas a Bravo, forma una unión contrapuesta con la manifestación de sus pensamientos finales sobre la partida de la pareja ("O a lo mejor es el propio Bravo el que tiene razón y mi preocupación y mi cariño no son más que un pretexto para que no se escape de mi vigilancia y mi dominio" [*Bravo*]).

Si "en el análisis retórico del personaje hace su aparición la relación al referente" (13), lo que resulta de estos ejemplos, a partir de la equiparación del personaje a un lexema, es su utilización específica en la obra: las figuras que derivan de estos procedimientos alejan a la representación de la copia mimética del referente. En algunos casos, pueden implicar síntesis, en otros estilizaciones, pero prima la tendencia hacia un alejamiento del calco referencial.

¹² Ubersfeld, ob. cit. 1993; 95.

¹³ Ubersfeld, ob. cit., 1993; 95.

Entre el actor y el performer o "Esto es *Bravo* de Juan José Saer".

A partir de lo señalado, y retomando las denominaciones de "actor" y "performer", puede sostenerse que en la obra *Bravo*, esa oscilación entre un concepto y otro, está asentada justamente en la mencionada distancia mimética con respecto al referente. Si bien "la situación del comediante es siempre ambigua: a la vez que está en la ficción, de la que es un elemento, está afuera, ya que también es su enunciador" (14), lo que se observa en la obra es el hincapié en la paradoja, más que la decisión de un *borramiento*. Los actores reales no interpretan introspectivamente a los personajes, sino que parecen más bien codificar las emociones, explicitando las marcas físicas a partir de traducirlas a la utilización concreta del cuerpo. Tomando un ejemplo, en uno de los momentos de mayor tensión del relato, cuando Bravo decide ponerse firme en relación al pedido de llevarse a La Blanca, el actor que lo tiene a su cargo realiza una acción codificada con los puños que remite no solo a la furia, bronca etc. sino a todo tipo de situaciones ligadas al enfrentamiento. Sin embargo, el gesto no se desarrolla, presentando un grado de síntesis y de parcialidad no atribuibles a un movimiento mimético. Siguiendo este tipo de rupturas, los intérpretes pueden presentar repentinos "abandonos" de sus personajes y del universo ficcional del relato para intervenir la escena con textos que corresponderían a la primera persona del actor real. El ejemplo más representativo en este sentido es el del actor que, abandonado su personaje de Atilio, le aconseja a su compañero, con un tono absolutamente coloquial, que actúe "como Alfredo Alcón".

Los vectores y la pragmática del juego corporal.

Prosiguiendo en este sentido, señalando las propuestas que evidencian y ponen por delante los signos de la representación y quiebran voluntariamente la *fachada ilusionista*, puede resultar productiva la consideración de la teoría de la vectorización, ya que además permite la posibilidad de realizar cruces entre los trabajo gestual, vocal y semántico del actor varios grandes tipos de vectores.

¹⁴ Ubersfeld, ob. cit., 1998; 173.

El vector se define como una fuerza y un desplazamiento desde un determinado origen hacia un punto de aplicación” (15). En la obra *Bravo*, pueden considerarse como vector *acumulador*, “los puños” ya mencionados, ya que condensan en ese gesto varios elementos descritos en el texto y expresados en los rostros de los intérpretes, referidos a la tensión, la expectativa, el valor, el desencadenamiento del conflicto, etc. A su vez, como vector *embrague*, puede pensarse el uso metafórico de los pañuelos rojos sobre el final de la pieza; el gesto de quitárselos, puede corresponderse con la serie de ideas tales como: fin del relato, fin del amor, fin de la amistad, etc.

Resulta un tanto ambivalente, en cambio, el estatuto de los diversos bailes, ya que podrían entenderse tanto como vectores *conectores* (enlazan las distintas secuencias narrativas) o como *secantes* (si se toman estrictamente como rupturas del ritmo narrativo).

Otros de los focos de análisis que propone Pavis se centra en lo que él denomina “pragmática del juego corporal” y la determinación de sus siete operadores.

En cuanto a la *iconicidad*, el extrañamiento está dado por la equiparación de actitudes, tonos de voz, tipos de movimientos y de vestuario de los hombres y de las mujeres respectivamente. La representación trabaja con el emparejamiento de las particularidades, al punto que puede pensarse en grupos como “lo masculino” y “lo femenino”. En este proceder, los personajes pierden las características de individuación dadas por el texto y se alinean dentro de una misma paleta icónica.

En lo tocante a la *orientación de los lados corporales*, se observa una predominancia del frente, exagerándose el carácter representativo y a su vez, haciendo hincapié en la interpelación al público, especialmente por parte de las narradoras.

Las *posturas* y los *desplazamientos*, están regidos por el patrón de la verticalidad; no presentan variantes en cuanto a las dinámicas de la gravedad corporal y evidencian un deliberado carácter de mostración.

Las *actitudes*, presentan características similares a la *iconicidad*; todos los intérpretes resultan homologados por una rectitud y un énfasis privativo de la puesta en escena y no del personaje en particular.

¹⁵ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós 2000; 77.

Las *mímicas*, en tanto expresividad visible del cuerpo, también tienen el rasgo de la exterioridad: cuando surge el relato de una situación irónica (Atilio le dice a Bravo: “¿Por qué no escribís un tango con todo eso?”), los intérpretes estallan en una risa que interrumpen coreográficamente.

La *vocalidad*, es decir, la expresión audible del cuerpo, tampoco presenta rasgos particulares de cada personaje. Tal vez solo pueda señalarse el hecho de que los hombres tengan cierto tono *malevo* o *compadrito* en el modo en que pronuncian determinados textos.

El personaje como narrador y su aspecto comunicacional.

Otro de los procedimientos que cobran importancia en *Bravo*, no solo por su carácter estructural para la puesta, sino por su deliberada utilización como quiebre con respecto al *realismo*, es la apelación a las formas de la narración oral⁽¹⁶⁾, llevadas adelante principalmente por las intérpretes femeninas. Si bien eventualmente pueden asumir un parlamento de personaje en primera persona (una de las narradoras dice en primera persona la frase “tarde o temprano tenía que venir a decírtelo” correspondiente al personaje de La Chola, mientras lleva a cabo una acción –abrazar a Atilio– adjudicable a dicho personaje), su función cardinal es la enunciación de la fábula. Toman a su cargo el relato de la misma y, como consecuencia, devienen en portavoces directos del discurso del autor. En este punto, se produce en la obra una particularidad con respecto al modelo que podría denominarse más típico de la narración oral: las actrices-narradoras no abandonan completamente una actitud “de personaje”, ni colocan entre paréntesis su “yo-intérprete”. Podría pensarse que el verdadero personaje que componen es el de “narradoras del cuento de Saer”. Cuando por oposición a un narrador, Ana María Bovo sostiene que “los actores tienen, a veces, mucha conciencia de su presencia escénica (...) enfatizan sus dones y habilidades”⁽¹⁷⁾, se refiere a una concepción del

16 “Las diferencias fundamentales entre la narración popular tradicional y esta nueva tendencia, frecuentemente denominada *neonarración*, se basan en el paso de la memoria colectiva a la creación de autor (...) y de la transmisión multiforme al espectáculo de recepción colectiva, concebido como puesta en escena” (Beatriz Trastoy, *Teatro autobiográfico*, Buenos Aires, Editorial Nueva Generación 2002; 178)

17 Ana María Bovo *Narrar, oficio Trémulo*, Buenos Aires, Editorial Atuel 2002; 16.

una concepción del narrador como médium de un protagonismo que sucede en un más allá de la escena, es decir en la historia narrada. En *Bravo*, este punto no es tomado al pie de la letra, ya que las intérpretes-narradoras no asumen su lugar en la escena ni desde la alternancia con la interpretación de personajes, ni desde el modelo de las *narradoras espontáneas* (18). Lo que se observa en cambio, es una instancia de *presentación*, similar a al que se verifica en los espectáculos de narración oral escénica, que acentúa la autorreferencialidad, el aspecto productivo, en tanto privilegia el cuerpo del artista convertido en sujeto-objeto (ya no en personaje)(19).

Desde ya, estas diferencias no son tajantes en términos de la construcción global del sentido, ya que "la frontera entre narración y acción dramática resulta a veces muy difícil de trazar, dado que la enunciación del narrador está vinculada al escenario por el mismo hecho de estar siempre, más o menos *dramatizada*" (20). Lo que sí es importante destacar, es que la convivencia en la obra de ambos estatutos, se dirige en el sentido ya descrito: apartarse de la imitación *realista* de la acción o del carácter, evitando los intentos de interiorizar, justificar o psicologizar las marcas físicas de los personajes.

También puede mencionarse como procedimiento del teatro oral, la interpelación al público, la decisión de "incorporar al otro" (21) en una situación en la que el intérprete se colocarían como intermediario (22). Asumiendo que "el teatro cuento supone una relación directa del emisor con el receptor" (23), el acento en el aspecto comunicacional resulta por lo tanto relevante. En este modo de trabajar la relación con la instancia receptiva, la mirada cumple un rol central. La mirada del narrador, capta de algún modo la atención del espectador para así poder transportarlo a lo largo de las imágenes textuales. En su cambio de código, el texto escrito asume una nueva corporalidad para la escena, tomando prestada la del narrador que lo asume a su cargo. "A través de esta sutil connivencia, la mirada

¹⁸ Concepto extraído del libro de Bovo, ob. cit., 2002.

²⁰ Pavis, ob. cit., 2003; 310.

²¹ Bovo, ob. cit. 2002; 27.

²² "El narrador es un intermediario. Como dice Platón, el entusiasmo lo atraviesa, pero no le es constitutivo" (Bovo, ob. cit., 2002; 124).

²³ Ubersfeld, ob. cit., 1998; 192.

interior del espectador opera como un foco seguidor que ilumina espacios, personajes y situaciones de la escena imaginaria" (24)

Cuando Ubersfeld menciona al comediante brechtiano y su actitud separada con respecto al personaje, resalta que "no es solo para mostrarlo en su situación (como intérprete) sino para decir al mismo tiempo (...) *yo estoy y no estoy ahí donde ustedes me ven*" (25). Ese modo específico de convocatoria a la recepción, tiene estrechos puntos de contacto con la "ideología" del performer. No cierra la brecha entre las dos imágenes (intérprete-personaje), sino que la exhibe en pos de ampliar el acto comunicativo propio del convivio escénico. Siguiendo este razonamiento, no debe resultar extraño que en la función despedida de *Bravo*, la intérprete que tiene a su cargo la presentación de la obra ("Esto es *Bravo*, de Juan José Saer") enuncie al público los agradecimientos y las dedicatorias.

²⁴ Trastoy, ob. cit., 2002; 210.

²⁵ Ubersfeld, ob. cit., 1998; 237.