



## Grotesco es el mundo creado. Anotaciones sobre una dramaturgia que deviene.

por Marianella Monzoni

Entro apurada y, desde un primer momento, la sala se siente atravesada por una concentración especial de fuerzas. <sup>1</sup> La acústica del espacio me sume de manera vertiginosa en un lugar y tiempo otros: la prueba de sonidos, entre naturales –lluvia, pájaros- y eléctricos, tiene algo de apocalipsis y de génesis a la vez. Los cuerpos, en el centro, se deshacen en quejidos, como en un letargo, como padeciendo una agonía sin principio ni fin. No quiero interrumpir preguntando si la escena con la que me encuentro es parte de la obra, si ya comenzó, porque sin querer me he visto subsumida en una expectación de lo que está haciéndose.

El proyecto *Las lámparas se están muriendo: la imagen grotesca del cuerpo* se gesta desde una indagación en la estética del grotesco y del teatro expresionista. Los ensayos tienen su punto de inicio en el trabajo de los cuerpos y roles actorales desde la improvisación y la experimentación

<sup>1</sup> Sala Jorge Díaz, Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.

en diversas técnicas. Andrés Oviedo y Gerardo Cordero, los responsables de este proyecto que forma parte de su tesis de Licenciatura en Teatro, a lo largo de su gestación fueron incorporando artistas en sonido, iluminación y dirección<sup>2</sup>.

El proyecto tantea el terreno de lo grotesco como género que habilita una creación y recreación de escenas que, en los ensayos, encuentran especial insistencia como exploración sobre la materialidad de cuerpos ficticios. El primer ensayo al que asistí me interpeló desde esa manifestación teatral: ¿cómo concebían el cuerpo?, ¿cómo trabajaban sus expresiones? Había algo que se intentaba hacer surgir y tenía por objeto expandir los límites de lo representable. Los protagonistas se transfiguraban; en parte por lo que iba sucediendo, pero también por lo que ya habían establecido, proyectaban un lugar artístico que permitía hacer ingresar figuras, textos y voces de una manera bastante particular.

En principio, hay dos cuerpos. Busco una diferenciación, advertir qué figuras arman, qué papel quieren representar. La luz apenas ilumina la sala, los cuerpos buscan mínimos movimientos, y los sonidos, definición acústica. Unos instantes después, la luz deja de ser cálida y paraliza cualquier intento de adivinar lo siguiente: la escena en la que todo deja de sentirse suspendido en un tiempo y lugar ajenos, para dar espacio a lo que venía. O devenía.

Presenciar los ensayos era experimentar también esa búsqueda de lo singular que surgía; trabajan con la espontaneidad del gesto, como quien busca inspirarse en lo liminar de la corporalidad para la exploración de múltiples formas y movimientos que surgen desde la idea de lo grotesco. El lenguaje gestual y la conexión entre los actores suscitan la idea de que estos, en un despliegue íntimo de lo que se pretende inverosímil, interpretan intuitivamente el movimiento, esforzándose por moldear estéticamente la naturalidad de lo improvisado. La

*Las formas de la simple conducta “natural” oscurecen la verdad; componemos un papel como un sistema de signos que demuestran lo que enmascara la visión común: la dialéctica de la conducta humana. En un momento de choque psíquico, de terror, de peligro mortal o de gozo enorme, un hombre no se comporta “naturalmente”<sup>3</sup>.*

<sup>2</sup> Patricia Valdez en dirección, Daniela Abayay en iluminación, Cristian Levrero en música en vivo, Marcelo Comandú y Santiago Pérez como asesores.

<sup>3</sup> Grotowsky, *Hacia un teatro pobre*, 2.





pauta exige un estado especial por parte de los actores, una especie de *trance*, al decir de Grotowski, que se logra en un lapso de tiempo de ensayo ininterrumpido.

El grotesco, en el arte, es un género que se caracteriza por configurar desde las periferias históricamente populares y artísticas una estética disruptiva, fundada en la destrucción de la norma y en la inversión del ideal que conjuga belleza y coherencia. Víctor Hugo habla de un carácter opuesto que surge de un acento enérgico y profundo para crear lo deforme y lo horrible, lo cómico y lo ridículo. Mijaíl Bajtín hablaba de una carnavalización; ejemplo de ello son los rituales paganos medievales, un *mundo al revés* en el que lo blasfemo apela a la cuestión misma del límite entre lo humano y lo animal. Para el teórico ruso, la degradación es la principal característica del grotesco:

Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador [...] Lo “inferior” para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo.<sup>4</sup>

Lo monstruoso, lo erótico, lo informe conforman una estética propia que sobrepasa a los actores; puede leerse como un potencial escénico que, en su exceso, se multiplica y se apropia de un espacio: lo grotesco en *Las lámparas se están muriendo* es la posibilidad

del desbordar, de deformarse, de simular una figura para desmaterializarse y reconfigurar otras. La idea del grotesco insinuado desde el gesto hasta la exacerbación actoral busca provocar risa, horror, placer. La degradación entendida como técnica que abre un conjunto de mundos posibles tanto en lo material como en lo simbólico. En la actuación, buscan descubrir formaciones que borren categorías como humano-animal, superior-inferior, dominante-dominado, sagrado-profano, risible-terrible; no ya como dicotomías, sino dispersando esas categorías duras para trabajar, en esa divergencia, la recreación de algo nuevo, exorbitante, quimérico. Lo que va apareciendo es alterable, responde a una dinámica de metamorfosis

*Entonces, esa figura monstruosa, una especie de animal, extiende sus manos de abajo hacia arriba y con sus extremidades invertidas tantea, palpa a quien está sentado, impasible. Éste intenta impedir el contacto, y en un intento vano de evitar devenir, cae, ambos cuerpos se confunden y funden en un monstruo de dos cabezas dos piernas dos manos, que se amalgaman...*

*Devenir* es en sí un verbo que indica una acción sin principio ni fin. Es esa dinámica *ad infinitum* que degrada también lo tradicionalmente arraigado. El término, prestado de la línea deconstruccionista de la filosofía de-leuziana, permite dimensionar como punto de inicio una apertura en el rol actoral que se perfila, como describimos, a la manera de formaciones maleables. Es esa la dinámica expresiva característica de la búsqueda de este proyecto.

<sup>4</sup> Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, 21.





Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, mimesis), sino encontrar la zona de cercanía, de indiscernibilidad o de indiferenciación de tal modo que uno ya no pueda distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula.

5

Registrar por escrito algunas de las sensaciones que tenían lugar en las escenas de ensayo me daba la pauta de que lo que se quería lograr se distanciaba totalmente de la idea de representación mimética. Los movimientos moleculares del dinamismo que implica el concepto de devenir se conjugan con la estética grotesca del gesto, del exceso y de la profusión que se trabaja en una aproximación hacia la danza-teatro y cierta conciencia corporal, que permite que se ensaye la desnaturalización de los movimientos. Es exceder los propios límites lo que permite a los actores llegar a configurar otras corporalidades. Mientras más se espectaculariza, más se desliza al espectador a un *u-topos*, un lugar y tiempo disímiles: es la creación de mundos otros. A la mutación del cuerpo y a la dramaturgia escénica se le propone una dinámica coyuntural propia, una relativización del tiempo y del espacio que parte de tensiones teatralizadas: los cuerpos que devienen entre lo risible y lo temible, lo solemne y lo festivo, lo doloroso y lo placentero hacen surgir otro universo.

*La música dejaba de ser música y los cuerpos dejaban de ser reconocibles: cobraba forma una escena amalgamada, una situación dramática de una tensión conjunta. Las líneas de los movimientos entraban en ruptura con lo que el oído asimilaba o se perseguían, buscando una fusión inédita.*

## LO GROTESCO COMO NEO-POÉTICA DRAMÁTICA.

Los formalistas rusos utilizaron dos conceptos puntuales para teorizar acerca del lenguaje poético: desautomatización y extrañamiento. Si hablamos de una poética del cuerpo en tanto trabajo artístico que fusiona danza-teatro, elementos dramáticos del expresionismo y recursos propios del grotesco, no podemos menos que sugerir una clara utilización otra de las corporalidades y los espacios, insólitos en tanto provocan al desautomatizar esquemas de percepción cotidianos y paradigmas teatrales canónicos.

La idea de la obra adquiere forma en el proceso creativo. Más que de una línea de sentido, hablamos de cierta narrativa y de lo que podría conceptualizarse como una poética del cuerpo. Así, en tanto se aprecian núcleos de acción secuenciados que formulan una lógica, apreciamos narrativas interrumpidas. Una poética, en cuanto el tiempo se detiene en los minúsculos movimientos que dan forma a otros cuerpos, que lo vuelven extraño. Esta neo-poética no duda en dejar entrever usos metonímicos: una parte del cuerpo engulle a las demás y se vuelve protagonista de la escena. En tanto creaciones sinestésicas, suponen a la manera de metáforas el suplir un yo por otro, un devenir entre muchos. La exageración de los movimientos, ya sea en escala mínima o máxima, y el desbordamiento en la actuación nos remite a hipérbolos del cuerpo, a un exceso descarnado en la expresión.

*Las lámparas están muriendo* busca configurar un espectador que se predisponga a ser atravesado por sensaciones que, por



momentos, son extrañas, violentas. El lugar del espectador abre también una posibilidad de recreación. Es a quien le resta la tarea de ubicarse en este lugar y tiempo teatral para dimensionar la proximidad y el alejamiento de los elementos dramáticos puestos en escena. No es empatía ni catarsis lo que moviliza, a la manera del teatro clásico. La estética del grotesco trabajada exige una inversión axiológica que no puede traducirse en una contemplación. Se proyecta entonces para el espectador un espacio desde el cual sentirse interpelado. Por ello, el concepto deleuziano lo intervendrá también, instándolo a devenir: predisponerse a una metamorfosis del orden habitual de cosas y a una intrusión subjetiva.


Registrar los ensayos fue un poco eso, dejarme cuestionar por esa idea de obra, sumergirme en un mundo que buscaba la recreación desde el cuerpo, desde lo extravagante y lo animalesco en cada uno de sus gestos. Presenciar las cosas que iban saliendo y decidir cuáles se quedaban —a que se les daba forma luego— es una experiencia que apunta a no hundir el proceso en detrimento del todo terminado que tendrá escena y a poner en cuestión la misma idea de obra: ¿se le puede llamar “obra” a esa suma de las elecciones dramáticas? Las opciones que surgen y tal vez no llegar a formar parte de la idea final, ¿no son también parte de la obra? ¿Qué tendríamos que tener en cuenta si queremos pensar la obra, no ya cristalizada y como espectadores pasivos, sino en su proceso como proyecto artístico?

## LA OBRA COMO PUESTA EN ESCENA DE UN ICEBERG

El proceso artístico de la obra de arte siempre queda detrás del telón. La obra, su punto culminante es la parte que se expondrá. Uno aprecia el último tramo de todo un proyecto en construcción que “viene siendo” y el impacto se concentra únicamente en su parte manifiesta.

El proyecto *Las lámparas* se están muriendo tiene como política artística de los actores y cada uno de los artistas involucrados en el proyecto trabajar el proceso creativo como una integridad mixturada, fusionando elementos heterogéneos de manera que se logre un diálogo entre lo sonoro, lo plástico y lo actoral. En esas búsquedas constantes se juega con las formas, las fronteras y las posibilidades de complementación. Así, se sostiene y pone en práctica esta idea de la obra como resultado de pruebas —ensayo-error— en una constante revisión del material que va surgiendo. Al participar en las instancias de ensayo, atendía a cómo esta impronta resaltaba la peculiaridad del acontecimiento que se gesta en conjunto: la música en vivo es también una experimentación, un improvisar y crear composiciones inéditas; así también la iluminación deja de ser adyacente y juega con matices y sombras para intensificar escenas y efectos dramáticos, participando en todas las instancias de ensayo al recrearse continuamente a la par de las actuaciones, al igual que el sonido.


El sonido, las luces y sombras, y la escenografía convergen en una experiencia que se pretende sinestésica. La dramaturgia es vivenciada cual cúmulo de energías que se atraen,



se rechazan, se yuxtaponen. Aún en proceso, se entrevé un trabajo artístico que se sostiene en la complementariedad de los elementos y se apoya en un compromiso conjunto.

En el contacto improvisado y la imbricación de elementos actorales y escenográficos, se aprecia una dramática en curso que busca una relación peculiar entre cuerpo, texto y actuación. Trabajar en los imaginarios del universo de lo grotesco, lo animal y lo humano abre un espacio que el proyecto explora en sus continuidades y discontinuidades. No existe intento de construcción de papeles individuales: en la idea de devenir, los roles se difuminan, se transfiguran, aparecen y se pierden. Las formaciones que se logran en la actuación, antes de materializarse, se desvanecen y metamorfosean en otras a través de la voz, el gesto y el espacio-tiempo de ese mundo que se crea y se destruye a la vez. Esto se experimenta cuando se pone en jaque la idea de objeto artístico terminado a exponer.

Vivenciar ese “irse haciendo” me permitió vislumbrar una creación colectiva que busca puntos insurgentes de creación y los extiende a nuevas inventivas y líneas de trabajo. Fuera de toda idea de lenguaje predeterminativo, podemos hablar, al decir deleuziano, de una fuga de los sentidos raíz, una dimensión simbólica no prefijada sino en apertura a la expectación, que pretende operar una ruptura de las paredes y los techos del teatro, del arte. Yace aquí el foco de inversión de lo predecible y un proceso teatral inédito y singular que promete dar función, pero no concluye ahí: la experiencia artística es un mundo en constante devenir.







**Marianella Monzoni** estudia Profesorado y Licenciatura en Letras Modernas (FFyH, UNC). Realizó seminarios de diferentes estilos de danza y, desde chica, danza clásica. Ha integrado el Ballet de la Universidad Nacional de Catamarca. Participó en el desarrollo de talleres de lectura y escritura dirigidos a niños y jóvenes. Forma parte de un proyecto colectivo de programa de radio, *Noches de literatura*. Escribe ficción, ha publicado relatos en antologías y actualmente escribe para el Área de Comunicación del Centro de Producción e Investigación en Artes como ayudante alumna.

## Bibliografía

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Editorial Alianza, 2003.
- Deleuze, Gilles. *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción, 2006.
- Hugo, Víctor. "Prefacio de Cromwell". S/d, 2005. Consultado 25 de agosto de 2015. (<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/hugoo1.htm>)
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.

Fotografías del artículo: Carlos Zorrilla