**El fenómeno grotesco en la actuación**

El fenómeno grotesco es la aparición inesperada de algo existente que, con anterioridad, sufrió un ocultamiento u oscurecimiento sancionador, permaneciendo condenado a la pasividad de un estado latente y al olvido de su ser ahí o del ahí de su ser. Fernando Basañez Ryan (1998)

Nuestro encuadre en relación al desarrollo de la experiencia del grotesco en la formación para la actuación se encuentra dentro de un replanteo sobre el objeto de trabajo en los espacios de formación académicos. Percibimos que se ha producido un desplazamiento del objeto de trabajo al transformarse en espacios de aprendizaje de “*cómo hacer teatro”* en desmedro de la exploración y problematización específicos del *“aprender a actuar”*

Creemos que es tan complejo como necesario intentar diferenciar e independizar el acontecimiento de la actuación del acontecimiento del teatro, subsumir la actuación a las necesidades del teatro implica un reduccionismo de su expansión y autonomía. Para el acontecimiento teatral la actuación es un sub acontecimiento, para la actuación el teatro es uno de los tantos sistemas o mecánicas en las cuales ella puede acontecer.

En la formación de les actuantes en Argentina la presencia del “grotesco” como contenido o saber a desarrollar se presenta en general vinculado al estudio del teatro grotesco. Se realizan instancias de análisis literario dramático e histórico de obras y sus autores y algunas experiencias de actuación a partir de realizaciones escénicas basadas en textos de autores del “teatro grotesco italiano” y del “grotesco criollo”.

Esta situación es producto del peso que en la tradición teatral rioplatense ha tenido y tiene el “teatro grotesco”, que configura la identidad de nuestro “grotesco criollo” desde la mezcla entre el sainete y el teatro grotesco italiano. El grotesco criollo tiene como prefiguraciones las obras de Carlos Pacheco y Nemesio Trejo, logrando su cristalización como poética particular desde la obra de Armando Discépolo y la continuidad del neogrotesco desde las décadas del 60 y 70 con marcas en la producción dramatúrgica de Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovski, Roberto Cossa, Ricardo Monti hasta la actualidad, como lo analiza el teórico e investigador Osvaldo Peletieri, hay muchos que niegan hasta las últimas consecuencias esos vínculos, pero él afirma estar convencido ( y comparto) de que hay profundas marcas intertextuales en la dramaturgia argentina contemporánea y el grotesco. El análisis completo de las marcas del teatro grotesco en la dramaturgia del teatro argentino es de una profundidad y especificidad que supera el objetivo de este ensayo.

En nuestra didáctica aplicamos el concepto de axioma definido como toda afirmación de principios constitutivos de un fenómeno. Una vez identificados los axiomas de interés, se diseñan procedimientos técnicos para su exploración y aplicación, es decir un conjunto de acciones dirigidas a un fin específico, en nuestro campo para aplicarlos en el proceso de poiesis del actuante.

La dramaturgia del “grotesco criollo” y del teatro grotesco italiano se construye a partir de algunos de los axiomas de “lo grotesco” como categoría estética. En estas dramaturgias podemos identificar por ejemplo una deshumanización del ser humano, el desfasaje entre los sueños y la realidad que vivieron los inmigrantes, la mezcla entre lo cómico y lo trágico, la animalización del sujeto, lo oculto que no debe ser revelado, la idea de que el hombre posee una máscara social y un rostro personal que le genera sufrimiento y en algún momento cuando esta situación no se sostiene el sujeto se hace patético se agrostesca y acontece la caída de la máscara.

Nuestra posición pedagógica parte de diferenciar el proceso de aprendizaje de la actuación desde la experiencia del teatro grotesco a la que acontece cuando se aplica “lo grotesco” como categoría estética, como un concepto estético fundamental, según lo plantea Kaiser (1957) en su ensayo fundante para el estudio de lo grotesco.

Desde nuestra perspectiva el teatro grotesco aplica de manera limitada algunas de las infinitas características y procedimientos que configuran *“lo grotesco”.* Al cambiar la estrategia didáctica hacia la exploración de *lo grotesco* como categoría estética estamos incorporando un saber y unas competencias técnicas más amplias y de mayor proyección para el desarrollo del acontecimiento poiético del cuerpo afectado del actuante y para la constitución de escena, independiente al sistema de representación que contenga esa actuación.

La resolución de realizaciones teatrales desde la dramaturgia del teatro grotesco no implica para el actuante la necesidad de la incorporación de procedimientos técnicos expresivos por fuera del método de las acciones físicas (base de nuestra formación). Desde nuestra experiencia podemos afirmar que la exploración y apropiación de los axiomas de *“lo grotesco”* amplían las herramientas en el proceso de poiesis actoral porque implica el desarrollo de capacidades técnicas disruptivas en relación a las herramientas del teatro dramático realista. Su exploración implica una perspectiva performativa de la actuación donde la interacción con la materialidad y con el espectador es constitutiva, requiriendo un trabajo en doble registro entre su cuerpo fenoménico y su cuerpo afectado, entre el plano de la realidad y de lo real de la escena.

La apropiación de los axiomas de *lo grotesco* como categoría estética desde “volúmenes expresivos” diferenciados por parte del actuante y de la dirección amplifica su horizonte poético, tiene una presencia eficaz tanto como recurso estructural o como efecto y en los cuerpos, el material y en la recepción.

Para la recepción los recursos grotescos son un acontecimiento potente por lo tanto desde la actuación el bucle de retroalimentación es muy vinculante y depende de la construcción de un proceso de comunidad con el espectador que estará siempre en los límites de la aceptación y el rechazo. Esta situación está fuertemente marcada por la impronta misma de la poética que propone un proceso de corrimiento violento de la “norma” de lo aceptado, operando en el alumbramiento de todo comportamiento o tema que está oculto en la cultura hegemónica. El bucle de retroalimentación con el espectador es un proceso a construir en presente por parte de la actuación, lograr que el espectador comparta el propósito de escape de la conducta cotidiana de su mirada del mundo que puede ubicarse a partir del grotesco desde las formas festivas de la cultura que recupera Bajtín en la teoría de la carnavalización hasta la perspectiva de lo siniestro y lo extraño desarrolladas en los estudios de Kaiser.

El enorme universo que propone lo grotesco hace necesario seleccionar aquellos axiomas que permitieran una apropiación significativa para la actuación y posibles de una traducción de los mismos a la dimensión técnica y desarrollo expresivo del actuante. A continuación, expondremos algunas experiencias en este sentido.

**Selección de axiomas (principios básicos)**

Entendemos los axiomas como afirmaciones que se aceptan como verdaderas, como una proposición «evidente». La enumeración de los axiomas que se desprenden de “lo grotesco” es inalcanzable de realizar sin cometer alguna omisión. Nuestra propuesta desde una necesidad de economía es de dos categorías: 1) De sentido: Que operan como tópicos temáticos y políticos de la estética. 2) Procedimentales: Que habilitan una exploración poética de los materiales de la escena.

**De Sentido:**

Visión de mundo distanciado.

La revelación de lo oculto.

Prescribir y conjurar lo demoníaco del mundo.

El mundo de los sueños y el de la locura.

Hacer extraño y siniestro lo conocido y familiar.

Estremecimiento, desorientación ante lo inaprehensible.

La arbitrariedad del capricho.

Lo fantástico y sus mundos oníricos.

Lo satírico y la confrontación al orden y el poder.

**Procedimentales:**

La hibridación desde la mezcla de dimensiones (humano, vegetal, animal, mecánico)

La mezcla de lo cómico y lo trágico.

La desmesura de los comportamientos y los signos.

La relación entre el rostro y la máscara.

Situaciones oximorónicas, parejas contrastadas, iguales

opuestos.

La brusquedad y la sorpresa como comportamiento.

El paso de la intimidad a la extimidad.

La selección de los axiomas para explorar “lo grotesco” en la actuación está vinculada con la corporeidad del actuante, es evidente que en y desde “lo grotesco” todo se manifiesta en el cuerpo y en toda la materialidad que se vincule con él.

En nuestro trabajo didáctico ponemos en valor la triada de capacidades básicas de todo desarrollo técnico expresivo: ***exploración/ selección/ aplicación*** y la vinculamos con la triada modal compuesta por tres instancias del comportamiento: ***ver/verse/hacer ver.*** La **exploración** está vinculada al **“ver”,** la **selección** al **“verse”** y la **aplicación** al **“hacer ver”.**

**Del axioma al procedimiento:**

De la lista de axiomas que presentamos uno de los más trabajados es **“La mezcla de dimensiones”** (axioma procedimental) su exploración nos vincula de manera concomitante con otros axiomas como, la hibridación y los contrastes.

Su exploración en la poiesis actoral habilita el acceso a cuerpos y experiencias nunca antes develados, momento en que sucede el “fenómeno grotesco” entendido según Fernando Basañez Ryan como la aparición inesperada de algo existente que, con anterioridad, sufrió un ocultamiento u oscurecimiento sancionador, permaneciendo condenado a la pasividad de un estado latente y al olvido de su ser ahí o del ahí de su ser.

La consigna es realizar un ejercicio que implica partir de nuestro cuerpo fenoménico en su estar cotidiano a una transformación hacia un cuerpo afectado extracotidiano tomando como referencia del juego mimético un ente u objeto de una dimensión animal, vegetal, mineral o mecánica. En el compromiso con el procedimiento de la mezcla según el tipo de dimensión con la cual estemos trabajando opera una desterritorialización del cuerpo cotidiano hacia la animalización, cosificación y mecanización del cuerpo.

Esta propuesta de desarrollo expresivo configura para el estudiante varios desafíos, desalojado de sus zonas de confort y sus esquemas expresivos conocidos y eficaces, los expone en su subjetividad y requiere como toda técnica de base grotesca (clown, bufón, etc.) una entrega y compromiso psicofísico intenso. Es necesario evaluar la situación y características de cada estudiante y respetar sus posibles resistencias y controlar también los posibles excesos. La intensidad de la exploración debe ser consensuada y la secuencia de trabajo debe ser gradual de menor a mayor en el nivel de compromiso.

Una posible estrategia de introducción al desarrollo de este axioma es plantear una primera consigna de exploración que no implique el cuerpo, por ejemplo, proponemos operar sobre objetos y materialidades de uso cotidiano y generar desde la mezcla de dimensiones un objeto grotesco. La mezcla de dimensiones implica que cada uno de los entes o las cosas desde las cuales vamos a explorar sean reconocibles por separado, es decir tengan referente de función o concepto. El producto de la mezcla, produce un nuevo objeto o sujeto sin referente directo en la realidad cotidiana intentando producir un extrañamiento y distanciamiento en la recepción. Son experiencias de apropiación del axioma antes de pasar a poner el cuerpo.

Este procedimiento lo denominamos ***Curva grotesca,*** tiene, como ya planteamos, un punto de inicio que es el cuerpo cotidiano y un punto de llegada que es el cuerpo grotesco producto de la mezcla de dos dimensiones. Es una curva ascendente en término de proceso, constituida por una suma de cuerpos en transformación, en desterritorialización. La curva grotesca es un viaje de exploración corporal que implica un juego complejo de trabajo en doble registro, es decir un profundo compromiso físico y un distanciamiento que habilite un registro de manera concomitante.

En este procedimiento el actuante explora desde su cuerpo en zonas inexploradas a partir de intentar un proceso de mimesis, acotado a los límites necesarios del cuidado del cuerpo del actuante y de los potenciales partenaires y espectadores.

Para este axioma es muy importante que se comprenda que la “mimesis” no es el objetivo del proceso de trabajo, asumiendo que la mimesis absoluta es un imposible. El sentido del ejercicio es poner en experiencia la mezcla de dimensiones y su apertura al descubrimiento y alumbramiento de nuevos cuerpos y su registro como material para el trabajo de creación actoral.

Previa al inicio de la etapa de exploración corporal de la curva grotesca, se realiza la observación detallada que permita la identificación de aquellos aspectos morfológicos y dinámicos que configuran la dimensión a investigar, este trabajo se ordena realizando una “anamnesis” (conjunto de datos que identifican un fenómeno o cosa)

Ejemplo de anamnesis sobre el trabajo con un animal:

¿Qué posición tiene su columna en relación al piso?

¿Qué tipo de movimiento tiene su columna?

¿Sus extremidades están todo el tiempo en contacto con el piso?

¿Su respiración es observable?

¿Qué nivel de movilidad tiene su cabeza?

¿Produce sonidos en forma aleatoria o solo frente a estímulos?

¿El sonido que produce está acompañado de movimiento?

¿Cuál es el estado dominante del cuerpo?

¿Qué calidad de energía maneja en el movimiento normal?

¿Cuál es su relación con el espacio?

Ejemplo de anamnesis sobre el trabajo con un vegetal:

¿Como es su estructura? ¿Un solo cuerpo?

¿Su textura es homogénea? (solida, solida-liquida)

¿Cuál es la relación física de sus partes entre sí?

¿Qué resistencia tiene recibir una agresión?

¿Al aplicarles acciones genera sonidos propios?

La lista de posibles preguntas es un diseño particular que puede llegar a niveles más o menos particularizados de observación. La anamnesis permite ordenar, jerarquizar y particularizar la observación sobre el sujeto u objeto sobre el cual vamos a trabajar.

La mecánica del proceso de la curva se lleva a cabo operando por segmentos y a ritmo lento. Cada parte del cuerpo fenoménico del estar cotidiano comienza a ser alterado por las características del ente o la cosa sobre la cual estamos iniciando el juego mimético, por ejemplo, desde el procedimiento lúdico de mimesis de la “curva grotesca” un brazo humano va a abandonar su función y su morfología para ser un ala de pájaro en este proceso va a generar nuevas tensiones y posiciones del brazo que tal vez no habían sido develadas para el actuante como posible estar de su brazo en su cuerpo y en el espacio.

El mecanismo de exploración corporal incluye a la voz, es decir que la exploración de la dimensión no humana desde la cual vamos a desarrollar la mezcla de dimensiones, debe contemplar la sonoridad de ese animal, objeto o materia. Ese sonido al ser asumido por nuestra voz implica el uso y definición de un resonador, un tono y un ritmo sobre el cual “mezclamos” nuestra voz humana, nuestro lenguaje y se incorporan decires y partituras vocales extracotidianas que formarán parte del material de la corporeidad del sujeto grotesco a componer en la etapa de aplicación.

En una primera configuración del ejercicio, al momento de la exploración en la mezcla de las dos dimensiones, se le incorporaba la premisa de conflicto, planteando como consigna una resistencia del cuerpo fenoménico ante el avance de la nueva dimensión, lo que denominamos, “conflicto grotesco”. Este procedimiento permite una mayor tensión en el momento de la “mezcla” generando el acontecimiento de la transformación, al que diferenciamos de la transición propia del realismo. En la transición el sujeto cambia de estado o de ideas, pero no deja de ser una versión mejor o peor de él mismo, en contraparte en la transformación el sujeto desaparece y da paso a un nuevo ser, recurso de la narrativa y el cine fantástico, de terror y de ciencia ficción.

Hemos relativizado la eficacia y sentido del “conflicto grotesco” por observar que implica un exceso de energía y desvía el proceso de exploración a un plano más narrativo desde la puesta en situación desde la idea de conflicto.

Son muy importantes las consignas relacionadas con la lentitud y segmentación de la exploración, que permiten particularizar el comportamiento logrando más material, la lentitud en particular es necesaria para habitar el cuerpo que explora y para favorecer el registro de la experiencia.

Como ya planteamos la “curva grotesca” es un procedimiento técnico, de juego complejo que no tiene como fin último el logro de altos niveles miméticos, sino que su sentido se encuentra en el descubrimiento, la revelación de cuerpos y comportamientos no conocidos, de carácter extracotidiano. Este alumbramiento de cuerpos no reconocibles es parte del proceso de emergencia de lo oculto a la luz que define el fenómeno grotesco.

Es complejo prescribir la duración del proceso de exploración, hemos confirmado desde la práctica que este procedimiento genera mucho gasto de energía y que en algunos actuantes produce una enajenación de la cual desean salir rápido, efecto no positivo, es decir hay que recordar que todo proceso de estas características es intenso, pero requiere para lograr una experiencia con sentido el mayor tiempo posible que no afecte el cuerpo ni el proceso. En nuestro relato pedagógico resaltamos el axioma del director y dramaturgo Javier Daulte que propicia el compromiso con el procedimiento para lograr una verdad en la escena, es el compromiso el que complejiza el juego de la actuación y amplía los límites.

Una vez concluida la exploración, avanzamos hacia la etapa de selección de material.

Esta instancia implica la capacidad de “verse” confirma el funcionamiento del doble registro del proceso de compromiso y auto observación. El actuante recuperará el registro de los cuerpos extracotidiano alumbrados desde el procedimiento y desde una perspectiva personal selecciona aquellos cuerpos que descubrió y percibió como “cuerpos no vistos” más genéricamente podemos decir selecciona aquellos cuerpos que ha percibido y registrado que contienen alguno de los axiomas de “lo grotesco”.

La cantidad de cuerpos a seleccionar es una decisión didáctica, vinculada a la calidad y profundidad observada en la exploración. Los cuerpos seleccionados pueden ser cuerpos estáticos o con comportamientos menores, pero sin llegar a constituir escena, es decir no avanzar en su aplicación dentro de una estructura narrativa.

Una vez que cada estudiante ha seleccionado sus “cuerpos” los presenta al grupo de trabajo, con la consigna colectiva de observar si desde esos cuerpos se genera en la recepción una percepción de “lo grotesco” y si reconocemos en estos el extrañamiento de lo no visto.

Esta estrategia didáctica es importante ya que nos permite debatir sobre la importancia que adquiere la recepción en la delimitación de “lo grotesco”, observaremos que hay componentes históricos y culturales que determinan la apreciación del fenómeno grotesco. según Fernando Basañez Ryan que, desde una supuesta cordura, de lo «bien visto» y «bien entendido» que, en definitiva, no sería más, ni menos, que lo relativamente bien iluminado y enmarcado en cada momento y lugar.

En esta instancia de puesta en común del material generado se produce la oportunidad de debatir sobre los límites sobre los cuales opera la recepción del fenómeno grotesco, uno de los debates más interesantes es la referencialidad de algunos cuerpos en relación a valores éticos y morales sobre identidades y a determinadas patologías neurológicas o malformaciones congénitas. En nuestra experiencia intentamos consensuar que dichos cuerpos no sean tomados como cuerpos “alumbrados” ya que estos son parte o deberían serlo de nuestra cotidianidad, siempre respetando que la incorporación del cuerpo patológico a la categoría de “lo grotesco” será una decisión política que cada creador deberá discernir en los procesos de creación y aceptada o no por el público.

Esta instancia de selección colectiva no debe transformarse en un espacio de evaluación sino de chequeo y formación de la mirada personal sobre nuestros materiales, ayuda a comprender que la actuación es un proceso de instancias individuales y de confirmaciones necesariamente colectivas. Con algunas de esas confirmaciones colectivas y algunas propuestas de rectificación nos preparamos para realizar la última capacidad a desarrollar en el taller, la aplicación, vinculada con el “hacer ver”

Se propone la composición de una realizacion escénica muy breve con un nivel de composición dramatúrgica que permita aplicar el material generando, el material debe tener una voluntad espectacular que apele la mirada espectatorial y ponga en situación de representación los axiomas de lo grotesco.

Este proceso puede o no estar acompañado por un material textual que refuerce el sentido del material.

Si los tiempos y el compromiso del equipo participante lo permite se amplía la exploración al tratamiento grotesco de las materialidades secundarias de la escena, vestuario, maquillaje, sonido, luz y objetos. Reforzando el relato escénico desde axiomas grotescos como la desmesura y la sorpresa. La exploración de otras dimensiones aporta mucha materialidad para la escena, la puesta en relación de esas materialidades y el cuerpo del actuante son un material de inagotables oportunidades.

Una alternativa válida para colaborar con la dramaturgia es proponer que se ordene desde las características del hacer de un oficio o profesión, esta consigna favorece la territorialidad del trabajo, aporta referencialidad de la acción y la exploración de una materialidad de apoyo. Por ejemplo, si exploramos a partir de un ave al momento de la dramaturgia se le genera las circunstancias del oficio de carpintero, y contaremos con mayor territorio para la construcción dramatúrgica.

En este nivel del proceso proponemos incorporar el concepto procedimental de núcleo de composición, que lo definimos como: *“el mínimo comportamiento corporal y vocal que conecta al actuante con el sujeto ficcional”*. El núcleo de composición permite fijar y sostener la composición desde la corporalidad independiente de la línea de acción y de las líneas narrativas o estados por los cuales transite el material.

En esta etapa de aplicación comenzamos a recuperar el concepto de *“volumen expresivo”* entendiendo que la carga expresiva debe ser controlada en la composición de la realizacion escénica, siempre y aún más en la aplicación de “lo grotesco” ya que sus axiomas nos pueden colocar en una sobrecarga que provoca una saturación y vencimiento del material.

El volumen expresivo alto no debe ser sinónimo de efecto grotesco, esto lleva a un reduccionismo del recurso y sus implicancias. Es el espacio para reafirmar que el axioma es la desproporción de la medida de “lo normal” y este efecto puede acontecer tanto desde la sobrecarga como desde el vaciamiento o la reducción de los cuerpos, la acción y los objetos.

**Conclusiones**

El cambio de perspectiva en la exploración de “lo grotesco” nos ha permitido procesos de gran intensidad y productividad con una vinculación directa a la actuación y nos permite una experiencia más profunda que la que otorga la producción de materiales dramatúrgicos del teatro grotesco. La experiencia de exploración de los axiomas grotescos desde procedimientos en la dimensión técnica nos habilita infinitos materiales para la dimensión artística de producción. Es una perspectiva diferenciada y también complementaria a la propuesta barbiana para producir la desterritorialización del cuerpo del actuante.