

El grotesco en el cuerpo, la poética de la acción concreta

Juan Manuel Valencia
Universidad Central del Ecuador
Ecuador

Ponencia presentada en el II Encuentro de la Red Internacional de Docentes Investigadores de las Artes y las Culturas
Organizado por la Universidad CESMAG y la Red de Artes y Culturas, 2019.

¿Qué es un cuerpo grotesco?

La noción de grotesco tiene muchas connotaciones en el lenguaje común, generalmente todas ellas lejanas del uso que, en referencia a los estudios del arte, se le ha dado. Nuestra intención es abordar la explicación del término a través de Bajtín, Meyerhold y Rabelais. En primer lugar, vamos a empezar con Rabelais y la importancia que Bajtín le concedía como autor:

está indiscutiblemente al lado de Dante, Boccaccio, Shakespeare y Cervantes. Rabelais ha influido poderosamente no sólo en los destinos de la literatura y la lengua literaria francesa, sino también en la literatura mundial (probablemente con tanta intensidad como Cervantes). [...] su cualidad principal es la de estar más profundamente ligado que los demás a las fuentes populares (las que cita Michelet son exactas, sin duda, pero distan mucho de ser exhaustivas); el conjunto de estas fuentes determinó su sistema de imágenes tanto como su concepción artística. (Bajtín)

En el mundo de la literatura la palabra grotesco se asocia enseguida con la obra de Rabelais y su exageración narrativa hasta el punto de que los nombres de sus personajes han devenido en adjetivos de lo monstruoso y lo inmensurable en todas las lenguas. Si hacemos el ejercicio de imaginar, desde las palabras del autor francés, las acciones narradas, podemos acceder a la dimensión e impacto que tienen:

Cuando Grandgousier, el buen hombre, estaba bebiendo y divirtiéndose con sus amigos, oyó el horrible grito que su hijo había lanzado al vislumbrar la luz de este mundo, pues bramó pidiendo de beber. Entonces dijo:

—Grande lo tienes —refiriéndose al gazonate. Al oír esto los allí presentes, dijeron que debía llamarse Gargantúa, por ser ésta la primera frase que pronunció su padre al verlo nacer, siguiendo así el ejemplo de los antiguos hebreos. Grandgousier consintió, y a la madre también le satisfizo. Para calmarlo le dieron de beber a chorro y luego lo llevaron a las fuentes, y allí lo bautizaron siguiendo las costumbres de los buenos cristianos.

Se le prepararon diecisiete mil novecientos tres vacas de Pautilla y de Brehemond su ordinaria lactancia, porque no hubiera sido posible encontrar una nodriza suficiente en todo el país, dada la gran cantidad de leche que necesitaba para su alimentación. (Rabelais 35)

Rabelais es hiperbólico y aunque la acción narrada es grotesca, puede vincularse a acciones realmente humanas, lo que las cambia y aleja de la realidad es su dimensión. Esa desproporción es la que le da justamente su carácter expresivo en contraste y relación con la realidad. En el análisis que hace Bajtín, destaca el hecho de que Rabelais hace siempre énfasis en la exageración sobre el cuerpo y la comida (Bajtín); la corporalidad y sus funciones fisiológicas son donde se aplica este sentido del grotesco, tal como reflexiona Bajtín sobre lo grotesco haciendo alusión a estas referencias. El mismo Bajtín, analizando el mundo de la edad media, habla del carnaval como una “segunda vida de la gente, organizada sobre la base de la risa. Es una vida festiva” (Bajtín 8), que se contrapone a la realidad misma, igual que el arte.

La exageración y la grandiosidad están presentes, en el grotesco, como forma de exaltación de lo corporal. Es así en la literatura de Rabelais y es así, como veremos más adelante, que lo entiende Meyerhold trabajando con el cuerpo del actor sobre el escenario.

La deformación expresiva, una tendencia esencial del arte

Existen múltiples miradas sobre el sentido del arte, todas muy argumentadas y desarrolladas en diferentes corpus teóricos, sin embargo, hay algo común a todo proceso artístico y es una transformación, es decir, una intervención en la forma. En principio el arte es definido por Aristóteles como la imitación de la realidad, para él todas las disciplinas poéticas “vienen a ser, en conjunto, imitaciones” (Aristóteles 127) Pero ciertamente el arte ha demostrado a través de las diversas prácticas, vanguardias y rompimientos que no es solamente imitación de la realidad. El arte para hablar, reflejar, comentar, presentar, evadir o representar la realidad necesita de la forma, la cual no es nunca exacta a la realidad, siempre hay una distancia que la forma artística toma de la realidad. Pensemos, como ejemplo, en las pinturas rupestres que intentan representar figuras de animales. Las cuales no son el animal mismo y, sin embargo, nos remiten a la idea del animal real el cual tendría pelo, sangre, huesos, movimiento y aun así unas manchas de pigmento sobre la roca nos hacen pensar en ese animal. En ese mismo sentido toda creación artística es una deformación, en principio por el hecho de que no creamos con la forma misma de la realidad, incluso en la danza y en el teatro que se trabaja con cuerpos concretos, estos están intervenidos en la forma, e incluso en su posicionamiento en el mundo, su performatividad, así lo artístico es siempre un ejercicio de deformación. La mirada que el creador hace del mundo, a pesar del intento mimético, ciertamente no es la realidad, sino una interpretación de ella. En este proceso de pensar y mostrar la realidad hay algo que se deforma, ya no es la forma de la realidad, sino una deformación. Una deformación que interpela a la realidad misma.

Lejos de ser un problema, la deformación se erige como la parte más importante del arte. Desde la perspectiva de la comunicación, los términos de entropía y redundancia conforman dos extremos opuestos:

La entropía y la redundancia son dos conceptos clave en la teoría de la comunicación. La entropía se refiere a la cantidad de incertidumbre en un mensaje, mientras que la redundancia se refiere a la cantidad de información que se repite en el mensa-

je. La redundancia reduce la entropía y aumenta la claridad del mensaje, pero también puede disminuir la eficiencia de la comunicación al agregar información innecesaria. (DeVito 126)

La redundancia, anhelada por la comunicación en tanto información, permite centrar aquello que se dice de la manera más unívoca posible. Al contrario, la entropía, término tomado de la termodinámica, constituye el desorden de un sistema, podríamos decir que es el caos. Si a la comunicación le va bien reducir la entropía, que la llamará ruido, y aumentar la redundancia, al arte le va bien lo contrario. La posibilidad de entropía en el lenguaje es lo que permite que la poesía aparezca y con ella la polisemia. Al contrario de la comunicación, el arte no busca la transmisión de un mensaje exacto, sin ruido y poseedor de un solo y único sentido. Por ello la posibilidad de que la significación tenga un panorama amplio es siempre el intento de ganar en expresividad. Se amplía el rango de expresión, el significado lógico no es lo único, sino que lo intuitivo, lo visceral y lo kisceral (Gilbert), como ya lo ha estudiado la argumentación, aparecen siempre, dando nuevas aristas a la cosa tratada. Es así como la deformación expresiva permite la polisemia, la poesía y hasta podríamos decir de forma general, el arte.

Meyerhold invoca el término grotesco y con él define no un estilo, ni una forma específica y menos una estética única, intenta encontrar en esta noción la esencia del teatro. En primer lugar, establece una diferencia con la realidad:

Esta «manera» abre a la creación artística amplios horizontes. Se trata, en primer lugar, de su «yo», de su actitud personal y original frente al mundo, y todos los materiales que tomo para mi arte no se corresponden con la verdad real, sino con la de mi capricho artístico. (Teoría tomo 1, pg. 179)

Lo cual era develar en este “capricho artístico” la voluntad creadora que tiene sus propias dinámicas y que permite que el actor y el director trabajen sobre unos materiales

específicos de la escena aún a pesar de que el punto de partida sea absolutamente literario. De alguna manera esta idea de Meyerhold reivindica lo corporal del oficio, lo cual refuerza permanentemente hablar del teatro popular y sus capacidades expresivas. Podemos decir que Meyerhold, en oposición al naturalismo imperante en su época, aboga por un cuerpo que permita enfrentar la acción desde una perspectiva que no la imite, sino que la construya con una perspectiva diferente que permita al espectador develar el mecanismo oculto de la vida ordinaria y, por lo tanto, abrir un espacio de reflexión mucho más amplio sobre el mundo que lo rodea. Esa misma parece haber sido la intención de Rabelais, habla de su mundo, pero sus personajes monstruosos están develándonos permanentemente, a través del grotesco, las cosas que en la vida normal nos resultarían desapercibidas.

En Meyerhold, los movimientos, el ritmo, el cuerpo, todo es grotesco. Es, por supuesto, una rebelión contra el naturalismo de Stanislavski, un paso más adelante, pero esencialmente pone sobre el escenario la necesidad de un entrenamiento físico particular en el trabajo actoral y permite entender el oficio más allá de la recitación y la mimética naturalista. En este sentido Meyerhold, en el teatro occidental, abre las puertas a la recuperación del trabajo basado en la escena y centrado en el cuerpo, alejándose del texto y permitiendo las múltiples rupturas que posteriormente se dieron en el siglo XX.

Con todo esto queremos centrar la noción de cuerpo grotesco, no como una estética particular, sino como un principio del teatro y la formación del actor, cosa que detallaremos más adelante.

Deformación expresiva, extrañamiento, distanciamiento

Lo real fijado en la obra de arte contiene unos otros comentarios que a primera vista no captamos. Frente a la realidad, expuesta en la cotidianidad, no nos fijamos en el contenido profundo ni lo cuestionamos. Sólo en la deformación expresiva podemos advertir las dimensiones y profundidades de la realidad tanto en el mundo de las ideas como en el

mundo de lo sensible. La mirada común sobre el mundo se vuelve profunda y filosófica gracias a la deformación expresiva.

La deformación es un cierto distanciamiento y podríamos, a partir del término citado, pensar en Brecht. Esa distancia política sobre el acontecimiento genera una nueva visión del mundo. Lo que antes fue una situación cotidiana se revela como acontecimiento develado ante el espectador gracias a un cuerpo que mediante la deformación expresiva potencia la significación del acto acontecido. La idea de extrañamiento, acuñada por los formalistas rusos, en especial Viktor Shklovski, también nos habla de esta deformación expresiva que aumenta nuestro asombro ante lo que en la cotidianidad pasamos por alto.

Para dar la sensación de vida, para sentir los objetos, para sentir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el del extrañamiento de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. (Shklovski 73)

Podríamos decir que aquello que la normalidad oculta, sale a flote al mostrarlo de manera más compleja. Este complejizar intenta una des-automatización de la percepción. Y esta es la idea que nos interesa destacar, que para Meyerhold, la idea de un cuerpo grotesco equivale a lo que el extrañamiento intentaba lograr en el campo de la literatura. Esta des-automatización es, en el caso del teatro, doble, porque primero debe llevarse a cabo y entenderse como parte del proceso de formación y entrenamiento del actor; y posteriormente funciona en la relación entre el público y los cuerpos de los intérpretes en el escenario.

El grotesco en el cuerpo en el proceso de la obra Roque, el mito del héroe

Muchas veces las partituras y acciones nacen del método de trabajo en el que el actor o la actriz se han desarrollado, el cual afecta o condiciona su estética. Frente a esto,

nuestra intención es la de romper con el paraguas estético de la técnica y acogernos a un camino ecléctico, en el cual podemos tomar todos los principios de todas las técnicas.

La falsa pista que generalmente intentan seguir los actores es la de crear las acciones en la línea descriptiva de aquello que está indicado en el texto o la idea. En lugar de intentar seguir el camino lógico, nuestra exploración nos ha llevado a seguir lo contrario. Allí aparece el cuerpo grotesco, cuando, a pesar de las sensaciones y emociones que atraviesan a un cuerpo, este hace algo contrario a lo que ese mundo interior dicta. Se produce un contraste en el que se descoloca la lógica de la acción y esto, extraño de por sí, en el escenario se convierte en un comentario a la situación y a los personajes. Añade información adicional al espectador, la cual es no racional, sino sensorial, visceral, emocional.

La vía metodológica para esto se trabajó desde el entrenamiento. Se procuró la construcción de un cuerpo imaginario grotesco, incluso caricaturesco. Ese cuerpo exagerado se fue pasando a lo interno hasta encontrar el estado natural de cada personaje.

Para enfrentar las situaciones, se analizó cada una de ellas y se crearon protoscenas basadas en juegos con el espacio o con el cuerpo como territorio de juego. Así se creó una partitura definida, la cual intentaba cambiar el sentido lógico, descriptivo y lineal de la situación.

Lo que sostiene la idea del grotesco como fundamento del arte teatral es el hecho de romper con lo preconfigurado o lo esperado. Es crear una brecha entre la realidad y el arte ficcional del teatro, confiriendo al espectador el espacio para que ese extrañamiento suceda y así la realidad pueda ser entendida y reflexionada desde otras aristas acaso insospechadas.

Meyerhold, discípulo de Stanislavski, invocador de un teatro de la convención consciente y creador de la biomecánica, creía fervientemente en el grotesco como una forma que “abre al artista maravillosos horizontes” (Meyerhold 60). Según el director ruso el grotesco:

Mezcla los opuestos y acentúa con intención las contradicciones [...] permite abordar lo cotidiano, en un plano inédito. Lo profundiza a tal punto que lo cotidiano deja de parecer natural [...] Manifestando lo grotesco el artista intenta hacer pasar de repente al espectador del plano donde acaba de colocarlo a otro plano inesperado (Meyerhold 60, 61,63)

Siguiendo estas pautas, desde el proceso de enseñanza/aprendizaje del curso Actuación IV, del sexto semestre de la carrera de teatro de la Universidad Central del Ecuador, construimos el montaje teatral *Roque, el mito del héroe*, adaptación libre del texto original del dramaturgo brasileiro Dias Gomes, *La cuna del héroe*, que algunos conocen más como Roque Santeiro por la famosa novela que se difundió en los años ochenta del siglo XX. La sinopsis de nuestro espectáculo es la siguiente: Durante la guerra del Cenepa¹ el cabo Roque Duarte es dado de baja por el enemigo, al menos así lo informa el boletín del ejército. El mito crece y el pueblo se hace conocido, crece y florecen los negocios. Sin embargo, quince años después el supuesto difunto aparece vivo poniendo en peligro la construcción de todo. Las élites del pueblo se ponen en crisis y activan sus mecanismos de defensa.

Nos interesaba ver como el poder se esconde en una estructura que nos quiere presentar como legítima. Las nociones de santo, héroe, patria, sirven básicamente para mantener una cohesión social que beneficia a unos pocos. Pero la gente está dentro del automatismo perceptivo, ve cómo gana su selección de fútbol o su deportista nacional y se envanece, porque se siente parte de algo triunfante. A nosotros nos interesaba desmontar ese sentido de patria que nos enseñan.

Por ello los movimientos de cuerpo, la voz, todo aquello, está construido desde la idea del grotesco. Un grotesco no pensado como estética del espectáculo, sino como no-

¹Nuestra adaptación parte de la referencia de la guerra del Cenepa ocurrida entre Ecuador y Perú a mediados de los años 90 del siglo XX y ocurre en un pequeño pueblo del sur del país en 2010.

ción filosófica de trabajo. Metodológicamente trabajamos desde lo concreto, desde la construcción de partituras precisas.

Es frecuente que, ante una nueva obra, los actores occidentales pensemos primero en lo abstracto: el amor, el odio, tal o cual sentimiento o pensamiento, un estado de ánimo, etc. Sin embargo, nuestro punto de partida debe ser lo concreto, el cómo de la acción y la acción misma. Aquí puede surgir el equívoco de hacer la acción inmediata que sugiere el texto y, si seguimos ese camino, ya no podremos entrar en el grotesco. La imitación, mediante gestos de una pelea, para una escena de pelea es tautológica y reiterativa. Quiero en este punto poner un ejemplo. En *Roque, el mito del héroe*, debíamos llegar a una escena en la que el personaje de Roque descubría que Porcina le había mentado sobre varias cosas y entonces decide enfrentarla y obligarla a que le cuente todo. El primer impulso del actor y la actriz es el de reproducir corporalmente la pelea, pero en nuestra visión de el cuerpo grotesco, los actores bailan, son una pareja de baile que discute, los pasos de baile se convierten en la acción para presionar, preguntar, descubrir, confesar, gritar. Todo sigue estando en el plano estético de acciones que se refieren a la vida cotidiana, pero su dislocación es la que introduce el grotesco en la escena y en los cuerpos.

En este ejemplo podemos también ver la idea de lo concreto. Trabajamos primero en la partitura del baile, que es absolutamente concreta, sobre la partitura montamos el texto, que es concreto también y finalmente los actores le dan la vida interna requerida para lo cual se apoyan en la estructura física que han construido. Así el trabajo se aleja de las razones abstractas que lo rodean y se dedica a lo concreto.

El cuerpo ya no es el cuerpo naturalista, sino que está atravesado por una energía extra cotidiana que es como un comentario sobre aquello que el personaje está haciendo. El desequilibrio, la contradicción, la segmentación, principios todos asentados en las raíces profundas del teatro nos han servido para componer este trabajo, pero sobretodo el ciclo de la acción de Meyerhold. Cabe mencionar que desde esta visión no intentamos seguir una técnica específica, ni siquiera la biomecánica, sino que nos permitimos trabajar de manera

ecléctica. De alguna forma, nuestra aproximación a la idea de un cuerpo grotesco del actor se hace a través de un entrenamiento concreto y ecléctico. Concretos porque son acciones performativas que se ejecutan de forma precisa, siguiendo un orden y con una energía particular. Ecléctico porque, como ya se ha dicho, se toman los principios generales y no una técnica específica.

© Juan Manuel Valencia

Referencias

- Aristóteles. *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos, 1974.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- . *Rabelais and his world*. Midland Book, 1984.
- De Vito, Joseph A. . *The Interpersonal Communication Book*. New York: Pearson, 2015.
- Gilbert, Michael. «<https://versionojs.xoc.uam.mx/>» 2009.
<<https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/377/376>>.
- Meyerhold , Vsévolod Emílievich. *Teoría Teatral*. Madrid: Fundamentos, 1982.
- Rabelais, François. *Gargantúa*. Caracas: Editorial el perro y la rana, 2008.
- Shklovski, Viktor. «El arte como artificio.» Cuesta Abad, José Manuel y Julián Jiménez Heffernan. *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Akal, 2008.