

Horror grotesco en las representaciones del nazismo. El Goya escondido en Todo verde y un árbol lila

KOSS, María Natacha / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - natachakoss@yahoo.com.ar

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: proyecto de mejora institucional - evaluación - formación docente*

» **Resumen**

Este trabajo se inscribe en el proyecto UBACyT “Imaginarios y humor grotesco. Teatralidades europeas y Primera Guerra Mundial” radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo. Allí abordamos la necesidad de definir lo grotesco contemporáneo, diferenciándolo del grotesco como categoría estética y analizando sus antecedentes y su productividad en el mundo contemporáneo.

En este trabajo pretendemos aunar esos dos extremos: uno de los grandes antecedentes-conformadores del grotesco como lo es Goya, y su hipotético vínculo con una de las últimas producciones de Juan Carlos Gené.

» **Presentación**

Todo verde y un árbol lila se estrenó en el Teatro Nacional Cervantes en el año 2007¹, en un contexto de crisis interna del teatro que lo mantuvo cerrado durante un largo período. Por ese motivo la obra tuvo una temporada muy breve, no salió de gira y tampoco se pudo reponer.

La pieza tiene su génesis en uno de los talleres de dirección que Gené dictaba en el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral). Allí Daniela Catz, una de sus alumnas, llevó para trabajar unas cartas de su abuela Lotte Laser que había mandado a traducir del alemán y que, de una manera un tanto extraña, contaban la historia de su familia. Las cartas las había recibido su abuelo Rudi, único integrante de esta familia judía que pudo viajar de la Alemania nazi a la Argentina, con el proyecto (compartido por casi todos en su misma situación) de conseguir asentarse en el territorio, juntar dinero, y

¹ Con: Juan Carlos Gené, Daniel Catz, Esteban Pérez, Francisco Cocuzza, Livia Fernán, Mario Petrosini, Julia Auge. Asistente De Dirección: Mónica Quevedo. Asesoramiento Ideomático: Paula Ransenberg. Edición de Video: Fernando Sicard. Producción T.N.C.: Melina Ons. Fotografía: Gustavo Gorrini. Música Original: Luis María Serra. Escenografía Y Vestuario: Carlos Di Pasquo. Dirección: Juan Carlos Gené.

traer a todos los parientes posibles a este lado del Atlántico. Lamentablemente, ese proyecto nunca logró concretarse.

Por eso sostenemos que el inicio de esta obra es biodramático, según el concepto de Vivi Tellas (Brownell, 2021) ya que se vincula en su origen con un tipo de teatro documental que Gené reiterará en *Bodas de sangre. Un cuento para cuatro actores* (2010).

Las cartas, entonces, son las que Lotte le enviaba a su hermano. Las respuestas de Rudi hubo que imaginarlas para la obra. Pero lo que más estimuló la imaginación de Catz primero y de Gené después, no fue tanto lo que las cartas contaban sino lo que ellas omitían. Porque, obviamente, la correspondencia tenía que atravesar la censura institucional.

HOMBRE: "Nueva York. 2 de octubre 1938. Mi estimado Laser: cómo nos hemos alegrado que usted, por fin, abandonó... (ese país) ... porque han pasado (ahí) cosas las últimas semanas... (sabe que para nosotros) las cosas empeoran hora a hora. Mi amigo Augenster, el que estuvo preso por diez semanas, finalmente también salió y llega el 8 de este mes con su mujer a Nueva York... ¿Qué hacen sus padres y sus hermanos? ¿Podrá hacer algo para que algunos de ellos lo sigan? ¿Qué oye de la restante familia de Hamburgo? ¿(Tienen todavía) sus negocios?... Con muchos saludos su Fred Kaufman.

JCG: "¿Tienen todavía sus negocios?" Es una pregunta extraña: si escribiera a un amigo preguntando por sus familiares, ¿por qué preguntaría "¿siguen siendo médicos, ingenieros, músicos o viajantes de comercio?"

(Gené, 2014: 100)

Los silencios son más que elocuentes.

Gené entonces, una vez finalizado el taller, le pidió a Catz quedarse con las cartas durante un tiempo. Poco después, nuestro dramaturgo la convocó y le mostró la primera de las nueve versiones que tendría la obra. La pieza trabajaba ahora no solamente sobre el intercambio epistolar, sino que aparecieron recursos novedosos en la trayectoria autoral de Gené que irían a aportar a la estructura.

La obra está integrada por cinco personajes: JCG, interpretado en su momento por Gené, que se presentaba a sí mismo y contaba el proceso genético de la puesta, además de realizar diversos tipos de comentarios heurísticos como el citado anteriormente. Luego está Lotte, interpretada por Catz, quien también se encarga del personaje Daniela Catz. En tercer lugar encontramos a Esteban Pérez, quien tiene a su cargo al personaje de Rudi. Francisco Cocuzza encarnaba al Hombre, que era al mismo tiempo el padre de Rudi y Lotte y la sinécdoque de todos los familiares varones que no pudieron escapar del nazismo alemán. Livia Fernán tenía a su cargo al personaje de la Madre, pero era además la representación de todas las mujeres que no se salvaron. Y finalmente Mario Petrosini era el gran burócrata; ya sea como integrante de la universidad o de la cancillería, su trabajo principal era encontrar las barreras institucionales que impidieran el paso de los judíos.

Como queda en evidencia por la breve descripción de los personajes, esta obra puede pensarse no solamente desde la poética biodramática, sino que también requiere que la consideremos en términos de alegoría.

Recordemos asimismo que Gené era un verdadero hombre de teatro que no sólo ejerció variadas funciones en la escena (director, actor, dramaturgo), sino que también fue director del Teatro Municipal, presidente de la Asociación Argentina de Actores, director del CELCIT Argentina, además de trabajar en el campo de las artes audiovisuales. Como puede intuirse, se involucraba en la totalidad de las condiciones de la puesta y, si bien no tenía un equipo estable de trabajo, sí contaba con colaboradores permanentes. Los dos más importantes, sin lugar a dudas, fueron Verónica Oddó y Carlos di Pasquo, quien en esta obra tenía a su cargo la escenografía. Con la confianza que dan los años, escenógrafo y director trabajaron en conjunto, con un Gené muy involucrado además en la puesta de luces e, incluso, en el aspecto musical (en la obra se canta una canción que es creación de nuestro dramaturgo).

La escenografía, entonces, constaba de una larguísima mesa blanca con sillas en paralelo a la platea, donde se desplegaban todas las cartas y algunos objetos más. En foro y en perpendicular, había una tela traslúcida que, iluminada de frente, formaban con la mesa una cruz, conformando la extraña idea de personajes judíos crucificados en escena. Pero a contraluz, esa tela permitía el desarrollo de imágenes en segundo plano, en las que veíamos con una poética expresionista el progresivo despojamiento del Hombre, quien empezaba la obra completamente vestido y terminaba casi desnudo. La violencia ejercida en el cuerpo, de la que nos íbamos enterando a través de las cartas, aparecía trasmutada en el despojamiento de la ropa, que se iba exponiendo arriba de la mesa.



Esta imagen explícita, pero a la vez velada, trabajada a partir de claroscuros y de una paleta cromática de tonos ocres que, así y todo, no transmitía una calidez en la imagen. Creemos que esto remite a ciertos trabajos de Goya, sobre todo los vinculados a su última etapa, más específicamente la pintura negra y los grabados. Allí, tal como Kayser (2004) afirma, el pintor consolida el desarrollo del grotesco en su obra. Pensamos que el diseño plástico que surge de la escenografía y de la iluminación, viene a dialogar con Goya en esa mirada sobre los horrores de la guerra -el nazismo por un lado y la invasión francesa por otro- que ambos artistas supieron tan bien retratar.



Las paletas coinciden. La desesperación de las imágenes coincide. Aparece un trabajo con el horror, pero con una veladura que consiste en un alejamiento del clasicismo como poética pictórica.

El período de Goya es una época en la cual se empieza a pensar nuevamente en el Grotesco como categoría estética, y se empiezan a delinear sus especificidades modernas.

› ***El grotesco moderno en el antes y el después***

En otras oportunidades ya hemos desarrollado el problema de definir lo Grotesco, por lo esquivo del término y la labilidad de sus categorizaciones. En parte porque atraviesa la totalidad de los campos artísticos, pero también por su productividad y por su dificultad de sistematización.

Sostenemos que el grotesco moderno comienza a surgir a mediados del siglo XVIII, con la reivindicación romántica del mundo y la recuperación de las poéticas de la premodernidad. En las Jornadas del año pasado ya habíamos planteado la relevancia de Victor Hugo en esta nueva configuración y su carácter proteico en el siglo XX, especialmente en el contexto de la Primera Guerra Mundial y con las poéticas de las vanguardias, del expresionismo, con el *Sturm und Drang*, etc. En esta oportunidad, vamos a retomar nuestra caracterización del término para poder referirnos a Goya y a Gené.

Consideramos el grotesco moderno se despliega alrededor de cuatro principios constructivos.

Unión de los opuestos

La risa y el llano, lo sublime y el horror, en un encuentro que no ocurre de manera alternada sino simultánea, de forma superpuesta. Esto es lo que sostiene Victor Hugo (1827)

Es de la unión fecunda del tipo grotesco con el tipo sublime que nade el genio moderno. (32-33)

[Lo grotesco] por un lado crea al deforme y al horrible, por el otro al cómico y al bufón. Ata alrededor de la religión mil supersticiones originales, alrededor de la poesía mil imaginaciones pintorescas. Es él quien siembra a manos llenas en el aire, en el agua, en la tierra, en el fuego, esas miríadas de seres intermediarios que hallamos vivos en las tradiciones populares de la edad media (...) Si el mundo ideal pasa al mundo real, desarrolla inagotables parodias de la humanidad. (35-36)

Esto viene a romper con siglos de división canónica entre comedia y tragedia, separación vigente en el mundo antiguo con Aristóteles y Horacio; y en buena parte de la cultura hegemónica del siglo XVII y XVIII con Boileau.

Violencia sobre la norma

El grotesco va a estar trabajando sobre una pulsión de destrucción de una normativa específica. Para poder sistematizar al grotesco, entonces, necesitamos saber sobre qué norma está ejerciendo violencia, tal como afirma Umberto Eco (1985). La norma estética de belleza, de realización o de poética.

Las imágenes grotescas no lo son para todas las sociedades por igual. Pensar a una persona con cabeza de elefante y cuatro brazos, puede ser una imagen grotesca para occidente. Pero esa misma configuración deviene en una imagen sagrada si pensamos en Ganesha y la cultura hindú.

Poética subjetiva

Sabemos que todo el arte es una mirada subjetiva del artista sobre el mundo. Pero el grotesco, instalado en una poética subjetiva, va a subrayar esa mirada personal. En lugar de pretender un consenso universal, las poéticas de la subjetividad van a poner en primer plano al sujeto enunciador. Claramente hay una opinión muy fuerte de Goya respecto de la guerra en sus estampas. Ya aparece eso en el mismo título de la serie, “Los desastres de la guerra”.

Mirada crítica social

El grotesco moderno se desarrolla en momentos de profundos conflictos crisis sociales, vinculados con un gran acto de violencia. Guerras, matanzas, holocaustos... el grotesco va a aparecer como crítica al desarrollo

de la violencia. Pero no sólo a sus consecuencias, sino también a las condiciones de posibilidad de su existencia.

› **Algunas conclusiones provisionarias**

Como enunciamos hasta aquí, vamos a poder ver que tanto en Goya (respecto de la guerra con Francia) como en Gené (en relación a la Segunda Guerra Mundial) aparece un trabajo con ciertos sistemas de veladuras. En el caso de la obra de teatro, con la tela que permite trabajar en contraluz y que muestra a la vez que oculta. Y en el caso de la plástica, con el trabajo con el grabado, que viene a funcionar como veladura si consideramos como norma el trabajo con el óleo. En ambos casos aparecen escenas mucho más elocuentes en sus metáforas que en sus documentaciones históricas.

El "trazo grueso" evidencia una opinión, reforzada en la obra de teatro por la presencia del personaje JCG y en las pinturas y grabados por la remarcación del pincel, a la vez que organiza una manera de ver el mundo. La mirada grotesca sobre los desastres del nazismo, tanto en Alemania como en Argentina (y su responsabilidad y complicidad política), permitieron en *Todo verde y un árbol lila* entender esas consecuencias sociales de manera afectiva. La obra se construye alrededor de cartas de una persona que no sobrevivió. Lotte (y toda su familia) terminaron finalmente muriendo en Europa, sin poder reencontrarse nunca con Rudi. La obra entonces es sumamente emotiva, pero logra trascender lo melodramático por la vía del grotesco. Éste es el que permite una distancia que favorece la mirada crítica.

Bibliografía

- Brownell, Pamela (2021). *Proyecto Biodrama: el teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*. Buenos Aires, Red Editorial.
- Eco, Umberto (1985). "Lo cómico y la regla" en su *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires: Lumen / Ediciones de la Flor.
- Gené, Juan Carlos (2014). *El sueño y la vigilia. Todo verde y un árbol lila*. Buenos Aires, Losada.
- Kayser, Wolfgang (2004). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid, La balsa de la Medusa.
- Koss, María Natacha (2021a). "Problemas compartidos del humor grotesco y los imaginarios sociales" en *Actas de las VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Koss, María Natacha (2022). "Definir la norma para definir lo grotesco" en *Actas de las VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Victor Hugo (1979 [1827]). *Prefacio de "Cromwell". Manifiesto romántico*. Buenos Aires: Goncourt.