

El devenir del drama moderno en *En lo alto para siempre* de Camila Fabbri y Eugenia Pérez Tomás

Martina Sclauzero | Estudiante de Lic. y Prof. en Artes Combinadas, FFYL, UBA | m.sclauzero@hotmail.com

Al entrar en la sala de *En lo alto para siempre* el espectador se encuentra con una escenografía imponente: un pequeño living construido a escala y sobre el techo de la habitación, una terraza con una gran pantalla detrás. La disposición de las butacas, rodeando esta construcción irregular, hace que se tenga una visión distinta desde cada ubicación. Una vez que arranca la obra, el espectador podrá comprobar que la acción se desarrolla arriba, en el espacio abierto e impredecible. Virginia es una madre que hace días que no baja de esa terraza de la cual se tiró su hijo Pablo. Lidia, su hija embarazada, va a visitarla diariamente, con la esperanza de que en algún momento pueda sobrepasar su duelo. Debajo las habitaciones se inundan y Emilio, el plomero, no puede hacer nada al respecto. Los tres pasarán el tiempo en lo alto, cada uno desde su historia, mientras la figura misteriosa de Pablo, como fantasma que solo Virginia parece ver, vuelve una y otra vez a arrojararse al vacío.

Partiremos de la idea de que *En lo alto para siempre* puede pensarse desde una revisión del drama moderno burgués. En función de las teorizaciones de Lehmann sobre el teatro posdramático y esta posibilidad que él encuentra de rever el teatro del pasado a la luz de las nuevas formas, partiremos de los signos teatrales posdramáticos presentes en la obra para ver cómo se diferencian del drama moderno y cómo se resignifican. Utilizaremos también el concepto de Sarrazac del devenir rapsódico del teatro para distinguir estos rasgos de epicidad que se alejan del modelo del drama. No es nuestra intención catalogar *En lo alto para siempre* como una obra posdramática, sino detectar cómo se construye en la puesta un nuevo verosímil en la interrelación de los distintos lenguajes escénicos.

› El devenir rapsódico del teatro

*Esto es lo que la gente llama una vista. Y sabías que desde abajo no te podía parecer que estuvieras tan alto aquí arriba.
Ahora ves qué alto te encuentras. Sabías que desde abajo no se puede saber.*
(Foster Wallace, D., 2002)

En la era contemporánea se ha perdido una de las cuestiones que se encuentra en la base de la concepción del drama moderno: el pensamiento totalizador, la idea de universalidad y de progreso infinito (Dubatti, 2009). Hoy en día, frente a una realidad que se presenta como fragmentaria y desgarrada, fuertemente atravesada por los modelos de percepción instaurados por los medios, “La visión simultánea y multi-perspectivista reemplaza a la sucesiva y lineal”. (Lehmann, 2013: 27). En *En lo alto...* la puesta se configura en medio de una búsqueda por responder a estos nuevos modelos de pensamiento. Y con este objetivo, no niega los modelos anteriores, sino que los expone desde una nueva mirada. La

acción ya no se centra en el interior de las habitaciones abarrotadas que siguen la línea del drama moderno, sino al aire libre, haciendo que el espectador literalmente pase por arriba de la vieja escena. Aparece en contraposición a los grandes relatos, el interés por lo singular, lo individual, lo sensible.

Jean-Pierre Sarrazac desarrolla en su “Apostilla a El drama en devenir” (2009), la idea de que lo que entra en crisis en el teatro contemporáneo es “lo dramático” entendido desde un modelo que se basa en el conflicto interpersonal. Frente a esta situación, él habla de una “rapsodización de la obra teatral” (p.7) la cual se caracteriza por “la revisión constante entre lo alto y lo bajo, de lo trágico y de lo cómico; ensamblaje de formas teatrales y extrateatrales, que forman el mosaico de una escritura que es resultado de un montaje dinámico (...) la liquidación de la ‘unidad de acción.’” (p.10), entre otras. Nos interesa resaltar estas características que se encuentran presentes en *En lo alto para siempre* para poder detectar cómo se trabajan desde la co-relación de los distintos lenguajes escénicos y cómo nos permiten pensar la relación con el drama moderno. Tomando el “drama moderno” como “una poética abstracta (o archipoética) específica, que se recorta por su singularidad dentro de la historia del teatro moderno y que significa una contribución esencial a los procesos de modernización del teatro mundial...” (Dubatti, 2009: 23).

En *En lo alto...* vemos que aparentemente se respetan dos de las unidades aristotélicas: tiempo y espacio. Sin embargo, el espacio se vuelve ambiguo por momentos cuando los personajes bajan de la terraza y pueden hablar desde un abajo que no se mete en el interior del living y no podemos ubicar espacialmente con precisión. De la misma manera, las coordenadas temporales se vuelven ambiguas. Los personajes se preguntan “¿Hace cuánto que estamos acá arriba?”, como si el tiempo en las alturas tuviese una densidad distinta al tiempo cotidiano.

Por otro lado, no podemos afirmar que haya unidad de acción. Nos encontramos con tres personajes, con una entidad psicológica aparentemente definida, pero que no persiguen ningún objetivo claro. Siguiendo a Patrice Pavis “Hay conflicto cuando un sujeto (sea cual fuere su naturaleza exacta), al perseguir un determinado objeto (amor, poder, ideal), se ve «enfrentado» en su empresa por otro sujeto (un personaje, un obstáculo psicológico o moral)” (1998: 90). El conflicto está ausente en *En lo alto...*, en su lugar podemos distinguir lo que Hans-Thies Lehmann denomina “estructura onírica” si lo pensamos desde una estética de “*collage*, al montaje y al fragmento y no al desarrollo de acontecimientos lógicamente estructurados.” (2013: 146). El texto dramático se presenta como un mosaico construido desde fragmentos de textos del escritor estadounidense David Foster Wallace, el espectador que tenga conocimiento de su obra podrá detectar la intertextualidad y construirá un sentido que probablemente sea muy distinto para aquel que no posee esas competencias literarias.

Aparece en la puesta el boceto del típico “encuentro personal” del drama moderno para transgredirlo. No hay una verdad transformadora que aflore en el encuentro, sino múltiples interrogantes que quedan sin resolución. Podríamos decir que se mantiene, como en el drama moderno, la base del pasado intradieгético como matriz estructurante que se introduce en el presente por medio de los mismos personajes que funcionan como narradores internos (Dubatti, 2009: 71). Sin embargo, a diferencia de éste, en el cual “La estructura narrativa consistirá en la progresiva y estratégica distribución de la información sobre ese pasado” (Dubatti, 2009: 71), en *En lo alto...* el suceso desencadenante de la situación presente se explicita desde un primer momento y se vuelve a re-presentar en el accionar del personaje

misterioso de Pablo. Percibimos en Virginia, Lidia y Emilio la encarnación de este “personaje rapsoda”, que ya no habla diciendo las verdades sino que es un personaje que piensa en voz alta, distanciándose así de la “hiperdramaticidad del diálogo de teatro burgués” (Sarrazac, 2010: 15). Los diálogos, que por momentos recuerdan a aquellos monólogos presentes en las obras de Chejov, se ven repentinamente interrumpidos por instantes de silencio total. Los personajes se detienen y observan alrededor. Podemos pensar estos instantes como pequeños quiebres en la ilusión en los que el espectador, el cual durante casi toda la obra se encuentra en un lugar parcialmente iluminado, es incitado a re-explorar el espacio poniendo en suspenso la actuación.

› Lo posdramático

Entonces, ¿cuál es la mentira? ¿Lo duro o lo blando? ¿El silencio o el tiempo?

La mentira es que haya que elegir entre una cosa y otra.

(Foster Wallace D., 2002)

Lehmann considera que uno de los principios universales del teatro posdramático “es la des-jerarquización de los medios teatrales” (2013: 150). Este concepto que él denomina “parataxis”, nos permite pensar cómo en *En lo alto para siempre* se construye el sentido desde un uso de los lenguajes escénicos que ya no privilegia el texto narrativo. La escenografía adquiere un lugar central en la representación, “emerge ante la mirada que observa como un texto, un poema escénico” (Lehmann, 2013:163). Una sala de estar que se inunda se impone como una metáfora abierta a que el espectador la complete. Podemos pensarla desde la figura de Virginia, como esa mujer que se ahoga en la repetición constante del trauma; pero también podemos distinguir el deterioro de un tipo de teatro que se desprende directamente del modelo del drama moderno.

Sin embargo, los cambios en la iluminación y en la música se encuentran al servicio de la narración. La modificación de los colores de la luz, tanto en el espacio como en la pantalla del fondo, ayudan a “inducir una determinada lectura en función de la atmósfera dramática, en tanto la luz estimula una respuesta emocional en el espectador” (Trastoy y Zayas de Lima, 2006: 204). La alternancia entre secuencias con luz blanca que se posa en todo el espacio y otras en las que se oscurece el interior del living para dejar solo a la vista el espacio de la terraza con un tinte azulado, le dan a la puesta un ritmo que se destaca por intercalar momentos de tensión y distensión que se condicen con el desarrollo del relato.

De la misma manera, la elevación del espacio en que se desarrolla la mayor parte de la acción y el movimiento de los personajes constante entre el arriba y el abajo, genera que la mirada no tenga una orientación fija; el espectador cuenta con mayor libertad para decidir a dónde dirigir la atención. Central para lograr esta percepción de la escena y la narración es la inclusión del personaje de Pablo, que más que un actor, se presenta como un *performer*. Podemos afirmar que la puesta incorpora la dinámica de *crossover* que destaca Lehmann como presente en el teatro posdramático. A lo largo del desarrollo de la puesta, Pablo sube a la terraza y salta reiteradas veces. Y en ese salto, acompañado de música y el cambio en la iluminación de la pantalla que simula el cielo, se produce cada vez un momento de tensión. El tema musical aparece como *leitmotiv* de Pablo y el cielo se torna entre verde azulado y celeste cada vez que él irrumpe. El golpe seco de Pablo contra el piso aparece en contraposición al silencio que se

produce en el momento previo a la caída, ese momento en el que parecen suspendidos Virginia, Lidia y Emilio. “Puedo subir y bajar. ¡Lo que no puedo es saltar!” dice Virginia en su desesperación.

Además de poner en escena la destreza física del *performer*, incorpora la danza, y no cualquier danza, sino la danza ritual Tinku. La palabra tinku en quechua significa “encuentro”, y se inscribe dentro de la red conceptual que apunta a la re-presentación de este encuentro personal transgredido. Virginia se refiere al ritual como lo último que vio Pablo antes de caer en el pozo depresivo que lo llevaría a terminar con su vida, y Emilio relata su experiencia y la describe como una danza dolorosa que implica bailar hasta morir. No obstante, la inclusión de esta danza desde su materialidad y potencialidad expresiva va más allá de lo narrativo. Ésta aparece en tres momentos: primero Virginia hace una imitación tímida de lo que había aprendido de Pablo sobre el tinku, luego los cuatro personajes bailan al ritmo del tema de Alanis Morissette “*Hand in my pocket*” y finalmente, Pablo con una pollera típica con cascabeles, baila solo en silencio. Podemos pensar estas dos últimas inclusiones como momentos en lo que la narración se deja de lado para poner de manifiesto la presencia del actor desde su corporalidad. La potencialidad expresiva del movimiento, vuelve a estos dos momentos, particularmente preñantes por sobre el resto de la obra.

› La preñancia de lo semántico

Están dos peces nadando uno junto al otro cuando se topan con un pez más viejo nadando en sentido contrario, quien los saluda y dice, “Buen día muchachos ¿Cómo está el agua?” Los dos peces siguen nadando hasta que después de un tiempo uno voltea hacia el otro y pregunta “¿Qué demonios es el agua?”
(Foster Wallace, D. 2015)

No podemos hablar en este caso de un total abandono de la síntesis en términos de Lehmann, ya que, más allá de la desjerarquización de los lenguajes y de una concepción de la escena como abierta y fragmentaria, es posible ubicar una red simbólica compuesta por los distintos signos presentes en la puesta. No hay en ella una renuncia a la significación en favor exclusivo de la percepción; de la misma se desprenden varios núcleos semánticos como la soledad, la muerte y la orfandad, entre otros. Sin embargo, se distancia de la función de esta red dentro del drama moderno al servicio de una tesis “predicación significativa sobre el mundo social, resultado de la observación y el conocimiento de la realidad social, con el fin de ratificar o modificar esa realidad: la prioridad del individuo sobre el ciudadano para el progreso social” (Dubatti, 2009: 67).

Podríamos hipotetizar que, si *En lo alto...* propone una tesis, la misma se desprende de su intertextualidad con “Esto es agua” de David Foster Wallace. En este ensayo que el escritor leyó en la ceremonia de graduación de la Universidad de Keyton en el año 2005, él asevera: “Aprender a pensar realmente significa aprender a ejercer cierto control sobre cómo y qué es lo que pensamos.” La puesta en su totalidad no sólo reflexiona sobre esta cuestión a través de los diálogos entre los personajes, sino que aparece como un ejercicio para el espectador, quien, en la mayor parte de la obra no encuentra una orientación clara para su mirada.

› A modo de cierre

En el presente análisis hemos logrado destacar cómo la utilización de los lenguajes escénicos en *En lo alto para siempre* trabaja desde una interrelación de modalidades propias del teatro dramático y posdramático (entendido desde los desarrollos teóricos de Lehmann y Sarrazac). Se instaura como una puesta que no niega sus bases en aquel modelo del drama burgués, sino que dialoga con el mismo desde una perspectiva contemporánea. Quedará pendiente para futuros análisis explorar su relación particular con las puestas del teatro porteño, especialmente con el realismo reflexivo de los años sesenta, en el cual podemos pensar una relación entre el personaje en busca de su identidad y la evidente orfandad de los personajes de *En lo alto...*

› Ficha técnica

- › **Teatro:** Teatro Nacional Cervantes
- › **Temporada:** 2018/2019
- › **Actúan:** Pablo "Kun" Castro, Delfina Colombo, María Onetto, Marcelo Subiotto
- › **Producción:** Lucero Margulis
- › **Asistencia de dirección:** Marcelo Mendez
- › **Asistencia de iluminación:** Estefanía Piotrowski
- › **Asistencia de escenografía y vestuario:** Sofía Eliosoff
- › **Colaboración artística:** Ignacio Cerói
- › **Música:** Guillermo Pesoa
- › **Coreografía:** Virginia Leanza
- › **Iluminación:** David Seldes
- › **Escenografía y vestuario:** Mariana Tirantte
- › **Dirección:** Camila Fabbri y Eugenia Pérez Tomás

› Bibliografía

- › Dubatti, J.(2009). "El drama moderno como poética abstracta", "Henrik Ibsen y el drama moderno" en *Concepciones del teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires: Colihue.
- › Foster Wallace, D. (2002) "En lo alto para siempre". Traducción de Javier Calvo. *Barcelona Review* [en línea] Consultado el 17 de Mayo de 2021 en <http://www.barcelonareview.com/29/s_dfw.htm>.
- › Foster Wallace, D. (2015) "Esto es agua". Consultado el 17 de Mayo de 2021 en <<https://circulodepoesia.com/2015/03/esto-es-agua-texto-de-david-foster-wallace/>>.
- › Lehmann, H. (2013). "Prólogo", "Signos teatrales posdramáticos", "Distancia estética, mémoire involontaire", en *Teatro Posdramático*. Murcia: CENDEAC/Paso de Gato.
- › Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro*, Barcelona: Paidós.
- › Sarrazac, J.P. (2009). "El drama en devenir. Apostilla a L'avenir du drama", en *Cuadernos de ensayo teatral*, No 12, México: Paso de Gato.

- › S.d. "Tinku". Consultado el 17 de Mayo de 2021 en <<https://www.educa.com.bo/danzas/tinku>>.
- › Trastoy, B. y Zayas de Lima P. (2006) *Lenguajes escénicos*, Buenos Aires: Prometeo.