



Maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro

Tesis para defender el título de Magíster en Ciencias Humanas,
opción Teoría e Historia del Teatro

***Teatro: no pasar. Rendimiento crítico del teatro de
Roberto Suárez en su contexto de producción***

Autor: Ignacio Gutiérrez

Director: Dr. Gustavo Remedi

Montevideo, mayo de 2017

Montevideo, 26 de mayo de 2017

Universidad de la República

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Comisión Académica de Posgrado:

Por intermedio de la presente, quien suscribe, Dr. Gustavo Remedi, en mi carácter de Director de la tesis «*Teatro: no pasar. Rendimiento crítico del teatro de Roberto Suárez en su contexto de producción*», cuyo autor es Ignacio Gutiérrez, certifico que la misma se encuentra finalizada y lista para su presentación y defensa, para lo cual otorgo mi aval.

Sin más, saluda cordialmente:

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'G. Remedi', with a horizontal line drawn underneath it.

Profesor Dr. Gustavo Remedi

Departamento de Teoría y Metodología de la Investigación Literaria,
Instituto de Letras; Maestría en Ciencias Humanas, Opción Teoría e
Historia del Teatro.

ÍNDICE

<u>INTRODUCCIÓN</u>	8
Objeto y propósitos	8
Corpus y organización del trabajo	9
<u>CAPÍTULO UNO:</u>	
<u><i>El teatro de Roberto Suárez en su contexto de producción y recepción</i></u>	17
1.0 Presentación	17
1.1 De los <i>noventa</i>	19
1.2 De los <i>dos mil sobre los noventa</i>	27
1.3 Enfoques críticos sobre el “primer” Suárez	35
1.4 Enfoques académicos más recientes	45
<i>Escena fracturada</i> (“primer” Suárez)	49
<i>Estética de la disolución</i> (“segundo” Suárez)	52
<i>Desfasaje intergeneracional y “agujero negro”</i>	56
<i>Tres preguntas</i>	58
1.5 Recapitulación (¿ <i>Generación</i> de los noventa?)	62
<u>CAPÍTULO DOS:</u>	
<u><i>Claves de la dramaturgia de Roberto Suárez</i></u>	68
2.1 Marco teórico-metodológico (descripción y fundamentación). La <i>dramatología</i> como modelo de análisis	68
2.1.1 Presentación	68
2.1.2 Fundamentos	70
<i>Teatro / drama / dramaturgia</i>	71
<i>Distancia representativa</i>	75
2.2 Claves de la dramaturgia de Roberto Suárez	78

2.2.1 Corpus y fuentes (fundamentación)	78
<i>El quiebre de las pirámides</i>	78
2.2.2 Primeras claves (“primer” Suárez)	83
<i>Fábula: cronotopo difuso, religiosidad heterodoxa, atmósfera fantástica</i>	83
<i>Escenificación: violencia, velocidad, humor, grotesco</i>	85
2.2.3 Textos / temas	88
2.2.3.1 Funciones del diálogo: reconstrucción parcial de un pasado perdido	90
2.2.3.2 Formas del diálogo: centralidad de las apelaciones	96
<i>Realidad y juego</i>	99
2.2.4 Visión: El espíritu de la comedia / la estrategia del comediante	101
<i>Propuesta de periodización</i>	105
2.2.5 Espacio	109
2.2.6 Tiempo	113
<i>Tiempo y significado: la pátina de lo antiguo</i>	113
2.2.7 Personajes: centralidad de la función pragmática	116

CAPÍTULO TRES:

<u>Dramaturgia de Bienvenido a Casa</u>	123
3.1 Introducción	123
3.2 Ficción	126
<i>Estructura de la acción dramática</i>	126
3.3 Escritura	130
3.3.1 Acotaciones	130

<i>Función y referencia</i>	130
<i>Tres casos significativos</i>	132
(1) <i>“El espíritu de la comedia”</i>	132
(2) <i>Acotaciones y espacio</i>	134
(3) <i>Acotaciones y niveles representativos</i>	136
3.3.2 Diálogo	
<i>Estilo, decoro</i>	137
<i>Funciones</i>	138
<i>Formas</i>	140
3.4 Personajes	142
3.4.1 Estructura personal	142
3.4.2 Caracterización	144
3.4.3 Funciones	146
3.4.4 <i>Distancia</i> personal	147
3.5 Tiempo	149
3.5.1 Planos	149
3.5.2 Grados de (re)presentación	150
3.5.3 Estructura, orden	153
<i>Dos posibilidades</i>	153
3.5.4 Frecuencia	156
3.6 Espacio	158
3.6.1 Planos del espacio teatral / estructura espacial del drama	158
3.6.2 Espacio y niveles dramáticos	160
3.6.3 Espacio y temporalidad	161
3.7 Visión	162
3.7.1 Distancia / perspectiva	162
3.7.2 Niveles	164
<i>Desmontaje del desmontaje</i>	165
<i>Cierre: final del juego</i>	166

CAPÍTULO CUATRO:

<i>Rendimiento crítico del teatro de Roberto Suárez</i>	169
4.1 Introducción	169
4.2 (Nuevo) marco conceptual: lenguaje, sujeto y crítica en la filosofía resistente de Sandino Núñez	169
4.2.1 Fundamentos	171
4.2.2 Modo referencial	174
4.2.3 Modo crítico / modo simbólico	175
4.3 Propuesta de reencuadre categorial	177
4.3.1 Lenguaje	177
4.3.2 Rendimiento crítico (hipótesis)	180
4.3.3 Lenguaje teatral y producción de sentido político	182
4.3.4 Modos suplementarios	184
(1) Modo poético	185
(2) Modo imaginario	188
(3) Modo lírico	192
4.4 Claves de la dramaturgia de Roberto Suárez (II): recapitulación crítica	196
4.4.1 Primer Suárez: modo imaginario / modo poético (<i>Las fuentes del abismo, Kapelusz, Rococó-Kitsch</i>)	197
4.4.2 Segundo Suárez: modo lírico (<i>El bosque de Sasha, El hombre inventado</i>)	206
4.4.3 Tercer Suárez: modo crítico (<i>La estrategia del comediante, Bienvenido a casa</i>)	214
<u>CONCLUSIONES, LIMITACIONES Y TAREAS PENDIENTES</u>	228
<u>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	247

Resumen: El presente trabajo estudia la producción teatral del actor, director y dramaturgo uruguayo Roberto Suárez (Montevideo, 1970) a partir de un corpus de siete espectáculos estrenados entre 1992 y 2012. En el primer tramo se propone una mirada que focaliza en la evolución de su poética teatral en diálogo con su contexto de producción y recepción, buscando tanto sus marcas de pertenencia como sus singularidades con respecto a la que aquí llamaremos *generación de los noventa* del teatro uruguayo. En los capítulos centrales, a partir de un análisis interno o inmanente del conjunto de la producción de Suárez como director (y de una lectura más específica y detenida de su última obra, *Bienvenido a casa*, de 2012) argumentaremos que la característica más sobresaliente de sus espectáculos (visible tanto a nivel temático como estructural) es una preocupación creciente por el problema de la *subjetividad* en el teatro, solidario del problema de la *representación*, dentro y fuera de él. En el tramo final de la tesis, y a partir de un reencuadre teórico -en el que se adoptan y se reformulan para el análisis teatral algunas categorías desarrolladas recientemente por el filósofo uruguayo Sandino Núñez- proponemos la noción operativa de *rendimiento crítico* para dar cuenta de las principales estrategias y modalidades de producción de sentido político que hallamos en el teatro de Suárez (siempre en relación o en tensión con su contexto de producción: el campo teatral uruguayo de la post-dictadura y el más general de las teatralidades sociales estéticamente legitimadas en la época actual y en nuestra región).

Palabras clave: teatro; política; subjetividad; representación; Roberto Suárez; *generación de los noventa* en el teatro uruguayo

Abstract: This thesis aims to study the theatrical production of the Uruguayan actor, director and dramatist Roberto Suárez (Montevideo, 1970) through a corpus of seven plays premiered between 1992 and 2012. In the first part the outlook focuses on the evolution of his poetry in connection with his production and reception context, searching for the singularities and matching aspects related to what we will call *the nineties generation* in the Uruguayan theatre. In the central chapters, from an immanent critique of Suárez's productions as director (and from a more specific and in-depth reading of his last play, *Bienvenido a casa*) we will state that the most remarkable characteristic of his work (not only visible in their topics but also in their structure) is a growing concern about the problem of Subjectivity in theatre, in connection with the problem of Representation, in and out of it. In the final part of the thesis, and from a new theoretical framework -in which some categories recently developed by the Uruguayan philosopher Sandino Núñez will be adopted and reframed- we will introduce the term *critical performance* to explore the political approach in Suárez's theatre (always taking into account the connections and tensions with his context: the Uruguayan theatrical field after the experience of the military dictatorship; and the aesthetically legitimated social theatricalities nowadays and in our region).

Key words: theatre; politics; subjectivity; representation; Roberto Suárez; *nineties generation* in the Uruguayan theatre

INTRODUCCIÓN

Objeto y propósitos

Este trabajo se propone estudiar la producción del director, dramaturgo y actor uruguayo Roberto Suárez (Montevideo, 1970) con dos propósitos fundamentales: 1) ofrecer una valoración crítica del *lugar* de su poética dramática en el panorama del teatro uruguayo de las últimas dos décadas; 2) defender que algunas de las marcas constitutivas de su trabajo artístico permiten delinear un modo singular de posicionamiento con respecto al contexto del cual emerge, en particular en cuanto a las formas y posibilidades de producción de sentido político para el teatro actual en el campo rioplatense.

En relación al primero de estos cometidos, propondremos un abordaje analítico-crítico del teatro de Suárez considerando el conjunto de su producción como director. En el lapso de veinte años comprendido entre su primer estreno (*Las fuentes del abismo*, 1992) y el más reciente (*Bienvenido a Casa*, 2012), rastreadremos especialmente las pistas que permitan explicar la evolución de su poética, sus rupturas y continuidades, así como las principales etapas o instancias en el trayecto que va desde la aparición marginal, a comienzos de los años noventa, de la generación de artistas de la que –según fundamentaremos– Suárez forma parte, hasta la poco discutible consolidación y legitimación de las que goza en el presente.

Con respecto al segundo de los objetivos anunciados (la exploración y defensa de algunas singularidades o rasgos distintivos de la poética de Suárez que permitan, ahora, recortarla de su contexto de aparición), el acento recaerá en la centralidad creciente que adquiere, en sus últimos espectáculos, la investigación en torno a lo que él mismo ha caracterizado como *el problema de la subjetividad* en el teatro (solidario del problema de la representación, dentro y fuera de él). En otros términos, la puesta en relieve y la consecuente problematización, en sus puestas, del lugar de la *visión* o

recepción dramática¹, a través de búsquedas estéticas orientadas a visibilizar y tensionar, por distintos medios, la relación comunicativa entre artistas y espectadores durante el encuentro teatral. En tal sentido daremos especial relevancia a los procedimientos dramáticos y metadramáticos que, en las obras estudiadas, tensionan, al visibilizarlos desde la ficción, algunos *hábitos de representación* naturalizados en ciertas tradiciones artísticas contemporáneas, y también, fuera de la ficción, naturalizados en algunas formas de teatralidad diseminadas en el campo social contemporáneo: hábitos que tienden a relativizar o incluso a diluir los límites entre presencia y representación, o entre realidad y juego, -o incluso, generalizando, entre arte y vida-, y con respecto a los cuales la obra de Suárez parece posicionarse refractariamente. Argumentaremos esta afirmación por extenso a partir de la noción de *rendimiento crítico* del teatro de Suárez en su contexto de producción, que será presentada en los capítulos centrales, y desarrollada con detenimiento en el tramo final de esta investigación.

Corpus y organización del trabajo

En el capítulo inicial de la tesis intentaremos describir, entonces, las modalidades de inscripción del teatro de Suárez en su contexto de producción, para lo cual deberemos discutir y defender la existencia efectiva de una *generación de los noventa* en el teatro uruguayo (o más precisamente, defender la productividad de esta categoría como herramienta descriptiva y como criterio de periodización) e inscribir a su vez esta discusión en el contexto más amplio del teatro de la post-dictadura en nuestro país. Señalaremos algunas filiaciones y marcas comunes de pertenencia que creemos encontrar entre la obra del *primer* Suárez y la de sus coetáneos en el campo teatral local, revisando y valorando los aportes existentes al respecto en el discurso académico y crítico, así como la percepción interna del proceso a través de testimonios de algunos de sus protagonistas.

¹ Es decir, del lugar -en sentido literal- de los espectadores (y las funciones de él derivadas), en tanto *constituyentes* del modo dramático de representación, o más simplemente, del teatro como clase de espectáculo. En el capítulo segundo se desarrollará este concepto y se fundamentará su adopción y su productividad para nuestro propósito.

Al relevar la recepción crítica y la producción académica en torno al teatro de Suárez (sobre el que no hay, hasta el momento, estudios monográficos o de conjunto), ha resultado evidente el desnivel existente en favor de sus obras más recientes. La alta exposición y la celebración casi unánime de su último espectáculo, *Bienvenido a Casa*, por ejemplo, contrasta notoriamente con la escasez de registros específicos dedicados a sus primeros estrenos (más allá de menciones puntuales en balances críticos de fin de año en el ámbito periodístico, o, en el académico, la inclusión de sus primeros títulos en valoraciones de conjunto de los logros y novedades introducidas por los -en aquel entonces- “nuevos creadores”). Esta asimetría es, sin embargo, comprensible, toda vez que la curva ascendente en la ponderación crítica de su trabajo coincide estrictamente con el proceso de legitimación de la poética de su generación en el campo teatral local (y seguramente se trate de dos “caras” de un mismo fenómeno). La presente investigación no escapa del todo a esa dominante: si bien concederemos su lugar y su importancia a las producciones tempranas de Suárez, el análisis de conjunto revela, a nuestro juicio, una evidente fase de consolidación o madurez de su trabajo artístico, que coincide con sus producciones más recientes y que se desmarca visiblemente de las de los primeros años (aquellos de búsqueda y construcción de un lugar y de una poética propios). En consecuencia, si bien el corpus de esta investigación está conformado por los siete espectáculos *escritos*² (en solitario o en colaboración) y dirigidos por Suárez entre 1992 y 2012, los dos últimos -*La estrategia del comediante*, de 2008 y *Bienvenido a casa*, de 2012-, serán objeto de especial consideración en nuestro análisis.

En el segundo capítulo argumentamos esta elección luego de una valoración crítica del conjunto de la obra de Suárez y de la presentación de las que denominaremos “claves” de su dramaturgia. Esas mismas *claves* (informadas por el marco teórico de la *dramatología*, que fundamentaremos en su momento) y en general las conclusiones a las que nos conduzca este primer tramo “inmanente” del abordaje analítico, nos llevarán a proponer una periodización de la producción teatral de Suárez, articulada en tres etapas o momentos. Allí se argumentará también la noción de *autoría* que definiremos *ad hoc* y por razones metodológicas, a partir de algunas reflexiones del propio artista en torno a su práctica. (Resumidamente: una noción que liga los roles de escritura y dirección escénica y los funde en un trabajo de búsqueda necesariamente colectiva, que

² Según un concepto de *escritura* dramática que será someramente presentado más abajo en esta Introducción, y desarrollado en detalle en el capítulo segundo.

cuestiona fuertemente también las divisiones jerárquicas u operativas entre roles artísticos y *técnicos*). Este criterio de demarcación de la figura autorial nos ha llevado a dejar fuera del corpus central al influyente espectáculo *Una cita con Calígula*, de 1999 (con dramaturgia y actuación protagónica de Suárez, pero con dirección general a cargo de María Dodera). A él estarán dedicadas, sin embargo, algunas observaciones en torno a su lugar entre las obras representativas de los años de ascenso y consolidación de la promoción de artistas teatrales de la que Suárez y Dodera forman parte.

A estos argumentos en favor de la consideración prioritaria de sus obras más recientes debemos añadir otros de orden práctico, secundarios pero no irrelevantes: Roberto Suárez practica y defiende una concepción de la escritura dramática que la relega a un estatuto estrictamente subsidiario, operativo y funcional con respecto al trabajo de ensayos, verdadero núcleo de su búsqueda artística; en consecuencia, se ha mostrado en general renuente a la publicación -incluso a la conservación- de sus textos teatrales, y aun de los borradores manuscritos o cualquier otro registro, si quiera parcial, del componente verbal de sus espectáculos. Esta postura, sintomática en sí misma y coherente con una concepción del arte teatral que lo emparenta a algunos directores contemporáneos de la región³, dificulta especialmente el abordaje de sus obras de los años noventa y nos ha obligado a trabajar principalmente a partir de fuentes secundarias: valoraciones críticas en prensa, testimonios de espectadores, o de integrantes de sus elencos y entrevistas personales al autor (quien suele mostrarse parejamente reticente a hablar de la estética y las búsquedas emprendidas en esta primera época de su trabajo, en una toma de distancia, por lo demás, muy significativa para nuestro propósito y que analizaremos con más detalle en los capítulos segundo y cuarto). En cambio, para las dos últimas obras (*La estrategia del comediante* y *Bienvenido a casa*), sí contamos con acceso a transcripciones manuscritas de sus textos dramáticos (el de la primera de ellas, de registro informal y meramente operativo para su utilización en ensayos, fue facilitado gentilmente por integrantes del equipo; el de *Bienvenido a casa*, también provisorio, forma parte de un dossier preparado para la aplicación a fondos y festivales internacionales, que incluye también registros de video).

³ Tal vez el caso paradigmático al respecto sea el del argentino Ricardo Bartís, cuya antología de textos dramáticos (recopilada y editada por Jorge Dubatti) se titula, sintomáticamente *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos* (Bartís: 2003). Para una aproximación al problema de la escritura teatral en Bartís, véase también Gutiérrez (2015a: 85-91)

Ambos textos y los documentos fotográficos y audiovisuales que los acompañan serán considerados fuentes primarias. Finalmente, mi propia experiencia personal ha estado mucho más cercana a estas dos últimas obras: conservo aún fresca mi experiencia como espectador de ambas, y en el caso de *Bienvenido a casa* he asistido también a varios ensayos durante el extenso período de investigación artística previo al estreno de la obra en agosto de 2012.

Sin ocultar que estos argumentos han tenido su peso en la elección del objeto y las estrategias metodológicas de abordaje, creo, no obstante, y como se sugirió ya más arriba, que lo decisivo para el énfasis en estas dos obras del período más reciente es la convicción de que en ellas cobra inusitada fuerza la puesta en tensión, explícita y programática, de las relaciones entre teatro y subjetividad, como impulso que guía el trabajo de investigación y búsqueda artística de Suárez y su equipo, pero también como tema y como soporte estructural de las propias ficciones dramáticas; esto último, sobre todo, a través de un doble movimiento que opera sobre las categorías *personaje* y *espacio* (y, naturalmente, sobre las relaciones entre ambos). Para su descripción destacaremos en el análisis: 1) procedimientos que ponen en relieve, como problema, el *lugar* del espectador con respecto a la ficción y al despliegue de la teatralidad (por ejemplo, la apertura de niveles metadramáticos a través de personajes que son actores de fábulas secundarias o incluidas en el drama principal, con recursos de *actualización* del público, que también es obligado a desdoblarse en público “real” o escénico y público dramatizado o diegético, es decir, a permanecer, simultáneamente, fuera y dentro de la ficción); y 2) estrategias que problematizan el estatuto y la *investidura del espacio*, en tanto punto focal o lugar de la visión constitutiva de lo teatral, y zona crítica en la que se tensan los límites entre realidad y representación (a partir, por ejemplo, de la puesta en tensión de la relación entre *sala* y *escena* como espacios cuya oposición delimita, a su vez, espacial y conceptualmente, las dos clases de sujetos que participan de la comunicación teatral: artistas y público)⁴.

⁴ A modo de adelanto de esta línea argumentativa que desarrollaremos en el capítulo segundo, nótese cómo incluso los títulos de los dos últimos espectáculos de Suárez (“*La estrategia del comediante*” / “*Bienvenido a casa*”) pueden pensarse, respectivamente, como síntesis figuradas -o incluso como “lemas” en clave poética- de la centralidad que adquieren, para su poética teatral de “madurez”, los dos procedimientos mencionados anteriormente.

El tercer capítulo propone una lectura específica y detenida de *Bienvenido a Casa*, retomando y poniendo a prueba las conclusiones de los apartados anteriores, para argumentar el carácter de síntesis y culminación de la poética teatral de Suárez que creemos encontrar en este espectáculo, el último estrenado por el autor al momento de redacción de esta tesis. Para esto se recapitulan las “claves” de su dramaturgia propuestas en el segundo capítulo y se comienza a plantear el problema del *rendimiento crítico* de esta poética en tensión con otras modalidades teatrales y prácticas escénicas contemporáneas. Asimismo, la presentación y el comentario de algunas fuentes secundarias (entrevistas al autor, notas de prensa y otras) nos permitirán dar cuenta de otras aristas del lugar singular que este último estreno ocupa en el conjunto de la producción teatral de Suárez, desde una consideración ahora más general que incluye, además del estudio de la puesta en sí, algunas observaciones genéticas sobre su proceso previo de investigación –de más de dos años de trabajo con frecuencia diaria de ensayos-, y otras sobre el funcionamiento, por demás exitoso, de la obra en sus dos temporadas en la cartelera local (y también en el circuito de festivales internacionales). Fenómenos éstos también distintivos con respecto a las producciones anteriores de Suárez, que nos permitirán argumentar, por otros medios, el carácter *culminante*, o por lo menos de punto crítico, que *Bienvenido a casa* ostenta en la evolución de la poética de nuestro autor, y en el proceso de legitimación y consolidación de su posición en el campo teatral uruguayo contemporáneo.

En el cuarto (y último) capítulo se desarrolla la noción de *rendimiento crítico del teatro de Roberto Suárez*, que da título a la tesis, y se argumenta su productividad para nuestro cometido, a partir de un doble movimiento teórico. En primera instancia se presenta una propuesta de sistematización y reencuadre, para el análisis teatral, de un conjunto de nociones y categorías desarrolladas recientemente por el filósofo uruguayo Sandino Núñez, cuyo propósito fundamental, en el cruce entre la filosofía del lenguaje y la teoría política, puede describirse como el rescate de un programa crítico-resistente con respecto a las formas actuales del capitalismo mediático, así como una defensa estratégica de las prácticas subjetivadoras y emancipatorias de cierta tradición, también crítica, de la Modernidad. El núcleo de mi interés por este enfoque reside en el modo como en él se ligan los conceptos de *lenguaje*, *subjetivación* y *política*, solidarios o coextensivos en tanto formas de socialización de los cuerpos y de la vida, y centrales también para mi propia argumentación. Propondré, entonces, en este capítulo una

reorientación de la clasificación de “modos” de funcionamiento del lenguaje desarrollada por Núñez (2012), manteniendo el carácter “plegado” o crítico con que en ella opera la noción central de *lenguaje*:

Lenguaje, entonces, será aquella estructura de signos capaz de soportar, sostener y operar una verdad crítica (...) *lenguaje* es, por fuerza, *metalenguaje*, entendido como posibilidad de dudar, suspender y criticar el pacto semántico o referencial. La dialéctica entre el modo referencial del pacto semántico (el régimen general de producción, circulación y apropiación de sentidos) y el modo crítico o metalingüístico (como posibilidad de decir, juzgar y problematizar el pacto), constituye utópicamente el *modo simbólico* (...) Esta potencia crítica del lenguaje se apoya, antes que en cualquier otra cosa, en el *carácter negativo del referente* (Núñez, 2012: 25-27, cursivas del autor)

La extrapolación hacia el análisis teatral de esta propuesta implicará, en principio, entender por “lenguaje” al lenguaje específicamente dramático o, menos restrictivamente, los modos en que se visibiliza, ante el público, el desarrollo de la *teatralidad* como proceso. Fundamentaremos entonces la posibilidad de un teatro con *rendimiento crítico*, como noción que aspira a la “utopía” del *modo simbólico*, arriba citada, y que construye su lugar desde la tensión con otras poéticas teatrales y otras formas de teatralidad social, “vecinas” y contemporáneas, que, estimamos, no alcanzan o bien no aspiran a esta “potencia crítica del lenguaje”. Distinguiremos entre estas últimas, dos modalidades, a su vez, opuestas o complementarias:

a) Las que eluden esta potencia crítica *por exceso*. Será el caso de aquellas poéticas que construyen (e imponen) un núcleo de sentido cerrado o no problematizable, que al reificar el referente –al ofrecerlo como ya dado- anulan la posibilidad de “decir, juzgar y problematizar el pacto” (y que identificaremos, en el contexto de la post-dictadura uruguaya, con la tradición del teatro independiente -remanente ya, tal vez, a comienzos de los noventa- de estética predominantemente naturalista, de tema político -explícito o bien cifrado en clave alegórica-, y de aspiración abiertamente confrontativa en el terreno macropolítico y social).

b) Las que lo hacen *por defecto*. Lo que, según nuestros términos, ocurrirá cuando una postura relativista o escéptica con respecto a la referencia, a la verdad o al sentido

(entendidos, desde estas coordenadas, como imposición o *clausura*) desconfía de cualquier “pacto semántico” y consagra, en su lugar, la libre flotación –no jerárquica- de una multiplicidad de sentidos que vuelve irrelevante, cuando no sospechosa, toda distinción entre ficción y realidad, entre lenguaje y metalenguaje, o entre afirmación y crítica. Identificaremos con esta tendencia algunas formas “liminales” o desdelimitadas de teatralidad contemporánea⁵, marcadas por una desconfianza (estética y política) con respecto a la noción tradicional de *teatro* como representación escénica de ficciones (cuando no con respecto a la idea de *representación* en general): estrategias performáticas de *presentación* de cuerpos sin desdoblamiento dramático –sin ficción-, acciones o intervenciones sobre espacios públicos, formas híbridas cercanas a lo posdramático (o a las estéticas *post* en general), variantes del biodrama, entre otras⁶.

En el segundo tramo del capítulo, este reencuadre categorial y las herramientas analíticas de él derivadas serán puestos a prueba para el caso específico de nuestro corpus central. Para ello, ofreceremos una recapitulación crítica de la argumentación desarrollada en los capítulos anteriores y de las conclusiones provisionales allí extraídas, en lo que funcionará como unas (nuevas) “claves de la dramaturgia de Roberto Suárez”, ahora informadas por el (también nuevo) marco conceptual que nos interesa poner a prueba. Es decir, intentaremos localizar en las obras analizadas las formas, las figuras y la tónica de los distintos “modos” de funcionamiento del lenguaje –según la propuesta de Núñez-, atentos especialmente a los *modos* a través de los cuales el lenguaje teatral de Suárez puede, de acuerdo a estas coordenadas, alcanzar un *rendimiento crítico* con respecto a otras formas y hábitos de representación diseminados en el campo cultural contemporáneo. Fundamentaremos en los apartados finales que esta noción de *rendimiento crítico* permite dar cuenta de una de las modalidades más potentes, a nuestro juicio, de producción de sentido político en el contexto actual y en nuestra región, por parte de cierto teatro que, sin embargo, no se dejaría definir, en principio o en superficie, como “político” en el sentido tradicional (es decir, desde un punto de vista temático o explícitamente programático). Ligaremos, como puede

⁵ Para el concepto de “liminalidad” véase Diéguez (2007).

⁶ Podrá notarse que algunos conceptos quedan presentados en esta Introducción de manera tal vez excesivamente esquemática. El propósito es apenas el de anunciar las estrategias argumentativas a seguir. Para su exposición y fundamentación detallada remitimos, naturalmente, al cuerpo central de esta investigación, en este caso, y especialmente al capítulo cuarto.

deducirse de lo anterior, esta potencialidad, a la construcción y la defensa de un punto de vista trascendental o *negativo* con respecto al problema y al lugar de la subjetividad, es decir, un punto de vista que, sin asumirlas como dadas, se pregunte por las condiciones formales de la experiencia y de la representación en el contexto actual, y por cómo la noción de sujeto (en este caso de sujeto *en tanto espectador*), lejos de cualquier sustancialismo o de cualquier perspectiva a priori, queda implicada o incluso construida por esas condiciones.

Para finalizar propondremos, como es natural, algunas conclusiones, además de señalar las limitaciones que hemos podido identificar en nuestro enfoque (tanto en sus supuestos teóricos como en sus decisiones metodológicas) y sugerir algunas líneas posibles y pendientes de investigación para un eventual trabajo futuro.

CAPÍTULO UNO

El teatro de Roberto Suárez en su contexto de producción y recepción

1.0 Presentación

Como se apuntara en la *Introducción*, en este capítulo inicial nos proponemos una caracterización del contexto de emergencia de la poética teatral de Roberto Suárez y de sus modalidades de inscripción en el marco general del campo teatral uruguayo de la post-dictadura, y en el más específico de la que llamaremos *generación de los noventa*. Señalaremos algunas filiaciones y marcas comunes de pertenencia que creemos encontrar entre la obra del *primer* Suárez y la de sus coetáneos en el medio teatral local, revisando y valorando los aportes existentes al respecto en el discurso académico y crítico. Examinaremos complementariamente el modo cómo su generación construye un lugar propio en el campo desde la tensión con la poética (y el discurso) del *teatro independiente*. Rastreamos para ello la percepción interna de algunos de sus protagonistas, además de ofrecer algunas pistas para comprender el proceso que lleva a estos artistas, ya entrado el siglo XXI, a una evolución desde el *margen* hacia el *centro* del campo teatral uruguayo, posición que ocupan hasta el momento de redacción de este trabajo, según argumentaremos.

En el primer apartado (1.1) consideraremos artículos académicos aparecidos en los años noventa, en libros o publicaciones especializadas sobre teatro (Mirza: 1992, 1996 y 1998; Pignataro: 1996; Burgueño: 1996), que acompañan la evolución del campo teatral uruguayo en lo que provisionalmente podríamos llamar la *primera post-dictadura*. Resultan de particular interés para nuestro cometido los primeros intentos, que en ellos se advierten, de describir y teorizar la irrupción de una fractura interna en el panorama teatral local una vez recuperada la democracia. En estricta contemporaneidad con el proceso que describen, estos enfoques comienzan a pensar *desde dentro* la por entonces incipiente heterogeneidad de estéticas y concepciones sobre el hacer teatral, visibilizando tensiones que permitirán postular, luego, la idea de una nueva generación:

la que estaría emergiendo a comienzos de los noventa, desmarcándose de las líneas dominantes del teatro independiente de finales de los ochenta. En este contexto de ruptura o renovación situaremos la aparición de los dos primeros estrenos de Roberto Suárez: *Las fuentes del abismo* (Arteatro, 1992) y *Kapelusz* (Amarillo, 1994).

En la siguiente sección (1.2) examinaremos algunos balances críticos, desde los años dos mil, sobre el teatro uruguayo de los noventa (Pignataro: 2001; Michelena: 2003; BURGUEÑO: 2003; Arias: 2008; Goldstein: 2011). En ellos podremos notar cómo ya la década de los noventa se perfila más nítidamente en tanto objeto discreto de análisis, al tiempo que el enfoque ensayístico-crítico de los textos elegidos nos permitirá conocer algunas valoraciones sintomáticas del proceso de consolidación de la nueva promoción de artistas, en un espectro amplio que va de la aprobación entusiasta de sus novedades a la completa omisión de sus eventuales aportes.

Como complemento de lo anterior, pero en una mirada ahora más específica a nuestro objeto de estudio, presentaremos en el apartado siguiente (1.3) algunas reseñas críticas sobre los espectáculos estrenados por Suárez en los noventa (Goldstein: 1994; Venegas: 1998; Pignataro: 1999; Arias: 2000) o bien entrevistas al autor a propósito de ellos (Peveroni: 1994 y 2000a; Vidal Giorgi: 2001). En ellas verificaremos la misma amplitud en el espectro de apreciaciones críticas, al tiempo que confirmaremos la inscripción generacional de Suárez entre los autores y directores emergentes de los años noventa y en vías de consolidación en la primera década del nuevo siglo.

En el tramo final del capítulo (1.4) volveremos del enfoque crítico al académico, para considerar ahora algunos trabajos más recientes (Braselli: 2012; Dansilio: 2012a; Mirza: 2014) que, con cierta distancia ya sobre su objeto, examinan el período que nos ocupa. Nos interesará especialmente notar cómo en ellos se terminan de delinear los rasgos distintivos de la que llamaremos *generación de los noventa* en el teatro uruguayo, al tiempo que se ofrecen algunas pistas sobre las causas y condiciones de su proceso de consolidación y su conquista de lo que podríamos considerar una posición dominante o hegemónica en el campo teatral local (de la que goza hasta el presente). Rastreadremos especialmente el lugar que en este proceso le adjudican a la poética teatral de Roberto Suárez estos enfoques, y el modo como perfilan su curva de evolución o “maduración” en paralelo a la de sus compañeros de ruta.

En ocasión del comentario de estos últimos tres artículos, más recientes y de mayor alcance y profundidad en su objeto, iremos recuperando, para confrontarlas a la luz de estos nuevos enfoques, algunas de las conclusiones preliminares que hemos ido extrayendo en los apartados anteriores, en lo que funcionará como una recapitulación y síntesis de lo examinado. Esta estrategia terminará de delinear nuestro *estado de la cuestión* y motivará lo que sigue, es decir, la necesidad de una caracterización más específica y detenida de las *claves* de la dramaturgia de Roberto Suárez para pensar, desde ellas, la eventual singularidad de su poética teatral y las marcas distintivas de su modo de inscripción en la generación de la que sin dudas forma parte, pero de la que, según argumentaremos, se recorta o se desmarca en algunos aspectos no menos importantes.

1.1 *De los noventa*

En su artículo de 1992 “El sistema teatral uruguayo de la última década ¿Un cambio de paradigma?” Roger Mirza se propone una visión panorámica del teatro uruguayo de la década de los ochenta, al que considera claramente dividido en dos períodos, con el final de la dictadura (noviembre de 1984) como ‘parteaguas’. Este trabajo nos interesa especialmente por la cercanía temporal con respecto a su asunto y por su propósito -temprano para el discurso crítico nacional- de considerar su objeto de análisis en términos de *sistema* (es decir, esquemáticamente: ponderando los modos de interacción entre artistas, obras, público, crítica y su contexto social e histórico, incluyendo al Estado y sus instituciones). Asimismo, su año de publicación coincide con el del primer estreno de Suárez (*Las fuentes del abismo*), por lo que el “cambio de paradigma” sobre el que se pregunta en el título puede tomarse como una primera pista sobre el contexto de aparición del artista que nos ocupa. Este cambio aparece allí asociado al declive del naturalismo como estética dominante⁷, en virtud de la irrupción

⁷ Es una afirmación consensuada, aunque seguramente pasible de revisiones, la de que el naturalismo, en un sentido amplio que incluye no pocas variantes y tensiones internas, es, a partir de su consolidación con la obra de Florencio Sánchez, el paradigma dominante en el teatro uruguayo del siglo XX. A propósito de estas tensiones, entendidas como “pliegues” o “transgresiones”, véase, respectivamente, Paolini (2014) y Mirza (1992b).

progresiva de nuevos lenguajes y búsquedas, cuyos primeros indicios el autor remonta a algunos estrenos de 1979 y que pasarían esencialmente por

la creación de un espacio simbólico, la superposición de tiempos, diálogos por momentos inconexos, la creación de un juego de tensiones entre el adentro y el afuera - frecuentemente invisible pero audible-, la subordinación de la acción a la atmósfera, el clima, la música, la iluminación y el gesto, en una estética de la fragmentación y la yuxtaposición que sustituyen la ilación narrativa y la causalidad (Mirza, 1992a: 185)

Como veremos más adelante, algunas de estas notas descriptivas de lo que por entonces aparecía como un fenómeno germinal (puesta en relieve de lo *atmosférico*, apuesta por la fragmentación y la yuxtaposición) serán recurrentemente utilizadas en los años subsiguientes para caracterizar las marcas distintivas del teatro de los años noventa, no ya en el ámbito local sino en el regional y aun en el latinoamericano, constituyéndose incluso en lugares comunes del discurso crítico. Más allá de esto, interesa aquí remarcar la necesidad, ya rastreable en este trabajo de 1992, de pensar las poéticas por entonces emergentes desde su disidencia con respecto a la estética naturalista (o con lo que, en otro contexto argumentativo se ha caracterizado como “base epistemológica” del *drama moderno*⁸), pero en estricta tensión con esta tradición. Será también en este marco de tensión con o *contra* el naturalismo, pero de ningún modo con autonomía con respecto a él (es decir, entendiendo la figura de la *tensión* como una relación de determinación o dependencia mutua) que caracterizaremos, en el curso de esta investigación, el surgimiento de la poética teatral de Roberto Suárez a comienzos de los noventa.

Un último aspecto dirige nuestro interés hacia este texto y fundamenta su consideración en primer lugar dentro del recorrido que ofrecemos. Se trata de la utilización, también temprana, de la categoría *post-dictadura* como herramienta de periodización: “El segundo período comienza en 1985 y abarca el teatro de la post-dictadura hasta hoy, 1985-1991, donde las transformaciones del sistema político-social que produce el retorno a la democracia incidirán de múltiples modos en el sistema teatral” (181). El “hasta hoy” que señala la fecha de publicación del artículo (1992) no

⁸ Noción introducida por Jorge Dubatti. Véase “El drama moderno como poética abstracta” en Dubatti (2009: 21-49)

permite discernir, aún, momentos, etapas o tensiones *al interior* de este “nuevo contexto político y cultural”, pero sí sugerirlas, como, según entendemos, puede seguirse de la valoración de la búsqueda de nuevos lenguajes artísticos como una “necesidad” para los artistas más jóvenes: “Además de esta reorganización, los grupos deben enfrentar *la necesidad de un cambio de lenguaje ante el nuevo contexto* político y cultural, la desaparición de la censura y otras prohibiciones” (186, subrayo). Este “período de la post-dictadura” es considerado, entonces, aún como una totalidad a los efectos del análisis. No obstante, el reconocimiento de una “diversidad de propuestas [y] profusión de estilos, en una variedad que es síntoma de desorientación pero también de experimentación, tanteo, exploración de la nueva realidad” (188) debe tomarse como un indicio de lo que el propio Mirza propondrá, con algo más de distancia crítica, en otros dos artículos que consideramos seguidamente.

El primero de ellos, “Principales tendencias en el teatro uruguayo contemporáneo”, integra el volumen colectivo *Situación del teatro uruguayo contemporáneo* (1996). En él, para la descripción y valoración de las principales tendencias en el panorama teatral nacional, el autor adopta la tríada conceptual *dominante / residual / emergente*, proveniente de la tradición de los estudios culturales británicos⁹. Los cuatro años de distancia con respecto al trabajo comentado anteriormente permiten un panorama algo más despejado de la cuestión, así como la aparición, entre los emergentes, del novel director Roberto Suárez, quien por entonces cuenta con veintiséis años de edad y dos estrenos (*Las fuentes del abismo*: 1992 y *Kapelusz*: 1994). La mayor distancia temporal y la perspectiva metodológica adoptada permiten, ahora sí, advertir una polarización creciente entre, por un lado, los subsistemas remanente y dominante y, por otro, el “nuevo teatro”, revelando la insuficiencia de la categoría *post-dictadura* para dar cuenta por sí sola de la complejidad del panorama. Sostiene el autor que el “dominante y omnipresente” realismo (34), con sus variantes más o menos críticas, no logra desmarcarse del todo de las tres principales formas remanentes (el teatro de raigambre épico-brechtiana, las estéticas neovanguardistas derivadas del absurdo y la supervivencia epigonal del grotesco criollo), cuya persistencia y vitalidad es síntoma, según se afirma, de una tendencia conservadora o aun de cierta inercia cultural. No obstante, frente o contra

⁹ Sistematizada por Raymond Williams en su *Marxismo y Literatura* de 1977 (V. Williams: 2000: 143 y ss).

ellas se recorta como emergente el llamado “nuevo teatro”¹⁰. El enfoque sistémico de la cuestión permite explicar esta emergencia no exclusivamente a partir de criterios estéticos, sino también en términos de una *nueva modalidad en la concepción y producción de los espectáculos* y de la existencia de un genuino *nuevo público* (también joven) afín a las novedades de estas poéticas incipientes. A los efectos de nuestro trabajo importa bastante esta consideración, que será puesta a prueba más adelante para el caso del autor que nos ocupa.

La gestación del nuevo subsistema encuentra su origen, según Mirza, en algunas puestas influyentes de la segunda mitad de los ochenta. Entre ellas destaca dos de Nelly Goitiño al frente de la Comedia Nacional: *Kaspar* (P. Handke) de 1986 y *El castillo* de 1988, (adaptación escénica de la novela de Kafka). *Kaspar* “reformula las condiciones de la representación escénica con múltiples recursos expresionistas, jerarquización de la expresividad gestual en notoria ruptura con la mimesis convencional” (36) mientras que *El castillo* prolonga la decisiva influencia artaudiana de Goitiño, además de destacar el fuerte peso escénico de la iluminación y de la música, a cargo de los propios actores. (Nótese cómo estas puestas *renovadoras*, están a cargo, sin embargo, de una vieja maestra, son estrenadas por el elenco oficial y se apoyan en autores plenamente consagrados de la tradición occidental.)

A la interna del subsistema emergente distingue el autor tres variantes. En la primera de ellas, que reúne puestas en las que la *jerarquización del cuerpo* del actor opera como agente de transformación con respecto al patrón mimético-discursivo del naturalismo dominante, son mencionados, entre otros autores y directores algo mayores, dos integrantes de la que llamaremos luego *generación de los noventa*: María Dodera con *El segundo pecado original en la era microchipiana*, de 1991, y Roberto Suárez, de cuyos dos primeros espectáculos, sintetizados en términos de una “poética posindustrial que retoma también la angustia metafísica” (41), son valorados especialmente el

¹⁰ Mirza remite la filiación de esta categoría a Enrique Buenaventura y la tradición del “nuevo teatro” colombiano, notando que *nuevo teatro* es ya en 1996, un viejo concepto, aunque no descartando por ello su productividad. La categoría será reformulada por Beatriz Rizk (1988) y discutida, entre otros por Gustavo Remedi (2005). Para un resumen de esta discusión, ver Florencia Dansilio (2015: 42-47). En la presente investigación nos valdremos, en cambio, y para evitar la polisemia de esta categoría, de otras nociones como alternativas para la descripción de las poéticas emergentes en la escena local y regional de comienzos de los años noventa.

despliegue espacial y dominio físico de sus performances actorales. La segunda variante, cercana conceptualmente a la anterior, remite a la “búsqueda de espacios que redimensionen físicamente la relación actores-espectadores” (ibíd.). La integran entre otras la emblemática *Salsipuedes* de Alberto Restuccia (1985) y la también influyente *Ricardo III* de Sergio Blanco en el castillo del Parque Rodó (1991). Entre los autores de la generación que nos ocupa reaparece además de Blanco, María Dodera con su *Electra* (1993, en el patio del Cabildo de Montevideo) y, de no haber sido considerada ya en el grupo anterior, seguramente habría integrado también esta lista *Kapelusz* (1994) de Roberto Suárez, estrenada en un discoteca (“Amarillo”). La tercera variante incluye la por entonces novedosa y creciente afinidad entre teatro y carnaval, bastante lejana, empero, a las búsquedas estéticas de Suárez¹¹.

Como rasgo común a estas tres variantes del subsistema emergente, además de la ya mencionada existencia de un nuevo público (propio y genuino) Mirza encuentra un fuerte sincretismo estético, la coexistencia no beligerante de escuelas o doctrinas, el carácter más intuitivo y menos dogmático de algunas de sus búsquedas artísticas y, lo que nos interesa más, la novedad de una mucho mayor jerarquización de los componentes extra-verbales de la representación, lo que en otros términos puede caracterizarse como una apertura más consciente hacia las complejidades del lenguaje escénico, es decir, una expansión de la noción de *teatralidad*¹² como estrategia para problematizar -o por lo menos para poner en tensión- ciertas convenciones heredadas sobre el estatuto de la representación en el teatro.

Bastante cercano al anterior resulta el diagnóstico del historiador y crítico teatral Jorge Pignataro, el mismo año, en su “Presencia, papel e importancia del director en el teatro uruguayo”. Luego de un recorrido histórico en el sentido que anuncia el título,

¹¹ Aunque no de otros miembros de su generación (como Alberto Rivero, Iván Solarich o Mariana Percovich), y por supuesto de no poca relevancia para una comprensión global del aporte de la generación de los noventa al teatro uruguayo, asunto que excede el alcance y los propósitos de nuestro trabajo.

¹² Considerando “teatralidad” en un sentido amplio como el que propone, por ejemplo, el chileno Juan Villegas: “Propongo que *discurso teatral* o *teatralidad* sean entendidos como formas de comunicar un mensaje a través de la integración de signos visuales, auditivos, corporales y gestuales performados frente a un público” (Taylor & Villegas (eds.) 1994: 316. Cursivas en el original. La traducción es mía). Para un desarrollo de esta noción, que incorpora el concepto fundamental de *teatralidades sociales* –propuesto poco antes por su compatriota Hernán Vidal- véase Villegas (1996).

ofrece el autor una concisa apreciación sobre las figuras emergentes, notando el “abanico de gran variedad etaria, estética e ideológica” que ofrece “*el grupo de directores que llamaremos removedores*, en algún caso con pocas realizaciones, pero aportando siempre nueva luz a la evolución del teatro uruguayo de hoy encaminándose por una búsqueda diferente, original o transgresora” (Pignataro, 1996: 234-235, subrayado). Entre ellos y en primer lugar advierte que “todavía es evaluar lo poco realizado por el más joven (Roberto Suárez, 25 años, obras propias *Las fuentes del abismo* y *Kapelusz*)” (235). Tres años más tarde, el mismo Pignataro ofrecerá ya una valoración de conjunto de estos primeros estrenos de nuestro autor, según veremos poco más abajo.

Continuando con el recorrido cronológico, también de 1996 es el artículo “El espacio no convencional en el teatro uruguayo” de María Esther Burgueño, que, a partir de un conjunto de espectáculos significativos de la escena montevideana de los primeros años noventa, propone algunos criterios para su clasificación, según distintas modalidades. La autora defiende allí que “dentro de las búsquedas del teatro nacional contemporáneo, la elección del espacio escénico –y sus consecuencias implicadas en la recepción- se ha vuelto prioritaria” (Burgueño, 1996: 50). Resulta interesante, para el propósito de nuestro trabajo y de este capítulo en particular, notar cómo el artículo asigna este carácter prioritario del espacio a “las búsquedas del teatro nacional contemporáneo”, sin necesidad -o sin intención- de atribuirlo específicamente a los directores “emergentes” (Mirza) o “removedores” (Pignataro). Creemos que este giro conceptual, aunque sutil, supone un paso en la legitimación de la nueva generación de artistas, al integrarlos, por lo menos discursivamente, al conjunto de la producción teatral local y examinar desde esa globalidad sus aportes, sin la cautela o la reserva de considerarlos por separado y tentativamente. Hay, sí, referencias a los directores *jóvenes* (Blanco, Suárez, Dodera, Clavijo, Ahunchañ) cuya impronta es asociada a los ejercicios más experimentales en torno al espacio escénico -con varios ejemplos entre los que reaparecen los arriba referidos en ocasión del comentario de Mirza (1996)-, pero siempre considerados en el marco general del panorama teatral montevideano en su conjunto. El artículo propone, inductivamente y a partir de una base empírica con profusión de ejemplos, una serie de oposiciones conceptuales para pensar distintas modalidades de búsqueda o experimentación espacial. La tipología puede resumirse en tres ejes: a) salas originalmente teatrales pero *modificadas*, con una apuesta novedosa o

rupturista (siempre para el medio local) en el planteo de la relación entre actores y público, en contraste con las puestas en espacios directamente no convencionales (públicos o privados); b) elección de espacios abiertos, semicerrados o cerrados; y finalmente, c) edificios tradicionales y culturalmente consagrados, en tensión con espacios extraños, heterodoxos o transgresores.¹³ En el capítulo segundo de esta investigación consideraremos con detalle la evolución en la concepción del espacio escénico en la dramaturgia de Roberto Suárez; de todos modos vale adelantar aquí que las obras que conforman nuestro corpus central han pasado por todas estas variantes o modalidades sugeridas por Burgueño. Por ejemplo, rápidamente: obras que inauguraron salas teatrales, como *Las fuentes del abismo* (1992) o *Bienvenido a Casa* (2012); o que modificaron ostensiblemente la estructura de una sala tradicional, como *El hombre inventado* (2005); puestas en espacios heterodoxos, como *Kapelusz* (1994), o incluso clandestinos, como *La estrategia del comediante* (2008); y finalmente, estrenos en edificios emblemáticos, con peso simbólico o institucional, pero intervenidos y enrarecidos, como *Rococó Kitsch* (1996) o *El bosque de Sasha* (2000).

De 1998 es el artículo “Signos contradictorios en el sistema teatral uruguayo contemporáneo”, de Roger Mirza. Allí, desde una perspectiva más institucional (que incluye, por ejemplo, un relevamiento y diagnóstico de la interacción entre salas, compañías teatrales y público) el autor desarrolla y profundiza la idea de una polarización *a la interna* del sistema, para concluir que “todo hace pensar que esta noción [la de teatro independiente] ha sufrido una fuerte modificación” (1998: 94). Creemos que es ésta la línea de análisis que permite dar cuenta en mejores condiciones de la irrupción de una nueva generación de directores: los que a lo largo de la década de los noventa irán tomando distancia tanto de la *noción* tradicional de teatro independiente -en el sentido defendido por Mirza-, como de sus postulados políticos, metodológicos y organizativos. Se trata, siguiendo la propuesta de Florencia Dansilio (2012a y 2014) que expondremos poco más adelante, de los jóvenes *underground*, o los “independientes de

¹³ Los ejemplos remiten mayormente a edificios municipales más o menos ominosos o decadentes por aquellos años, como el Subte Municipal (*Zaratustra*, con dirección de María Dodera), el Cabildo de Montevideo (*Electra*, de Dodera y Cultelli) o el Castillo del Parque Rodó (*Ricardo III*, de Sergio Blanco), lo que quizás fuera sintomático del estado urbanístico y cultural de la capital en la todavía novel democracia.

los independientes”, en el marco de cuya irrupción incluiremos los primeros estrenos de Roberto Suárez¹⁴.

Para la caracterización del contexto de aparición de este grupo de artistas el artículo pondera algunos elementos contextuales decisivos, como la rápida pérdida del optimismo inicial que pudiera haber generado en el sector artístico y cultural la recuperación de la democracia, a la luz de la sucesión de gobiernos de impronta neoliberal en la región, así como la consagración jurídica de la impunidad con respecto a los delitos de *lesa humanidad* perpetrados durante la dictadura cívico-militar; este panorama sombrío llevará, según el autor, a la rápida desarticulación de una concepción solidaria de sociedad, con el desencanto, escepticismo e ironía “que nace[n] de la conciencia de separación y desconexión del tejido social” (1998:92). Aun asumiendo el riesgo teórico y metodológico que implica plantear la cuestión en términos de *reflejo* o de causalidad directa, creemos que no puede obviarse una natural asociación entre esta situación epocal y la irrupción en el campo teatral local y regional de estéticas antinaturalistas (o por lo menos refractarias con respecto a las modalidades por entonces dominantes de representación), que “parecen responder mejor a las nuevas realidades” (ibíd.) -es decir, a la “escena fracturada” de la conciencia social colectiva-, a través de procedimientos anti-ilusionistas. Entre ellos: el fragmentarismo y la visión distorsionada de los componentes escénicos en general; o bien la apuesta por estéticas cercanas al kitsch y otras formas de estilización y distanciamiento irónico, en ambos casos como estrategias para la revisión mordaz y desacralizadora de algunos mitos fundacionales de la nación, o constitutivos de nuestra identidad cultural. Hablamos de una matriz poética de largo alcance en nuestro teatro, cuyo surgimiento seguramente podamos remontar a los noventa (con el fuerte antecedente de la ya citada *Salsipuedes* de 1985, también pionera en este aspecto) y al contexto de producción recién referido, pero que goza de vitalidad y vigencia en nuestro campo teatral al momento de redacción de este trabajo.

¹⁴ Principalmente sus tres primeras obras, las que conformarían lo que en el siguiente capítulo de esta investigación presentaremos como “primera etapa” de su producción teatral, según una periodización propuesta y defendida allí mismo.

1.2 *De los dos mil sobre los noventa*

Apenas entrado el nuevo siglo, Jorge Pignataro y María Rosa Carbajal publican un *Diccionario del teatro uruguayo*, que sintetiza y desarrolla algunos trabajos previos de los autores. Allí, en la sección “Autores y directores: 1940-2000”, Roberto Suárez tiene una entrada propia (Carbajal & Pignataro, 2001: 174-175), en la que se destaca su formación “prácticamente autodidacta”, se rastrean sus inicios en el dúo performático-humorístico “Suárez-Troncoso”¹⁵, y se mencionan premios y viajes al exterior como pruebas de una temprana legitimación de su producción (legitimación no del todo evidente en 2001 para el discurso crítico dominante, de modo que estas menciones argumentan en favor de ella, más que describir un estado de cosas consensuado). En el mismo sentido funciona la prolija enumeración de las fichas técnicas de los cinco estrenos con que cuenta Suárez, de 30 años de edad por entonces, así como la mención a los seis Premios Florencio obtenidos, en total y en distintos rubros, por estas obras, evidenciando su doble rol de dramaturgo y director. La entrada cierra con una también significativa apreciación sobre su *lugar* generacional: “Es una de las más destacadas figuras jóvenes del teatro uruguayo, que se halla a la cabeza de las nuevas tendencias, involucrándose incluso como actor en proyectos ajenos (*Destino de dos cosas o de tres*, dir. Mariana Percovich; *Zaratustra*, dir. María Dodera)” (2001: 175), de la que importa subrayar no sólo el carácter *vanguardista* -en sentido amplio- (“a la cabeza de las nuevas tendencias”) que se le asigna a su producción, sino también los lazos co-generacionales con Mariana Percovich y María Dodera, dos directoras cuya carrera se encuentra también, por entonces, en proceso de consolidación y legitimación en el campo teatral nacional.

De 2003 es el balance crítico “Los caminos del teatro uruguayo” publicado por Alejandro Michelena en la revista española *Cuadernos Hispanoamericanos*. La perspectiva del trabajo es (tal vez demasiado) amplia, remontándose incluso hasta los orígenes decimonónicos del drama nacional (con el ‘circo criollo’). No obstante, en su tramo final, el artículo consagra un apartado a los *años noventa* (ya del siglo XX), en los que advierte “dos estrategias contrapuestas”, en una dirección similar a la que hemos

¹⁵ Dúo muy activo en circuito de boliches del *underground* montevideano de comienzos de los noventa, integrado por Suárez junto a César Troncoso. El registro de una actuación de la época puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=mOJRUCR99qA&t=3s>

glosado arriba -al considerar artículos críticos de la década anterior (especialmente Mirza: 1996 y 1998)-, pero con la particularidad de una toma de partido crítica bastante distante con respecto a ambas tendencias:

Por un lado, los grupos mayores e institucionales fueron volcándose poco a poco pero en forma decidida hacia un perfil teatral convencional, digestivo, más adecuado a los públicos totalmente vírgenes en lo escénico que llegaron al conjuro de experiencias novedosas de captación (en la que se ofrecen por una cuota accesible varias obras, pero además películas, eventos deportivos y libros). En tal proceso fueron quedando por el camino ciertas aspiraciones que habían sido antes programáticas del teatro independiente: el rigor, la exigencia, la cuidadosa elección de repertorio. *En el otro extremo*: directores jóvenes y creativos, junto a equipos nuevos y entusiastas, tomaron el camino experimental. Su común denominador ha sido privilegiar elementos considerados de apoyo pero no de sustancia en el hecho teatral –espacios escénicos atípicos, escenografías audaces y muy plásticas, coreografías complejas, actuaciones extravagantes– en desmedro del texto, que pasó a constituirse en una mera apoyatura (Michelena, 2003, el destacado es mío)

Con respecto a la primera de las allí llamadas “estrategias”, interesa notar la velada pero cáustica alusión al programa Socio Espectacular, que el autor identifica como responsable, por lo menos en parte, de lo que considera un proceso de degradación o decadencia de los principios del *viejo* teatro independiente (su “rigor”, “exigencia” y “cuidadosa elección del repertorio”). En cuanto a los “directores jóvenes”, Michelena es igualmente enérgico al condenar algunas apreciaciones condescendientes sobre ellos por parte del discurso crítico contemporáneo, señalando lo que estima como “confusiones conceptuales que le han hecho daño al teatro” (ibíd.), al tiempo que, extrañamente, les niega el estatuto de dramaturgos a Percovich y Suárez (omitiendo o menospreciando, por ejemplo, el hecho de que este último fuera poseedor, ya por entonces, de dos Premios Florencio a –precisamente- *mejor texto de autor nacional*):

Una de las [confusiones] más constantes ha sido el sistemático *considerar como "obras" a meros argumentos* que noveles directores audaces llevan a escena. Esto sucedió, para poner sólo dos ejemplos, con los estrenos de Mariana Percovich y Roberto Suárez, dos

talentosos ‘registas’ que ciertos críticos –a forceps– [sic] *intentaron hacer pasar por dramaturgos (que no lo son)* (ibíd.; subrayo).

En el marco de lo que describe como un panorama “poco estimulante”, el crítico reconoce, no obstante, una mayor creatividad en los “talentos jóvenes”, entre los que destaca algunas puestas novedosas y rupturistas -y que hoy en día debemos considerar emblemáticas de la generación de los noventa-: *Ricardo III* de Sergio Blanco, *Rococó Kitsch* de Suárez -valorada como “un espectáculo surreal de creación colectiva, con mucho de dionisiaco y carnavalesco”- y, en general, el “buen ojo” de Mariana Percovich para sus “puestas de tipo vanguardista” [sic] en espacios no convencionales (ibíd.)

También en 2003 aparece, en la serie “Memoranda” de la revista *Relaciones*, el artículo de María Esther Burgueño “Teatro y contracultura: sumisión y desafío”, comparable al anteriormente comentado no sólo por la fecha: su propósito es también ofrecer un balance crítico general del teatro nacional contemporáneo, y su estrategia argumentativa pasa, como la de Michelena, por remontar sus observaciones hasta el período fundacional de nuestro teatro; en este caso, para argumentar la hipótesis de la existencia de un sistema teatral rioplatense que sería algo así como una *constante histórica* regional: “El teatro uruguayo va alcanzando identidad propia de la mano del argentino, en un sistema rioplatense que, desde fines del siglo pasado, se instaló en torno a dramaturgos, compañías y aun autores compartidos.” (Burgueño: 2003).

A la hora de presentar y valorar el panorama teatral contemporáneo, la autora inscribe las nuevas propuestas estéticas en el contexto post-traumático de la novel democracia (“confusos tiempos de recuperación psicológica, material e intelectual, después de una devastación”), además de agregar a la *posmodernidad* como categoría conceptual auxiliar -aunque determinante- para un diagnóstico más global de la cuestión:

El lenguaje del teatro contemporáneo ha entrado en competencia real con otros, que lo obligan a reformularse. Nos referimos a dos realidades: por un lado a los discursos ideológicos de la posmodernidad, y por otro a los discursos de la imagen, vinculados al zapping, el videoclip, la historieta, el rock y la informática. Esto no solo habilita, sino

que obliga al teatro a crear y fomentar propuestas no oficiales, a estimular la marginalidad de lo nuevo. En virtud de lo señalado, la escena latinoamericana ha experimentado una serie de cambios que lo han llevado a superar el realismo – naturalismo que lo caracterizara desde el fin de siglo pasado. (Burgueño: op. cit.)

Más allá de algunas generalizaciones tal vez algo apresuradas, la visualización de esta “competencia” del lenguaje teatral contemporáneo con (o contra) otros discursos que lo obligan a reformularse es, creemos, una estrategia conceptual productiva para explicar contextualmente el declive de las poéticas de matriz naturalista por estos años (lo que en otros términos ha sido recurrentemente catalogado, de manera no menos esquemática, como la(s) *crisis de la representación*), puesto que, a nuestro juicio, permite complejizar o enriquecer tanto las explicaciones inmanentes (dinámica interna de superación formal: mero conflicto entre estéticas) como las *reflejas* (fractura social de la postdictadura “reflejada” teatralmente a través de estéticas consecuentemente fragmentarias). En el capítulo cuarto de esta investigación retomaremos la cuestión desde otras coordenadas teóricas, pero acaso valga señalar desde ya -siquiera como sugerencia y aunque exceda los límites estrictos de nuestro trabajo- la productividad de plantear el asunto en términos de una tensión entre el teatro y otras formas de *teatralidad social estéticamente legitimadas*, siguiendo los aportes de los chilenos Hernán Vidal (1995) y Juan Villegas (1996).

Volviendo al artículo de Burgueño, se reconocen allí tendencias o modalidades en esta evolución conducente a la superación del naturalismo. La primera de ellas, en un sentido cercano al viso en Mirza (1998), es la “posvanguardista” heredera del absurdo europeo de Beckett y Ionesco; la segunda es la del llamado *teatro antropológico* surgido en los setenta (con fuerte influencia de Eugenio Barba) y del que la autora resalta el declive de la centralidad del texto escrito en favor del “texto escénico, en especial como creación colectiva”. Finalmente:

La tercera es la del *teatro espectacular* y corresponde a los modelos que predominan en los noventa. Esta tendencia busca una especie de panóptico de los elementos teatrales considerados en su totalidad. El sentido lúdico suele prevalecer en estas representaciones a través de la utilización de habilidades extremadas de los actores, que

serán, a su vez, equilibristas, músicos u objetos (Burgueño: 2003, destacado de la autora)

El pleonasma de la designación “teatro espectacular” intenta resaltar, entonces, la preponderancia que asumen en él los componentes extra-verbales de la representación, y su apuesta por una estética integral, con centro en el cuerpo del autor y énfasis en la apuesta por una mayor intensidad escénica. Según explica Brgueño, esta tendencia “corresponde a los modelos que predominan en los noventa”, de lo cual se infiere, entonces, una hipótesis generacional bastante explícita, aun cuando no cabalmente formulada. Para subrayarla, el artículo propone, con cierta pretensión de exhaustividad (o por lo menos sin afirmar lo contrario) una lista de “figuras jóvenes de nuestro teatro” que adscribirían a ella: “Mariana Percovich, Roberto Suárez, Sergio Blanco, Fernando Beramendi, Mariana Wainstein, Alberto "Coco" Rivero, Iván Solarich, María Dodera, Diana Veneziano, Rubén Coletto, Raúl Núñez, Alfredo Goldstein” (ibíd), y consigna, como elementos compartidos que darían cohesión al grupo: a) el trabajo en espacios no convencionales, en el sentido ya visto arriba (Burgueño: 1996); b) las “técnicas de fragmentación” empleadas en sus espectáculos y c) la común influencia de cierto teatro bonaerense contemporáneo, en particular el de los integrantes del grupo *Caraja-jí*: (Alejandro Tantanián, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, principalmente) y el *Periférico de Objetos* (liderado por Daniel Veronese).

Burgueño finaliza su trabajo afirmando la existencia de un público propio, “esencialmente joven” (co-generacional con respecto a los artistas mencionados, que a la fecha de publicación del artículo rondan los treinta años) y “fiel a estas propuestas”, lo que contribuiría a su legitimación en el campo teatral local, del que conformarían un *subsistema*. Y, por otros caminos argumentativos, aunque en un tono comparable al del artículo de Michelena anteriormente comentado, advierte sobre el desfasaje del discurso crítico (o de una parte de él) con respecto a estas nuevas tendencias:

Falta ahora una tarea crítica que acompañe este proyecto de modo orgánico y que ayude a modelar la sensibilidad del espectador, a fin de que sintonice con una movilidad conceptual imprescindible, en medio de la vulgarización del gusto impuesta por algunos medios y mimetizada por las formas más reaccionarias de las propuestas teatrales (ibíd).

Lejos de estos presupuestos se sitúa el ensayo de Jorge Arias “Los teatros uruguayo y argentino contemporáneos”, de 2008¹⁶. Su enfoque es deliberadamente sesgado, limitándose a considerar lo que el autor llama “teatro de ideas”, categoría que no es definida allí, pero que se deja leer en el sentido esperable de teatro – explícitamente- político (según la tradición de los “Teatro(s) del Pueblo” fundados en ambas márgenes del Río de la Plata en los años 30 del siglo pasado, bajo el influjo del modelo fundacional de Romain Rolland¹⁷). A la hora de un balance retrospectivo del “teatro uruguayo después de la dictadura”, Arias, como antes Michelena, dedica serias objeciones ideológicas al proceso de renovación protagonizado por el teatro independiente una vez recuperada la democracia, así como especialmente al programa Socio Espectacular, impulsado por El Galpón¹⁸, y a su rol en esta reconfiguración:

El teatro uruguayo posterior a la dictadura abandonó toda actitud contestataria. “El Galpón”, que recuperó su sala y cuyos integrantes volvieron del exilio, mostró una clara discontinuidad con “El Galpón” anterior a la dictadura (...) *No diremos que “El Galpón” se ha transformado en un supermercado cultural, pero todos los esfuerzos visibles apuntan a una estabilidad económica sin avance posible. (...) La consigna de la “profesionalización” encubrió, pero sólo al principio, la verdadera idea, la conversión del teatro de ideas en teatro comercial.* (Arias: 2008, subrayo).

A los efectos de esta investigación resulta significativo este texto de Arias como ejemplo de lo que podríamos llamar una posición crítica *de retaguardia* (con respecto a lo que nos ocupa en este apartado: la valoración, desde los años dos mil, de los aportes de la generación de los noventa en el teatro nacional). En este sentido, y a pesar de que desde el título se anuncia un tratamiento general del asunto (“teatros uruguayo y

¹⁶ Texto aparecido originalmente en portugués en la revista “Cabalo louco”, de Porto Alegre (año 3 No. 5, diciembre de 2008). Remitimos aquí, en cambio, a la versión castellana, disponible online. (Ver referencia en la bibliografía general de esta investigación, bajo el envío “Arias: 2008”).

¹⁷ Véase a propósito R. Rolland (1953).

¹⁸ Programa o “sistema de socios” creado en 1997, fruto de la afiliación entre el Teatro El Galpón y el Teatro Circular de Montevideo. Sobre su fundación, objetivos y características, véase la “Historia del Teatro” [El Galpón], en su sitio web oficial: http://www.teatroelgalpon.org.uy/uc_9_1.html. (Consultada 10.08.2016)

argentino contemporáneo”), los artistas que irrumpen en la escena nacional a partir de 1990 son directamente ignorados en el cuerpo del artículo: ninguno de ellos aparece siquiera mencionado, como si en 2008 fuera aún razonable un balance de la cuestión que omita completamente a esta generación. En cambio, como representantes destacables del denominado “teatro uruguayo contemporáneo”, el autor únicamente menciona a Atahualpa del Cioppo (fallecido en 1993, es decir quince años antes de la redacción del artículo) y Mauricio Rosencof (que por entonces cuenta con 75 años de edad). El mismo sesgo crítico y el mismo recorte generacional presenta el panorama argentino ofrecido en el tramo final del ensayo: del otro lado del Plata, Arias rescata como únicos dramaturgos “contemporáneos” valiosos a Alberto Félix Alberto y Eduardo Pavlovsky (ambos mayores de 60 años a la fecha de publicación del artículo). En cuanto a los que emergen en la década de los noventa, esta vez sí son mencionados Veronese, Spregelburd, Tantanián y Daulte, pero para descartarlos de plano, puesto que en sus obras, afirma irreflexivamente el autor, “no existen mayores rasgos críticos de la sociedad en que vivimos” (ibíd.)

Cerramos este apartado mencionando un último balance, esta vez de 2011. Se trata de “Teatro uruguayo: 25 años de democracia. El dilema de lo joven”, publicado por el director y crítico Alfredo Goldstein en la revista argentina *Territorio Teatral*¹⁹. Su propósito central es examinar las contradicciones (presentadas allí como “dilema”) implicadas en el ascenso y legitimación de artistas jóvenes, apuntalados sobre todo por las políticas culturales de los gobiernos de izquierda (instalados en el gobierno departamental de Montevideo desde 1990 y a nivel nacional desde 2005), que, según el autor, “ha[n] distribuido fondos de apoyo a los jóvenes teatristas a menudo

¹⁹ Nótese que tres de los cuatro balances críticos retrospectivos comentados en este apartado fueron publicados inicialmente en el extranjero (Madrid, Porto Alegre y Buenos Aires), factor que seguramente contribuya a las afinidades que pueden advertirse -más allá de las también notorias diferencias de enfoque y valoración- en la estructura argumentativa de estos trabajos, orientada a la presentación general de un panorama del teatro uruguayo contemporáneo ante lectores tal vez no familiarizados con el asunto. Esta condicionante común es de interés, por otros motivos, para nuestro propósito, ya que nos permite valorar el esfuerzo de síntesis que, en la pasada década, sus autores acometieron con respecto a un objeto de estudio todavía “fresco” y en proceso de consolidación. También es de interés la confrontación que en este sentido puede establecerse con el artículo de María Esther Burgueño (el único de los examinados publicado en Montevideo), de corte más específico y cuyas premisas dialogan abiertamente con otras publicaciones anteriores sobre el asunto aparecidas en el medio local, como las de Mirza (1998) y la propia Burgueño (1996), reseñadas en el apartado anterior de este capítulo.

indiscriminadamente, sin tener en cuenta las calidades o la solidez del producto a apoyar. Porque había que apoyar a los jóvenes sí o sí para contrarrestar el nulo apoyo de otros tiempos y otros regímenes” (Goldstein: 2011). De modo que, por su propósito y por su fecha de publicación, el artículo trasciende la generación de los noventa, incluyendo referencias y valoraciones de dramaturgos y directores más jóvenes, como Gabriel Calderón (seguramente la principal figura en el teatro uruguayo de la década de los dos mil), y otros de ascenso aun más reciente, pero de rápida legitimación, como Santiago Sanguinetti. Si bien esto último se relaciona menos directamente con el encuadre de nuestra investigación, sí nos interesa la apreciación ya *distante* (tanto en el sentido temporal como en el valorativo) que propone Goldstein sobre el fenómeno de las puestas en *espacios no convencionales*, marca distintiva de la estética de los artistas emergentes en los noventa, retomada epigonalmente por quienes los sucedieron:

Durante un tiempo, *la moda* estuvo en el espacio no convencional. Varios de esos jóvenes intentaron romper el esquema de la sala especialmente construida para meterse en otros ámbitos, y para el espectador la aventura tenía la cuota de adrenalina necesaria para por lo menos fisgonear. Varios de esos espectáculos jóvenes justificaban su entorno. Otros simplemente podían ser trasladados a un espacio convencional y no cambiaban en nada. Por eso a veces digo que *hoy el espacio más revolucionario parece ser el teatro a la italiana*, que muchos ven como una rareza, pero que genera también otros desafíos. El espectador en lugares incómodos, con asientos improvisados, un frío excesivo o un calor acalabrante, formaba parte de *esa experiencia religiosa*. Esa incomodidad en ciertos casos buscaba ser reflejo de otras incomodidades (Goldstein: 2011. Subrayo los términos en los que puede apreciarse una modalización discursiva irónica o distante).

Con respecto a los noventa específicamente, el autor coincide con los enfoques vistos anteriormente en cuanto a la *crisis* del teatro independiente luego de recuperada la democracia, observando la merma creativa de dos generaciones: la de las figuras más activas en los años cincuenta y sesenta (Maggi, Langsner, Rosencof, entre otros, que reaparecen en el campo teatral luego de la cárcel, el exilio o la censura), y la promoción siguiente, la que había sido emergente durante la dictadura y que luego de ella “tardó en acomodarse a los nuevos tiempos, quizás porque era más sencillo aludir simbólicamente a la realidad que mostrarla sin tapujos o con una formulación más abierta” (ibíd.)

En ese panorama, y también coincidiendo con otros enfoques presentados arriba, Goldstein reconoce como marca distintiva de la nueva promoción de artistas una modalidad de escritura teatral centrada en la puesta en escena y concebida desde la dinámica de ensayos (en oposición a los “viejos” dramaturgos “*de escritorio*”), además de la apertura hacia nuevos lenguajes, como la estética del *cómic* o el videoclip, y el apuntalamiento del “efecto escénico” por encima de “la historia, el dialogado o la psicología de los personajes” (ibíd.). Como figuras representativas de esta tendencia son mencionados Álvaro Ahunchaín (nacido en 1962) y Roberto Suárez (1970), de quien Goldstein destaca el “mundo personal” recreado en sus obras, “mezcla de pesadillas y realidad, de ciencia ficción y grotesco, con temáticas que resultan intransferibles a nivel uruguayo” (ibíd.). En llamativo contraste con las detenidas valoraciones del trabajo de Ahunchaín y de Suárez (sobre quien el autor ofrece entusiastas reseñas de cuatro de sus espectáculos), el artículo no dedica referencias a los demás miembros de esta generación, con la única excepción de una mención rápida a Alberto Rivero, pero en el marco de un apartado independiente, sobre las relaciones entre teatro y carnaval.

1.3 *Enfoques críticos sobre el “primer Suárez”*

Examinaremos ahora, cerrando un poco la mirada, algunas reseñas o comentarios específicos sobre las obras estrenadas por Suárez en la década de los noventa, así como algunas entrevistas al autor a propósito de ellas. La muestra seleccionada aspira a ofrecernos algunas pistas complementarias sobre cómo el discurso crítico fue acompañando los años de irrupción de nuestro autor en el campo teatral nacional. Como hemos consignado ya en la Introducción, estas obras tempranas han despertado mucho menos atención crítica que las más recientes, coincidiendo con -o contribuyendo a- el estatuto aún marginal del joven Suárez y de su generación en el campo teatral local de la época.

De hecho, sobre su primer estreno, *Las fuentes del abismo* (1992), no hemos hallado reseñas o abordajes críticos específicos, aunque sí pudimos localizar algunas apreciaciones incluidas en textos con un encuadre más amplio. Sin embargo, éstas se limitan apenas a glosar el argumento de la obra o a destacar algún aspecto particular de

su estética, con carácter más de testimonio que de crítica (lo cual es de todos modos valorable al tratarse de un espectáculo del que no hay registros documentales –textuales o audiovisuales- publicados o accesibles²⁰). Es el caso del testimonio de Jorge Pignataro, en una conversación con Pedro Bravo Elizondo publicada en la *Latin American Theatre Review*, en su número de otoño de 1999. Ante la pregunta por los “valores nuevos”, Pignataro señala (igual que Goldstein en el artículo comentado más arriba) que:

Junto a Ahunchaín apareció una figura muy emblemática de estas corrientes y se llama Roberto Suárez. Tiene en su haber tres obras de teatro conocidas. La primera se llamó *La fuente del abismo* [sic] frase bíblica, y en que los personajes eran pajarracos, prehumanos, pero que reproducían las características humanas de los celos, las envidias, las rivalidades. La representación se efectuó en un lugar no convencional, una vieja casona adaptada²¹ a los efectos del caso” (Pignataro en Bravo Elizondo, 1999: 155)

Por su parte, Gabriel Peveroni, periodista y dramaturgo co-generacional con respecto a Suárez (nacido en 1969, activo integrante de la *movida under* de los primeros noventa, y también coprotagonista de la consolidación de la generación en la década siguiente, a partir de sus trabajos en conjunto con María Dodera), complementa este recuerdo más bien temático de Pignataro con una observación sobre el tono desenfadado de esta *opera prima* y su continuidad estilística con el trabajo anterior de Suárez como actor, en el dúo “Suárez-Troncoso”:

Las fuentes el abismo es la que menos recuerdo. Recuerdo (...) eso que después está en muchas obras de Roberto, que son los vestuarios... eran como muy *zarpados*, y tenía un humor muy intenso; lo que recuerdo es que me reí todo el tiempo. Creo que Roberto

²⁰ Poco antes de culminar la redacción definitiva de este trabajo, el actor y director Roberto Andrade me facilitó amablemente el texto manuscrito de *Las fuentes del abismo* sobre el cual trabajara, en 2014, para una versión (a su cargo) de esta obra en el marco de su actividad docente en un taller teatral para jóvenes del programa Esquinas de la Cultura (Intendencia de Montevideo). A pesar de que se trata de una fuente informal (ni pública ni proveniente del autor o de su equipo, y destinada a una actividad formativa o *amateur* –la muestra de fin de año del taller conducido por Andrade-), el manuscrito ha sido de utilidad para cotejar algunas observaciones críticas relevadas aquí sobre esta obra.

²¹ La “vieja casona adaptada” era rigor el local de “Arteatro”, sala fundada e inaugurada con el estreno de este espectáculo.

empezó siendo muy divertido y después fue perdiendo el humor a lo largo de toda su obra para adquirir otras cosas, otras poéticas. Pero en principio eso era humor, humor prácticamente *puro*, como “Suárez-Troncoso”, que era humor, *gag*, “golpe y porrazo”, y chistes de situación y de palabra (en comunicación personal, Montevideo, 2016).

En 1994, en el semanario Brecha, aparece una entrevista del propio Peveroni a Suárez (“Hacia un teatro de lo fantástico”), realizada a propósito del estreno de su segunda obra, *Kapelusz*, y en la misma página, una reseña de la obra a cargo de Alfredo Goldstein. En la *entradilla* de su nota, Peveroni presenta a Suárez como “uno de los protagonistas” de una serie de “formulaciones creativas diferentes” (influidas por los nuevos lenguajes como el videoclip y las películas *cult* de los ochenta) que han afectado a la “tranquila Montevideo” (Peveroni, 1994: 23). En el cuerpo de la entrevista, el propio Suárez presenta su nuevo espectáculo apelando al carácter fantástico (y en cierta medida abstracto) del mismo, a partir de la confrontación de dos mundos y dos códigos opuestos, representados arquetípicamente por el mundo de los gigantes y el de los enanos -enfrentados en el argumento de la pieza-: “en los primeros está el romanticismo hasta la ingenuidad y en los otros lo perverso (...) los dos mundos están sostenidos por imposibles” (ibíd.).

En la reseña, “Kapelusz: ¿La edad de la inocencia?” Goldstein destaca la estética fragmentaria de la obra y su apuesta por el impacto visual: “más que una historia es una serie de flashes con una potencia visual insuperable” (1994: 23), además de notar que

Kapelusz tiene evidentes similitudes con *Las fuentes del abismo*, lo primero conocido de Suárez como autor, y director. Los seres humanos bestiales, un sesgo evidente del cómic, la síntesis verbal, el poderío de las imágenes, la reflexión sesuda envuelta en un humor descacharrante (...) [Suárez] sabe sacar partido de los colores, de las luces y los contraluces, de un vestuario con una apariencia casi pétrea y un maquillaje espectral (ibíd.)

en un interesante esfuerzo de síntesis que seguramente constituya el más temprano abordaje crítico *de conjunto* de la poética teatral del “primer” Suárez (y que comentaremos con más detalle en el siguiente capítulo). La reseña se cierra con una invitación al lector: “Aléjese un poquito del Centro. No sea haragán. El espectáculo bien lo vale” (ibíd.), refiriéndose a la ubicación algo periférica de la discoteca *Amarillo*, pero donde el “centro” aludido puede leerse también en sentido figurado, como alusión al

tradicional “teatro de sala” montevideano (es decir, a las salas céntricas del circuito oficial y el “oficialmente” independiente -conformado por instituciones como el teatro El Galpón, el Teatro Circular, La Gaviota, entre otras-).

En 1996, la tercera puesta de Suárez en el doble rol de autor/director, probablemente exagera algunos rasgos de sus predecesoras²². Allí, la apuesta por una estética cercana al grotesco, a través, por ejemplo, de la animalización (los “pajarracos prehumanos” y los “seres bestiales” aludidos arriba), la estilización e incluso la *saturación* de los elementos visuales, siempre en busca de un efecto de impacto en el receptor (aun a costa de cierta violencia o tensión establecida en escena, no exenta de reminiscencias al *happening* y otros géneros performáticos de filiación o de actitud neovanguardista), encuentran canalización a través de la fórmula sintetizada en su propio título: “*Rococó-Kitsch o El circo de la irreverencia*”.

En palabras de Jorge Pignataro la obra “presentaba un circo de monstruos (...) con una puesta en escena muy audaz en que el público quedaba encerrado como en una jaula de leones en un circo” (en Bravo Elizondo, op. cit: 155-156). Luego de cierto éxito durante sus funciones en la *Sala 2* del Teatro Circular y de un Premio Florencio al *mejor texto de autor nacional*, el espectáculo se presenta, en 1998, en el Festival Internacional de las Artes, en Costa Rica. En esta ocasión, la reseña del periódico local La Nación (“Del asco y lo burdo”, firmada por William Venegas) confirma ese carácter “muy audaz” de la puesta -recordado por Pignataro-, pero para rechazarlo enérgicamente en el marco de una valoración claramente desfavorable:

Una escenografía lóbrega, de estilo barroco en la profusión de utilería, con el afán de significarnos un mundo y una atmósfera chocantes, indicaban al espectador una puesta en escena que (pretendidamente) caminaría por el arte de lo grotesco y extravagante (...) Así, *Rococó Kitsch, el circo de la irreverencia* quiere ser teatro de lo grotesco y esperpéntico, de aquí su lenguaje desgarrado y su deformación sistemática de rostros, personajes y de la realidad, pero sus pretensiones desembocan en la ausencia de significaciones (...) Al final, este teatro de lo sórdido, del asco, de lo burdo y atributos

²² En el capítulo siguiente se argumentará que esta obra termina de configurar –y lleva a su punto culminante– los rasgos de la estética *inicial* o el “primer periodo” del teatro de Suárez, considerado retrospectivamente.

semejantes, queda como acto teatral desmembrado, caótico, ahogado en el ruido, inorgánico, nunca irreverente, siempre superficial, de actuaciones desorbitadas, de espacios escénicos desaprovechados, retórica vacua. (Venegas: 1998)

Aunque muy renuente en general a hablar de sus primeras obras, el propio Suárez recuerda especialmente ésta como fruto de la necesidad de “un grito”²³, reconociendo a través de la metáfora el objetivo ante todo desacralizador de este trabajo (el “circo de la irreverencia” del título como toma de posición beligerante con respecto a la solemnidad y el enquistamiento que por entonces su generación identificaba en el teatro independiente de la primera post-dictadura, con su prédica política maximalista y su discurso estético aún aferrado a la alusión política en clave alegórica). Al respecto sostiene Suárez que:

Había [en la generación anterior] una politización muy grande, desde un lugar, y sin embargo no había *discurso*, venía muy golpeado el teatro de hablar siempre de lo mismo. Entonces quizás hubo [entre nosotros] un intento de imponerse a eso, de no hablar de política sino entrar a investigar en otras zonas del teatro que incluye[n] lo sensorial, donde el discurso no busca tanto una explicación. (Roberto Suárez, entrevistado por Florencia Dansilio: 2012b ²⁴)

Ya a partir de su siguiente estreno, el autor tomará distancia no sólo de esta apuesta estética de *Rococó Kitsch* signada por el grotesco, sino también de la preponderancia que a nivel temático ejercía en sus primeras obras un universo vaga o heterodoxamente religioso (protagonizan *Rococó Kitsch*, además de los “fenómenos de circo”, unos pastores evangelistas que resultan ser mercaderes impostores, en clara afinidad con el planteo de la anterior *Kapelusz*, según vimos, con su lucha entre dos fuerzas cósmicas antagónicas que adoran divinidades opuestas, y con los pajarracos post-diluvianos de *Las fuentes del abismo*), al tiempo que se distanciará también de las atmósferas cerradamente oníricas o “fantasiosas” construidas por estas obras, y de su lenguaje actoral, que el autor califica retrospectivamente como “demasiado narrativo”²⁵.

²³ En comunicación personal, Montevideo, 2013.

²⁴ Entrevista inédita cuya desgrabación me fue gentilmente cedida por su autora.

²⁵ En comunicación personal, Montevideo, 2013. Esta toma de distancia de la poética de Suárez en de años dos mil con respecto a sus producciones de los noventa será argumentada a partir del análisis formal de sus obras en el capítulo siguiente.

Pasarán cuatro años antes de que Suárez estrene otro espectáculo reuniendo la doble condición de autor y director. Se tratará de *El bosque de Sasha* (Quinta de Santos, 2000), obra que desde varios puntos de vista marca un punto de inflexión en su trayecto profesional y en su poética. Argumentaremos esto con detalle en el capítulo siguiente, pero valga consignar aquí, como ejemplo, que la obra obtuvo cinco premios Florencio (mejor espectáculo, texto, dirección, escenografía e iluminación) lo cual sin dudas contribuyó, cerrando la década, a la consolidación de un *lugar propio* para la poética de Suárez en el campo teatral local y a una visibilidad mayor de su trabajo artístico, ante un público más heterogéneo²⁶.

El bosque de Sasha profundiza la exploración escénica de los estrenos anteriores, potenciando el protagonismo de los elementos visuales (y sensoriales en general) en una poética centrada en el *espacio* como centro de significaciones y de búsquedas artísticas. Esto implicará la adopción de una nueva modalidad de trabajo de dramaturgia y dirección por parte de Suárez (que se convertirá más adelante en signo distintivo de su poética): el equipo artístico habitará el espacio de la Quinta de Santos durante meses, y de esa experiencia de búsqueda colectiva *en y desde* el lugar de trabajo de los artistas, surgirán los personajes, las líneas temáticas centrales de la puesta y, finalmente, su texto dramático. Al respecto de esta búsqueda, comenta el autor a Luis Vidal Giorgi en una entrevista de 2001:

- Las imágenes fueron surgiendo (...) El desafío era no perderse en el espacio que es tan tentador, aunque tiene a favor que también lo gana al espectador. Los días de viento las puertas se cierran y se abren continuamente, apagabas la luz en uno de los lugares de la quinta y te venían un millón de imágenes. Creo que lo más difícil fue seleccionar con cuales te quedabas. Logramos material para hacer varias obras, fue muy estimulante.
- ¿Corrés el riesgo de convertirte en parte del paisaje?
- Es una tentación. Es una presencia muy fuerte (...) más la leyenda de Santos con todo lo que implica. Todo eso se filtra en lo que vas creando, hasta en los personajes. Pero creo que nunca nos ganó como para pasarnos por arriba, y jugamos de tal manera con el

²⁶ Contribuyendo también a esta mayor visibilidad, pocos meses después de *El bosque de Sasha* se estrena en Montevideo el largometraje “25 watts” (Stoll y Revella, 2001), emblemático también de una generación de artistas que emerge a fines de los noventa y que marca sin dudas un punto de inflexión en la evolución del cine nacional. Allí Suárez desempeña como actor un papel secundario pero muy recordado, como repartidor de pizza y ex oficial del Cuerpo de Blandengues.

espacio que todo fue amable (...) El teatro es un juego, un divertimento, no el de la carcajada; es esa sensación que uno puede llegar a provocar en el espectador, capaz que incluso, no ese día, pero él se fue y hay una imagen, la palabra de un personaje o una luz que entró en un momento y le removió algo. Eso es lo que busco. (Suárez en Vidal Giorgi: 2001)

Sin embargo, esta apuesta radical por el relieve de los elementos sensoriales y atmosféricos en desmedro de la centralidad del texto o de la estructuración de un conflicto dramático “cerrado” (transparente y delimitado), será recibida con reparos por cierto sector de la crítica. Es el caso de la dura reseña de Jorge Arias para el diario La República (“Son et lumière: *El bosque de Sasha*”), que vale la pena citar por extenso por los detalles que incluye sobre la puesta):

Es muy poco más que una aburrida veleidad o divagación. Como en toda obra escenificada en lo que ha dado en llamarse “espacios no convencionales”, el público, que ya tuvo dificultades para estacionar sus automóviles, debe seguirla a pie firme por el camino de entrada, la casa o un patio trasero durante una hora y quince minutos. Un plantón acorde con la afición a la tortura del ex dueño de casa.

Hemos oído elogios a *El bosque de Sasha* por los efectos visuales, por la atmósfera, por la ambientación: en suma, por todo lo que no es teatro (...) pero valorar a *El bosque de Sasha* por sus escasos y poco inventivos efectos visuales es como ponderar un libro de poemas por su buen trabajo gráfico, el esmero de la encuadernación o el dibujo de la portada (...) Sin perjuicio de lo que antecede, no hemos visto en este frío espectáculo nada de interés plástico o visual. Un barco fantasmal que aparece en medio de un jardín, (...) un cerdo en una jaula y una gallina a bordo, una campana que suena sin razón en la noche, ángeles colgados de los árboles. En todas estas imágenes falta la razón de ser, el hilo conductor, la idea que unifique, el esqueleto que sostenga, la unidad y el destino que define a una célula viva. (Arias: 2000)

El extremo opuesto en el espectro de valoraciones críticas sobre esta obra puede quedar representado por la nota de tres páginas que dedica a ella Gabriel Peveroni (incluyendo fotos de la puesta y una entrevista al autor): “Pesadillas en un casa abandonada”, publicada en la revista *Posdata* en noviembre de 2000. Encontramos allí algunas apreciaciones (tanto del periodista como del entrevistado) que bien pueden dar cuenta del carácter de punto de inflexión o ‘bisagra’ que en nuestra opinión reviste *El*

bosque de Sasha con respecto a lo que en estas páginas hemos venido delineando como la poética y el *lugar* del “primer Suárez” en el panorama teatral montevideano de los años noventa. A su vez, varios conceptos desplegados en la entrevista dialogan más o menos directamente –por afinidad o por contraste- con algunas de las apreciaciones críticas recogidas en las páginas anteriores. Es por eso que cerramos este apartado comentando sintéticamente algunos pasajes.

En cuanto al tipo de vínculo que *El bosque de Sasha* intenta establecer entre artistas y público²⁷, interesa en principio notar cómo la caminata inicial que los espectadores debían emprender por la entrada de la Quinta de Santos hasta llegar al lugar donde comenzaría la acción escénica, aquello que Jorge Arias consideraba, sin medias tintas, “un plantón acorde con la afición a la tortura del ex dueño de casa” (en alusión al General Máximo Santos), es valorado en cambio por Peveroni como el primer gran acierto de la puesta: “Recorrer el camino de entrada (...) produce un estado de ensoñación que coloca al espectador en un trance ideal para lo que verá minutos después” (2000a: 100). La nota sitúa luego a la obra y su estética “fuera de toda lógica metropolitana” (ibíd.) en un sentido a la vez literal -la ex Quinta de Santos está ubicada en la esquina de Av. de las Instrucciones y Bvar. José Battle y Ordóñez, en el límite entre los barrios Paso de las Duranas y Peñarol- y figurado, comparable al “alejarse del Centro” aludido arriba por Alfredo Goldstein a propósito de *Kapelusz*, para arriesgar a continuación una síntesis bastante original del *tono* o la estética de la puesta y de algunos intertextos hallables en ella:

El territorio escénico de Suárez, definitivamente, se inscribe en una tradición literaria que lo acerca a las pesadillas de Horacio Quiroga, siempre con una corrosión en la interpretación que está a mitad de camino de un kitsch postindustrial. Algo así como “La gallina degollada” interpretada por Antonio Gasalla pero sin lugar para el humor, directo por lo menos (Peveroni, op. cit.)

Ante la pregunta por las peculiaridades del espacio elegido y de la metodología de ensayos *in situ* con los actores y técnicos, la respuesta de Suárez da cuenta de una muy estrecha relación, de implicancia mutua, entre *espacio* y *personaje*, que, leída a la

²⁷ El carácter medular de esta cuestión para el giro estético efectuado por el teatro de Suárez a partir de esta obra será argumentado por extenso en el capítulo siguiente.

distancia y a la luz de los espectáculos posteriores, bien puede tomarse como signo del comienzo de una nueva etapa de búsqueda artística para su teatro: Sostiene el autor:

Al principio de los ensayos, cuando un actor se paraba debajo de un árbol que mide veinte metros, no se veía... y al tiempo empezamos a ver *cómo crecían los personajes, como adquirirían la textura del lugar* (...) y en función de todo eso la obra empezó a tomar más volumen. Es más, en este caso la historia nació en el lugar. Fue absolutamente positivo porque la obra *tomó una textura mucho más verdadera* (Suárez en Peveroni, 2000a: 101; subrayo)

Finalmente, con respecto a la inscripción de su poética en el conjunto de los artistas jóvenes o emergentes de la década que por entonces culminaba, afirma Peveroni que “el teatro de Roberto Suárez, como autor y director, se ha convertido en uno de los mejores ejemplos de una posible renovación teatral de la escena montevideana” (102), y que “si bien no se puede hablar de una generación, los actores que lo acompañan y sobre todo los técnicos (...) han trabajado también con otros jóvenes directores” (ibíd.), señalando entre estos a Mariana Percovich, Alberto Rivero y María Dodera.

Esta “renovación teatral de la escena montevideana” quedará confirmada poco después, por lo menos para la Asociación de Críticos del Uruguay (encargada de otorgar los Premios Florencio), que nominará a Suárez, Percovich y Rivero, junto al también joven Mario Ferreira, como candidatos al *mejor espectáculo* para los Florencio del año 2000. Esta coincidencia, posible “bautismo” generacional que sella tal vez su salida del margen y abre oficialmente, en el umbral del nuevo siglo, la etapa de consolidación de estos artistas en el campo teatral local, motivará otra nota de Peveroni para *Posdata*, el 15 de diciembre de ese mismo año, titulada sintomáticamente “La joven guardia”. Se trata de una conversación con los cuatro directores nominados al premio (que luego ganaría Suárez). Allí, ante la pregunta inicial: “¿Sienten que forman parte de una nueva generación de creadores, directores y actores jóvenes?”, Percovich, Ferreira y Rivero responden, con distintos argumentos, afirmativamente, mientras que Suárez toma cierta distancia:

Yo lo veo desde otro lado. Sin dudas que porque nos toca compartir el mismo tiempo somos [una] generación. *Pero también yo veo* –y no me parece malo, me parece bárbaro- *que hay diferentes estilos y formas de ver el teatro*. Con respecto al

reconocimiento (...) no voy a renegar de él, pero al mismo tiempo creo que no marca ningún cambio (Peveroni, 2000b: 77-78; subrayo)

Posiblemente en estos diferentes estilos pensara Peveroni cuando afirmaba, según vimos, que “no se puede hablar [todavía] de una generación”. En todo caso, como argumento en contra de la homogeneidad del grupo, dedicaba una mención a la *singularidad* de Suárez, interesante desde nuestra perspectiva. Ella residiría en que “dirige sus propias obras, mientras que sus colegas eligen un heterodoxo repertorio que incluye plumas contemporáneas como Heiner Müller y argentinas como Rafael Spregelburd” (2000a: 102). Por evidente que parezca, este aspecto no ha sido en general señalado por el discurso crítico que hemos venido reseñando, atento más a las marcas comunes de pertenencia a una generación que a los elementos que puedan distinguir las poéticas de cada uno de sus miembros. Desde un enfoque retrospectivo y con quince años de distancia, es posible afirmar que no es ésta la única característica, ni tampoco, tal vez, la más importante de las que singularizan al teatro de Suárez con respecto al de sus compañeros de la “nueva guardia”, pero en todo caso es una que resultaba visible ya en el año 2000, como se comprueba al examinar cuáles fueron los textos que compartieron con *El bosque de Sasha* la candidatura a “mejor espectáculo” del año. Mario Ferreira fue nominado por su puesta de “La muerte de un viajante”, de Arthur Miller; Mariana Percovich por “Ajax”, de Heiner Müller y Albeto Rivero por “Jubileo”, de George Tabori; es decir, todos autores extranjeros, mundialmente consagrados y nacidos varias décadas antes que los directores nominados (Müller, el más “joven”, es cuarenta y un años mayor que Suárez y llevaba ya cinco de fallecido en 2000).

Un último asunto que nos interesa señalar de esta entrevista tiene que ver con el aspecto que Suárez destaca a la hora de consignar una diferencia entre su generación y la del *teatro independiente* (de la primera post-dictadura). Ante la pregunta de si son ellos, los jóvenes directores, los que proponen las únicas opciones interesantes en la cartelera del año 2000, el entrevistado señala, como elemento clave, uno que alude más a la metodología de trabajo y búsqueda artística que a una diferencia formal o temática:

-No sé si es tan así, pero tarde o temprano el teatro independiente va a tener que replantearse algunas cosas...Ahora está muy livianón, se están ‘jopeando’ ensayos. No se puede ensayar una obra en un mes. Notás que les falta ese tiempo necesario para la

evolución del trabajo. El tiempo, el tiempo, el tiempo...el tiempo es el que te da lo que querés encontrar. Y si no encontrás nada, mejor que no estrenes (Suárez en Peveroni, 2000b: 102).

Mucho más que por su crítica a la dinámica interna del teatro independiente (cercana a las observaciones ya señaladas arriba a propósito del programa Socio Espectacular, con su imposición de una frecuencia de estrenos eventualmente perjudicial para la calidad artística de los mismos), consideramos valiosa esta observación por el modo cómo anuncia o prefigura una característica que será central (y distintiva) de las puestas de Suárez en los años siguientes: la prioridad absoluta del “tiempo” de búsqueda artística para la “maduración” de cada espectáculo, en contra o por fuera de cualquier condicionamiento externo (y de toda racionalidad productiva o económica) para sus fechas de estreno. Luego de *El bosque de Sasha* habrá que esperar cinco años para un nuevo espectáculo dirigido por Suárez (*El hombre inventado*: 2005), y en la década que media entre esta última y la fecha de redacción de este trabajo, el autor presentará apenas dos obras más: *La estrategia del comediante*, en 2008 y *Bienvenido a casa*, en 2012, ambas resultado de extensísimos procesos de trabajo con los actores y técnicos.

1.4 Enfoques académicos más recientes

En este tramo final del capítulo presentaremos algunas miradas más recientes y no ya específicas sobre Suárez, sino de conjunto sobre su –eventual– generación. En la misma línea de lectura que venimos desarrollando, pondremos atención a sus valoraciones retrospectivas sobre el proceso de surgimiento de las poéticas teatrales de los noventa, pero también, en este caso, notaremos cómo evalúan su consolidación o su conquista del *centro* del campo teatral local en la primera década del presente siglo, y aun su modo de relacionamiento intergeneracional con los artistas más jóvenes: los que irrumpen en torno al año 2005, en coincidencia con el primer triunfo del Encuentro Progresista-Frente Amplio en las elecciones nacionales.

La diferencia con los trabajos examinados en los apartados 1.2 y 1.3 de este mismo capítulo no es sólo cronológica; nos interesa también confrontar la mirada

crítica de aquellos (no exenta de valoraciones y aun de tomas explícitas de posición, según vimos) con el encuadre más convencionalmente *académico* de estos últimos, de pretensión ante todo descriptiva y que evita -por lo menos en el plano consciente o intencional- los juicios de valor sobre su objeto de análisis. Por otra parte, más allá de sus estrategias argumentativas, bastante divergentes, los tres trabajos que reseñaremos adoptan un enfoque que pone en relieve las relaciones entre *teatro y política*: las formas de producción de sentido político a partir de un desplazamiento de la *teatralidad* dominante (Braselli, 2012); las tomas de posición con respecto a nociones problemáticas como las de *memoria o representación* (Mirza, 2014); o los modos de *reconfiguración discursiva* de la idea misma de lo político y de la función del teatro con respecto a ella (Dansilio, 2012).

1.4.1 El número 53 de la revista *Gestos*²⁸, a cargo del argentino Jorge Dubatti como editor invitado, está dedicado a la relación entre “poéticas teatrales y prácticas políticas” en el período 1990-2011. En este marco aparece un artículo de Gabriela Braselli titulado “El teatro de la postdictadura uruguaya buscando su voz” (Braselli, 2012: 79-91). Allí, la autora ‘bautiza’ (define) al grupo de creadores rupturistas que emergen en la década de los noventa como la “*generación de los directores*” (79, cursivas en el original). Braselli afirma el carácter centralmente escénico o ‘espectacular’ de su dramaturgia -en el sentido ya visto más arriba al examinar otros trabajos- y, recogiendo testimonios de los propios artistas, liga sus puestas en espacios alternativos al hecho de que “no tienen dónde hacer teatro” (ibíd.). A los efectos de nuestra investigación interesa esta observación por el modo como presenta esta marca distintiva de la generación que nos ocupa: menos como producto de una decisión estética que de la propia configuración del campo en el que emergen (que no les confiere aún un espacio, en sentido literal, de modo que ellos mismos deberán construirse *al margen* -también literalmente- del circuito céntrico del teatro oficial y del independiente). El artículo ofrece varios ejemplos, que terminan por configurar, aunque sin pretensión de exhaustividad, una lista de integrantes de esta “generación de los directores”. Se trataría de –según el orden de citación en el artículo-: Sergio Blanco; Mariana Percovich; María Dodera (en

²⁸ Publicación especializada en teatro “hispano” –según su propia denominación- radicada desde su fundación en 1986 en la Universidad de California (Irvine).

solitario y en colaboración con Gabriel Peveroni); Roberto Suárez; Alberto Rivero e Iván Solarich (como fundadores de la sala Puerto Luna y del colectivo Trenes y Lunas) y, “epigonal, pero no menos innovadora”, Marianella Morena (Braselli, 2012: 80-84).

Para argumentar el valor de genuina práctica política²⁹ que tendría esta apuesta por los espacios “no convencionales”, el artículo apela a la idea de un *desplazamiento de la teatralidad*, entendiendo esta última en el sentido -propuesto por Gustavo Geirola (2000) y desarrollado luego por Dubatti (2008)- de *política de la mirada*, es decir, en tanto “conjunto de estrategias y operaciones conscientes o no, con las que se intenta organizar la mirada del otro” (Dubatti, cit. por Braselli, 2012: 79). En esta línea, sostiene la autora que:

Si la política implica *dirigir la mirada* estos directores alertan acerca de que hay que mirar hacia otro lado (...) intentan hacernos “mirar en una cierta dirección” *otra* de la del teatro instalado y predominante. Hacen que el público, sobre todo el público más teatrero, se movlice hacia espacios poco transitados por la costumbre y el hábito (...) Es su forma de decir que *lo que ocurre de verdad no pasa en los escenarios*, pasa en la vida, en el entramado urbano, en otro sitio deshabitado de nuestro contexto (2012: 84; subrayo).

Discutiremos más adelante en esta investigación, para el caso particular del autor que nos ocupa y desde otras coordenadas teóricas, el eventual potencial crítico o la productividad política que puede asignarse a este *desplazamiento de la mirada*, y más específicamente a la estrategia de tensionar los límites entre la teatralidad propia del *teatro* (en un sentido institucional) y otras formas de teatralidad social (“lo que ocurre de verdad”) instaladas en la vida cotidiana -en el “entramado urbano” según afirma Braselli, pero también en los medios de comunicación y en las ‘redes sociales’, por ejemplo, en tanto ámbitos de construcción y representación de imágenes y narrativas colectivas que pueden quedar bajo el alcance conceptual de lo que aquí es concebido como “política de la mirada”-.

En tensión, o mejor en diálogo con este grupo de directores, Braselli presenta a la que denomina “generación de los escenaturgos”, que arribaría a la escena

²⁹ En línea con la consigna editorial del número de *Gestos* en que aparece el artículo (titulado – recordemos- “Poéticas teatrales y prácticas políticas: 1990-2011”).

montevideana con el estreno de *Mi muñequita, la farsa*, de Gabriel Calderón (Teatro Circular, 2004) como acontecimiento que “marca el comienzo de una nueva búsqueda” (2012: 85). Se trata, según la autora, de teatristas nacidos después de la dictadura³⁰, entre los que menciona, además de Calderón, a Santiago Sanguinetti, Alejandro Gayvoronsky, Luciana Lagisquet, Angie Oña y Sofía Etcheverry.

La oposición conceptual con la generación de los *directores* radicaría en que este nuevo grupo estaría compuesto por “creadores que abarcan todas las áreas del quehacer teatral, desde la producción y difusión hasta la dramaturgia, diseño, actuación, dirección”, además de una nueva modalidad de actuación signada por “un gran compromiso físico, con una naturalidad y una intensidad inusuales, se les exige a los actores bailar, cantar, poner en juego su cuerpo y romper con las barreras del pudor” (86). Complementariamente, señala Braselli que “a diferencia de la generación anterior, los más jóvenes han ejercitado el trabajo conjunto con sus maestros” (89). Ampliando esta afirmación podemos sostener que distinguiría entonces a esta nueva promoción de artistas la elusión de un ‘parricidio’ o siquiera de una toma de distancia con respecto a sus antecesores. Por el contrario, con frecuencia se han asociado creativamente con ellos: los “escenaturgos” Gabriel Calderón y Ramiro Perdomo integran la compañía *Complot* junto los “directores” Mariana Percovich y Sergio Blanco; Santiago Sanguinetti ha sido dirigido por Alberto Rivero (*Ararat*, 2008), y por María Dodera (*Nuremberg*, 2011) y ha dirigido a Iván Solarich (*Pogled*, 2011); entre otros ejemplos posibles de simbiosis intergeneracional³¹.

De nuestra parte, y aunque sin ahondar en el asunto, que excede el encuadre del presente trabajo, quisiéramos consignar que el lugar de Roberto Suárez con respecto a esta tensión conceptual o generacional entre *directores* y *escenaturgos* es en cierta medida problemático. Por un lado se podría argumentar que nuestro autor ya era un *escenaturgo* en los noventa, en el sentido de “abarcar todas las áreas del quehacer teatral” desde la concepción hasta la difusión de sus espectáculos, y especialmente lo es

³⁰ O más rigurosamente a finales de ésta, pero que en todo caso no la “vivieron” de modo consciente. Según sostiene Gabriel Calderón, estos nuevos creadores se las verán “con los resabios de una dictadura virtual para nosotros pero tangible en [sus] consecuencias” (2007: 365).

³¹ Podríamos agregar, en otro caso de cruce intergeneracional aunque en el ámbito académico, que Sofía Etcheverry (“escenaturga”) ha dedicado su tesis de maestría al estudio genético de espectáculos de las “directoras” Mariana Percovich y Marianella Morena (Etcheverry: 2015)

en sus obras de la década siguiente, cuya metodología de investigación escénica ha tenido como una de sus marcas más características la fusión o disolución de los límites entre los roles ‘artísticos’ (actores, director) y los llamados ‘técnicos’. En cuanto a su concepción del trabajo actoral, difícilmente podría afirmarse que sus puestas ponen en juego un compromiso físico o una intensidad menores a las de los *escenaturgos* (más bien, deberíamos pensar lo contrario). Finalmente, a diferencia de sus compañeros de los *noventa*, o de la mayoría de ellos (Percovich, Rivero, Dodera, Solarich, Morena), Suárez no ha trabajado en duplas o equipos creativos con ninguno de los *escenaturgos*, insistiendo en cambio en dirigir sus propios espectáculos.³²

1.4.2 En 2014, en el número 19 de “Nuestro tiempo”, publicación oficial asociada a las celebraciones del “*Bicentenario*”³³, aparece el artículo de Roger Mirza “Memoria y representación en la escena uruguaya: 1968-2013”. Se trata de un texto de largo alcance, tanto por su extensión (cuarenta páginas) como por el período abarcado en su análisis (cuarenta y cinco años de teatro nacional). Allí el autor retoma y sintetiza algunos de sus trabajos anteriores (por ejemplo, Mirza: 2007, y los aquí examinados Mirza 1992, 1996 y 1998), pero extiende la mirada hasta 2013; de modo que en este artículo las observaciones sobre el asenso y consolidación de los artistas que emergen en los años noventa quedan enmarcadas en una perspectiva mucho más abarcadora, que comienza en los años de democracia autoritaria y guerrilla previos al golpe de Estado (es decir, dos generaciones antes de la aparición de los *artistas de los noventa*) y concluye en estricta contemporaneidad con la fecha de publicación del artículo, incluyendo por lo tanto a las promociones más jóvenes (los nacidos al final o después de la dictadura). La perspectiva adoptada no es, sin embargo, generacional, sino temática –centrada en las relaciones entre memoria y representación anunciadas en el título- lo cual añade, a los efectos de nuestra investigación, el interés de confrontar esta mirada con las otras examinadas anteriormente.

³² De los integrantes de su generación comparte esta insistencia únicamente con Sergio Blanco.

³³ Del proceso de emancipación del pueblo oriental con respecto a sus opresores coloniales a comienzos del siglo XIX, conducente a la declaratoria de la independencia de la Provincia Oriental (1825) y más tarde a la formación del Estado uruguayo (1828-1830)

Escena fracturada (“primer” Suárez)

En ese marco, el cuarto apartado está dedicado al contexto emergente a partir de 1985, utilizando para ello la categoría histórica y cultural *postdictadura*. Luego de dar cuenta del proceso de reorganización (y crisis) del teatro independiente una vez recuperada la democracia (retornados del exilio o liberados de prisión algunos de sus miembros y vueltas a habilitar sus compañías y salas), en un sentido análogo al ya visto más arriba, se hace referencia a la crisis del modelo naturalista hasta entonces dominante, en favor de “una superposición de varios paradigmas, como síntoma de una desorientación inicial, pero también de una búsqueda, en un sistema donde las innovaciones y propuestas se enfrentaron a una fuerte inercia y resistencia al cambio” (Mirza, 2014: 24). Como era esperable, en este contexto aparecerán referencias al período inicial del teatro de Roberto Suárez, como parte de la “escena fracturada” de comienzos de los noventa. La estrategia argumentativa no pasa por definir sintéticamente una generación a través de algún concepto unificador (como la *generación de los directores* vista arriba), sino más bien por enumerar un conjunto de rasgos (que nos interesa citar por extenso para luego discutir a cuáles de ellos adscribiría la poética inicial del autor que nos ocupa):

Así, la ironía, la burla, la visión distorsionada del grotesco, el anti-naturalismo, la fragmentación, la opacidad y ambigüedad de los objetos, con múltiples puntos de vista contradictorios, la fractura del sujeto y la distorsión de la gestualidad, la revisión irónica de la historia, lo paródico y lo burlesco, el kitsch y el pastiche, como formas devaluadas y ridiculizadas de la representación, la mezcla del circo, el *music-hall*, el cabaré, la estética *under* de los boliches, los recursos de la publicidad, la televisión, el cómic o el videoclip, deben considerarse en relación con la escena fracturada de la conciencia social colectiva, a la vez que responden a nuevos modelos de representación (Mirza, 2014: 25)

Entre los espectáculos comentados luego, se destacan aquellos que apelan a estos recursos estilísticos como estrategias para la superación del paradigma realista aún dominante, al tiempo que proponen una revisión irónico-crítica de algunos mitos constitutivos del imaginario nacional, en un arco que va de *Salsipuedes* de Alberto Restuccia (1985) a *Miss Mártir* (1989), o *¿Dónde estaba usted el 27 de junio?* (1996)

de Álvaro Ahunchaín, pasando por la influyente *El silencio fue casi una virtud* de María Azambuya (1990). Nos interesa notar aquí una diferencia importante con respecto a la poética inicial de Suárez, quien también hará uso de “la ironía, la burla y la visión distorsionada del grotesco” pero eludiendo toda referencia, aun implícita, a mitos identitarios nacionales o a episodios de nuestra historia política reciente. En una actitud claramente refractaria o *negadora*³⁴ con respecto a la tematización de estos aspectos, sus primeros espectáculos se refugiarán en cambio en una imaginería autoasumida como fantástica, con resonancias religiosas en clave arquetípica y moduladas por un humor corrosivo, según vimos más arriba. Será en este marco general que aparecerá en ellos una estilización cercana al grotesco³⁵, así como referencias, sobre todo rítmicas, al lenguaje del cómic y el videoclip -en una poética de la yuxtaposición que certeramente definía Peveroni como “kitsch postindustrial” (2000a, v. supra)-. Y si sus primeros trabajos estarán especialmente cerca de la “estética *under* de los boliches”, no será a modo de *citación*, es decir, incorporando algunas de sus marcas a espectáculos *céntricos* y de sala -como es el caso de, por ejemplo, “La ópera de la mala leche” de Tabaré Rivero (Circular, 1990)-, sino que formarán parte literalmente de la escena *under* montevideana de comienzos de los noventa: desde sus inicios en el dúo Suárez-Troncoso con sus espectáculos de “teatro-cómico” en el boliche “Juntacadáveres” y, una vez clausurado éste por la Intendencia de Montevideo, con el ‘excéntrico’ estreno de *Kapelusz* en la discoteca “Amarillo”, en 1994.

De modo que, en la poética teatral de lo que hemos venido llamando el *primer* Suárez, esta estrategia de revisión desmitificadora de ciertos discursos instituidos, a través de una modulación irónica o burlesca del lenguaje teatral, estará efectivamente presente; pero, asumiendo una posición deliberadamente al margen del problema de “lo nacional” en el teatro, apuntará en cambio a otros ‘blancos’. Serán estos la solemnidad y el anquilosamiento del teatro independiente de la primera postdictadura, y sobre todo su

³⁴ En un sentido según el cual la *negación* implica también una toma de posición; es decir cercano a la idea de negación tal como es propuesta en la Estética de T.W. Adorno, tributaria, a su vez, tanto de la negación dialéctica de Hegel como de la concepción freudiana de la *verneinung*.

³⁵ De los espectáculos allí citados por Mirza, seguramente *Bufones* (Circular, 1991) de Héctor Guido y Héctor Manuel Vidal sea el más cercano a la estética del *primer* Suárez. De hecho la “galería de monstruos o criaturas deformes para crear un extraño y siniestro ritual que elimina todo desarrollo discursivo de la acción y genera un clima ominoso y situaciones de latente violencia” (2014:26) aludida allí propósito del mismo, bien podría pasar por una reseña de *Kapelusz* o incluso de *Rococó-Kitsch*.

objetivo –histórico por otra parte– de atribuir al teatro una función política explícitamente emancipadora y de incidencia directa en el orden social. En tal sentido desacralizador contra estos presupuestos funcionarán, por ejemplo, muy claramente, los nombres de las compañías con que registrará sus espectáculos: con *Las fuentes del abismo* fundará el “Grupo Teharto” (anagrama burlesco de ‘teatro’ pero también reverso irónico de “Arteatro”, la sala inaugurada con este estreno), y a partir de *Kapelusz* adscribirá sus puestas a la ‘compañía’ -con comillas irónicas, ya que su existencia será prácticamente nominal- “Pequeño Teatro de Morondanga”.

Estética de la disolución (“segundo” Suárez)

El quinto apartado del artículo de Mirza da cuenta de las nuevas formas teatrales surgidas en el contexto de crisis económica y social de los últimos años del siglo XX y consolidadas en la primera década del XXI. Se describen allí algunas transformaciones en el sistema teatral (la retracción natural del público ante la crisis del año 2002, la alternativa buscada por los elencos independientes a través del programa Socio Espectacular, la aparentemente contradictoria multiplicación y diversificación de estrenos a pesar de las dificultades y la consolidación de un subsistema de teatro comercial o ‘de repertorio’, por ejemplo) y se propone el denominador común “*estética de la disolución*” para dar cuenta de las nuevas poéticas que “busca[n] crear espacios de subjetivación frente a la globalización dominante, a la fragmentación del sujeto individual y social. En medio de la cultura de lo inestable y lo efímero [y de] una nueva crisis económica” (2014:33). El balance alcanza también los cambios en la política cultural estatal a partir de la instalación del Frente Amplio en el gobierno nacional, particularmente dinamizadores con respecto al sistema teatral en comparación con las magras o ausentes políticas culturales específicas de la década anterior.

En este contexto, el autor valora la consolidación de una “dramaturgia escénica a partir de textos de diverso origen, en espectáculos que problematizan el espacio y las formas de enunciación y recepción” (34) que incluye a Roberto Suárez, Mariana Percovich y Marianella Morena, pero también a Gabriel Calderón, Santiago Sanguinetti, Sofía Etcheverry y Juan Sebastián Peralta, entre otros. Nótese cómo el enfoque elude un corte generacional o una periodización explícita (sólo consigna que los últimos mencionados son “más recientes” que los primeros), agrupando entonces como

representantes de la “dramaturgia escénica”, variante de la *estética de la disolución*, a artistas nacidos entre 1963 (Percovich) y 1985 (Sanguinetti).

Nos interesa confrontar esta modalidad de descripción con la examinada anteriormente (Braselli, 2012) para observar cómo surge con cierta naturalidad la conclusión de que el *lugar* de los directores de los noventa, una vez entrados los años dos mil y en comparación con sus eventuales sucesores, no resulta del todo evidente. Complementariamente, el lugar particular de Suárez con respecto a este panorama es especialmente difícil de establecer, si consideramos, por ejemplo, un aspecto que no menciona Mirza pero que también da cohesión a este grupo intergeneracional de directores: a partir de 2005, con la instalación de la coalición de centroizquierda en el gobierno nacional, todos o casi todos han intensificado notoriamente su frecuencia de estrenos, con un promedio que seguramente sea de más de uno por año, al tiempo que varios de ellos han virado desde una posición marginal en el campo a una institucionalmente hegemónica, como defensores e impulsores de las nuevas políticas culturales estatales, en muchos casos pasando a ejercer cargos públicos de alta decisión³⁶, mientras que Suárez se ha mantenido hasta el momento no sólo al margen de la vida político-partidaria, sino que ha espaciado cada vez más sus estrenos y su visibilidad en el medio teatral en general.

Otro aspecto que agrega complejidad a la cuestión es la difícil inscripción de los espectáculos de la fase de *madurez* o consolidación de Suárez en alguna de las líneas estéticas dominantes del “segundo período de la postdictadura” propuestas por Mirza (2014: 36-41). Completamente ajeno a las dos primeras, “Memoria, teatro y elaboración del trauma” y “Tragedia griega revisitada”, que en cambio encajan muy bien para algunos de sus compañeros de ruta (Marianella Morena y Raquel Diana en el primer

³⁶ Mariana Percovich es al momento de redacción de este trabajo, Directora de Cultura de la Intendencia de Montevideo; Gabriel Calderón ha sido muy tempranamente Director de Proyectos Culturales del Ministerio de Educación y Cultura y luego director del Instituto Nacional de Artes Escénicas; Iván Solarich y Alberto Rivero han estado a cargo de los dos festivales internacionales de teatro patrocinados por el Estado (El Festival Internacional de Artes escénicas y la Muestra Iberoamericana de Teatro, respectivamente), Santiago Sanguinetti es el nuevo director de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático, cargo que antes ocuparan Alberto Rivero y Mariana Percovich, entre otros ejemplos posibles.

caso; Mariana Percovich, María Doderá y Sergio Blanco en el segundo), y, menos drásticamente, pero también lejano de la tercera de ellas, “Desterritorialización y desubjetivación” (a la que adscriben sin inconvenientes los espectáculos del dúo Peveroni-Doderá, así como algunos de Sergio Blanco), Mirza incluye a Suárez en el último grupo, “El teatro y sus fronteras”, argumentando para esta inscripción que sus últimas tres obras (2005, 2008 y 2012) suponen

una expansión inagotable de sus obsesiones creadoras: el juego con la inaccesibilidad del referente, las posibilidades de la representación, la permeabilidad de las fronteras entre actores y espectadores, la problematización de la noción misma de autor, actor y personaje, y una permanente oscilación de los niveles de la ficción teatral y su relación con la realidad contextual del espectador (2014: 41)

Si bien encontramos precisa esta caracterización en lo esencial, nos interesa relativizar aquí el carácter “fronterizo” de las búsquedas teatrales de Suárez, por lo menos en un sentido genérico o institucional. Si es muy cierto que sus últimas obras problematizan “la noción misma de autor, actor y personaje”, también lo es que lo hacen desde un encuadre estrictamente *teatral*, esto es, desde el teatro entendido en un sentido clásico como espectáculo que construye y representa una ficción dramática y la ofrece a su público, delimitando los límites entre ficción y vida o entre artistas y espectadores; es decir, desmarcándose con claridad de otras prácticas escénicas *auténticamente* fronterizas o “liminales”³⁷ (performances, intervenciones urbanas, happenings, ceremonias o fiestas, por ejemplo) que sí cuestionan formal e institucionalmente las fronteras del teatro y de la representación, apostando por el cuestionamiento o incluso la disolución de los límites entre la teatralidad social de la vida cotidiana y la específicamente poética o artística. En nuestra opinión la poética de Roberto Suárez, al contrario, apuesta más bien por reforzar o reconstruir estos límites, y en esa apuesta se juega una buena parte su potencia de producción de sentido político. Comenzaremos a argumentar esto con cierto detenimiento en los capítulos segundo y tercero, dedicados, respectivamente, al análisis de conjunto de las obras en cuestión y específico de *Bienvenido a Casa*, y ofreceremos los fundamentos teóricos centrales para la defensa de esta posición en el capítulo cuarto, centrado en la noción de “*rendimiento crítico del teatro de Roberto Suárez en su contexto de producción*” que da título a esta tesis.

³⁷ En el sentido consignado por Ileana Diéguez (2007).

1.4.3 Para cerrar el apartado, ofreceremos algunas consideraciones sobre otro trabajo reciente de largo aliento, cuya perspectiva estimamos valiosa como complemento de las anteriores. Se trata de la tesis “Changements esthétiques et redéfinitions du politique dans le théâtre uruguayen post-dictature”, presentada por Florencia Dansilio en 2012 para la obtención del *Master 2* en Estudios Latinoamericanos por la Universidad París III, Sorbonne-Nouvelle. La investigación se propone describir los conflictos internos y la evolución del campo teatral uruguayo de la postdictadura desde el encuadre teórico y metodológico de la Sociología del Arte francesa³⁸. En este marco, estudia en detalle dos espectáculos que considera representativos de dos etapas (sucesivas y enfrentadas) del proceso: *El herrero y la muerte*, de Mercedes Rein y Jorge Curi (Teatro Circular, 1981) y *Una cita con Calígula*, con texto de Roberto Suárez y dirección de María Dodera (Teatro Florencio Sánchez, 1999). Nos interesa presentar sintéticamente algunas de sus propuestas y conclusiones no sólo por la cercanía de su objeto de análisis con respecto a nuestra investigación (a este capítulo en particular), sino también por el aporte que significa, para nuestra tradición de estudios teatrales, un abordaje de corte sociológico, poco frecuente en nuestra comunidad académica. En particular, con respecto a las “redefiniciones de lo político” anunciadas en el título, esta perspectiva teórica permite leer las tensiones a la interna del campo teatral no sólo considerando las *obras* en diálogo (o en disputa), sino también los *posicionamientos discursivos* de los artistas con respecto a ellas, como parte de los mecanismos de legitimación de sus respectivas poéticas, y de su toma de posición en el campo.³⁹ En este contexto argumentativo, Dansilio afirma con carácter de hipótesis que:

³⁸ Para una presentación sintética de este campo de estudios ver Dansilio (2014), que además ofrece una exposición en español (aunque mucho más resumida y esquemática) de algunos de los aspectos que aquí discutimos.

³⁹ Al respecto, sostiene la autora (en el artículo citado en la nota anterior): “Por un lado, esto nos acerca a un estudio del teatro que intenta establecer una relación concreta entre las producciones artísticas y su contexto de creación, ya que el discurso político en torno a la creación teatral fue un elemento central para el posicionamiento práctico y estético en el medio teatral nacional uruguayo. Por otro lado, nos ofrece la oportunidad de explorar lo que aquí denominamos *zona de intersección* entre la práctica política y la práctica artística, es decir un punto en el que ambos elementos actúan de forma inseparable.” (Dansilio, 2014)

una vez que el régimen autoritario llega a su fin, dos generaciones de directores entran en conflicto en el campo teatral. *Aunque contemporáneas, responden a dos temporalidades diferentes*. Los nuevos deben abrirse lugar (...) y son obligados a tomar posición con respecto al teatro legitimado. Así, la toma de posición se hace: **a**) a través de una elaboración discursiva (discurso sobre las obras y sobre la función del arte) y **b**) a través de una apropiación de ciertas estéticas teatrales. *Esta toma de posición trae como consecuencia el abandono progresivo de la categoría de “independiente” y sus significaciones* (Dansilio, 2012a: 53; destacado y traducción mías)⁴⁰

Creemos que este enfoque permite iluminar de un modo complementario algunas cuestiones que hemos abordado más arriba en este mismo capítulo. Piénsese por ejemplo, en el transparente estatuto de “toma de posición” que adquieren, leídas desde estas coordenadas, las afirmaciones de Suárez que citáramos en 1.3:

Tarde o temprano el teatro independiente va a tener que replantearse algunas cosas...Ahora está muy livianón, se están ‘jopeando’ ensayos. No se puede ensayar una obra en un mes. Notás que les falta ese tiempo necesario para la evolución del trabajo. El tiempo, el tiempo, el tiempo...el tiempo es el que te da lo que querés encontrar. Y si no encontrás nada, mejor que no estrenes (Suárez en Peveroni, 2000a: 102).

Desfasaje intergeneracional y “agujero negro”

La investigación de Dansilio propone una periodización de la evolución de la lógica interna del teatro independiente durante la transición hacia la democracia, en tres etapas. La primera de ellas, que interesa menos a los efectos de nuestro trabajo, abarca los años finales de la dictadura. La segunda comprende el primer quinquenio democrático (1985-1990) y muestra los primeros indicios de la crisis que dará cabida a una fractura interna y a la emergencia de una nueva generación. En ese marco, vale citar como sintomáticas estas declaraciones de Jorge Curi a la autora: “Nos preguntábamos ‘¿Y ahora qué hacemos?’ Estábamos tan acostumbrados a buscar obras que dijeran y no dijeran, pero que tuvieran que ver con una acción de resistencia, que cuando en el ‘85 se terminó eso no sabíamos qué hacer” (Curi en Dansilio, 2012a: 64). En este sentido, el trabajo propone la idea de un *desfasaje intergeneracional*, a partir de la emergencia, en estos años, de un grupo de nuevos creadores teatrales que en su mayoría no tienen

⁴⁰ En adelante, todas las citas de pasajes de este trabajo remiten a mi propia traducción.

ninguna relación con la militancia política ni con el movimiento del teatro independiente:

Para esta nueva generación, que se presenta como *independiente de los independientes*, no era solo una cuestión de organización lo que los alejaba [de la F.U.T.I.] (...) Para ellos el teatro legitimado permanecía suspendido en el tiempo. Muchos creadores de esta época hablan de una suerte de “agujero negro” entre una generación y la otra: la dictadura había cortado la posibilidad de un diálogo entre ellos (2012a: 65-66).

Será este el contexto que explicará el estatuto *marginal* de la nueva generación al comenzar la “tercera etapa” de su periodización (los años noventa). Para entonces, a partir de numerosas entrevistas, la autora argumenta que existe no sólo una disputa sino una “profunda incompreensión” entre los miembros de ambas generaciones (67 y ss.). Entre esos testimonios, resulta de particular interés uno de Alberto Rivero, quien estima como “error histórico” de la llamada *Generación del 83* el hecho de haber cedido completamente su espacio a quienes habían vuelto del exilio o de la prisión, alejando a los jóvenes de los circuitos teatrales establecidos y obligándolos a plantear una lucha por encontrar su propio lugar (lugar que construirán lejos de las salas, en los boliches y sótanos de la llamada *movida under*, donde hallarán en las bandas de *rock* surgidas a comienzos de los noventa⁴¹ un fuerte aliado en su embestida contracultural: si aquellos reaccionan contra el Teatro Independiente, éstos lo harán contra el que tal vez fuera su ‘equivalente musical’: el *canto popular*)⁴².

No obstante, esta marginalidad implicará para la nueva promoción de artistas algunos aspectos que resultarán, a la postre, positivos o beneficiosos para la formación de una poética propia. Dansilio señala entre ellos: **a)** la ausencia de salas, que “forzará” la creatividad de los directores, estimulando la búsqueda y experimentación en los que luego serían llamados “espacios no convencionales”⁴³, según hemos visto con algo de

⁴¹ Entre otras: *Chicos Eléctricos* (1991), *The Supersónicos* (1990), *Buenos Muchachos* (1991) y *La Hermana Menor* (1991); las tres últimas aún en actividad. (Entre paréntesis el año de su aparición en la escena musical montevideana).

⁴² Propongo esta afirmación con carácter de hipótesis, con una finalidad más bien heurística y a cuenta de investigaciones pendientes (que exceden el alcance de este trabajo).

⁴³ Al respecto señala María Dodera: “A veces era más fácil conseguir una plaza que un teatro, pero eso también, esa primera dificultad nos hizo descubrir este mundo. Creo que eso es algo que nos emparenta a

detalle más arriba; **b)** la ausencia de maestros o referentes locales, que motivará la apertura hacia influencias extranjeras contemporáneas (europeas, a través de autores como Heiner Müller o directores como Peter Brook; o regionales, como los grupos bonaerenses “Caraja-jí” y el “Periférico de Objetos”, según vimos también en apartados anteriores), o bien el desarrollo de una búsqueda dramática personal, despojada de referencias evidentes (como es el caso de Roberto Suárez)⁴⁴; y **c)** en relación con lo anterior, tal vez como consecuencia, la construcción de un *círculo teatral alternativo* y periférico (con respecto al céntrico del teatro independiente y del oficial), que atraerá y terminará por crear un *nuevo público*

que no está habituado a las salas de teatro oficiales y que comienza a asistir a este tipo de espectáculos. A partir también de la creación de talleres (el caso, por ejemplo, de Roberto Suárez) o de su participación [como docentes] en las Escuelas de teatro (el caso de Mariana Percovich o de Diana Veneziano), las generaciones más jóvenes comienzan a integrar las influencias estéticas de estos artistas. Así, nuevos espacios como la Quinta de Santos o el Teatro Florencio Sánchez comienzan a generar un circuito teatral más periférico, que intenta *sacar* el teatro del Centro. Un nuevo público comienza entonces a seguir las producciones de estos directores: un público teatral más joven y más heterogéneo en cuanto a su origen social (Dansilio, 2012a: 100)

Tres preguntas

En el tramo final de la tesis (2012a: 164-169) la autora plantea y responde tres preguntas que funcionan a modo de recapitulación y que nos interesa recuperar para proponer, de nuestra parte, algunas observaciones sobre el caso particular que nos ha ocupado en este capítulo (el *lugar* de la poética teatral de Suárez con respecto al proceso generacional que hemos delineado, tanto en su etapa de surgimiento -en los noventa- como en la de consolidación -en la década siguiente-).

Primeramente: “¿Cómo los nuevos creadores, luego de un comienzo extremadamente marginal, han logrado construir su lugar en el campo teatral hasta

todos... Esa dificultad nos creó puertas. Y después no salimos más a buscar salas, cuando ya teníamos más credenciales... nos interesaba seguir investigando ahí” (Dansilio, 2012: 68).

⁴⁴ En un sentido similar afirmaba Alfredo Goldstein: “Sus obras (...) recrean un mundo personal, mezcla de pesadillas y realidad, de ciencia ficción y grotresco, *con temáticas que resultan intransferibles a nivel uruguayo*” (2011; subrayo).

obtener una legitimación casi absoluta en el campo cultural y académico de nuestros días?” (164) Para explicar la ruptura establecida entre la generación allí llamada *underground* y la del teatro independiente (de la primera postdictadura), la investigación da cuenta de “una elaboración estética particular, fundada sobre la *apropiación de ciertos medios de representación* y apoyada sobre una *construcción discursiva que reivindica la novedad*” (165; subrayo). Según sostiene la autora, tal apropiación no sería otra que la de su propia marginalidad: es decir, la utilización o incluso la ostentación de la misma para construir así una *diferencia* (y un posicionamiento en el campo través de ella) con la generación de sus predecesores. Así leídas, algunas de las marcas más visibles de la poética teatral de estos artistas –las que hemos presentado en los apartados anteriores- habrían funcionado en favor de esta defensa estratégica de su marginalidad. Sintéticamente, según Dansilio, la elección de espacios no convencionales, el abandono de la centralidad del texto y la puesta en relieve de los elementos “plásticos” serían los ejes directrices de estas búsquedas; al tiempo que, en el plano discursivo, la “reivindicación de la novedad” estaría asociada (en el sentido ya visto arriba) al desligamiento de toda responsabilidad política explícita para el teatro, y especialmente la de trabajar en pos del reforzamiento de la cultura nacional o del enriquecimiento cultural del pueblo (ibíd.).

Para el caso de Roberto Suárez y a los efectos de nuestra investigación, esta encuadre resulta especialmente interesante, porque, suscribiendo a él, nos ‘obliga’ a pensar que si esta *poética de la marginalidad* es solidaria de su etapa inicial (la de su irrupción en el campo); en su etapa de consolidación o de madurez, en cambio, debería verificarse *un abandono (o una superación)* de esta “ostentación del margen” (que ya no sería necesaria –ni tal vez eficaz- en el nuevo contexto). Suscribimos esta afirmación con carácter de hipótesis, y en esa búsqueda iremos en el capítulo siguiente (“Claves de la dramaturgia de Roberto Suárez”).

En segundo lugar, en cuanto a las obras estudiadas (*El herrero y la muerte* y *Una cita con Calígula*, como representantes de dos tendencias contrapuestas a la interna del campo), la autora se pregunta qué novedades escénicas aportan y cómo éstas contribuyen a establecer una diferencia “tan radical” entre ambas corrientes teatrales

(2012:164). El asunto se relaciona menos directamente con nuestro propósito⁴⁵; de todos modos, nos interesa recuperar una observación al respecto, que será discutida más adelante desde otro encuadre teórico. Dansilio argumenta que ambas obras, al margen de sus notorias diferencias estéticas, presentan dos elementos en común (uno consecuencia del otro): el *carácter sorprendente o inesperado* [“inattendu”] de la reacción que produjeron en sus espectadores, y el hecho de que su eficacia como espectáculos se comprende mejor a partir de la *dimensión de acontecimiento* [“événementielle”] de ambas puestas. Es decir, estaríamos ante espectáculos que parecen reclamar una lectura que trascienda el enfoque inmanente o formal, dada la centralidad en ellos de aspectos experienciales o de puesta en juego de intensidades que estarían *más allá* del terreno de la significación. En el caso de *El herrero y la muerte* la clave de esta “dimensión de acontecimiento ” estaría en la apuesta por la complicidad entre artistas y público a través del ‘cifrado’ alegórico y el sentido político fuertemente religante de su texto; en el caso de *Una cita con Calígula*, contrariamente, radicaría en el modo desafiante y violento de concebir el vínculo entre actores y público, obligando a los espectadores a situarse dentro de la ficción y a presenciar desde demasiado cerca acciones violentas, representadas en clave hiperrealista y sobre las cuales el público serán impelido, además, a tomar partido. “En ambos casos –afirma Dansilio- podemos ligar las estéticas propuestas con el contexto político: en el primero [1981], el teatro proponía un espacio de libertad frente a un régimen opresor; en el segundo [1999], el teatro tomaba una dirección amenazante en una sociedad fundada sobre el miedo y la autocensura” (167). De nuestra parte, y tal como hemos afirmado en la *Introducción*, al momento de examinar lo que denominaremos el *rendimiento crítico* de la poética teatral de Roberto Suárez, tendrá una importancia capital el modo de concebir la relación entre artistas y público (y las estrategias específicamente dramáticas orientadas a pautar estas relaciones -en la escena- desde la ficción). En ese contexto volveremos sobre lo que aquí es consignado como “dimension événementielle” (de acontecimiento).

La tercera pregunta desarrolla este último aspecto, apuntando específicamente al reencuadre de lo político: “Toda vez que la nueva generación se rebela frente a la responsabilidad política, herencia del teatro independiente, nos preguntamos si hubo en efecto un abandono de la dimensión política o si simplemente ésta se manifiesta

⁴⁵ Aunque la segunda de estas obras tenga autoría -y actuación protagónica- de Suárez, no la hemos incluido en nuestro corpus central, por los motivos expuestos en la Introducción.

diferentemente” (165). Se trata de una pregunta ineludible para cualquier intento de historización de las corrientes teatrales contemporáneas, por lo menos en nuestra región. (De hecho, formulaciones análogas de la misma aparecen en los artículos comentados más arriba en esta misma sección⁴⁶). Al respecto, sostiene Dansilio que, en los artistas de la generación de los noventa, más allá del importante cambio a nivel discursivo (en el sentido ya visto) sobre el rol que el teatro debe jugar en la sociedad, “las raíces de la imbricación política del teatro, es decir, el hecho de que logre *tocar* (mover, afectar) a los espectadores [“le fait de réussir à *toucher* les spectateurs”] a través de una representación ficcional del mundo, continúa presente” (167). Para su fundamentación, apela a la hipótesis bourdiesiana de la *sobrevaloración de la novedad* como manera de “actualizar” el campo teatral. En tal sentido la autora afirma como “indiscutible” el carácter *político* de las novedades introducidas en el campo por estas dos promociones de artistas, “puesto que representan dos formas concretas de actuar [“*agir*”] contra un orden o contra las restricciones de un orden” (168). Esto da pie a la afirmación, que nos interesa más, de que esta *novedad estética* introducida por cada una de las ‘vanguardias’⁴⁷ allí estudiadas, no es solamente una manera de imponerse en el campo teatral sino que propone la posibilidad de un verdadero cambio en la experiencia sensible de una comunidad (ibíd.) Para su fundamentación acude a la idea de *emancipación a través del régimen estético del arte* propuesta por Jacques Rancière (2008), según la cual

el teatro ofrece la posibilidad de un cuestionamiento profundo de la diferencia entre *mirar* (“regarder”) y *actuar* (“jouer”), en el sentido en el que *mirar* puede ser también

⁴⁶ Y en el contexto regional, por ejemplo, a ella apunta específicamente Juan Villegas en su *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* a la hora de definir las marcas específicas de los que llama “discursos teatrales y teatralidades de la posmodernidad y la globalización”. En este marco, un apartado del capítulo se dedica a discutir la aparente (y en su opinión falsa) relación entre “despolitización del teatro y la posmodernidad” (Villegas, 2005: 216 y ss.). Asimismo, la reformulación de las relaciones entre teatro y política en América Latina a partir de la década de los noventa, y en particular la influencia en ellas de las políticas neoliberales impulsadas por casi todos los gobiernos de la región, son el tema del libro de la ecuatoriana Lola Proaño *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano* (Proaño: 2007).

⁴⁷ En el sentido general de “movimiento rupturista” que adquiere, en francés, la expresión *avant-garde* por oposición al anglicismo “*vanguard*”, de significado más restringido, asociable específicamente a las *vanguardias históricas*.

una manera de actuar/ intervenir (“agir”). [Para concluir que] esta posibilidad transformadora de nuestras maneras de percibir se materializa solamente en la *intersección entre la dimensión social y la dimensión estética* de una pieza teatral (Dansilio, 2012a: 168, subrayo)

Por nuestra parte, nos alejaremos algo de este marco teórico, pero no del problema desde él planteado: el potencial (eventualmente) transformador del (también eventual, por lo menos con respecto a su especificidad) “régimen artístico de experiencia” (Rancière-Pèquignot); lo que desde nuestro marco categorial será reencuadrado como el *rendimiento crítico* del teatro con respecto a otras *teatralidades sociales estéticamente legitimadas*.

1.5 Recapitulación (¿Generación de los noventa?)

Hemos examinado un total de veintidós textos (artículos académicos, ensayos críticos, reseñas de espectáculos y entrevistas) publicados entre 1992 y 2014. Trece de ellos (los comentados en 1.1, 1.2 y 1.4) ofrecían una mirada contextual o de conjunto sobre el campo teatral local durante el período en cuestión, iluminando, en cada caso, a partir de sus propios presupuestos e intereses, algún aspecto particular dentro de ese panorama. Los restantes ocho (comentados en 1.3) están dedicados específicamente al teatro de Roberto Suárez, y en particular a sus primeros cuatro espectáculos: los estrenados en la década de los noventa.

Entre los artículos de abordaje general o contextual, el primer tramo de nuestro recorrido (1.1) estuvo dedicado a aquellos cuya perspectiva cronológica era contemporánea (y en cierto punto, interna) al proceso que intentaban describir. Hemos visto cómo la categoría historiográfica “*post-dictadura*”, aplicada al teatro de los años noventa, se revelaba prontamente insuficiente (demasiado general) como criterio de periodización, al tiempo que la noción más específica de “teatro independiente” tampoco parecía sostenible (por lo menos en su formulación tradicional) para dar cuenta de un conjunto de tensiones -estéticas, generacionales, institucionales o políticas, según el caso y la perspectiva del análisis- cada vez más visibles a la interna del campo teatral montevideano. Estas tensiones habrían sido puestas en evidencia (o *en escena*) no sólo mediante el “síntoma” de una heterogeneidad y pluralidad creciente de lenguajes y

poéticas en los estrenos de los primeros años noventa, sino también a través de una visible divergencia, entre los grupos y compañías por entonces activas en la escena local, en cuanto a las metodologías de trabajo artístico y a las tomas de posición (discursiva) sobre el lugar o la función social y política del teatro.

Plausiblemente, esta situación motivó por lo menos dos reacciones notorias en el discurso crítico y académico. En primer lugar, estimuló una revisión de la hasta entonces consensuada hegemonía del naturalismo como paradigma estético dominante en la tradición teatral nacional (más allá de sus “transgresiones” o formulaciones críticas⁴⁸, leídas en general más como excepciones que confirmaban la regla que como amenazas u objeciones serias con respecto a la hipótesis principal). En segundo lugar, un conjunto (todavía inorgánico; poco o vagamente definido) de directores y dramaturgos “jóvenes” –nacidos en los años sesenta-, y que evidenciaban un escaso o nulo vínculo artístico y vital con las generaciones teatrales anteriores (ajenos sobre todo al Teatro Independiente desde un punto de vista institucional⁴⁹), fue señalado -sin mayores divergencias entre los artículos examinados- como el responsable de la introducción de “nuevos lenguajes teatrales” (Mirza: 1992) que evidenciaban una búsqueda “diferente, original o transgresora” (Pignataro: 1996). Esta novedad llevó en algunos casos a esbozar hipótesis que deberíamos considerar ya *generacionales* (en un sentido amplio que enseguida precisaremos), aunque no explícitas, por lo menos sugeridas a través de categorías como “removedores” (Pignataro: 1996), “emergentes” (Mirza: 1996) o simplemente “jóvenes” (Burgueño: 1996).

Los artículos revisados en 1.2 nos permitieron agregar a la discusión algunos enfoques que, ya en la primera década del nuevo siglo, examinaban retrospectivamente, con cierta distancia temporal y crítica, y a modo de “balance”, el panorama general del teatro uruguayo de los años noventa. Hemos podido apreciar en estos estudios un amplio arco de valoraciones, desde la celebración entusiasta de las nuevas poéticas (Burgueño: 2003) a la completa y deliberada omisión de sus cultores (Arias: 2008), pasando por una mirada distante o escéptica con respecto a las novedades introducidas (Goldstein: 2011, y, en cierta medida, Michelena: 2003). Asimismo parece confirmarse por entonces la crisis (institucional y estética) del *teatro independiente*, anunciada ya en

⁴⁸ Véase al respecto la nota 7 en este mismo capítulo.

⁴⁹ Es decir, a las compañías y elencos nucleados en la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (F.U.T.I), fundada en el año 1947.

algunos trabajos de la década anterior, a la que se agregan ahora las consecuencias (consensuadamente negativas según los artículos examinados) de la adopción, a partir de 1997, del programa “Socio Espectacular” por parte del teatro El Galpón y del Teatro Circular de Montevideo.

Con respecto a la incidencia del contexto social y cultural en las nuevas poéticas teatrales, a la “fractura social” y el rápido “desencanto” de los primeros años del retorno democrático (Mirza: 1998), se ha agregado ahora la categoría *posmodernidad*, entendida como nuevo discurso (post)ideológico y como dominante cultural que habría motivado un reposicionamiento del lenguaje escénico en relación con los «nuevos discursos de la imagen» (Burgueño: 2003). Hemos visto también cómo algunas propuestas críticas perfilan ya menos elusivamente la hipótesis de la existencia de una *generación*, aunque aún sin nombrarla como tal, pero proponiendo tanto una lista de integrantes (tentativa siempre, aunque con notorias recurrencias), como las marcas distintivas de su poética (variables según el enfoque, claro). Entre estas, parece poco discutible el carácter privilegiado de las puestas en «espacios no convencionales» como estrategia de agenciamiento o de *distinción* de los nuevos creadores, ostentando desde esta elección – o desde esta necesidad⁵⁰ - su toma de distancia con respecto al circuito teatral “céntrico” (tanto en sentido literal como figurado). También es notoria la apelación a las estéticas de la «fragmentación» (u otras metáforas conceptualmente afines) como categoría-emblema para sintetizar la reacción anti-naturalista, frecuente en estas poéticas emergentes.

Estrechamente ligado a lo anterior, aparece como otro rasgo común el carácter privilegiadamente «espectacular» de estas puestas (jerarquización del cuerpo del actor y de la *intensidad* de la actuación por encima de la construcción de un relato o una construcción psicologista de los personajes; puesta en relieve de los sistemas no-verbales de significación propios de la “teatralidad”⁵¹, relegando la centralidad del texto

⁵⁰ Recuérdese al respecto las declaraciones de María Dodera, ya citadas más arriba: “A veces era más fácil conseguir una plaza que un teatro, pero eso también, esa primera dificultad nos hizo descubrir este mundo. Creo que eso es algo que nos emparenta a todos... Esa dificultad nos creó puertas. Y después no salimos más a buscar salas, cuando ya teníamos más credenciales... nos interesaba seguir investigando ahí” (Dodera en Dansilio, 2012a: 68).

⁵¹ Esta vez, en el sentido ‘clásico’ consagrado por Barthes en su ensayo sobre *El teatro de Baudelaire*, es decir como “El teatro sin el texto, un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena (...) esa

como origen y foco de sentidos, por ejemplo), solidario a su vez de una modalidad de escritura dramática estricta o privilegiadamente *escénica*, en desmedro de la centralidad y autonomía del texto, y en contra de la figura tradicional del dramaturgo «de escritorio» (Michelena, 2003; Goldstein: 2011).

En cuanto al concepto de *generación*, y a la luz de estas conclusiones preliminares que hemos obtenido al sintetizar los aportes y limitaciones de las fuentes relevadas, quizás sea el momento de explicitar que optaremos, en este trabajo, por un uso *instrumental* de este concepto, dada su productividad tanto sincrónica (en tanto categoría descriptiva) como diacrónica (en tanto criterio de periodización), pero siempre a condición de ser puesta a prueba, o de estar abierta a la discusión. (O más bien: creemos que su productividad para el análisis crítico emerge *justamente* de que es una categoría que invita o estimula casi por naturaleza a la discusión y revisión de sus supuestos). En consecuencia, no defendemos ni seguimos en estas páginas un uso estricto o “filológico” del concepto, como el enraizado en la teoría de las “generaciones literarias”, según la tradición germano-hispánica desarrollada en la primera mitad del siglo XX (propuesta por Petersen y desarrollada por Julián Marías, entre otros⁵²). En cambio, lejos del carácter sustancialista o incluso idealista de esta tradición, planteamos aquí, como hipótesis de trabajo, que lo que llamamos “*generación de los noventa*” es en rigor un *efecto* del discurso crítico y académico, que, al describirla, la construye como objeto de análisis. Al mismo tiempo (o en el mismo movimiento) esa *construcción discursiva* contribuye notoriamente -como un acto performativo ejercido sobre el campo en el que opera- a la legitimación del *lugar* de los artistas que eventualmente la integrarían en el conjunto de la producción teatral local de esa década (o, desde otras coordenadas argumentativas, en el “sistema” teatral uruguayo de los años noventa).

Entre los textos comentados arriba, parecen ejemplos claros –pero no los únicos– de esta *intervención* en el campo: **1)** la detallada descripción de Mirza (1996) de un “subsistema emergente” dividido en tres variantes o tendencias (ya comentadas

especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud del lenguaje exterior” (Barthes, 2003: 64).

⁵² Para una síntesis valorativa del llamado “método generacional”, su origen y su desarrollo, véase por ejemplo, R. Cuadros (2005).

oportunamente) seguidas, cada una, de una lista de artistas y espectáculos representativos; 2) la estrategia argumentativa de Burgueño (1996) –opuesta en apariencia a la de Mirza pero con similares resultados desde esta perspectiva-, que considera la elección de espacios no convencionales como una de las búsquedas más relevantes del “teatro nacional contemporáneo” es decir, integrando *de hecho* a los cultores de esta modalidad al *conjunto* de la producción teatral nacional, sin reparar (o más bien invisibilizando) su carácter todavía marginal o minoritario con respecto a los autores y poéticas centrales o hegemónicas a mediados de los noventa; y 3) el acto institucional por el cual la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay otorga todas las nominaciones al Premio Florencio a *mejor espectáculo* del año 2000, a directores “jóvenes” o emergentes: Mario Ferreira, Mariana Percovich, Alberto Rivero y Roberto Suárez. Estas nominaciones motivarán la extensa nota de Gabriel Peveroni (2000b) titulada “La joven guardia”, en la que, según vimos, tres de los cuatro entrevistados aceptan de una u otra manera formar parte de una generación, y (lo que importa mucho más) explicitan los vínculos artísticos, ideológicos y “prácticos” –metodológicos- que habrían sido el soporte de esa afinidad, más allá de la cercanía entre sus fechas de nacimiento y primeros estrenos teatrales.

El apartado 1.3 estuvo dedicado a relevar y seleccionar críticas o reseñas específicas de los primeros cuatro espectáculos estrenados por Suárez, que abarcan el período 1992-2000 (desde *Las fuentes del abismo* hasta *El bosque de Sasha*). Al no disponer de registros o documentos directos de estas obras, hemos debido apelar a estas fuentes secundarias, que, junto a algunas entrevistas al autor, nos han permitido perfilar tanto los rasgos esenciales de su poética inicial (de importancia secundaria, de todos modos, con respecto a nuestro objeto específico de estudio y a nuestro corpus central) así como el giro decisivo que verifica, para el teatro de Suárez, el estreno de *El bosque de Sasha*, en diciembre de 2000. Ambos aspectos serán retomados y profundizados en el capítulo siguiente.

Finalmente, en el apartado 1.4 hemos recuperado algunas valoraciones no ya críticas sino académicas, más recientes y de alcance general, sobre el teatro uruguayo de los años noventa y dos mil, entre las que hemos destacado sus intentos por dar cuenta – desde distintas estrategias y supuestos de lectura– de qué modos se reconfigura (sin

desaparecer) la dimensión política del teatro en puestas que, sin embargo, no abordan de manera explícita –a nivel temático o argumental- asuntos específicamente políticos (en puestas de directores cuyo posicionamiento discursivo en torno al rol social del teatro más bien elude frontalmente los preceptos del teatro independiente, teatro político *por definición* en nuestra tradición nacional y regional). Esta cuestión, fundamental para nuestro propósito, será retomada parcialmente en el capítulo tercero, desde una perspectiva analítico-crítica centrada en la obra *Bienvenido a casa*, y más detenidamente, en el capítulo cuarto, a partir de un reencuadre teórico que nos conducirá a la noción de un “rendimiento crítico” del teatro de Suárez, en su contexto de producción y en relación específica con la pregunta por las formas y posibilidades de producción de sentido político para el teatro actual en nuestra región.

Ingresamos ahora al tramo interno o inmanente de nuestro análisis, para ofrecer las que denominaremos “claves de la dramaturgia de Roberto Suárez”.

CAPÍTULO DOS

Claves de la dramaturgia de Roberto Suárez

2.1 Marco teórico-metodológico: descripción y fundamentación. La *dramatología* como modelo de análisis.

2.1.1 Presentación

En este tramo de la tesis propondremos una lectura inmanente o *interna* de nuestro corpus central. Esta lectura se valdrá del marco teórico y las estrategias metodológicas provistas por la *dramatología*, teoría del drama y modelo de análisis teatral desarrollado por José Luis García Barrientos (1991, 2003 y 2014⁵³), cuya elección fundamentaremos seguidamente. Con esta tarea perseguimos un doble objetivo: en primer lugar, la descripción detenida (con cierta pretensión de sistematicidad) y el análisis crítico de los procedimientos y estrategias dramáticas más recurrentes en las obras que conforman nuestro corpus, nos permitirá ofrecer una síntesis de la que resultarán las que denominaremos “*claves de la dramaturgia de Roberto Suárez*”. Ante la inexistencia, al momento de redacción de este trabajo, de estudios específicos o de conjunto sobre la producción teatral de Suárez, y dada la relevancia de esta última para el campo teatral uruguayo contemporáneo (según hemos creído mostrar en el capítulo anterior), consideramos que, aunque modesto, este esfuerzo de síntesis es pertinente y resulta ya un aporte en sí mismo.

⁵³ Para esta presentación del objeto de análisis de la *dramatología* y de sus categorías teóricas y herramientas descriptivas fundamentales, las citas y referencias alternarán con cierta libertad entre estos tres textos que considero centrales y que abarcan dos décadas de desarrollo y sistematización del modelo. No obstante, daremos cierta preferencia al volumen *Cómo se comenta una obra de teatro* (García Barrientos, 2003) que, por su carácter de *manual* se ajusta más al propósito de este capítulo: menos un comentario meta-teórico del modelo que una presentación de las herramientas analíticas de las que nos valdremos para la argumentación, y una fundamentación de su productividad para nuestro cometido. Para una formulación sinóptica del modelo, véase también García Barrientos (2015: 26-56), a cuya presentación sigue un conjunto de ensayos de varios autores, que “aplican” este marco teórico a la obra de dramaturgos y directores teatrales argentinos contemporáneos.

En segundo lugar, estas “claves” (y este capítulo) se proponen como un *momento* de nuestro análisis, cuyo valor, en el conjunto de la argumentación, reside en la posibilidad de poner en diálogo esta lectura inmanente (y sobre todo las conclusiones obtenidas a partir de ella), con la mirada centralmente “externa” (social o contextual) ofrecida en el capítulo anterior –y que retomaremos, desde otra estrategia argumentativa, en el capítulo cuarto–. Esperamos que ambas modalidades de lectura se complementen o se iluminen recíprocamente. Por ejemplo, y a modo de adelanto: el apartado dedicado, en este capítulo, a la concepción dramática del *espacio* en la dramaturgia de Suárez deberá necesariamente confrontarse con lo dicho en el capítulo anterior sobre el lugar estratégicamente decisivo que el espacio jugó en la consolidación de la *generación de los noventa* en el campo teatral local. En particular, la descripción de ciertas estrategias dramáticas, elecciones y procedimientos recurrentes en las obras analizadas, nos permitirá iluminar desde otra perspectiva (más “técnica”, es decir, sustentada en un metalenguaje descriptivo más específico) las hipótesis antes sostenidas sobre la novedad que implicó, en su contexto de producción, la apuesta por los *espacios no convencionales* entre los directores de la generación antes aludida, así como la disputa por el *espacio* (ahora en un sentido figurado o simbólico) a la interna del campo teatral montevideano. De modo análogo, y como segundo ejemplo o adelanto, la propuesta de periodización de la producción dramática Roberto Suárez que propondremos en este capítulo a partir de la lectura *interna* del corpus, deberá ser consistente con la valoración crítica de la evolución de su poética; no sólo en cuanto a las características singulares que reviste su filiación generacional, según se mostró en el capítulo anterior, sino también a propósito de lo que en el capítulo cuarto de nuestro trabajo llamaremos *rendimiento crítico* del teatro de Suárez (sus estrategias para la producción de sentido político desde el teatro y con respecto al contexto social en el que este existe y funciona).

Un argumento adicional en favor de la adopción del marco conceptual de la *dramatología* reside en sus antecedentes como método utilizado en el proyecto de investigación “Análisis de la dramaturgia actual en español” (ADAE), dirigido por García Barrientos y hospedado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de Madrid. El proyecto, iniciado en 2009 y aún activo, consiste en la elaboración de varios estudios de conjunto sobre dramaturgias contemporáneas en lengua española (con volúmenes colectivos ya publicados sobre las dramaturgias cubana, argentina y española y otros en preparación sobre la mexicana, uruguaya,

chilena y costarricense). La utilización, en todos ellos, de las mismas categorías y herramientas de análisis permitirá una puesta en diálogo y una confrontación en clave regional de estas poéticas teatrales contemporáneas *en español*⁵⁴, a partir de un marco conceptual común que permita describir consistentemente afinidades, variantes y disidencias entre las distintas dramaturgias. En el caso particular de la etapa uruguaya del proyecto, tengo a mi cargo la sección correspondiente al teatro de Roberto Suárez. Una vez culminado, esto permitirá, a escala local, el diálogo y confrontación de sus resultados con los de los capítulos dedicados a dramaturgos y directores que comparten lazos generacionales, temáticos o estéticos con Suárez (Mariana Percovich, Sergio Blanco y Marianella Morena, que también formarán parte de este volumen), lo cual resultará especialmente relevante como complemento o desarrollo del alcance de la investigación monográfica que ahora proponemos.

2.1.2 Fundamentos

La *dramatología* se presenta, desde su primera formulación sistemática (García Barrientos: 1991), como una teoría del *modo teatral de representar ficciones*. Como la propia denominación pone en evidencia, se asume como heredera de la *narratología* (sistematizada en el campo académico francés en tiempos de auge del estructuralismo), adscribiendo en particular a la vertiente desarrollada por Gérard Genette⁵⁵, con la que comparte su enfoque no temático sino *modal*⁵⁶, es decir, centrado en la distinción, de raíz aristotélica, entre dos “modos” (opuestos y complementarios) de “imitación” o representación (*mimesis*): el narrativo y el que “presenta a los imitados como operantes y actuantes” (Aristóteles, 1974: 1448a 19-28). Este último es común, según el Estagirita, a la tragedia y la comedia (es decir al teatro, por generalización) que “imitan personas que actúan y obran. De aquí viene, según algunos, que estos poemas se llamen

⁵⁴ Subrayo la referencia, visible desde el nombre del proyecto, a la lengua común como criterio unificador, que marca una elección y una alternativa con respecto al uso de otras categorías geográficas, geo-políticas o culturales.

⁵⁵ Véase especialmente su “Discurso del relato” en Genette, 1989 (77-327).

⁵⁶ Un enfoque divergente o complementario del *modal*, en la narratología, sería el *temático*, dominante en las investigaciones pioneras de Vladimir Propp, de las que derivan planteos como el de una “lógica de los posibles narrativos” de Claude Bremond, o el modelo actancial de Greimas, por ejemplo, y siempre dentro del marco del estructuralismo francés de los años sesenta. Véase al respecto el volumen colectivo *Análisis estructural del relato* (Barthes, Greimas, Bremond et.ál: 1972)

dramas, porque imitan a personas que obran” (1448a 28-30, subrayo). A partir de esta distinción esencial García Barrientos afirmará que:

Este modo, que es el de la actuación o el drama, se opone al otro (único) modo, que es el de la narración y, a mi entender, incluye hoy al cine. El rasgo distintivo es el carácter mediado (o no) de la representación. El narrativo es el modo “mediato”, con la voz del narrador o el ojo de la cámara como instancias mediadoras constituyentes. El dramático es el modo “in-mediato”, sin mediación: el mundo ficticio se presenta –en presencia y en presente- ante los ojos del espectador (García Barrientos, 2015: 72)⁵⁷

Será, por lo tanto, con base en el concepto aristotélico de *modo de imitación* que el autor defina a la *dramatología*, según vimos, como la teoría del *modo teatral* de representar ficciones, concibiendo a la narratología genettiana como modelo, pero menos por identificación que por contraste: “El desarrollo teórico incomparablemente mayor de ésta permite servirse de algunas –no de todas- sus categorías para aplicarlas al drama, pero con una actitud comparativa, atenta precisamente más a las diferencias que a las similitudes entre los dos *modos de imitación* aristotélicos” (2003:34, destacado en el original).

Teatro / drama / dramaturgia

Este enfoque, basado en la hipótesis fundamental de la existencia de un modo específicamente teatral de representación, requerirá por tanto una definición de *teatro* como clase de espectáculo, de la que derivará a su vez la noción de *drama*, verdadero centro teórico del modelo. En cuanto a lo primero, dos criterios permitirán definir conceptualmente al teatro: **a)** una “situación comunicativa” y **b)** una “convención representativa” que le son propias (2003: 29-35). La situación comunicativa implica, en principio, la co-presencia (espacial y temporal) de dos clases de sujetos: actores y público, “funcionalmente enfrentados u opuestos” (29), cuyos roles pueden ser eventualmente intercambiables o reversibles, pero siempre que esta oposición funcional se mantenga, ya que anularla supondría, por definición, el cese del teatro (y la entrada en otras clases de espectáculos o prácticas escénicas cercanas o ‘vecinas’ del teatro,

⁵⁷ Para un desarrollo y una argumentación más detenida de esta inclusión (contra-intuitiva o no del todo evidente del cine en el modo “narrativo” (mediado) de representación, así como del carácter “objetivo” o in-mediato de la enunciación teatral, véase García Barrientos 2014 (88-93)

pero que no requieren esta distinción constitutiva de roles). Una segunda consecuencia derivada de esta situación comunicativa, y también importante para nuestra argumentación, es la que lleva a

negar el estatuto de sujeto (al contrario de lo que generalmente se hace) a un supuesto “emisor” que fuese el responsable *total* del espectáculo (lo mismo si se piensa en el escritor literario que en el director escénico); es decir, a un *autor*, que, de acuerdo con nuestras categorías (...) resulta imposible (por definición) en el teatro (2003: 29).

Esta elusión teórica de la noción tradicional de *autoría* para el caso del teatro como espectáculo implicará una concepción -a la vez restringida y abierta- de la dramaturgia como *práctica del modo de representación teatral* (2015:27). Lo decisivo es que en tanto “práctica”, la definición no remite a un sujeto-individuo que *escribe* (el *autor* tradicional o “dramaturgo”) sino al colectivo de artistas y técnicos que *modalizan* dramáticamente un universo ficticio –no necesariamente escrito o pautado- al poner en escena un espectáculo. Esta noción será particularmente útil para el caso que nos ocupará en lo que sigue (la dramaturgia de Roberto Suárez, que según se adelantó en la Introducción, y mostraremos en detalle más adelante, parece compartir y poner en práctica cabalmente esta hipótesis). La tercera -y fundamental- implicación de la situación comunicativa antes aludida reside en que de ella resultan “los cuatro elementos necesarios y suficientes para que se produzca el teatro: unos *actores* frente a un *público* en un *espacio* y durante un *tiempo*; elementos que serán en consecuencia los cuatro pilares del método analítico” (ibíd.), y por consiguiente, los cuatro planos fundamentales del análisis que desarrollaremos en el siguiente apartado.

Por su parte, la convención representativa que también define y distingue al teatro de otros espectáculos “consiste en una forma (...) que a la vez, representa o reproduce y presenta o produce, basada en la “suposición de alteridad” (simulación del actor y *denegación* del público) que deben compartir los sujetos teatrales y que desdobra cada elemento representante en otro representado” (2003:29). Así, los cuatro planos o “pilares” del análisis antes mencionados, deberán considerarse en su *doble cara*, real (o representante) y ficticia (representada), que serán denominadas respectivamente “*plano escénico*” y “*plano diegético*” a los efectos del análisis. De acuerdo a esto, el concepto de *drama*, piedra angular de la teoría, resulta ser una función de la puesta en tensión de estos dos planos; dicho de otro modo, el nivel propiamente

“dramático” del análisis implica considerar ya *la modalización (escénica) del universo ficticio* (diegético). En palabras del autor:

Entenderemos por *drama* el conjunto de los elementos doblados en (y por) la representación teatral, es decir, el actor, el público, el espacio y el tiempo representados. Si definimos la “acción” como lo que ocurre entre unos actores ante un público en un espacio y durante un tiempo compartidos, esto es, como el elemento teatral complejo o secundario que engloba a los cuatro primarios, se puede definir el drama como la *acción teatralmente representada* (...) No se trata de lo representado sin más, o de todo lo significado, sino de lo representado de un *modo* particular: el propio del teatro (2003: 30; cursivas en el original).

Esta noción de *drama* como ‘contenido’ –universo referencial- (ya) determinado por el *modo* requiere, como término opuesto o complementario de comparación, una idea del contenido *independiente* (o teóricamente “previo”) al modo de representarlo. Siguiendo la tradición de los formalistas rusos, este ‘argumento’ no modalizado aún dramáticamente, será llamado “*fábula*”. De modo que si el *drama* (“D”) es el producto de la *escenificación* (“e”) de una *fábula* (“f”), la interrelación entre los tres elementos puede esquematizarse efectiva o literalmente como una función: $D = f / e$.

Toda vez que el enfoque propiamente *dramático* (de acuerdo a los términos antes definidos) presupone la modalización escénica de un argumento o fábula, el modelo analítico que se sigue de estos postulados deberá proveer categorías descriptivas tanto para el texto dramático (el registro o codificación verbal del espectáculo, documento valioso pero siempre, por definición, parcial e incompleto) como para su escenificación (lo que en otros paradigmas teóricos se denomina “texto espectacular”).

Así, en cada uno de los cuatro “pilares” (espacio; tiempo; personaje; público), el análisis podrá considerar el plano o polo diegético (la *fábula*) y el escénico por separado (en sí mismos), o bien, más productivamente, estudiar sus modos de ‘encaje’ o interrelación. Por ejemplo, para la categoría *espacio*: el espacio diegético será el (o los) lugar(es) ficticio(s) donde transcurre la acción de la fábula; el espacio escénico será la sala (no necesariamente un teatro, por supuesto) en la que aquella se escenifica: sus características edilicias, su modo de concebir la relación entre el espacio de los actores y el del público (relación *de oposición* en una sala “a la italiana”, *de integración* en una

disposición circular, entre otras posibilidades). Pero, más allá de los resultados que arrojen por separado, un análisis genuinamente *dramático* del espacio implicará valorar la relación entre los dos planos anteriores; es decir, cómo las características de cierto espacio *escénico* modalizan o vehiculan la representación del espacio *diegético*: de qué búsquedas estéticas o estrategias representativas dan cuenta determinados tipos de elecciones al respecto y, no menos importante, cómo se relacionan éstas con las decisiones dramaturgicas tomadas para los otros “pilares” del análisis (relación del espacio con el personaje, con el tiempo y con la perspectiva o *visión* del público). Con respecto a esta última (tal vez la categoría menos evidente o intuitiva para el análisis), y siguiendo con el ejemplo del espacio, más adelante veremos cómo, en más de un espectáculo de Roberto Suárez, el *espacio escénico* (la sala) debe representar un *espacio diegético* o ficcional muy particular: el de la mente o el “interior” del protagonista; en estos casos, la visión del público será necesariamente *interna*: lo que vemos en escena es lo que percibe el protagonista, gracias a la adopción de una *perspectiva sensorial* subjetiva, algo muy frecuente en el modo narrativo de representación (en la novela o en el cine), pero rarísimo en el teatro, dominio natural de la visión *objetiva* tanto en términos históricos como teóricos⁵⁸.

Es posible y legítimo objetar a esta concepción del teatro (solidaria de un concepto fuerte de *drama* basado, según vimos, en la convención de denegación o “suposición de alteridad”) su carácter cerrado o restrictivo con respecto a otras prácticas escénicas en las que el *drama*, así entendido, no necesariamente estaría presente: esto es, espectáculos de los que no puede asegurarse que el *desdoblamiento* y por lo tanto la *ficción* estén instaurados, como el *happening*, la performance o la intervención urbana, entre otras prácticas escénicas “liminales”, según la caracterización desarrollada por Ileana Diéguez (2007: 35-66). En defensa de esta concepción del *drama*, o más bien de la conveniencia de su empleo para el propósito de este trabajo, nos interesa observar, primero (y por obvio que parezca) que, si se trata en efecto de un criterio restrictivo de demarcación con respecto a las condiciones necesarias para la existencia de aquello que se denomina *teatro*, lo es en un sentido meramente descriptivo, nunca valorativo o axiológico: de ningún modo se sigue de los principios de esta teoría ni del modelo de

⁵⁸ Para un desarrollo detenido de esta cuestión, véase el artículo “Punto de vista y teatralidad” (García Barrientos: 1984) así como el apartado “La subjetividad en el teatro” (García Barrientos, 2014: 100-115), a partir de ejemplos de Antonio Buero Vallejo y Javier Daulte.

análisis que propone, que los espectáculos en los que hay *drama* (es decir aquellos en los que actores, público, espacio y tiempo se desdoblán en dos caras simultáneas y opuestas, *escénica* y *diegética*) sean más auténticos, legítimos, valiosos o interesantes que aquellos en los que esto no ocurre. Segundo, que si en este marco conceptual el *drama* es condición necesaria para la existencia de lo que se denomina *teatro*, una de sus utilidades reside en que el de *drama* no es un concepto absoluto sino graduable. Es decir: es posible una mayor o menor *presencia* del componente dramático en los espectáculos teatrales, según se acentúe o no el plano *diegético*-ficcional. Así, el llamado “teatro posdramático”, por ejemplo⁵⁹, sería una práctica escénica de dramaticidad muy débil o atenuada, al poner en relieve la dimensión escénica o “real” (subrayando la *pura presencia* del cuerpo del actor, el carácter ritual o ceremonial de la puesta en escena, la dimensión de *acontecimiento* del espectáculo, etc.) y debilitando, correlativamente, el plano representado o ficcional. Por lo tanto, creo que este criterio de demarcación centrado en el concepto de *drama* permite un arco descriptivo bastante fino que va mucho más allá del simple señalamiento de si un espectáculo es o no *teatral*, a la vez que evita las ambigüedades o indeterminaciones de otros marcos conceptuales (como el de lo “posdramático”, sin ir más lejos)⁶⁰.

Distancia representativa

Complementariamente, de este concepto de *drama* se deriva otra categoría fundamental para el análisis: la de *distancia representativa*, entendida como la relación entre el plano representante y el representado de cualquier arte u obra, “inversamente proporcional a la ilusión de realidad suscitada en sus receptores” (García Barrientos, 2003:194). Se trata de una tensión constitutiva de las artes figurativas en general, con la *ilusión* (absoluta) y la *distancia* (absoluta) como “polos” o extremos conceptuales nunca ‘tocados’ o alcanzados. Esto es así ya que la distancia o el extrañamiento *absoluto*

⁵⁹ Véase H.T. Lehmann (1999)

⁶⁰ Cf.: “Puedo concebir, pues, que haya *teatro más o menos dramático, según intensifique el componente ficticio representado o el componente real representante*. Pero bien entendido que no se puede eliminar ninguno de los dos sin acabar también con el teatro. De forma que teatro no dramático es, sin más, un oxímoron. Y la etiqueta “teatro posdramático” resulta tolerable sólo como hipérbole cuyo sentido literal fuera el de un teatro *lo menos dramático posible* (sin dejar de ser teatro)”. (García Barrientos, 2014: 213, subrayo).

eliminaría el “pacto” o la convención de denegación necesaria para la representación –la “suspensión de la incredulidad” en la célebre formulación de Coleridge-⁶¹, mientras que el ilusionismo *absoluto* también eliminaría el carácter artístico o *artificial* de la representación, toda vez que, al dejar ésta de percibirse como tal, se (con)fundiría con *la vida* (como le ocurre, por ejemplo, a Don Quijote en la aventura del “retablo de Maese Pedro”⁶², o como proponía el “teatro invisible” de Augusto Boal –que sólo *retrospectivamente* se transforma en “teatro” para el público, -y no lo es mientras permanece efectivamente *invisible*-).

En consecuencia, la propuesta dramática de un espectáculo podrá orientarse, en un sentido global, hacia alguno de estos polos o extremos teóricos, con estrategias tendientes a generar mayor o menor *identificación* o *extrañamiento*. En todo caso, la *distancia* deberá estimarse en los cuatro planos o “pilares” del análisis antes presentados (espacio, tiempo, personaje y *visión* o recepción), cuyos valores en este sentido podrán ser consistentes u homogéneos entre sí, o no serlo, y podrán mantenerse estables o variar en el curso de la representación (con distintas consecuencias para el análisis, naturalmente). A su vez, la distancia podrá presentarse bajo tres aspectos, íntimamente relacionados: *distancia temática*, que se mide entre la naturaleza del mundo ficticio o representado y la del mundo “real” (el contexto de producción-recepción de la obra, las convenciones sociales o culturales compartidas sobre lo posible, lo normal o lo verosímil en ese contexto); la *distancia interpretativa* (propiamente dicha), que separa “la cara significante de la significada, los sujetos y objetos representantes de los representados” (2003: 200) y que sólo adquiere verdadero sentido en la puesta en escena, donde estas dos caras están simultáneamente presentes; y por último la *distancia comunicativa* (o “pragmática”), que se mide entre la sala y la escena o entre el público y los actores (por ejemplo, para la categoría *espacio*, ésta dependerá de factores como la distancia física y la forma de relación, abierta o cerrada, entre sala y escena, entre otras variables). En el análisis de un espectáculo, la valoración crítica de la distancia deberá

⁶¹ En su *Biographia Literaria*, publicada en 1817.

⁶² Desarrollada en los capítulos XXIV a XXVII de la Segunda Parte. Al reaccionar con su espada, intentando hacer justicia (en su carácter de Caballero andante) frente a una situación de violencia representada en el retablo (es decir, una situación ficcional), Don Quijote revela su locura en tanto incapacidad de distinguir, justamente, realidad de representación.

tener en cuenta cada uno de estos planos, pero también (sobre todo) las relaciones que éstos contraigan. De modo que:

El cálculo del grado de distancia o ilusionismo en una obra resultará de integrar las mediciones parciales de cada aspecto en cada elemento. Lo decisivo es que la recepción teatral se resuelve siempre en una tensión irreductible, siempre activa, entre ilusionismo y distancia, lo mismo en el teatro que llama Brecht «épico» (que no prescinde del ilusionismo, como expresamente reconoce él mismo) que en el que denomina «aristotélico» (que no anula la distancia). (García Barrientos, 2015: 45)

Como intentaremos mostrar con algo de detalle más adelante, el teatro de Roberto Suárez, especialmente el más reciente, trabaja consistentemente sobre la categoría *distancia* (en distintos niveles o aspectos que desarrollaremos en su momento) al punto de que ésta alcanza el grado de *tematización* en su poética. En otros términos, es posible afirmar que una de las búsquedas centrales de sus espectáculos más recientes es precisamente la problematización de esta paradoja constitutiva del lenguaje teatral, en el que la realidad y la ficción están plegadas y son elementos a la vez *constituyentes* (de) y *constituídos* (por) la representación artística. Siendo esto así, el marco conceptual de la *dramatología*, con la *distancia* como categoría central (derivada del también central concepto de *drama*) resulta especialmente productivo para iluminar las estrategias escénicas a través de las cuales la dramaturgia de Suárez trabaja sobre el continuo *identificación-distancia* y tensiona, a través de su puesta en relieve, los límites y problemas de la representación, dentro (pero también fuera) del teatro.

Han quedado así presentadas las nociones fundamentales del marco teórico elegido, y del modelo de análisis que de él se deriva. A saber: **a)** el criterio de demarcación de la *dramatología* como enfoque *modal*, sostenido en los conceptos nucleares de *teatro* y de *drama*; **b)** la noción de *dramaturgia*, y la de *autoría* en ella implicada; **c)** los cuatro “pilares” o niveles fundamentales del análisis (*espacio*, *tiempo*, *personaje* y *visión* o *recepción*) derivados de la situación comunicativa propia del teatro como espectáculo; **d)** los dos *planos* opuestos y complementarios (*escénico* y *diegético*) derivados de la convención representativa también específica del *modo* teatral, y **e)** la categoría clave de la *distancia representativa*, cuyas posibilidades de realización quedan inscriptas en el arco descripto entre los “polos” teóricos de la identificación y el

extrañamiento. Por supuesto que estas nociones no agotan el modelo: otras categorías y herramientas (secundarias o auxiliares con respecto a las anteriores desde el punto de vista teórico, pero no menos importantes en términos descriptivos) serán presentadas más adelante, cuando sea necesario o pertinente incorporarlas en el curso del análisis. Para un desarrollo más detenido, sistemático y profundo de las mismas, remitimos nuevamente a las referencias indicadas al comienzo de este apartado.

2.2 Claves de la dramaturgia de Roberto Suárez

2.2.1 Corpus y fuentes (fundamentación)

El quiebre de las pirámides

Será necesario comenzar con algunas precisiones. De todos modos, confío en que al mostrar la necesidad o la pertinencia de hacerlas, esta introducción adelante ya algunas de las *claves* que el capítulo se propone iluminar. En principio, y para el caso de la producción teatral de Roberto Suárez, consideraremos el término *dramaturgia* en el sentido (en apariencia amplio, pero, en rigor, estricto) de “práctica del drama”, según queda definido dentro del marco teórico de la *dramatología*, presentado en el apartado anterior. Es decir: necesitamos subrayar o recordar que esta definición elude enfáticamente la identificación de *dramaturgia* con ‘autoría’ (esta última entendida como remisión a un individuo-autor que es a su vez *autoridad*, tanto en términos discursivos como jurídicos-), ya que, en el caso del director que nos ocupa -como en el de varios otros de su generación en el teatro rioplatense⁶³-, su práctica profesional y su *ethos* como artista se han posicionado explícitamente en contra de estas figuras o modelos. En repetidas ocasiones, Roberto Suárez ha rechazado considerarse a sí mismo como un “dramaturgo” en el sentido tradicional del término⁶⁴. Ante la pregunta por las

⁶³ Del lado argentino, el caso paradigmático parece ser el de Ricardo Bartís, a partir de su muy influyente “Postales argentinas”, de 1988. Para una defensa retrospectiva de esta modalidad de trabajo, véase Bartís (2003:115-123).

⁶⁴ Por ejemplo, entrevistado por el autor de este trabajo en la mesa “Roberto Suárez conversa con Ignacio Gutiérrez sobre sus dos últimos espectáculos”, en el marco del *VI Coloquio Internacional de Teatro* (Teatro Solís, diciembre de 2010). En aquella ocasión Suárez defendía con entusiasmo el proceso colectivo de investigación escénica que diera origen a su por entonces último espectáculo, *La estrategia*

marcas más visibles de ruptura entre los directores de su generación (en un sentido laxo) y los de la anterior, ha afirmado, por ejemplo:

Yo creo que la diferencia estuvo en la separación de la institucionalidad; es decir, [con respecto a] el teatro independiente como una sala, empieza a haber otra libertad (...) yo trato de crear en cualquier espacio. Y creo que ante todo –y esto capaz que no es personal- [la diferencia estuvo en] la concepción de un teatro en el que si vos sos actor tenés que tener un conocimiento de las luces, tenés que tener un conocimiento de vestuario, tenés que tener un conocimiento de plástica, como actor, como director, como dramaturgo, como lo que fuera. Y creo que otro cambio que hubo fue *el quiebre de las 'pirámides'*; *hasta ese momento existía una pirámide que era: el autor, el director, el actor y los técnicos*. Es decir [una jerarquía] muy marcada. (Suárez en Dansilio: 2012b; subrayo)

Consecuentemente, su metodología de investigación escénica ha ido consolidándose en torno a una concepción de la dirección como guía de procesos creativos horizontales, en los que los roles y la diferenciación jerárquica entre actores, técnicos y director suelen solaparse o incluso disolverse. Se trata en rigor de un proceso o una evolución: no siendo visible aún en sus primeros tres espectáculos (los de la década de los noventa), la adopción de esta modalidad de trabajo tendrá su origen en el año 2000 durante el proceso de ensayos del que resultaría *El bosque de Sasha*. Así lo manifiesta Suárez en dos entrevistas concedidas pocos días después del estreno:

Esta vez me pasó de trabajar con un equipo de creadores, más allá de actores, *que es lo que se acerca a lo que quiero hacer en el teatro*: que el mismo compromiso que tiene el director, lo tenga el actor. Ahí descubrí el enorme potencial creativo (...) y de descubrimiento de un espacio, de un actor. Después que se estrena, el director no aparece más, el que está ahí es el actor (...) *A partir de haber trabajado con este equipo, me cambió la forma de ver el teatro*. (Suárez en Peveroni: 2000b: 80; subrayo)

Creo también que la figura del director que dice “Parate acá” va a desaparecer cuando el actor empiece a tener su rol realmente protagonista [sic] en la historia. El rol del director

del comediante (2008), a la vez que tomaba fuerte distancia de la modalidad de trabajo de su obra anterior, *El hombre inventado* (Comedia Nacional, 2005). En esta conversación, Suárez no dudaba en considerar un fracaso, en términos artísticos, esta primera (y única hasta el momento) colaboración con el elenco oficial, atribuyéndolo principalmente a las restricciones operativas y a los condicionamientos propios del trabajo en una sala de administración estatal.

se va a reducir a decir pequeñas cosas de afuera, a marcar pequeños detalles (...) El director debe ser un guía. A mí en esta obra me pasó eso. Obviamente hay cosas mías en la obra, pero hay millones que fueron creadas por los actores. Los actores trabajaron en forma creativa, y no tratando de seguir una línea previamente marcada. (Suárez en Peveroni: 2000a: 102)

Y si *El bosque de Sasha* supuso el ‘bautismo’ de esta nueva concepción de la dramaturgia y del trabajo del director, su formulación más radical debe encontrarse en los últimos dos espectáculos estrenados por Suárez. Ambos fueron el resultado de largos procesos de investigación durante los cuales director, actores y técnicos literalmente *habitaron* su espacio de trabajo (viviendo allí en el caso de la casona abandonada de *La estrategia del comediante*, o construyendo una sala teatral –que luego sería “La Gringa”- a partir de un local en ruinas, en el caso de *Bienvenido a casa*). En ambas obras también, este trabajo sobre el espacio será el origen de la fábula representada en escena: a través del recurso al *metadrama*, la acción desarrolla la historia de unos artistas (actores y técnicos) que han habitado durante meses o años un espacio y que ahora reciben, por primera vez, al público. Es así que la búsqueda escénica se proyectará sobre el plano *diegético* o ficcional, transformándose el tema y en el argumento de estos espectáculos, según veremos con algo de detalle más adelante.

De modo que, completando la precisión terminológica, si con el término *dramaturgia* aludimos, desde el encuadre teórico arriba explicitado, a esta forma de concebir la “práctica del drama”, en la expresión “dramaturgia de Roberto Suárez” (que da título a este capítulo), la extensión del término “de” comprende a la obras que reúnen, como condiciones necesarias, las dos mencionadas recién: obras cuya dirección está a su cargo, pero cuya autoría es el resultado -y no el origen- del trabajo del equipo artístico *en y sobre* el espacio escénico elegido para cada proyecto. Consecuentemente, dejaremos fuera del corpus del que emergen estas “claves” las obras dramáticas escritas total o parcialmente por Suárez, pero cuya puesta en escena estuvo a cargo de otros directores⁶⁵.

Por las mismas razones, a los efectos del análisis, integrarán nuestro corpus secundario las tres obras estrenadas por Suárez en los años noventa: *Las fuentes del*

⁶⁵ Notoriamente *Una cita con Calígula* (1999, texto de Suárez con dirección de María Dodera; véase Suárez, 2006).

abismo (Arteatro, 1992), *Kapelusz* (Amarillo, 1994) y *Rococó Kitsch* (Circular, 1996), cuya dirección estuvo a su cargo, pero cuya dramaturgia fue concebida aún en términos ‘tradicionales’, por lo cual parece natural considerarlas como una etapa de búsqueda previa al punto de inflexión que, según vimos más arriba, significó, en el año 2000, *El bosque de Sasha*. Como hemos mostrado en el capítulo anterior, este último espectáculo significó también, en buena medida a partir de los cinco premios “Florencio” por él obtenidos, el comienzo del proceso de consolidación del *lugar* de Suárez en el campo teatral local, por lo que las tres obras previas, también desde esta perspectiva, pueden considerarse productos de una etapa emergente, de irrupción de Suárez en el campo teatral local y de búsqueda de un lenguaje artístico propio. En consecuencia, nuestro corpus central quedará conformado por *El bosque de Sasha* (Quinta de Santos, 2000), *El hombre inventado* (Sala Verdi, 2005), *La estrategia del comediante* (2008⁶⁶) y *Bienvenido a Casa* (La Gringa, 2012), último estreno de Suárez al momento de redacción de este trabajo.

Una segunda observación preliminar tiene que ver con el alcance de este capítulo. Si bien no renuncia a su propósito de síntesis, el perfil que traza es no solo provisional sino también parcial o sesgado. Provisional, porque tanto el potencial creativo de la obra de Suárez como la consolidación de su lugar en el campo teatral local y regional no han dejado de crecer, y seguramente estén aún lejos de su techo. Parcial o sesgado, porque estas “claves”, si bien considerarán el conjunto, arriba listado, de los siete espectáculos dirigidos por el autor entre 1992 y 2012, tomarán como “centro de gravedad” para el análisis a los últimos tres: *El hombre inventado*, *La estrategia del comediante* y *Bienvenido a casa*.

Diferentes razones confluyen para esto. Primero: habiéndonos dedicado mayormente, en el capítulo anterior, al período de irrupción de Roberto Suárez en el campo teatral local, rastreando y ponderando las que según la crítica constituyeron las principales marcas de su obra ‘de juventud’ (en el contexto de la emergencia de su generación en el sistema teatral nacional), tiene sentido focalizar ahora, en cambio, en estas obras del período de ‘madurez’ o de consolidación de una poética propia, que logra recortarse de la de su propia generación a través de algunas singularidades, cuya

⁶⁶ En este caso no incluimos la sala en la que tuvo lugar el estreno por tratarse de una casona abandonada, sin habilitación oficial –y sin nombre–, ubicada en la esquina de Av. Burgues y Luisa Luisi, en el barrio Atahualpa de Montevideo

búsqueda y descripción guiará nuestro trabajo en las páginas que siguen. En segundo lugar, se trata de los tres espectáculos de Suárez a los que asistí como espectador (y en el caso del último, también a varios ensayos). Esto resulta de especial importancia, tratándose de una dramaturgia fuertemente remisa a la fijación o al registro escrito, y también muy pobremente documentada. En efecto, Roberto Suárez no ha querido publicar, ni siquiera *escribir* (por lo menos formal o acabadamente) los textos de sus espectáculos, de los cuales, con la excepción de *Bienvenido a Casa*, tampoco se conocen (por lo menos públicamente) registros audiovisuales⁶⁷. El tercer motivo se relaciona directamente con esto último: integrantes de su equipo artístico amablemente me han facilitado documentos manuscritos de los textos de *La estrategia del comediante* y *Bienvenido a casa* (según sostienen los artistas, meramente utilitarios o instrumentales para el trabajo de ensayos, es decir, sin ninguna pretensión de *autonomía* literaria), lo cual agrega un argumento más en favor de la posición privilegiada de estas obras, cuyos textos manuscritos y (en el caso de *Bienvenido a casa*, su registro audiovisual), consideraremos como *fuentes primarias*.

De modo que, por todo lo anterior, propondremos nuestras “claves de la dramaturgia de Roberto Suárez” a partir de un examen que focaliza principalmente en las obras citadas arriba, aunque reconstruyendo, desde ellas, relaciones por afinidad o contraste con las obras de la década de los noventa, cuya descripción (ante la ausencia de registros directos) debemos sobre todo al trabajo con *fuentes secundarias*: conversaciones personales con el director o los artistas, testimonios de espectadores con buena memoria y disposición, además de críticas, reseñas y entrevistas (algunas de las cuales ya han sido presentadas y valoradas en el capítulo anterior).

⁶⁷ *El de Bienvenido a casa* integra un dossier de prensa de la obra, preparado para su presentación ante el fondo Euroescena. Puede consultarse y descargarse online en: <http://euroscena.es/obras/bienvenido-a-casa/>

2.2.2 Primeras claves (*primer Suárez*)

Antes de abordar los espectáculos que dedicarán mayor atención y detenimiento, presentamos una síntesis argumental y una descripción de los aspectos temáticos y estilísticos recurrentes en las obras del período inicial de su dramaturgia (que hemos considerado como *corpus secundario* por las razones expuestas en el apartado anterior). En el primer capítulo de esta investigación hemos adelantado ya algunas de estas recurrencias, pero desde un enfoque centrado en su contexto de producción, y atento a la lectura que el discurso crítico hiciera del *lugar* de esta dramaturgia emergente en el campo teatral local de comienzos de los años noventa. Lo que ahora sigue complementa aquellas afirmaciones pero se centra, iniciando nuestra mirada inmanente o *interna*, en los temas y en el tratamiento dramático de estos espectáculos, y pretende funcionar como preámbulo del análisis más específico (informado por el marco conceptual de la *dramatología*) que proponemos en el apartado siguiente.

Fábula: *cronotopo difuso, religiosidad heterodoxa, atmósfera fantástica*

Desde su extenso título, “*Las fuentes del abismo. Dios, el Mensajero y los últimos días de los Pirinchos*” (Arteatro, 1992) adelanta algunas pistas sobre el carácter difuso o indeterminado del universo diegético de la obra y de su propuesta estética en términos generales. Entre ellas: la vaga remisión bíblica del tema⁶⁸, la religiosidad heterodoxa del argumento (convivencia del Dios hebreo del relato diluviano con los apócrifos “Pirinchos”) y la atmósfera de aire apocalíptico (“los últimos días”) de su puesta en escena. La acción dramática se sitúa en un espacio extraño y hostil, que el propio Suárez recuerda como un “limbo”⁶⁹, habitado por los “Pirinchos”: pajarracos antropomórficos, abandonados y perseguidos por un Dios violento al que no adoran ni respetan. El marco temporal, igualmente difuso, remite a un tiempo mítico signado por las consecuencias más o menos visibles del Diluvio Universal (según la tradición hebrea del relato del Génesis bíblico), en el que los personajes sobreviven penosamente, tramitan sus conflictos internos y reciben imprecaciones y amenazas de Dios a través

⁶⁸ La expresión “las fuentes del abismo” está tomada del comienzo del relato del Diluvio Universal: “Aquel día *fueron rotas todas las fuentes del grande abismo, y las cataratas de los cielos fueron abiertas*” (Génesis, 7: 11; ed. Reina-Valera; subrayo).

⁶⁹ En conversación personal (Montevideo, 2013).

del “Mensajero” aludido en el título. Además de los Pirinchos, habitan ese limbo los personajes de Claudio y la Madre, cuyo vínculo incestuoso y violento remite tal vez vagamente al *Hamlet* shakespeariano, y posiblemente también a la influyente *Postales argentinas* de Ricardo Bartís.⁷⁰ En todo caso, más allá de estos probables intertextos, resulta evidente el carácter deliberadamente difuso de la localización temporal y espacial de la obra (su *cronotopo*, en términos bajtinianos), así como de su argumento. No parece exagerado hablar de una *poética de la indeterminación* que operará como estrategia central para la instalación de una atmósfera ostensiblemente fantástica⁷¹. Esta codificación genérica es sugerida en los (pocos) testimonios críticos que hemos hallado sobre la obra, y será admitida años después por Suárez como estrategia de desmarque personal, en su *opera prima*, con respecto al drama naturalista de tema explícitamente político, dominante en el campo teatral local de la *primera* postdictadura (según se ha mostrado en el capítulo anterior)⁷².

De modo análogo, el argumento de *Kapelusz* (Amarillo, 1994) “tiende a fomentar la fantasía”, según reconoce Suárez pocos días antes del estreno (Peveroni, 1994: 23), además de proponer una historia de aire vagamente religioso. Como la

⁷⁰ Estrenada en 1988 en Buenos Aires, ha sido reconocida por Suárez como una de las obras que lo impactaron como espectador antes de iniciar su carrera teatral. Igual que *Las fuentes del abismo*, la obra también plantea un vínculo entre sádico y erótico entre una madre y su hijo, además de ubicarse en una época indeterminada (en este caso en un futuro distópico). Se trata sin dudas de uno de los espectáculos más influyentes para la generación teatral que emerge en los noventa en ambas orillas del Río de la Plata.

⁷¹ En un sentido general que equivale a “de fantasía”, es decir, que no remite a conceptualizaciones específicas sobre *lo fantástico* como efecto, sino simplemente a la atmósfera y las coordenadas “irreales” o anti-ilusionistas del universo diegético de la obra.

⁷² Remitimos en este punto a las siguientes afirmaciones del autor (citadas ya en otro contexto argumentativo): “Desde algún lugar las generaciones anteriores a la nuestra, estaban sumamente politizadas...me parece bien además, por las circunstancias (...) Lo que pasó -bajo mi óptica- en esa situación, es que generó una cierta comodidad en el teatro, había algo concreto de que hablar y un enemigo concreto (...) había una politización muy grande, y sin embargo (...) venía muy golpeado el teatro de hablar siempre de lo mismo. Entonces quizás hubo hasta un intento de imponerse a eso, de no hablar de política sino entrar a investigar en otras zonas del teatro que incluyen lo sensorial, donde el discurso no busca tanto una explicación” (Roberto Suárez, en Dansilio: 2012b)

anterior, esta segunda obra está ambientada en un pasado extremadamente difuso, que remite a una temporalidad mítica difícilmente localizable (en la que conviven unicornios, cíclopes y una deidad lunar, por ejemplo). La acción se desarrolla en dos espacios complementarios: una zona montañosa y un monasterio. Allí se encuentran y se oponen dos civilizaciones, una de gigantes y una de enanos, que adoran a dioses diferentes:

En los primeros está el romanticismo hasta la ingenuidad y en los otros lo perverso (...) ambos mundos están sostenidos por imposibles: los gigantes por la oda a la rosa y a la luna –lo que nos pasa a muchos: vivir del amor y empalagarse con eso-, y los enanos fanatizados por la religión, como pasa ahora que hay cada vez más iglesias y más religiones (Suárez en Peveroni, op. cit.)

Entre el mundo de los gigantes y el de los enanos opera como mediador el personaje de Kapelusz, “un hombre del presente trasladado en una especie de túnel del tiempo a ese pasado sin historia” (Goldstein: 1994). De esta tríada surgirá la historia, “que más que historia es una serie de *flashes* con una potencia visual insuperable” (ibíd.).

Con respecto al carácter central de la fantasía en estos dos primeros espectáculos, sostiene Goldstein que Suárez “inventa mundos que resultan verosímiles en su inverosimilitud” (ibíd.), mientras que Gabriel Peveroni afirma, en términos comparables, que “lo interesante radica en una cosmovisión diferente de lo real, que lleva a acciones teatrales de mucha dinámica, particularmente visuales, como fondo de historias herméticas que parecen salidas de la [revista argentina de historietas] *Fierro*” (1994: 23).

Escenificación: *violencia, velocidad, humor, grotesco*

De modo que la clave fantástica, la religiosidad heterodoxa y la indeterminación espacial y temporal pueden funcionar como síntesis, en el plano temático y argumental, de lo medular de estos primeros dos espectáculos. Complementariamente, la principal estrategia escénica para el desmarque de la poética inicial de Suárez con respecto al

teatro predominantemente *naturalista* de la primera postdictadura⁷³, puede hallarse en el tratamiento dramático de estos argumentos, a través de la conjugación de cuatro motivos recurrentes en estas primeras obras: la violencia, la velocidad escénica, el humor desacralizador y la modulación estilística del grotesco. Todas ellas reaparecerán también en su siguiente estreno (*Rococó-Kitsch*, de 1996)⁷⁴, de modo que no resulta aventurado considerarlas como marcas centrales de la estética de este “primer Suárez”. Naturalmente, estas marcas estilísticas son solidarias de las claves temáticas antes enumeradas: si aquellas pautaban las características de los universos ficcionales de sus primeras obras, éstas dan cuenta de cómo esos universos son modulados expresivamente en la puesta en escena.

1. En cuanto a la *violencia* (verbal y física), cabe recordar el testimonio –ya citado en el capítulo anterior- de Jorge Pignataro a propósito de *Las fuentes del abismo*, quien notaba cómo sus “pajarracos prehumanos reproducían las características humanas de los celos, las envidias y las rivalidades” (Bravo Elizondo, 1999: 155), además de despreciar obstinadamente al Dios al que debían su existencia y su salvación. En *Kapelusz* la tensión es explícita y permanente entre las dos civilizaciones enfrentadas, con sus cosmovisiones y sus divinidades excluyentes, mientras que en *Rococó-Kitsch* la violencia desborda la ficción y alcanza también la disposición espacial de la puesta en escena: en la sala, los espectadores son obligados a presenciar el espectáculo ‘atrapados’ en jaulas, mientras que en el escenario los personajes son fenómenos de circo, seres monstruosos también atrapados en jaulas de leones.

2. Por su parte, la apuesta por el *humor* en estas primeras obras (dominante en *Las fuentes del abismo* y mucho más atenuado en las siguientes⁷⁵) combinaba

⁷³ En un sentido general -tal vez poco estricto en términos teóricos pero útil como criterio práctico de confrontación- según el cual el *verosímil naturalista* se deja definir, entre otros, por los siguientes rasgos fundamentales: ilación causal y temporal de un conflicto expuesto de manera transparente o inteligible (ya sea literalmente o a través de procedimientos alegóricos, por ejemplo); *cronotopo* realista; personajes con entidad o “profundidad” psicológica; predicación social o política desde la ficción hacia el universo referencial o cotidiano de los espectadores, a través de una *tesis* (explícita o sugerida).

⁷⁴ Para una síntesis argumental y temática de esta obra remitimos a lo desarrollado en el capítulo anterior a partir de la confrontación de los testimonios de Pignataro (en Bravo Elizondo: 1999) y Venegas (1998).

⁷⁵ Recuérdese la observación de Peveroni citada en el capítulo anterior: “Creo que Roberto empezó siendo muy divertido y después fue perdiendo el humor a lo largo de toda su obra para adquirir otras cosas, otras

procedimientos de comicidad física y de situación, con un humor verbal que no rehuía lo explícitamente sexual ni lo escatológico. En este punto, estas primeras obras remiten aún visiblemente a los antecedentes inmediatos del autor en el “duo Suárez-Troncoso” (exitoso en el *under* montevideano de comienzos de los noventa y en actividad aún al momento de estreno de *Las fuentes del abismo*), de cuya impronta se apartaría Suárez en sus obras de ‘madurez’. Asimismo es claro que esta modulación humorística en clave desacralizadora funcionaba también como estrategia para la construcción de un lugar discursivo refractario con respecto a la solemnidad o la gravedad que Suárez -y en general los artistas identificados con la *movida under* de comienzos de los noventa-, hallaban en el teatro independiente (en concreto en los grupos y compañías nucleados institucionalmente en la F.U.T.I.). Vale recordar, con esta tensión en mente, los nombres irreverentes y autoparódicos de las compañías con que Suárez registra sus primeros espectáculos (el anagrama burlesco “Teharto” para *Las fuentes del abismo* y “Pequeño Teatro de Morondanga” para *Kapelusz*).

3. En cuanto a la *velocidad escénica* -los “flashes con una potencia visual insuperable” y la “síntesis verbal” aludidos por Goldstein, por ejemplo (1994)-, parece clara la influencia del lenguaje del *comic* -recuérdese que los espectáculos performáticos del “duo Suárez-Troncoso” fueron asimilados en su época a una modalidad espectacular no del todo definida, bautizada como “teatro-comic” y estrechamente ligada al circuito de boliches *under* como Juntacadáveres-, conjugada también con una afinidad por la estética del *videoclip* (sus técnicas de edición no lineal, con profusión de planos, cortes rápidos y visibles en busca de un efecto general de intensidad, dispersión y fragmentación, por ejemplo). Ambos géneros eran fuertemente apreciados por los artistas emergentes de comienzos de los noventa, ya fuera por el mero atractivo de su novedad, por su aire desafiante para el medio cultural local de aquellos años (por su procedencia doblemente “sospechosa”: estadounidense y enraizada en la cultura de masas de la incipiente -en nuestro medio- posmodernidad), o, en términos tal vez más específicos, por el modo cómo esos lenguajes novedosos permitían operar un distanciamiento explícito con respecto a las técnicas dramáticas consolidadas por la tradición naturalista rioplatense (con su tratamiento lineal y causal

poéticas. Pero en principio eso era humor, humor prácticamente puro” (en conversación personal, Montevideo, 2016).

de la temporalidad, sus estructuras argumentales con una exposición clara y gradual del conflicto, sus personajes con consistencia psicológica e ideológica, por ejemplo).

4. Finalmente, con respecto a la modulación estética del grotesco, estará presente en estas primeras obras sobre todo a través de las técnicas de animalización de los personajes, cercanas también al “esperpento” valle-inclanesco, tal como reconocía, por ejemplo –y para objetarlas– el crítico costarricense William Venegas a propósito de *Rococó-Kitsch*: “Así, *Rococó Kitsch, el circo de la irreverencia* quiere ser teatro de lo grotesco y esperpéntico, de aquí su lenguaje desgarrado y su deformación sistemática de rostros, personajes y de la realidad, pero sus pretensiones desembocan en la ausencia de significaciones” (Venegas: 1998)⁷⁶. Secundariamente, la impronta del grotesco será también visible, en el componente verbal de estos espectáculos, mediante las frecuentes rupturas del *decoro*⁷⁷, a través, por ejemplo, de la fusión o yuxtaposición de los registros serio y cómico, o solemne y desacralizador (el tema religioso-mítico como trasfondo “serio” que da lugar a la irrupción de un humor procaz o trivial, por ejemplo), y será apoyada, además, por una concepción plástica o visual (vestuarios, luces, escenografía) orientada a la estilización y a la exuberancia -apuesta que será intensificada en los espectáculos posteriores hasta su culminación con la puesta harto abigarrada y barroca de *El hombre inventado* (2005).

2.2.3 Textos / temas

Iniciando el examen específico de nuestro corpus central, propondremos algunas observaciones sobre la escritura dramática de Roberto Suárez. Estas surgen fundamentalmente a partir de la lectura de los dos manuscritos a los que hemos accedido (*La estrategia del comediante* y *Bienvenido a casa*) pero intentan proyectar,

⁷⁶ Vale decir que tanto estas marcas deformantes como el recurso a la animalización de los personajes (llevados a su grado paroxístico en la obra recién mencionada) eran notorias ya en los dos espectáculos anteriores: recuérdese los pajarracos antropomórficos de *Las fuentes del abismo* y los “seres entre humanos y bestiales” que reconocía Alfredo Goldstein en su reseña de *Kapelusz* (Goldstein: 1994).

⁷⁷ En el sentido retórico fijado por la tradición clásica grecolatina, es decir, como búsqueda de la congruencia y armonía entre los distintos componentes del discurso, y su adecuación a las situaciones comunicativas en las que estos son proferidos, además del respeto por las normas del “buen gusto” y la ponderación del tipo de auditorio o interlocutores a los que el orador o la obra, según el caso, se enfrentan.

desde ellos, algunas afirmaciones que consideramos válidas también para los dos espectáculos anteriores (*El bosque de Sasha* y *El hombre inventado*), ya sea por afinidad o por contraste con respecto a los primeramente mencionados. Asimismo, el estudio del componente verbal de estas obras nos permitirá presentar algunos de los temas recurrentes en los que denominaremos *segundo* y *tercer período* de la dramaturgia de Suárez (por oposición al período inicial presentado en el apartado anterior).

Partimos de la hipótesis de que “el diálogo es ni más ni menos que uno de los tipos de acción dramática, el verbal, posible, pero no necesario (hay teatro sin diálogo), aunque en nuestra tradición cultural ha sido y es sin duda abrumadoramente privilegiado hasta el punto de resultar hegemónico” (García Barrientos, 2003: 39). Con esto en mente, las claves que surjan del estudio del componente textual de estas obras, deberán ser luego complementadas (y eventualmente sometidas a revisión) por el examen específico de los cuatro “pilares” del análisis (*personaje, espacio, tiempo* y *visión o recepción*), según el marco teórico presentado al comienzo de este capítulo. Con ese criterio organizamos los apartados que siguen.

El hecho de que dispongamos de registros textuales de apenas dos de las siete obras que integran nuestro corpus es relevante y sintomático en sí mismo. De esto es posible inferir una primera *clave* de la escritura dramática que estudiamos: Roberto Suárez se ha mostrado, desde sus comienzos como director, reacio con respecto al valor de cualquier registro, documentación o escritura, siquiera parcial, de sus espectáculos, en una actitud que parece afirmar intransigentemente el carácter “vivo” o efímero del arte teatral. Al respecto es necesario observar que, si bien la defensa de una *escritura escénica* que emerge del trabajo de ensayos y como resultado de ellos es, seguramente, un rasgo no sólo compartido sino definitorio de los directores más representativos de su generación⁷⁸, el caso de Suárez supone tal vez la formulación más radical de este principio. Su actitud con respecto a la documentación de sus obras ha oscilado entre el escepticismo, el desinterés y el rechazo explícito. La aparente excepción a esto es el texto de *Una cita con Calígula* (Suárez–Dodera, 1999), que el autor accedió a publicar

⁷⁸ En Etcheverry (2015) este aspecto es estudiado para los casos de Mariana Percovich y Marianella Morena, particularmente en sus puestas de *Chaika* y *Las Julietas* (respectivamente).

en 2006, pero con la condición de explicitar, en un paratexto preliminar y casi a modo de protesta, su posición:

Cuando hace unos meses me propusieron editar una obra de teatro, contesté que no. Que de ninguna manera (...) Las obras de teatro que he escrito son el resultado del trabajo en conjunto de escenógrafos, actores, vestuaristas, iluminadores, directores y músicos. Así, un diálogo puede nacer por la sugerencia de la luz, de un vestuario, iniciativa de un actor o cualquier otro del grupo, también las formas, los climas y las texturas de las palabras son parte de la transformación de un texto que intenta estar vivo (...) El texto de *Una cita con Calígula* finalizó un día antes del estreno. (Suárez, 2006: 10)

Más recientemente, en una entrevista a propósito del estreno de *Bienvenido a Casa* (2012) sostuvo, en términos similares:

En un tiempo en el teatro había un tipo que estaba solo en su casa y escribía. En un sentido no hay que perder eso, no perder la soledad de escribir, pero el teatro no es eso, porque si no, el teatro empieza a ser por un lado el papel, por otro lado el actor, y si vos empezás a separar no podés liar. Cuando el entendimiento es total, cuando todo el mundo entiende y es parte de todo, todos son dueños de todo. Eso es lo difícil de llegar. Hasta el último día estás rompiendo para empezar de nuevo (Suárez: en Proyecto Fósforo: 2013, subrayo)

De todos modos, asumiendo el peligro de “empezar a separar” mostraremos algunas recurrencias en la escritura dramática de *La estrategia del comediante* y *Bienvenido a casa*. A partir de estas observaciones y en diálogo con lo expuesto en el apartado anterior propósito de la poética temprana de nuestro autor, proyectaremos con carácter de hipótesis algunos temas o motivos recurrentes en el conjunto de la dramaturgia de Suárez.

2.2.3.1 Funciones del diálogo: reconstrucción parcial de un pasado perdido

En los términos de nuestro marco teórico, el diálogo es concebido como “el componente estrictamente verbal del drama, dicho en la representación y transcrito (simplificado e incompleto) en el texto (...) sin régimen o mediación de ningún tipo, en la plenitud funcional (y personal) del lenguaje” (García Barrientos, 2015: 30). Esta plenitud funcional trae como consecuencia que, en la línea comunicativa en la que

interactúan los actores/personajes entre ellos “lo único que cabe es confirmar la presencia de todas las funciones del lenguaje, lo mismo que en la vida” (ibíd.). De modo que el análisis de las funciones del diálogo no encontrará nada especialmente interesante (nada *específicamente* teatral) en esta dimensión “horizontal” de la comunicación entre personajes. Es por eso que el marco teórico de la *dramatología* no plantea para el teatro un modelo de comunicación lineal (del tipo «emisor →receptor»), sino triangular o perpendicular, marcado por la llamada «doble enunciación teatral»: se trata de un modelo comunicativo definido por dos líneas perpendiculares: “aquella [horizontal] en la que interactúan los actores/personajes y aquella [vertical] en la que esa actuación se orienta (es para) el público. Ni que decir tiene que esta segunda dirección es la genuinamente «teatral»” (2015:27).

De acuerdo a esto, serán relevantes para el análisis las *funciones* [definidas como específicamente] *teatrales del diálogo*, es decir, las que surgen del eje «vertical» de la comunicación: “hablar de funciones «teatrales» significa ante todo observar el diálogo en función del público, plantearse «para qué» dice tal o cual personaje lo que dice, no pensando en los otros personajes sino en el espectador que los observa” (2003:58). Entre ellas, las dos fundamentales son la *dramática* (propia de la acción), que es la del *diálogo como forma de acción*, cuando el decir es un hacer (amenazar, humillar, seducir, etc., con palabras; es decir, cuando el lenguaje funciona de modo performativo⁷⁹), y la *caracterizadora*, que se orienta a proporcionar elementos para “construir” (en la mente del espectador) el *carácter* de los personajes (siendo el diálogo sólo uno de los medios para caracterizar al personaje -no el único ni en general el principal-, y con la particularidad, obvia también, de que, al hablar, un personaje puede caracterizarse a sí mismo pero también a otros, presentes o ausentes de la escena, y puede hacerlo tanto consciente como involuntariamente). Menos *específicamente* teatrales, pero frecuentes en el diálogo y relevantes para el análisis son la función *diegética* (o narrativa), mediante la cual el diálogo se sale del marco propiamente dramático para informar sobre eventos de la fábula que no serán representados; la

⁷⁹ En el sentido definido por Austin (*How to do things with words*, Harvard University Press, 1975) y luego asumido consensualmente en la tradición anglosajona de la Pragmática.

poética (en el sentido clásico definido por Jakobson⁸⁰; función más relevante en dramaturgias no naturalistas y, por supuesto, en el teatro en verso) y finalmente la *ideológica*, que tiene lugar cuando el diálogo funciona al servicio de la exposición – explícita o consciente- de ideas (García Barrientos, 2003: 58-62 y 2015: 30-31).

En las obras de Suárez, por lo menos a partir de *El bosque de Sasha* (2000) y sin excepciones desde entonces, la *función diegética* del diálogo suele tener un lugar central y una gran productividad. Ante todo porque resulta solidaria de una clave temática que todos estos espectáculos verifican: sus ficciones ponen en marcha, con algunas variantes, pero con notables semejanzas, un proceso de reconstrucción parcial de un pasado, de algún modo ausente o perdido, que los personajes intentan convocar a través de algunos de sus restos: recuerdos, fotos, relatos, ceremonias, apariciones reales o espectrales de personajes vinculados a él. A continuación presentamos someramente esta recurrencia temática en tres de los cuatro espectáculos de nuestro corpus central (para el caso de *Bienvenido a Casa*, dedicaremos a ella observaciones más detenidas en el capítulo siguiente de esta investigación).

En *El bosque de Sasha* el protagonista es un anciano perdido en un bosque, que es en realidad el de su propia memoria, caótica y deteriorada. El espacio escénico o *real* del bosque (el de la Quinta de Santos, en las afueras de Montevideo) representaba en esta obra, a través de la adopción de la focalización interna o *perspectiva sensorial interna*⁸¹, la mente senil del protagonista, y los personajes que lo visitaban eran parte de

⁸⁰ En su célebre conferencia “Lingüística y Poética”, recogida en el volumen *Ensayos de Poética* (Jakobson: 1975).

⁸¹ “La perspectiva sensorial es el aspecto primordial que afecta en sentido literal a la visión (y a la audición) dramática. En relación con ella, la oposición modal es nítida: la visión subjetiva encaja a la perfección y es constitutiva de la narración; en el drama chirría siempre por impropia, si no por imposible. Sin embargo, hay obras que proponen una identificación con la percepción sensorial subjetiva del personaje, sobre todo en lo visual (*ocularización*), pero también a veces en lo auditivo (*auricularización*) (...) Todavía cabría hablar de *endoscopia* o *endofonía* atendiendo al carácter interior –sueño, imaginación, etc.- del objeto de la visión o la audición. Ni que decir tiene que el drama se atiene, en lo sensorial, de forma natural y abrumadoramente frecuente, a la perspectiva externa” (García Barrientos, 2015: 46, cursivas en el original). Para un desarrollo mucho más detenido de la cuestión de la perspectiva en el drama y su oposición modal con la narración, véase también García Barrientos (2003: 215-225).

sus confusos recuerdos en “un paseo nocturno, donde ángeles extraños saltaban de los árboles, figuras humanas con vestuarios ajados se movían entre las habitaciones o el patio interior; la historia algo confusa parecía por momentos la recreación de un clima chejoviano y por otras una pesadilla en la que los espectadores terminaban fascinados” (Goldstein: 2011). Con respecto a estos personajes que visitan al protagonista como encarnaciones parciales y difusas de un pasado perdido, sostenía Suárez en 2001, con la obra aún en cartel:

Como esa imagen de esos circos con integrantes viejos que llegan todos cubiertos de polvo a un pueblo y cuando comienza la función todo se transforma y se vuelve mágico... ésa es la imagen del actor que me gusta, *que no está en nuestro mismo presente. Por eso buscamos historias que llegan del pasado*, los personajes son evocados y por lo tanto son como fantasmas, de alguna manera siempre están muertos pero cuentan una historia. Tienen una mística detrás (Suárez en Vidal Giorgi, 2001; subrayo)

En *El hombre inventado*, también el espacio diegético es imaginario y está teñido por “la pátina de lo antiguo” (Goldstein: 2010). El protagonista carece de memoria y de identidad y la obra pone en escena una peculiar ceremonia en la que “sus propios recuerdos, a veces ambiguos e inacabados, siempre libres de la psicología y la lógica, serán los que darán forma al hombre inventado, ese que rearma su vida desordenadamente, según el impulso y la expresión de sus deseos” (Comedia Nacional: 2013⁸²). De este modo,

el espectáculo parece rendir culto a las prácticas comunitarias de la vida privada construyendo poderosas y ricas imágenes que parecen jerarquizar esos destinos aunque, al mismo tiempo y por la acumulación de elementos, los satiriza, los vuelve grotescos haciendo estallar sus núcleos de violencia, su condición abusiva y mecánica. Con un vestuario de épocas pretéritas que superpone vestidos, encajes, mantos, tules y sombreros, en una paleta de colores oscuros, además de un maquillaje recargado, surgen figuras de una pesadilla de otro tiempo (...) atravesada por las incursiones de personajes y objetos que entran y salen al exterior, en un mundo en descomposición, donde el único hilo conductor parece ser el de la continuidad de ese espacio precario que todavía

⁸² Se trata de un texto que aparece sin firma en el sitio web oficial de la Comedia Nacional, subido a la red el 6 de noviembre de 2013 y disponible en: <http://comedianacional.montevideo.gub.uy/node/330>

reúne a seres extravagantes, con visos de locura, sobrevivientes de un mundo cuyo sentido se ha extraviado pero que nos ha dejado su gestualidad vacía y patética. (Mirza: 2007: 27)

Análogamente en *La estrategia del comediante*, los espectadores asistimos a una casona abandonada y parcialmente derruida en la que los actores nos reciben, entre llantos, con el anuncio de que lamentablemente la función no tendrá lugar. De todos modos nos invitan a pasar y nos guían por la casa en la que han vivido y ensayado durante meses. A través de algunas fotos que pasan de mano en mano entre anfitriones y visitantes (doce espectadores como máximo en cada función) y de fragmentos de historias referidas al proceso de creación y representación de la supuesta obra que no veremos, los actores y técnicos (en rigor, todos personajes dramáticos) reconstruyen ante el público, parcial y melancólicamente, su experiencia de trabajo y búsqueda en la casa que ahora deberán abandonar:

COMEDIANTE: -Me parece que lo más importante, ya que nos vinieron a ver, es contarles que nosotros somos una compañía que ha trabajado durante mucho tiempo junta. Buscando un lenguaje propio. *La actuación en la no actuación*, y quizás ese fue el detonante.

ESPIRITISTA: -Era una obra para la que trabajamos muy duro, bueno... duro tampoco es la palabra. Incluso nos vinimos a vivir acá; y ahora nos estamos yendo y eso nos pone tristes,... no sé si triste es la palabra (...) Traigo el vestuario para que lo vean, no es todo, solo una parte...la falda de la novia, está toda trabajada a mano, ¿no?, en realidad un poco deteriorada, pero es por el uso normal de las funciones, no es solo un vestuario... ¿Sienten?

(*Entra Augusto; pausa incómoda*)

AUGUSTO: -Buenas noches. Los estábamos esperando; en realidad yo los estaba esperando. Quería darles una sorpresa. Me tomé el atrevimiento... pensé que era una buena idea despedirnos trabajando, con público. Por eso los invité. Gracias por haber venido. ¡Me maquillé! (Suárez, 2009: 11-12)

Hemos visto, entonces, cómo la *función diegética* del diálogo resulta esencial para poner en marcha este proceso de reconstrucción / restitución (siempre parcial) de un pasado perdido, en lo que parece conformarse como uno de los motivos centrales de los últimos cuatro espectáculos de Suárez. Pero también, esta función se vuelve muy eficaz o económica en términos de lo que podríamos llamar “rendimiento dramático”

del diálogo. Esto es así en tanto en muchos de estos diálogos la función diegética o narrativa, sin desaparecer, parece aliarse o fundirse con las funciones ‘genuinamente’ teatrales del diálogo: **a)** con la función *caracterizadora*, porque al recordar, reconstruir o representar fragmentos de su pasado, los personajes emprenden ante el espectador un proceso que terminan por mostrar quiénes son a partir del recuerdo o la restitución de quiénes *fueron*; **b)** con la función *dramática*, porque, en tanto el diálogo recupera, trayéndolo a escena, un pasado perdido o ausente, *el decir se vuelve un modo de ‘hacer’*: ostensiblemente en las dos obras más recientes de Suárez, cuyos personajes son, precisamente, *actores* (subrayo la cercanía semántica y etimológica de actuar/hacer) que reconstruyen ese pasado representándolo ante el público; aunque también el mecanismo aparece en las dos obras anteriores (*El bosque de Sasha*, *El hombre inventado*) en las que el decir/hacer de los personajes consiste ante todo en poblar o habitar –con palabras- la memoria que los protagonistas han perdido (es decir, en las que el decir, como práctica, se acerca a la dimensión ritual a través del proceso ceremonial de restitución⁸³); **c)** finalmente, con la función *metadramática*, que aparece cada vez que los personajes comentan o evalúan ante el público su propio proceso de representación de ese pasado. Especialmente y “elevada al cuadrado” en *La estrategia del comediante*, en la que el pasado que se intenta recuperar era ya *una obra de teatro*. Por ejemplo:

ESPIRITISTA: La escena era así: ella hacía el personaje de la novia, que se iba a casar con el novio, entonces estaban muy enamorados y estaban en el altar a punto de casarse...

COMEDIANTE: No, no, pará que les cuento yo cómo era...Era así: era la novia, que era yo ¿no?, y el novio, entonces estábamos muy enamorados en el altar, a punto de casarnos y un viento abría la ventana y la araña de caireles que colgaba del techo caía sobre el novio y lo aplastaba y se moría.

ILUMINADOR: Era una escena muy graciosa. (Suárez, 2009: 4-5)

En síntesis: si en los diálogos que ponen en marcha esta recuperación parcial del pasado, la función diegética se establece -y resulta fundamental- en el “eje horizontal” de la comunicación entre personajes, simultáneamente, y desde ella, las otras funciones

⁸³ En este mismo sentido puede leerse la apreciación de Roger Mirza citada por extenso páginas atrás (2007:27)

examinadas proyectan el diálogo hacia el eje “vertical” de la comunicación teatral (que incluye o ‘toca’ a los espectadores) modalizando dramáticamente el procedimiento, pero también completando o enriqueciendo ese proceso de “restitución poética” de lo perdido, que en estas obras alcanza el grado de tematización. Volveremos sobre este asunto, crucial para nuestra argumentación, en el capítulo cuarto, desde otras coordenadas teóricas.

2.2.3.2 Formas del diálogo: *centralidad de las apelaciones*

Complementario del estudio de las funciones del diálogo resulta el de sus *formas*. En el marco teórico de la *dramatología* el diálogo queda definido en su sentido etimológico, como cualquier manifestación “mediante palabras” (διὰ-, “a través de” y λόγος, “lenguaje verbal”), y no en el sentido corriente de ‘conversación entre dos o más personas’. En consecuencia, “el diálogo dramático abarca en efecto *todo* el componente verbal del drama, *todas* las palabras pronunciadas en él, sin excepción; de manera que lo mismo el monólogo y el soliloquio que el coloquio, el aparte y la apelación al público son manifestaciones o formas particulares de diálogo” (García Barrientos, 2003: 62; cursivas en el original). Entre estas formas, solo el coloquio y el soliloquio forman sistema o se oponen, con base en el criterio de presencia (coloquio) o ausencia (soliloquio) de interlocutores. En el capítulo dedicado en exclusivo a la dramaturgia de *Bienvenido a casa* propondremos algunas observaciones críticas sobre el uso de estas distintas formas y su rendimiento dramático a partir del juego de oposiciones y tensiones entre ellas. Para este momento del análisis nos interesa notar la relevancia y el alcance de una de ellas, la *apelación* (a los espectadores), cuya recurrencia la vuelve sintomática y solidaria de una clave procedimental o temática de la dramaturgia de Suárez, que presentaremos a continuación y complementaremos más adelante en este mismo apartado.

La apelación al público o «discurso *ad spectatores*» es el diálogo que se dirige directamente al verdadero destinatario de la comunicación teatral (...) Aunque muy raramente, puede llegar a ocupar el centro del diálogo dramático de una obra, como ocurre en *Insultos al público* de Peter Handke; lo normal es que se sitúe en la periferia, enmarcándolo. (García Barrientos, 2003: 66-67)

Pero el plano en el que este procedimiento ejerce su mayor rendimiento es sin dudas el de la *visión* o recepción teatral: toda vez que el sujeto de la apelación es un personaje que se dirige directamente a los espectadores, la apelación rompe (o dobla) la ilusión teatral, obligando al público a desdoblarse en público *escénico* (el que recibe en la ‘realidad’ el discurso del actor, en tanto *actor*) y público *diegético* (el que escucha y eventualmente responde al *personaje* dramático que lo interpela, ingresando así, como destinatario, al mismo nivel ficcional de existencia en el que se encuentra el personaje-emisor de la apelación). Es por esto que normalmente “el recurso a esta forma de diálogo es propio de las dramaturgias más abiertas o menos ilusionistas [como el *teatro épico* brechtiano, o la *commedia dell’arte*, por ejemplo] pero será muy raro en el teatro [naturalista] que basa la ilusión en la *cuarta pared* infranqueable entre sala y escena” (67).

En cuanto a las posibilidades expresivas de este procedimiento, resulta fundamental el juego con (o el aprovechamiento de) la ambigüedad que muchas veces se establece entre los dos tipos fundamentales de apelación: la *dramática* o “interna” (en la que, como vimos arriba, es el personaje, desde dentro de la ficción, quien se dirige a un público también ficticio o imaginario) y la *escénica* o “externa” (en la que el actor, rompiendo la ilusión, se dirige, como actor, al público -en tanto público-). El efecto de ambigüedad o anfibología se establece (respectivamente) cuando para los espectadores no queda del todo claro de cuál de los dos tipos de apelación se trata, o cuando puede serlo simultáneamente de ambos. Lógicamente, el potencial crítico de este procedimiento reside en que estimula a los espectadores a confrontar el universo diegético de la ficción (sus coordenadas históricas, culturales, etc.), con el espacio/tiempo *reales* de la puesta en escena, y a trazar relaciones (por analogía o contraste, por ejemplo) entre ambos contextos enunciativos⁸⁴.

En el caso que nos ocupa, la elección de las *apelaciones* como forma recurrente - y en ocasiones dominante- del diálogo se verifica en varias de las obras que estudiamos.

⁸⁴ Como casos ejemplares de esta ambigüedad, señala García Barrientos el discurso de Antonio en el *Julio César* de Shakespeare, dicho de cara al público “que es y no es el pueblo romano al que se dirige” (2003:67), o el del protagonista de *Un enemigo del pueblo* de Ibsen. En nuestro contexto local podemos proponer, como ejemplos recientes y eficaces de este procedimiento, el monólogo final de la protagonista de *Aversión* (versión libre de Sofía Etcheverry sobre *Un buen negocio* de Florencio Sánchez, Montevideo, 2010), o el texto completo de *Kassandra*, de Sergio Blanco (Montevideo, 2011).

A través de este procedimiento, la dramaturgia de Suárez activa y enfatiza el eje “vertical” o propiamente teatral de la comunicación entre personajes y público, no sólo como recurso anti-ilusionista sino sobre todo como estrategia para la integración activa del público a la situación comunicativa resultante de la puesta en escena. En *La estrategia del comediante* y *Bienvenido a casa*, obras cuyos personajes son, en la fábula, actores, estas apelaciones aparentan ser escénicas o “externas” (los actores parecen dirigirse *como actores* al público *en tanto público*), pero, toda vez que esos actores son, en realidad, *personajes* (de un nivel metadramático), el público, interlocutor de estos actores-personajes, queda también dramatizado, integrándose forzosamente al universo de la ficción.

En la primera de estas obras, los “actores” (en su condición perfectamente ambigua de actores reales y personajes que representan, en la ficción, a actores) reciben al público entre llantos y disculpas porque la función prevista no podrá llevarse a cabo:

Escena I

(Espacio A) Una actriz que llora. Entra el público. El llanto continúa.

De ahora en más nos referiremos a ella como “Comediante”.

COMEDIANTE: No...no puedo creer...disculpen...disculpen... ¿No les avisaron nada? ¿No les dijeron nada? ¿No? Hoy no hay función. No hacemos más funciones... Perdonen. Es una vergüenza. (Suárez, 2009: p.1)

En *Bienvenido a casa*, en cambio, en el segundo día de representación⁸⁵, los actores reciben al público entre risas y agradecimientos por su asistencia a un homenaje que está a punto de comenzar:

Obra Dos. Escena I

El público es recibido por los actores de la obra Bienvenido a Casa obra I, día I. Visten ropas de calle. Al centro del escenario una actriz (María) los espera con actitud escénica. (...)

⁸⁵ *Bienvenido a casa* es un espectáculo concebido para desarrollarse en dos días, en los que el espectador asiste a dos obras, a la vez independientes y relacionadas: el primer día asistimos a una función “normal” en una sala *a la italiana*, y el segundo día los actores de esa función nos ubican detrás del escenario y desarrollan una segunda obra, mientras entran y salen al escenario principal, en el que se está llevando a cabo, ante un nuevo público, la misma obra que vimos el día anterior. Desarrollamos con detalles el alcance de este procedimiento en el siguiente capítulo, dedicado específicamente a esta obra.

MARÍA: No es fácil estar acá... pero solos es la muerte... los necesitamos. Por eso les damos la bienvenida, porque...para nosotros es un privilegio que ustedes hayan aceptado compartir otra noche con nosotros. (Suárez, 2012, “Obra Dos”: p.1)

De modo que el procedimiento funciona casi a modo de ‘leit motiv’ en ambas obras, aunque el tono de sus apelaciones sean casi exactamente opuesto, según se desprende de los pasajes recién citados.⁸⁶

Realidad y juego

En reiteradas ocasiones en los últimos años, Suárez ha defendido la idea de que el teatro es (o funciona como) un juego, en el que los artistas ofrecen a los espectadores algunos estímulos sensoriales y poéticos que les permiten interrumpir o suspender temporalmente –mientras dura el juego- las coordenadas *normales* de la experiencia cotidiana, para entrar en zonas emocionales y cognitivas menos controladas, o en registros perceptivos menos estables, con el objetivo de enriquecer y complejizar la realidad, una vez que ésta es restablecida al término de la función. Por ejemplo, en una entrevista de 2013, sostiene que:

El teatro siempre es juego, nunca es verdad. No puede partir de una premisa de verdad. Para que sea verdad, para que suceda, lo que es verdad es el juego. El juego es verdad. Yo lo que quiero cuando venís al teatro a verme es que vos juegues conmigo. Y yo el juego lo hago de verdad. Ese es el margen de ir sintiendo juntos. Desde ese punto sí el teatro se vuelve verdad. El gran trabajo en el juego es inducir. Y no es fácil, porque no necesariamente pasa por la “gran” actuación. Yo con el tiempo me he ido convenciendo de eso, porque por ahí, un “gran” actor te termina haciendo una cosa fría (...) Hizo todo perfecto, pero no te cambió el parámetro del juego. (Suárez en Proyecto Fósforo: 2013)

Con afirmaciones como éstas, Suárez intenta a menudo desinvertir de solemnidad e incluso de responsabilidad su rol como artista, al tiempo que relativiza y cuestiona implícitamente algunas posturas demasiado optimistas o pretensiosas –

⁸⁶ En este punto puede observarse un sugerente juego de espejos o de simetrías entre los dos últimos espectáculos de Suárez, cuyas continuidades o semejanzas en algunos aspectos son tan notorias como –y complementarias de- sus diferencias en otros. He planteado esta cuestión en mi artículo “Investiduras del espacio en el teatro reciente de Roberto Suárez” (Gutiérrez, 2014). La misma será retomada en el capítulo específico sobre *Bienvenido a casa* en este mismo trabajo.

siempre desde esta argumentación- en cuanto a la función social transformadora del teatro, definiendo así (según hemos visto con algo de detenimiento en el capítulo anterior) una posición claramente refractaria, en este punto, con respecto a la de la generación anterior en el campo teatral uruguayo⁸⁷.

En el presente tramo de nuestra argumentación, esta idea del *teatro como juego*, nos revela otra clave con respecto al lugar central que el estímulo al espectador adquiere en su dramaturgia y que permite encuadrar mejor la recurrencia de las *apelaciones* en sus diálogos. Creo que es en este contexto argumentativo que los pasajes, arriba citados, de sus últimas dos obras, resultan especialmente significativos: en ambos espectáculos, la escena de bienvenida al público por parte de unos *actores-personajes* aprovecha la perfecta ambigüedad o indeterminación del recurso a la apelación: recibimos la bienvenida de unos actores que nos invitan al que ha sido, durante meses, su lugar de trabajo, tanto como la recibimos de parte de unos personajes que, ya instalada la ficción, representan a actores que (también) esperan y reciben a un público. A través del pliegue metadramático abierto por la apelación, se instalan desde el comienzo de la función las reglas o las coordenadas de ese encuentro entre artistas y público, cuya clave de funcionamiento creemos hallar en el hecho de que, sin dejar de ser un juego, o incluso mientras (y sólo *porque*) lo es, puede “poner en juego” *algo como una verdad*. Es el sentido que creemos hallar, por ejemplo, en las siguientes afirmaciones de Suárez un día después del estreno de *Bienvenido a Casa*:

Hay un momento en que se genera una comunión real, no intelectual sino orgánica, entre el espectador y el público. Ésa fue nuestra gran investigación: cómo se relaciona el actor limpio y puro por ganas de estar en el escenario y su relación de amor con el público, porque es una relación de amor... De odio muchas veces también, pero es una relación de amor, un acto de generosidad, y desde ahí es que se invita a un juego que es muy explícito. *Yo no te puedo hablar de que esto es la realidad; esto es un juego, el tema es que nuestro juego es real. No es que la ficción es lo real: nuestro juego es real. Es real porque sucede*, la preparación para el espectáculo es real porque es lo que importa en el teatro. El teatro es vivo y eso es lo que he hecho en todas mis obras de teatro: que el presente esté tan vivo en ese punto de relación con el espectador (Suárez en Gómez: 2012; subrayo).

⁸⁷ Siempre de acuerdo al concepto *operativo* de “generación” que hemos fundamentado en el tramo final del primer capítulo de esta investigación (véase 1.5).

Retomando la argumentación central en cuanto al rendimiento dramático extraído del recurso a las apelaciones como *forma* privilegiada del diálogo en la dramaturgia de Suárez, y ya para cerrar este apartado, valga notar que posiblemente la formulación más radical de este procedimiento haya tenido lugar en la obra que precede a las dos citadas arriba: *El hombre inventado* (Sala Verdi, 2005). En ella, todos los personajes se dirigen (siempre) directamente al público; esto es, nunca dialogan entre ellos. De modo que, a pesar de que en numerosas ocasiones esté el reparto completo en escena, y de que los actores interactúen constantemente por otros medios (físicos, gestuales), la *apelación* sustituye aquí completamente al diálogo “en coloquio”. Estamos, entonces, ante una curiosa forma de ruptura de la *cuarta pared*, que en realidad levanta una nueva “pared”, al bloquear el eje “horizontal” de la comunicación verbal entre los personajes.

No es el único procedimiento singular en *El hombre inventado*, que tal vez sea la obra menos transparente y más experimental, en términos de fábula y comunicabilidad, en la dramaturgia de Suárez. Esta radicalidad en los procedimientos, y en el modo desafiante de concebir la comunicación teatral entre actores y público (de la cual el uso paroxístico de las apelaciones como *única* forma de diálogo es un cabal ejemplo), será notoriamente atenuada y reformulada en sus obras posteriores. Por esta razón, su extremismo en *El hombre inventado* puede entenderse, si cabe la expresión, como una manifestación auto-epigonal: una ‘herencia’ no del todo voluntaria del *primer Suárez* (el de los años *noventa* que, según hemos visto, necesitaba aún proponer una estética radical o agresiva como estrategia para construir un lugar enunciativo propio, en un campo teatral para el que aún era un “recién llegado”), que aparece como elemento remanente –y extraño– en una obra de su etapa de ‘madurez’ o de consolidación en el campo teatral local.

2.2.4 Visión: *El espíritu de la comedia / la estrategia del comediante*

Si las *apelaciones*, como forma dominante del diálogo, son el principal soporte verbal de ese procedimiento de actualización del público que mantiene vivo el ‘juego teatral’, el alcance último de este recurso debe buscarse no ya en la escritura sino en la *visión* o recepción dramática, que es el plano en el que esta forma del diálogo ejerce su influencia más directa (el lugar donde el “juego” se desarrolla).

En este punto nos interesa mostrar cómo los espectáculos más recientes de Suárez tematizan algunas paradojas constitutivas de la recepción teatral, a través de una estrategia consecuentemente paradójica. Si, por un lado, sus puestas se esmeran en exhibir o transparentar algunos de los trucos y engranajes de las ficciones en ellas representadas (generando un efecto aparente de *desmontaje* o puesta en evidencia de la ilusión teatral); por otro, algunos procedimientos dramáticos se encargan de oscurecer o complejizar extremadamente eso que en principio nos están –‘simplemente’– mostrando, a tal punto que este *oscurecimiento* termina por construir o agregar un nuevo nivel dramático a la ficción (aparentemente) desmontada. Creemos que esta paradoja es otra de las dimensiones implicadas en la noción de ‘juego’ antes presentada (noción central para nuestro análisis). Mostramos algunos ejemplos de su funcionamiento en los dos últimos espectáculos de Suárez:

La estrategia del comediante (2008) era una obra estrictamente clandestina: la casa abandonada y semiderruida donde se desarrollaban las funciones no contaba con habilitación oficial, de modo que la difusión y gestión del espectáculo se restringían necesariamente al *boca a boca* y a mensajes de texto. Los doce espectadores que conformaban el aforo máximo de la sala, debían encontrar, primero, la casa (un pequeño cartel con la enigmática inscripción “Teatro: no pasar”, escrita en tiza, era el único indicio de estar en el lugar correcto) y esperar luego ante un largo jardín, en el que un camión con el motor encendido y su conductor al volante parecían estar esperando también. Una vez dentro, un grupo de actores y técnicos nos recibía entre lágrimas, diciéndonos que ellos debían irse y que lamentablemente no habría función. Como compensación o disculpa nos invitaban a recorrer las habitaciones en las que habían trabajado y vivido durante un largo tiempo, mostrándonos algunos restos (fotos, objetos, vestuario, muñecos) de su obra fallida: la obra que no veríamos. Todo esto era *falso* y *real* al mismo tiempo: naturalmente, la función consistía en representar (simular) una función que no tendría lugar, y naturalmente ese recorrido compensatorio era la historia, y esos actores eran los personajes que el espectáculo nos ofrecía; pero no por ello dejaba de ser cierto que esas personas habían vivido allí, preparando la casa y la obra durante más de un año; de modo que también era esencialmente auténtica su invitación a habitar, compartir y tocar por un rato los que habían sido su espacio y sus objetos cotidianos, en esa casa en peligro de derrumbe, no habilitada para espectáculos teatrales. Del mismo modo, era ostensiblemente cierta la sensación de desamparo de los

espectadores al final de la obra, cuando el camión que había estado esperando desde el comienzo se llevaba a los actores, y el público quedaba solo y a oscuras en el caserón vacío, que ominosamente comenzaba a inundarse.

El comienzo de *Bienvenido a casa* (La Gringa, 2012), en cambio, parecía muy tranquilo y hasta demasiado convencional para un espectador habituado al teatro de Suárez. En una sala con disposición frontal ‘*a la italiana*’ se representaba un drama ilusionista, ambientado en un living burgués casi estereotípico (con un sofá, un teléfono y una pecera como signos escenográficos con valor metonímico, al modo usual en el teatro naturalista). Sin embargo, en un momento, luego de que la situación dramática hubiera arribado a un punto alto de tensión, las voces de los actores comenzaban a sonar leve pero ostensiblemente distorsionadas, intervenidas con un efecto de ‘cámara’ (*reverb*) que las volvía lejanas, extrañas y ominosas, al tiempo que la iluminación tomaba repentinamente una paleta cromática mucho más ‘fría’. Los espectadores éramos obligados a notar, entonces, la presencia (extraña en una puesta, hasta el momento, ilusionista) de micrófonos ocultos que alteraban la emisión vocal de los actores, y de filtros ópticos que alteraban la emisión lumínica ‘natural’ de los focos (y por consiguiente la atmósfera de la escena, que se tornaba fuertemente inquietante). Lo esencial es que estas distorsiones funcionaban, por lo menos en mi experiencia como espectador, como un signo doble y contradictorio, que operaba simultáneamente reafirmando la ilusión teatral e interrumpiéndola: reafirmandola, porque el carácter estereotípicamente *cinematográfico* de estas remisiones orientaba explícitamente la recepción, enviándonos sin ambigüedades hacia una nueva codificación genérica (salíamos de la comedia o del melodrama burgués y entrábamos en una zona de tensión y *suspense* muy cercana a las atmósferas opresivas habituales en el *film noir* o en las películas de David Lynch, por ejemplo); interrumpiéndola, porque, naturalmente, la puesta en evidencia de estos artificios sonoros y lumínicos movía al espectador a una necesaria toma de conciencia (distanciada, tal vez *crítica*) con respecto a los trucos o trampas de la ficción. De este modo, el público era obligado a codificar en dos registros diferentes, incluso opuestos (pero sin que uno anulara al otro) el mismo signo.

Este procedimiento, del cual el ejemplo anterior es apenas una muestra, es sin dudas una de las principales claves constructivas de *Bienvenido a casa*; y puede hallarse también en el núcleo de su peculiar estructura temporal y espacial (dos días de representación, en dos espacios contiguos y opuestos). Luego de finalizada la función (o

lo que en el texto se denomina “Obra Uno”), los espectadores debemos volver al otro día para asistir, desde el depósito del teatro, a un supuesto *detrás de escena* de la obra que vimos el día anterior. Sin embargo, con el transcurso de la acción comprendemos que la complicidad que hemos establecido con los actores al compartir su intimidad en ese supuesto desmontaje de la ficción (complicidad de la cual da cuenta -de modo a la vez engañoso y sincero⁸⁸- el título “Bienvenido a casa”), es en realidad parte de la fábula de un nuevo nivel dramático; es decir, estamos todavía *dentro* de la ilusión teatral, los actores son, todavía, *personajes* y nosotros, por lo tanto, público dramatizado y no ‘meros’ espectadores.

Esta centralidad del *lugar* de la visión, problematizada y ofrecida como espectáculo a través del juego teatral es, seguramente, la idea que sintetiza lo medular de la búsqueda teatral de Suárez en los últimos años. Ausente aún, como vimos, en sus primeras obras (las de los años noventa), su aparición como clave constructiva tiene lugar en 2000 con *El bosque de Sasha*. En esta obra el asunto se juega sobre todo a través de la elección de la *perspectiva sensorial interna* (del protagonista), procedimiento que se repite también en *El hombre inventado* (2005). En estos dos casos se trata de una elección radical, no sólo por el carácter extraño y casi impropio de la perspectiva sensorial interna en el teatro (en general), sino sobre todo porque, en ambas obras, esta singular modalidad de *visión* permanece durante toda la función y porque, al tratarse, también en ambos casos, de la visión de una mente enferma o alterada, el público es forzado a ver y habitar un espacio (un universo diegético) forzosamente extraño e inhóspito. Esto oscurece no solo la consistencia o la inteligibilidad de la fábula, sino, en términos generales, la comunicabilidad de estos espectáculos, que ofrecían, entonces, no pocas dificultades a su público⁸⁹.

⁸⁸ Se trata de una nueva formulación de la paradoja antes mencionada para el caso de *La estrategia del comediante*: la bienvenida a la que asistimos es tan real como ilusoria, ya que proviene de unos actores que nos reciben al mismo tiempo como actores y como personajes, y que se dirigen a nosotros preservando esta doble condición. El “rendimiento” crítico de este procedimiento será examinado con cierto detalle en el capítulo cuarto.

⁸⁹ Como da cuenta, por ejemplo, el siguiente testimonio de Jorge Arias: “Un barco fantasmal que aparece en medio de un jardín, (...) un cerdo en una jaula y una gallina a bordo, una campana que suena sin razón en la noche, ángeles colgados de los árboles. En todas estas imágenes falta la razón de ser, el hilo

Por las razones esgrimidas anteriormente, creo que es posible considerar el período comprendido 2000- 2005, comprendido por los estrenos de *El bosque de Sasha* y *El hombre inventado* como una etapa de transición en la poética teatral de Suárez; una etapa que, si bien pone ya en primer plano el problema de la *visión* dramática, lo hace todavía con unas herramientas y a través de una apuesta cuya radicalidad será atenuada notablemente a partir de *La estrategia del Comediante* (2008). En esta obra, como en la que la sigue (*Bienvenido a Casa*, 2012), la *perspectiva interna* será sustituida por lo que llamaremos “perspectiva problematizada”, procedimiento que opera principalmente a través de la incorporación de fábulas con personajes-actores y sus consecuentes saltos hacia un nivel metadramático con función comentadora (con respecto a la fábula primaria); es decir, como instancias desde las que la ficción *se mira a sí misma*.

Complementaria y consecuentemente, la actitud desafiante o provocativa hacia el público (a través del oscurecimiento de la fábula, el uso de la perspectiva sensorial interna, las atmósferas ominosas y los estados mentales alterados de los protagonistas, según vimos) será reemplazada por esta nueva concepción, mucho más ‘pacífica’, del *teatro como juego* y del espectador como invitado (en el sentido desarrollado en el apartado anterior). Si la génesis de esta nueva modalidad puede hallarse en *La estrategia del comediante* (como parece anunciar, así leído, su propio título), su culminación será sin dudas *Bienvenido a Casa*, (de lo cual también parece dar cuenta el nombre elegido para la obra, además de las apreciaciones de Suárez, arriba citadas, sobre la búsqueda central de este espectáculo). De nuestra parte, creemos que el lema o la ‘cifra’ de esta nueva propuesta puede hallarse en la acotación inicial de la obra, consignada en la primera página del texto manuscrito, donde se lee, a modo de advertencia: “*Nunca debería perderse en su lectura o representación el espíritu de la comedia*”. En el capítulo destinado al análisis específico de *Bienvenido a casa*

conductor, la idea que unifique, el esqueleto que sostenga, la unidad y el destino que define a una célula viva” (Arias: 2000). El énfasis retórico buscado a través de los cuatro términos yuxtapuestos en el final de la cita pone en evidencia, me parece, que el crítico no percibió, justamente, la principal clave constructiva del espectáculo, es decir, que la acción dramática representaba lo que veía o sentía la mente del protagonista (*perspectiva sensorial interna*) y que esa era, por lo tanto, la “razón de ser”, el “hilo conductor”, la “idea que unifica” y el “esqueleto que sostiene” la ficción escenificada en *El bosque de Sasha*.

comentaremos por extenso las implicaciones de esta afirmación, cuyo carácter programático nos interesa señalar aquí, sobre todo para la argumentación que sigue.

Propuesta de periodización

En función de la centralidad que esta clave (y sus modulaciones) revisten para nuestra argumentación, nos interesa proponer, como hipótesis de trabajo, una periodización de la dramaturgia de Suárez, que comprendería, según ha quedado sugerido ya, tres momentos o etapas. La **primera** (integrada por las tres obras de los años noventa: *Las fuentes del abismo*, *Kapelusz* y *Rococó-Kitsch*), sería una etapa en la que la *visión* dramática no es aún un asunto o problema central para la su dramaturgia. En otras palabras, en estas obras tempranas no se tematizan aún los problemas y paradojas de la recepción teatral, ni se investiga a fondo el modo de relacionamiento entre artistas y público durante la escenificación (aquello que en los apartados anteriores hemos resumido bajo los epígrafes “realidad y juego” y “el espíritu de la comedia”). La **segunda** etapa, comprendida por las obras del período 2000-2005: *El bosque de Sasha* y *El hombre inventado*, sería aquella en la que, a partir y a través de la adopción (forzosa) para los espectadores, de la *perspectiva sensorial interna* del protagonista, la centralidad de la *visión* dramática surge y se instala experimentalmente como motivo central en la dramaturgia de Suárez. La **tercera** -y última etapa hasta el momento-, sería aquella en que la *visión* como tema y como problema no sólo es la principal clave temática, sino que se integra explícitamente a la estructura y la *fábula* de estas obras, a través de historias protagonizadas por personajes que son actores (en un nivel de ficción incluida o secundaria) y por lo tanto pautadas por saltos de nivel (pliegues metadramáticos) como procedimiento constructivo principal (obras del 2008 y 2012: *La estrategia del comediante* y *Bienvenido a casa*). En estas últimas, los temas asociados a la violencia, los estados mentales o emocionales alterados y las atmósferas ominosas señalados para las obras de la primera y segunda etapas están lejos de desaparecer del universo ficcional, pero lo decisivo es que “*el espíritu de la comedia*” los modula y los encauza, generando en el espectador, al final de la función, no ya una sensación de angustia, dispersión o incertidumbre, sino una posición de soberanía o de autonomía con respecto a estos estímulos. Para que el juego funcione, debe trazar claramente sus límites con respecto a la realidad, de modo de que los jugadores puedan elegir dejar de jugar. Estas

obras se ocupan rigurosamente de cumplir este principio: si primero nos pierden en el laberinto de la ficción, al final nos muestran la salida que nos permite pensar o recordar el juego desde el afuera (potencialmente crítico) de la realidad.

Abriendo la mirada hacia una perspectiva externa o contextual, vale recordar que, si la primera etapa coincide con el período marginal o de irrupción nuestro autor en el campo teatral local, la segunda describe su proceso de consolidación (al que contribuyen, como vimos, los cinco premios Florencio obtenidos por *El bosque de Sasha*, además de la invitación a dirigir al elenco de la Comedia Nacional, de la que resultaría el estreno de *El hombre inventado* en la Sala Verdi), mientras que la tercera, a falta de términos más precisos y a riesgo de caer en el sesgo teleológico implicado en la expresión, sería la etapa en la que la poética teatral de Suárez habría alcanzado su “madurez”. Esta periodización, si bien esquemática y provisional, nos será útil para confrontar, desde ella, el funcionamiento de otras *claves* a partir de las ya reconocidas, examinando si la tripartición propuesta se mantiene o si es necesario reformularla. Con este plan llegamos al tramo final del capítulo haciendo algunas observaciones sobre el *espacio*, el *tiempo* y los *personajes*, siempre guiados por esta estrategia de lectura.

2.2.5 Espacio

Las observaciones del apartado anterior a propósito de la evolución desde la *perspectiva interna* hacia el *metadrama* como procedimientos-clave en la dramaturgia de Suárez (que localizamos respectivamente en el segundo y tercer momento de la periodización propuesta), nos dan pie para afirmar la centralidad que el trabajo en y sobre el espacio adquirirá progresivamente en su poética teatral. Esto nos lleva a postular, como hipótesis a poner en juego en la argumentación que sigue, una relación de solidaridad o implicancia mutua entre *espacio* dramático y *visión* para las obras en las que la *visión* es el procedimiento o el tema central, puesto que, siéndolo, debería proyectar su incidencia sobre los otros planos o “pilares” del universo dramático, pero especialmente sobre el espacio, ámbito y encuadre natural de la *visión* en el teatro.

En efecto, desde las coordenadas de nuestro marco teórico, el *espacio* es el ingrediente esencial de la representación teatral, ante todo por su doble funcionamiento: a la vez elemento representante y representado (a diferencia de lo que ocurre en el *modo*

narrativo, en el que el espacio es sólo un componente del mundo representado, sin formar parte de los *medios* de representación). En tal sentido, el espacio en una obra dramática puede ser equiparado a la “voz” narrativa en un relato o una novela, en cuanto constituye (literalmente) el «punto de acceso» al universo ficcional en el teatro:

¿Cuál es entonces la condición que un personaje debe cumplir para tener existencia «dramática», lo que implica figurar en el reparto y ser encarnado por un actor en la representación? Si no me equivoco, entrar en el espacio escénico; ser, por tanto, *visible* (...) Y lo mismo para cualquier otro elemento (acciones, objetos, palabras, sonidos, etc.) del universo ficticio: será dramático si entra en el espacio y no lo será si permanece fuera de él. [De lo cual se deduce] la importancia capital que para la construcción dramática tiene el espacio como constituyente fundamental de eso que llamamos «drama», y que es primordialmente algo que se ve porque está o porque ocurre en un espacio. (García Barrientos, 2003: 122-123)

En las obras de la primera etapa de nuestra periodización, en cambio, -y en claro contraste con las anteriormente aludidas- lo medular sobre la concepción y el tratamiento del espacio seguramente se agotara en su funcionalidad para la instalación una poética *distanciada* (anti-ilusionista o incluso fantástica, según propusimos más arriba en este mismo capítulo), como estrategia o como toma de posición frente al “dominante y omnipresente” realismo -en los términos de Mirza (1996)-. Consecuentemente, en estas obras tempranas no se observaba aún una relación de solidaridad o de implicancia mutua entre los dos *planos del espacio teatral*⁹⁰, es decir, entre el espacio imaginario, ficticio o representado (espacio “*diegético*” en nuestros términos) y el espacio *real* de la sala, como elemento representante (espacio “*escénico*”). En cuanto al primero, como se ha visto ya, la nota dominante era su carácter indeterminado: la apuesta por lo que más arriba hemos denominado un “cronotopo difuso” (el limbo de *Las fuentes del abismo* o la vaga zona montañosa de *Kapelusz*). En cuanto al segundo, lo sobresaliente es la elección de espacios marginales, alternativos o “no convencionales” con respecto al circuito tradicional y céntrico de Montevideo (en claro gesto de adscripción generacional a las poéticas teatrales emergentes en la década de los noventa).

⁹⁰ Seguimos aquí la conceptualización propuesta por García Barrientos (2003: 127 y ss.), cuyos conceptos fundamentales se explican a continuación en el cuerpo del trabajo.

Esto se verifica en los tres espectáculos que conforman el período inicial de la dramaturgia de Suárez: para el estreno de *Las fuentes del abismo*, tuvo lugar la inauguración de una sala autogestionada (“Arteatro”), afín al circuito *underground* de los boliches de la primera postdictadura; para *Kapelusz*, el desplazamiento hacia una discoteca en el barrio de la Aguada, y para *Rococó-Kitsch*, la agresiva intervención de la tradicional y céntrica Sala Uno del Teatro Circular: atravesada por opresivas jaulas que separaban tajantemente los espacios de actores y público (encerrando a ambos), la estructura espacial de esta obra rompía o anulaba la cualidad más emblemática de la sala: su disposición circular, propicia para establecimiento de una relación de inclusión, complicidad y cercanía entre actores y público (tan aprovechada por puestas de la generación anterior a la de Suárez⁹¹).

En síntesis, el carácter distanciado y tal vez *inorgánico* de la concepción espacial de estas obras tempranas derivaba de que no hubiera en ellas una integración sustantiva o ‘motivada’ entre los dos planos del espacio teatral (el espacio real de la puesta y el imaginario de la fábula); es prueba de lo anterior el hecho de que sea posible glosar el argumento de cualquiera de estas obras sin hacer referencias explícitas al espacio escénico en que se desarrollaban, y sin que se pierda, por ello, nada verdaderamente esencial en cuanto a su estructura, personajes, conflicto o temas.

En cambio, a partir de *El bosque de Sasha* (obra que abre la segunda etapa en la dramaturgia de Suárez según nuestra periodización), tiene lugar un quiebre decisivo en la búsqueda poética y en la metodología de trabajo con respecto al espacio. Según recuerda el autor:

Por un lado hubo días que tuvimos que suspender los ensayos por el frío. Pero por otro, trabajamos de una manera tan fluida que no se hizo difícil (...) No fue un año de trabajo monótono, cada ensayo fue un placer por la forma en que se enganchó el grupo a

⁹¹ Notoriamente por *El herrero y la muerte* (J. Curi & M. Rein, Circular, 1981). Según recuerda su director: “Entonces la gente venía al Circular a ver la obra y además a verse entre ellos, porque el teatro Circular lo que tiene es que vos ves a los espectadores de en frente, de los costados, te sentís reunido, y en una época que para hacer una fiesta de diez, más de diez personas o de cinco, no me acuerdo ahora cuánto, había que pedir permiso, y muchas veces te decían que no... una fiesta de quince años... Eso era importantísimo. Entonces como nunca el teatro cumplió su misión de reunir a la comunidad ¿no? y de hacerla sentir parte de una comunidad, y parte de un sufrimiento común y de una lucha común...” (Curi en Dansilio, 2012a: 121)

trabajar, proponiendo y asumiendo riesgos, como es el hecho de partir sin un texto, buscar cuál iba ser el lenguaje y entrando en un terreno tan complicado como es de los sueños, el recuerdo, y crear una estética (...)

El desafío era no perderse en el espacio que es tan tentador, aunque tiene a favor que también lo gana al espectador. Los días de viento las puertas se cierran y se abren continuamente, apagabas la luz en uno de los lugares de la quinta y te venían un millón de imágenes. Creo que lo más difícil fue seleccionar con cuáles te quedabas. Logramos material para hacer varias obras, fue muy estimulante." (Suárez en Vidal Giorgi: 2001)

Es decir: el tránsito de *Rococó Kitsch* (Teatro Circular, 1996) a *El bosque de Sasha* (Quinta de Santos, 2000) supone, en primer lugar, y en cuanto al espacio escénico, el pasaje de una sala tradicional y céntrica de la capital a una casa-quinta abandonada, perteneciente a un ex dictador y ubicada en la periferia de la ciudad; pero también supone un desplazamiento decisivo en otro nivel: la adopción de un modelo de dramaturgia que es el que caracterizamos al comienzo de este capítulo como distintivo de Suárez (y algunas de cuyas claves quedan sugeridas en la cita anterior). De acuerdo a este modelo, y a partir de esta obra, ni los personajes, ni la fábula, ni, en general, ningún elemento del universo dramático será concebido previa o independientemente al espacio escénico elegido, y a la investigación del equipo artístico sobre él, en lo que se convertirá en una clave de trabajo común a todos sus espectáculos hasta el momento de redacción de este trabajo.⁹²

Razonablemente, lo anterior llevará a que en estas obras el espacio escénico como tal quede incluido, inevitablemente, en la fábula (el "bosque" de la historia es el bosque real en el que durante un año los artistas ensayaron para concebir la historia), anulando así la concepción *distanciada* que describimos arriba para los espectáculos del

⁹² Sin llegar a ser una excepción a esta regla, la puesta de *El hombre inventado* realizó sólo a medias esta nueva concepción del trabajo sobre el espacio escénico: las restricciones burocráticas y procedimentales propias del trabajo en una sala de administración estatal, limitaron bastante el proyecto original de Suárez, que incluía una transformación radical de la Sala Verdi, retirando muchas filas de asientos y reduciendo fuertemente el aforo de la sala, para lograr un escenario de gran profundidad y una distancia inusualmente grande entre artistas y público, afín al tono de lejanía o extrañeza de la puesta. Esta idea fue concretada sólo parcialmente, y en parte por eso el autor considera esta obra como un experimento fallido o por lo menos no del todo satisfactorio (véase al respecto la nota 64 en este mismo capítulo).

período anterior, y apostando, en cambio, por una relación “icónica” es decir, *ilusionista* (aunque de un ilusionismo siempre estilizado) entre el espacio escénico y el diegético:

[En cuanto a la distancia espacial] la máxima ilusión de realidad corresponde a (...) las representaciones «icónicas» del espacio, de acuerdo con la clásica distinción de Peirce entre tipos de signos según la relación con sus referentes. Se trata del estilo (...) en el que el espacio escénico representa al ficticio mediante imágenes que se relacionan con él por analogía o semejanza y que llamaré espacio *icónico* o «metafórico»⁹³ (García Barrientos, 2003: 145)

Aunque, curiosamente (se trata de otra paradoja), en estos casos estamos ante una representación icónica con los términos de la relación invertidos: no es, como cabría esperar, el espacio escénico el que representa o modaliza dramáticamente al espacio imaginario de la fábula, sino que, contra-intuitivamente, ésta surge como consecuencia de aquél, y, podríamos decir: *lo representa*. (De nuevo: el “bosque” en el que transcurre la acción representada en *El bosque de Sasha*, es el resultado y no la causa de la elección de la Quinta de Santos como lugar de investigación escénica y ensayos; y lo mismo ocurrirá con la casa abandonada de *La estrategia del comediante* y con la sala teatral de *Bienvenido a casa*).

Como parte de esa metodología, que es también una ética de trabajo, a partir de entonces los procesos de investigación y ensayo serán extensos (en todos los casos superiores a un año) y rigurosos, e incluirán etapas de arduo trabajo manual (tareas de construcción, electricidad o albañilería, por ejemplo, y entre otras) para la intervención o modificación de la locación elegida. También en este aspecto *Bienvenido a Casa* supone la culminación –hasta el momento- del procedimiento: el equipo de artistas limpió y reformó el local en desuso de un antiguo cine, extrayendo “seiscientas bolsas

⁹³ Y con el cual se oponen, formando sistema, a) el espacio *indicial* o metonímico, ya en un grado mayor de distancia (una playa significada –sólo- por el ruido del mar, o una iglesia evocada por el gesto de santiguarse, por ejemplo), y b) el espacio *convencional* o arbitrario, en el polo de la máxima distancia representativa: por ejemplo, el espacio significado sólo a través del lenguaje, como en el teatro isabelino (los llamados “decorados verbales”), o a través de carteles escritos con la localización de la escena, como los empleados por Brecht, por ejemplo, y justamente, como *efectos de extrañamiento*. La cuestión de la *distancia espacial* se desarrolla con detalle en García Barrientos (2003: 143-147), de donde proviene esta síntesis.

de escombros”,⁹⁴ para construir luego la sala teatral “La Gringa”, donde se estrenó, inaugurándola, *Bienvenido a Casa*, luego de casi tres años de trabajo (con frecuencia diaria) entre remodelaciones edilicias, investigación escénica y, finalmente, ensayos.

Esta obra es también paradigmática en cuanto al refinamiento y la complejidad de los procedimientos que vinculan al espacio con el trabajo sobre la *perspectiva* del espectador y con los *niveles dramáticos* (es decir, con el juego de relaciones entre la fábula principal y la -o las- ficciones secundarias, en las obras que apuestan por una construcción metadramática o de “teatro dentro del teatro”). Remitimos en este punto a lo desarrollado en el análisis específico de esta categoría en el capítulo tercero, dedicado a la dramaturgia de *Bienvenido a Casa*. De todos modos, interesa observar aquí, cómo algunos de estos mecanismos ya habían sido esbozados en *La estrategia del comediante*, obra que precede a *Bienvenido a casa* y que inaugura el que hemos denominado *tercer período* en la dramaturgia de Suárez. Entre ellos, destacamos dos para finalizar este apartado:

a) En cuanto al *espacio de la comunicación teatral*, o las formas de concebir la relación sala/ escena, era ya notoria en esta obra la inclusión de algunas secuencias dramáticas que planteaban una *relación de integración* (también llamada “escena abierta”; puesto que en esta modalidad el espacio de los actores y el del público se tocan o se mezclan). Esto favorecía, naturalmente, los efectos anti-ilusionistas de desmontaje o puesta en evidencia de los trucos y secretos de la ficción. Pero estas secuencias alternaban y contrastaban con otras que planteaban una *relación –más tradicional- de oposición* (frontal o “cerrada”) tendiente a propiciar, en cambio, efectos ilusionistas y procesos de identificación, al modo de las poéticas naturalistas y de las salas “a la italiana”. La clave de esta alternancia (del juego de contrastes entre ambas modalidades) era, naturalmente, la puesta en relieve de la relación misma y sus variantes, ofrecidas como tema o como problema para el espectador.

b) En cuanto a la *estructura espacial del drama* (es decir, el juego de elecciones abierto entre la posibilidad de un espacio *único* –la llamada “unidad de lugar” en las

⁹⁴ Según afirma Suárez en una entrevista televisiva a cargo del periodista Gerardo Sotelo, para el programa *El lado oculto* (canal 10). Disponible online en <https://www.youtube.com/watch?v=IXKKsYtFZhc>

dramaturgias clasicistas-, o un planteo con espacios *múltiples*, y si este es el caso, espacios múltiples *sucesivos*, o bien *simultáneos*), *La estrategia del comediante* abría también un camino explorado luego con más profundidad por *Bienvenido a casa*. Se trata del uso de *espacios múltiples sucesivos*, asociados a distintos *niveles dramáticos*: en esta obra, el llamado “Espacio C” en el texto manuscrito, era el de una representación en un “teatrino” con títeres y muñecos, que replicaba la “historia de la novia” que los actores habían glosado y comentado parcialmente antes, para los espectadores, en el “Espacio A” (el lugar donde nos recibían al llegar a la casa). Entre ambos espacios, historias y niveles de ficción, de nuevo, el espectador era invitado a establecer una relación interpretativa o crítica, por analogía o contraste (evaluando lo visto en uno a partir de lo visto antes en el otro), siendo esta la clave o el fundamento de la elección de esta estructura espacial.

2.2.6 Tiempo

Roberto Suárez suele mostrarse renuente a hablar de sus obras de los años noventa (*Las fuentes del abismo*, *Kapelusz* y *Rococó Kitsch*) a las que considera parte de un período de búsqueda y experimentación del cual prefiere tomar distancia, por considerarlo lejano y disímil con respecto a su trabajo actual. Algunas claves del manejo de la temporalidad en su dramaturgia más reciente también contribuyen a subrayar esta distancia, si se las confronta con esos primeros estrenos. En las obras mencionadas recién, por ejemplo, la lógica temporal de la fábula era, según vimos ya, difusa, como parte de la apuesta por una dramaturgia refractaria con respecto a la estética naturalista dominante en los primeros años de la postdictadura. Complementariamente, en cuanto a la *distancia temporal* (la relación entre la localización temporal *real* de la escenificación y la *representada* por la fábula)⁹⁵, y también como estrategia para eludir el referente temporal contemporáneo o estrictamente reciente del teatro (explícitamente) político por entonces dominante, las obras tempranas de Suárez planteaban una temporalidad fuertemente *retrospectiva* (el tiempo mítico postdiluviano de *Las fuentes del abismo*) o bien una de muy difícil determinación, oscilando entre los extremos lógicos de la *ucronía* (cuando la temporalidad del drama no parece ser conmensurable con el tiempo

⁹⁵ García Barrientos (2003: 112-115) y con mucho más detenimiento, García Barrientos (1991: 147 – 270).

real o histórico de los espectadores, como ocurría en *Kapelusz*) y el *anacronismo* (cuando distintas temporalidades parecen coexistir o superponerse, como en el circo de fenómenos de *Rococó Kitsch*).

Tiempo y significado: la pátina de lo antiguo⁹⁶

Como esperamos haber dejado ya en evidencia, el plan principal de este capítulo ha sido el de recorrer el camino que va del análisis al comentario crítico, es decir, de identificar los recursos técnicos empleados a “atribuirles un sentido coherente con los propósitos o los efectos semánticos de la[s] obra[s]” (García Barrientos, 2003: 118). En tal sentido y en este punto, resulta oportuno explicitar la noción de *semantización* (que ya ha sido puesta en juego de manera implícita en varios de los apartados anteriores). De manera esquemática, pero por eso mismo útil para la descripción, ésta provee un arco de posibilidades que va desde el extremo lógico de la *neutralización*, cuando un elemento del drama aporta poco o nada para el ‘cálculo’ global de los efectos de sentido producidos por la obra, a su polo opuesto, la *tematización*, cuando un elemento de la dramaturgia o de la puesta no sólo influye en el sentido global de la obra sino que su centralidad lo lleva a ser el (o uno de los) asuntos principales que la puesta nos ofrece como tema o como problema. A medio camino entre ambas posibilidades estaría la *semantización* propiamente dicha, cuando un elemento es relevante para la puesta, en distintos grados, pero sin tocar los extremos antedichos.

Volviendo a nuestra argumentación, un signo común a los espectáculos de Suárez de los años noventa era entonces la indeterminación temporal de la fábula. Otro, consecuencia de aquel, pero más importante para nuestro análisis, por cuanto permite oponer estas obras a las posteriores, es la *neutralización* en términos semánticos del

⁹⁶ La expresión está tomada de Goldstein (2010) donde se afirma a propósito de *El hombre inventado*, que es “otro ejercicio donde lo estético es el elemento primordial, la confrontación dialógica casi no existe y lo que importa es la sugerencia, lo plástico, la mezcla con el sonido, en un espacio abigarrado y con *la pátina de lo antiguo*”. La metáfora de la “pátina” nos resulta especialmente sugerente como hipótesis a proyectar para el manejo de la temporalidad que presentamos en este apartado. Especialmente en la cuarta acepción del significado que recoge el diccionario de la RAE: “Carácter indefinible que con el tiempo adquieren ciertas cosas” (DRAE, Edición del Tricentenario, disponible en línea: <http://dle.rae.es/?id=S9iv4Fp>)

tiempo de la comunicación teatral (el tiempo intersubjetivo compartido por actores y espectadores durante la representación). Ya fuera por la elección de fábulas cercanas a lo fantástico o lo legendario (en las obras del primer período) o bien por la adopción forzosa, para los espectadores, de la *perspectiva sensorial interna* del protagonista (en las del segundo período), el tiempo intersubjetivo de los actores y el del público parecían en estos espectáculos, lejanos o escindidos (en el primer caso, demasiado distantes; en el segundo, uno subsumido en el otro), resultando de ello en una dramaturgia que parecía ostentar, como parte de su gesto rupturista, algo así como un “enfriamiento” temporal, o en otras palabras, una propuesta poco amigable en términos de complicidad convivial entre artistas y público. Así lo señalaba, por ejemplo, Jorge Arias en su reseña de *El hombre inventado*: “Las obras de Suárez suceden fuera del tiempo: es imposible saber, sea al verlas o al leer los libretos, que el autor es uruguayo y vive entre los siglos XX y XXI (...) Es posible que Suárez crea que nada hay en la realidad social del Uruguay de hoy que convenga al arte, y que sólo es legítima la fantasía”.

Si bien, en cuanto al referente temporal externo del universo diegético, la situación no ha cambiado mucho en sus obras más recientes, sí se ha operado en éstas un giro radical en cuanto al tratamiento del *tiempo de la comunicación teatral*, que ha pasado de la *neutralización* a la *tematización*. En los espectáculos de la que denominamos *tercera etapa* en la dramaturgia de Suárez, el tiempo aparece como asunto y como “móvil” de la fábula, asociado al motivo recurrente de la restitución de un pasado perdido, a través de la función diegética del diálogo, como analizamos más arriba. Pero en estas obras también, gracias a la incorporación de historias protagonizadas por personajes-actores, el tiempo entra explícitamente al universo diegético a través del *metadrama*. Cuando -como ocurre tanto en *La estrategia del comediante* como en *Bienvenido a casa*-, los actores recrean ante el público una representación dramática (que se vuelve entonces, *meta*-dramática o secundaria con respecto al nivel principal constituido por el acto de representarla), el tiempo de la comunicación teatral se tematiza, toda vez que el público es invitado a desdoblar su *visión* en dos niveles y a confrontar dos temporalidades.

Por ejemplo, en *Bienvenido a casa*, esto ocurre cuando la *estructura temporal* se visibiliza al hacer ostensibles sus *nexos*.⁹⁷ Es el caso de las *suspensiones* que detienen explícitamente el tiempo de la historia principal, para propiciar un salto de nivel dramático, mecanismo recurrente en el primer día de representación (la “Obra Uno”), como estrategia de distanciamiento. Por ejemplo:

(Se ríen cómplices. De pronto las luces bajan su intensidad y un sonido perturbador los inquieta. Lentamente [los actores] descubren la presencia del público y caen en un extraño vacío)

CARLOS- [al público] Acá estamos, sentados en este sillón, usado en viejas comedias, cargado de sensaciones inútiles.

LAURA-*(Mirando la oscuridad del auditorio)*. El polvo cae sobre nuestras cabezas. *(Desde fuera de escena se escucha los ruidos de los maquinistas del teatro)*. Al fondo un abismo de maquinarias. El caos. *(La luz comienza a desvanecerse)*

CARLOS- *(Refiriéndose al público)*- Nos van a juzgar, Laura.

LAURA- Sí, nos van a juzgar. (Suárez, 2012a, 5-6)

En síntesis, si la temporalidad en las obras tempranas de Suárez tiende hacia la dispersión, la vaguedad o la indeterminación, oscureciendo el universo diegético y distanciándolo de la experiencia temporal escénica o *real* de los espectadores, en las más recientes, en cambio, la interacción temporal entre actores y público es problematizada y ofrecida como espectáculo, pasando a formar parte del *juego teatral* instalado y controlado por el “espíritu de la comedia” (en un sentido análogo al antes visto para otros planos del análisis). Por más que el universo referencial de estas ficciones tampoco sea especialmente cercano al de los espectadores, su propuesta

⁹⁷ En términos teóricos, la estructura temporal de cualquier drama estaría compuesta por “una sucesión de *escenas temporales* (bloques de acción dramática con desarrollo continuo), unidas (o separadas) entre sí por diversos tipos de *nexos temporales*” (García Barrientos, 2015: 33-34). La posibilidad más simple o estructura mínima sería la de un drama con una única escena temporal y ningún nexo. En cuanto a estos últimos, “pueden consistir en una «interrupción» de la representación o bien en una «transición» que rompa sólo –mientras aquella continúa– la continuidad temporal. Según el nexo esté vacío o lleno de contenido diegético, es decir, implique una detención o un salto en el tiempo de la fábula, distinguimos la *pausa* o interrupción vacía (con detención), la *elipsis* o interrupción llena (con salto), la *suspensión* o transición vacía (con detención) y el *resumen* o transición llena (con salto). La elipsis es el más frecuente con mucho de los nexos; la pausa, siendo menos frecuente, es un nexo genuinamente dramático; el resumen y la suspensión son más impuros y raros en el drama” (ibíd.)

comunicativa, lejos de la ‘frialidad’ desafiante de aquellas primeras obras, se concibe ahora como una invitación a que el público comparta con los artistas una experiencia temporal intersubjetiva. En palabras de Suárez:

Bienvenido a casa es una obra que habla acerca de la subjetividad, por eso su estructura está pensada para romper la barrera que separa al espectador del actor y conducirlo suavemente al mundo secreto de la ficción. La idea de que el acontecimiento teatral suceda en dos días es una invitación a vivir el teatro como un juego, una fiesta en la que espectadores y actores ocupamos el mismo lugar (Suárez en Miranda: 2013)

2.2.7 Personajes: centralidad de la *función pragmática*

Varias (tal vez las principales) claves constructivas de la dramaturgia de Suárez en cuanto al trabajo dramático sobre la categoría *personaje* han quedado ya delineadas o sugeridas en otros apartados de este capítulo. Nos interesa ahora recuperar algunas de ellas para examinarlas más de cerca, a la luz de ciertas nociones específicas que nuestro marco teórico aporta para este plano del análisis. La primera tiene que ver con las *funciones del personaje*, concepto así definido para la *dramatología*:

Si determinar el carácter de un personaje supone responder a la pregunta «¿cómo es?», definir su función equivale a averiguar «para qué está» tal personaje en la obra. Es fácil notar que la función subraya la cara artificial del personaje como recurso, frente al carácter, que acentúa su natural confusión con la persona. (...) La relación entre personaje y función no es en absoluto biunívoca. Un personaje puede desempeñar varias funciones, sucesiva o simultáneamente, y una misma función puede repartirse entre varios personajes o pasar de una a otro (García Barrientos, 2003: 176-177).

Las funciones de un personaje se pueden dividir, a los efectos del análisis, en *semánticas*, *sintácticas* y *pragmáticas*, siguiendo la tripartición sistematizada por Peirce. El estudio de las primeras implica valorar las relaciones entre personaje y significado, de acuerdo al arco, ya presentado en el apartado anterior, que va de la neutralización a la tematización. Las funciones *sintácticas* (que también podrían denominarse “estructurales”) son con mucho las más ampliamente consideradas en los estudios teatrales (especialmente en los de raíz formalista o semiótica): dan cuenta de “la interacción de un personaje con los demás, o si se quiere, de su relación con el

argumento” (180) y pueden ser *particulares* (específicas de una obra determinada), *genéricas*, es decir, propias de un género, estilo o forma de drama (como las relaciones estereotípicas del vaudeville o la commedia dell’arte, por ejemplo), o bien *universales* (o pretendidamente tales), como las propuestas por el “modelo actancial” popularizado por Greimas y llevado al análisis teatral por Anne Ubersfeld (1977). Pero las que aquí nos interesan particularmente son las funciones *pragmáticas*:

desempeñar una función pragmática implica que el personaje se sale del cauce que lo relaciona con los demás personajes dentro del argumento, del universo ficticio, para orientarse hacia alguno de los polos que definen el eje perpendicular [o “vertical”] de la comunicación. De ahí que se puedan distinguir –aunque quizás no separar– dos clases de función pragmática, la del *personaje-dramaturgo* [que puede funcionar como “portavoz” ideológico del autor, o como “presentador” del universo ficticio, por ejemplo] y la del *personaje-público* [la función habitual del coro en la tragedia griega, o la del *gracioso* en ciertas formas de la comedia, evidente en los apartes al público, por ejemplo] (García Barrientos, 2003: 177-178)

Con el análisis desarrollado en los apartados anteriores hemos pretendido mostrar, por distintos caminos, la centralidad que la activación del eje “vertical” de la comunicación teatral (el que apunta al público) ha adquirido progresivamente en la dramaturgia de Suárez. Resulta natural, entonces, incorporar ahora la recurrencia (especialmente en las últimas obras) de argumentos protagonizados por personajes con *función pragmática*, como elemento que opera en esta misma dirección. Ésta se activa sobre todo a través de las *apelaciones* como forma privilegiada del diálogo (recurso examinado con detalle más arriba). En estos casos, la función pragmática parece apuntar simultáneamente hacia el eje autorial y hacia el del público, lo cual es especialmente notorio en las obras protagonizadas por personajes-actores, cada vez que alguno de ellos habla acerca de su metodología de trabajo o de su poética teatral ante los espectadores. En este tipo de parlamentos, el personaje evidencia un rol bastante transparente de *portavoz* autorial, pero al mismo tiempo se interpone como *mediador* entre el universo ficcional y los espectadores (guiando o pautando la recepción, orientando o favoreciendo su interpretación en ciertos sentidos y relativizando otros posibles). Un buen ejemplo de esta doble orientación simultánea, habilitada por el recurso de la *apelación* a los espectadores, es el siguiente pasaje de *La estrategia del comediante*:

AUGUSTO- ¿Me equivoqué? Les pido disculpas, al público, a los actores, a los técnicos, por no haberme contenido. ¿Vieron las fotos? Son buenas, ¿no? (*A los técnicos*) ¿Se podría traer un poco más de luz? (*Al público*) Hay una en particular que me gusta mucho, en la que estamos todos juntos. ¿Saben qué estamos diciendo? “Riesgo y rigor”... Siempre creímos en eso.

COMEDIANTE- Nuestro trabajo es un poco complejo, porque cuando se pierde la dependencia con el público, uno puede entrar en zonas de la psiquis que involucran estados más profundos y entonces el trabajo se vuelve más peligroso, se pierden los límites. A algunos nos da miedo. (Suárez, 2009: 13)

Un segundo aspecto a recordar, aunque no sea necesario ampliar aquí lo ya consignado más arriba, es la estrecha conexión entre *personaje* y *visión*, ofrecida como tema y visibilizada como procedimiento a partir del uso de la *perspectiva sensorial interna* (en *El bosque de Sasha* y *El hombre inventado*, las obras de la segunda etapa de nuestra periodización) o bien del *metadrama* (en *La estrategia del comediante* y *Bienvenido a casa*, obras del tercer y último corte de nuestra periodización). Remitimos también aquí al estudio de la categoría *personaje* en nuestro estudio específico de *Bienvenido a casa* (capítulo cuarto de este trabajo), ya que, como vimos al tratar otros planos del análisis, varias de las claves constructivas de esta obra pueden pensarse como la culminación artística –hasta el momento– de procedimientos y búsquedas desarrolladas en las dos etapas anteriores de la dramaturgia de Suárez; y en este punto la concepción y el tratamiento de los personajes no son la excepción.

Finalizamos con dos observaciones complementarias que también ponen en juego, desarrollándolas ahora para el caso del *personaje*, algunas nociones ya sugeridas para otros planos del análisis.

a) Una clave del trabajo teatral de Suárez que surge en 2000 con *El bosque de Sasha* y se instala en sus obras a partir de entonces (con la excepción parcial de *El hombre inventado*, en el sentido ya visto arriba), tiene que ver con la concepción del *reparto* como grupo estrictamente homogéneo y horizontal, atenuando o incluso eliminando, además, las distinciones y jerarquías entre roles “técnicos” y “artísticos”.

Si en 2006, para argumentar su negativa a la publicación del texto de *Una cita con Calígula*, el director afirmaba: “Las obras de teatro que he escrito son el resultado del trabajo en conjunto de escenógrafos, actores, vestuaristas, iluminadores, directores y músicos. Así, un diálogo puede nacer por la sugerencia de la luz, de un vestuario, iniciativa de un actor o cualquier otro del grupo” (Suárez, 2006: 10), en una entrevista de 2012 a propósito de *Bienvenido a casa* y ante la pregunta “¿Cómo fue el trabajo de escritura y preparación de los actores?” (para *Bienvenido a casa*), Suárez ofrecía lo que podemos considerar una síntesis de su posición al respecto, que vale la pena, por lo tanto, citar en extenso:

Nosotros trabajamos en equipo y ese equipo lo conforman todos, desde los actores hasta los técnicos y la persona que hace el sonido. Todos están desde el primer día de ensayo trabajando con nosotros todos los días, y participan de la dramaturgia, que en este caso es una creación que vamos haciendo en conjunto; claro que está llevado al papel, pero el teatro no es una realidad escrita. (...) Nuestros roles van asumiendo lugares que no son los convencionales. Hacemos y nos convertimos todos en piezas de la obra, por eso hay un punto en el que no se está actuando, en que la obra “es”. Para nosotros la dramaturgia (...) es como un esquema y ese esquema es mutante: va viviendo y va deformándose. *El sistema de trabajo es colectivo porque el teatro para mí no tiene una estructura piramidal. No es “autor, director, actor, técnico, público”; para mí no es así. Esa pirámide hay que torcerla* porque si no estás siempre parado en un lugar: en nuestras obras trabajamos todos en todo. Todos trabajamos sobre la dramaturgia, sobre la sensibilidad, todos estamos pensando obsesivamente cómo es la cosa, todo el mundo o la mayoría sabe dónde están las cosas y cómo funcionan, es decir, hay un conocimiento global de todo, para llegar a transmitir esa idea, porque si no es así, no podemos. Si no hay un conocimiento global y no se es dueño concreto de lo que se está haciendo no es real. Las cosas que nos van pasando o que se interponen se van integrando a la obra, eso nos permite estar vivos. Porque lo que pasa es que para que la obra esté viva siempre tiene que estar en contacto con la vida. Es muy difícil eso en el teatro porque son procesos muy largos. (Suárez en Gómez: 2012)

En los espectáculos del que hemos denominado *tercer período* de su producción teatral esta concepción singular del reparto funciona, primero, en las etapas iniciales de trabajo manual e investigación escénica sobre el espacio, etapas en las que actores y técnicos intercambian y fusionan sus roles, pero lo decisivo es que este solapamiento se

proyecta luego hacia la *fábula* de las obras resultantes, en las que encontramos, por ejemplo, personajes llamados “Iluminador”, “Marionetista” o “Boletera” (*La estrategia del comediante*), o presentados como “Pie de sonido” y “Traspunte” (*Bienvenido a casa*). En ambos casos, estos actores representan personajes que, en la ficción, ejercen la función técnica señalada por su designación en el reparto, pero al mismo tiempo la ejercen real o literalmente durante el desarrollo de la acción escénica, doble posibilidad abierta por el recurso al metadrama.

En *Bienvenido a casa* el procedimiento alcanza su culminación a través de un acto concreto que lo objetiva como toma de partido artística: su inscripción en el programa de mano entregado a los espectadores. En éste, no se distinguen roles (artísticos o técnicos), ni jerarquías: todos los integrantes del equipo aparecen ordenados en una única lista, sin otro criterio que el alfabético, sin referencias a la dramaturgia o autoría de la obra, y consignando sólo que su dirección está a cargo de Roberto Suárez. Se trata de un gesto que sin dudas puede tomarse como una declaración de principios: si los actores pueden asumir roles técnicos en el trabajo de investigación y construcción del espacio escénico, los ‘técnicos’ pueden entrar en el reparto de la obra aunque no sean en rigor “*dramatis personae*”.

b) La dramaturgia de Roberto Suárez, considerada diacrónicamente, exhibe una evolución hacia una noción de *personaje* que resulta refractaria con respecto a la de las poéticas teatrales naturalistas y las metodologías de trabajo actoral de base psicologista⁹⁸. Mucho más cerca de Kantor que de Stanislavski se encuentran sus investigaciones con muñecos o autómatas (rastreados ya en su primer estreno y que reaparecen en casi todos los espectáculos siguientes), así como la apuesta posterior por escenificaciones cercanas al universo del ritual o la ceremonia religiosa –*El bosque de Sasha* y *El hombre inventado*–, en las que un personaje “vacío” de memoria y de afectos (es decir, de subjetividad) es visitado por su pasado (que comparece en escena a través del uso de la *perspectiva interna*). Son éstas manifestaciones de su rechazo por un

⁹⁸ Más que un elemento singular de su poética, este parece ser un rasgo compartido por los directores de su generación en el campo teatral rioplatense (especialmente notoria en el caso del argentino Ricardo Bartís, por ejemplo, o en la poética del *Periférico de Objetos*, fundado en 1989 por Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi -para mencionar dos ejemplos claros de la escena bonaerense de los años noventa-).

modelo de *personaje* concebido como “individuo” poseedor de una consistencia psicológica que la obra deba exhibir o revelar:

Lo que pasa es que yo tampoco creo en los personajes. El personaje existe, pero siempre es él, el actor. Si no, esa capa pasa a ser una traba entre su sensibilidad y el espectador, un “me defendiendo con un personaje”. Lo lindo es cuando el teatro está pasando y el actor *es* en ese momento (...) Lo que tiene que suceder es el juego del teatro, no importa si los personajes tienen determinadas características, o lo que sea. Eso sería muy simple. El asunto es cuando ese personaje está en mí, jugando (Suárez en Proyecto Fósforo, 2013)

Muy por el contrario, sus dramas –por lo menos a partir de *El bosque de Sasha* y hasta el presente- evidencian el artificio teatral (la “estrategia del comediante”) según el cual el *carácter* del personaje dramático no existe antes, sino que emerge al final y como resultado, del *proceso de caracterización* que las obras ponen en marcha, y cuyos trucos o cuyo *juego* las puestas evidencian de manera más o menos explícita, con distintas herramientas (las que hemos visto en el curso de este análisis) que ponen en relieve la *visión dramática* como asunto y como problema central de su teatro.

En el capítulo siguiente cerraremos la mirada para ofrecer un análisis específico de *Bienvenido a casa*, informado también por el marco conceptual y las herramientas analíticas de la *dramatología* (completando así este tramo “inmanente” de nuestra investigación). Una lectura más detenida y focalizada en un único espectáculo nos permitirá ver en funcionamiento, y con algo más de detalle, algunas –tal vez las principales- “claves” de la dramaturgia de Suárez descritas en el presente capítulo. Complementariamente, esperamos mostrar en qué medida y con qué argumentos esta obra puede considerarse como el momento de culminación o de “madurez” en la poética teatral de Suárez (según se ha argumentado más arriba, en ocasión de fundamentar nuestra periodización), aspecto fundamental con miras a la argumentación que propondremos en el capítulo final, en torno a lo que definiremos como el “rendimiento crítico” de su teatro.

CAPÍTULO TRES

Dramaturgia de *Bienvenido a Casa*

3.1 Introducción

Bienvenido a Casa es un espectáculo de autoría colectiva y dirección de Roberto Suárez estrenado en el teatro “La Gringa” de Montevideo, en agosto de 2012. La sala, inaugurada en ocasión de su estreno, fue diseñada y construida por el equipo responsable del espectáculo, en un proceso de trabajo de más de dos años, paralelo e integrado a la investigación escénica y ensayos. El espectáculo se estructura en dos episodios o “jornadas”, en sentido literal (en días sucesivos): el primer día los espectadores asisten a lo que en adelante llamaremos *Obra Uno* en sala principal del edificio, mientras que al día siguiente son invitados a presenciar, desde el depósito del teatro, el supuesto “detrás de escena” de lo visto el día anterior, pero que es en rigor una segunda obra (en adelante *Obra Dos*). *Bienvenido a Casa* cuenta entonces, cada día, con dos públicos independientes pero simultáneos: el de la sala principal y el del depósito, sin contacto visual entre ellos.

La obra tuvo una recepción muy favorable por parte del público, capitalizando en buena medida -por lo menos entre los seguidores del teatro de Suárez, pero seguramente no sólo entre ellos- la expectativa generada por un larguísimo e intenso proceso de investigación y ensayos, así como por el también largo “silencio” desde sus últimos estrenos: *La estrategia del comediante*, de 2008 (obra, por lo demás, prácticamente “invisible” dado su carácter estrictamente clandestino, su aforo de apenas doce espectadores por función y su breve temporada en cartel), y antes de ella, *El hombre inventado*, de 2005 (es decir, siete años antes de *Bienvenido a casa*). A pesar de su ambiciosa propuesta, con funciones continuadas de martes a domingo, la primera temporada se desarrolló casi sin excepción a sala llena, llegando incluso a ser necesario adquirir localidades con bastante anticipación.

El estreno tuvo también una recepción positiva y entusiasta por parte de la crítica, con la única excepción del crítico del diario La República, Jorge Arias, sistemático detractor de las obras de Suárez, según se ha mostrado ya en estas páginas. Sobre *Bienvenido a Casa* y luego de objetar la presunta (aunque nunca esgrimida) pretensión de originalidad de su propuesta escénica, sostiene -en términos muy similares a los ya citados en ocasión de revisar su reseña, once años anterior, de *El bosque de Sasha*- que “la acción es confusa, las escenas se suceden sin crecimiento ni resolución, los personajes no terminan de definirse, lo poco que se llega a comprender es vulgar, los diálogos son repetitivos” (Arias: 2013) para concluir que “las obras de Suárez son intemporales: no se ve contacto alguno con la realidad, ya sea del Uruguay de hoy o del Uruguay de ayer” (ibíd.), es decir, repitiendo ahora, también casi literalmente, su apreciación de 2005 sobre *El hombre inventado*, cuando afirmaba que “Es posible que Suárez crea que nada hay en la realidad social del Uruguay de hoy que convenga al arte, y que sólo es legítima la fantasía” (Arias, 2005).

En el extremo opuesto del espectro de valoraciones posibles se sitúa el resto de las reseñas que hemos relevado. Georgina Torello, por ejemplo, celebra en el periódico *la diaria* la continuidad estilística de esta obra con sus antecesoras, notando cómo las obras más recientes de Suárez son “espectáculos concebidos como artefactos habitables, que vuelven concreta y aventurera esa idea tan gastada de «entrar en la historia»”, para continuar a propósito del espacio:

La flamante sala La Gringa en la Galería de las Américas (un ex cine) es otro personaje: sus límites externos llaman la atención sobre la artificiosidad (...) y, al mismo tiempo, sobre la verosímil multiplicación de los planos (el living, la cocina, ¿una habitación al fondo?) que denuncia un “más allá” de lo que se ve. Un mecanismo perfecto concibe así dos tramas paralelas, con públicos que manejan diferentes saberes y presupuestos (...) Tanta exhibición esconde, sin embargo, otro más allá, otra cocina de la cosa, fatalmente inaccesible. Ese abismo es uno de los tantos placeres de *Bienvenido a casa*. (Torello: 2012)

En términos comparables, la crítica del semanario *Búsqueda* comienza por valorar la singularidad del teatro de Suárez en su contexto de producción:

Es uno de los pocos realizadores teatrales uruguayos capaces de crear un universo

propio que involucra los cinco sentidos, con reglas y códigos reconocibles que se relacionan entre sí, por más que pasen esos cuatro años. Entre los de esa generación horneada entre la salida desbocada de la dictadura y la depresión cultural que le siguió, es quien lo hace con mayor potencia, intensidad y profundidad (Alfonso: 2012)

para destacar luego la organicidad o la coherencia interna de la puesta notando cómo “cada centímetro cuadrado del escenario, paredes, vestuario, maquillaje, cada gesto, palabra, tono de voz, rayo de luz, cono de sombra y cada sonido tiene su razón” (ibíd.)

Por su parte, la reseña del semanario Brecha valora también muy favorablemente el espectáculo en términos generales, enfatizando “la intensidad de las actuaciones”, y destacando al elenco en su conjunto en “la cuidada construcción de sus personajes, el logro de un diálogo tan fluido como perfecto y la construcción de los ribetes tragicómicos de esta historia de humor negro” (Barrios: 2012). En cuanto a la peculiar modalidad de comunicación entre artistas y público pautada por su propuesta escénica en dos jornadas, sostiene que “el segundo día el clima cambia (o no) a un planteo más descontracturado y el juego vuelve a instalarse esta vez con más intensidad. Se asiste a un detrás de escena (tan ficticio como real), y la invitación a participar desde otro punto de vista descubre una nueva globalidad del espectáculo que cierra a las mil maravillas” (ibíd.).

Esta recepción tan favorable y entusiasta por parte de la crítica y el público se extendió también fuera de las fronteras nacionales: a pesar de su elenco numeroso y de su compleja planta escénica, la obra fue seleccionada para participar en diversos festivales internacionales, emprendiendo en 2013 una gira por Argentina, Chile, Brasil, Colombia y España.

El presente capítulo examina, desde el mismo marco teórico adoptado en el capítulo anterior, algunos de los procedimientos constructivos centrales de *Bienvenido a Casa*, ponderando desde el comienzo la singularidad que la obra reviste a partir de su peculiar concepción espacial y temporal, y los notables efectos que esto produce en el plano de la *visión dramática*. Las páginas siguientes se organizan según los diferentes planos del análisis dramatológico (presentados en el capítulo anterior), ordenados así: *ficción* (3.2), *escritura* (3.3), *personaje* (3.4), *tiempo* (3.5), *espacio* (3.6) y *visión* (3.7). No obstante, ello no impide que tengan lugar algunas observaciones cruzadas o

transversales (válidas para más de uno de estos niveles, o que los ponen en relación), así como algunas afirmaciones de alcance general que propondremos con carácter de hipótesis.

Comenzamos nuestro recorrido ofreciendo una sinopsis de la estructura argumental de la obra. Todas las citas, aquí y en adelante, remiten al texto manuscrito – destinado al trabajo de ensayos y fijado en su forma actual poco antes del estreno– facilitado amablemente por el equipo artístico responsable de la obra (Suárez 2012a y 2012b)⁹⁹

3.2 FICCIÓN

Estructura de la acción dramática

Para plantear la estructura de una ficción teatral, nuestro marco teórico parte del concepto de *situación* (estructura o correlación de fuerzas en un momento determinado del devenir dramático), para definir luego la *acción* como actuación que modifica una situación dramática dada (García Barrientos, 2003: 73-74). De este modo, la estructura de una *acción* completa comprende tres momentos: una situación *inicial*, la *modificación* de la misma y la situación *resultante* o modificada. De acuerdo a este modelo, es posible concebir y glosar una *acción principal* íntegra o completa para cada jornada de las dos que componen el espectáculo en cuestión.

a) Obra Uno

⁹⁹ Obra Uno y Obra Dos, respectivamente. Estando ya casi concluida la redacción de este capítulo, tomé conocimiento de la publicación, en La Habana (Cuba) de una *Antología del teatro uruguayo del siglo XXI* (R. Mirza, ed., 2015) en la que aparece, integrándola, el texto de *Bienvenido a Casa*. He decidido, no obstante, mantener las citas y referencias de la edición manuscrita cedida por el autor, toda vez que el volumen antedicho, editado por Casa de las Américas, no ha sido aún distribuido en nuestro país.

El primer día, la *situación inicial* consiste en el plan de suicidio colectivo que Vicente, Laura, Carlos y Luisa, un grupo de actores extremadamente angustiados, decide emprender. Los preparativos para llevarlo a cabo están en marcha ya al comenzar la acción dramática. Como parte de esos preparativos, Vicente debe ir al “Cotolengo Santa Rita” para traer de allí a Jorgito (el hermano de Carlos, que padece síndrome de Down). Esta situación inicial comprende las tres primeras escenas según la segmentación que propone el texto dramático. La *modificación* (o el planteo del conflicto en términos tradicionales) tiene lugar con la entrada en escena, por error, del “Hombre Elefante”¹⁰⁰: Vicente lo confunde con Jorgito y lo lleva al apartamento donde los actores planean suicidarse. El impacto y las reacciones que provoca en los actores la llegada de este extraño personaje son desarrollados en las cuatro escenas siguientes, hasta la octava y última, en la que la *situación final modificada* tiene lugar cuando los personajes-actores suspenden su plan de suicidio y se retiran, uno por uno, de escena, pero dejando encendida la llave de gas del apartamento, y dejando allí, abandonado y engañado, al Hombre Elefante. Éste queda en una esquina del escenario, sentado frente a una pecera, en compañía únicamente de su radio portátil y de los peces, y probablemente muere a causa del gas. El texto de la Obra Uno termina con la siguiente acotación:

Ahora el Hombre Elefante ya no habla, le cuesta respirar, y cierra los ojos; de pronto coloca su mano en la pecera y mueve el agua. Una música muy triste llega desde el fondo y la luz comienza a bajar lentamente, hasta que solo se ven los peces y la sombra del Hombre Elefante quietito, casi sin molestarlos.

Apagón final. (Suárez, 2012a: 20, cursivas en el original)

Sin embargo, el desarrollo de esta acción principal es interrumpido en algunas ocasiones a través de *suspensiones* (es decir, recordemos: *nexos* temporales que rompen la continuidad de la fábula, pausando o “congelando” el tiempo diegético, pero sin detener la escenificación)¹⁰¹. Estas *suspensiones* posibilitan la instalación de un nivel metadramático desde el que los actores miran al público y toman distancia con respecto a sus personajes y a la historia, para comentarla desde su presente. Por ejemplo:

¹⁰⁰ Personaje tomado de la película homónima de David Lynch (1980), inspirada en el caso real de Joseph Merrick (Londres, 1862-1890), quien padeció la enfermedad congénita llamada “síndrome de Proteus”.

¹⁰¹ El concepto de “suspensión” y los nexos en general fueron definidos en la nota 64 del Capítulo Dos de este trabajo, en ocasión del estudio específico de la temporalidad en la dramaturgia de Suárez.

Sentados en el sillón se encuentran Laura, Luisa, Carlos, Vicente y un extraño que lleva puesta una bolsa en su cabeza con dos agujeros para poder ver (...). La música de Lou Reed le da a la escena un aire descontracturado. Se dirigen al público con naturalidad. La lluvia ya no se escucha.

LAURA- Yo elegí poner la cabeza en el horno porque me pareció una imagen poética. Nosotros buscábamos un suicidio artístico..., colectivo..., había algo que...

CARLOS- Sí, había algo que nos unía: el desprecio por el mundo... Hay personas que son felices, y otras... abstractas. (Suárez, op.cit.: 9)

Atendiendo a estos saltos de nivel dramático, otra opción posible (complementaria) para plantear la estructura de la acción de esta Obra Uno, sería la de considerar la *situación final* como trunca o abierta, es decir, sin resultado dramatizado. De acuerdo a esta interpretación, los personajes que huyen al final de la obra, abandonando al Hombre Elefante, huirían no hacia “la calle” sino *hacia el nivel dramático superior*, de modo que el Hombre Elefante que queda “atrapado” no ya en el apartamento, sino en la primera historia o en el nivel dramático incluido (es el único que no es capaz de desdoblarse de personaje a actor). La hipótesis es compleja en términos estructurales (implica aceptar una ruptura de la lógica de niveles representativos o *metalepsis*¹⁰²) pero plausible, como parece mostrar con poco margen de duda el siguiente pasaje:

(Entra Roberto)

HOMBRE ELEFANTE- ¿A dónde van?

ROBERTO- Alicia, mi amor...

LAURA- Ya está, Roberto.

ROBERTO- ¿Cómo que ya está?

LAURA- Sí, ya está (...) ¿Te acordás lo que yo te decía de la niebla?

ROBERTO- Sí.

LAURA- ¿... que cuando uno camina en la noche y la atraviesa, tiene la sensación, de que a través de esa niebla hay otros mundos, y que de pronto podés cruzar esa línea, sin darte cuenta?

ROBERTO- Sí.

LAURA- Está pasando.

ROBERTO – Sí, bueno, pero yo quería hacer mi parte.

¹⁰² Para un desarrollo de la noción de *metalepsis* y sus funciones véase Genette (1989:289 y ss.)

LAURA- Pero ya está, Roberto.

ROBERTO- Bueno, una lástima... [*Señalando al público*] ¿Les mostraron la grabación de la madre?

(El Hombre Elefante es el único que no percibe la ruptura de la ficción, es ajeno a la exposición que sufren los demás. En el resto notamos una cierta incomodidad, generada nuevamente por la mirada del público) (Suárez, op.cit.: 19)

De modo que la acción principal del primer día de representación exhibe una estructura anfibológica, con dos desenlaces posibles, complementarios pero afines en su carácter desconcertante y opresivo para el espectador. Las claves para su ‘cierre serán (parcialmente) provistas el día siguiente, en el “detrás de escena” al que son invitados los espectadores.

b) Obra Dos

La Obra Dos comienza con una *situación inicial* en la que los actores del día anterior, vestidos con ropa “de calle” se presentan ante el público y le dan la bienvenida, emocionados, agradeciendo la asistencia de los espectadores a lo que ellos denominan un “homenaje” a su compañero fallecido Ángel Calighieri (homenaje que, sostienen, está a punto de comenzar) Estos “actores” son, en rigor, personajes de un nivel metadramático, pero esto no lo sabemos aún; como tampoco sabemos que este aparente preámbulo es, por lo tanto, ya parte de la fábula de la Obra Dos. Luego de trasladarnos al depósito del teatro, comienza el homenaje propiamente dicho, consistente en que el público comparta con los actores el “detrás de escena” de la Obra Uno (la cual va teniendo lugar simultáneamente en el escenario contiguo, ante un nuevo público). Cuando los actores salen del depósito para entrar al escenario principal, el público se queda en compañía de los “técnicos” de la sala, quienes aprovechan la intimidad con el público para ir relatando o representando episodios de la historia del fallecido Ángel Calighieri. La *modificación* de esta situación inicial tiene lugar al salir a luz algunas discusiones que evidencian un conflicto interno entre los artistas, generando fallas e imprevistos en la representación de la *Obra Uno* -que está teniendo lugar, recordemos, en la sala contigua-. Estos imprevistos se deben sobre todo a la presencia de Fernando, integrante nuevo del elenco, convocado para reemplazar al fallecido Ángel Calighieri en el rol del “Hombre Elefante”. La tensión creciente entre los actores llega a un punto que

los obliga a interrumpir abruptamente la representación de la Obra Uno, en el escenario principal, dejándola inconclusa (lo cual explica, para el público, el extraño final con huida o metalepsis que habíamos presenciado el día anterior). La *situación resultante de la Obra Dos* consiste en un final distendido, con el reparto completo en escena: terminada la Obra Uno y retirado el público de ésta, los actores, ya de vuelta en el depósito, van saliendo gradualmente de sus personajes, en un anticlímax en tono de comedia, en el que agradecen de nuevo nuestra presencia y se despiden emotivamente, retirándose del teatro uno por uno hasta que el público queda solo en la sala.

Como podrá notarse, más allá del planteo de dos “obras” en dos jornadas de representación (y con dos públicos que coexisten parcialmente) la fábula y su estructura son esencialmente simples. Esta simplicidad en la superficie argumental esconde varios trucos o secretos y es el soporte de complejísimos mecanismos técnicos, dramáticos y metadramáticos (que iremos presentando en el curso del análisis), además de algunos enigmas. Uno de ellos, por ejemplo, gira en torno al misterioso “Ángel Calighieri”, el actor fallecido a quien la obra rinde homenaje. Según se nos informa en el curso de la representación, éste habría llegado a la locura, y finalmente al suicidio, presa de su obsesión por interpretar de modo hiperrealista al “Hombre Elefante” (“*No era fácil convivir con una personalidad tan compleja como la de Ángel: él ya no se sacaba el vestuario, decía que era parte del proceso... Absurdo*”, dice, por ejemplo, Laura¹⁰³). La obra propone en torno a este personaje, entonces, un endiablado juego de sustituciones y *mise en abyme*: el “Hombre Elefante” que vemos en escena el primer día, es representado por Fernando, que, según sabemos el segundo día, es el actor que reemplaza a Ángel Calighieri, quien representaba a su vez al “Hombre Elefante” de la película homónima de David Lynch, en la que el actor John Hurt interpreta al británico Joseph Merrick (el “Hombre Elefante” *auténtico* o histórico).

3.3. ESCRITURA

3.3.1 Acotaciones

Función y referencia

¹⁰³ Suárez, 2012b: 18.

El marco teórico de la *dramatología* concibe a las acotaciones como “la notación de los componentes extraverbales y paraverbales de la representación, efectiva o imaginada, de un drama” (García Barrientos, 2015: 29). Para el análisis de un texto dramático y la eventual confrontación con su (o sus) puesta(s) en escena, resulta útil -y natural- estudiar su referencia, distinguiéndose así acotaciones *espaciales*, *temporales*, *sonoras* y *personales*. Estas últimas pueden ser a su vez nominativas, para-verbales (cuando aluden a la entonación), corporales (de apariencia o de expresión), psicológicas u operativas. En cuanto a su función, tiene sentido preguntarse si las acotaciones apuntan al mundo representado, a la realidad representante o a la operación representativa. Sólo estas últimas serán *dramáticas* en sentido estricto (es decir, de acuerdo al enfoque modal y a la definición de “drama” presentada en el capítulo anterior¹⁰⁴). Serán *extradramáticas*, en cambio, las que sólo aluden al universo representado (acotaciones *diegéticas* o literarias), o bien sólo a las circunstancias de su escenificación (*escénicas* o técnicas).

En la escritura de *Bienvenido a Casa*, las acotaciones tienen una presencia relativamente importante en términos cuantitativos (bastante mayor en el primer episodio que en el segundo). En general refieren a aspectos diegéticos, pero casi siempre combinados con -o complementados por- alguna indicación que trasluce la perspectiva escénica desde la cual son enunciadas, y que, por lo tanto, las modaliza, volviéndolas genuinamente dramáticas. Por ejemplo:

Carlos habla con Laura, que está parada en el pretil de la ventana. De ella solo vemos sus piernas. (Suárez, 2012a: 5) [o también] *Al centro del escenario una actriz (María) los espera con actitud escénica. A la derecha vemos un actor (Patricio) con una foto en la mano y emocionado por razones que aún desconocemos* (Suárez, 2012b, 1).

Como vemos, complementando las indicaciones espaciales puramente *técnicas* (“al centro del escenario”, “a la derecha”), los verbos en primera persona del plural indican lo que ve o debería ver el público; de esta manera el plano diegético y el escénico se funden en ese “nosotros”, sujeto de la *visión*.

En cuanto a su referencia, las acotaciones *espaciales* y *sonoras* suelen estar al comienzo de las escenas, marcando cambios o transiciones, mientras las *personales* alternan y se intercalan en las secuencias dialogadas. Entre estas últimas, al modo

¹⁰⁴ Véase el parágrafo “Texto / drama / dramaturgia” en el apartado 2.1.2

habitual en dramaturgias naturalistas, las *psicológicas* son solidarias de los parlamentos con función caracterizadora y las *operativas* de los diálogos con función dramática. Las *paraverbales* y las *corporales* adquieren especial relieve en las *apelaciones* a los espectadores (numerosas e importantes en la dramaturgia de Suárez, según hemos visto). En estos casos, los cambios en la emisión vocal o en la gestualidad ‘transforman’ al personaje en el *actor* que se dirige al público, dando lugar a un cambio de nivel dramático.

Hasta aquí entonces, el procedimiento parece rendir con cierta “normalidad” (cercana a la de una dramaturgia ilusionista) en la escritura de *Bienvenido a Casa*. Seleccione y comento a continuación tres acotaciones que me parecen singulares con respecto a este “telón de fondo” y de las cuales extraeremos importantes consecuencias para el análisis.

Tres casos significativos

1. “*El espíritu de la comedia*”

El primero de los dos episodios u “obras” de los que se compone el registro escrito de *Bienvenido a Casa*, comienza con la siguiente afirmación: “*Nunca debería perderse en su lectura o representación el espíritu de la comedia*”. (Suárez, 2012a: 1). La frase se destaca tipográficamente por el tamaño de la fuente (apenas menor a la del título) y por su ubicación, en la primera página del manuscrito, como un acápite. Creo que esta colocación (que además la separa del texto dramático propiamente dicho, que comienza en la página siguiente) sugiere que la consideremos un paratexto preliminar, más que una acotación. El tono asertivo y sentencioso parece evidenciar una intención y una figura *autorial* detrás de la frase, algo matizada o suavizada, acaso, por la elección de la impersonalidad y el modo condicional (“*Nunca debería perderse...*”). Sin embargo, aunque en rigor sea un paratexto, la frase funciona, creo, como una *acotación metadramática*, ya que establece especificaciones genéricas, en este caso temáticas o estilísticas, sobre la representación (el “*espíritu de la comedia*”) y se refiere al drama en cuanto tal (su “*lectura o representación*”). Desde estas especificaciones genéricas, la acotación afecta a varios de los componentes extra o paraverbales del drama (si no a todos), pero lo hace de un modo no del todo evidente: por un lado inscribe la propuesta de la obra en las convenciones de un género y de una tradición (la comedia), pero, por otro, modaliza esa filiación con un aire de deliberada vaguedad: se trata del “espíritu”

de la comedia y no de sus reglas, sus trucos o sus tópicos. Así, algunas implicancias concretas de esta inscripción genérica son más o menos notorias en la obra. Por ejemplo, y en términos muy generales: a) personajes con *función pragmática* orientada al público, en situaciones que buscan efectos de comicidad, ya sea a través de la identificación por complicidad o del distanciamiento por superioridad con respecto a ellos (personajes *humanizados* o *degradados* respectivamente¹⁰⁵); b) estilización o caricaturización de la realidad representada, c) en cuanto al lenguaje, contraste de estilos y ruptura del decoro en diálogos con ritmo ágil y réplicas sorprendidas (agudas, irreverentes o chabacanas); d) elementos de humor físico en clave de farsa; e) situaciones ridículas o vergonzantes que degradan a algún personaje convirtiéndolo en objeto de burla por parte de los demás, entre otras.

Me conformo con enumerar estos procedimientos “cómicos” apuradamente, porque lo que me interesa aquí es consignar que, a pesar de ellos, *Bienvenido a Casa* está muy lejos de ser, esencialmente, una comedia. Creo que un elemento constructivo *clave* para la obra pasa justamente por este punto: en un espectáculo donde la violencia, el sufrimiento, el egoísmo, la humillación, la locura, y en general varias miserias humanas, tienen una presencia constante y explícita (tanto en la fábula como en el tratamiento estético de la puesta en escena), estas irrupciones en tono de comedia, diseminadas por la obra y que aparecen inesperadamente, consiguen un efecto pragmático de atenuación (por contraste), que permite a los espectadores un mínimo de distanciamiento, digamos, terapéutico, pero sobre todo *crítico* con respecto al universo dramático representado. Al reírnos salimos por un momento de la atmósfera opresiva de ese apartamento en el que un grupo de seres desesperados aguardan la muerte entre llantos apagados, carcajadas maníacas, la presencia perturbadora del Hombre Elefante y algún pasaje trunco de sus historias personales de dolor. Mi punto es que esa salida hacia la risa, aunque nerviosa o incómoda, nos pone de nuevo en *posición de sujeto*, en el sentido en que nos permite reconocernos *fuera* de ese mundo hipnótico; abre o habilita para los espectadores la posibilidad de un juicio o una interpretación de lo que allí sucede, en lugar de la mera fascinación paralizada ante ello. Siguiendo el hilo de algunas observaciones formuladas ya en el capítulo anterior (2.2.4), proponemos, a modo de hipótesis, que es sobre todo así como funciona “*el espíritu de la comedia*” en *Bienvenido a Casa*. Cito a continuación la transición entre el final de la segunda escena

¹⁰⁵ Este aspecto será desarrollado en el apartado sobre *personajes*, en este mismo capítulo.

y el comienzo de la tercera de la Obra Uno, ejemplo que muestra con claridad este procedimiento de control o atenuación:

(Laura nuevamente irrumpe con una risa descontrolada. Carlos y Luisa la observan desconcertados hasta que por fin Laura logra controlarse)

LAURA- (A Luisa) ¿Vos no entendés lo que vamos a hacer, no? [se refiere al plan de suicidio colectivo] Carlos, explicale.

CARLOS-Seguime, Luisa.

(Nuevamente un sonido excesivamente dramático invade la escena. Las luces llenan el espacio de sombras. Carlos y Luisa van hacia la cocina. Carlos gesticula al fondo explicándole a Luisa qué es la muerte. De pronto, para ejemplificar, Carlos abre el freezer, de donde saca un pollo congelado y lo pone ante los ojos de Luisa. Esta parece no comprender. Carlos, fastidiado, toma la mano de Luisa y la coloca sobre su pecho, luego sobre el pollo muerto. La obliga a olerlo. Luisa lo observa atónita. Carlos, en su desesperación penetra el pollo con el puño de su mano y mueve el cadáver como si fuera un títere. Luisa, aterrada, intenta alejarse. Carlos la detiene y coloca el pollo en sus manos. Sale de escena. Luisa llora).

ESCENA III

(Se abre la puerta y entra Roberto. Tiene la mandíbula prominente y aspecto de galán de los años '50: gomina, campera de cuero y botas texanas. Se escuchan risas y aplausos grabados como si fuera una "sitcom". Roberto sonrío cómplice al público, luego se dirige a Laura.)

ROBERTO- Alicia, mi amor: andá a agarrar tus cosas, nos vamos para casa. (Suárez, 2012a, 7)

2. Acotaciones y espacio

El texto de la Obra Uno comienza con esta acotación:

ESCENA I

El telón sube lentamente. Llueve.

Al frente vemos el living, apenas iluminado por la luz que se filtra a través de las ventanas.

El lugar está casi vacío: un sillón, una pecera y dos butacas de teatro. (2012a: 2)

La simplicidad del decorado escenográfico, en una obra que en términos generales apuesta por la profusión y la complejidad, no debe engañarnos: los pocos objetos que pueblan este espacio “casi vacío” están cargados de funciones semánticas. En principio, el conjunto remite metonímicamente a cierta idea de domesticidad familiar. El *sillón* en el centro permite asociaciones intuitivas con estereotipos o lugares comunes de la comedia (teatral o televisiva, en la tradición anglófona). El *teléfono* representará, metonímicamente, cada vez que se use, el espacio exterior que presionará como amenaza hacia el interior del apartamento, aumentando la tensión dramática ya existente¹⁰⁶. Y la *pecera* adquirirá hacia el final de la Obra Uno un significado metafórico o simbólico, enviando a la idea de “universo cerrado” de la ficción (los peces que viven allí encerrados “no saben que hay un mar” (2012a: 20). Igual que los peces, el Hombre Elefante quedará, hacia el final de la obra, *atrapado en la ficción*, en un desenlace que reproduce o representa, dentro de ese singular homenaje que los actores nos ofrecen, el proyecto fallido y patológico de su compañero Ángel Calighieri, también atrapado en su delirante proyecto de representación *total* del Hombre Elefante:

CARLOS: ¡Dejame terminar, por favor! Él había entrado en una especie de nube, ¿no?, niebla, neblina...

ROBERTO: Sí, pero...

CARLOS: Dejame terminar, por favor...

LUISA: ¡Déjalo que está hablando! Bueno, lo que él dice es cierto, ¿no? No era fácil convivir con una personalidad tan compleja como la de Ángel. El ya no se sacaba el vestuario, decía que era parte del proceso... Absurdo. (2012b: 18)

La acotación inicial establece, entonces, un espacio escenográfico muy despojado pero muy ‘económico’ en cuanto a la funcionalidad de los tres elementos que lo componen. También queda clara, desde el comienzo, la apuesta por una representación *icónica-realista* del espacio diegético; lo cual permite que se constituya,

¹⁰⁶ Por ejemplo:

Suena el teléfono, el sonido dramático desaparece, de pronto todos se miran preocupados. Carlos se acerca al teléfono disimulando su miedo.

CARLOS- Hola. Ah, papá, sos vos. Eh..., nada, vine a darle de comer a los peces y me estoy yendo. No, estoy bien papá. (*Observa a Luisa y a Laura que lo miran*) ¿Te puedo pedir un favor? (*susurrando*) No me llames... (Suárez: 2012a: 6)

al comienzo de la Obra Uno, una fábula (la del nivel dramático incluido) más o menos estable o consistente. Esto garantizará a los espectadores una base o un mínimo de ilusionismo, necesario como ‘telón de fondo’ en una obra que, a partir de la “escena 5” del primer episodio y hasta el final del espectáculo, al día siguiente, construirá un universo referencial complejísimo, marcado por rupturas varias de la ilusión y la coexistencia de tres niveles dramáticos simultáneos, con múltiples juegos de sentido y ambigüedades establecidas entre ellos.¹⁰⁷

3. Acotaciones y niveles representativos

Precisamente, estos saltos de nivel dramático suelen estar pautados por acotaciones espaciales y sonoras como la siguiente:

(Se ríen cómplices. De pronto las luces bajan su intensidad y un sonido perturbador los inquieta. Lentamente descubren la presencia del público y caen en un extraño vacío.)

CARLOS-Acá estamos, sentados en este sillón, usado en viejas comedias, cargado de sensaciones inútiles.

LAURA-Mirando la oscuridad del auditorio. El polvo cae sobre nuestras cabezas.
(Desde fuera de escena se escucha los ruidos de los maquinistas del teatro). Al fondo un abismo de maquinarias. El caos. (La luz comienza a desvanecerse.)
(2012a: 5)

Pese a su carácter técnico o *extra-dramático*, en general estas acotaciones acentúan más el efecto dramático que posibilitan que el procedimiento o el recurso (óptico, sonoro) con el que lo producen. Pautan una alteración o distorsión gradual (pero notoria) de la percepción visual y auditiva ilusionista que hasta entonces manteníamos, generando un efecto distanciador que crea las condiciones para la instalación del nuevo nivel dramático. Los recursos técnicos que antes producían signos espaciales ‘transparentes’, se tornan ostensibles (tomamos conciencia de los filtros ópticos que “enfrian” la luz así como de los micrófonos ocultos que amplifican y modifican las voces), y así, los elementos visuales y auditivos modificados cobran espesor como signos, poniendo en relieve su cara escénica o real. A su vez la atmósfera *enrarecida* que construyen inscribe genéricamente la acción en una zona opuesta a la de la

¹⁰⁷ El asunto será desarrollado más abajo en el apartado sobre *visión* (3.7)

comedia: remisiones estereotipadas al *film noir* o incluso al cine de terror generan, paradójicamente, un efecto ilusionista o de inmersión, a pesar de la ostensible artificiosidad que los instala. Como clave general, estas acotaciones generan un espacio que podríamos denominar “*sinestésico*”: compuesto por luz *fría* y sonido *distante*, como figuras que transportan la acción (y la recepción) hacia el nuevo nivel dramático y estilístico abierto por las *apelaciones* a los espectadores por parte de los actores de la ficción principal.

3.3.2 Diálogo

Estilo, decoro

En términos generales podemos encontrar en el reparto de Bienvenido a Casa un *contraste de estilos* (en el sentido tradicional de registros o niveles lingüísticos empleados), entre dos grupos de personajes: los actores-suicidas de un lado y Vicente y el Hombre Elefante del otro. Esta división marca el carácter *anormal* de estos últimos personajes (deformidad física en el caso del primero, patología psiquiátrica en el segundo, que desde el comienzo de la acción está “notoriamente drogado”¹⁰⁸) y los separa de aquéllos, estableciendo dos subgrupos en el reparto. Dentro del grupo de actores el estilo es homogéneo, lo cual es verosímil para la caracterización ilusionista de los personajes: unidos por su profesión, su amistad y su situación desesperada. Más allá de esto, el contraste de estilos no tiene una finalidad dramática o compositiva evidente. En el *decoro*¹⁰⁹, sin embargo, se registran a menudo algunas rupturas con respecto a lo esperable, sobre todo a nivel *para-lingüístico* (cambios abruptos en el tono, el ánimo o la actitud de la emisión vocal). Si bien la inestabilidad emocional de los personajes es coherente con su situación extrema (al borde del suicidio), las reiteradas fluctuaciones entre risa y llanto, entre susurros y gritos, o entre chistes y declaraciones graves o solemnes exceden lo esperable, en términos de un marco naturalista, para esta situación dramática. La dicción estiliza o exagera a menudo esa inestabilidad emocional produciendo un efecto pragmático de desconcierto en el espectador, que es obligado a una escucha alerta y tensa.

¹⁰⁸ (2012a: 1)

¹⁰⁹ En el sentido definido en el capítulo anterior (2.2.2, véase nota n° 77)

Funciones

Los diálogos de la Obra Uno, en el nivel dramático inferior o incluido (la historia de los suicidas) suelen combinar o fundir la función *diegética* con la *caracterizadora*: los relatos de episodios pasados de la vida de los personajes explican su situación actual desesperada, contribuyendo (desde la perspectiva del público) al proceso de caracterización de los mismos. En cambio, en el nivel superior o metadramático que se instala a partir de la escena 5, la función diegética se vuelve, simultáneamente, *metadramática*: los actores, igual que sus personajes en el nivel dramático inferior, relatan su pasado, pero ese relato es ahora también comentario metadramático de la historia que hasta ese momento venía desarrollándose:

LAURA- Yo elegí poner la cabeza en el horno porque me pareció una imagen poética. Nosotros buscábamos un suicidio artístico..., colectivo..., había algo que...

CARLOS- Si, había algo que nos unía: el desprecio por el mundo. Hay personas que son felices, y otras...abstractas.

LAURA- Sí. No juzgábamos...

VICENTE- Lo que pasa es que nosotros llegamos a ese límite porque no éramos conscientes de lo que hacíamos. (2012a: 9)

La función *dramática* del diálogo también tiene una fuerte presencia, como agente dinamizador de la acción: constantemente los personajes deciden, amenazan, agreden, ruegan, etc. En la Obra Uno, especialmente a partir de la llegada del Hombre Elefante, que, a modo de *peripecia*, invierte el curso de la acción y obliga a los demás a resolver esta situación inesperada y decidir qué hacer con la indeseable visita que perturba sus planes. En la Obra Dos, la función dramática del diálogo adquiere relevancia sobre todo ante los imprevistos y tensiones internas que complican el “homenaje” que los actores están ofreciendo al público. En este segundo episodio, la función dramática es a menudo (también) *metadramática* con respecto a la obra que se está representando en la sala principal, ante el otro público (los actores comentan y toman decisiones sobre las circunstancias accidentales de la representación que está ocurriendo simultáneamente en el escenario contiguo).

Por su parte, la función *caracterizadora* es constante y se funde con las otras (lo que hacen o lo que relatan los personajes, muestra quiénes y cómo *son*) pero es, también, compleja o confusa, a causa del juego de niveles dramáticos: no sabemos, o no sabemos del todo, a quién caracterizan los diálogos (¿al personaje de la historia de los suicidas que vemos el primer día?, ¿al actor que representa esa historia y que es personaje del nivel superior?). Ambiguo, y por momentos indecible resulta, entonces, el proceso de caracterización de los personajes; al quedar atravesado por la complejidad de niveles dramáticos y la simultaneidad de espacios y tiempos, se vuelven difusas las coordenadas desde las que el público atribuye significados o funciones a las palabras dichas en escena.

Finalmente, hay también algunas breves pero significativas apariciones de la función *poética* del diálogo, hacia el final de ambos episodios o jornadas. En la Obra Uno, es un buen ejemplo la alusión, ya comentada, al universo ficcional como sistema cerrado, a través de la pecera y los peces: en la Obra Dos, este “recuerdo” de Laura, que sugiere a los espectadores una analogía entre dos hojas de un mismo árbol y los dos episodios del espectáculo, o los dos niveles dramáticos que éste pone en juego:

LAURA: (...) Él [se refiere a Ángel Calighieri] estaba estudiando la “medida áurea”, ¿no? Y un día agarró una hoja de un árbol, la midió y efectivamente la relación interna era perfecta, ¿no? A los días agarró otra hoja del mismo árbol y lo mismo, era *la armonía*. (...) Bueno, la cuestión es que cuando él comparó una con otra, se dio cuenta que no había relación alguna y él ahí entendió lo inmedible: que siempre hay algo que está más allá, siempre hay algo que se nos escapa, por suerte... (*Muy emocionada*) Y la verdad es que les quiero agradecer de corazón, porque gracias a todos sentí eso: el escape, y gracias, porque es hermoso. Muchas gracias de corazón.

En ambos ejemplos, el rendimiento figurativo de las imágenes y los posibles paralelismos, no solo al interior de las analogías que trazan sino *entre* ellas (los peces, la pecera, el universo cerrado o autónomo de la ficción / las hojas de árbol iguales y distintas entre sí; el sistema abierto o imperfecto del drama) hacen que el lenguaje adquiera en estos parlamentos un relieve material o un espesor poético (en el sentido clásico), pero también es posible reconocer en ellos un envío *metadramático*: ambas analogías comentan poéticamente la propia representación. Como se ha visto, la función *metadramática* del diálogo tiene un relieve notorio en la obra: funciona de modo

transversal o simultáneo a las otras funciones, aliándose con ellas para extraer un mayor rendimiento de los parlamentos (complejizando su sentido y sus posibles connotaciones), y es, fundamentalmente, solidaria de la complejidad estructural de esta obra en cuanto a los niveles dramáticos, motivo y procedimiento central de *Bienvenido a casa* y de la dramaturgia de Suárez en su tercer período, según hemos mostrado en el capítulo anterior.

Formas

Las *formas* del diálogo verifican algunas recurrencias estructurales significativas entre la primera y la segunda jornada de representación. Estas contribuyen –de modo sutil, sean o no percibidas de forma consciente por los espectadores- a generar un efecto de cohesión en la globalidad de la obra, además de aprovechar las posibilidades dramáticas que les son propias o naturales. Listamos -y comentamos someramente- tres de ellas, a continuación.

a) Soliloquios finales: Ambos episodios culminan con *soliloquios* de fuerte tono lírico o expresivo, y que quedan incompletos o trancos. En la *Obra Uno*, el *Hombre Elefante*, ya solo en el escenario, reproduce en su radio portátil un cassette que contiene palabras grabadas por su madre. Éstas se cargan de una amarga ironía antes de la bajada de telón:

MADRE- (*En off*) El lago, los niños, todos los sonidos quedan guardaditos, ¿ves?... ¿Te gusta?... Vos te vas a quedar acá con estos niños. No te saques la bolsita.

Ahora el Hombre Elefante ya no habla, le cuesta respirar, y cierra los ojos; de pronto coloca su mano en la pecera y mueve el agua. Una música muy triste llega desde el fondo y la luz comienza a bajar lentamente, hasta que solo se ven los peces y la sombra del Hombre Elefante quietito, casi sin molestarlos.

Apagón final. (2012a: 20)

En la *Obra Dos*, una vez que los demás actores se han despedido y retirado, Luisa, la más joven y frágil, comienza a cantar entre lágrimas, desde el marco de la ventana, una melancólica canción de despedida¹¹⁰ antes de retirarse también (de la

¹¹⁰ Se trata de “Nature boy”, de Eden Ahbez (1947), popularizada por Nat King Cole en 1948 y devenida luego un *standard* de jazz, con múltiples versiones registradas.

escena y del teatro), dejando solos a los espectadores antes del apagón final. Por un lado es sugestiva la analogía entre los dos desenlaces (el primer día el Hombre Elefante es abandonado por los actores-suicidas; el segundo día los actores del nivel dramático superior abandonan al público). Complementariamente, el final de la Obra Dos retoma o repite el del espectáculo anterior de Suárez, *La estrategia del comediante*, en el que, como vimos ya, los actores se retiraban en un camión y el público quedaba a oscuras y en silencio en la casa abandonada donde había tenido lugar la función.

b) “Encuentro personal”: En ambas Obras o jornadas hay escenas de “encuentro personal” entre dos personajes, con las funciones habituales para este tipo de configuración (intimidad, confidencia, confrontación). El primer día, Vicente y el Hombre Elefante establecen su relación de complicidad y se separan del resto del reparto por su condición de *otros* o de ‘anormales’ (según vimos ya). El segundo día Óscar y Pablito, los técnicos encargados de la sala en el nivel metadramático, quedan solos ante el público cada vez que la Obra Uno, en el escenario contiguo, requiere la presencia del reparto completo. En estas escenas de encuentro personal también sellan su complicidad (también ellos son *otros* con respecto a los actores). En un espectáculo que en general se desarrolla con un ritmo vertiginoso, con muchísimo diálogo y movimiento escénico, y frecuentemente con el reparto completo -o casi- en escena, estas secuencias de encuentro íntimo entre dos personajes ofrecen un ‘respiro’ al público, al tiempo que pautan una relación semántica y sintáctica de oposición entre los actores-suicidas y sus otros (los que no son actores y los que padecen una discapacidad física o mental).

c) Escenas “corales”: En Ambos Episodios encontramos secuencias con el reparto completo o casi completo en escena, que funcionan como apelaciones – colectivas- al público, con función metadramática y comentadora con respecto al nivel inferior o incluido. Estas escenas explicitan y tensionan al máximo el eje de la comunicación entre artistas y público, al tematizarlo y ofrecerlo como parte de la fábula. En la Obra Uno, el ejemplo más claro es la escena 5 (“del sillón”), ya comentada más arriba. En la Obra Dos, antes de la canción final de Luisa, tiene lugar el siguiente desenlace en anticlímax:

LUISA- Perdón, pero ¡qué casualidad!, en el ‘nomenclátor’ está estipulado (*Lee*) “Última parte: La Despedida”. (*Todos sonríen. Vicente, emocionado, se detiene a mirarlos a todos*).

VICENTE- Mis queridos amigos: estoy... ¡estoy tan emocionado! (...) Nosotros no estamos acá para despejar misterios, es mejor que ignoremos semejantes interrogantes, porque vivimos en nuestro pequeño mundo y nos conformamos con eso. (...) Pero no estén tristes, queridos amigos. Siempre nos harán falta. (*Vicente [el personaje] se “quiebra” y habla Antonio, el actor*).

ANTONIO- El mundo es un antro de farsantes y las tinieblas nos rodean (*Se escuchan los aplausos del público por el final de la Obra Uno*). Disculpen, tenemos que ir a saludar.

(*Los actores junto a los técnicos se colocan en fila y salen a escena a recibir los aplausos. Regresan y vuelven a salir por segunda vez. Comienza a sonar un tema de Leonard Cohen: “I’m your man”. Óscar va rápidamente a la manivela para bajar el telón. Los actores vuelven con la emoción del final y de los aplausos, vuelven a despedirse. Pablito, Antonio, María y Óscar miran al público con gran amor*).

PABLITO: Segundo día: creo que de estos dos días, el momento que más espero es este, cuando ya no hay nada, no hay personaje, no hay mas historia. Estar así... (2012b, 28)

De modo que a través de sus respectivas despedidas, los actores comienzan a guiar lentamente al público hacia el *final del juego* (hacia el afuera de la realidad que espera al término del espectáculo)¹¹¹.

3.4 PERSONAJES

3.4.1 Estructura personal

El programa de mano de *Bienvenido a Casa* exhibe una lista de nombres ordenada alfabéticamente; es decir, el reparto de la obra no discierne entre roles técnicos

¹¹¹ Este procedimiento tiene un antecedente homólogo en el final de *La estrategia del comediante*, cuando los actores se retiran de la sala en un camión que viene a buscarlos y los espera con el motor en marcha en el jardín de la casa. El público queda solo ante el apagón final mientras la casa comienza ominosamente a inundarse. En el capítulo siguiente valoraremos especialmente esta recurrencia y su importancia temática con respecto al tópico del “juego” (y sus límites) en el teatro de Roberto Suárez.

y personajes dramáticos. Según hemos comentado ya en el capítulo anterior, esta decisión supone el punto culminante de una *clave* de la dramaturgia de Roberto Suárez (o más bien de su metodología y su ética de trabajo), cuyos orígenes hemos podido encontrar en el proceso de investigación que diera lugar a *El bosque de Sasha*, en 2000. Luego del paréntesis que supuso, para esta búsqueda, su trabajo con el elenco oficial (*El hombre inventado*, 2005), esta concepción horizontal y homogénea del equipo artístico reaparecerá con *La estrategia del comediante*, en 2008, para alcanzar su culminación formal con *Bienvenido a casa*. En estas dos últimas obras el procedimiento se vuelca sobre la fábula, no sólo porque en ella los personajes son actores sino porque en ambas obras, los técnicos, sin dejar de ejercer su rol principal, entran e intervienen en el espacio y en el universo dramático, es decir, son también *personajes* en sentido estricto. Es el caso de Óscar (“pie de sonido”) y Pablito (encargado de sala) en la Obra Dos de *Bienvenido a casa*, cuya acción transcurre en el depósito del teatro, espacio que estos personajes-técnicos sienten como propio.

A los efectos del presente análisis, resulta notorio cómo este solapamiento de roles y funciones opera en favor de una de las claves constructivas y temáticas que *Bienvenido a casa* nos ofrece como espectáculo: el estatuto complejo y problemático que adquiere en ella la noción de “personaje”. En este caso, lo que se problematiza es no sólo el *orden jerárquico* del reparto teatral (característica que parece serle inherente en nuestra tradición occidental desde sus orígenes -la tragedia griega clásica-¹¹²) sino también su (poco discutible en principio) carácter *sistemático* y *cerrado*:

No es puramente convencional que esa lista de *dramatis personae* encabece los textos de teatro, y no los narrativos, por ejemplo (...) El carácter relativamente reducido y absolutamente cerrado del reparto refuerza una tercera dimensión del mismo: su carácter sistemático. En el *drama* parece, en efecto, reforzada la impresión de que los personajes configuran una red de relaciones entre ellos, de tal forma que cada uno se define y actúa en función de los demás. Por último, seguramente también como consecuencia de lo anteriormente dicho, los personajes dramáticos presentan acentuadas

¹¹² Me refiero al concepto de *protagonista* (y a su etimología: el primero en establecer el *agón* o confrontación dialógica con el coro), que remite al origen mismo del teatro como espectáculo y su demarcación con respecto al ritual dionisiaco. De ella derivan, además, como es sabido, los conceptos de *antagonista*, *deuteragonista*, etc., indicadores del carácter cerrado, sistemático y jerárquico del reparto teatral en el sentido que argumentamos en el cuerpo del texto.

sus relaciones jerárquicas, su disposición en diferentes grados o niveles de importancia. (García Barrientos, 2003: 157-158)

En *Bienvenido a casa*, en cambio, a la indiferenciación de roles artísticos o técnicos, debe agregarse, una vez comenzada la función, la inestabilidad o confusión (para el espectador) con respecto a los *nombres* de los personajes. El actor del nivel superior-metadramático y el personaje que éste representa en el nivel dramático incluido, en algunos casos tienen el mismo nombre (“*Bueno, buenas noches, mi nombre es Luisa, interpreto a Luisa. Soy la más joven, como pueden ver*”¹¹³), pero en otros casos no: Carlos (personaje) es *Patricio* (actor), y Vicente es *Antonio*. Pero el colmo es el caso de Laura, personaje de la Obra Uno, cuya actriz se presenta ante el público como *María* en el nivel metadramático, aunque Roberto, su novio en la Obra Uno, la llama *Alicia*, mientras en el reparto de la obra figura con su verdadero nombre: Soledad. El (falso) “pie de sonido” -y verdadero actor- *Óscar*, se llama también *Óscar* en la vida real, pero *Luisa*, que “interpreta a Luisa”, se llama Chiara. Por último, atenta también contra el carácter cerrado y sistemático del reparto la aparición (bastante inquietante) de *Óscar* en el saludo final de la Obra Uno: vemos a un actor que no entró jamás a escena, salir a saludar junto a los demás, abrazado a ellos, con toda naturalidad, y agradecer al público con una sonrisa y una mirada complacida que, dado lo anterior, resultan ominosas. Recién al día siguiente este actor será presentado como *Óscar*, “pie de sonido”.

3.4.2 Caracterización

De acuerdo a nuestro marco conceptual, el *carácter* de un personaje queda definido como el conjunto de atributos (físicos, psicológicos, intelectuales, etc.) que podamos asociar a aquél, mientras que “el concepto de *caracterización* pone en primer plano la cara artificial del personaje como constructo, como entidad que hay que fabricar” (García Barrientos, 2003: 165). Esta noción procesual de caracterización permite eludir una postura sustancialista sobre el personaje dramático: el *carácter* no sería un conjunto de atributos sustanciales o positivos del mismo, sino meramente

¹¹³ Suárez, 2012b: 2

la suma de los rasgos que se le atribuyen en su caracterización. Así, además de subrayar el matiz de artificio, la caracterización remite a una operación que se despliega en el tiempo –en efecto, el personaje se va «haciendo», cargándose de atributos a lo largo de la obra- y que no se completa hasta su última intervención o la última referencia a él. [De modo que] el carácter no es sino el resultado de la caracterización (ibíd.)

Tratándose de una obra que concibe el juego de niveles no como un “ingrediente” más de la dramaturgia sino como procedimiento constructivo central, el proceso de caracterización de los personajes en *Bienvenido a casa* resulta especialmente rico y complejo: toda vez que la tensión entre los “planos del sujeto teatral” (actor escénico / papel *diegético*) es expuesta y ofrecida como espectáculo, lo que se tematiza, problematizándolo, es el estatuto mismo del *personaje* dramático. El proceso de construcción del *carácter* de cada personaje en los ojos o en la mente del espectador (el lugar donde este proceso ‘tiene lugar’) se vuelve arduo, con obstáculos o desvíos que nos confunden y nos desafían, cada vez que se producen saltos de nivel o juegos entre niveles (*apelaciones* ambiguas, *metalepsis*, por ejemplo, y según hemos visto ya). Es decir: el aspecto desafiante de nuestra relación –como espectadores- con los personajes de la obra reside en que no sólo debemos construir (trabajosamente y durante dos días) la respuesta a la pregunta *¿cómo son?*, sino también, en ocasiones, respondernos *¿quiénes son?* (cuando dudamos desde qué nivel dramático y por lo tanto desde qué *fábula* hablan o actúan) e incluso *¿qué son?* (si personajes o actores, cuando dudamos no ya del nivel, sino del *plano* en el que estamos: dramático o puramente escénico).

Esto último ocurre, por ejemplo, al comienzo de la Obra Dos:

El público es recibido por los actores de la obra Bienvenido a Casa obra I, día I. Visten ropas de calle. Al centro del escenario una actriz (María) los espera con actitud escénica. A la derecha vemos a un actor (Patricio) con una foto en la mano y emocionado por razones que aún desconocemos. Otros dos actores conversan sobre lo que dirán dentro de unos instantes a los invitados. Oscar cruza el escenario y con un gesto aprueba la presencia del público. Cambia la garrafa de la cocina. Alguien pasa al fondo con un varal de vestuario.

MARÍA: No es fácil estar acá... pero solos, es la muerte... Los necesitamos. Por eso les damos la bienvenida, porque... para nosotros es un privilegio que ustedes hayan aceptado compartir otra noche con nosotros, porque... para nosotros es como que una

persona haya estado viviendo sola en su casa durante tres o cuatro o seis años, y un día recibe visitas, ¿no? ... No sabe cómo relacionarse. (...)

ANTONIO: María me parece que primero tendríamos que presentarnos.

MARÍA: Perdón, disculpen, a veces me voy un poquito... Bueno, bienvenidos, yo soy María, él es Antonio (Suárez, 2012b: 1)

Además (y como si fuera poca la presión que ejercen en este sentido los frecuentes saltos de nivel dramático el primer día de representación), el “homenaje” al cual es invitado el público el segundo día, consiste en ver y escuchar la historia de unos actores, que nos cuentan quiénes son, cómo o quiénes eran antes y cómo llegaron a la situación límite en la que ahora se encuentran: es decir, el argumento de esta obra-homenaje no es otro que el *proceso de caracterización* de unos actores (mayormente *explícita, verbal y reflexiva* en cuanto a sus técnicas¹¹⁴).

3.4.3 Funciones

Además del alto grado de semantización que cargan los personajes, por las razones recién expuestas, también nos interesa destacar cómo la función *pragmática* está muy presente en *Bienvenido a casa*, como estrategia para activar y tensionar la comunicación entre actores y público. Orientada hacia el *eje autorial*, cuando los personajes, a modo de “presentadores” del drama, agradecen o dan la bienvenida al público, pero también a través de una figura cercana a la del “demiurgo”, cuando Carlos y Laura (sobre todo), interrumpen la representación y ordenan a otro personaje la repetición de una escena, a fin de que ésta resulte más clara para el público, o cuando piden a los técnicos cambios en la iluminación o el sonido ambiente de la obra. También está presente la función pragmática orientada al *eje del público*, a través de otro dúo: los ‘técnicos’ Pablito y Óscar (en la Obra Dos), que por momentos asumen el rol de “gracioso” o de “comentador” del universo dramático, motivando en los espectadores una identificación afectiva, por complicidad o cercanía, con ellos, al

¹¹⁴ *Explícita y verbal* en el sentido literal o corriente (y por oposición a otras técnicas de caracterización *implícitas y no verbales*, respectivamente). “*Reflexiva*” es el término utilizado por la dramaturgia –como préstamo de la teoría gramatical– para dar cuenta de cuando un personaje se caracteriza *a sí mismo* (con palabras o acciones), por oposición a la caracterización “*transitiva*” cuando estas palabras o acciones sirven para caracterizar/describir *a otro personaje*. Para una exposición detenida de la cuestión, véase García Barrientos (2003: 173-175).

compartir la leve distancia irónica que los separa –y a nosotros también- de los actores (o “los comediantes”, como los llaman, marcando así su distancia con respecto a ellos).

Por ejemplo:

ÓSCAR: (*Al público*) Préstese especial atención a la actitud de los actores al entrar y salir de escena (...)

PABLITO: Sí, yo adoro a los actores, los quiero como a un fenómeno, adoro su valor, su desprecio por la muerte, entiendo la necesidad de escape.

ÓSCAR: La credulidad que tienen, cuando intentan manipularnos, son maravillosos...

3.4.4 *Distancia personal*

Para valorar críticamente la relación entre el plano del *personaje* dramático y la categoría general o transversal de la *distancia representativa*¹¹⁵, propondremos a continuación algunas observaciones sobre lo que desde el marco conceptual de la dramaturgia se denomina “distancia *temática*”: la que resulta de “medir la distancia entre la «constitución» (el tamaño o la dimensión) de la persona ficticia y la de la real (actor y público)” (García Barrientos, 2003: 185). Esta puede variar, como extremos teóricos, entre la posibilidad de la *idealización*, cuando el personaje es presentado como poseedor de una naturaleza “superior” (física, intelectual o moral) a la de una persona ‘corriente’; la *humanización*, cuando la talla del personaje es concebida ‘a escala humana’, y la *degradación*, cuando el personaje es rebajado mediante procedimientos de animalización o cosificación, por ejemplo, o cuando se presenta como objeto de burla o caricatura por parte de los demás personajes¹¹⁶.

Ofrecemos a continuación algunas observaciones al respecto, para el caso de la obra que nos ocupa. Seguidamente, comentamos también un detalle que hallamos interesante con respecto a la distancia “*interpretativa*”: esto es, la que se mide “en la relación entre el actor y el papel que interpreta, esto es, en el interior del personaje dramático tal como lo hemos definido, y da como resultado una gama de posibilidades

¹¹⁵ Noción presentada en el capítulo anterior (véase el párrafo “Distancia” en 2.1.2)

¹¹⁶ Se trata de una reelaboración de categorías muy intuitivas y tradicionales, sugeridas ya, incluso, por Aristóteles, cuando en la *Poética* se discierne entre la tragedia y la comedia según el “objeto” de la imitación sea elevado o bajo, respectivamente (1974: 1448a)

que oscilan entre el máximo *ilusionismo* [propio de las poéticas naturalistas] y la máxima distancia representativa [afín a estéticas anti-ilusionistas]” (2003: 186).

En cuanto a la distancia *temática*, como hemos visto ya al comentar el paratexto inicial sobre “el espíritu de la comedia”, en términos generales los personajes de *Bienvenido a casa* oscilan entre la *humanización*, que los acerca al espectador y nos mueve a cierta identificación afectiva con ellos (por empatía o compasión, tal vez, con respecto a sus dolorosas historias personales) y la *degradación*, que promueve efectos pragmáticos de comicidad y/o de distanciamiento (por rechazo o superioridad con respecto a su exagerado patetismo, sus oscilaciones de carácter, sus desbordes histéricos en llantos o carcajadas repentinas). Contrastando con esta dominante, Ángel, personaje ausente y destinatario del “homenaje”, es *idealizado* por su inocencia (sugerida ya en su nombre), su talento y su rigor como artista teatral -aunque esta idealización no esconde su costado patológico (la pérdida del sentido de realidad en su proyecto de representación *total* del “Hombre Elefante”), con trágicas consecuencias-:

PABLITO: Ángel era un amante de la belleza, y convivir con él no era sencillo, generaba cosas buenas y cosas malas en los otros. (...)

CARLOS: (*a Pablito*) Esa noche...fue una noche terrible, ¿sabés? Abro esa puerta, recorro este pasillo, abro esta otra puerta... (*un llanto lo invade*) y ahí me lo encuentro, sentadito, envuelto con las venditas del Hombre Elefante. (*Respira para recomponerse*) Yo pensé que estaba ensayando, Óscar, ¿sabés? Pero no, de inmediato sentí el olor a gas y ahí me di cuenta. (*Pausa*) ¿Vos sabés lo que sentí cuando lo vi? (*Le susurra a Pablito*): Envidia. Me dio la sensación de que estaba actuando mejor que nunca. (*Le irrumpe una risa neurótica. Se da vuelta para mirar a Óscar*). ¡Qué increíble! Sentir eso en un momento tan particular, en fin... (*Deja de reír, se pone serio, se toca el cuello, perturbado*). (Suárez, 2012b: 25)

Y si Ángel es *idealizado* por su talento que lo hace “superior a la media”, el Hombre Elefante es notoriamente *degradado* por su deformidad, que lo vuelve un otro radical, un intruso tan amenazante como insondable. Esto se percibe desde el momento en que entra por primera vez a escena (véase la reacción de Carlos ante su llegada):

CARLOS:-¡Esto no es mi hermano! ¿¡Qué trajiste!?

VICENTE- ¿Cómo que no es tu hermano? Estaba en la habitación 301. Le mostré la foto y me siguió...

CARLOS-Sí, pero no es mi hermano. Mi hermano es mucho más bajo y además ¿¿qué tiene en la cabeza?! ¡Idiota! Andá a devolverlo y traé a mi hermano. (Suárez, 2012a: 10)

De modo que, curiosamente, desde la perspectiva del espectador, Ángel resulta ser el sustituto *idealizado* de un original *degradado*.

Esta paradoja pone en evidencia, entonces, lo complejo que resulta el cálculo de la *distancia interpretativa* (la que se mide entre el actor y su papel) en el juego de relaciones entre el “Hombre Elefante” (personaje de la Obra Uno), el actor que lo representa (Fernando, personaje de la Obra Dos) y Ángel Calighieri (*papel*, o personaje sin existencia dramática, pero fundamental para la obra: es a él a quien Fernando reemplaza como actor que encarna al Hombre Elefante, y lo reemplaza para poder llevar a cabo el “homenaje”, cuyo destinatario es justamente Ángel). Pero esto no es todo: saliendo del *drama* hacia la realidad, deberíamos agregar a Rafael, el actor que representa a Fernando. Entonces, en el sentido inverso: Rafael (actor “real”) representa a Fernando (personaje-actor de la Obra Dos), que sustituye a Ángel (*papel* o personaje ausente) como intérprete del “Hombre Elefante”, personaje de la Obra Uno, inspirado en la película de David Lynch *The Elephant Man*, que se basa, como hemos señalado ya, en la vida de Joseph Merrick (Londres, 1862-1890; el “verdadero” Hombre Elefante). Este vertiginoso juego de sustituciones termina de objetar, entonces, una eventual concepción *sustancial* o ‘psicologista’ de los personajes en la recepción de *Bienvenido a Casa*, al tiempo que contribuye, naturalmente, a la tematización del estatuto problemático que la categoría “personaje” reviste en la concepción del espectáculo.

3.5 TIEMPO

3.5.1 Planos

La primera particularidad que podemos notar en *Bienvenido a casa* cuanto al funcionamiento de la temporalidad, aparece al emprender una tarea en teoría simple: el cálculo del *tiempo escénico* (o tiempo total de la representación). Si bien se verifica, como en todo espectáculo teatral, que actores y público “coinciden y conviven en el mismo tiempo” (García Barrientos, 2003: 83), por lo que no cabría separar u oponer un

tiempo escénico del actor y otro del público, en esta obra ocurre, sin embargo, que el tiempo de la comunicación entre ellos varía según desde qué posición lo midamos. Recordemos que el espectáculo se desarrolla en dos jornadas y, cada jornada, en dos escenarios simultáneos, ante dos públicos también simultáneos aunque independientes. Así las cosas, el tiempo escénico total, para el público, comprende unas dos horas y media de representación, divididas en dos sesiones o episodios: el primero de una hora (primer día de representación), el segundo de una hora y media (segundo día), separados por una pausa de casi veinticuatro horas (desde el final de la primera parte al comienzo de la segunda, la noche siguiente). Sin embargo, desde la perspectiva de los actores, el tiempo escénico total es, curiosamente, menor que el vivido por el público para el que actúan: una hora y media (que corre al modo de una obra “normal”: sin pausas y en un único día, para repetirse tal cual, al día siguiente, en una nueva función). Pero, además, para los actores, la mayor parte de esta hora y media total de trabajo se desarrolla ante dos públicos, como vimos, simultáneos aunque independientes (uno en la sala principal y otro dispuesto en una sala “escondida” montada en el depósito del teatro), por lo que, con la excepción de los minutos iniciales del segundo día de representación, cuando el público de la obra Uno aún no ha llegado, y los minutos finales, cuando aquél ya se retiró, podemos decir que el tiempo escénico de los actores es un tiempo *duplicado* o escindido en *dos tiempos dramáticos*: uno, el de la Obra Uno que transcurre cuando están en escena en la sala principal y otro, cuando salen de ella, entrando al depósito (es decir, entrando al espacio y al tiempo dramáticos del segundo día, donde los espera el público de la Obra Dos). De modo que todo el tiempo *escénico* de los actores es también tiempo *dramático*: no hay un “fuera de escena” en el que puedan liberarse temporalmente de sus personajes, salir de la ficción.

3.5.2 Grados de (re)presentación

Una de las características distintivas del modo dramático de representación es la posibilidad de “hacer presentes” *en diferentes grados* los distintos componentes del argumento o del universo diegético. Esta cualidad le viene dada por el hecho de que, a diferencia de la narración literaria o del cine, el espacio es, en el modo dramático, elemento (a la vez) representado y *representante*. Esto le permite hacer más o menos visibles (conferirles mayor o menor grado de existencia dramática) a los distintos componentes de la fábula. El carácter graduable de la representación permite distinguir,

entonces, ya sea para el espacio, el tiempo o el personaje, un modo *patente* o cabal de existencia escénica; uno *latente* o implícito, y uno *ausente* o meramente aludido. La distinción obtiene mucho mayor rendimiento dramático en los componentes visibles de la representación (el espacio y el personaje), pero puede aprovecharse, como recurso dramaturgico, también para el *tiempo*. En tal sentido:

Patente será el tiempo efectivamente «escenificado», es decir, los momentos de la vida de los personajes a los que asistimos, ‘conviviendo’ con ellos, los espectadores o lectores de su drama. *Latente* llamaremos al tiempo «sugerido» por medios dramáticos (no meramente aludido), que se escamotea a la vivencia del público, o que es vivido por los personajes de espaldas al espectador, y que se realiza básicamente en las elipsis intercaladas en la acción puesta en escena (y en ocasiones también inmediatamente antes de que empiece o después de que termine ésta). La suma de aquel tiempo escenificado y de éste elidido constituye el «tiempo de la acción» dramática, que se hace «presente» a lo largo de la representación. Por situarse «fuera», tajantemente antes o después, de este tiempo presente, del que es independiente y al que frecuentemente se opone, se define el que llamamos *ausente*, tiempo solo «aludido» en cuanto a la forma de representarlo (García Barrientos, 2003: 84-85).

En cuanto al *grado de representación* del tiempo dramático en *Bienvenido a casa* debemos decir, aunque la formulación parezca compleja, que el tiempo de interacción escénica de los actores con el público del ‘día uno’ (sala principal), tiene valor o existencia dramática para el público del ‘día dos’ (depósito), pero no viceversa: cuando los actores están en el depósito, actuando ante el público de la Obra Dos, este tiempo sólo transcurre, para el público de la Obra Uno como tiempo diegético (*ausente*). En otras palabras: desde la sala principal podemos inferir o imaginar qué *hacen* los personajes mientras están fuera de escena, pero ese ‘afuera’ y ese ‘hacer’ corresponden sólo a la *fábula*, no son representados por medios dramáticos, ya que la representación (principal) está interrumpida (como ocurre en una obra ‘convencional’ cada vez que los actores se retiran de escena; en un entreacto, por ejemplo). En cambio -y aquí lo interesante- cada vez que los actores entran al escenario principal, actúan para ambos públicos simultáneamente: de modo explícito o *patente* para el de la Obra Uno, claro, pero también de forma *latente* o sugerida para el de la Obra Dos: en no pocas ocasiones, desde el depósito vemos y oímos parte de lo que está ocurriendo en la otra sala, y esta contigüidad le confiere existencia dramática a lo que allí está ocurriendo. Directamente,

cuando la puerta o la ventana que comunican ambos escenarios se abren; indirectamente, cuando a través de los micrófonos ocultos nos llegan amplificadas los diálogos.

Esta relación asimétrica entre ambas temporalidades y sus grados de representación es parte, claro, de la propuesta de *desmontaje* de la ilusión o el “detrás de escena” que la *Obra Dos* propone, por lo menos en apariencia (ya sabemos que esto es engañoso y que estamos en rigor ante una segunda ficción) a su público.

Siendo *Bienvenido a casa*, en términos generales, un drama “de acción”¹¹⁷, en el que las funciones dramática y metadramática del diálogo pesan más que la diegética, el tiempo *ausente* o aludido parece tener poca importancia en términos cuantitativos. Sin embargo, en la *Obra Uno*, el develamiento, fragmentario y parcial, de las historias de vida que llevan a los personajes-actores a la decisión radical del suicidio, le hace cobrar a este pasado *ausente* un peso estructural fuerte (como motivación principal del conflicto) y por añadidura, un grado de semantización nada desdeñable. Por su parte, en la *Obra Dos*, la reconstrucción paulatina de la historia de Ángel Calighieri, que los actores ofrecen al público (la historia de su talento artístico, su pasión por el arte teatral, su locura, su suicidio), origina o motiva el “homenaje” al cual hemos sido invitados, por lo que cumple una función análoga. El *tiempo ausente*, entonces, aunque menos importante en términos estructurales y cuantitativos, lo es mucho desde una perspectiva temática y resulta solidario del proceso de caracterización de los personajes.

En ambas obras, por lo tanto, el pasado, al modo de las dramaturgias tradicionales o naturalistas, funciona sobre todo como motivador del conflicto, al tiempo que, temáticamente, el tiempo dramático presente (*patente*) funciona, podríamos decir, curando o conjurando, en (o desde) el acto teatral del homenaje, las heridas y el dolor provocados por lo ocurrido en el tiempo ausente¹¹⁸. En este sentido, y desde una mirada de aire psicoanalítico que apenas cabe sugerir aquí, (pero que retomaremos con

¹¹⁷ Sigo aquí la oposición tradicional entre drama “de acción” (en el que el argumento es el elemento compositivo fundamental), drama “de personaje” (en el que aquella se subordina a éste en cuanto a su importancia) y drama “de ambiente”, en el que el espacio no es mero telón de fondo o ambientación ‘pintoresca’ de la acción dramática sino su motivación y su centro mayor de interés.

¹¹⁸ En el capítulo siguiente desarrollaremos esta función ritual o de “duelo” de la confrontación entre pasado y presente en la temporalidad de los dos últimos espectáculos de Suárez, y la asociaremos estrechamente a nuestra noción de *rendimiento crítico*.

algo más de detalle en el capítulo siguiente), creo que sería plausible considerar este homenaje que los actores hacen a su compañero muerto como una *puesta en lenguaje* o una inscripción en el orden simbólico, del episodio traumático *–real*: el “pasaje al acto” a través del suicido-, inscripción que permite iniciar o dar lugar al proceso del duelo. De acuerdo a esta clave de lectura, a través de la re-presentación simbolizada (o “*desplazada*”, en el sentido freudiano) del episodio traumático ante el público -el primer día-, y de su develamiento como ficción en el desmontaje del “detrás de escena” –el segundo día-, los personajes activan ese proceso de elaboración y duelo, al poner a funcionar la maquinaria de la interpretación, transformando en síntoma (significante) o en *deseo de sentido* aquello que era sólo dolor *mudo* y violencia (sin nombre, sin lenguaje).

3.5.3 Estructura, orden

Dos posibilidades

En cuanto a la *estructura temporal* de la obra (herramienta de análisis ya presentada el capítulo anterior¹¹⁹), el primer día de representación se verifica una alternancia de escenas temporales y *transiciones*, ligadas éstas últimas a saltos o cambios de nivel dramático. Al final de la primera escena, se pone en juego por primera vez este mecanismo compositivo central de la obra: el espectador comprende que lo representado hasta ese momento corresponde a un nivel dramático *incluido* en otro, metadramático, abierto por la siguiente transición:

Se ríen, cómplices. De pronto las luces bajan su intensidad y un sonido perturbador los inquieta. Lentamente descubren la presencia del público y caen en un extraño vacío.

CARLOS-Acá estamos, sentados en este sillón, usado en viejas comedias, cargado de sensaciones inútiles.

LAURA-Mirando la oscuridad del auditorio. El polvo cae sobre nuestras cabezas. (*Desde fuera de escena se escuchan los ruidos de los maquinistas del teatro*) Al fondo un abismo de maquinarias. El caos.

La luz comienza a desvanecerse (Suárez, 2012a: 5)

¹¹⁹ Véase el apartado 2.2.6 y especialmente la nota al pie n° 97.

Se trata de un momento medular porque plantea, entonces, las reglas de juego del espectáculo, en cuanto al modo cómo estos saltos de nivel afectarán, a partir de ahora, a todos los componentes del drama: *personaje*, *tiempo* y *espacio* comienzan a multiplicar su valor según el plano desde el que la *visión* los considere. En cuanto al valor temporal específico de estas transiciones con salto de nivel, la primera impresión que tenemos, como espectadores, es que se trata de *suspensiones* (porque el tiempo de la fábula se detiene, pero no se interrumpe la escenificación) con *función comentadora* (la suspensión permite a los actores desdoblarse para reflexionar metadramáticamente sobre la fábula principal, al modo tradicional en dramaturgias anti-ilusionistas como la brechtiana, por ejemplo).

Sin embargo, en el transcurso de ese comentario, los actores/personajes nos informan que la historia que acaban de interrumpir y ahora comentan, es la suya propia: la de su plan frustrado de suicidio (“*Yo elegí poner la cabeza en el horno porque me pareció una imagen poética. Nosotros buscábamos un suicidio artístico..., colectivo...*”, etc.). Por lo tanto, en términos estrictos, la historia no ‘se detiene’ para que tenga lugar este salto de nivel, sino que *avanza* muy rápidamente (en el transcurso de muy poco tiempo escénico) y llega hasta lo que ahora debemos considerar el presente de la acción dramática. Aceptado esto, deberíamos afirmar que se trata de *resúmenes* en lugar de suspensiones: el comentario metadramático nos “traslada” desde el pasado hacia el presente de los actores-personajes, quienes comentan su pasado, el que hasta ahora venían representando, para luego regresar a esa representación (es decir, al tiempo diegético y al nivel dramático que se venía desarrollando antes de la interrupción). Una vez retornados a la fábula principal, la recepción de esta historia será, naturalmente, mucho más *distanciada* por parte del público, ya que ahora sabemos que se trata de una historia incluida en otra; sabemos que esa no es la “verdadera” historia que la función nos ofrece, y que sus personajes pertenecen a otro tiempo y a otro nivel de existencia con respecto al presente de la enunciación (meta)dramática abierta por la ‘escena del sillón’. Y sabemos, claro, que esos personajes no lograron llevar a cabo su plan de suicidio, puesto que ahora están aquí para representarlo; de modo que, en el plano argumental, la expectativa del público se encauza, en todo caso, a conocer las razones o las circunstancias de su fracaso: las que se desprenden de la propia historia y las que surgen del comentario retrospectivo de la misma por parte de los actores. El público es estimulado a pasar, entonces, de una expectativa sostenida (meramente) por el hilo

argumental de la fábula a una, más rica o compleja, sustentada en la posibilidad de confrontar pasado y presente, personajes y actores, drama y metadrama.

De todos modos, y aunque esto implique complejizar más la cuestión, creo que esta posibilidad interpretativa, más convincente en términos estructurales, no anula, sin embargo, del todo, la primera hipótesis. Ponderando la impresión que intuitivamente tienden a producir (me parece) las *transiciones* arriba comentadas, en la recepción de la obra, estimo legítimo considerarlas como *suspensiones* en lugar de (o por lo menos además de, si fuera posible) resúmenes: lo decisivo al respecto es que el efecto de *detención* del tiempo ficticio es ostensible y (o porque) la autonomía del nivel superior que aparece, también (y esto más allá de que los personajes de un nivel y otro sean los mismos). De aceptarse esta posibilidad tendríamos, entonces, en la Obra Uno, una estructura temporal bastante “normal”: una única sucesión de escenas temporales con *orden cronológico*, es decir, con adecuación de la estructura temporal de la escenificación a la de la fábula. (La posibilidad de considerar estos saltos de nivel como *resúmenes* en lugar de suspensiones, implicaba, en cambio, un salto temporal hacia el futuro y por lo tanto una ruptura de la linealidad temporal).

Estamos, como puede verse, una vez más, ante un planteo estructural ambiguo (y tal vez indecible). Una de las opciones, la de la *suspensión*, es estructuralmente simple, o *más* simple, y bastante habitual en la dramaturgia del siglo XX (muy utilizada por Brecht como estrategia de distanciamiento, según se dijo ya). La otra (la del *resumen*) es más compleja y más ‘extraña’, ya que implica una ruptura del orden cronológico, posibilidad muy natural en el modo narrativo de representación, pero bastante infrecuente en el teatro. Además, esta segunda opción plantea una paradoja en cuanto a la relación entre ambos niveles dramáticos: la historia de los personajes suicidas y la de los actores que la comentan *son y no son* (según cómo se mire) *la misma*. En todo caso, el hecho de estar impelidos a elegir entre una opción interpretativa relativamente simple y una mucho más compleja, implica en sí mismo (en la necesidad de optar entre ambas) un *efecto de complejidad* temporal evidente, que sin dudas es un elemento constructivo central en esta obra, y también uno de sus temas.

3.5.4 Frecuencia

De acuerdo a nuestro marco teórico, y como parte del estudio de la temporalidad en un drama, el concepto de *frecuencia* describe la relación entre las ocurrencias de un fenómeno en la fábula y en la escenificación (García Barrientos, 2003: 98). La posibilidad más usual y ‘no marcada’ es la del drama «singulativo» (lo que ocurre una vez en la historia se escenifica una sola vez), pero también cabe considerar la (mucho menos frecuente) posibilidad de la *repetición* dramática (lo que ocurre una vez en la fábula se escenifica más de una vez) y la muy rara -por lo menos en términos estadísticos y en nuestra tradición teatral- *iteración* (se escenifica una vez lo que ocurre o se repite varias veces en la fábula¹²⁰).

En *Bienvenido a casa*, el segundo día de representación tienen lugar dos *repeticiones* bastante notables (por peculiares y por productivas) que operan en el mismo sentido que los procedimientos antes comentados en este apartado: complejizando la dimensión temporal de la obra y multiplicando los efectos de sentido por ella generados o estimulados.

La primera repetición está planteada en la superficie misma de la propuesta de *Bienvenido a Casa* como espectáculo: ocurre cuando desde la sala de la Obra Dos, en el depósito del teatro, los espectadores pueden escuchar y por momentos entrever lo que está ocurriendo en la sala principal (y contigua). Así tiene lugar, aunque veladamente (en un grado *latente* de representación) una repetición completa, para el público de la Obra Dos, del tiempo dramático de la Obra Uno. Esta repetición *distanciada* (por la perspectiva espacial del depósito, por el nivel metadramático desde el que se observa, y por el día transcurrido entre una obra y la otra), resulta clave para la obra, por sus implicaciones en términos temáticos: lo que nos ofrece *Bienvenido a casa* como espectáculo, por lo menos en superficie, es justamente eso: la repetición de una obra a la que asistimos desde dos espacios, dos temporalidades y dos niveles dramáticos distintos. Esta *diferencia / distancia* se hace particularmente ostensible, por ejemplo,

¹²⁰ “La posibilidad misma de iteración genuinamente dramática se plantea como problema, Las formas, corrientes y fáciles, con que cuenta el lenguaje para expresar contenidos iterativos –por ejemplo, ‘*todas las mañanas del mes de junio se levantó a las nueve*’- no parecen encontrar equivalente alguno en la representación teatral, aparte, claro está, de la expresión verbal en el diálogo. La iteración es, sin embargo, no sólo posible sino fundamental en el modo narrativo de representación” (García Barrientos, 2003: 101)

cuando los actores del ‘día dos’ piden a los espectadores que mantengan el silencio (que no se ríen, que no aplaudan, etc.) para que lo que está ocurriendo detrás de escena no sea notado por el público del ‘día uno’.

La otra *repetición*, mucho más sutil pero no menos importante en términos estructurales, tiene lugar poco después de comenzada la Obra Dos, apenas el público se ha instalado en el teatro:

PATRICIO: Bueno, buenas noches, placer, placer, placer que estén acá hoy con nosotros en este homenaje a un gran compañero que hoy no está, creador de este ejercicio de apertura “*Estoy acá*”: Ángel Calighieri. Aunque algunos piensen lo contrario, yo creo que a él le hubiera gustado mucho estar acá, de verdad (*llorando*).

(...)

PATRICIO: ¡No tiene nada que ver! ¿Entendés? Yo no entendí, yo sinceramente no entendí. No nos olvidemos que esto es un ejercicio de apertura, ¿eh? “*Estoy acá*”, y que ya empezó, se habrán dado cuenta... ¿No?

PABLITO: ¿Por qué no les repetís esta parte que hacés, antes de lo de la foto, que con eso les va a quedar claro?

PATRICIO: (*Se concentra, llora*) “Placer, placer, placer que estén acá hoy con nosotros, en este homenaje a un gran compañero que hoy no está, creador de este ejercicio de apertura “*Estoy acá*”... Ahora sí, quedó más claro ¿no? (2012a: 2)

Esta repetición resulta fundamental para el conjunto de la *visión* dramática porque aquí sobre todo, terminamos de comprender que la estructura de la obra se compone de tres niveles dramáticos y no de dos, como hasta ahora pensábamos: en la secuencia recién citada, el nivel de *la repetición* (el acto de repetir el parlamento) es externo y metadramático con respecto al nivel de *lo repetido* (el parlamento en sí mismo). Pero a su vez lo repetido, el agradecimiento de Patricio al público (“Placer, placer, placer que estén acá hoy con nosotros, en este homenaje a un gran compañero”, etc.) era ya externo o metadramático con respecto al *nivel primario* (la fábula de la Obra Uno): Patricio nos agradece como *actor* que el día anterior representó a Carlos - personaje de la historia de los suicidas, que ahora va a repetirse en el escenario contiguo-. De modo que a partir de ahora, y gracias a la *repetición*, el público sabe que tiene ante sí, primero, a “Carlos”, suicida frustrado (*nivel dramático incluido*); luego, a Patricio₁, actor que agradece emocionado la presencia del público en el “Homenaje” (*nivel metadramático*), y finalmente a Patricio₂, quien, al repetir el agradecimiento, lo

revela ‘falso’ o fingido (actuado); se delata como actor de un nuevo nivel (*meta-metadramático*) y delata como personaje al que hasta entonces creíamos sólo actor (el Patricio autor del agradecimiento). Pero esto no es todo: cuando notamos que en el reparto del programa de mano no figura ningún “Patricio” (*Patricio/Carlos* es interpretado por el actor Gustavo Suárez), comprendemos también que ni siquiera el último de estos tres niveles es puramente escénico o extradramático; notamos que es siempre con *personajes* con quienes interactuamos en este tipo de apelaciones (invitación al “homenaje”, agradecimiento por estar allí, pedido de silencio para que el público de la otra sala no note nuestra presencia, etc.), y que es, por lo tanto, siempre desde la ficción y en tanto público *dramatizado* (y no como ‘meros’ espectadores) que lo hacemos (aunque no por ello los actores, el desmontaje y la bienvenida dejan de ser y de funcionar como tales, en un ejemplo más de perfecta anfibiología).

3.6 ESPACIO

3.6.1 Planos del espacio teatral / estructura espacial del drama

Recordemos, para comenzar este apartado, que *Bienvenido a Casa* es una obra en dos jornadas, o un espectáculo compuesto por dos obras, que se desarrolla(n) en dos espacios escénicos independientes y sucesivos: el primer día, en la sala del teatro La Gringa y el segundo en su depósito, que sirve como sala y escenario para la acción de la Obra Dos. Al comienzo del segundo día de representación, los actores (en rigor, personajes que representan actores en el último o el más exterior del complejo entramado de niveles dramáticos propuestos) reciben a los espectadores en la sala principal y luego de un breve saludo y agradecimiento, los guían al depósito del teatro. Una vez instalado allí el público del segundo día, los actores se retiran para recibir al otro grupo de espectadores, los que asisten al primer día de representación y que se dispondrán en la sala principal (sin haber visto el depósito, que permanece oculto para ellos, y sin saber, en principio, que una obra paralela tendrá lugar allí). A pesar de la independencia o autonomía edilicia de estos dos espacios escénicos y de sus respectivos espectadores -y de modo análogo a lo que ocurre con el *tiempo de la comunicación teatral*- el espacio de la Obra Uno tiene existencia dramática para el público de la Obra Dos (desde el depósito oímos y vemos parcialmente lo que ocurre en la sala principal, y

eso que ocurre allí se integra a la acción dramática de la Obra Dos, influyendo en su desarrollo), pero no viceversa.

La relación entre *sala* y *escena* en ambas jornadas es, entonces, frontal o de *oposición*¹²¹. Este planteo de espacios claramente opuestos y diferenciados para actores y espectadores, confiere a la acción cierto fondo de estabilidad o *normalidad*, que propicia la constitución del drama principal, compensando o atenuando la complejidad de niveles y las inestabilidades constructivas que la obra verifica en casi todos sus otros componentes, como hemos visto. En otras palabras: en un espectáculo que tiende de múltiples modos a problematizar toda certeza del espectador en cuanto al carácter discreto o *cerrado* del universo ficcional que se le presenta, esta *relación estable de oposición entre sala y escena* asegura un mínimo (indispensable) de consistencia al universo ficcional representado. A su vez, la relación opuesta y cerrada entre el espacio del público y el de los actores, permite ocultar ciertos ‘trucos’ escénicos que funcionan como significantes espaciales: los filtros ópticos que instalan de pronto una paleta cromática fría, los micrófonos ocultos que amplifican y procesan con efectos sonoros la emisión vocal de los actores (ambos ya comentados más arriba), por ejemplo.

Desde una visión o experiencia global de la obra, considerada en su duración total de dos días, *Bienvenido a casa* plantea una estructura espacial simple, con *espacios múltiples* (dos) *sucesivos*. El valor de la misma, tematiza de manera transparente la *visión* como elemento central del espectáculo: el día dos vemos desde una nueva perspectiva, lo que vimos el día uno desde la sala principal. Así, *espacio*, *visión* y *ficción* quedan constructivamente implicados entre sí: el espacio como “lugar” de la visión y la visión como constitutiva de la ficción, en el sentido de que el lugar *desde donde* vemos le asigna un carácter o un estatuto a *lo que* vemos, y las cosas vistas cambian (de sentido, de implicancias) cuando la perspectiva (en sentido literal) se modifica.

En cuanto a sus *grados de representación*, para el público del segundo día, el espacio principal (la sala de la Obra Uno) es percibido como espacio *latente* (aunque por momentos se hace *patente*, cuando se abren la ventana o la puerta que comunican la sala con el depósito). Estas puertas y ventanas que separan y unen ambas salas y ambos públicos, trazan, entonces, el límite entre lo *patente* (visible) y lo *contiguo* (sugerido),

¹²¹ En general, con la excepción –importante– de una escena que comentaremos en el apartado siguiente.

pero también distribuyen niveles dramáticos: del lado de allá, la historia de los suicidas, de este lado, la historia de los actores que la nos invitan a observar cómo la representan (y desmontan).

3.6.2 Espacio y niveles dramáticos

Esta estructura espacial produce efectos de sentido notables para el análisis cuando pensamos las formas en las que entra en relación con los otros componentes dramaturgicos. La relación que primero salta a la vista y que atraviesa las otras es la que mantiene con la *visión* y en particular con los *niveles dramáticos*. De lo desarrollado en el apartado anterior podemos deducir la existencia de *tres espacios fundamentales asociados a los tres niveles que la obra pone en juego*. Vinculamos, en principio, el drama del suicidio frustrado del grupo de actores con el espacio principal, el del primer día de representación, y el espacio oculto o secreto del depósito con el *metadrama* al que, invitados por los actores, asistimos el segundo día. Sin embargo, esta oposición acaso simple y tranquilizadora, se complica y se desequilibra con una escena breve pero clave, que tiene lugar a poco de comenzado el segundo día de representación. Por unos instantes, mientras vamos ingresando al teatro, recorreremos la sala principal, atravesando el escenario del drama que presenciamos el día anterior, y luego los actores nos van ubicando gradualmente en la nueva sala (preparada en el depósito del teatro). Estos minutos iniciales, asociados a ese espacio *de tránsito*, son percibidos por el público, en principio, como pertenecientes a un plano puramente escénico o *extradramático* (“real”, si se quiere), es decir: exterior y anterior a la obra propiamente dicha (a la ficción); algo así como un *prólogo*. Sin embargo, en el transcurso de esta breve secuencia, podemos notar que los nombres de los actores que nos reciben, presentándose, no son los mismos que figuran en el reparto del programa de mano, y por lo tanto, que tanto ellos como el compañero al que homenajean y a cuyo homenaje nos invitan, son en realidad, también, *personajes*, sólo que de un nuevo nivel dramático, en el que los espectadores quedamos también incluidos (si ellos son personajes de un drama, es forzosamente habitando ese nivel ficcional de existencia que podemos recibir su saludo y aceptar su invitación al “homenaje”).

Lo decisivo es que estos minutos en los que interactuamos con los actores determinan, entonces, un *tercer espacio, asociado a un tercer (o primer) nivel*

*dramático*¹²². Este nivel entra en marcada oposición con los otros dos, por quedar asociado a un *espacio de tránsito* (no fijo o estable como aquellos), y por ser *abierto e integrado* en cuanto a su relación sala / escena: el público está de pie junto a los actores y atraviesa con ellos -o *entre* ellos- el escenario, hasta disponerse en las butacas del depósito. El efecto anti-ilusionista que produce esta relación de apertura e integración del espacio de los artistas y el del público, es funcional a la instalación del nuevo nivel (meta-metadramático), por cuanto nos permite distinguir o *distanciar* esta instancia, de la del homenaje propiamente dicho (nivel metadramático), que está a punto de comenzar. De ahí que los actores nos reciban con “ropa de calle” y que veamos un varal de vestuario, entre otros signos que postulan esta escena como un (supuesto) “afuera” o un “antes” con respecto a lo que está por comenzar; pero -insisto- un afuera o un antes ya *dramáticos* (ya ficcionales).

3.6.3 Espacio y temporalidad

En cuanto a la relación del espacio con la estructura temporal del drama, asociamos en principio el espacio del depósito (Obra Dos) con el “presente de la enunciación” dramática, -si cabe el préstamo terminológico-; es decir, con el tiempo en el que tiene o está teniendo lugar el “homenaje a Ángel Calighieri” al que el público es invitado el segundo día; mientras que el espacio de la sala principal se asocia a un tiempo anterior en la fábula: el del proyecto de suicidio colectivo de los actores, cuya representación tiene lugar ante el público de la Obra Uno.

Asimismo, el espacio del segundo día está ligado, por necesidad, a un desarrollo *isocrónico* del tiempo dramático: el homenaje al que asistimos desde el depósito consiste en la representación de una obra “real” -que efectivamente está teniendo lugar en el escenario contiguo-, y por lo tanto, el transcurso de aquella es forzosamente *lineal* y *continuo* para el público del segundo día (la puesta en escena de la Obra Uno es parte de la *fábula* de la Obra Dos). El espacio del primer día de representación, en cambio, sí admite, en su correlato temporal, alteraciones de *orden* y anomalías de *duración*, ligadas sobre todo (otra vez) a los saltos de nivel dramático: las escenas en las que se instala el

¹²² *Primero*, en tanto es el que contiene o produce, en términos lógicos, a los otros dos; pero *tercero* según su orden de aparición desde la perspectiva del espectador.

nivel externo o metadramático (los actores en el sillón comentando las secuencias que acaban de representar como personajes del nivel inferior) alternan, en la Obra Uno, con el desarrollo de la ficción principal o incluida. Pero, como ambos niveles son, en rigor, parte de la misma *fábula* (y por lo tanto del mismo *tiempo diegético*, en términos absolutos¹²³), cada salto de nivel supone también una *anticipación*: los actores comentan, desde su presente, los episodios que acaban de representar, y que son parte de su pasado, según hemos mostrado ya.

3.7 Visión

Como se ha intentado mostrar desde el comienzo de este capítulo, estamos ante un espectáculo en el que varios de los aspectos constitutivos de la *visión* o recepción teatral, no sólo tienen una fuerte relevancia en términos estructurales o compositivos, sino que alcanzan el grado de *tematización*: son, por ejemplo, replicados y jerarquizados en la *fábula*, aludidos simbólicamente o metafóricamente en más de una ocasión, o bien encarnados en personajes de caracterización e inscripción ambigua. Es por eso que los apartados anteriores han presentado ya unas cuantas (tal vez las principales) observaciones sobre el funcionamiento de la *visión* en *Bienvenido a Casa*. Lo que sigue es poco más que una recapitulación y un esfuerzo de síntesis, que añade, para finalizar el capítulo, algunas apreciaciones complementarias sobre este aspecto crucial para nuestro análisis.

3.7.1 Distancia / perspectiva

En términos generales, y según argumentamos en el capítulo anterior (2.1.2), el concepto de *distancia* en tanto *tensión* (estructural) entre el polo representante o *escénico* y el representado o *diegético*, atraviesa activamente todos los componentes de un drama. En el sentido más general y superficial, *Bienvenido a Casa* cumple de modo cabal con lo anterior, ya que como espectáculo consiste, esencialmente, en una propuesta que distancia, el segundo día, la *visión* del día anterior. Este distanciamiento opera sobre todo a través de la singular estructura espacial de la obra, como hemos visto más arriba, pero también produce efectos poderosos, en este sentido, su manejo de la

¹²³ Según fue fundamentado en 3.5.3.

temporalidad (de manera notoria a través de las *repeticiones*, también comentadas oportunamente, por ejemplo). En cuanto a la relación entre la *distancia* y los otros componentes de la *visión* dramática, es posible afirmar, en primer lugar, que a través del uso del *espacio* y del *tiempo* se alían o se conjugan *distancia* y *perspectiva*. Por ejemplo: los procedimientos que tienden a generar efectos distanciadores, tornando ostensible la cara escénica del espacio dramático, operan a su vez en favor del *extrañamiento* de la perspectiva, sobre todo a nivel *cognitivo* y *afectivo*; esto es: nos separamos críticamente del universo diegético y de la ilusión teatral al tomar conciencia (saber más) sobre los trucos y efectos escénicos puestos en juego, pero nos distanciamos también afectiva o emocionalmente del drama de los actores suicidas, cada vez que su voz o sus cuerpos nos llegan distorsionados por los efectos lumínicos y sonoros anti-ilusionistas. Este procedimiento está incluso pautado en manuscrito de la obra, a través de algunas acotaciones que evidencian su carácter deliberado:

LUISA- (*ingenua*) ¿Por qué no te sacás la bolsita?

El Hombre Elefante se saca la bolsa de la cabeza, quedando de espaldas al público. Luisa grita; Carlos, Laura y Vicente retroceden repugnados.

De pronto las voces de los actores suenan amplificadas y el eco las envuelve, instalando un clima violento, pero generando en el público un distanciamiento de la exasperada situación. (Suárez, 2012a: 11; subrayo)

Por otra parte, el complejo estatuto que adquiere el *personaje* dramático (como categoría de análisis), también produce efectos en la *perspectiva cognitiva* y *afectiva* del espectador. Estos efectos tienden, en algunos casos, hacia el polo del *extrañamiento* (como vimos, por ejemplo, en el apartado *Escritura*, al hablar de la inestabilidad emocional de los personajes, canalizada en llantos, risas o diálogos incoherentes que rompen el *decoro*, generando confusión y eventualmente molestia en el público), pero en otras ocasiones, fortaleciendo, en cambio, el polo de la *identificación*, a través de operadores pragmáticos que producen efectos de comicidad o complicidad con algunos personajes, como se mostró en el párrafo dedicado a las *funciones del personaje* (3.4.3).

Sin salirnos del eje analítico de los personajes, más productiva aún parece ser la tensión entre *distancia personal* y *niveles dramáticos*, que, como hemos sugerido ya más de una vez, está en la base compositiva de la obra y es replicada temáticamente en

su propia *fábula* (la complejísima relación entre Ángel Calighieri, Fernando -su reemplazante-, y el “Hombre Elefante” –su modelo-, y los saltos de nivel que articulan o desarticulan constantemente el cálculo de la distancia interpretativa entre *papel*, *personaje* y *actor*).

3.7.2 Niveles

Atentos a esta complejidad, conviene clarificar lo máximo posible el “plano” (en el sentido arquitectónico) de niveles que la obra concibe, articulándolo con los personajes a ellos asociados. Según hemos fundamentado ya, el *nivel más exterior o más enmarcante* es el que se establece en los minutos iniciales de la Obra Dos. Se trata del “prólogo” al homenaje que los actores rendirán a su compañero Ángel: los minutos en los que aquellos reciben al público con ropa de calle, presentándose con sus nombres supuestamente reales (aunque, maliciosamente, en algunos casos no coincidan con los del programa de mano) y agradeciendo a los espectadores su presencia por segundo día en el teatro. Este nivel es ostensiblemente metadramático, y simula ser puramente escénico (intención que se evidencia, por ejemplo, en la acotación ya citada “*Óscar cruza el escenario y con un gesto aprueba la presencia del público. Cambia la garrafa de la cocina. Alguien pasa al fondo con un varal de vestuario*”, y en parlamentos como: “*Bueno, buenas noches, mi nombre es Luisa, interpreto a Luisa*”)

El segundo nivel dramático aparece ya en la Obra Uno, con la ‘escena del sillón’, también comentada más arriba. Este nivel es metadramático con respecto a la acción principal del Día Uno (la historia de los suicidas, que los actores comentan desde el sillón), pero se encuentra en un plano inferior o incluido con respecto al anteriormente presentado (el del recibimiento inicial de la Obra Dos). La repetición de la “escena de la foto” (comentada en 3.5.4) nos permitió ver esta inclusión con claridad, pero también podemos notarla en parlamento anterior de Patricio: “*No nos olvidemos que esto es un ejercicio de apertura, ¿eh?... “Estoy acá”, y que ya empezó, se habrán dado cuenta, ¿no?*”. Con ese “ya empezó”, Patricio nos recuerda (o nos advierte) que estos actores que ahora nos hablan afectadamente no son los mismos que aquellos que nos recibieron con “ropa de calle” –y que se presentaron con otros nombres- unos minutos antes, al comienzo de la función. Por lo tanto, su advertencia nos hace comprender que lo que “ya empezó” es el segundo nivel dramático. Finalmente, el nivel

más interno, incluido en los otros dos, es el que se constituye con la fábula principal de la Obra Uno: la historia de los actores-suicidas y de la aparición inesperada del Hombre Elefante en sus vidas.

Desmontaje del desmontaje

Con respecto al establecimiento y la inteligibilidad de los niveles para el espectador, son fundamentales, como vimos en el apartado sobre *Tiempo*, las repeticiones. Además de enviar a lo ya referido allí, comentamos ahora el “*desmontaje del desmontaje*” que tiene lugar el segundo día de representación, a través de un procedimiento notable por su sutileza y su rendimiento dramático (en rigor, otra *repetición*).

Como sabemos ya, el “homenaje” a Ángel Calighieri se plantea en apariencia como una invitación al “detrás de escena” de la obra principal: desde el depósito del teatro asistimos, supuestamente, a la cara escénica o “real” de la ficción que presenciamos el día anterior. Desde allí podemos notar algunos “trucos” en funcionamiento (el mecanismo hidráulico que produce, para el público de la sala principal, una sensación muy verosímil de lluvia en la ventana, por ejemplo), además de escuchar conversaciones técnicas y ‘privadas’ entre los actores, mientras vemos cómo se preparan para entrar a escena en la sala principal. Con estos elementos, se construye la ilusión de que estamos instalados en un nivel puramente escénico, opuesto al dramático o ficticio del día anterior. En ese contexto es que van surgiendo los imprevistos e inconvenientes, ya mencionados, que generan una tensión creciente entre los actores, alterando el normal desarrollo de la “Obra Uno” en el escenario contiguo. Esta tensión llega a su punto culminante cuando los actores deciden interrumpir la representación en la sala principal: se baja el telón, comienza a sonar una música ‘funcional’, y los actores entran al depósito para discutir acaloradamente frente a nosotros, mientras el público de la sala contigua espera –presumiblemente, desconcertado- la reanudación de la obra. En este momento -y aquí el punto clave- los espectadores del ‘día dos’ recordamos que la noche anterior ocurrió *lo mismo*: en cierto momento, los actores interrumpieron violentamente la obra, bajando el telón porque necesitaban discutir “a solas” (en realidad, ante el público del depósito, pero eso no lo

sabíamos entonces). Lo fundamental es que, al tomar conciencia de esta *repetición*, se nos revela definitivamente el carácter *diegético* (ficcional) de todo lo ocurrido: la interrupción de la Obra Uno es parte de su fábula y como tal, se repite cada día; los actores que discuten son *personajes dramáticos* que representan actores que discuten, cada noche, lo mismo, etc.

Cuando el carácter ‘auténtico’ y por lo tanto *único* de la discusión y de la bajada de telón se derrumba, ese derrumbe nos hace salir definitivamente del truco. El signo temporal de la repetición *desmonta el desmontaje* y establece una doble inscripción: inscribe como *dramático* el supuesto “detrás de escena” del Día Dos y, al hacernos salir de la ilusión de que estábamos en el mismo nivel de realidad que los actores, nos reinscribe como espectadores en un nivel superior o exterior con respecto a ellos, que se revelan, ahora, personajes.

Cierre: *final del juego*

De modo que, ya para concluir, los procedimientos que desmontan o visibilizan los engranajes de la ficción son múltiples y operan (casi) continuamente, pero están asociados a funciones diversas, e incluso opuestas, en cuanto a la producción de sentidos en la dramaturgia de *Bienvenido a Casa*. El primer día, la puesta en escena está plagada de efectos que subrayan el espesor escénico, material, artificioso de la representación (micrófonos ocultos; música extradiegética que aparece de pronto subrayando convencional y redundantemente la situación dramática; aplausos grabados reproducidos al entrar un personaje, emulando una “*sitcom*” estadounidense; transiciones lumínicas poco sutiles que instalan una atmósfera de *suspense* demasiado estereotipada, entre otros). Estos efectos, si bien generan un *extrañamiento* de la perspectiva, al hacernos tomar conciencia del artificio escénico que los produce, son funcionales también a la generación de una atmósfera inquietante, ominosa, y, en términos pragmáticos, inducen al espectador a un estado general de confusión, mucho más que de distanciamiento crítico. Como hemos mostrado ya, la yuxtaposición de estos efectos y trucos sobrecodifica la ficción, inscribiéndola simultáneamente en géneros a veces inconciliables –“el espíritu de la comedia” y la atmósfera ominosa de aire “lyncheano” pautada en algunas acotaciones, por ejemplo-, y la confusión o el agobio aparecen en los espectadores toda vez que estas referencias intertextuales o genéricas

nos reclaman simultáneamente (o en una sucesión demasiado vertiginosa) modalidades de respuesta que también, entre sí, resultan inconciliables (risa, tensión, expectativa, compasión, distanciamiento). Es por eso, creo, que al término de la primera jornada de *Bienvenido a Casa*, salimos del teatro con una sensación en la que el desconcierto y la confusión predominan sobre el distanciamiento crítico o analítico con respecto a lo vivido.

El Día Dos, en cambio, procedimientos análogos producen el efecto opuesto, y esta es, tal vez, la principal clave del espectáculo en cuanto al funcionamiento de la *visión*. Los saltos de nivel y los procedimientos distanciadores del Día Dos funcionan de un modo muy mucho más convencional, distanciando realmente la *visión*, afirmando nuestra certeza y nuestro control como espectadores sobre el mundo dramático que se ha desarrollado ante nuestros ojos durante dos noches. La sumatoria, o mejor, la síntesis de esta gama de efectos, es, en suma “*el espíritu de la comedia*”: nos confunde y nos pierde en su juego endiablado, pero nos permite, al final, salir del laberinto, para poder, desde afuera, pensarlo. Es precisamente a esto a lo que apuntan, creo, los tan emotivos como metadramáticos parlamentos de despedida de los actores, con los que termina la obra:

VICENTE: (*Al público*) Mis queridos amigos: estoy... ¡estoy tan emocionado! Mi conocimiento es corto, y sé que muchos lo desprecian, pero eso me importa un bledo. (*Se ríe*) No se preocupen, que voy a ser breve. Nosotros...nosotros no estamos acá para despejar misterios; es mejor que ignoremos semejantes interrogantes, porque vivimos en nuestro pequeño mundo y nos conformamos con eso. Porque...porque sabemos que todo se termina y que ataca la muerte. (*Señalando la Obra Uno*) ¿Escuchan? Gas... Todo esto podría suceder, pero tenemos nuestras escapatorias. Sin escapatorias para evadirse del drama, el Hombre viviría en un infierno. El mundo y sus realidades deberían ser tangibles, para que podamos quejarnos de ellas con plena conciencia. Pero no estén tristes, queridos amigos. Siempre nos harán falta.

(...)

LAURA: - (...) Siempre hay algo que está más allá, siempre hay algo que se nos escapa, por suerte... (*Muy emocionada*) Y la verdad es que les quiero agradecer de corazón, porque gracias a todos sentí eso, el escape, y gracias, porque es hermoso. Muchas gracias de corazón.

(...)

LUISA: Bueno, a mí, llegar a este momento me produce una sensación de alivio, porque la sensación de que algo puede salir mal, se termina completamente. De todas formas, algo se pierde y eso es triste.

(Vemos, por último, aparecer al Hombre Elefante, Fernando, esta vez sin las vendas [por primera vez con la cara descubierta])

LUISA: *(Al público, señalando al Hombre Elefante)* El Hombre Elefante... Es lindo, ¿no? *(Todos sonríen)*

PATRICIO: Bueno, me voy. Nunca me gustó irme último. De verdad, me parece peligroso. Un último consejo: “todo recordar y todo olvidar”. (Suárez, 2012b: 27-28)

En esta dirección ha intentado ir también este capítulo, que ahora concluye: lejos de elucidar los secretos o de domar la complejidad última de *Bienvenido a Casa*, hemos intentado iluminar algunos de los procedimientos constructivos que operan y se combinan en favor de ella, con la intención de que, al final, podamos salir de la fascinación hipnótica -pero muda- que esa complejidad puede provocarnos, y mirarla en cambio desde un *afuera* crítico que nos permita tener un lenguaje para decirla, y para situarnos en relación a ella.

CAPÍTULO CUATRO

Rendimiento crítico del teatro de Roberto Suárez

4.1 Introducción

El presente capítulo abre el tramo final de esta investigación con un doble propósito. Según corresponde al encuadre formal de este trabajo, ofreceremos una recapitulación de lo examinado en los capítulos anteriores, intentando retomar y profundizar las líneas centrales de nuestra argumentación y las hipótesis derivadas de ellas. Presentaremos, entonces, algunas conclusiones que surgen a partir de este esfuerzo de síntesis, buscando señalar también las limitaciones que hemos podido encontrar en nuestro enfoque. Complementariamente, abordaremos de modo más detenido y explícito la noción de *rendimiento crítico del teatro de Roberto Suárez en su contexto de producción* (anunciada desde el título de esta tesis y esbozada en los capítulos precedentes), intentando mostrar ahora su pertinencia y su productividad para nuestro cometido.

Para ello, comenzaremos por presentar y poner a prueba una propuesta de sistematización y reencuadre (para el análisis teatral) de un conjunto de nociones teóricas desarrolladas recientemente por el filósofo uruguayo Sandino Núñez (2005; 2009a; 2009b; 2011 y fundamentalmente 2012), cuyo propósito central, en el cruce disciplinar entre la filosofía del lenguaje y la teoría política, puede resumirse como el rescate de un programa crítico-resistente con respecto a las formas actuales del “capitalismo mediático”, así como una defensa estratégica de las prácticas subjetivantes y emancipatorias de cierta tradición, también crítica, de la modernidad. El atractivo fundamental que encontramos en esta propuesta es justamente su posicionamiento *resistente* frente a posturas relativistas y escépticas con respecto a la vigencia de nociones como las de *sujeto*, *política* y *crítica* en el marco social actual y en nuestra región:

Quizás el gran desafío político-intelectual de este tiempo, por lo menos en esta zona del mapa geopolítico, no sea ya pelear contra un poder despótico o tiránico, ni historizar los discursos para desnudar los juegos de poder que circulan por detrás de saberes y verdades (...) En la obscenidad del capitalismo integrado contemporáneo, ese desafío tiene más que ver con la creación de cortes en la circulación de mercancías, la circulación horizontal y asimbólica de palabras y cosas y en sus ciclos de inversión, reinversión y consumo. Y a su vez estos cortes tienen que ver con la construcción de nuevas subjetividades (...) Va siendo tiempo de que la filosofía política de izquierda del Tercer Mundo (...) ya no distraída y atolondrada por la utopía democrática de fines del siglo XX, los multiculturalismos, el respeto a las identidades locales, la celebración de la diversidad (cada vez más orgánicamente ligables al capitalismo comunitario de consumo), se plantee nuevamente, en tanto anticuerpos a la circulación del capital, algunos aspectos de la educación subjetivante- humanizante, tan descalificada por no científica (anteayer) o por eurocentrista (ayer). Educar, gobernar, resistir a la obscenidad destructiva del capitalismo actual. Civilización o barbarie. La vieja consigna colonialista se carga de un nuevo sentido (Núñez, 2005, contraportada)

Desde estas coordenadas, el giro interpretativo que esbozaremos con respecto a nuestro corpus y a nuestro objeto de estudio, nos permitirá proponer un marco categorial que estimamos valioso para pensar las posibilidades de producción de sentido político -en el contexto contemporáneo y en nuestra región-, tanto para el teatro en general (para el arte teatral como espectáculo) como para cierto teatro en particular (del cual el caso de Roberto Suárez nos parece, claro, un ejemplo significativo). Para ello resultará clave la defensa, en la propuesta teórica que a continuación presentaremos, de los conceptos de *lenguaje y representación* como categorías coextensivas de lo político y de lo social, pero también como herramientas necesarias para un pensamiento que se posicione críticamente frente a lo que, generalizando, podemos llamar el *estatuto dominante de la representación en el marco social y cultural contemporáneo*. Aludimos con esto al debilitamiento, si no a la abolición, del carácter discreto (discernible) de los límites entre -para ponerlo en los términos más simples- ilusión y realidad, o “arte” y “vida”; debilitamiento visible no sólo -o no ya- en prácticas escénicas y formas espectaculares contemporáneas, sino también, con no menos fuerza, en los medios de comunicación, en la política, y aun en los intercambios sociales cotidianos a pequeña escala. Hablamos de un modo desdelimitado o desregulado de la representación,

sedimentado en ciertas prácticas (sociales y escénicas) contemporáneas atravesadas o moduladas por formas de la teatralidad, del espectáculo o del *simulacro*¹²⁴.

Frente a este panorama, y como hemos sostenido ya en los capítulos segundo y tercero de esta investigación, los espectáculos de Roberto Suárez resultan estimulantes por el potencial figurativo y crítico que ofrecen para pensar esos límites, no sólo con respecto al funcionamiento de la representación en general, sino también a las relaciones entre el teatro como espectáculo y otras formas de *teatralidad social* o teatralidades estéticamente legitimadas¹²⁵ en nuestro marco cultural actual. En tal sentido, el reencuadre categorial que a continuación proponemos nos permitirá, esperamos, mirar con otra luz -o desde una perspectiva complementaria- las ideas que más arriba hemos defendido, en torno a los modos cómo algunos de los procedimientos dramáticos característicos del teatro de Suárez pueden adquirir un *rendimiento crítico* con respecto al problema de la representación dentro y fuera del teatro, así como sobre las relaciones *dentro-fuera* (signo / referente o enunciado / enunciación, por ejemplo) replicadas *a la interna* de los procesos representativos.

4.2 (Nuevo) marco conceptual: lenguaje, sujeto y crítica en la filosofía resistente de Sandino Núñez

4.2.1 Fundamentos

En el capítulo introductorio del volumen *La vieja hembra engañadora. Ensayos resistentes sobre el lenguaje y el sujeto*, Sandino Núñez establece su propósito de resituar al lenguaje como centro del problema filosófico contemporáneo, pero “no para subordinar la filosofía a una supuesta ciencia o teoría del lenguaje, sino [al contrario] para poner -otra vez- al lenguaje *en la filosofía*” (Núñez, 2012: 10; cursivas del autor).

¹²⁴ Aludo aquí de manera general a las ya clásicas nociones de “sociedad del espectáculo” y de “simulacro”, propuestas respectivamente por Guy Débord (1992 [1967]) y Jean Baudrillard (1978). Por razones de espacio y de enfoque no se desarrollan aquí estas conceptualizaciones, ambas muy “exitosas” y ampliamente diseminadas, por otra parte, en el campo de la teoría crítica francesa, primero, y entre los estudios de la posmodernidad y el posestructuralismo, más adelante, en no pocos centros académicos europeos y americanos.

¹²⁵ Villegas (1996: 13 y ss.). Para una valoración genética de esta noción y de su productividad en los estudios teatrales latinoamericanos véase Gutiérrez (2015b)

Con tal cometido presenta el concepto de *lenguaje* que articulará su argumentación durante todo el ensayo, como un concepto en primera instancia *crítico* o negativo, es decir: no como tal o cual lengua (positiva, existente) ni como la multiplicidad de voces, dialectos, discursos o sentidos en general, sino como “algo del orden del *sentido del sentido* (...) algo del orden de la capacidad de cierta singularidad para plantearse universalmente, cierta potencia de universalidad que inevitablemente reside en alguna forma histórica particular” (ibíd.; subrayo). Será en este marco que la noción de lenguaje quedará ligada casi por definición a la de *política*, en tanto:

Lenguaje es la *polis*. Lenguaje es lo que define lo humano en tanto social y en tanto político. Es la organización misma de la realidad colectiva. Los animales tienen voz (*phoné*), dice Aristóteles, pero solo los hombres tienen (además de voz) lenguaje (*logos*): el animal puede expresar dolor o placer, aún comunicarse, pero solamente el hombre puede juzgar la vida como justa o injusta, buena o mala. Lenguaje es la capacidad de socializar la *vida* (...): una tarea imposible en tanto lo político mismo es cierta tensión entre la socialización y la vida –por eso, quizás, el oxímoron aristotélico al definir al hombre en tanto *animal político*: si política define lo humano y lo separa de lo animal, ocurre que, a pesar de socializarse o humanizarse, el hombre no deja de ser *animal*, es decir, siempre hay (debe haber) un resto de vida presocial que resiste a la socialización y al lenguaje (2012: 12; cursivas en el original¹²⁶)

Además de la ligadura conceptual entre el lenguaje (así definido como la capacidad de socializar la vida) y la política -o *lo político* en el sentido más general-, me interesa especialmente recuperar este carácter “imposible” por definición de la tarea de “socializar” (completamente) la vida: la clave es que de esa imposibilidad derivará el estatuto incompleto o ‘dañado’ de cualquier proyecto interpretativo-crítico (es decir, de cualquier *metalenguaje*) que, al tropezar siempre con este obstáculo constitutivo del lenguaje (de su lenguaje-objeto), quedará condenado a una consistencia –también, entonces- imposible. Esto dará lugar a la idea central del *referente* como una entidad tan ilusoria (en cuanto a su “presencia plena” en el lenguaje) como necesaria (para que el lenguaje pueda ponerse en funcionamiento). Con miras a la argumentación que sigue, lo decisivo es que esta concepción crítica-negativa de la referencia (o del “pacto referencial”, según veremos enseguida), será la llave para definir, en nuestro reencuadre categorial, el carácter también *imposible* (fallido o inconsistente) *pero necesario* de la

¹²⁶ En adelante, salvo indicación contraria, los destacados en las citas corresponden al original.

mímesis –de la construcción de un universo referencial o de la “ilusión de realidad”-, para que la representación teatral pueda soportar un pliegue crítico¹²⁷.

En cuanto a la noción de *sujeto*, en este planteo queda circunscripta o anclada a la Modernidad como formación social e histórica que le otorga sus condiciones de posibilidad. Así, “*sujeto*” no sería una entidad positiva universal o ahistórica (el sujeto “clásico” de conciencia o de conocimiento de la tradición metafísica), sino la sustantivación de ciertas *prácticas sociales*. Como el lenguaje, el sujeto, en tanto sustantivación de estas prácticas, “sólo puede exponerse [pensarse] social o políticamente. Y ambos solo pueden ser «patológicos»: no superan obstáculos para lograr un funcionamiento normal, bueno o ideal: su «funcionamiento» o su existencia no es sino la superación de esos obstáculos” (2012: 12).

En tal sentido, *lenguaje* y *sujeto* quedan ligados por sus condiciones históricas de aparición, pero también por la perspectiva asumida en el análisis: notamos que se trata de un punto de vista no inmanente sino *trascendental*, en la medida en que se pregunta por las condiciones formales de posibilidad de la experiencia y de la representación, asumiendo que estas son históricas (y que en la tradición occidental remiten al lenguaje y al sujeto como fundamentos o puntos de anclaje). En palabras del autor:

el lenguaje sería un estructura de representación (...) cuya condición de posibilidad es un sujeto (la *idea* de un sujeto, la *representación* de un sujeto) que indique cierta distancia soberana o autónoma con relación al sistema de representaciones, y un objeto que pueda entenderse, llegado el momento, como determinado por el propio sujeto en tanto este introduce condiciones de representación de ese objeto (la *idea* de un objeto). Sujeto y Objeto trascendentales son así formaciones *necesarias*, y suponen una subversión de ciertas ontologías realistas o monistas de acuerdo a las cuales el conocimiento ocurre cuando el entendimiento logra capturar la estructura de lo existente. (2012: 13)

¹²⁷ En otras palabras, y aunque parezca obvio (intentaremos argumentar que no lo es): las posibilidades críticas o reflexivas implicadas en un planteo *metadramático* dependerán de la constitución previa y efectiva de un *drama* principal con un mínimo de estabilidad o consistencia en términos de ilusión referencial.

Según el diagnóstico de Núñez, en el ocaso de la Modernidad, “el capitalismo global contemporáneo se sitúa en las antípodas de la socialización-subjetivación de los cuerpos y de la vida al instalar una biologización extrema de lo social (...) [Ese] es el aire nuevo que nos toca respirar”¹²⁸ (2012: 14). Junto esta caída de las condiciones de posibilidad del sujeto, caería también, entonces, la posibilidad de la *crítica* (en el sentido trascendental antes planteado). Es en este marco argumentativo que la restitución de esas condiciones de posibilidad (del sujeto, de la crítica y del lenguaje que los articula) puede ser defendida, entonces, en el contexto actual, como una “práctica política de resistencia” (2012: 15).

4.2.2 Modo referencial

Aunque sin pretensión de sistematicidad, en el cuerpo central del ensayo de Núñez se propone una descripción de ciertas tensiones que pueden dar cuenta del funcionamiento del lenguaje (en el sentido crítico antes definido), a partir de las relaciones entre algunos *modos* fundamentales¹²⁹. Su hipótesis de partida es, según quedó ya sugerido, la necesidad de un *modo referencial* (relación signo / referente) como suelo básico de cualquier operación de sentido. El carácter social o público del lenguaje se asienta en que “el lenguaje siempre dice *de* algo que, por fuerza y en última instancia, no es lenguaje. Ese algo que no es lenguaje y que es dicho por el lenguaje es el referente. El referente es aquello de lo que la metáfora es metáfora” (19). A pesar, o en contra, de las advertencias deconstructivistas sobre la circularidad del sentido o la remisión interna de la referencia¹³⁰, la cuestión es presentada como un “pacto” y como una *necesidad*; la reificación o la naturalización del referente es inevitable y necesaria para el funcionamiento del lenguaje: “El referente, anclaje ilusorio de la circularidad del

¹²⁸ Para un desarrollo de este punto en particular, véase también el ensayo “El sistema inmunológico global” (2015) publicado en el blog del autor, “Geopolítica de la subjetividad”: <http://sandinonunez.blogspot.com.uy/2015/11/el-sistema-inmunologico-global.html>

¹²⁹ La clasificación remite, aunque con bastante libertad, a las “funciones del lenguaje” sistematizadas por Roman Jakobson en su célebre conferencia “Lingüística y Poética” (véase Jakobson: 1975).

¹³⁰ Me refiero a desarrollos recurrentes en el programa deconstructivista, que pueden sintetizarse bien con la fórmula derrideana “Il n’y a pas de hors-texte” (no hay un afuera del texto). Véase J. Derrida (1978).

lenguaje, es lo imposible-necesario (...) aquello que no puedo conocer pero que es, sin embargo, la condición de posibilidad del conocimiento. Vamos a llamar a esa naturalización del referente *pacto referencial* o *pacto semántico*. Es otra forma de nombrar a la *realidad*.” (2012:21). De este modo, la realidad (el concepto de realidad) será siempre-ya una realidad social, mediada por este “pacto referencial” o acuerdo intersubjetivo que posibilita la actividad de significar, a la vez que la condiciona como una actividad siempre atravesada por una falla constitutiva (la imposibilidad, pero a la vez la necesidad de afirmar la presencia, en el lenguaje, de algo externo a él):

Más allá del lenguaje (...) hay un suelo firme de no metafóricidad o de literalidad (...) Y ese mito aparece como algo estructuralmente necesario, no deconstruible. La abolición del sentido literal no es posible, en tanto caería también la propia operación o la propia *tecnología-metáfora* (...) La paradoja es entonces que el funcionamiento metafórico referencial del lenguaje exige por fuerza algo como una zona de no metafóricidad que dé sentido, luego, al desplazamiento, al viaje-metáfora (2012: 22-23)

El “pacto referencial” será siempre, entonces, una pacto abierto o dañado por esa falla (la representación muestra siempre el exceso o la falta o el desajuste de la relación entre signo y referente), a la vez que la relación entre los términos será concebida como una relación *plegada* o con «tercero incluido» (metáfora es la distinción misma entre lo metafórico y lo literal, referencia es la distinción entre el signo y el referente). Ese desequilibrio y ese daño serán, no obstante, el fundamento de la potencia crítica del lenguaje (de la capacidad del lenguaje de problematizar su propio funcionamiento):

El exceso o la falta es una brecha por donde la crítica penetra y procede. Para que el lenguaje sea lenguaje, el sentido (este o aquel sentido histórico, la ideología, las metáforas, la ontología y todo el pacto semántico de una época o una cultura) debe poder ser problematizado, revisado, modificado, desplazado. En suma, *criticado*. Lenguaje es esa capacidad infinita de problematización de sus propios sentidos finitos (2012: 24).

4.2.3 Modo crítico / modo simbólico

Esta potencia de (auto) problematización del lenguaje o del sentido define, en tensión con el modo referencial, al *modo crítico* o *metalingüístico*: el lenguaje en

posición reflexiva o la posibilidad de suspender (criticar, negar) el pacto referencial, evidenciando su inconsistencia. A partir de la relación entre ambos modos, se reconfigura la noción de *lenguaje* como “aquella estructura de signos capaz de sostener y operar una verdad crítica” (25), pero –y esto resultará esencial para nuestro propósito, según argumentaremos enseguida- entendiendo por *verdad crítica* una operación que no anule este antagonismo fundamental (entre la consistencia imposible o fallida del *modo referencial* y la pretensión de consistencia absoluta del *modo crítico*). La clave es que la anulación de esa tensión borra también la posibilidad de la crítica. Esto puede ocurrir, según se describe, de dos maneras o bajo dos figuras complementarias:

a) en nombre de una Verdad que, en plena coincidencia positiva con el sentido, obture la posibilidad de suspender el pacto semántico, de poner el sentido en cuestión (esta verdad despótica o dogmática será llamada “*Palabra*”), o bien,

b) en nombre de una desconfianza radical con respecto al pacto semántico -al sentido o a la referencia en general-, que anule de antemano cualquier pretensión de verdad, y por lo tanto también cualquier posibilidad de *crítica* (este rechazo escéptico o cínico de la idea misma de verdad y de sentido será llamada “*voces*”).

Así, el lenguaje deberá funcionar en el delicado equilibrio de “una estructura constitutivamente inconsistente como para que la posibilidad de deseo crítico pueda eventualmente plantearse, [pero] dotada a su vez de cierta estabilidad y consistencia como para ofrecer resistencia a ese deseo crítico (para que el deseo sea deseo)” (2012: 25)

Este equilibrio siempre precario, o esta dialéctica entre el *modo referencial* del pacto semántico y el *modo crítico* como posibilidad de juzgar y problematizar el pacto, constituirá -“utópicamente”- el *modo simbólico*, o en otras palabras, la (deseable) “potencia crítica del lenguaje [que] se apoya antes que en cualquier otra cosa, en el carácter *negativo* del referente” (2012: 27; subrayo). Tal negatividad tiene que ver con el punto de vista *trascendental* asumido antes; es decir, con el desplazamiento teórico desde la (mera) afirmación de la existencia de un objeto dado hacia a la pregunta por las condiciones de posibilidad de la representación de ese objeto. Desde esta perspectiva, la negatividad del referente (el verdadero sustento del *modo simbólico* y tal vez el “nudo” de toda la teoría) reside en que:

[el referente] no es lo que existe sino lo que es necesario que exista (...) es menos una entidad que un lugar negativo o una especie de operador. Es un lugar situado por encima de sí mismo que asegura la operación de suspender y criticar al sentido como tal o cual sentido positivo (histórico, contingente, finito) (...) Es lo que permite que el lenguaje siempre esté abierto a la verdad crítica, es decir, al escrutinio de la verdad como aquello que le falta o le sobra (siempre) al sentido (...) Cuando se juzga tal o cual sentido, eso quiere decir que el sentido mismo ya está instalado, que el sentido ya ha sido aceptado como algo que tiene sentido o como algo necesario, razonable o plausible (...) Puedo no creerle a tal o cual sentido, pero eso presupone mi creencia, más profunda, en *el sentido*, en la *idea de sentido* (2012: 28-29)

De lo anterior podemos extraer dos conclusiones provisionales que nos serán de utilidad para lo que sigue. Se trata de dos relaciones de necesidad. En primer lugar, resulta evidente que el modo crítico o metalingüístico no podrá existir sino apoyándose “previamente”¹³¹ en un modo referencial (la realización efectiva de esta apoyatura y la relación crítica entre ambos modos constituye, como aspiración o “utopía”, el *modo simbólico*). Complementariamente, la postulación o la existencia de un referente (una realidad externa y heterogénea con respecto al lenguaje) aparece como necesaria, en la medida en que es necesario, para que el lenguaje pueda funcionar, que haya *algo* de lo cual la referencia sea referencia.

4.3 Propuesta de reencuadre categorial

4.3.1 Lenguaje

Para empezar a delinear nuestra propuesta de traslado de estas categorías hacia las coordenadas del análisis teatral, el primer paso necesario será el de asimilar la noción de *lenguaje*, antes presentada, al lenguaje (específicamente) *teatral*. Esto parece plausible si recuperamos el concepto de *drama* del cual nos hemos valido en el capítulo segundo (al presentar y defender el marco teórico de la *dramatología*). En este contexto argumentativo, recordemos, el “drama” quedaba definido como efecto de la *convención*

¹³¹ Entrecomillo la expresión para señalar que la relación de anterioridad no es temporal sino causal o lógica

representativa de denegación que define al teatro como espectáculo y lo desmarca de otro tipo de prácticas escénicas (como el performance, la fiesta o el happening), en las que esta operación no está -necesariamente- presente. Esta convención, según se ha dicho ya, “consiste en una forma (...) que a la vez, representa o reproduce y presenta o produce, basada en la «suposición de alteridad» (simulación del actor y *denegación* del público) que deben compartir los sujetos teatrales y que desdobra cada elemento representante en otro representado” (García Barrientos, 2003: 29). El concepto de *drama*, piedra angular de la teoría, surgía, entonces, como una función de la puesta en tensión de los dos planos resultantes de ese desdoblamiento propio del *modo* teatral de representación (el plano “diegético”, *representado* o ficcional y el “escénico”, *representante* o real).

Creo que no resulta forzado (e intentaré mostrar que puede resultar productivo) homologar esta concepción del *drama* al “pacto referencial” antes examinado en la propuesta de Núñez. La analogía se sostiene en el carácter *convencional* que ambas nociones revisten (son fruto de un acuerdo pragmático que establece un tipo de relación entre el código y sus usuarios), pero también, o sobre todo, en el estatuto de *necesidad* que para ambas propuestas asume el *referente* (ficcional o semántico, según el caso). Si -según se expuso en el apartado anterior- el “pacto referencial” suponía aceptar que el referente es una entidad “imposible”, pero que, aun así, su postulación es *necesaria* para el funcionamiento crítico del lenguaje, del mismo modo podemos llamar “pacto dramático” a la convención representativa de denegación que asegura un fondo mínimo de ilusionismo (de *creencia* en la “imposible” ficcionalidad de los cuerpos y objetos *reales* que vemos en escena), para que una fábula pueda ser desarrollada y sostenida en escena –o para que un *drama* se constituya, según la concepción *modal* que hemos asumido en el capítulo segundo-.

Pero lo medular de la propuesta estaría en el segundo paso de la analogía que intentamos trazar: si, de acuerdo al modelo teórico recién presentado, el modo *crítico* o metalingüístico (el lenguaje en posición reflexiva) no es posible sin el *modo referencial*, y esto es lo que define al *lenguaje*, desde el punto de vista trascendental, como “algo que funciona siempre por encima de sí mismo” (Núñez, 2012: 25), podemos pensar, correlativamente, al “*metadrama*” como un drama “en posición reflexiva”, pero que requiere, para funcionar *críticamente*, un suelo o un “pacto” dramático (referencial) previo, de modo tal que éste luego pueda ser suspendido, enjuiciado, puesto en cuestión.

De esta manera, una forma (no menor a nuestro juicio) del rendimiento o del potencial crítico del *modo dramático de representación* podría pensarse como la que surge de la tensión entre el “pacto referencial” (instalado por el nivel primario de representación o la fábula principal) y el “modo crítico” instalado por el *metadrama* (en un sentido muy amplio, que incluya no sólo las modalidades del “teatro dentro del teatro” –recurso *crítico* por excelencia en la tradición occidental moderna- sino también otros procedimientos que activan el eje “vertical” de la comunicación teatral -entre actores y público-, o que ponen en relieve el espesor escénico –la cara “real”- de la representación).

Me interesa subrayar desde ya que lo decisivo para el carácter *crítico* de la propuesta que intento delinear y poner en juego en estas páginas, está en la posibilidad de sostener el antagonismo o la tensión entre ambos *modos* y no, por supuesto, en la mera existencia de un pliegue metadramático por sobre el drama principal (es decir: intento ir más allá de la obviedad de que todo metalenguaje examina o revisa a su lenguaje-objeto; no estoy pensando, si fuera necesario aclararlo, en un esquema cuyo potencial descriptivo y crítico se agota en el *distanciamiento* del metadrama con respecto al drama principal, al modo de algunas apropiaciones esquemáticas o instrumentales de la poética brechtiana, por ejemplo). En cambio, recuperando la línea argumental desarrollada por Núñez, la clave está en recordar que el *modo crítico* se apoya, para existir, en una consistencia fallida o imposible (la del referente), por lo que no puede aspirar (sin dejar de ser crítico) a proponerse como una verdad que ilustre, complete o llene esa falta (lo cual anularía, como vimos, el antagonismo). En otras palabras, el *rendimiento crítico* de un drama, cuya posibilidad planteo como hipótesis, debe reunir dos condiciones fundamentales: **1)** debe ser siempre, también, crítico de sí mismo (consciente de sus limitaciones, de su propia inconsistencia), pero, **2)** sin que esto implique renunciar a decir algo *de* - o sobre- el nivel (referencial) que examina. Es decir, debe evitar caer en las dos formas de obturación del antagonismo antes presentadas: “*Palabra*” (afirmación plena o dogmática de *un* sentido que cubre todo el campo) y “*voces*” (libre flotación horizontal de múltiples -o infinitos- sentidos y desconfianza con respecto a cualquier pretensión de verdad, siempre sospechosa de sustancialización o de recaída en una “metafísica de la presencia”¹³²).

¹³² Derrida: 1989

Para ilustrar esta cuestión, tal vez algo abstracta, y traer la reflexión hacia nuestras coordenadas, propongo dos posibles ejemplos (aunque manteniendo aún el carácter especulativo de este tramo de la argumentación). El primer caso de obturación del antagonismo (“*Palabra*”) ocurriría cuando un metadrama se propone desmontar *completamente* la ilusión teatral de la ficción principal (del nivel dramático primario o incluido), explicando e ilustrando sus “trucos” y engranajes en un comentario con pretensión totalizadora (que clausure posibles ambigüedades o inconsistencias: una marcoexplicación autoevidente que no logre examinarse críticamente a sí misma, reconocer sus propias limitaciones o poner en cuestión su propio lugar de enunciación). El segundo caso (“*voces*”) surgiría en aquellas puestas en las que, entre el nivel dramático principal y el metadrama, se planteara meramente una relación de contigüidad o yuxtaposición temática (por analogía, por ejemplo, al modo de la *mise en abyme*, asociada a la ruptura de la lógica de niveles o metalepsis). En estos casos, hablaríamos de una anulación del antagonismo entre el nivel referencial y su eventual pliegue crítico, cuando desde la dramaturgia se eluda cualquier pretensión explicativa o comentadora del drama secundario sobre el principal, renunciando entonces, también a la puesta en problema de la relación misma entre ambos niveles. En cambio, la apuesta estaría centrada en generar un efecto de caos o dispersión (cercano a la idea de “*fuga*” en el sentido barroco, pero sin retorno o sin cierre; es decir, borrando o diluyendo la relación jerárquica y estructural entre el plano enmarcante y el enmarcado), estableciendo –codificando– así, una actitud de sospecha o de escepticismo con respecto al potencial predicativo de la representación en términos generales, o por lo menos con respecto a la consistencia y la delimitación del acto de referencia ficcional.

4.3.2 Rendimiento crítico (hipótesis)

Presentados ya los rudimentos de la analogía conceptual que queríamos plantear, podemos deducir de lo anterior que, desde estas coordenadas de lectura, el nivel o el plano metadramático en una puesta en escena cualquiera, alcanzará un *rendimiento crítico* cuando pueda comentar reflexivamente no sólo al nivel dramático en él incluido (la fábula principal), sino, sobre todo, cuando alcance un (meta)lenguaje que le permita examinar reflexivamente *la propia relación* entre ambos niveles (examinar su lugar de

enunciación, su propio “afuera” metadramático, con respecto al “adentro” de la ficción incluida).

Volviendo a nuestro foco principal de interés, y adelantando algo de lo que sigue, estas primeras líneas (tal vez las fundamentales) del reencuadre categorial que proponemos nos permiten describir desde una perspectiva complementaria el viraje que hemos podido verificar (en los capítulos primero y segundo de esta tesis, por distintos caminos) en la poética teatral de Suárez, en cuanto a su concepción del ilusionismo teatral y a su manejo de la *distancia representativa* como categoría central en sus espectáculos. Nos referimos al proceso de transformación que hemos descrito, desde su etapa inicial, marcada por una apuesta hacia *lo fantástico, lo difuso o lo indeterminado* como claves de sus universos ficcionales (en las obras de los años noventa), hacia una apuesta, en los espectáculos de la que hemos denominado “tercera etapa” de su producción teatral, por estructuras metadramáticas (con personajes-actores) sostenidas y abiertas, en cambio, por una fábula principal bastante consistente y estable: un telón de fondo ilusionista o un “pacto referencial” previamente instalado, desde el cual el pliegue metadramático pueda surgir. Esperablemente, será en estas últimas obras que podremos hallar cabalmente en funcionamiento una poética (meta)teatral con *rendimiento crítico*, en el sentido antes definido: es decir, podremos defender que en estas obras la ficción se examina críticamente a sí misma, pero también la meta-ficción alcanza una posición autorreflexiva sobre el lugar y los supuestos desde los cuales ese examen se realiza.

Para adelantar un ejemplo, creo que esto último es bastante notorio en uno de los monólogos finales de *Bienvenido a casa* (Obra Dos). La escena tiene lugar cuando, abriendo el lento y velado desenlace en *anticlímax* que hemos comentado ya en el capítulo anterior (3.3.2) los “actores” -del nivel meta-metadramático- comienzan a desligarse de sus personajes (“actores” del nivel metadramático y personajes del drama principal). En el siguiente relato del personaje de Laura, y en paralelo al complejo juego de desembrague recién aludido, las inconsistencias y fisuras de la representación quedan sugeridas figuradamente por medio de la potente imagen de las “dos hojas” y su relación con la “medida áurea¹³³”:

¹³³ Se refiere al número irracional 1,61803..., conocido como Phi (ϕ), de larguísima tradición y usos o expresiones tanto en la aritmética como en el arte y la naturaleza, cuyo descubrimiento se atribuye al escultor griego Fidias, en el siglo V a.C.

PABLITO: (*al público*) Segundo día...creo que de estos dos días el momento que más espero es este, cuando ya no hay nada, no hay personaje, no hay mas historia. Estar así... (*Luisa abre la ventana, desde allí mira al público con gran amor*).

LAURA: Bueno, yo... si me permiten, a mí me gustaría muchísimo agradecerles, porque... bueno, hoy, gracias a ustedes, me acordé de una historia que una vez me hizo mi tío Pepe. Él estaba estudiando la “medida áurea”, ¿no? Y un día agarró una hoja de un árbol, la midió y efectivamente la relación interna era perfecta, ¿no? A los días agarró otra hoja del mismo árbol y lo mismo... Era *la armonía*.

PATRICIO: Voy desarmando...

LUISA: ¿Sigo?

TODOS: ¡Sí!

LUISA: Bueno, la cuestión es que cuando él comparó una con otra, se dio cuenta de que no había relación alguna y él ahí entendió lo inmedible, que siempre hay algo que está más allá, siempre hay algo que se nos escapa, por suerte (*Muy emocionada*) Y la verdad es que les quiero agradecer de corazón, porque gracias a todos sentí eso: el escape; y gracias, porque es hermoso. Muchas gracias de corazón. (Suárez, 2012b: 28)

4.3.3 *Lenguaje teatral y producción de sentido político*

Nos interesa defender, entonces, con esta noción de *rendimiento crítico*, una forma o una posibilidad específica de producción de sentido político que creemos hallar, primero, en el teatro como clase de espectáculo, y luego, en ciertos planteos o poéticas teatrales en particular. Esta posibilidad tiene que ver, como se dijo ya, con la visibilización y puesta en problema del estatuto de la representación y de sus límites en el marco social y cultural actual.

En cuanto a lo primero, creemos que, entre los espectáculos que plantean una situación comunicativa de co-presencia entre dos clases de sujetos concurrentes en un espacio-tiempo único y efímero (aquellos que participan llevando adelante una práctica escénica cualquiera y aquellos que participan observándola o “recibiéndola”), el teatro, en virtud de la convención representativa de *denegación* o desdoblamiento que le es propia (lo que hemos llamado “drama” desde las coordenadas teóricas asumidas en el capítulo segundo), ofrece la posibilidad de visibilizar *estructuralmente* esos límites y tensiones, dada la doble cara (ficticia y real, representante y representada) de sus

componentes constitutivos: personajes, espacio, tiempo y público. Aunque pueda resultar obvio, me parece necesario señalar, en este punto, que los espectáculos “vecinos” del teatro, es decir, las prácticas escénicas o formas de teatralidad desdelimitadas, liminales, posdramáticas, etcétera, en las que la constitución de un universo diegético-ficcional estable no es condición *necesaria* para su desarrollo (y muchas veces se evita deliberadamente, priorizando, en cambio, la pura presencia “real” de los cuerpos en el espacio -la “presentación” en lugar de la representación-), no cuentan *estructuralmente* con esta posibilidad. Como fue dicho ya¹³⁴, esto no significa, de ninguna manera, que hallemos en el “modo teatral” de representación una forma privilegiada, más legítima, sofisticada o potente que otras, ni como forma artística ni como lenguaje capaz de agenciamiento político-crítico en el contexto actual (y no dejamos de reconocer que muchas veces ocurre lo contrario, como han mostrado convincentemente, por ejemplo, Ileana Diéguez (2007), Antonio Prieto Stambaugh (2009) o Lucía Naser (2015), en distintos contextos argumentativos). Lo que afirmamos, en cambio, es que *esta* modalidad de puesta en tensión y cuestionamiento de los límites y problemas de la representación (una entre muchas posibles: la que hemos caracterizado bajo la noción operativa de “rendimiento crítico”), le es especialmente afín o cercana o conveniente al *teatro* más que a otras prácticas escénicas no ficcionales, por las razones estructurales que acabamos de argumentar. Aunque no con carácter concluyente, por supuesto, creo, no obstante, que este es un camino posible para explicar por qué la búsqueda artística de Roberto Suárez, centrada (por lo menos a partir de *El Bosque de Sasha* (2000) y sin excepción desde entonces) frontalmente en torno al estatuto de la representación como tema y como problema, y fuertemente experimental en distintos niveles, ha optado, sin embargo, siempre por un formato o un cauce “clásicamente” (convencionalmente) *teatral* para sus espectáculos.

En cuanto a lo señalado en segundo lugar (la mayor cercanía o afinidad de ciertas poéticas teatrales en particular con la noción de *rendimiento crítico* que hemos venido presentando) y como quedó sugerido ya, pensamos en aquellos planteos escénicos que ponen en relieve, tanto estructural como temáticamente, la comunicación teatral entre artistas y público y los modos como ésta es condicionada o atravesada por el desdoblamiento ficcional. Naturalmente, las estructuras metadramáticas que exhiban

¹³⁴ En el capítulo segundo, en ocasión de argumentar nuestra elección de la noción de “drama” como categoría analítica y descriptiva (2.1.2)

una relación crítica o analítica entre los distintos niveles de representación, serán formas privilegiadas para nuestra consideración.

Desde esta hipótesis de lectura volveremos sobre algunas de las “claves” constructivas de *La estrategia del comediante* y de *Bienvenido a casa* que hemos presentado en los capítulos precedentes. Pero también, en la recapitulación crítica que ofrecemos poco más adelante (4.4), aprovecharemos para tomar nota, desde esta perspectiva, de otras formas tal vez menos explícitas o evidentes de puesta en tensión, desde el lenguaje teatral, de la relación entre el “pacto referencial” y el *modo crítico*: entre ellas, por ejemplo, las que derivan de la adopción forzosa, para el público, de la *perspectiva sensorial interna* del protagonista (dominante en *El bosque de Sasha* y *El hombre inventado*) o las implicadas por la elección de la *apelación a los espectadores* como forma privilegiada del diálogo teatral (recurrente en los espectáculos de la segunda y tercera etapa del teatro de Suárez según nuestra periodización).

4.3.4 *Modos suplementarios*

Hemos visto cómo en el planteo teórico de Núñez resultaba fundamental la relación entre el *sentido*, entendido como “tal o cual contenido positivo concreto que el pacto referencial permite o asume” (2012: 61) y el *lenguaje*, concebido (potencialmente) como la razonabilidad crítica del sentido o como “cierta negatividad alojada en el sentido que permite, eventualmente, criticar o juzgar a las formas positivas del sentido, y, en suma, a todo el pacto referencial” (ibíd.). De esta relación primordial se derivaba la tensión entre el *modo referencial* y el *modo crítico*, como aspiración o como programa, identificado con la “utopía” de un *modo simbólico*: funcionamiento pleno del lenguaje como principio organizativo de lo social, capaz tanto de producir sentidos como de ofrecer el marco lógico para que su propia denotación pueda ser juzgada, interpelada o sancionada públicamente.

Además de estos *modos* fundamentales, la propuesta teórica de la que nos valemos concibe otras modalidades suplementarias de funcionamiento del *lenguaje*. Estas se proponen como obstáculos o como “síntomas” (del carácter siempre incompleto o fallido de la simbolización). Los presentamos someramente a continuación, ya que será útil integrarlos también al reencuadre categorial que venimos

proponiendo. Más específicamente, llevados a las coordenadas del análisis teatral, estos *modos* suplementarios nos aportarán herramientas descriptivas complementarias de las ya utilizadas, para leer algunas recurrencias significativas en el teatro de Roberto Suárez (especialmente el de sus primeras dos etapas).

1. *Modo poético*

El definido como *modo poético* remite, desde su denominación, aunque libremente, a la “función poética” de Roman Jakobson (1975), en cuanto puede asociarse a la puesta en relieve de la materialidad del significante: a su espesor como signo, en desmedro de su envío referencial. La tensión entre el *modo poético* y el *lenguaje* (referencial) es remontada por Núñez a la tradición griega clásica, en particular al gesto mítico (pero también político) de expulsión de los poetas de la *República* platónica:

Platón, figura transitoria entre la galaxia oral y pastoril de la Grecia arcaica, y la *polis* y el *logos* de la galaxia clásica, entiende que el poema es un residuo de los tiempos oscuros (tiempos orales, repetitivos, formulaicos: el poema mismo es parte de una estrategia mnémica) que violenta o impide algo del propio lenguaje, del propio *logos* (2012: 35-36)

Así, con el pasaje del período arcaico al clásico y la instauración de la *polis*, el “poema” permanecerá en el lenguaje de la *polis* no solo como un “residuo” o un remanente de los tiempos (pre-sociales, míticos) de una oralidad primaria, sino también como un *otro* amenazante, en tanto es portador de una *verdad* inmediata (mimética, fascinante) que impide la significación o la referencia como proceso (y también, claro, la potencia crítica o la eventual reflexividad de ese proceso)¹³⁵. Esto en la medida en que, al presentar directamente -sin mediación- el afecto o la *cosa*, el modo poético “suprime el antagonismo entre la apariencia y la esencia e impide el *camino*¹³⁶ a la Verdad, al enfrentarnos a una verdad quieta, definitiva, fascinante (...) El poema o la

¹³⁵ Una argumentación muy cercana a esta es la propuesta por el helenista francés Jean Pierre Vernant en sus “Razones del mito” (Vernant, 1994: 170-220).

¹³⁶ Las cursivas en *camino* aluden al concepto platónico de *διάνοια* (*dianoia*): la verdad definida o pensada como proceso discursivo dialéctico, como movimiento de remisión (de lo sensible a lo inteligible), y no como sustancia, como cierre o como punto de llegada.

imagen no mienten. Por el contrario, dicen la verdad, o mejor, *son* la verdad: una forma extrema de verdad que es la muerte del pensamiento discursivo dialéctico” (36-37). De esta manera, el *modo poético* (la seducción ejercida por la pura materialidad significativa del lenguaje, portadora de una verdad “plena”, de un sentido no analizable) supondrá, a la interna del lenguaje, una amenaza -siempre presente- de derrumbe o de destitución de la referencia y de la crítica, y por eso será considerado, en los términos de Núñez, como “síntoma” (del funcionamiento fallido o incompleto del lenguaje). Ante esta presencia plena, fascinante pero asimbólica, el proyecto *clásico* (griego) de oponer al poema “todo el aparato discursivo de la filosofía, la política, y en suma del *lenguaje*” no tendrá la intención de matar o enmudecer al poema, sino por el contrario, la de hacerlo *significar* “hacerlo decir, necesariamente, *desde otro lado*, ya que el poema es incapaz de decirse a sí mismo sin dejar de ser poema” (39).

Será entonces desde el “otro lado” de la tensión entre el modo referencial y su pliegue crítico, que la *pura intensidad* del modo poético podrá ser restituida o inscrita en la lógica social (antagónica, política) de la significación. Pero, recursivamente, la *resistencia* del modo poético a esta operación de “domesticación” (reificación, anclaje, puesta en sentido), o, en otras palabras, el empuje y la subsistencia de su “magia” mimética y de su potencia ritual de seducción, *en* la polis y *en* la escritura, serán un síntoma del carácter incompleto y patológico del lenguaje, aunque también una condición necesaria para su funcionamiento:

El lenguaje funciona no al evitar esos obstáculos sino más bien *porque* los evita, o mejor, porque intenta evitarlos sin conseguirlo nunca enteramente. Entonces, los obstáculos en cuestión no son solamente, como podría pensarse, accidentes o patologías que amenazan el proceso bueno o correcto del lenguaje: son también, paradójicamente, estructuralmente necesarios (...) La negatividad del sentido no aparece espontáneamente sobre la positividad del o los sentidos: solo puede establecerse contra un implícito *real* de sinsentido que desarticula la familiaridad de los sentidos positivos. Entonces (...) una «teoría del lenguaje» es por fuerza también una *etiología* de las patologías constitutivas del lenguaje (2012: 31)

Para proponer una homología que traslade esta noción al lenguaje específicamente teatral, parece razonable considerar como *modo poético* al conjunto de procedimientos que tienden a resaltar, en el “drama”, el plano *escénico* o significativo de

la representación, en desmedro del plano *diegético* (el universo representado), o incluso a costa de su “neutralización” semántica¹³⁷. El *modo poético* en el teatro estaría ligado, entonces, por excelencia a los momentos en los que una puesta en escena apunta a subrayar el espesor real o material de sus componentes (los cuerpos vivos de los actores, la dimensión física-concreta de los objetos en el espacio, sus texturas y olores, por ejemplo) o bien a subrayar ciertos signos (escenográficos, por ejemplo: lumínicos o sonoros), siempre en su cara material o representante. En este sentido, y para seguir ejemplificando, el *modo poético* sería especialmente afín a algunas estrategias del llamado teatro “posdramático”, al atenuar el componente diegético o ficcional hasta el mínimo posible, y subrayar en cambio la cara “real” de la representación. Por otros caminos, también tendría un lugar importante en ciertas poéticas teatrales contemporáneas (especialmente en el campo argentino de los años noventa) que han conceptualizado sus propias búsquedas en torno a nociones como las de “teatro de estados” o teatro de la “intensidad”: poéticas centradas en la puesta en relieve de los fenómenos de *pura presencia* subyacentes a toda representación, como estrategia para minar o atacar ciertas convenciones y hábitos representativos del teatro realista y naturalista (y por añadidura, o por elevación, el funcionamiento “teatral” de la representación política en el precario entramado social argentino de los años noventa –la década menemista-) ¹³⁸.

2. *Modo imaginario*

El llamado *modo imaginario* opera también como un síntoma o como una forma de resistencia-obstáculo frente al potencial crítico del *lenguaje*. En principio, remite a la “función fática” (o ritual) según la tipología de Jakobson, en tanto su énfasis recae en el *canal* de comunicación o en el acto mismo de establecer un contacto, debilitando o relegando, en cambio, la referencia. Pero, por su denominación, alude también al

¹³⁷ El concepto de “neutralización” (en tensión con los de “tematización” y “semantización”) fue presentado en 2.2.6

¹³⁸ Serían paradigmáticas en este sentido, las primeras puestas del *Periférico de objetos*, a comienzos de los años noventa, así como, naturalmente, el teatro de Ricardo Bartís en general. Véase al respecto el agudísimo ensayo “Preguntas sobre la intensidad (con acento en el campo teatral argentino”, de Luis Emilio Abraham (Abraham, 2010).

registro lacaniano de lo “*imaginario*”¹³⁹ como una forma de sentido *positivo*, especular o “no castrado” (no impugnado por el corte *negativo* de lo social, es decir, por la entrada en el orden simbólico o en el *lenguaje*). Nos interesa recuperar en particular cómo, a partir de esas dos remisiones, este “modo” queda asociado, en el giro crítico propuesto por Núñez, al concepto de *juego* en la tradición antropológica¹⁴⁰; es decir, a la instalación de una ficción operativa, funcional o práctica, que regula intercambios y vínculos sociales, determina roles o posiciones de los jugadores, establece reglas de intercambio y de comportamiento, etc. Pero, según esta lectura, el *modo imaginario* en el marco social actual, supondría una exacerbación o un funcionamiento totalitario de la lógica del juego, en tanto tiende a borrar el límite (constitutivo del juego como actividad “ociosa”, libre o improductiva) entre *juego* (ficción) y realidad. Así, a partir de un diagnóstico cultural que advierte la consagración del “*juego*” como dominante en el entramado social contemporáneo, se plantea que un programa crítico con respecto a las formas del *modo imaginario* (en nombre del lenguaje o del sentido como *negatividad*) deberá operar una inversión de la relación entre *juego* y *realidad* tal como era planteada por la tradición liberal del juego. Citamos por extenso la argumentación de Núñez al respecto en su artículo “Juegos absolutos” (2011), ya que más abajo nos será especialmente útil:

Digamos que el juego es *libre* no cuando el jugador no es obligado a jugar. El juego es libre solamente si el jugador tiene la conciencia de la posibilidad de dejar de jugar. (...) El reconocimiento del carácter *ficticio* del juego es lo que garantiza que el problema de las propias condiciones de existencia del jugador sea planteado. Lo *ficticio* del juego funciona implícitamente en el antagonismo *juego/vida* o *juego/realidad*, y ese antagonismo es el que me permite pensar un “afuera del juego”, un “salir del juego” que reinscribe el carácter *libre* en el esquema crítico de la superación y, por tanto, en el mito emancipatorio. Esto termina por invertir el esquema liberal de la antropología clásica: nos hace pensar el *juego* (ficción) como la “realidad primera”, y la *vida* (*bios*, vida social, realidad social) como “realidad secundaria” a conquistar. Es necesario entonces (y hoy más que nunca, supongo) sostener que no vivimos por defecto en una *realidad* que nos ofrece la alternativa de entrar o no al sistema del juego: vivimos ya en el sistema reglado y plano del juego y tenemos que poder pensar el antagonismo entre el juego y un más-allá-del-juego para liberarnos del juego (...)

¹³⁹ En tensión conceptual con los registros de lo *simbólico* y lo *real*. (Lacan, 2009 [1966]: 521 y ss.)

¹⁴⁰ Véase por ejemplo la “Teoría de los juegos” de Roger Callois (1958)

Vamos a definir *realismo* como la intensificación o la exacerbación del juego y sus exigencias de verosimilitud, y *realidad* como el corte del juego, la posibilidad de salir del juego. En la cultura territorial contemporánea tiende a borrarse, precisamente, el antagonismo *realismo/realidad*. Todo se ha llenado de juegos, de reglas, de desempeños, de comunicación, de intercambios y de rituales. La cultura territorial es la peor de las violencias, ya que carece de un lenguaje que nos permita pensarla como violenta. Sin lenguaje, sin posibilidad de plantear el antagonismo entre el juego hiperrealista y la realidad, *jugamos a ser* agresivos, a ser fanáticos, a ser violentos, a matar y a morir. Así, *somos* agresivos, violentos, matamos y morimos siempre *in animus iocandi*: eterno velo sin drama y sin horror. Pues está claro que el juego no tiene sentido ni verdad ni crítica. (Núñez, 2011)

Para nuestro propósito de trasladar operativamente esta categoría al lenguaje teatral, parece razonable pensar como protópicamente afectadas por el *modo imaginario* a las puestas en escena que propongan una codificación hiperrealista del universo ficcional, estimulando efectos de “inmersión” (afectiva, emocional) de los espectadores en el drama, pero no sólo, o no ya, evitando cualquier corte, fisura o suspensión del ilusionismo *en* la fábula, sino buscando diluir también la tensión entre *sala* y *escena* como espacios estructural y funcionalmente enfrentados (espacios de la “*realidad*” y del “*realismo*”, respectivamente, según la oposición conceptual arriba citada). En su formulación más radical, entonces, una poética escénica pautada por el *modo imaginario* intentaría ficcionalizar el espacio-tiempo de la comunicación teatral *en su conjunto*, planteándolo como un continuo de teatralidad desdelimitada u homogénea, que aspire a “contagiar”¹⁴¹, incluso, al *afuera* y al *antes* de la instauración de la ficción en la experiencia vital de los espectadores, buscando objetar o desestabilizar su *principio de realidad* en nombre de la seducción envolvente (hiperrealista) del juego.

En el plano temático, por su parte, la tópica del *modo imaginario* quedaría representada cabalmente en los universos ficcionales que plantean atmósferas opresivas, espacios oclusos con relaciones rituales de proximidad, contagio y violencia (repetitiva o compulsiva) entre los personajes y su ambiente (planteos muy recurrentes en poéticas

¹⁴¹ Elijo la imagen del “contagio” para preservar una posible cercanía conceptual con el uso artaudiano de esta misma metáfora (Artaud: 1996 [1938])

teatrales de los años noventa y dos mil en el teatro rioplatense -o en el latinoamericano en general- y seguramente sintomáticos de un “aire de época”¹⁴². Es decir: universos ficcionales cuyo verosímil sería el de unas relaciones humanas subsumidas en un *pathos* violento y pulsional, con personajes presentados como presas del *realismo* del juego, incapaces de un corte o de una desconexión con respecto a él (incapaces de un lenguaje que les permita pensar o decir su propio lugar de inmersión y de obediencia pasiva con respecto las reglas del juego):

El modo ritual (...) está ahí menos para introducir sentido en el mundo que para crear proximidad, pertenencia y familiaridad, asegurando la estabilidad del pacto en la positividad sustantiva del lenguaje, y tiende por tanto a impedir los cortes, las objeciones y las crisis que conducen al *conocimiento*. Así, en el modo imaginario hay reconocimiento sin que haya habido algo como conocimiento, o hay rituales de intercambio y lenguaje sin que haya habido *verdadero* intercambio o *verdadero* lenguaje (...) El modo ritual (...) fija procedimientos y rutinas en el mundo, incorpora y les pone nombres o descripciones a las cosas, trae el mundo a lo familiar, lo vuelve próximo, contiguo. [Pero] esta domesticación o esta “pacificación” ritual no es en absoluto pacífica y no excluye formas frecuentemente extremas de violencia: figuras como el *adversario*, el *enemigo*, la *amenaza*, el *bárbaro*, el *animal* (o, llegado el caso, el *otro* o la *cosa*). (Núñez, 2012: 71)

Consecuentemente, la posibilidad de una *crítica* del *modo imaginario* aparecerá, en nuestros términos, cuando una estructura dramática se proponga poner en relieve (ya sea a través de procedimientos estructurales, como el metadrama, o estilísticos, como la modulación farsesca o paródica, por ejemplo) el punto focal de la *visión* de los espectadores como un *afuera* discreto o discernible con respecto al juego (a la ilusión

¹⁴² “Algunos aspectos de esta estética tienen que ver con el teatro que Pellettieri llama “de la desintegración”. Como continuadores de la vanguardia, sus temas son los de la violencia, el desencanto y la desconfianza ante las viejas instituciones, el fracaso de los intentos de crear tramas de solidaridad, el nihilismo frente a la sociedad actual, “el feroz consumismo, la violencia gratuita” en una “deconstrucción de estilos”, “lo fragmentario de la intriga” y pocas referencias espaciales. Pero también aparecen la búsqueda de algunos ritos reparadores, la necesidad de construir nuevos espacios psíquicos y sociales frente a la fragmentación y la degradación”. (Mirza, 2014: 34). Véase también la oposición entre *utopía* y *distopía* en Proaño (2007).

teatral), estableciendo, para el público, a través de un distanciamiento con respecto al *pathos* de los personajes, la posibilidad de *conocimiento* que a éstos les está vedada¹⁴³.

Intuimos que en las formulaciones que Roberto Suárez ha venido desarrollando en los últimos años (en entrevistas y comunicaciones personales) en torno al lugar del *juego* y al problema de la *subjetividad*, como temas “obsesivos” o aspectos centrales de su poética teatral, puede leerse, cifrada poéticamente, una concepción crítica con respecto a esta modalidad totalizadora del juego en el entramado social contemporáneo. Volveremos sobre esto en nuestra recapitulación final, retomando desde este nuevo encuadre conceptual algunas de las observaciones propuestas al respecto en los capítulos segundo y tercero de esta investigación. En particular, aunque no sólo, destacaremos las implicancias, en este sentido, de lo que, en el acápite del manuscrito de *Bienvenido a casa*, era denominado “*el espíritu de la comedia*”, como estrategia de modulación y control del lenguaje teatral sobre el universo violento, compulsivo y *mudo* en el que los personajes de la fábula principal de esta obra (los actores-suicidas) parecían quedar atrapados.

3. *Modo lírico*

A pesar de su (tal vez algo confusa) cercanía en la denominación, el llamado *modo lírico* se distancia bastante, en términos conceptuales y de funcionamiento, con respecto al “*modo poético*” presentado más arriba. El *modo lírico* remite, por su origen histórico, a la consolidación de una escritura confesional en tradición latina, entre cuyos gestos fundacionales Núñez destaca la poesía amatoria de Catulo, pero también las

¹⁴³ Como antecedentes de este tipo de estrategia en nuestra región, debe nombrarse sin dudas el teatro de Roberto Arlt (especialmente “Trescientos millones”, “El fabricante de fantasmas” y “Saverio el cruel”) y su productividad crítica en (o mejor, *contra*) el contexto de la llamada “década infame” (1930-1943) en Argentina; y mucho más recientemente -y en Uruguay-, el caso de “Mi muñequita” (2004) de Gabriel Calderón, en el contexto de la crisis económica, política y social iniciada en nuestro país en 2002. En términos bastante cercanos, Roger Mirza argumenta, a propósito de esta última obra, que “esas ambigüedades que cuestionan las imágenes identitarias y tranquilizadoras del espectador, se vuelven más eficaces por el permanente humor, el ritmo sostenido y ágil de la puesta en escena, la desenvoltura de los actores (...) cuya vivacidad contrasta con la ferocidad de las escenas y crea una continuidad que contribuye a armar la coherencia del espectáculo, al mismo tiempo que provoca una distensión necesaria ante los extremos que se relatan y muestran” (Mirza, s/f, 21-22)

“Confesiones” de San Agustín. La característica definitoria de este *modo* sería la centralidad del “yo”, más allá de su codificación genérica (es decir, no remite necesariamente al “género lírico” en términos tradicionales). El punto clave es que, en esta modalidad de funcionamiento del lenguaje, el yo no es considerado como una *sustancia* o una realidad “extrapoética” que se expresaría en el poema -aunque, de modo análogo a lo que ocurría con el *pacto referencial*, “su funcionamiento exige hasta cierto punto que creamos en esa sustancialidad” (2012:40)-, sino más bien como un *operador* textual o discursivo. En tal sentido, su *modo* de operar estaría pautado por un desdoblamiento o una escisión: el “yo” sería tanto una perspectiva enunciativa asumida *por* el discurso, como una figura replicada *en* el discurso. Así, a partir de la pregunta agustiniana “¿Qué es lo que yo amo cuando te amo?”¹⁴⁴, sostiene el autor que:

En la enunciación lírica *escrita* “yo te amo” (así como en la carta), el enunciado reproduce una situación ficcional: el *tú* es imaginario porque en el momento de la escritura el *Tú* está ausente o suspendido (...) Y al mismo tiempo: ¿quién escribe “yo te amo”?, ¿dónde se sitúa el Yo que escribe sino en una escena que por fuerza es otra que la del yo que ama? (2012: 41)

En la cita anterior, la distinción entre minúsculas y mayúsculas para los pronombres personales intenta dar cuenta, precisamente, de la perspectiva *enunciativa* empleada en la argumentación. De esta manera, el yo (con minúscula) sería el *sujeto del enunciado* que ama o vive (el yo experiencial, sujeto del amor, o del sufrimiento -según la tópica habitual en la tradición lírica occidental-); mientras que el Yo (con mayúscula) alude al *sujeto de la enunciación*, que es capaz de organizar, narrar o expresar esa experiencia vital, en (o a través de) la escritura¹⁴⁵. Es así que el *modo lírico* queda ligado, por definición, a ese desdoblamiento constitutivo del yo en el discurso¹⁴⁶:

El enunciado mismo no es posible, sino a condición de salirse de su propia circunstancia enunciativa mediante una violenta separación, que es, al mismo tiempo, una *superación*. Así como hay un *tú* ficcional en el enunciado y un *Tú* enigmático infranqueable [en la

¹⁴⁴ “Quid autem amo, cum te amo?” (San Agustín, Confesiones, Libro X, cap 6)

¹⁴⁵ Referencia Benveniste y Lacan, ver nota 18 en pág 41.

¹⁴⁶ “Constitutivo” en el sentido corriente o literal: es el *yo* (como instancia, como figura o como operador) el que es *constituido* por el discurso, y no al revés.

realidad o en la vida], también hay un yo que ama (adora, odia, sufre) y hay un Yo que escribe «yo te amo» (ibíd.)

El *modo lírico* inaugura entonces, a través de este pliegue del lenguaje sobre sí mismo, la figura del “yo” dividido o *escindido*, antecedente fundamental para las teorías críticas del *sujeto* en la tradición filosófica de la Modernidad occidental. En tal sentido, y a diferencia de lo que ocurría con los modos *poético* e *imaginario*, en el *modo lírico* sí puede verse en funcionamiento la potencia crítica del lenguaje (en los términos en los que la hemos venido definiendo en este capítulo). La razón y el origen de esa “potencia” estarían, justamente, en ese *desdoblamiento* que crea o que inviste al yo como sujeto de un (posible) autoexamen. Esto se evidencia a través de una ficción operativa o conceptual que asume la forma de un esquema narrativo: el yo que *vive* (ama, sufre, etc.) es *objetado*, en cierto “momento”, por el yo que *escribe*; este último capaz de organizar, retrospectivamente, la dispersión, el caos o la angustia vital para ponerlas en lenguaje y situarse en relación a ella: es decir, un yo *trascendental*, en tanto es “capaz de decir su finitud, su circunstancia y su locura” (2012: 41).

En el ejemplo –fundacional- de las “Confesiones” de San Agustín, se trataría, respectivamente, del yo *pagano* o pecaminoso que vive y peca -sujeto del enunciado- y del yo *convertido*, ya en estado de gracia, que “confiesa” -sujeto de la enunciación. Este último inauguraría, en el acto de la escritura confesional, un corte (crítico) con respecto al yo “previo” de la experiencia narrada. Es en este sentido que, en el planteo de Núñez, el sujeto o el yo investido por el *modo lírico* sería el titular potencial de una relación de soberanía con respecto a su propia experiencia:

La escritura lírica está ahí para abrir el espacio de una *soberanía*. La escritura viene a prestarle un pensamiento o un significante al amor, a la vida y a la muerte. Y esa soberanía, esa posibilidad de estar por encima del juego horizontal del dolor, del placer y de la vida para poder decirlo y pensarlo, parece destinada a asumir la forma de una interioridad, de una intimidad, de un yo. Así, es el yo y no el objeto amado lo que es cantado y celebrado por la escritura lírica. En las tensiones entre el pequeño yo que ama y sufre y goza y sueña, y le lenguaje soberano que dice “yo amo” o “yo sufro” (...) en la relación siempre contradictoria y crítica entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, se levanta la figura de la subjetividad lírica. (2012: 42-43)

Para el traslado de esta conceptualización hacia los términos una teoría del drama o de un modelo de análisis teatral que pueda dar cuenta de la noción de *rendimiento crítico*, clave para nuestro propósito, según hemos argumentado ya por extenso, creemos que es posible plantear (provisionalmente y para ponerla a prueba en el comentario que sigue) una homología entre este funcionamiento “plegado” o *desdoblado* del lenguaje, propio del *modo lírico*, y el desdoblamiento del universo ficcional (escindido en un plano *diegético* y un plano *escénico*), constitutivo del *modo dramático de representación*, según el marco conceptual que hemos defendido en el capítulo segundo¹⁴⁷. Es decir, sería bastante natural, estimo, asimilar el plano “puro” o autónomo de la *fábula* (el universo ficcional representado, pero “antes” de su representación¹⁴⁸), al yo “con minúscula” o al nivel del *enunciado* y, correlativamente, asimilar la *escenificación* que modaliza (teatralmente) a esa ficción, como el corte o el “después” lógico instaurado por el Yo con mayúsculas de la *enunciación* –dramática en este caso-. Consecuentemente, el planteo de la subjetividad como asunto propio o afín (estructural y temáticamente) a la enunciación dramática, o, en otras palabras, el *lenguaje* dramático en funcionamiento pleno, es decir en posición o con potencia *crítica*, tendrían que ver directamente con esta puesta en tensión, del mismo modo que “en la relación siempre contradictoria y crítica entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, se levanta la figura de la subjetividad lírica” (Núñez, 2012:43).

De esta manera, el funcionamiento del *modo lírico* en el teatro estaría bastante cerca de lo que antes definiéramos como *modo crítico*, en virtud de su potencial de objeción o suspensión (reflexiva) de la referencia ficcional. Pero la distinción o el matiz fundamental entre ambos residiría en que, ahora, la tensión crítica o el antagonismo “puesto en escena” sería el que se ejerce, no entre lenguaje y metalenguaje (entre el pacto referencial y el metadrama, como era el caso del *modo crítico*) sino entre el *enunciado* y la *enunciación* dramática. Es decir: el énfasis estaría, en este caso, en la activación o puesta en relieve (con miras a un autoexamen crítico) del *acto mismo de poner en escena* o de *modalizar dramáticamente* una ficción (una historia), subrayando

¹⁴⁷ Por oposición -y en relación excluyente- con el *modo narrativo*, recordemos, según lo desarrollado en 2.2.2

¹⁴⁸ La relación de anterioridad es lógica y no necesariamente temporal, claro, como la de la *historia* con respecto al *discurso* en la narratología estructural (tributaria a su vez de la oposición conceptual entre trama y argumento en la tradición de los formalistas rusos).

los indicadores (deícticos, por ejemplo) de la distancia estructural y pragmática entre ambas instancias u operaciones: a) *enunciado*/ fábula / “pasado” y b) *enunciación* / puesta en escena / “presente”. Aunque muy cercano, entonces, conceptual o teóricamente, al *modo crítico*, el *modo dramático* subrayaría particularmente los modos cómo la acción o la actuación (física y verbal) del actor-personaje en escena, construye y refiere no sólo un universo ficcional “previo” o externo, sino que construye también *al* actor o *al* personaje como un sujeto (Yo con mayúscula), a la vez que como un *efecto* (yo con minúscula) de esa enunciación, del mismo modo que inviste al Tú (con mayúscula) del espectador como el Otro necesario para que la instancia enunciativa pueda ponerse en funcionamiento (o ponerse *en escena*).

Nuestra propuesta de traslado del *modo lírico* a las coordenadas del lenguaje teatral, entonces, podría ser especialmente útil para describir los casos (las poéticas) en los que el potencial auto-reflexivo de un drama (y en nuestros términos, su potencia de producción de sentido crítico) se vincula directamente con la activación del eje “vertical” de la comunicación entre actores y público, *en tanto sujetos (Yo / Tú) implicados en (y constituidos por) la enunciación teatral*, para constituir, desde el “soporte” modal del lenguaje dramático, un espacio de soberanía con respecto a la lógica “cerrada” (o *imaginaria*) del universo ficcional en el que los personajes –yo y tú del *enunciado*- “viven”, se relacionan o se enfrentan. En tal sentido, y como sugiere el propio Núñez, el *modo lírico* parece estar llamado a oponer una resistencia crítica al modo *imaginario-ritual*, toda vez que:

Salir del juego de las voces, los sentidos y los objetos parciales, salir del asfixiante juego horizontal con el otro y hacer comparecer a la lógica práctica de la contigüidad en el espacio del lenguaje, recrea la soberanía (del propio lenguaje) y la encarna o la ficcionaliza en la figura del Yo (...) *un yo que nunca está donde está, que nunca está expuesto sencillamente como sustancia o como cosa: es una figura doble, o desdoblándose permanentemente, un figura salida, descentrada, situada por encima de sí misma*. Más cerca de una operación lógica que de una sustancia, el yo lírico es el correlato dramático de la negatividad del concepto o de la idea: funciona asegurando que el proceso sea infinito, evita que se cierre en un sentido-uno [Palabra] o que se disperse en la pluralidad de los sentidos parciales [*voces*] (Núñez, 2012: 78-79; subrayo).

En la cita anterior destacamos en cursivas el fragmento central, donde estimamos que puede leerse, cifrada pero elocuentemente, la afinidad conceptual que creemos hallar entre este planteo teórico y el “desdoblamiento permanente” o la “figura doble” del actor (y del público) afectados por la representación teatral: figuras también, por definición -o por convención- “situadas por encima de sí mismas”, según nuestras coordenadas analíticas.

En la recapitulación que ofrecemos a continuación, daremos especial relevancia a las formas y figuras del *modo lírico* (o *dramático*) que hemos creído encontrar activadas en el teatro de Roberto Suárez, dado el potencial crítico que, según hemos argumentado, puede obtenerse (por lo menos teóricamente) de ellas, y dada también su cercanía conceptual con la puesta en problema de las nociones de *sujeto* y *representación*, aspectos “claves”, tanto temática como estructuralmente, de la poética de nuestro autor, según hemos mostrado argumentado en los capítulos primero y segundo (y según hemos visto en funcionamiento en el caso particular de *Bienvenido a Casa* en el capítulo tercero).

4.4 Claves de la dramaturgia de Roberto Suárez (II): recapitulación crítica

Ofrecemos entonces, a continuación, una relectura (que funciona a su vez a modo de síntesis) de las principales “claves” de la poética teatral de Roberto Suárez descritas en los capítulos segundo y tercero de esta investigación. Buscamos confrontar los resultados provisionales a los que nos ha conducido el análisis formal o inmanente –informado por el marco conceptual de la *dramatología*- desarrollado en los capítulos centrales, con algunas hipótesis que surgirán al poner a prueba la propuesta de reencuadre categorial presentada y defendida en las páginas anteriores. El objetivo es, a través de este aparente rodeo, avanzar un paso más en la búsqueda de un metalenguaje descriptivo y analítico que nos permita profundizar y clarificar lo máximo posible el alcance de lo que hemos denominado “rendimiento crítico del teatro de Roberto Suárez en su contexto de producción”, formulación que ha guiado nuestro trabajo desde el comienzo.

El acento seguirá recayendo en la centralidad creciente que, según creemos haber mostrado, ha adquirido en la poética teatral de Suárez el problema de la *subjetividad* en el teatro (coextensivo del problema de la representación, dentro y fuera de él), asunto cuya ‘culminación’, tanto en términos estéticos como programáticos, hemos podido ver en funcionamiento en la propuesta escénica de *Bienvenido a casa* (2012) -comentada con detalle en el capítulo tercero-, pero cuyos orígenes rastreamos ya en *El bosque de Sasha* (2000). En lo que sigue, intentaremos poner en evidencia la relación de solidaridad que, según estimamos, es posible hallar entre las estrategias dramáticas que, de modo recurrente en el teatro de Suárez, tensionan o problematizan el *lugar* y el funcionamiento de la “*visión*” o recepción teatral, y algunas modalidades de producción de sentido político de esta poética en su contexto de producción (en el campo artístico, social y cultural en el que existe y *funciona*). Estas modalidades quedarán asociadas, por hipótesis, a la noción de *rendimiento crítico* tal como ha sido argumentada en los apartados anteriores de este capítulo.

4.4.1 Primer Suárez: modo imaginario / modo poético (*Las fuentes del abismo, Kapelusz y Rococó-Kitsch*)

En las obras estrenadas por Suárez en los años noventa (y que integran la primera etapa de su producción teatral según nuestra propuesta de periodización), hemos descrito, en primer lugar, algunas características recurrentes de sus universos ficcionales, que podían sintetizarse en torno a la idea de una *poética de la indeterminación*. Contribuían a ella, fundamentalmente:

- a) La localización espacio-temporal vaga o indefinida de sus anécdotas, que hemos caracterizado como “cronotopo difuso” (el limbo post-diluviano de *Las fuentes del abismo*; las civilizaciones enfrentadas de enanos y gigantes que habitan ignotas montañas en *Kapelusz*; el pueblo “fuera del tiempo” al que arribaba el circo de fenómenos de *Rococó-Kitsch*);
- b) la religiosidad heterodoxa, que atraviesa, en el tono y la temática, los universos ficcionales de estos tres espectáculos (yuxtaponiendo divinidades y rituales de tradiciones paganas con elementos del repertorio mítico hebreo recogido en el *Génesis* bíblico, por ejemplo, o bien combinando elementos de la iconografía cristiana con

personajes mitológicos de invención personal -como los “Pirinchos” de *Las fuentes del abismo-*); y

c) los “mundos que resultan verosímiles en su inverosimilitud” según la temprana formulación de Goldstein (1994). Es decir (en buena medida como resultado de la conjugación de los dos aspectos señalados anteriormente), la construcción de atmósferas que rondan -o bien que asumen directamente- lo *fantástico*, tanto desde un punto de vista temático o genérico, como en cuanto al efecto (pragmático) buscado en la recepción.

Complementariamente, y en relación con las estrategias dramáticas para la escenificación de estos universos ficcionales, hemos destacado cuatro rasgos también recurrentes:

a) La *violencia* –verbal y física- dominante en el vínculo entre los personajes a la interna de la ficción, pero también como modalidad visible en la interacción entre artistas y público, en la cual vimos implicada cierta recuperación, por lo menos parcial, de una estrategia de filiación neo-vanguardista: la hostilidad o la provocación al público como valores integrados a su poética teatral (buenos ejemplos de esto son el lenguaje obscuro y sacrílego de *Las fuentes del abismo*, heredero de los espectáculos performáticos del dúo “Suárez-Troncoso” y, de otro modo, la disposición de la sala del Teatro Circular en *Rococó Kitsch*, con barrotes que obligaban al público a permanecer “enjaulado”, como animales de un circo);

b) el *humor*, verbal y de situación, ligado al punto anterior a través de la afinidad por lo obscuro o lo escatológico, pero también –sobre todo- como estrategia para desacralizar o invertir (en un sentido cercano a la *carnevalización* bajtiniana), ciertas ideas recibidas en torno al prestigio social del teatro y a la gravedad o la ‘urgencia’ de su función social y política (ideas heredadas de la tradición del Teatro Independiente desde su fundación, y poco cuestionadas entre las capas medias urbanas -productoras y consumidoras por excelencia del teatro “de sala” montevideano-, en el contexto de la primera post-dictadura);

c) la *velocidad* escénica, influida por los lenguajes artísticos del *comic* y del videoclip, reconocible, por ejemplo, en su apuesta por la *síntesis* verbal (diálogos rápidos de réplica breve, relegados en importancia con respecto a la acción física) y por la

yuxtaposición rápida de escenas o situaciones dramáticas a modo de “flashes”, en algunos casos sin nexos causales o temporales evidentes. Ambos procedimientos pueden leerse como estrategias para eludir o desmontar algunos hábitos representativos consolidados por la tradición naturalista (exposición clara y gradual de un conflicto y de las fuerzas sociales en pugna por él representadas; temporalidad lineal y causal, ‘profundidad’ psicológica de los personajes, centralidad del diálogo con respecto a otros lenguajes escénicos no verbales, por ejemplo); y

d) una modulación estilística cercana al “*grotesco*”, evidente en la construcción de personajes cuya dimensión pragmática intenta generar en el público un efecto de distanciamiento por degradación (personajes “bestializados”, con fusión de rasgos entre lo humano y lo animal, por ejemplo, recurrente en las tres obras citadas más arriba). Esta elección también se visibiliza en la apuesta por cierta exuberancia escenográfica, con saturación de signos y objetos de utilería (los “espacios abigarrados”¹⁴⁹ cercanos un “kitsch postindustrial”¹⁵⁰ habituales en estas primeras puestas, según las fuentes críticas reseñadas), o más en general, mediante la fusión, en un mismo contexto verbal o situacional, de los registros ‘serio’ y ‘cómico’ (o grave y burlesco), como estrategia complementaria de dislocación del ilusionismo naturalista (a través de la ruptura del *decoro* y de la *unidad de estilo*, en el sentido tradicional), pero también con miras a una inversión desacralizadora de la presunta gravedad y seriedad del arte teatral, en el sentido ya comentado más arriba.

Al releer estas marcas recurrentes a la luz de las categorías analíticas presentadas en la primera parte de este capítulo (4.2 y 4.3), en principio parece natural concluir que en estas tres obras *tempranas* de Suárez no parece conformarse de modo estable o definido lo que hemos denominado “pacto referencial”. En cambio, estos espectáculos parecen apostar por una modalidad de comunicación entre artistas y espectadores que no garantiza (que no busca) construir un suelo de ilusionismo mimético tal que la convención de denegación o desdoblamiento ficcional de los componentes del universo dramático pueda, una vez constituida, mantenerse más o menos estable. Casi todos los rasgos listados en el párrafo anterior parecen contribuir en tal sentido, operando por

¹⁴⁹ Goldstein (2011)

¹⁵⁰ Peveroni (2000a)

distintas vías como “amenazas” o agentes disruptivos con respecto a la consistencia de la *fábula*, a su transparencia o su inteligibilidad.

En los capítulos anteriores hemos leído esta ‘opacidad’ en el sentido tal vez más evidente –aunque no por ello menos legítimo-; a saber, como estrategia para la *toma de distancia* de la poética temprana de Suárez con respecto a ciertos hábitos de representación consolidados por la tradición teatral del Naturalismo (o del “drama moderno” según la propuesta de Jorge Dubatti¹⁵¹), tradición aún dominante en el campo teatral uruguayo de comienzos de los años noventa, según las fuentes críticas y académicas reseñadas. Estos *hábitos de representación* con respecto a los cuales el “primer” teatro de Suárez –así como el de otros directores de su generación-, se propone como refractario, pueden ser sintetizados, a riesgo de esquematizar, en los siguientes aspectos: 1) estructuras argumentales pautadas por la exposición inteligible de un *conflicto* –modalizado dramáticamente con arreglo a los principios de linealidad, causalidad y progresión gradual en su desarrollo, de modo de ofrecerse con claridad a los espectadores- y 2) hipótesis de contigüidad o de homología entre el universo referencial de la obra y el universo experiencial de sus espectadores. Esta “contigüidad metonímica¹⁵² aseguraría la posibilidad de que la obra pueda predicar sobre la realidad contemporánea, puesto que sus personajes, temas y situaciones resultan homólogos -y por lo tanto trasladables- a los del horizonte de experiencia del público al que se dirige (de esta hipótesis derivan, por ejemplo, la consistencia o “profundidad” psicológica de los personajes, contruidos “a escala humana”, así como la localización temporal y espacial *reconocibles* propias del cronotopo realista, prescriptivo en este tipo de poéticas).

Sin anular esta lectura en clave contextual y de confrontación de poéticas, pero siguiendo ahora el reencuadre categorial propuesto más arriba, nos interesa sostener, como hipótesis interpretativa complementaria, que esas estrategias anti-ilusionistas (o anti-naturalistas en un sentido amplio), al objetar la estabilidad y la consistencia de la ilusión referencial, cancelan también la posibilidad de un autoexamen del lenguaje teatral con respecto a sus propios supuestos y coordenadas. Es decir: impiden a estas obras tempranas de Suárez alcanzar lo que más arriba hemos denominado *rendimiento*

¹⁵¹ “El drama moderno como poética abstracta” (2009: 21-47).

¹⁵² Dubatti, op.cit.

crítico del drama, puesto que, toda vez que el “modo referencial” no termina de constituirse, no es posible que surja una tensión o un pliegue que ponga en evidencia las eventuales fisuras o inconsistencias del universo ficcional y de su modalización dramática. En otros términos, no es esperable que el *modo crítico* surja como negatividad o como antagonismo (como deseo de un “sentido del sentido”), cuando no hay un sentido *primero* -“positivo” o afirmado- cuya investidura pueda ser objetada. En su lugar (o, mejor, en el lugar de su ausencia) aparecen, en cambio, una multiplicidad de “voces”: sentidos parciales, en libre flotación horizontal, en una disposición sin jerarquías, sin clausuras y sin antagonismo (es otra forma de leer la “indeterminación”, la “yuxtaposición” o el “fragmentarismo” que hemos reseñado en las páginas anteriores como figuras prototípicas de las poéticas teatrales emergentes a comienzos de los años noventa). La clave para esta interpretación es que tal multiplicidad e indeterminación de la referencia debilitaría, entonces, la posibilidad (o el deseo) de un lenguaje en posición crítica que abra, para el análisis, una perspectiva *trascendental* -en el sentido de la pregunta por las condiciones de posibilidad de la representación, y de sus límites-: en la medida en que la idea misma de representación de un universo ficcional más o menos estable, inteligible y delimitado queda amenazada desde la propia poética, la pregunta no hallaría su *lugar* o su pertinencia.

En cambio, supliendo esta ausencia de antagonismo entre el *modo referencial* y el *modo crítico*, o tal vez como “síntomas” de esa falta, parece natural encontrar en pleno funcionamiento, en estas obras tempranas de Suárez, algunas figuras propias de los modos *imaginario* y *poético* (según la caracterización que hemos presentado en 4.3.4), que sintetizamos a continuación.

El *modo imaginario* (su tónica, sus procedimientos) estaría presente, en el plano temático, sobre todo a través de la conformación, en estas obras, de atmósferas amenazantes, asociadas a espacios oclusos (el limbo en el que esperan y padecen los personajes de *Las fuentes del abismo*; el pueblo “perdido” rodeado por montañas de *Kapelusz* y sobre todo las opresivas jaulas de *Rococó Kitsch*), como entornos en los que los personajes o bien viven atrapados, o bien se presentan como jugadores pasivos de un juego tiránico, cuyas reglas se les escapan, pero cuyas consecuencias padecen (los “pirinchos” de *Las fuentes del abismo*, sometidos a un Dios que los ha abandonado sin explicación y sin esperanza, por ejemplo) y, sobre todo, en los que sus vínculos quedan pautados por una violencia pulsional y “ciega” –compulsiva, irracional- encarnada en

prácticas ritualizadas de pertenencia y proximidad, por un lado, y de competencia o amenaza, por otro (el enfrentamiento identitario y religioso entre los enanos y los gigantes de *Kapelusz* resulta paradigmático en este sentido). La ‘naturalización’ de esta violencia *territorial* y estos rituales de pertenencia a una lógica con respecto a la que no parece haber, para los personajes, un *corte* posible, nos situarían, entonces, muy cerca de la tópica sombría de los “juegos absolutos” (juegos sin lenguaje y sin afuera) propios del *modo ritual o imaginario*, que, recordemos:

está ahí menos para introducir sentido en el mundo que para crear proximidad, pertenencia y familiaridad (...) y tiende por tanto a impedir los cortes, las objeciones y las crisis que conducen al *conocimiento*. Así, en el modo imaginario hay reconocimiento sin que haya habido algo como conocimiento, o hay rituales de intercambio y lenguaje sin que haya habido *verdadero* intercambio o *verdadero* lenguaje (...) El modo ritual (...) fija procedimientos y rutinas en el mundo, incorpora y les pone nombres o descripciones a las cosas, trae el mundo a lo familiar, lo vuelve próximo, contigo. [Pero] esta domesticación o esta “pacificación” ritual no es en absoluto pacífica y no excluye formas frecuentemente extremas de violencia: figuras como el *adversario*, el *enemigo*, la *amenaza*, el *bárbaro*, el *animal* (o, llegado el caso, el *otro* o la *cosa*) (Núñez, 2012: 71)

En cuanto al *modo poético*, en nuestra propuesta de reencuadre categorial quedaba asociado por excelencia, recordemos, a las estrategias que apuntan a jerarquizar escénicamente el componente “real” o la cara *representante* de la situación comunicativa teatral, como atractivo principal de un espectáculo y en desmedro, o a costa de un debilitamiento del lugar -privilegiado en la tradición occidental- de la referencia ficcional (del universo *representado* en y por la modalización dramática). De acuerdo a esto, los cuatro procedimientos escénicos señalados más arriba como recurrentes y distintivos de la primera etapa del teatro de Suárez (*violencia, velocidad, humor, grotesco*), parecen responder con claridad a la tópica del *modo poético*, tanto en su forma de operar como en los ‘resultados’ dramáticos a los que conducen. Lo primero, porque a través de aquellos procedimientos, estas puestas subrayan el espesor real o material de los cuerpos de los actores en busca de una poética de la actuación que jerarquice la *intensidad* (el peso de los fenómenos de “pura presencia” escénica y el valor de acontecimiento de la situación convivial compartida con el público), por sobre

la *significación* o la representatividad de las acciones desplegadas en escena (ya sea en términos de su referencia interna –ficcional- o externa -social, política-). Lo segundo, porque estas irrupciones de intensidad o de “pura” presencia física (cercanas a lo que a partir de Pavlovsky y Bartís se ha denominado “*teatro de estados*” en la escena bonaerense de los años noventa y dos mil¹⁵³), funcionan muy eficazmente como estrategia anti-ilusionista, o, más radicalmente, anti-representativa, al minar o suspender la consistencia del pacto referencial, y de la *fábula* en general, en nombre de un *plus* de materialidad que no llega (que no aspira) a transformarse en signo: algo como un resto de lo *real* resistente a la simbolización, no domesticable por el anclaje semiótico -interpretativo, y que con cierta libertad se suele vincular a la noción de “acontecimiento” en la tradición deleuziana¹⁵⁴.

Recordemos, si fuera necesario, que esta cara estrictamente real o material es un componente siempre presente –*necesariamente* presente- en la situación comunicativa y la convención representativa propias del teatro como espectáculo (que construye y representa personas y espacios imaginarios con personas y espacios reales, etcétera). En nuestra conceptualización, el *modo poético* como categoría analítica pretende describir, en cambio, los casos en los que el énfasis o el relieve de la cara representante (y el consecuente el debilitamiento de la estabilidad o la consistencia del universo representado) llega a tal punto que se deja leer más bien como una anomalía o como una “amenaza” para la referencia ficcional en su conjunto. En consecuencia, toda vez que ese *plus* de intensidad (material) pareciera ejercer una seducción o una fascinación que funcionarían, en la recepción, al modo de una “verdad” plana e inmediata (literalmente: no mediada por la representación), quedaría debilitado u obturado el antagonismo entre

¹⁵³ “Los modos de actuación involucrados en esta poética de la multiplicidad se distancian del naturalismo recurriendo a diferentes técnicas (...) Se busca generar puros estados, puros momentos de intensidad más que explicación: pequeños acontecimientos que fragmentan el drama en *pequeñas unidades existenciales*. Se intenta construir una *narrativa corporal* que no pasa por la interiorización stanislavskiana, sino que produce sentido a partir de la materia del cuerpo, más allá, o incluso paralelamente, a lo que dice la palabra (...) Se trata en definitiva de un teatro que no persigue como fin el perfecto fingimiento del personaje, sino que incorpora el ahondamiento en la verdad del actor y, en consecuencia, una práctica estética, pero también terapéutica, que nos acerca una concepción sobre la existencia desde la condición física y presencial de la escena” (Abraham, 2010: 23; cursivas en el original)

¹⁵⁴ Es el camino que sigue Jorge Dubatti para definir ontológicamente al teatro a partir de una concatenación de tres “subacontecimientos”: convivial, poético y expectatorial (2003: 9-70).

esencia y apariencia -o entre signo y referente) esencial a todo proceso de significación, por lo que se vería amenazada, también, la eventual potencia autorreflexiva –de antagonismo o de negatividad- de la representación ficcional en su conjunto (lo que hemos denominado aquí “rendimiento crítico” de la representación).

Será en este mismo sentido, es decir, en tanto su tópica y su funcionamiento recuerdan la amenaza, siempre presente, de derrumbe o destitución de la referencia, de la verdad y de la crítica, que el *modo poético* es (funciona como) un “síntoma” de la consistencia fallida / imposible del lenguaje y de la simbolización (“patología” que es, no obstante, necesaria y constitutiva del pacto referencial, o, simplemente, de la “realidad” –social, intersubjetiva-, en tanto ésta se presenta *siempre-ya* mediada por el lenguaje)¹⁵⁵. Es por ello, también, que aunque el *modo poético* funcione, casi por definición, como un obstáculo o un desvío (*real*) con respecto a la potencia crítica-negativa (simbólica) del lenguaje, su aparición (en nuestros términos, la irrupción en escena de fenómenos de *pura presencia* material o física) sí puede oponer, no obstante y de manera aparentemente paradójica, una resistencia –¿crítica?- con respecto al verosímil teatral del Naturalismo o del “drama moderno”, y a sus hábitos de representación (los expuestos sintéticamente más arriba). En otras palabras, sus procedimientos estereotípicos (como la *violencia* y la *velocidad* escénicas señaladas para el caso de la poética inicial de Suárez, por ejemplo) bien pueden leerse, tal como hemos propuesto al comienzo de este apartado, como estrategias de interrupción o de socavamiento del pacto referencial, de enrarecimiento o de dislocación del universo ficcional, y por tanto como formas de *enjuiciar* la estabilidad y la consistencia de la

¹⁵⁵ “La verdad del sentido debe ser, sobre todo, la de la posibilidad misma del sentido, un acuerdo acerca de la necesidad o de la razonabilidad, antes que de tal o cual interpretación, del acto interpretativo mismo. El sentido, entonces, antes que nada, debe imponerse contra un fondo de sinsentido reconocido implícitamente como *real*. Pero lo verdaderamente extraño (y es lo que hay que subrayar en este punto) es que el lenguaje funciona no al evitar esos obstáculos sino más bien *porque* los evita, o mejor, porque intenta evitarlos sin conseguirlo nunca enteramente. Entonces, los obstáculos en cuestión no son solamente, como podría pensarse, accidentes o patologías que amenazan el proceso bueno o correcto del lenguaje: son también, paradójicamente, estructuralmente necesarios, es decir, son condiciones de posibilidad del lenguaje. La negatividad del sentido no aparece espontáneamente sobre la positividad del o los sentidos: solo puede establecerse contra un implícito *real* de sinsentido que desarticula la familiaridad del o de los sentidos positivos” (Núñez, 2012: 31)

ilusión teatral que está en la base de cualquier poética heredera de la tradición naturalista.

Por su parte, si resultaba convincente considerar (tal como hemos fundamentado en el primer capítulo de esta investigación) la poética inicial de Suárez -la de sus obras de los años noventa- como producto de una toma de posición refractaria con respecto a la “dominante” naturalista del teatro ‘de sala’ de la primera post-dictadura, y, en el mismo gesto, como una estrategia de distanciamiento con respecto a la estética, los supuestos ideológicos y el *lugar* del Teatro Independiente en centro del el campo teatral nacional, también parece razonable esperar que las obras en las que Suárez abandona o “supera” –según se lea- esta poética, verifiquen la construcción de un *lugar*, un discurso y una estética *propios* (no en el sentido de “originales”, sino en cuanto se opondrían a aquellos constituidos meramente por negación o refracción *marginales* con respecto a un “centro” instituido). En este punto, nuestra hipótesis es que, en esa búsqueda (que localizamos desde *El bosque de Sasha* en adelante, es decir, a partir del segundo período de su producción teatral), la centralidad de la *visión* o recepción dramática, primero, y la evolución hacia el *metadrama* como procedimiento constructivo central, más adelante, deben considerarse no solo como los rasgos sobresalientes de las que hemos denominado, respectivamente, segunda y tercera etapa de la producción teatral de Suárez, sino también como estrategias que llevarán a su poética teatral “madura” a exhibir, de modo cada vez más explícito, aquello que en estas páginas hemos caracterizado como “rendimiento crítico”, y cuyos procedimientos fundamentales pasamos a describir con algo de detalle a continuación.

4.4.2 Segundo Suárez: modo lírico (*El bosque de Sasha* y *El hombre inventado*)

Según se ha fundamentado en los capítulos primero y segundo de este trabajo, con el estreno de *El bosque de Sasha* (2000) tienen lugar un conjunto de novedades (formales y temáticas) en la poética teatral de Suárez, que en buena medida continúan y se intensifican en su espectáculo siguiente (*El hombre inventado*, 2005). Asimismo, los cinco premios Florencio obtenidos por la primera de estas obras dan cuenta, por lo menos en parte, del comienzo de un proceso de legitimación de su lugar en el campo teatral local, proceso que, en el plano institucional, parece confirmarse cuatro años después con la invitación a dirigir el elenco oficial (de la cual resulta el estreno de *El*

hombre inventado en la Sala Verdi, con actores y técnicos de la Comedia Nacional). Desde una mirada retrospectiva, y a partir de la conjugación de estos dos niveles de análisis (el inmanente y el contextual), hemos inferido con cierta naturalidad la idea de un *corte* conceptual entre estos dos espectáculos y los tres anteriores -los estrenados en la década de los noventa-, de modo de proponer una periodización del teatro de Suárez, en la que aquellos conformarían la primera etapa, y éstos, la segunda.

Entre las novedades que podemos asociar al estreno de *El bosque de Sasha*, y a los efectos de la presente recapitulación, interesa destacar en primer lugar el *motivo* (en el sentido tradicional) de la *recuperación parcial de un pasado perdido* que, a partir de entonces y sin excepción marcará a los protagonistas de las obras de Suárez, y a sus puestas. Estas escenificarán (con distintos medios, claro) procesos de búsqueda y reconstrucción, siempre incompleta, de lo perdido, apelando a algunos de sus restos (materiales o simbólicos): objetos, fotos, relatos, apariciones reales o imaginadas de personajes vinculados con aquello que se desea restituir.

En su momento (2.2.3) se ha asociado este motivo recurrente a la centralidad de la *función diegética* del diálogo, como herramienta principal para convocar en escena aquello que está ausente. Para la relectura que ahora proponemos, resulta productivo reconocer en estos procesos escénicos de restitución, ciertas figuras del *modo lírico*. Tanto el argumento de *El bosque de Sasha* como el de *El hombre inventado* tratan, según hemos visto, de personajes “vacíos”, que han perdido su memoria (y por lo tanto su identidad), y que en el curso de la acción dramática se enfrentan a un proceso de (re)construcción de ese pasado, a través de la “visita” de personajes que traen o que encarnan recuerdos que irán poblando el espacio y el tiempo de la representación. En estos procesos, que en ambos espectáculos asumen formas cercanas al ritual o la ceremonia, hemos podido notar cómo el concepto mismo de *personaje* parece quedar objetado en su sustancialidad (no es exagerado afirmar que en ambas obras el “yo” protagonista no parece ‘existir’ del todo hasta que la acción escénica, al poblar o llenar de sentido el vacío de su pasado, lo construye como sujeto, o lo “inventa”, según sugiere el título de *El hombre inventado*). Así, el proceso de escenificación o *enunciación* dramática (según los términos antes definidos para el *modo lírico*), más que representar una entidad previamente existente (la del yo “con minúsculas”, sujeto del enunciado o de la fábula), la funda o la crea. Y al crearla menos como “sustancia” que como producto del antagonismo conceptual entre pasado (vacío) y presente (lleno) –

antagonismo encarnado en la tensión dramática entre *fábula* y *escenificación*-, la subjetividad se asume, por primera vez en el teatro de Suárez, como tema y como problema genuinamente dramático (en sentido estricto). Consecuentemente, en la figura de ese *desdoblamiento* constitutivo que inviste al yo como sujeto de un posible autoexamen (“un yo capaz de decir su finitud, su circunstancia y su locura”¹⁵⁶), asoman la perspectiva trascendental y la potencia crítica propias del *modo lírico*, según hemos fundamentado más arriba. En otros términos, estos rituales de restitución (siempre parcial e incompleta) de lo perdido, escenificados en *El bosque de Sasha* y *El hombre inventado*, terminan por construir, en la figura de sus respectivos protagonistas,

un yo que nunca está donde está, que nunca está expuesto sencillamente como sustancia o como cosa (...) una figura doble, o desdoblándose permanentemente, un figura salida, descentrada, situada por encima de sí misma. [De modo que en ellos se verifica cómo] más cerca de una operación lógica que de una sustancia, el yo *lírico* es el correlato dramático de la negatividad del concepto o de la idea (Núñez, 2012: 78-79)

En segundo lugar, los dos espectáculos antes mencionados comparten también el singular procedimiento escénico consistente en la adopción (forzosa) por parte del público, de la focalización o, en nuestros términos, *perspectiva sensorial interna*, del protagonista. Según hemos consignado ya, esta elección -muy poco habitual, aun en dramaturgias experimentales- oscurece la comunicabilidad de la *fábula* o la transparencia del universo referencial de ambas puestas, toda vez que el público está obligado a percibir, literalmente, lo que percibe la mente “vacía” y enferma del protagonista (rasgo que comparten *Sasha* y el “Hombrecito” de *El hombre inventado*). De este modo, lo que ocurre en escena, ocurre, en el plano de la *fábula*, en un espacio sumamente extraño (y por momentos hostil). Por un lado, a nivel temático, esto puede ser leído como un rasgo remanente de la poética *inicial* de Suárez, al tender hacia la indeterminación, la vaguedad y tal vez incluso lo fantástico –en tanto lo que vemos sobre el escenario puede ser siempre fruto del delirio o la alucinación de una mente trastornada-, acercándose, entonces, a la tópica de los modos *poético* e *imaginario* (recurrentes, según hemos visto, en el primer período de su dramaturgia). Por otra parte -y es lo que nos interesa destacar aquí-, la “novedad” en el procedimiento escénico que

¹⁵⁶ Núñez, 2012: 41.

vehicula lo anterior (el uso de la perspectiva sensorial interna), inaugura para el teatro de Suárez una característica que será fundamental en sus dos espectáculos siguientes: la puesta en relieve de la dimensión *convivial* o de acontecimiento, en la que artistas y público interactúan durante un espectáculo, o, en otros términos, el nivel “vertical” de la comunicación teatral, transversal y simultáneo al de la comunicación “horizontal” entre personajes, a la interna de la ficción). Con un pie (temático) en el teatro del “primer” Suárez, y otro (estructural) en el del Suárez “maduro”, esta singular *focalización interna* que comparten sus dos obras del período 2000-2005 puede ofrecerse, entonces, - aprovechando las ventajas de una mirada retrospectiva- como argumento a favor del carácter de *transición* que esta etapa reviste en su producción teatral.

En relación con el potencial *rendimiento crítico* de este procedimiento de “inmersión” focal en la mente del protagonista, y si bien, a través del mismo, la *visión* del público queda expuesta y tematizada como instancia *constitutiva* del universo ficcional (característica que define al “modo dramático de representación” según se fundamentó en su momento), es necesario afirmar, no obstante, que estas obras no proponen, todavía, un punto de confrontación que funcione como *afuera* crítico con respecto al *adentro* del universo ficcional (más bien, al contrario, intentan sumergir o “teñir” de ficción incluso al espacio físico de la sala y a la mirada de los espectadores). De modo que, aunque, la lógica del *modo lírico* permita, según vimos, visibilizar el desdoblamiento modal o enunciativo entre *fábula* y *escenificación* (encarnado en la tensión entre el *pasado* perdido o “vacío” del protagonista y el *presente* de la acción dramática que ritual o ceremonialmente lo “llena” de sentido), no podemos hablar todavía, sin embargo, de un *modo crítico* en pleno funcionamiento, en tanto ese *sentido* “lleno” (interno) de la ficción no habilita, en estas obras, una perspectiva trascendental (externa) desde la cual sus condiciones de representación (y sus inconsistencias) puedan ser interrogadas, objetadas o enjuiciadas. No hay, todavía, en ellas, (como sí en las obras que las sucederán) una estructura que soporte o permita –a través de un pliegue metadramático, por ejemplo- un autoexamen de la ficción sobre sus propios supuestos y postulados; es decir, que proponga al *sentido* como antagonismo o negatividad (como deseo de un “sentido del sentido”, según los términos que hemos adoptado más arriba y que definen, en potencia, el funcionamiento del *modo crítico*).

En cuanto al *espacio* y al *tiempo*, como “pilares” de la representación teatral (pero también como categorías ontológicas que sustentan cualquier representación), cabe señalar que, en la poética de este “segundo período” del teatro de Suárez, ambos comienzan a ser tensionados y puestos en relieve en tanto instancias mediadoras de la recepción y de la comunicación teatral (excediendo la función de mero *marco* de la fábula o de simples coordenadas de la acción dramática, y dejando atrás también el carácter difuso, vago o indeterminado de los *cronotopos* recurrentes en las obras del primer período).

Con respecto a la primera de estas categorías, y según hemos comentado ya, con *El bosque de Sasha* (2000) tiene lugar un giro bastante radical en la metodología de trabajo artístico de Suárez: a partir de entonces, el espacio *diegético* o ficcional de sus espectáculos no será ya concebido como autónomo o independiente con respecto al espacio real (material) de su escenificación. Al contrario (y a partir del caso de la Quinta de Santos para la obra antes mencionada) el lugar de investigación y ensayos previos al estreno, será habitado (a veces literalmente) por actores y técnicos durante extensos períodos de trabajo, de los cuales resultarán, sólo después de finalizada esta búsqueda y como resultado de ella, una historia y unos personajes que darán cuerpo a la obra y que, necesaria y literalmente, emergerán *de* ese espacio y serán indisociables de él (*Sasha* y su historia no podrían pensarse con independencia del “bosque” -a la vez real e imaginario- que puebla su mente, del mismo modo que el “nacimiento” ritual del *Hombre inventado* sólo tiene sentido en el singular espacio de la muy intervenida Sala Verdi en la que tuvo lugar su estreno).

Esta decisión supone, a nuestro juicio, una modalidad bastante personal y sustantiva de adopción de los “espacios no convencionales”, emblema, tal vez, de la generación de directores teatrales que emergen en el nuestro medio a comienzos de los años noventa. A los efectos de la presente recapitulación, interesa señalar cómo la paradoja según la cual, en estas puestas, el espacio (ficcional) de la *fábula* no sólo no precede temporalmente al espacio (real o material) de su *escenificación*, sino que, contra toda lógica, parece *representarlo* (lo incorpora o lo replica), puede, con bastante naturalidad, leerse también como una figura del *modo lírico* -en el sentido antes argumentado-, dada la indudable problematización (teórica y práctica) de la relación entre el plano *diegético* o del “enunciado” y el *escénico* o de la “enunciación” que a través de esta inversión se pone en evidencia. Así, en estas puestas, el *espacio* como

categoría representativa cobra un espesor (en términos semánticos pero también pragmáticos o de comunicación entre artistas y público) que excede en mucho el de ofrecer meramente una *localización* (real, naturalista, fantástica o del tipo que sea) para la acción desplegada en escena, pasando a explicitar, en cambio, su carácter de instancia mediadora entre el universo ficcional y su recepción, al tiempo que, al visibilizarla, ofrece como problema su condición *dual* de categoría a la vez representada y representante, imaginaria y real.

Para el caso de *El hombre inventado*, puede funcionar como un ejemplo de esta puesta en tensión de la espacialidad, el uso “radical” de las *apelaciones* a los espectadores, como única modalidad de diálogo sostenida durante toda la obra. Según comentamos ya, esta inusual estrategia comunicativa elimina de plano la llamada “cuarta pared” de las poéticas naturalistas (activando un juego que problematiza los límites entre *sala* y *escena* como espacios teóricamente discretos y enfrentados), pero, -lo que tal vez resulte más significativo en este contexto argumentativo- lo hace para “construir” una nueva “pared” (o, en rigor, múltiples paredes) sobre el escenario, al anular completamente el diálogo como modalidad de interacción entre los personajes. Así, la cara *ficcional* del espacio dramático queda enrarecida u objetada en su consistencia (toda vez que los personajes *sólo* pueden dirigirse al público -y lo hacen permanentemente-), pero sin llegar jamás a ser *eliminada* (al modo de las dramaturgias “posdramáticas” o de otras prácticas escénicas lindantes con lo teatral, como el performance, por ejemplo). La prueba de lo anterior reside en que -tal vez como consecuencia lógica de la adopción de la *perspectiva sensorial interna*- las apelaciones provienen siempre de los personajes *en tanto personajes* (es decir, desde “dentro” de la ficción), de modo que interpelan (siempre) a un público ya *dramatizado* o ficcionalizado, y nunca al público “real”, o al público *en tanto público* (lo cual nos obligaría a plantear la hipótesis de un metadrama, insostenible, nuestro juicio, para *El hombre inventado*).

En cuanto al *tiempo* como categoría representativa, el viraje que se produce entre la poética del primer período de la dramaturgia de Suárez y la del segundo, se explica mayormente por el abandono o la superación de lo que en su momento hemos llamado “enfriamiento temporal”¹⁵⁷. A esta actitud, de sesgo o de intención rupturista con

¹⁵⁷ Véase 2.2.6

respecto al contexto de emergencia de su producción teatral temprana, contribuían, en el plano de la *fábula*, la indeterminación o la vaguedad recurrentes en sus primeros espectáculos –lo que caracterizamos más arriba como *cronotopo difuso*–, mientras que, escénicamente, se relacionaba con el carácter insustancial –o incluso irrelevante– que revestía, en ellos, el *tiempo de la comunicación teatral* entre artistas y público (seguramente como estrategia para la toma de distancia con respecto a la centralidad que cierta dimensión *convivial*, marcada por una relación de complicidad y encuentro afectuoso entre artistas y espectadores, había tenido en el teatro independiente de la década anterior –en la última etapa de la dictadura y en los primeros años de democracia–)¹⁵⁸.

En las obras del segundo período, en cambio, el tiempo aparece ya, primero, como asunto o como móvil de la *fábula*, asociado al motivo recurrente de la *restitución parcial de lo perdido*, pero también, en sus respectivas escenificaciones, la temporalidad es puesta en relieve a nivel estructural, según vimos poco más arriba, a través de la tensión entre *pasado* y *presente*. Esta tensión, articulada en las formas del ritual o la ceremonia que gradualmente invisten de sentido a aquello que se desea restituir –el pasado y la familia de *Sasha*, la identidad del *Hombre inventado*–, organiza, en ambas obras, el curso de la acción dramática. En el primer caso, el “paseo nocturno, donde ángeles extraños saltaban de los árboles, figuras humanas con vestuarios ajados se movían entre las habitaciones o el patio interior [en una] historia algo confusa [que] parecía por momentos la recreación de un clima chejoviano y por otras una pesadilla”¹⁵⁹. En el segundo, los recuerdos “a veces ambiguos e inacabados, siempre libres de la psicología y la lógica”¹⁶⁰ que darán forma al *Hombre inventado*” y a su historia

atravesada por las incursiones de personajes y objetos que entran y salen al exterior, en un mundo en descomposición, donde el único hilo conductor parece ser el de la

¹⁵⁸ Es emblemática de esta “toma de distancia”, recordemos, la puesta de *Rocokó Kitsch* (1996) en la que tanto el público como los actores quedaban enjaulados, anulando o enfriando la “circularidad” (convivial) del Teatro Circular. Cf. la nota nº 93 en el capítulo segundo de este trabajo, en la que se recoge el testimonio de Jorge Curi sobre el carácter religante y con connotaciones de resistencia de esta sala –de su disposición circular como estímulo al encuentro y la complicidad entre el público– en tiempos de censura y limitaciones de la libertad de reunión.

¹⁵⁹ Goldstein (2011)

¹⁶⁰ Comedia Nacional (2013)

continuidad de ese espacio precario que todavía reúne a seres extravagantes, con visos de locura, sobrevivientes de un mundo cuyo sentido se ha extraviado pero que nos ha dejado su gestualidad vacía y patética. (Mirza, 2007: 27)

En síntesis, en las obras de este segundo período de la producción teatral de Suárez, las formas y figuras de los modos *poético* e *imaginario*, recurrentes en sus espectáculos de la década anterior, no han desaparecido del todo, si bien es indudable que su centralidad ha sido desplazada, dando lugar a lo que no parece forzado considerar una nueva poética. En cuanto a lo primero, persiste, en efecto, la jerarquización de la dimensión puramente material o sensorial del cuerpo del actor y del espacio escénico (que hemos asociado al *modo poético* toda vez que su puesta en relieve supone una amenaza de interrupción o de socavamiento del “pacto referencial”), así como, en el plano temático, continúan apareciendo las ‘atmósferas’ cerradas o asfixiantes, las relaciones territoriales y la lógica vincular altamente ritualizada, cercana por momentos a la violencia y a la locura, propias del *modo imaginario*. Sin embargo, esta tópica y estos procedimientos quedan ahora subordinados, a nuestro juicio, ante las novedades temáticas y formales que hemos descrito en las páginas anteriores y que permiten postular la hipótesis de una nueva etapa y una nueva poética. Esta, en lo esencial, y con distintas estrategias, apuesta ante todo por visibilizar, tensionándola, la relación entre la cara representada y la cara representante de la enunciación dramática, acercándose así, por un lado, al funcionamiento de lo que hemos denominado *modo lírico*, e inaugurando, por otro, una característica que será central en el las obras posteriores de Suárez: el trabajo sobre la visión o recepción teatral como origen y destino de su búsqueda artística (y la aparición, en consecuencia, del tema y el problema de la *subjetividad* como asunto medular de sus espectáculos).

Complementariamente, en las dos obras de este segundo período, a través de la puesta en tensión de la relación entre el pasado (de la *fábula*) y el presente (de la *escenificación* dramática), parece quedar objetada la noción de *personaje* en su sustancialidad (el personaje como entidad previamente existente con respecto a la representación; como “individuo” portador de una “profundidad” psicológica o biográfica que es exhibida en escena); en estas obras, su identidad o su consistencia se revelan, en cambio, como el producto (el resultado y no el origen) de una actividad o de

un proceso: el de la representación, que, proponiéndose recuperar un pasado, termina por construirlo o “inventarlo”.

Así, en su esfuerzo por superar una postura sustancial o esencialista, esta concepción del personaje como proceso o como *construcción* puede leerse como la primera aparición, en el teatro de Suárez, de un planteo específica o genuinamente dramático (en términos *modales* o de lenguaje artístico, es decir, más allá de lo meramente temático) con respecto al problema de la *subjetividad* (o, de modo más amplio, a las relaciones entre sujeto, representación y ficción). Nos referimos a cierta concepción de la subjetividad que quedaría implicada en la indagación -temática y estructural- de las relaciones entre actores y público en tanto *sujetos de la comunicación teatral*, y que, a nuestro juicio, aparece asociada íntimamente a la idea de una *soberanía*, que los participantes del “juego teatral”¹⁶¹ aspirarían a conquistar, y que supondría, entonces, el deseo de un lugar de autonomía o de control con respecto a los estímulos y las “trampas” de la ficción.

En tal sentido, las dos obras comentadas en este apartado pueden considerarse como los primeros pasos de esta formulación (que será fuertemente desarrollada en las obras del tercer período de la dramaturgia de Suárez), en la medida en que ambas plantearían como hipótesis que, hacia al final de la representación (o de la “ceremonia”) y como resultado de ella (tal vez en la medida en que la ceremonia resulte “eficaz”, en el sentido antropológico¹⁶²), Sasha y el Hombre inventado emergerán como personajes “llenos”, sólo en la medida en que sean capaces de un *corte* con respecto a la locura o al vacío de su pasado. En otros términos, su identidad conquistada, construida o “inventada” será aquella que les permita *decir* (pensar) ese vacío y esa locura, situarlas en un pasado y situarse ellos mismos en un presente que es, entonces, también, un afuera, o una distancia (crítica, soberana) con respecto a aquel:

esa soberanía, esa posibilidad de estar por encima del juego horizontal del dolor, del placer y de la vida para poder decirlo y pensarlo, parece destinada a asumir la forma de una interioridad, de una intimidad, de un yo. (...) En las tensiones entre el pequeño yo

¹⁶¹ En el sentido propuesto en el parágrafo *Realidad y juego* en el capítulo dos de este trabajo.

¹⁶² Tal como lo propone C. Lévi-Strauss. Véase al respecto J. González Requena “La eficacia simbólica” (en línea: <http://www.gonzalezrequena.com/resources/2009%20La%20eficacia%20simbólica.pdf>)

que ama y sufre y goza y sueña, y le lenguaje soberano que dice “yo amo” o “yo sufro” (...) en la relación siempre contradictoria y crítica entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, se levanta la figura de la subjetividad lírica. (Núñez, 2012: 42-43)

4.4.3 Tercer Suárez: modo crítico (*La estrategia del comediante y Bienvenido a casa*)

Según se ha venido argumentando desde los primeros capítulos de esta investigación, los dos espectáculos más recientes de Roberto Suárez desarrollan las principales búsquedas (temáticas y formales) de las obras del período anterior, pero las complejizan y enriquecen a tal punto que pueden considerarse con cierta naturalidad (aunque asumiendo el posible sesgo teleológico implicado en este tipo de mirada) como la etapa de “madurez” o de culminación, hasta el momento, de su poética teatral. Por su parte, la recepción ampliamente favorable de *Bienvenido a casa* (tanto por parte del público como del discurso crítico en general¹⁶³) contribuyó, en los meses posteriores a su estreno, a un aumento bastante notorio de la visibilidad de Suárez y de su obra en los medios de prensa, excediendo incluso las secciones dedicadas específicamente al teatro o a los “espectáculos”, para aparecer como entrevistado en programas “de interés general”. Esto permitió que el director hiciera públicas algunas reflexiones -sobre la obra en cuestión, y sobre su teatro en general- que bien pueden leerse como formulaciones programáticas sobre su propia poética, y que por lo tanto, es pertinente agregar como un elemento más a considerar (jamás con carácter conclusivo, por supuesto) en la valoración de estos espectáculos. Entre ellas, hemos destacado ya sus afirmaciones sobre el teatro como un *juego* (cercano al juego ilusionista de la magia, pero también a los juegos de vértigo y virtuosismo técnico de los artistas de circo) que, al desplegarse, *pone en juego*, desde la ficción, algo del orden de una verdad (en el acontecimiento compartido por artistas y público, en el acto conjunto de construir, y desmontar luego, una ilusión que interrumpe momentáneamente la dinámica cotidiana de la vida fuera de escena):

¹⁶³ Según se mostró al comienzo del capítulo tercero.

Hay un momento en que se genera una comunión *real*, no intelectual sino orgánica, entre el espectador y el público (...) y desde ahí es que se invita a un juego que es muy explícito. Yo no te puedo hablar de que esto es la realidad; esto es un juego, el tema es que nuestro juego es real. *No es que la ficción es lo real: nuestro juego es real. Es real porque sucede*, la preparación para el espectáculo es real porque es lo que importa en el teatro. El teatro es vivo y eso es lo que he hecho en todas mis obras de teatro: que el presente esté tan vivo en ese punto de relación con el espectador (Suárez en Gómez: 2012; subrayo).

Esta *verdad* construida o defendida en el encuentro teatral es, entonces, por definición, intersubjetiva, y es por eso que hemos decidido ligarla a otras formulaciones intuitivas del autor (las concernientes al “espíritu de la comedia” o a la “estrategia del comediante”, sobre las que se ha reflexionado en su momento¹⁶⁴) para pensar desde ellas el alcance de lo que hemos venido denominando *el tema y el problema de la subjetividad* en el teatro de Suárez. Según hemos intentado mostrar en el apartado anterior, éste irrumpe como aspecto medular de su búsqueda artística ya desde el segundo período de su dramaturgia (a través de las formas y figuras del *modo lírico* que, activando los desdoblamientos y tensiones propias de la representación teatral, problematizan, entre otras, la noción misma de personaje), pero es sin dudas en las dos obras más recientes que termina de consolidarse o que adquiere mayor relieve, a través, principalmente, de la incorporación del *metadrama* como procedimiento estructural que organiza sus puestas.

En efecto, *La estrategia del comediante* y *Bienvenido a casa* mantienen el motivo temático de la “restitución parcial de un pasado perdido” observado en las obras del período anterior, pero lo modalizan dramáticamente a través de una novedad fundamental: la incorporación de fábulas protagonizadas por *personajes-actores* (en el primer caso, los que nos reciben en la casa abandonada y semiderruida de la Avenida Burgues para anunciarnos que la función a la que asistimos no se llevará a cabo, y ofrecernos, en compensación, algunos fragmentos o recuerdos de ella; en el segundo, los que inauguran la sala “La Gringa” invitándonos a un “ejercicio de apertura” teatral que funciona como “homenaje” a su compañero recientemente fallecido, Ángel Calighieri). En los argumentos de estas obras, entonces, el pasado perdido que se desea

¹⁶⁴ Véase 2.2.4

recuperar es (ya) el de unas obras teatrales que, por distintas razones, no podrán ser representadas, de modo que, para iniciar el proceso en busca de su restitución, los personajes deberán desdoblarse en actores (que se representarán a sí mismos en el pasado, como protagonistas de un espectáculo “perdido” o trunco: ya sea reconstruyéndolo parcialmente ante el público, o bien rememorándolo y comentando con cierta distancia algunas de sus búsquedas y propósitos). Así en *La estrategia del comediante*, por ejemplo:

ESPIRITISTA: -Era una obra para la que trabajamos muy duro, bueno... “duro” tampoco es la palabra. Incluso nos vinimos a vivir acá; y ahora nos estamos yendo, y eso nos pone tristes,... no sé si “tristes” es la palabra (...) Traigo el vestuario para que lo vean... no es todo, sólo una parte: la falda de la novia, está toda trabajada a mano, ¿no?, en realidad un poco deteriorada, pero es por el uso normal de las funciones... No es sólo un vestuario... ¿Sienten?

(*Entra Augusto; pausa incómoda*)

AUGUSTO: -Buenas noches. Los estábamos esperando; en realidad yo los estaba esperando. Quería darles una sorpresa. Me tomé el atrevimiento... pensé que era una buena idea despedirnos trabajando, con público. Por eso los invité. Gracias por haber venido. ¡Me maquillé! (Suárez, 2009: 11-12)

Mientras que en *Bienvenido a casa*:

PATRICIO: Bueno, buenas noches, placer, placer, placer que estén acá hoy con nosotros en este homenaje a un gran compañero que hoy no está, creador de este ejercicio de apertura “Estoy acá”: Ángel Calighieri. Aunque algunos piensen lo contrario, yo creo que a él le hubiera gustado mucho estar acá, de verdad (*llorando*).

(...)

LUISA: Bueno la verdad es que nosotros tenemos tantas historias para contarles, para compartirles... Es que después de tanto tiempo ensayando, seis años, fueron surgiendo acontecimientos que nos fueron marcando (*se emociona*) y algunos momentos fueron muy difíciles, pero la realidad es que no hay nada más lindo que estar en el lugar que están ustedes ahora, que es *el atrás* de todo esto; es “la cocina”, y... (Suárez, 2012b: 1-4)

De esta manera, el encuentro (*real*, pero también ficcionalizado) de los actores con el público, y el deseo de restitución de lo perdido (los espectáculos truncos),

activarán en ambas obras un complejo entramado de relaciones entre niveles dramáticos y metadramáticos. Estos quedarán vinculados a veces jerárquicamente, por *inclusión*, con función comentadora o explicativa del metadrama sobre el drama principal¹⁶⁵, y otras, temáticamente, por *analogía* o *contraste*, entre el presente de los actores y el pasado de sus personajes (o entre la –fingida– “realidad” del nivel principal o enmarcante en que conviven actores y público, y la “ficción” –en rigor, metaficción– en la que aquellos se desdoblan para encarnar a los personajes del nivel dramático incluido). Por lo tanto, el “homenaje”, la “bienvenida” o la recepción de los actores al público que tiene lugar al comienzo de ambos espectáculos no son meramente motivos o “disparadores” argumentales que permiten iniciar la representación; son instancias que abren –a través, fundamentalmente, de las *apelaciones* “externas” o *escénicas* de los actores al público– la dimensión “plegada” del metadrama, soporte fundamental de estas ficciones.

Desde la perspectiva analítica adoptada en este capítulo, lo decisivo es que esta apuesta por estructuras metateatrales con cierta complejidad y sofisticación, activa y pone en primer plano a la *visión* o recepción dramática no solo como ingrediente del “juego teatral”, sino como instancia *constituyente* de la representación: como instancia de la cual depende el estatuto de existencia dramática de lo que se ve; o, más concretamente, como *punto focal* desde el cual se decide si un elemento cualquiera de la puesta en escena existe (significa): a) como elemento puramente *diegético* o “ficcional” –en el nivel dramático incluido–, b) como elemento desdoblado o “metaficcional” –del nivel metadramático incluyente–, o bien, c) como elemento del plano *real* de la representación –en el nivel extradramático o puramente *escénico* previo a cualquier desdoblamiento.

En consecuencia, las dos obras antes mencionadas no solo ponen en relieve, estructuralmente, este lugar decisivo de la *visión* teatral para el metadrama, sino que lo muestran como problemático (y ofrecen ese *problema* como espectáculo), en la medida en que trabajan sobre algunas ambigüedades y paradojas de la recepción, que obligan a los espectadores a tomar ciertas decisiones interpretativas con respecto al universo (meta)ficcional desplegado en escena, y eventualmente, a asumir una posición alerta,

¹⁶⁵ Sigo aquí, adaptándola, la tipología de funciones de la metadiégesis con respecto a la diégesis principal propuesta por Genette en su “Discurso del relato” (Genette: 1989)

consciente o auto-reflexiva con respecto a su propio *rol* (acercándose así a lo que más arriba hemos definido como *modo crítico*). Este rol excede en mucho el de mero observador del drama, por ejemplo, cada vez que el público es interpelado por algunas *apelaciones* insidiosamente ambiguas en cuanto a su procedencia, y debe decidir (interpretar) desde qué nivel representativo provienen (si de los actores *en tanto actores* -apelación *escénica* o “externa”-, o bien de éstos desdoblados en personajes -apelación *dramática* o “interna”), y consecuentemente, decidir desde qué *lugar* debe “responder” o acusar recibo (intelectual y afectivamente) de ellas (si como público “real” o escénico, es decir, *en tanto público*, o bien como público dramatizado -actualizado o desdoblado ficcionalmente por las acotaciones que lo incluyen en la fábula, como interlocutor potencial de los personajes).

En *La estrategia del comediante*, esta ambigüedad queda instalada incluso antes de que comience la función, cuando el público llega a la entrada de la casa en la que presuntamente se desarrollará el espectáculo y nota un cartel que advierte “Teatro: no pasar” (confirmando y defraudando simultáneamente sus expectativas con respecto al lugar). Una vez dentro, la ambigüedad termina de conformarse con las *apelaciones* de la “Comediante” y la “Espiritista” que dan comienzo a la obra, a la vez que anuncian que la obra no tendrá lugar:

Escena I

Una actriz que llora.

Entra el público.

El llanto continúa.

De ahora en más nos referiremos a ella como “Comediante”.

COMEDIANTE: No... no puedo creer... disculpen... disculpen... ¿No les avisaron nada? ¿No les dijeron nada? ¿No? Hoy no hay función. No hacemos más funciones... Perdonen. Es una vergüenza.

ESPIRITISTA: Buenas noches. Hoy no hay función. Nos estábamos yendo. Tuvimos problemas entre los compañeros. No vamos a actuar más,... ¿no?

COMEDIANTE: No. (Suárez, 2009: 1)

En *Bienvenido a casa*, por su parte, la tensión o inestabilidad entre los distintos niveles dramáticos queda sugerida en el primer día de representación (por ejemplo en la “escena del sillón”, citada y comentada en su momento), para instalarse de manera cabal

en la segunda jornada, cuando debemos decidir si los actores que nos dan la “bienvenida” lo hacen *sinceramente*¹⁶⁶, es decir, *en tanto actores* (y en tal caso el “homenaje” que presenciaremos será el desmontaje o el “detrás de escena” de la obra que hemos presenciado el día anterior), o si, en cambio, estos actores son también *personajes*, que nos reciben, por lo tanto, aún desde *dentro* de la ficción, interpeándonos como público actualizado de un metadrama (y si este es el caso, asistimos entonces a un falso desmontaje y a una verdadera ficción o fábula secundaria):

Escena I

El público es recibido por los actores de la obra “Bienvenido a Casa”, Obra I, día I. Visten ropas de calle. Al centro del escenario una actriz (MARÍA) los espera con actitud escénica. A la derecha vemos un actor (PATRICIO) con una foto en la mano y emocionado por razones que aún desconocemos. Otros dos actores conversan sobre lo que le dirán dentro de unos instantes a los invitados. ÓSCAR cruza el escenario y con un gesto aprueba la presencia del público. Cambia la garrafa de la cocina. Alguien pasa al fondo con un varal de vestuario.

MARÍA: No es fácil estar acá... pero solos es la muerte... los necesitamos. Por eso les damos la bienvenida, porque...para nosotros es un privilegio que ustedes hayan aceptado compartir otra noche con nosotros, porque... para nosotros es como que una persona haya estado viviendo sola en su casa durante tres o cuatro o seis años y un día recibe visita, ¿no?... No sabe como relacionarse (...)

ANTONIO: María, me parece que primero tendríamos que presentarnos.

MARÍA: Perdón, disculpen, a veces me voy un poquito... Bueno, bienvenidos... Yo soy María, él es Antonio.

ANTONIO: Buenas noches (Suárez, 2012b:1)

El asunto se complejiza aún más -y la ambigüedad se vuelve paradoja- toda vez que ambas “soluciones”, en principio excluyentes, son esencial y simultáneamente *ciertas* o posibles. En efecto, asistimos el segundo día, a un “detrás de escena” de la Obra Uno (literalmente, ya que ésta transcurre, para un nuevo público, en el escenario

¹⁶⁶ Uso aquí “sinceridad” en términos comunicativos o pragmáticos, el sentido en que funciona en la tradición anglosajona para distinguir entre aserciones *serias* y *no serias*. V. por ejemplo, y con respecto al “estatuto lógico del discurso de ficción”, J. Searle (1979).

principal, mientras los espectadores del segundo día permanecen “escondidos”, en el depósito del teatro). Pero, como se ha mostrado ya en detalle¹⁶⁷, se trata de un “detrás de escena” también *tocado* por la ficción: los actores y técnicos que nos reciben y nos guían, sin dejar de serlo con respecto a la fábula principal, pronto se revelan personajes de una ficción secundaria (la del supuesto “homenaje” al compañero fallecido y la de las –fingidas– desavenencias e imprevistos que van surgiendo entre ellos, y que los obligan a interrumpir la representación de la “Obra Uno” en el escenario contiguo). De modo que esta complejidad estructural, no exenta de paradojas, se vuelve desafiante para el espectador ya desde la (en principio “amigable”) escena de presentación y bienvenida de los personajes-actores, al comienzo de la Obra Dos. En la siguiente apelación, por ejemplo: “*Bueno, buenas noches, mi nombre es Luisa, interpreto a Luisa*” (Suárez, 2012b: 2), debemos entender que la actriz que en el reparto figura como Chiara Hourcade presenta a su personaje “Luisa”, quien, en el nivel metadramático o enmarcante es una actriz, que representa, en el nivel dramático incluido, a una actriz (también llamada Luisa).

De modo análogo, en *La estrategia del comediante*, el momento en que la actriz Florencia Zabaleta afirma ante el público: “Hoy no hay función”, señala, precisamente, el comienzo de la función, y con él el de las paradojas que sostendrán el espectáculo. El remedo improvisado y parcial de una obra que ya no podrá representarse *es* la obra a representar; la historia de los actores que han vivido y ensayado en esa casa (en riesgo de derrumbe y sin habilitación para espectáculos) y que ahora deben abandonarla, es tan cierta como fabulada; el “Iluminador” y la “Boletera” de la sala, sin dejar de cumplir estas tareas técnicas, son en rigor personajes que desempeñan roles importantes desde el punto de vista dramático y argumental, etcétera. Y, del mismo modo que en *Bienvenido a casa*, entre las apelaciones perfectamente ambiguas (con respecto al *nivel* representativo desde el cual provienen), resultan especialmente productivas en términos de desafío interpretativo hacia el público, aquellas de asunto explícitamente metateatral, en las que los personajes-actores hacen apreciaciones sobre su propia poética y su metodología de trabajo. Estas formulaciones “programáticas”, de nuevo, funcionan con la misma eficacia o verosimilitud *a la interna de la ficción* (como apelaciones dramáticas o “internas” provenientes de los personajes, y por lo tanto no necesariamente asimilables a una postura homóloga sostenida por los artistas), que *por fuera de ella*

¹⁶⁷ Especialmente en el parágrafo titulado *Desmontaje del desmontaje* en el capítulo tercero (3.7.2).

(como apelaciones escénicas o extradramáticas en las que los actores “reales” interrumpen y distancian la representación –en el sentido, digamos, brechtiano-, para valorarla o comentarla, defendiendo una poética teatral que es también una ética de trabajo):

COMEDIANTE: Igual me parece que lo más importante, ya que nos vinieron a ver, es contarles que nosotros somos una compañía que ha trabajado durante mucho tiempo junta. Buscando un lenguaje propio. *La actuación en la no actuación*, y quizás ese fue el detonante.

AUGUSTO: (...) ¿Vieron las fotos? Son buenas, ¿no? ¿Se podría traer un poco más de luz? Hay una en particular que me gusta mucho, en la que estamos todos juntos. ¿Saben qué estamos diciendo? “*Riesgo y rigor*”. *Siempre creímos en eso*.

COMEDIANTE: Nuestro trabajo es un poco complejo, porque cuando se pierde la dependencia con el público, uno puede entrar en zonas de la psiquis que involucran estados más profundos y entonces el trabajo se vuelve más peligroso, *se pierden los límites*. A algunos nos da miedo. (...)

AUGUSTO: Esta función fue especial, se había roto algo en la casa y la casa se inundó, nosotros no podíamos detenernos, matar la ilusión, y continuamos... En ese momento *perdimos el control, no había muros, público / actores, realidad / ficción*. Daría cualquier cosa por volver a repetirlo. *Siempre trabajamos creyendo que creábamos sobre lo imaginado, y terminamos creando una realidad...* Sé que suena pretencioso, pero miren mis zapatos... Cuando llueve es un suplicio (Suárez, 2009: 12-14; subrayo)

Por lo que será sólo la mirada -el juicio- del público, el *lugar* donde estas apelaciones se llenen de sentido (en una dirección o en otra), o mejor, donde la cuestión de su alcance y su valor quede planteada. Tal cuestión es, por supuesto, la cuestión *doble* (recíproca) de los límites que la ficción encuentra en el “afuera” de la realidad – necesario para que aquella pueda constituirse y mantenerse como *juego*- y la de las resonancias o implicaciones, no siempre inocuas, para la realidad, del “juego” de la ficción. El asunto queda sugerido de manera elocuente y poética en una de las historias que el personaje de la *Espiritista* relata al público (y que plantea, desde la ficción, la cuestión del juego y sus límites, en términos muy cercanos a los de las declaraciones de Suárez comentadas poco más arriba):

ESPIRITISTA: Eso pasa cuando uno es niño: con mi hermano, cuando éramos más chicos y nos visitaba un primo que era menor, nosotros jugábamos a que éramos otras personas, y él se sugestionaba, porque *tenía la mirada inocente, no sabía diferenciar.* (...) *Y él sabía desde algún lugar que éramos nosotros, pero igual se sugestionaba, buscaba esa sensación, entonces mi hermano y yo podíamos llegar cada vez más lejos con el juego, no había límites. Porque él también estaba jugando.* (Suárez, 2009, 25-26; subrayo)

Para agregar un último ejemplo igualmente efectivo, pero que opera a través de elementos extra-verbales, valga recordar el momento en que, en la Obra Uno de *Bienvenido a casa*, y en el marco de una puesta hasta entonces ilusionista en términos generales, las voces de los actores comienzan a percibirse, de pronto, más lejanas, y a la vez, paradójicamente, más audibles, a causa (respectivamente) del *reverb* y la amplificación provenientes de los micrófonos ocultos en el escenario -hasta el momento apagados y ahora, de pronto, en funcionamiento-. Simultáneamente, la intensidad de la luz baja de manera ostensible y una música perturbadora comienza a sonar. Según se señaló ya en su momento, esta *transición* ambiental apunta a estimular en el público dos reacciones (dos modalidades de recepción) simultáneas y contradictorias: por un lado promueve un efecto distanciador bastante evidente, al hacerse ostensibles los trucos o engranajes que sostienen la ilusión teatral (los micrófonos, los focos y filtros lumínicos, los altavoces que emiten música extradiegética); por otro, reafirma en cierto modo la ilusión, al inscribir estereotipadamente (pero sin llegar a la parodia) la ficción representada en un género o en una atmósfera altamente codificada (la del *suspense* cinematográfico del *thriller* o del “film noir”), ofreciendo a los espectadores un anclaje, unas pautas explícitas de decodificación –unas reglas de juego transparentes - con respecto al inquietante universo ficcional que comienza a desplegarse en escena.

En todo caso (en todos estos casos) el juego (meta)teatral invita o estimula a los espectadores a sumergirse en la ficción y eventualmente a caer en sus “trampas” (como en el ilusionismo de un acto de magia o de circo) pero también, al hacer ostensibles sus propios engranajes (sus propias reglas), recuerda su estatuto de *juego* y, consecuentemente, su *distancia* (ontológica) con respecto a la realidad. De modo que, así mirados, los ejemplos anteriores parecen ilustrar el funcionamiento pleno de lo que

hemos denominado *modo crítico* en estos espectáculos del tercer período del teatro de Suárez.

En efecto, y en primer lugar, en ellos, a través de sus argumentos esencialmente simples, protagonizados por personajes-actores que rememoran un pasado, se conforma (como no se terminaba de conformar en las obras de los períodos anteriores) un suelo o un fondo de *ilusionismo* (un “pacto referencial”) suficientemente consistente y naturalizado (verosímil) como para permitir que el pliegue crítico del metadrama pueda aparecer y objetar esa consistencia (denunciando su investidura ficcional, poniendo en relieve sus fisuras, su desajuste con respecto al referente externo o la *realidad* representada —es decir, evidenciando el exceso, la falta o el desajuste que habita siempre la relación entre signo y referente—). Además de los argumentos y los personajes-actores, contribuyen también a esa “estabilidad” inicial los *espacios icónicos realistas* (también novedosos con respecto al teatro anterior de Suárez): la casa abandonada de la Avenida Burgues representa una casa abandonada en *La estrategia del comediante*; el Teatro La Gringa representa un teatro en la Obra Dos de *Bienvenido a Casa* (y, aunque de otro modo —metonímico esta vez—, en la despojada escenografía de la Obra Uno, el sillón, la pecera, la ventana y el teléfono evocan cabalmente el *living* “burgués” o de clase media urbana donde transcurre la acción del nivel dramático principal o incluido).

En segundo lugar, y con carácter decisivo para nuestra argumentación, el entramado metadramático (la complejidad y sofisticación de sus relaciones entre niveles) permite plantear no sólo, o no fundamentalmente, un antagonismo —reflexivo— entre el plano enmarcante y el enmarcado de la ficción (es decir, la “suspensión” del pacto referencial, que por definición asociamos más arriba al *modo crítico*), sino que habilita también un (auto)examen de los supuestos y coordenadas desde los que esta operación se lleva a cabo (es decir, en estos casos, el metadrama se propone como una *síntesis no conclusiva*, que mantiene activo el antagonismo entre la consistencia fallida o imposible del *modo referencial* y la pretensión de consistencia absoluta o de “cierre” explicativo propia del *modo crítico*). Como argumentos en favor de lo anterior, resultan fundamentales las ambigüedades y paradojas de la recepción teatral, puestas en evidencia y ofrecidas como espectáculo en ambas obras a través de variados procedimientos, según daban cuenta los ejemplos examinados poco más arriba. En el plano argumental, también son importantes, a tales efectos, los diálogos con función metadramática que insisten en el carácter abierto, incompleto o dañado de *toda*

representación (y por lo tanto cuestionan la “autoridad” explicativa o hermenéutica del nivel enmarcante desde el que son enunciados, con respecto al nivel de la ficción incluida o principal que comentan). Esto último puede ocurrir explícitamente, como cuando el personaje de la *Comediante* habla de su búsqueda de “la actuación en la no actuación” y de cómo a veces “se pierden los límites” y “el trabajo se vuelve más peligroso” (Suárez, 2009: 12-13), refiriéndose en principio a un episodio pasado en la historia de los actores, pero también aludiendo metadramáticamente a los *límites* frágiles de su propia (*no*) *actuación* en *ese* momento, ante el público presente. O bien, puede ocurrir de modo sugerido o implícito -metafóricamente, por ejemplo-, como en la historia de las dos hojas y la “medida áurea” relatada por Laura al final de *Bienvenido a casa* (citada y comentada en más de una ocasión en este trabajo). En aquel relato, recordemos, las dos hojas del mismo árbol son metáforas bastante transparentes de las dos jornadas o episodios de los que consta la obra, pero la clave es que, si bien las hojas observan individualmente la misma proporción interna (“Un día agarró una hoja de un árbol, la midió y efectivamente la relación interna era perfecta, ¿no? A los días agarró otra hoja del mismo árbol y lo mismo...Era *la armonía*.”¹⁶⁸), una vez confrontadas, estas *no coinciden entre sí*. De esta manera, la alusión metadramática concluye con un decisivo “siempre hay algo que está más allá, siempre hay algo que se nos escapa, por suerte” (2012b: 28) que termina de elucidar el rendimiento figurativo de la imagen, al dar cuenta de las inconsistencias y fisuras de toda representación, y, en consecuencia, de la incompletud o el *daño* constitutivo al que está condenado cualquier metalenguaje con respecto a su lenguaje-objeto.

La consciencia de este daño (de ese límite) es, entonces, crucial para que el *modo crítico* pueda ser, también, crítico de sí mismo (de su propio lugar de enunciación), condición que, según se argumentó ya (4.3.1), le es tan necesaria como la de predicar algo con respecto al nivel referencial que examina.

En síntesis, en este tercer período de la dramaturgia de Suárez, la incorporación del *metadrama*, a través de fábulas protagonizadas por personajes-actores, encauza e intensifica las búsquedas iniciadas en el período anterior en torno a lo que hemos denominado el tema y el problema de la subjetividad en el teatro. Los desdoblamientos y tensiones entre niveles dramáticos, resultantes de esta nueva apuesta, permiten

¹⁶⁸ Suárez, 2012b: 28

jerarquizar, tanto a nivel temático como estructural, el lugar de la *visión* o recepción dramática como instancia fundante de la representación en la comunicación teatral; esto es, como punto focal desde el cual se asigna sentido a lo que se ve, pero también como *lugar* donde *tiene lugar* el problema del alcance y los límites del “juego teatral” en relación con el afuera de la realidad.

En tal sentido, la puesta en relieve de las ambigüedades y paradojas de la recepción dramática, a través de los procedimientos arriba examinados, permite, o más bien determina el surgimiento del *modo crítico*, no sólo -o no principalmente- como suspensión o puesta en problema del *modo referencial* instaurado por la fábula (en el nivel principal o enmarcado de la ficción), sino sobre todo como pliegue auto-reflexivo que habilita el examen de los supuestos y las coordenadas desde las que esa “suspensión” tiene lugar. Así, estas figuras del *modo crítico* (las apelaciones ambiguas o paradójicas, los casos de metalepsis o ruptura –“real” o aparente- de la lógica de niveles, los diálogos con función metadramática implícita o explícita, las metáforas y otras formas de figuración poética –verbal o extraverbal- sobre el *lugar* de la ficción y sobre las reglas y los límites del “juego” instaurado por ella) promueven o estimulan en los espectadores una posición también alerta o auto-reflexiva, primero, con respecto a las fisuras e inconsistencias lógicas inherentes a toda representación (a todo “pacto referencial”), y luego, consecuentemente, con respecto al carácter siempre fallido (dañado, incompleto) de cualquier metalenguaje en su pretensión de cierre o de consistencia absoluta con respecto al nivel referencial que examina.

De esta manera, el “juego teatral” y los sujetos afectados -o constituidos- por él, quedan, a nuestro juicio, atravesados por lo que hemos denominado *rendimiento crítico*, es decir, por una perspectiva *negativa* o trascendental que, desde la ficción, abre (permite) la pregunta por las condiciones y posibilidades de la representación (coextensiva de la pregunta por el alcance y los límites del *juego* con respecto al afuera de la realidad, o, en otros términos, la pregunta por la verdad –negativa, crítica- que el juego “pone en juego”).

Si en el plano de la fábula persisten, en estos espectáculos, las atmósferas ominosas de violencia pulsional y autodestructiva y los temas derivados de la locura en tanto difuminación o borramiento de los límites (entre juego y realidad o entre actuación y vida, como en el caso paradigmático del *pasaje al acto* del actor-suicida Ángel

Calighieri en *Bienvenido a Casa*¹⁶⁹), la clave es que, ahora, el “espíritu de la comedia” - la poética y las estrategias dramáticas que hemos sintetizado en este emblema- los modula o los encauza, en primer lugar, a través de las formas y figuras del *modo lírico* (instaladas ya, según vimos, desde *El bosque de Sasha*). Éstas, al visibilizar, tensionándola, la relación entre la cara representada y la representante de la enunciación teatral, instalan el lugar de la *subjetividad* en el teatro como un lugar de control o de soberanía con respecto a esos estímulos (es decir, a las trampas de la ficción o a los “trucos” del juego en el que los personajes parecen quedar atrapados y que hemos caracterizado como formas del *modo imaginario*). Al mismo tiempo, a través del proceso de búsqueda y restitución de un pasado perdido o vacío, que sólo en la escenificación (es decir, sólo ante el público) se llena de sentido, estas estrategias objetan o niegan la noción de personaje como *sustancia* y lo plantean en cambio como entidad problemática, *constituida* (más que “representada”) por la comunicación teatral

¹⁶⁹ -CARLOS: Lo que paso fue así: Ángel era un compañero excepcional, pero últimamente no se sacaba las vendas, no se sacaba el vestuario (...) Él había entrado en una especie de nube, ¿no?, niebla, neblina (...)

-LAURA: (...) Bueno lo que él dice es cierto, ¿no? No era fácil convivir con una personalidad tan compleja como la de Ángel, él ya no se sacaba el vestuario, decía que era parte del proceso... Absurdo. (...) Y no sé si ya les contaron, pero una noche, vino la mujer con los hijos a buscarlo. Él estaba viviendo acá, ¿no?, los había abandonado y esa noche nosotros tuvimos que salir a dar la cara por él, ¿no? (...)

-CARLOS: Bueno y una noche hicimos una reunión, es verdad que no lo convocamos, y bueno tomamos la decisión más difícil que hemos tomado en todo este tiempo, realmente... lo echamos. (...) (A Pablito) Esa noche... fue una noche terrible, ¿sabés? Llovía, hacía frío, yo me había olvidado de las llaves y volví. ¿Que fue? ¿Un presentimiento? ¿Eh? Cuestión: volví. (*Se para, se adelanta hacia el publico*) Saco las llaves (*señalando*), abro esa puerta, recorro este pasillo, abro esta otra puerta... (*un llanto lo invade*) y ahí me lo encuentro, sentadito, envuelto con las vendas del Hombre Elefante (*respira para recomponerse*). Yo pensé que estaba ensayando, Óscar, ¿sabés? Pero no, de inmediato sentí el olor a gas y ahí me di cuenta. (*Pausa*) ¿Vos sabés lo que sentí cuando lo vi? (*Le susurra a Pablito*) Envidia. Me dio la sensación de que estaba actuando mejor que nunca. (*Le irrumpe una risa neurótica. Se da vuelta para mirar a Óscar*) ¡Qué increíble! Sentir eso en un momento tan particular, en fin... (*Deja de reír, se pone serio, se toca el cuello perturbado*). (Suárez, 2012b: 18-25)

como experiencia o acontecimiento compartido -y construido- entre artistas y espectadores.

En segundo lugar, y como se viene de argumentar, a través del pliegue metadramático (de sus *efectos* de complejidad tanto a nivel temático como estructural) el *modo crítico* abre, entonces, un nuevo desdoblamiento, auto-reflexivo ahora, con respecto a las coordenadas y los supuestos desde los que aquellas “interrupciones” de la ficción tienen lugar. Esta *segunda negación* es la que instaura el “afuera” del espectador como el lugar de un *corte* (pensable también, en otros términos, como duelo o elaboración *simbólica*) con respecto al juego -entre *imaginario* y *real*- de violencia, locura y muerte trazado por las redes de ficción que atrapan a los personajes (llevándolos incluso hasta la locura o la muerte). La diferencia decisiva es que, sobre estas “redes”, los actores y el público pueden compartir un (meta)lenguaje crítico: una distancia trazada *desde el juego* pero que constituye también su límite, confirmando la regla según la cual los jugadores sólo son tales en la medida en que pueden elegir entrar o salir del juego (elección que a los personajes, en cambio, les está vedada).

CONCLUSIONES, LIMITACIONES Y TAREAS PENDIENTES

1 Hemos emprendido este trabajo planteándonos, en lo medular, un doble propósito: rastrear y describir el *lugar* de la poética de Roberto Suárez en el marco general de dos décadas de teatro uruguayo (las comprendidas entre 1992 y 2012, fechas respectivas de su primer estreno y del último hasta el momento), y visibilizar algunos rasgos de su producción teatral que, en el análisis, se recortan como específicos o singulares con respecto al “telón de fondo” de su contexto de producción y recepción. Esta búsqueda ha estado desde el comienzo pautada por la pregunta por las formas y posibilidades de producción de sentido político para el teatro en el contexto actual, pregunta que hemos articulado a su vez con la hipótesis de un *rendimiento crítico* del teatro de Suárez, sugerida en los capítulos centrales a partir de un análisis interno o immanente del corpus, y desarrollada con detenimiento, desde otras coordenadas teóricas, en el tramo final de esta investigación.

En cuanto al primero de esos propósitos, el capítulo inicial ha adoptado una perspectiva diacrónica y meta-crítica que nos ha permitido valorar las continuidades y los puntos de quiebre en el proceso que ha llevado al teatro de Suárez desde una clara (y autoasumida) posición marginal en el campo teatral local durante los años noventa, hasta la también poco discutible legitimación y consolidación de su poética en la década siguiente (tanto en términos de valoración crítica e institucional, como en cuanto a la consolidación de una “voz” o un lenguaje propio entre los dramaturgos y directores la que hemos caracterizado como “generación de los noventa” en el teatro uruguayo). En cuanto a la segunda de estas tareas, hemos rastreado -principalmente en los capítulos segundo y tercero- el surgimiento y la evolución del problema de la *subjetividad* como asunto medular (y distintivo) del teatro de Suárez, tanto a nivel temático como estructural. Sus implicancias y manifestaciones han quedado descritas a través de la centralidad creciente que la *visión* o recepción dramática ha conquistado en sus puestas, mediante un conjunto de procedimientos que, según hemos visto, apuntan a motivar o estimular en los espectadores una recepción alerta y autoconsciente con respecto a su

propio rol y a su lugar (a la vez *incluido* y *externo*) en relación al “juego” teatral, a sus reglas y sus límites. Es decir, una posición alerta y autoconsciente con respecto a los complejos pliegues metadramáticos que sus ficciones *ponen en juego*, y al modo cómo desde ellas se visibiliza, en consecuencia, el carácter problemático del estatuto y los límites de la representación dentro, pero también fuera del teatro (en prácticas escénicas liminales o fronterizas con respecto a la representación y a la investidura ficcional de su discurso, y en formas de teatralidad social estéticamente legitimadas en el campo cultural contemporáneo, en nuestra región).

Metodológicamente, el trabajo ha intentado conjugar tres estrategias. En el primer capítulo, la perspectiva diacrónica y la revisión del discurso crítico y académico en el lapso -antes señalado- de dos décadas, se han mostrado productivas para la descripción del *lugar* de la poética de Suárez en su contexto de producción y recepción, al permitirnos confrontar valoraciones contemporáneas -y de algún modo internas o implicadas- con respecto al proceso que describían, con otras miradas externas, retrospectivas y más distantes (tanto en términos temporales como de apreciación). A partir de esta confrontación y de una síntesis de los aportes que hemos considerado más pertinentes, hemos arribado a la noción operativa de *generación de los noventa*, fundamentada en el tramo final del capítulo primero (1.5) como construcción o como *efecto* -digamos, performativo- del discurso crítico y académico, de modo que sus valoraciones han sido ponderadas aquí, mucho más como formas de *intervención* -y de modificación- sobre el campo en el que operan, que como meras o asépticas “descripciones” de un objeto de estudio previo, discreto y externo. Creemos haber mostrado la productividad de esta noción tanto desde un punto de vista sincrónico (como categoría descriptiva) como diacrónico (en tanto criterio de periodización), notando además que tal vez su principal ventaja, en términos teóricos, sea la de estimular la discusión o el debate en torno a sus supuestos y a su pertinencia.

De esta lectura surge que, seguramente, el principal rasgo unificador de este grupo de dramaturgos y directores que irrumpen en el campo teatral local a comienzos de los noventa (integrado, sin ninguna pretensión de exhaustividad, por Sergio Blanco, María Dodera, Marianella Morena, Mariana Percovich, Gabriel Peveroni, Alberto Rivero, Iván Solarich y Roberto Suárez¹⁷⁰) haya sido su ostensible toma de distancia

¹⁷⁰Cuyas fechas de nacimiento oscilan entre 1959 (Solarich) y 1970 (Suárez)

con respecto a los postulados estéticos, políticos y metodológicos del Teatro Independiente de la postdictadura. Este distanciamiento ha sido visible, en los hechos, desde sus primeros estrenos, y se ha reforzado luego en términos discursivos, a través de numerosas *tomas de posición*, por medio de las cuales -según ha mostrado convincentemente Florencia Dansilio (2012a y 2014)-, estos artistas, por entonces emergentes o rupturistas, han hecho ostentación pública de su propia *marginalidad*, afirmándose en ella como elemento a la vez unificador y distintivo con respecto a sus antecesores (es decir, como estrategia de agenciamiento o de construcción de un lugar propio en el campo, en tensión explícita -y en ocasiones beligerante-, tanto con el teatro oficial como con el independiente).

Entre los rasgos más recurrentes de la poética teatral de estos autores, hemos señalado, también sin pretensión de exhaustividad y conscientes del riesgo -pero también de la necesidad- de esquematizar: **a)** la adopción de los llamados *espacios no convencionales* para sus puestas (algunas veces por elección y otras por necesidad), en oposición a las salas tradicionales y céntricas del circuito capitalino oficial y del “oficialmente” independiente -es decir, de los grupos nucleados en la F.U.T.I.-; **b)** la puesta en relieve de la corporalidad, la *intensidad* escénica de la actuación, y el componente plástico de la comunicación teatral, concibiendo ésta en su dimensión de experiencia o de acontecimiento, en desmedro de la centralidad del texto como fuente privilegiada de sentidos y de valoración de un espectáculo; **c)** las técnicas de montaje, fragmentación o yuxtaposición de imágenes para la construcción de atmósferas y situaciones dramáticas, en detrimento de la ilación lineal y causal de un conflicto y de la construcción de personajes con “profundidad” y consistencia psicológica; **d)** fuertemente ligada a los dos puntos anteriores, la influencia de algunos dramaturgos y directores argentinos rupturistas y renovadores del campo teatral bonaerense de la época, y muy activos en la década de los noventa, como Ricardo Bartís, y los integrantes de los grupos *Caraja-Ji* y el *Periférico de Objetos*; **e)** la influencia de los -por entonces- nuevos lenguajes y discursos urbanos de la imagen (las estéticas del cómic, del videoclip y del grafiti, por ejemplo) como teatralidades sociales estéticamente legitimadas -o en vías de legitimación- en la cultura popular en década de los noventa, y especialmente en la subcultura *under*; **f)** el abandono de la *tesis*, el “mensaje” o la predicación política (ya sea explícita o alegórica), coextensivo del

rechazo -o por lo menos el escepticismo- con respecto a la función potencialmente transformadora o emancipatoria del teatro en el campo social y político.

2 Con respecto al lugar específico de Suárez y de su teatro en este marco general, valga recordar, en principio, la coincidencia del año de su primer estreno, *Las fuentes del abismo* (Arteatro, 1992) con el del artículo de Roger Mirza “El sistema teatral uruguayo de la última década ¿Un cambio de paradigma?” (1992), en el cual se planteaba, para el aún indiferenciado panorama del teatro uruguayo de la post-dictadura, la necesidad de examinar el hasta entonces consensuado predominio de la estética naturalista, a la luz de las nuevas búsquedas de artistas que “deben enfrentar *la necesidad de un cambio de lenguaje ante el nuevo contexto* político y cultural, la desaparición de la censura y otras prohibiciones” (Mirza, 1992: 186, subrayo). De modo que esta coincidencia de fechas ha resultado, retrospectivamente, sintomática de la inscripción (poco discutible a nuestro juicio) de la poética inicial de Suárez en ese “cambio de lenguaje” y en ese “nuevo contexto”¹⁷¹. En tal sentido, si en 1996 el crítico Jorge Pignataro consideraba que “todavía es prematuro” evaluar la producción de Suárez, “el más joven” (25 años de edad, y dos estrenos) entre los directores que juzgaba como “removedores” del panorama local de la época (1996: 235), cinco años más tarde, en cambio -con cuatro obras estrenadas - ubicará ya a Suárez “a la cabeza de las nuevas tendencias” (Pignataro, 2001: 175). En relación con los rasgos o marcas distintivas de los artistas de su generación, hemos notado cómo, entre las escasas valoraciones críticas de sus dos primeras obras, Peveroni (1994) y Goldstein (1994) advertían tempranamente el carácter *fantástico* de la imagería e Suárez y la función corrosiva del humor en sus puestas, elementos ambos funcionales, según hemos argumentado, tanto a su distanciamiento de la poética naturalista, como a su refracción de los postulados institucionales y políticos del teatro independiente (y, tal vez por la

¹⁷¹ En términos similares se pronunciaría el propio autor veinte años más tarde, según hemos visto ya: “Había [en la generación anterior] una politización muy grande, desde un lugar, y sin embargo no había *discurso*, venía muy golpeado el teatro de hablar siempre de lo mismo. Entonces quizás hubo [entre nosotros] un intento de imponerse a eso, de no hablar de política sino entrar a investigar en otras zonas del teatro que incluye[n] lo sensorial, donde el discurso no busca tanto una explicación.” (Suárez en Dansilio, 2012b, p1).

misma razón, elementos que Suárez dejaría de lado al “superar” su etapa marginal o emergente en el campo teatral local, a partir de *El bosque de Sasha* en 2000, según se ha fundamentado por extenso). En relación a la adopción de espacios no convencionales para sus puestas –“alejadas del centro”, en sentido literal y figurado, según la expresión de Goldstein (1994) a propósito de *Kapelusz*-, es oportuno notar cómo, considerados retrospectivamente, los espectáculos de Suárez han pasado por todas las variantes o modalidades listadas por María Esther Burgueño en su temprano artículo “El espacio no convencional en el teatro uruguayo” (1996): desde obras que construyeron e inauguraron salas teatrales, como *Las fuentes del abismo* (1992, Arteatro) o *Bienvenido a Casa* (2012, La Gringa), o que modificaron ostensiblemente, y no sin polémica, la estructura de una sala tradicional, como *Rococó Kitsch* (Circular, 1996) y *El hombre inventado* (Sala Verdi, 2005), hasta puestas en espacios heterodoxos o extraños para la tradición teatral local, como *Kapelusz* en una discoteca (“Amarillo”, 1994), e incluso en espacios y condiciones clandestinas, como *La estrategia del comediante* (2008) en una casa sin habilitación oficial y en peligro de derrumbe en el barrio Atahualpa; o bien, finalmente, estrenos en edificios emblemáticos de la ciudad o lugares con peso simbólico o institucional, pero intervenidos y enrarecidos, como el caso de *El bosque de Sasha* (2000) en la Quinta del General Máximo Santos.

Existen también algunos aspectos problemáticos o resistentes en la producción teatral de Suárez con respecto a las recurrencias estéticas, metodológicas e incluso políticas de los demás dramaturgos y directores de su generación. Entre ellos quizás convenga señalar en primer lugar la plena ausencia, en su poética, de una intención revisionista, mordaz o irónica, con respecto a los mitos identitarios nacionales, o al problema de *lo uruguayo* en general, así como tampoco encontramos una afinidad con los temas, personajes y atmósferas de la tragedia griega revisados en clave contemporánea, ni con cierta dramaturgia europea (alemana en particular) contemporánea, aspectos ambos que han sido frecuentemente visitados por varios de sus compañeros de ruta. En cambio, Suárez ha insistido en dirigir únicamente sus propios textos (escritos en coautoría con su equipo de trabajo y según la modalidad particular de dramaturgia estrictamente *escénica* que hemos descrito con cierto detalle en el capítulo segundo). Tampoco parece claro, según se ha intentado mostrar en su momento (1.4), el lugar de Suárez en la oposición generacional y metodológica entre “directores” y “escenaturgos”, propuesta por Braselli (2012), ni entre las principales tendencias o

variantes descritas por Mirza para la que denomina “estética de la disolución”, correspondiente al “segundo período de la postdictadura” –es decir, desde mediados de los noventa en adelante- (2014: 35 y ss.). Finalmente, y en relación al giro que han tomado las políticas estatales en materia cultural desde la llegada de la coalición política (por entonces denominada) Encuentro Progresista al gobierno nacional (desde 2005 a la fecha, es decir, en estricta coincidencia con el proceso de legitimación y consolidación de los artistas de la generación de los noventa o, en otros términos, de su desplazamiento desde el *margen* hacia el *centro* del campo teatral uruguayo), es necesario recordar que la mayoría de sus integrantes han defendido activamente estas políticas, pasando a ocupar, en muchos casos, cargos de decisión y alta responsabilidad en dependencias culturales oficiales (ya sea del gobierno nacional o departamental), al tiempo que han aumentado notablemente, en este período, la frecuencia de sus estrenos y su visibilidad en general en el campo teatral local; por el contrario, Suárez no sólo se ha mantenido al margen de toda institucionalidad y de toda participación político-partidaria, sino que ha ampliado cada vez más los ya largos hiatos entre un espectáculo y otro (apenas tres obras estrenadas entre el año 2005 y el momento de redacción de este trabajo).

3 La segunda de las estrategias metodológicas arriba consignadas es la que, en los capítulos segundo y tercero, nos ha llevado a adoptar el marco teórico y las herramientas analíticas de la *dramatología*, para una lectura analítico-crítica *interna* o inmanente de nuestro corpus central (en el capítulo segundo) y específica de *Bienvenido a casa* (en el tercero). Ante la ausencia, hasta el momento y según nuestro relevamiento, de estudios específicos sobre el teatro de Suárez, ya sea del conjunto de su producción o de alguno de sus espectáculos en particular (y dejando de lado reseñas críticas o menciones puntuales a su trabajo en el marco de algún abordaje académico de alcance o propósito más general -como es el caso de todas las fuentes secundarias citadas a lo largo de esta investigación-), el propósito de describir y fundamentar unas “claves” de su dramaturgia se justificaba, a nuestro juicio, en sí mismo. Sin perjuicio de lo anterior, hemos intentado cruzar las conclusiones extraídas de este “momento” inmanente del análisis con la lectura externa o contextual ofrecida en el primer tramo de esta investigación; los resultados y limitaciones de esa confrontación han sido sintetizados en la recapitulación crítica ofrecida en el tramo final del capítulo cuarto (4.4).

En principio, la concepción de la *dramaturgia* como “práctica del modo dramático de representación”(2.1.2), que en el marco conceptual de la *dramatología* queda, por definición, desligada de cualquier remisión a un *autor* en el sentido tradicional del término, ha resultado especialmente productiva para describir la concepción también particular de la autoría o de la dramaturgia (colectiva, horizontal y con fusión o disolución de fronteras entre los roles “artísticos” y “técnicos”) que ha practicado Suárez a partir de *El bosque de Sasha* (2000) y que, según su propia formulación, hemos sintetizado en torno a la imagen de un “quiebre de las pirámides” (2.2.1).

En cuanto a esta modalidad de escritura dramática, además de consignar su carácter estrictamente *escénico* (concebida como el resultado y no como el origen del proceso de investigación y ensayos) y la renuencia de Suárez a la fijación o al registro de los textos resultantes, hemos notado en los manuscritos disponibles la relevancia de la *función diegética* del diálogo, solidaria del tópico de la *reconstrucción parcial de un pasado perdido*, tal vez la principal clave temática de sus espectáculos “maduros” - instalada a partir de *El bosque de Sasha* y presente sin excepciones desde entonces-. Complementariamente, entre las *formas del diálogo* más recurrentes, ha sido destacada la frecuencia y la importancia de las *apelaciones a los espectadores* como estrategia que, al romper o doblar la ilusión dramática, visibiliza el nivel “vertical” de la comunicación teatral (el que se desarrolla entre artistas y público, transversal y simultánea de la comunicación “horizontal” entre los personajes a la interna de la ficción), activando así el tema central de la *visión* o recepción dramática como fuente de toda atribución de sentidos para sus espectáculos, aspecto crucial en la poética de Suárez según hemos sostenido en numerosas ocasiones a lo largo de esta investigación.

En relación directa con lo anterior, las herramientas conceptuales de la *dramatología* nos han permitido describir con cierta precisión las estrategias a través de las cuales estos espectáculos tensionan y exhiben algunas ambigüedades y paradojas de la recepción teatral, que permiten, a su vez, visibilizar o poner en problema aspectos relacionados con el funcionamiento y los límites de la distancia entre *realidad* y *representación*, dentro y fuera del teatro. En función de esta centralidad del tema y el problema de la *visión* en la poética teatral de Suárez, hemos ofrecido una periodización tentativa de sus espectáculos (2.2.4) que contempla la evolución de este “ingrediente” en su dramaturgia, es decir, su peso cada vez mayor, tanto a nivel temático como

estructural. De acuerdo a esta propuesta, las primeras tres obras (las de los años noventa) conformarían una etapa inicial, en la que el asunto de la *visión* no es aún especialmente relevante (coincidente con su etapa emergente o de irrupción en el campo teatral local). Las obras del período 2000-2005 (*El bosque de Sasha* y *El hombre inventado*) conformarían un segundo momento (coincidente con su etapa de legitimación crítica e institucional¹⁷²), en el que el hallazgo de un lenguaje propio –más allá de la ostentación del *margen* o de una actitud beligerante con respecto a la estética y los fundamentos del teatro independiente, rasgos distintivos de la etapa anterior- lo llevará a adoptar una singular concepción del *espacio escénico* como origen (temporal y conceptual) de la investigación dramática en su conjunto, y, con respecto al problema de la *visión*, a asumir experimentalmente la desafiante apuesta por la *perspectiva sensorial interna*. De modo que el público quedará, en estos espectáculos, *incluido* en la ficción al ser forzado, durante toda la representación, a ver estrictamente lo que ve el protagonista, cuya focalización estará, además, alterada o enrarecida por estados mentales lindantes con lo patológico (personajes “vacíos”, cuyos recuerdos parciales y desmembrados irán poblando fragmentariamente el espacio y la representación, bajo la forma de visitas fantasmales cercanas a la ceremonia o el ritual). Finalmente, las obras del período 2008-2012 conformarían el último tramo de nuestra periodización, en el que la poética teatral de Suárez alcanza su etapa de consolidación o de “madurez”. En ella, el “experimento” de la perspectiva sensorial *interna* será superado o sintetizado en una nueva formulación, más sofisticada y compleja, que hemos denominado *perspectiva problematizada* (2.2.4). En estas obras, a través de la adopción de complejas estructuras metadramáticas (con personajes-actores y por lo menos tres niveles representativos conjugados o superpuestos), el “juego” teatral o “el espíritu de la comedia” (según se argumentó en el mismo apartado) plantearán al espectador no pocos desafíos con respecto a su rol y a su función en el encuentro y la interacción con los artistas (asunto sugerido ya desde los propios títulos: *La estrategia del comediante* y *Bienvenido a casa*), motivando o estimulando en el público una actitud alerta y autoconsciente que hemos asociado a la noción de *rendimiento crítico* y al tema de la subjetividad como asunto medular de la búsqueda artística de Suárez en sus producciones más recientes.

¹⁷² Visible, recordemos, a través de los cinco premios “Florencio” obtenidos por la primera de estas obras, y la invitación a dirigir el elenco de la Comedia Nacional, de la cual resultaría la segunda de ellas.

En tal sentido, el capítulo tercero ha intentado mostrar cómo *Bienvenido a casa* (2012) sintetiza esas búsquedas tanto a nivel temático como (principalmente) desde su peculiar planteo estructural, esto es, a partir de la sofisticada concepción espacial y temporal que la obra propone, y del también singular vínculo entre artistas y espectadores implicado en esa propuesta. En el plano espacial, el espacio mayormente ilusionista del “living burgués” en que transcurre la Obra Uno (o la primera jornada de representación) en oposición a la tras-escena del depósito del teatro como ámbito del (aparente) “desmontaje” de la ilusión teatral en la segunda jornada, plantean, desde la superficie misma del espectáculo, la centralidad de la *visión* del público como foco o fuente de toda atribución de sentidos, a partir de los contrastes y desplazamientos de la percepción (y de la valoración de la historia y de sus personajes) que tienen lugar según el *lugar* desde el que se observa. Pero, como se ha mostrado en su momento (3.6.2), esta oposición conceptual y material se complejiza y se enriquece con la incorporación, muy breve, al comienzo de la Obra Dos, de un *tercer espacio*, en la escena en que los actores “vestidos con ropa de calle” se presentan ante el público, agradecen su presencia y lo invitan a desplazarse desde la sala hacia el depósito. De modo que este espacio de tránsito y con relación integrada o *abierta* entre sala y escena, se opone a los dos espacios principales -fijos y *cerrados*, es decir, concebidos por oposición (o “a la italiana”)-, pero lo decisivo es que con él se abre un nuevo nivel representativo –meta-metadramático– que objeta o refuta la hipótesis de un simple “desmontaje” de la ficción en la Obra Dos con respecto a la Obra Uno, para plantear, en cambio, una estructura mucho más compleja y –lo que resulta fundamental para nuestra argumentación- *abierta* (es decir, con relaciones no exentas de ambigüedad y paradojas entre los distintos niveles de ficción, o entre ésta en su conjunto y el nivel extra-dramático de la “realidad”).

Asimismo, un análisis detenido del funcionamiento de la temporalidad en este espectáculo (3.5) nos ha permitido dar cuenta de los desafíos planteados al público, que en más de una ocasión debe valorar y elegir entre opciones complementarias o incluso opuestas -pero simultáneamente posibles- en cuanto a la estructura temporal y a su relación con los niveles representativos (como el caso de los “nexos temporales” entre escenas, que pueden ser al mismo tiempo *suspensiones* o *resúmenes* –véase 3.5.3-, o como el no menos problemático de las *repeticiones* –comentadas en 3.5.4– que contribuyen también a sugerir la posibilidad de un tercer nivel de ficción, más allá de la

oposición básica entre el drama principal y el metadrama). Este análisis nos llevó asimismo a mostrar cómo el *tiempo de la comunicación teatral* queda activado y tematizado en *Bienvenido a casa* (de modo análogo y complementario de lo que ocurría con el espacio), marcando un giro de “ciento ochenta grados” en la poética de Suárez con respecto a la indeterminación y el “enfriamiento” temporal descritos para sus obras de la década de los noventa. Esta evolución ha resultado, también, fundamental para la tematización y la puesta en problema de la *subjetividad* en sus puestas del período de “madurez”, hipótesis central de nuestra investigación.

4 En el capítulo cuarto hemos abierto el tramo final de este trabajo adoptado una tercera estrategia argumentativa: la sistematización y el reencuadre, hacia las coordenadas del análisis teatral, de la propuesta del filósofo uruguayo Sandino Núñez en torno a los *modos* de funcionamiento del lenguaje, en el marco de un proyecto de recuperación “táctica”, para el discurso filosófico y para la teoría política, de los conceptos de *sujeto* y de *representación*. Para ello y en principio, hemos hecho propia la argumentación según la cual el carácter históricamente *situado* de esos conceptos (entendidos, entonces, no como “universales” sino, al contrario, como sustantivación o reificación de ciertas prácticas sociales y políticas asociadas a la tradición crítica de la modernidad europea) no impide -más bien posibilita-, postularlos como *necesarios* para una programa de defensa “resistente” de *lo político* (como dimensión de análisis y de experiencia) en el contexto actual y en nuestra región en particular. Si, no lejos de algunas definiciones clásicas, el lenguaje es entendido como la capacidad humana de socializar la vida -o más radicalmente, como lo que define lo humano *en tanto* social-, una descripción de los *modos de funcionamiento de lenguaje* como la aquí recuperada aspira a mostrar, ante todo, de qué manera lo político y la subjetividad se revelan como *condiciones de posibilidad* para un -deseable- antagonismo crítico o una negatividad (trascendente) con respecto a la dinámica económica inmanente y totalizadora del capitalismo global contemporáneo, en la medida en que este “se sitúa en las antípodas de la socialización-subjetivación de los cuerpos y de la vida al instalar una biologización extrema de lo social” (Núñez, 2012:14).

Adoptar esta estrategia de lectura y orientarla hacia el objeto y el corpus del presente trabajo implicaba, por lo tanto, el doble desafío teórico de sistematizar,

primero, las nociones allí puestas en juego, reformulándolas como categorías específicas para análisis teatral, y de ponerlas a prueba, luego, para la poética de Roberto Suárez en su conjunto (considerada como *caso* particular de “lenguaje teatral” especialmente afín a sus postulados centrales, según la intuición que dio lugar a esta elección teórica y metodológica). En el capítulo cuarto hemos asumido esta doble tarea, intentando mostrar en lo esencial cómo la evolución del teatro de Suárez (desde su irrupción *marginal* en el campo teatral local a comienzos de los años noventa, hasta su etapa de “madurez” o consolidación de un lenguaje propio en las obras más recientes) puede pensarse, muy productivamente a nuestro juicio, como un trayecto en el que la noción de “rendimiento crítico” adquiere una relevancia cada vez mayor a la hora de describir temática y estructuralmente sus espectáculos, y, en ellos, sus potenciales estrategias de producción de sentido político, siempre de acuerdo a las coordenadas antes expuestas.

Retomando y reformulando, a la luz de esta nueva lectura, la periodización propuesta en el capítulo segundo, hemos descubierto y descrito, primero, en el teatro inicial de Suárez (las obras de los años noventa) la tónica y los procedimientos propios de los modos *poético* e *imaginario*, como estrategias dominantes para la refracción de las coordenadas estéticas, políticas y metodológicas del Teatro Independiente de la postdictadura, y para la construcción de un lugar auto-asumido como marginal en el campo teatral montevideano de la época. En las obras del segundo período (2000-2005) hemos notado el giro decisivo que verifica su dramaturgia a partir de la incorporación del *modo lírico*, y con él, la visibilización y puesta en tensión de ciertos procedimientos representativos ofrecidos como problema o como experimento en sus puestas en escena (ligados a la elección de la *perspectiva sensorial interna*, a la centralidad de las *apelaciones a los espectadores* y a la apuesta por secuencias escénicas cercanas a la ceremonia o al ritual, por ejemplo y según se ha visto en detalle). Estas estrategias comienzan a poner en primer plano, entonces, a la experiencia intersubjetiva compartida por actores y público en tanto “clases” complementarias de sujetos –o, en otros términos, a la comunicación teatral en su dimensión de acontecimiento–, propuesta como un *juego* cuyas reglas o cuya lógica representativa es ofrecida como espectáculo, pero también como fuente para una eventual reflexión o confrontación extra-dramática (con respecto al funcionamiento de la representación en ámbitos de la vida cotidiana o de la realidad intersubjetiva, no afectados, en principio o teóricamente, por la convención de denegación de la ficción, aunque sí permeados -en los hechos- por

distintas formas de teatralidad social; es decir, no inmunes o no ajenos, tampoco, a la lógica del “juego” y a la delicada cuestión de sus límites ¹⁷³). Esta potencial confrontación queda, no obstante, sólo sugerida en los espectáculos de este período, y en todo caso no está soportada por sus propias estructuras, que más bien apuestan por una modalidad de “inmersión” del público en la ficción, a través de la adopción forzosa de la *perspectiva sensorial interna* del protagonista.

Finalmente, en las obras del tercer período de la producción dramática de Suárez, hemos notado la presencia de fábulas más nítidas o transparentes, abandonando ciertas “hostilidades” en términos de comunicabilidad y de vínculo entre artistas y público (ciertos gestos desafiantes de herencia neo-vanguardista característicos del período inicial de su dramaturgia y aún presentes, aunque en menor grado, en las obras de la etapa 2000-2005). Estas nuevas historias, construidas en torno a personajes-actores que rememoran o reconstruyen parcialmente episodios de su pasado compartido como elenco, instauran por primera vez en la poética del autor un *pacto referencial* estable y consistente, como suelo o telón de fondo sobre el que se elevan, no obstante, complejas estructuras metadramáticas. A través de esos planteos, los personajes, el espacio y el tiempo se desdoblán hacia un segundo y hasta un tercer nivel representativo cuyas relaciones y cuya lógica de inclusión no están exentas de ambigüedades y paradojas, según se ha mostrado con diversos ejemplos. A partir de ello, hemos identificado en esta poética -además de la continuidad de la tónica y los procedimientos del *modo lírico*, ya instalados desde el período anterior-, una nueva (y decisiva para nuestra

¹⁷³ Con respecto a este punto en particular, hemos hecho propio el agudo diagnóstico de Sandino Núñez en torno a la *inversión*, en el contexto cultural actual, de la relación entre *juego* y *realidad* tal como era entendida por la tradición antropológica de mediados del siglo XX (Callois, Huizinga):

“El reconocimiento del carácter *ficcionario* del juego es lo que garantiza que el problema de las propias condiciones de existencia del jugador sean planteadas. Lo *ficcionario* del juego funciona implícitamente en el antagonismo *juego/vida* o *juego/realidad*, y ese antagonismo es el que me permite pensar un “afuera del juego”, un “salir del juego” que reinscribe el carácter *libre* en el esquema crítico de la superación y, por tanto, en el mito emancipatorio. Esto termina por invertir el esquema liberal de la antropología clásica: nos hace pensar el *juego* (ficción) como la “realidad primera”, y la *vida* (*bios*, vida social, realidad social) como “realidad secundaria” a conquistar. *Es necesario entonces (y hoy más que nunca, supongo) sostener que no vivimos por defecto en una realidad que nos ofrece la alternativa de entrar o no al sistema del juego: vivimos ya en el sistema reglado y plano del juego y tenemos que poder pensar el antagonismo entre el juego y un más-allá-del-juego para liberarnos del juego*” (Núñez, 2011; el destacado es mío).

argumentación) modalidad de producción de sentido, jugada a la *apertura* o a la inconsistencia estructural del metadrama con respecto al nivel referencial que examina o que comenta. Ligamos a lo anterior la capacidad del metadrama para problematizar sus propias coordenadas enunciativas, abriendo la posibilidad de un “examen del examen” o de un *tercer nivel* de lectura, desde el cual, además de poner en evidencia las fisuras o inconsistencias inherentes a toda representación –ligadas a la “imposibilidad” o la ausencia última de su objeto¹⁷⁴–, es, sobre todo, *la propia relación entre drama y metadrama* la que se revela, también, como problemática en su pretensión de clausura o de explicación totalizadora.

Esta estrategia de *apertura* es el principal recurso para lo que hemos denominado *rendimiento crítico* del teatro de Roberto Suárez. Al respecto, hemos intentado mostrar cómo, a través de ella, la propuesta comunicativa de estos espectáculos postula / construye a la *visión* del público como un punto focal externo y autónomo, es decir, como un lugar de negatividad o de soberanía en relación a la lógica *imaginaria* (violenta, cerrada, compulsiva) del “juego”. Si, con respecto a esta lógica, los personajes de la fábula principal -y aun los del nivel metadramático- parecen quedar patológicamente atrapados (transitando sin cortes entre realidad y representación o entre *actuación* y *vida*, y llegando incluso al *pasaje al acto*¹⁷⁵ mediante la “solución” extrema del suicidio), los actores y el público, en cambio, a través de la experiencia compartida de la puesta en evidencia de sus reglas, sus trucos y sus límites, parecen acceder a un lenguaje que les permita decir al juego *en tanto* juego, y pensarse a ellos mismos desde un *afuera* de realidad, de lucidez o de “vigilia” con respecto a las “redes” del juego (a sus insidiosos pliegues metaficcionales).

Hemos visto cifrada en las formulaciones poéticas de Suárez sobre “la estrategia del comediante” (en la obra homónima) y “el espíritu de la comedia” (en la acotación inicial de *Bienvenido a casa*) esta propuesta de modulación y encauzamiento intersubjetivo de los estímulos y peligros de la ficción, a partir de la construcción del lugar del espectador como punto focal externo y por lo tanto, crítico con respecto a

¹⁷⁴ Tanto esta “imposibilidad” como en general las implicancias de la relación entre el nivel referencial y el crítico han sido formuladas en términos teóricos en 4.2.2 y 4.2.3.

¹⁷⁵ Tal vez el término clínico más preciso sería el de “acting out”, pero mantengo “pasaje al acto” por su disseminación en el lenguaje cotidiano. Para una confrontación de ambas nociones en el marco de la teoría psicoanalítica véase Ruth Vallejo Castro (2008).

ellos. Si es cierto que este “afuera” o esta lucidez son, en términos estrictos, *imposibles* (en la medida en que la *realidad* como construcción social se nos aparece siempre ya –y cada vez más– permeada por la lógica de la teatralidad o incluso por la de la ficción), creemos que no por ello son menos *necesarios* para pensar, justamente, los modos como *en la ficción y en la realidad*, “ficción” y “realidad” se oponen, se integran, se contagian. La noción de *rendimiento crítico* puesta en juego en estas páginas ha intentado dar cuenta de esa necesidad o de ese deseo, y elevarlo al estatuto de un programa poético y político para el caso del teatro más reciente de Roberto Suárez. Es precisamente en este sentido que su trabajo cada vez más sostenido y explícito en torno a los límites y paradojas de la representación (en el sentido figurativo y en el político) ha quedado cifrado en el emblema -consecuentemente paradójico- “*teatro: no pasar*” que da título a esta tesis.

5 Señalaremos, para terminar, que hemos encontrado no pocas limitaciones en el presente trabajo. Algunas, que tienen que ver con cuestiones de alcance o de profundidad, tal vez puedan justificarse (o por lo menos comprenderse) por el necesario –y siempre de algún modo arbitrario- recorte que implica la demarcación de un objeto de estudio y un corpus específico. Otras parecen perfilarse como tareas pendientes para una posible continuación y profundización de este estudio, que permita ampliar la mirada incorporando nuevos enfoques y preguntas.

Entre las primeras, el énfasis en la producción teatral más tardía o reciente de Suárez (justificada por nuestras hipótesis centrales en torno al problema de la subjetividad en su teatro y al *rendimiento crítico* que hemos asociado por excelencia a estas obras del período 2008-2012) nos ha obligado a considerar con bastante menos profundidad y rigor sus puestas de la década de los noventa. Estas han sido leídas en clave retrospectiva, más bien como antecedentes o como formulaciones germinales de los rasgos centrales de su poética de la etapa de “madurez” o de consolidación en el campo teatral local; es decir, con una mirada que no ha ocultado su sesgo teleológico y que ha estado atenta, sobre todo, a los puntos de confrontación más evidentes entre este tramo inicial de su trayectoria teatral y los que lo sucedieron. La escasez -por no decir la inexistencia- de fuentes primarias a propósito de estas obras, ha condicionado también el trabajo en ese sentido. Esto ha afectado, seguramente, la profundidad de nuestro

examen del contexto de surgimiento de la poética de Suárez en el campo teatral local (ofrecido en el capítulo primero a partir del análisis de un corpus crítico y académico, al que sumamos algunas entrevistas y testimonios de sus protagonistas). Quedaba por fuera de nuestras posibilidades, también, una mirada estrictamente sociológica o aun histórica del proceso, por lo que las conclusiones a las que hemos llegado en torno a la existencia efectiva de una *generación de los noventa* en el teatro uruguayo (aunque *construida* más que descrita por el discurso crítico y académico), así como la síntesis de los rasgos centrales de su poética y la lista abierta de sus integrantes, deben ser tomadas mucho más como una invitación a la discusión que como un conjunto de afirmaciones con pretensión realmente conclusiva.

En estrecha relación con lo anterior, un enfoque genético del contexto de aparición de estos dramaturgos y directores a comienzos de los años noventa, atento especialmente a las relaciones entre el teatro y otros lenguajes artísticos, y a las tensiones a la interna del campo cultural montevideano de la época, se revela como una tarea pendiente, no emprendida aquí por razones de extensión y de demarcación de nuestro objeto (que, como se ha argumentado desde las primeras páginas, no es sino de modo muy secundario el teatro de los años noventa), pero que sin dudas complementaría muy productivamente lo afirmado al respecto en el primer tramo de esta investigación.

En efecto, la “escena” teatral local de la primera post-dictadura podría comprenderse mucho mejor en su especificidad, una vez despejados sus vínculos y tensiones con, por ejemplo, el resto de la denominada “movida *under*” y otras manifestaciones culturales o subculturas *alternativas* en ascenso por aquellos años (entre las que se destaca el rock nacional en sus distintas vertientes, y el circuito de boliches a él asociado, pero que no debería dejar de lado tampoco a los espectáculos o acciones performáticas –tanto en salas como callejeras- y al comic o relato gráfico, por ejemplo y entre otras manifestaciones) y, desde luego, a partir de la oposición –por lo menos en términos analíticos– entre éstas y las formas consolidadas o tradicionales –¿remanentes?– de la cultura popular en el período en cuestión (de las que el teatro independiente institucionalizado o “de sala” y el *canto popular* parecerían ser sus productos más emblemáticos). Además de la investigación directa o de campo, un buen punto de partida para esta tarea podría pasar por el examen y la confrontación de los valiosos volúmenes coordinados por Leandro Delgado (2014) y Oscar Brando (2016)

que abordan, respectivamente, las décadas de los ochenta y los noventa, desde un enfoque colectivo y multidisciplinario, centrado en ambos casos en distintas manifestaciones de la “Cultura y comunicación” (con artículos sobre el cine, el fútbol, las revistas, la televisión, la literatura y la historiografía, entre otros, de los períodos en cuestión). En el segundo de estos volúmenes, resulta de especial interés la colaboración de Abril Trigo: “Impresiones impertinentes sobre la cultura en el Uruguay hacia el fin del milenio”, que reformula algunos aspectos de sus investigaciones más tempranas sobre la cultura uruguaya (por ejemplo, Trigo: 1997), para intentar dar cuenta de cómo los procesos culturales y las subjetividades de lo que denomina el “Uruguay posneoliberal” quedan condicionados -o aun modelados- por “la configuración de un régimen de dominación biocapitalista y la sustitución del modelo de ciudadanía moderna, basado en el *homo politicus*, por la subjetividad autoempresarial, hedonista y narcisista del *homo economicus*” (Trigo, 2016: 211); es decir, no lejos de los términos que hemos defendido en nuestra argumentación del capítulo cuarto a propósito del declive de lo político, y de su necesaria restitución como categoría de análisis para el contexto sociocultural actual.

Por su parte, entre los diversos marcos teóricos y metodológicos disponibles para el estudio de las relaciones entre teatro y producción de sentido político en el contexto actual (problema central de nuestro “estudio de caso” sobre la poética de Roberto Suárez), hemos eludido deliberadamente algunos encuadres provenientes de la teoría crítica francesa reciente (como los de Jacques Rancière y Alain Badiou, por citar dos enfoques bastante visitados en las ciencias humanas, y particularmente en los estudios teatrales contemporáneos¹⁷⁶), cuya utilización podría haber arrojado, sin dudas, resultados interesantes desde el punto de vista teórico, pero cuya lejanía (no sólo en el sentido literal o geográfico) con respecto a nuestro contexto cultural y académico, habría requerido, también, no pocas precisiones y precauciones –y habría acarreado tal vez algunos problemas teóricos y aun políticos- a la hora de “adaptar” sus supuestos y coordenadas a nuestro objeto de estudio y a nuestro campo cultural. Hemos optado, en cambio, por la sistematización y el reencuadre de un marco conceptual local, aunque también contemporáneo (el del uruguayo Sandino Núñez, en el cruce entre la teoría política y la filosofía del lenguaje), asumiendo el desafío de ponerlo a prueba para confrontar desde él las “claves de la dramaturgia de Roberto Suárez” obtenidas a partir

¹⁷⁶ Véase por ejemplo Rancière (2008) y Badiou (1998; 2005)

de la lectura inmanente de nuestro corpus (informada, en el tramo anterior de esta investigación, por el marco conceptual de la *dramatología*).

La exposición, fundamentación y puesta a prueba –con respecto a nuestro corpus central- de cada uno de estos dos “momentos” teóricos, y la ulterior confrontación de sus resultados, ha ocupado el tramo principal de esta investigación, en los capítulos segundo, tercero y cuarto. De esta elección surge, entonces, otra (tal vez la principal) de las que asumimos como limitaciones y tareas pendientes: la confrontación de nuestro enfoque, y de sus resultados preliminares, con otras miradas también contemporáneas y “cercanas” sobre las relaciones entre teatro y producción de sentido político; miradas planteadas desde y sobre nuestra región. Ente ellas, pensamos en primer término en los aportes de los chilenos Hernán Vidal (1994; 1995) y Juan Villegas (1996; 1999; 2005) con respecto a la relación –y a las tensiones- entre las poéticas teatrales y las diversas formas de teatralidad social estéticamente legitimadas en el campo cultural contemporáneo, en América Latina. Asimismo, serán interesantes para una futura confrontación con nuestras hipótesis centrales, las reflexiones del argentino Jorge Dubatti (2003; 2008; 2009; 2012) en torno al acontecimiento teatral como “zona de experiencia” y a las modalidades de formación de subjetividad desde lo micropolítico teatral, con respecto al modelo de subjetividad macropolítica dominante en el teatro argentino de la era “posneoliberal” (para pensar sus relaciones con el campo teatral uruguayo y con su propia lógica macropolítica, como contexto de producción de la obra de Roberto Suárez). Por su parte, las investigaciones de la cubana Ileana Diéguez (2007) sobre las relaciones entre “teatralidades, performances y política”, a partir de estudios de caso del panorama latinoamericano de los años noventa y dos mil, podrán ser especialmente útiles para pensar potenciales diferencias entre las posibilidades de producción de sentido político de aquellas poéticas que apuestan por un lenguaje y un encuadre institucional *específica y “cerradamente” teatral* (como es el caso de Roberto Suárez) y aquellas que optan en cambio por zonas limítrofes o “*liminales*” (según la expresión de la autora) en las que la ficción o la representación son puestas en tela de juicio desde la propia estructura y concepción de estos espectáculos o acciones escénicas.

Por último (aunque se trata de una lista tentativa o abierta), y para perfilar con mayor profundidad el “valor” o el alcance de la propuesta de Suárez en el contexto político y cultural contemporáneo y siempre en clave regional, será también valiosa la

incorporación de los aportes de la ecuatoriana Lola Proaño en los ensayos recogidos en su volumen *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano* (2007). La búsqueda y la descripción de poéticas “resistentes” frente a la homogeneización cultural de la globalización y el neoliberalismo apunta al corazón del problema de lo político en el teatro y de sus reformulaciones (formales o estéticas) en el contexto actual, toda vez que, según explica la autora:

Mientras se hablaba del fin de la historia, del fin de las ideologías y sobre todo se afirmaba, desde el discurso de los ideólogos del neoliberalismo, que el mundo que se estaba conformando era “el mejor mundo posible”, me resultaba difícil aceptar que las manifestaciones teatrales, muchas veces crípticas y casi indescifrables, fueran solamente explicables en términos de lo que se definía como estética posmodernista: fragmentación, hibridez, simulacro, discontinuidad, mezcla de géneros y el nuevo uso de la tecnología (...)

[En cambio] el teatro y el discurso teatral funcionan como el espacio “otro” desde el que se mide y se critican las fallas del lugar “real” y de esa apertura resulta un espacio nuevo: Lo posible. Esta posición se expresa mediante la función utópica del discurso que se asienta en la historicidad y se relaciona directamente con un contexto específico en cuanto cuestiona una realidad existente. (Proaño Gómez, 2007: 5-32)

En este contexto argumentativo sería seguramente muy productiva la confrontación de nuestras “claves” de la dramaturgia de Roberto Suárez, y en especial de lo que hemos denominado el “rendimiento crítico” de su teatro (entendido como un *imposible-necesario* con relación a los problemas de la subjetividad y de la representación) a la luz de las apreciaciones de Proaño sobre la “función utópica del discurso teatral” y de los análisis teatrales que las respaldan (sobre puestas latinoamericanas recientes, tanto de teatro “de sala” como comunitario).

Finalmente, sería también interesante extender, por un lado, la noción de “rendimiento crítico”, poniéndola a prueba para otros autores y poéticas de nuestro campo teatral, o bien de la región, que se presentan –por lo menos intuitivamente– como cercanas o afines a estos postulados (es decir, que de alguna manera asumen la relación entre teatro, representación y subjetividad como asunto medular de sus búsquedas). En tal sentido y como un primer paso, nuestra propia lectura de conjunto del teatro del argentino Ricardo Bartís (Gutiérrez: 2015b) centrada en la metáfora de “la piedra que

rompe el espejo” como emblema de sus estrategias críticas con respecto a los hábitos de representación y la *teatralización* de la política, dominantes en la Argentina neoliberal de la década menemista, podría ser reformulada, por ejemplo, a la luz de las hipótesis aquí desplegadas, en busca de afinidades y diferencias con respecto al caso de Suárez y su propio contexto de producción. Y como complemento de lo anterior, otro plan concreto a trazar a partir de las sugerencias y limitaciones del presente trabajo sería el de describir o “cartografiar” las principales formas de *teatralidad social estéticamente legitimadas* (según la propuesta de Vidal-Villegas, op. cit.) en el campo cultural uruguayo contemporáneo (a modo de ejemplo y como posible punto de partida, las dominantes en el discurso político, en el de la televisión y el entretenimiento, en el discurso futbolístico y el de las llamadas “redes sociales”, entre muchos otros), con miras a pensar con mayor rigor y sistematicidad las formas desde las que el teatro y otras prácticas escénicas quedan afectadas o permeadas por ellas, así como en qué medida y con qué *rendimiento* pueden resultarles refractarias.

En un estudio de mayor alcance, que retome y profundice, revisándolas si es necesario, las principales hipótesis interpretativas y las líneas teóricas puestas en juego en esta tesis, esperamos francamente poder emprender por lo menos algunas de estas tareas pendientes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAM, L. E. (2010). Preguntas sobre la intensidad (con acento en el campo teatral argentino). *Telón de fondo* (Nº 11).
- ALFONSO, J. (2012). El mago y su truco. *Búsqueda* (Nº 1676, 29 de agosto de 2012)
- ARIAS, J. (2013). Bienvenido a Casa. *La República* (16 de febrero de 2013)
- _____ (2005). En el país de no me acuerdo. *La República* (29 de diciembre de 2005)
- _____ (2008). *Los teatros uruguayo y argentino contemporáneo*. Recuperado el 12 de julio de 2016, de Letras-Uruguay: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/arias_jorge/los_teatros__uruguayo__y__argentino.htm
- _____ (2000) Son et lumière: El bosque de Sasha. *La República* (21 de noviembre de 2000)
- ARISTÓTELES. (1974). *Poética*. (V. G. Yebra, Trad.) Madrid: Gredos.
- ARTAUD, A. (1996 [1938]). *El teatro y su doble*. (E. Alonso, & F. Abelenda, Trans.) Barcelona: Edhasa.
- BADIOU, A. (2005). *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- _____ (1998). *Petit manuel d'inesthétique*. París: Du Seuil.
- BARRIOS, A. L. (2012). Luz entre rendijas. *Brecha* (29 de agosto de 2012)
- BARTHES, R. (2003 [1964]). *Ensayos críticos*. (C. Pujol, Trad.) Buenos Aires: Seix Barral.
- BARTHES, R., GREIMAS, A. J., BREMOND, C., et.ál. (1972). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- BARTÍS, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fraagmentos*. (J. Dubatti, Ed.) Buenos Aires: Atuel.
- BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. (P. Rovira, Trad.) Barcelona: Kairós.
- BRANDO, O. (Ed.). (2016). Cultura y comunicación en el Uruguay de los noventa (Dossier). *Cuadernos del CLAEH* (Nº 104), 59-242.

BRASELLI, G. (2012). El teatro de la postdictadura uruguaya buscando su voz. *Gestos* (N° 53, abril 2012), págs.79-94.

BRAVO-ELIZONDO, P. (1999). Teatro de imagen y teatro de texto literario en Uruguay: conversación con Jorge Pignataro Calero. *Latin American Theatre Review* , 33 (1, spring), págs.153-160.

BURGUEÑO, M. E. (1996). El espacio no convencional en el teatro uruguayo. En R. Mirza (Ed.), *Situación del teatro uruguayo contemporáneo*. Montevideo: Banda Oriental.

_____ (2003). Teatro y contracultura: sumisión y desafío. *Relaciones, Serie Memoranda* (XXXIV).

CALDERÓN, G. (2008) Nota sobre nosotros «los nuevos». *Lo nuevo*, Uruguay Cultural-Laboratorio, págs. 31-35

CALLOIS, R. (1958). *Teoría de los juegos*. Barcelona: Seix Barral.

COMEDIA NACIONAL (2013). *El hombre inventado* (texto y dirección de Roberto Suárez). Obtenido de Comedia Nacional:
<http://comedianacional.montevideo.gub.uy/node/330> (6 de noviembre de 2013)

CUADROS, R. (2005). El método generacional: origen y desarrollo. *Crítica.cl* (En línea: <http://critica.cl/literatura/el-metodo-generacional-origen-y-desarrollo>).

DANSILIO, F. (2012a). Changements esthétiques et redéfinitions du politique dans le théâtre uruguayen post-dictature (tesis). París: Université Paris III, Sorbonne-Nouvelle.

_____ (2012b). Entrevista a Roberto Suárez. inédita (transcripción cedida por la autora).

_____ (2014). Del mensaje al acontecimiento. El giro discursivo en torno a lo político en el teatro uruguayo post-dictadura. *Rita N° 7, junio 2014*. Disponible en <http://www.revue-rita.com/notesderecherche7/del-mensaje-al-acontecimiento-el-giro-discursivo-en-torno-a-lo-politico-en-el-teatro-uruguayo-post-dictadura.html> (Consultado 10.08.2016).

_____ (2015). El teatro argentino postdictadura: propuestas para la sistematización de un campo en transformación. Una revisión de la LATR (1984-2003). En G. Remedi (Ed.), *Horizontes y trayectorias críticas. Los estudios del teatro latinoamericano en Estados Unidos* (págs. 39-68). Montevideo: Universidad de la República.

DÉBORD, G. (1992 [1967]). *La société du Spectacle*. París: Gallimard.

DELGADO, L. (Ed.). (2014). *Cultura y comunicación en los ochenta*. Montevideo: Biblioteca Nacional.

DERRIDA, J. (1978). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- _____ (1989). *Márgenes de la filosofía*. (C. G. Martín, Trad.) Madrid: Cátedra.
- DIÉGUEZ, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2008). *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- _____ (2012). Teatro, producción de sentido político y subjetividad. *Gestos* N°53 (abril 2012), págs.13-23
- ETCHEVERRY, S. (2015). *Identidad, estrategias de teatralidad y saberes en "Las Julietas" de Marianella Morena y "Chaika" de Mariana Percovich*. Montevideo: MEC.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (1984). Punto de vista y teatralidad. En M. Á. Gallardo (Ed.), *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos* (págs. 628-635). Madrid: CSIC.
- _____ (1991). *Drama y tiempo. Dramatología I*. Madrid: CSIC.
- _____ (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- _____ (2014). *La razón pertinaz. Teoría y teatro actual en español*. Bilbao: Artez Blai Kultur Elkartea.
- _____ (2015). *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Madrid: Antígona.
- GEIROLA, G. (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Saline: Ediciones de Gestos.
- GENETTE, G. (1989 [1972]). *Figuras III*. (C. Manzano, Trad.) Barcelona: Lumen.
- GOLDSTEIN, A. (1994) "Kapelusz": ¿La edad de la inocencia? *Brecha*, (20 de Mayo de 1994), pág. 23
- _____ (2011). *Teatro uruguayo: 25 años de democracia. El dilema de lo joven*. Recuperado el 13 de agosto de 2016, de Territorio Teatral, revista digital. N°7, diciembre de 2011: http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n7_03.html
- GÓMEZ, G. (2012) Gente con experiencia: entrevista a Roberto Suárez y Gustavo Suárez. *la diaria* (10 de agosto de 2012).
- GUTIÉRREZ, I. (2014). Investiduras del espacio en el teatro reciente de Roberto Suárez. *Ojo. Difusión de las artes vivas contemporáneas iberoamericanas. En línea:* <http://granerbcn.cat/wp-content/uploads/OJO3.pdf> (3).

_____ (2015a). Claves de la dramaturgia de Ricardo Bartís. En J.-L. García Barrientos (Dir.), *Análisis de la dramaturgia argentina actual* (págs. 85-99). Madrid: Antígona.

_____ (2015b). El mapa y el territorio: Juan Villegas y el discurso teatral latinoamericano en y sobre los años noventa. En G. Remedi (Ed.), *Horizontes y trayectorias críticas. Los estudios del teatro latinoamericano en Estados Unidos* (págs. 69-83). Montevideo: Universidad de la República.

JAKOBSON, R. (1975). *Ensayos de Poética*. Madrid: FCE.

LACAN, J. (2009 [1966]). De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis. En J. Lacan, *Escritos* (Vol. 2, pág. 529 y ss.). Buenos Aires: Siglo XXI.

LEHMANN, H. T. (2002). *Le théâtre postdramatique*. (P. H. Ledru, Trad.) París: L'Arche.

MICHELENA, A. (2003). Los caminos del teatro uruguayo. *Cuadernos Hispanoamericanos* (632).

MIRANDA, R. (2013) El David Lynch uruguayo (entrevista a Roberto Suárez). (En línea.: <http://www.latercera.com/noticia/el-david-lynch-uruguayo/>, Ed.) *La Tercera*, Santiago de Chile (20 de diciembre de 2013).

MIRZA, R. (1992). El sistema teatral uruguayo de la última década ¿Un cambio de paradigma? *Latin American Theatre Review* (Spring), 181-190.

_____ (1992b). El naturalismo y sus transgresiones. En R. Mirza (Ed.), *Teatro uruguayo contemporáneo. Antología*. (págs. 66-143). Madrid: FCE.

_____ (1996). Principales tendencias en el teatro uruguayo contemporáneo. En R. Mirza (Ed.), *Situación del teatro uruguayo contemporáneo* (págs. 31-44). Montevideo: Banda Oriental.

_____ (1998). Signos contradictorios en el sistema teatral uruguayo contemporáneo. En O. Pelletieri (Ed.), *El teatro y su crítica* (págs. 91-104). Buenos Aires: Galerna.

_____ (2007). Una generación emergente de dramaturgos-directores en el teatro uruguayo. *Conjunto* (144), 36-44.

_____ (2014). Memoria y representación en la escena uruguaya: 1968-2013. *Nuestro tiempo* (19), 5-42.

_____ (Ed.). (2015). *Antología del teatro uruguayo en el siglo XXI*. La Habana: Casa de las Américas.

_____ (s/f). Teatro y violencia en la escena contemporánea. Montevideo: MEC (Programa "Laboratorio").

NASER, L. (2015). La performance latinoamericana: sus estudios, sus representantes y sus presentantes desde Estados Unidos. En G. Remedi (Ed.), *Horizontes y trayectorias críticas. Los estudios del teatro latinoamericano en Estados Unidos* (págs. 85-121). Montevideo: Universidad de la República.

NÚÑEZ, S. (2005). *Lo sublime y lo obscuro. Geopolítica de la subjetividad*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

_____ (2009a). *Cosas profanas. Los límites políticos de los objetos*. Montevideo: Trilce.

_____ (2009b). *El miedo es el mensaje*. Montevideo: Amuleto.

_____ (2011) *Juegos absolutos*. Obtenido de Geopolítica de la subjetividad (blog): <http://sandinonunez.blogspot.com.uy/2011/12/juegos-absolutos.html> (27 de diciembre de 2011).

_____ (2012). *La vieja hembra engañadora. Ensayos resistentes sobre el lenguaje y el sujeto*. Montevideo: HUM.

PAOLINI, C. (2014). *Teatro uruguayo y los pliegues del realismo*. Montevideo: Delta.

PEVERONI, G. (1994) Hacia un tetro de lo fantástico. *Brecha* (20 de mayo de 1994). pág. 23.

_____ (2000a). La joven guardia (entrevista a Roberto Suárez, Mariana Percovich, Alberto Rivero y Mario Ferreira). *Posdata* (15 de diciembre de 2000), págs. 77-82.

_____ (2000b) Pesadillas en una casa abandonada. *Posdata* (3 de Noviembre de 2000), págs. 100-102.

PIGNATARO, J. (1996). Presencia, papel e importancia del director en el teatro uruguayo. En O. Pelletieri (Ed.), *El teatro y sus claves* (págs. 229-236). Buenos Aires: Galerna.

PIGNATARO, J., & CARBAJAL, M.-R. (2001). *Diccionario del teatro uruguayo*. Montevideo: Cal y Canto.

PRIETO STAMBAUGH, A. (2009). ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance. En D. Adame (Ed.), *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana* (págs. 116-143). México: Universidad Veracruzana - Facultad de teatro.

PROAÑO GÓMEZ, L. (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. California (Irvine): Ediciones de Gestos.

PROYECTO FÓSFORO (2013) *El ego nos mata (entrevista a Roberto Suárez)*. En línea: <http://proyctofosforo.com/2013/07/19/el-ego-nos-mata-entrevista-a-roberto-suarez/>. (27 de julio de 2013).

- RANCIÈRE, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. París: La Fabrique.
- REMEDY, G. (2005). La escena ubicua: hacia un nuevo modelo de sistema teatral nacional. *Latin American Theatre Review (Spring)* , 51-75 .
- _____ (2015) *Horizontes y trayectorias críticas. Los estudios del teatro latinoamericano en Estados Unidos*. Montevideo: Universidad de la República
- RIZK, B. (1988). *El nuevo teatro latinoamericano. Una lectura histórica*. Minneapolis: Instituto para el Estudio de las Ideologías y la Literatura- The Prima Institute.
- ROLLAND, R. (1953). *El Teatro del pueblo, ensayo de Estética de un Teatro Nuevo*. (Á. Yunque, Trad.) Buenos Aires: Quetzal.
- SEARLE, J. (1979). The logical status of fictional discourse. En J. Searle, *Expression d meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SUÁREZ, R. (2006). *Una cita con calígula. Crónica de una conspiración*. (R. Mirza, Ed.) Montevideo: Artefato.
- _____ (2009). *La estrategia del comediante*. (manuscrito facilitado por el autor).
- _____ (2012a). *Bienvenido a casa: Obra uno, Día uno*. (manuscrito cedido por el autor).
- _____ (2012b). *Bienvenido a casa: Obra dos, Día dos*. (manuscrito cedido por el autor).
- TORELLO, G. (2012) Entrar en la trama. *la diaria* (16 de agosto de 2012).
- TRIGO, A. (1997). *¿Cultura uruguaya o culturas linyeras?* Montevideo: Vintén.
- _____ (2016). Impresiones impertinentes sobre la cultura en el Uruguay hacia el fin del milenio. *Cuadernos del CLAEH* (104), 211-224.
- UBERSFELD, A. (1977). *Lire le théâtre*. París: Editions sociales.
- VALLEJO CASTRO, R. (2008). Algunas diferencias entre el pasaje al acto y al acting out. *UARICHA, Revista de psicología* (Nº10), 67-73.
- VENEGAS, W. (1998) Del asco y lo burdo. *La Nación (Costa Rica)*, 24 de marzo de 1998).
- VERNANT, J. P. (1994). Razones del mito. En J. P. Vernant, *Mito y sociedad en la Grecia antigua* (C. Gázquez, Trad., págs. 170-224). Madrid: Siglo XXI.
- VIDAL, H. (1994). *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos. Cuestión teórica*. Newark, Delaware: Regents of the University of California.

_____ (1995). Teatralidad social y modelo cultural argentino: implicaciones antropológicas de Teatro Abierto. *Gestos* (19), 13-39.

VIDAL GIORGI, L. (2001). Entrevista a Roberto Suárez. *Revista Socio Espectacular*. Montevideo: En línea: http://aletheia-teatro.4t.com/reportajes/entrev_rob_suarez.htm.

VILLEGAS, J. (1996). De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria. *Gestos* (21), 7-15.

_____ (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.

VILLEGAS, J., & TAYLOR, D. (Edits.). (1999). *Negotiating Performance: gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America*. Durham: Duke University Press.

WILLIAMS, R. (2000). *Marxismo y literatura*. (P. D. Masso, Trad.) Barcelona: Península.