

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se propone estudiar la producción del director, dramaturgo y actor uruguayo Roberto Suárez (Montevideo, 1970) con dos propósitos fundamentales: ofrecer una valoración crítica del *lugar* de su poética dramática en el panorama del teatro uruguayo de las últimas dos décadas y 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 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 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

dramática,<sup>1</sup> a través de búsquedas estéticas orientadas a 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, y también, fuera de la ficción, 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.

En el capítulo inicial describiremos, 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 posdictadura en Uruguay. 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.

Al relevar la recepción crítica y la producción académica en torno al teatro de Suárez (sobre el que no se conocen, hasta el momento, estudios monográficos o de conjunto), ha resultado evidente el desnivel 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: 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). El presente volumen 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

---

<sup>1</sup> 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.

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*<sup>2</sup> (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 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 de nuestra consideración 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, siquiera parcial, del componente verbal de sus espectáculos. Esta postura, sintomática en sí misma y coherente con una concepción del arte teatral que lo acerca a algunos directores contemporáneos de la región,<sup>3</sup> 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

---

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

<sup>3</sup> 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).

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, e incluye también registros de video). 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 quedó sugerido 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—; 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).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> A modo de adelanto de esta línea argumentativa que desarrollaremos en el capítulo segundo, nótese como incluso los títulos de los dos últimos espectáculos de Suárez (*La estrategia del comediante* y *Bienvenido a casa*) pueden pensarse, respectivamente, como síntesis figuradas —o 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 este libro. 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) 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 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 estos 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 al libro y se argumenta su productividad 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 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 utópi-

camente 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, destacados del autor).

La extrapolación hacia el análisis teatral de esta propuesta implicará, en principio, entender por *lenguaje* el 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*, antes 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 posdictadura 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, ocurre 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 desdobladas de teatralidad contemporánea,<sup>5</sup> 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 ficcional; acciones o intervenciones sobre espacios públicos, formas híbridas cercanas a lo posdramático (o a las estéticas *post* en general) o variantes del biodrama, entre otras.

En el segundo tramo del capítulo, este reencadre categorial y las herramientas analíticas de él derivadas serán puestos a prueba para el caso específico del teatro de Roberto Suárez. 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

---

<sup>5</sup> Para el concepto de *liminalidad*, véase: I. Diéguez (2007).

formas, las figuras y la tónica de los distintos «modos» de funcionamiento del lenguaje según la propuesta de Núñez, atentos especialmente a las estrategias a través de las 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 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 deducirse de lo anterior, esta potencialidad a la construcción y defensa de un punto de vista trascendental o *negativo* con respecto al problema y al lugar de la subjetividad: 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.