



Ernesto Suárez y el desarrollo de la creación colectiva en Mendoza

Graciela González de Díaz Araujo
(Universidad Nacional de Cuyo)

De la misma forma que la efectividad de un chiste reside en parte, en el hecho de no reírse quien lo cuenta, la farsa se sostiene cuando la proposición más descabellada, o el tema más absurdo, es narrado dentro de los cánones de la máxima naturalidad. (Mario Franco)

Introducción

La presencia del director y dramaturgo Ernesto Suárez en el panorama del teatro latinoamericano y argentino aparece vinculada con la vida política, con los contextos históricos y con la reflexión sobre la función del teatro en la sociedad, desde 1965 hasta 2008. Las *lecturas* de su poética de creación colectiva responden a los horizontes de expectativas de diversas generaciones. Sin duda, es una figura *faro*, con un público cautivo de 70 a 20 años. Algunas de sus puestas han contado con cientos de espectadores, siempre con sala llena, tanto en circuito de los bares y *pubs*, como en el teatro Independencia de Mendoza.

En este trabajo planteo la existencia de tres fases en la circulación y recepción de la poética dramática del director mendocino, tanto en el teatro latinoamericano, como en el local, en el desarrollo de diversos microsistemas. Aclaro que entiendo por microsistema, un circuito particular, definido por las manifestaciones de textos dramáticos y espectaculares, conforme a la diversidad del productor y los destinatarios. En adelante, trazaré una semblanza de su personalidad, recordaré su poética y repararé en la relación con los cambios de un campo de poder y de un campo intelectual legitimado por agentes e instituciones mediadoras legitimantes. Además, me detendré en los intercambios internacionales en países latinoamericanos y las relaciones establecidas con diversas realidades



escénicas a partir de la propuesta particular del puestista, los directores *intermediarios*, los viajes, el exilio y las relaciones con otros directores y dramaturgos. Este artículo menciona, solamente, algunas puestas representativas relevadas en el discurso escrito de la crítica, en entrevistas y en la experiencia de participación en sus talleres como actriz. Escribir en serio un trabajo sobre la comicidad es una experiencia paradójica y agradable, por los recuerdos de tantas risas compartidas.

¿Quién es Ernesto Suárez?

Ernesto Suárez (Mendoza, 1940) es un hombre con coherencia ideológica, un comediante y director intuitivo y asistemático, maestro indiscutido de actores de cuatro generaciones y un generador de cambios en la puesta en escena. Curiosamente, el *Flaco*, en el recorrido de su vida, es el referente de la mayoría de los microsistemas teatrales: universitario, institucional, barrial, independiente, neo-independiente, callejero, de café-concert en bares y *pubs* en nuestra historia¹.

Fue director de la Escuela de Teatro y docente de la Universidad Nacional de Cuyo. Exilado (1976), compartió experiencias con su amigo Arístides Vargas, de Mala Yerba y frecuentó a Enrique Buenaventura, Atahualpa del Chioppo, Santiago García y estableció contactos con María Escudero, en Quito y Guayaquil. Hoy, a los 68 años, con la energía y la pasión de un joven, sigue realizando teatro barrial y acondiciona la sala El Taller, subsidiada por el Instituto Nacional del Teatro, y por empresas mendocinas. En ese lugar, un grupo de diez discípulos dictan clases de teatro para niños y adultos. También producen *Humor de miércoles* en el café Los Angelitos, de su propiedad, en el que él realiza dos funciones de sus obras, a sala llena, los fines de semana. Si bien en su madurez, se le reconoce con numerosas

¹ La historia del teatro local se sistematizó en los siguientes períodos: Período de la segunda modernización (1961-1975), Primera fase de cambio y continuidad (1960-1967); Segunda fase de ruptura y polémica e intercambio de procedimientos (1968-1974); Tercera fase de la censura y el teatro como resistencia (1975 -1983), Período de cambio y renovación de propuestas en el sistema teatral (1983 -1990), Fase de cambio y continuidad; Período de ruptura y emergencia de nuevas textualidades dramáticas y espectaculares (1991-2000). En ellos, rescatamos la evolución de los microsistemas teatrales distintivos: oficial, independiente, institucional, universitario, barrial, de mimos con textos propios dramáticos o humorísticos, callejero, comunitario con las murgas, en los pubs y neo-independiente, en relación con los campos del poder y la cultura propios de la provincia en una constante relación con un contexto político cambiante.



distinciones, pienso que el premio mayor es la respuesta de su cálido público mayoritario.

Su original poética de creación colectiva

Entiendo por poética "la capacidad textual de seleccionar y de combinar procedimientos y convenciones teatrales con el fin de generar un efecto dramático" y agrego que en ese proceso se construye "una estructura signica que genera un efecto, produce sentido y porta una ideología estética en su práctica.² "

Suárez opina que el trabajo colectivo es el único método apropiado para los países subdesarrollados. Este sistema expresivo surgió como una forma teatral latinoamericana, originada por la inexistencia de autores que reflejaran los problemas regionales actuales. Sin embargo, las diferentes modalidades no se pueden igualar y dependen de las apropiaciones y del contexto particular. En nuestro caso, su propuesta respondió a una aspiración del director por cristalizar un teatro esencialmente didáctico en el que gravitaron más sus lecturas de Pablo Freire, que la poética brechtiana. Para él, los talleres barriales y las creaciones colectivas "permiten el acercamiento del teatro al pueblo". Este circuito escénico sirve a la gente de los barrios, porque utiliza la dinámica grupal y genera la fusión entre el director y las formas expresivas de esas personas a partir de ellos mismos, y no desde imágenes preconcebidas en un escritorio. Escoge lugares fijos donde trabaja dos meses durante sábados y domingos, con niños y adultos.

Con estos datos previos, abordaré el modelo de la creación colectiva y sus variaciones³. Tanto, puede respetar, reescribir o adaptar un texto de autor, como proponer un texto espectacular de su autoría y en el proceso preparatorio, las premisas fundantes son dos: el espectáculo no debe perder en calidad y se compromete a conquistar un público nuevo.

Desde sus comienzos, Suárez definió su estilo lúdico, centrándose en la adaptación de textos espectaculares, farsas en su mayoría, con propuestas sintéticas, y novedades formales caracterizadas por la destreza física de los

² Jorge Dubatti (coord.), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas I*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, 2002, p.31.

³ Ver Beatriz J Rizk, *Creación colectiva. El legado de Enrique Buenaventura*, Buenos Aires, Atuel, 2008.



actores. Despierta la fascinación por la gestualidad liberada del lenguaje y por los modos de comunicación extraverbal. Sus montajes se definen por la comunicación y destreza física de los actores, la presencia de la música, el canto, el baile y las adaptaciones de las obras. Su concepción es eminentemente grupal: los actores son un eje coordinado y el espectáculo resulta de la combinación del proceso creativo entre director e intérpretes.

En los ensayos, ejercita la comunicación mediante la improvisación, en forma muda, bailada, cantada, acelerada, retardada con sonido o iluminación para privilegiar el gesto, ampliar la vista y el oído. El estilo actoral es teatralista, cambia y rota los personajes y es exigente con los actores. Hacia el final realiza modificaciones, en función de una estricta síntesis.

Su forma de trabajo en los talleres, puestas grupales y propias es la siguiente: 1) planteo del texto o de una situación real, 2) los actores reciben impactos de imágenes plásticas, sonoras y sensoriales, 3) improvisación sobre personajes estimulados por la observación de realidades circundantes, textos y obras pictóricas de la época, 4) selección de las mejores escenas y registro en un guión o partitura preparatoria del proceso de ensayos y 5) la dirección define y ajusta la partitura final, con cambios.

Sin dudas, quiebra la concepción de puestas basadas en el divismo individual, mediante la implementación de nuevos códigos de trabajo en equipo, espontaneidad en la actuación y participación activa de todos los actores. Sorpresivamente, involucra al público con incursiones inesperadas en el escenario y desplazamientos grupales en la sala.

Suárez está convencido de la inexistencia de un método único como receta y ha confirmado intuiciones de autodidacta. Con el paso del tiempo, descubrió la aplicación del método de las acciones físicas y la selección de formas populares de Meyerhold, en la comedia que es su plato fuerte. "El público necesita un respiro y la farsa se lo ofrece, porque en definitiva es eso: risa y respiro en medio de una cotidianidad agobiante", declaró para el diario *Los Andes* en 1987.

Si bien recibe críticas de grupos que efectúan búsquedas más experimentales, del denominado *teatro de arte*, la respuesta del público es

contundente. En síntesis, creo que su capacidad de observación trasladada al humor reflexivo es el secreto de su éxito.

Emergencia en el Teatro Universitario, Institucional y Barrial

En la primera fase primaria o intuitiva (1965-1976), Suárez presenta innovaciones y nuevas técnicas sin conciencia de la renovación. Con elementos remanentes aporta una nueva visión de la realidad a la comunidad, en los microsistemas universitario, institucional y barrial.

Retrocedo, y evoco. En 1965, vi aparecer un actor muy flaco y carismático, en el rol de mendigo de *El centro forward murió al amanecer*, la farsátira de Agustín Cuzzani representada por el Conjunto Teatral de Ciencias Económicas. El microsistema del teatro universitario legitimó la actividad escénica por la emergencia del teatro de alumnos que sacudió al público y a la crítica "por su promoción, (...) y al hablar de los años 60, su mención es insoslayable por los textos espectaculares, los nuevos actores y directores"⁴.

Pero llegó 1973, signado por las utopías setentistas, decisivo en el medio y causa del futuro exilio. Asumió la dirección de la Escuela Superior de Teatro y le cambió la cara. Enfatizó la proyección en la comunidad, en barrios escuelas, instituciones privadas y oficiales y sectores marginales. La práctica constante de alumnos se proyectó en cinco elencos: "Universitario de Teatro, Los Laburantes, Teatro para niños, Teatro de títeres y Los Comediantes para Niños"⁵.

Y, a la vez, dirigió el Grupo Arlequín, del Instituto Cuyano de Cultura Hispánica, en el circuito del teatro institucional. La publicación *Mendoza en el Arte* proporciona antecedentes de su particular poética de dirección y destaca sus aportes en la construcción de la farsa, en la que logró magníficas secuencias cómicas, en *Esperando al zurdo* de Clifford Odets:

⁴ José Navarrete, "Universidad y teatro en Mendoza" en *Breviarios de investigación teatral*, Año 1 N° 1, Buenos Aires, AITEA, 1998; p.3.

⁵ José Navarrete, "La Escuela de la U, N, C." en *Revista de Teatro Fiesta Nacional del Teatro. En Mendoza, la Fiesta de Teatro tiene Su historia...*, Mendoza, Imprenta Oficial. 1993. p.16.



La coreografía induce a pensar en masas, en clases, antes que en expositores individuales de esos conjuntos. Es posible que la modificación del gremio que protagoniza el conflicto (en la obra de Odette son taxistas) esté también motivada en esta razón. Las características de los gremios de clase media son distintas a los obreros. En estos últimos es menor la diferenciación individual y sus decisiones, por lo general, arrancan de una espontánea conducta de masas. Aciertos asociados a un excelente final son los ejes de la puesta y sus méritos menos discutibles (diciembre, 1973. El destacado es nuestro).

Esta preocupación por los temas sociales condujo a Suárez, entonces, al despojamiento escénico en pos de un marco ideológico. El montaje se centró en los movimientos escenográficos de conjunto, con aciertos en la expresión corporal. Y también fue responsable del surgimiento del microsistema barrial que preparó el terreno para un *nuevo teatro*, perteneciente a una de las tendencias de la neovanguardia que comenzó a desarrollar la creación colectiva, con formas inéditas y experimentales en el teatro de esa época.

En general, la ideología política abrió vías para la promoción grupal y la reivindicación de una puesta escénica creada por y para las masas y se redescubrió el aspecto colectivo de la escena. Tanto los estímulos del Living Theatre (fusión teatro y vida) como las experiencias brasileras de Augusto Boal fueron apropiados por la escena local. Por cierto, para Norman Briski y Juan Carlos Gené, ser *actor* ya no consistía en hacer teatro, sino en encarnar los hechos vividos en este tipo de teatro. Briski brindó una representación de la huelga de los estatales. Los mismos huelguistas representaban como actores su propio drama. Al final, una discusión abierta sobre todo lo representado articulaba el espectáculo con la realidad. Suárez cuenta en *Lágrimas y risas* que conformaban una red nacional con otros actores argentinos de otras provincias para la implementación del teatro barrial.

El aluvión del Grupo Virgen del Valle se acercó a esa propuesta, realizado con un numeroso elenco conformado por el Grupo Arlequín y la gente de un barrio, sin preparación, con el asesoramiento técnico de Suárez. Subieron a la escena 65 personas y 33 bailarines. Los barrios bajos de la ciudad, inundados el 4 de enero de 1970, generaron las secuencias sociales visualizadas en una familia que debe emigrar del campo hacia un barrio suburbano. Se destacó *la protesta* en dos pautas fundamentales: *militancia y organización*. *La militancia peronista* se presenta tanto



en la representación como en todo el carácter del trabajo y *la organización* del barrio es paralela a la organización de la representación.

La puesta sin texto previo respondió a la creación colectiva. El guión se elaboró durante los ensayos y se cristalizó en la representación, con las características de un texto preformativo, pero destinado a despertar sentimientos en el espectador. En el desarrollo de los ensayos se integraron los del barrio, con la actitud de *mostrar* la situación vivida. Esta combinación "logró una alta dosis de unidad interpretativa y una excesiva conciencia de los protagonistas sobre sus problemas. Esto le quita un poco de eficacia a la protesta y le resta al conflicto la distancia necesaria para fundar una crítica radical"⁶. El título de la crítica, *La antesala de un nuevo teatro*, permite reconstruir un horizonte de expectativa social con la novedad de plantear problemáticas de una clase social del momento histórico. El espectador participó de modo asociativo, compasivo y catártico. A veces, el público agredió a la actriz que interpretaba a una asistente social, como referente del poder político.

Esta primera fase muestra cambio de procedimientos transformadores en un período de rupturas y la crítica califica los espectáculos como caminos hacia la entonces denominada *vanguardia*.

La beca Videla y la emergencia en el teatro latinoamericano

La fase secundaria o canónica (1975-1990) se ubica en el exilio latinoamericano y a su regreso. En ella, revela el conocimiento profundo de las técnicas de la creación colectiva, en los espectáculos, respaldados por una actitud ideológica del director y los actores. Ya existe una comprensión crítica en la que triunfa el nuevo modelo canonizado y legitimado.

El marco histórico y político estuvo vinculado con el fin del gobierno peronista y el inicio de la dictadura militar, en 1975 y la restauración de la democracia. En el campo de la cultura, desde 1974, se produjo un deterioro progresivo, el sistema estricto de censura y la autocensura paralizó la imaginación

⁶ Mario Franco, "La antesala de un nuevo teatro", en *Claves*, Mendoza, 23 de noviembre de 1973. p.13.



y las ideas para evitar mostrar la realidad. Se vivió en un entorno amordazado por el miedo. La actividad teatral se restringió, se prohibieron las representaciones de obras que cuestionaran el sistema político y el que no acataba estas disposiciones figuraba en listas negras o pasaba a ser un cesante o desaparecido. Disminución de puestas, cierre y destrucción de salas y teatros, y exilio de directores, dramaturgos y actores locales. Y Ernesto Suárez emigró a Ecuador.

En algunos países latinoamericanos, en los '60 y los '70, los paradigmas brechtianos y la creación colectiva alcanzaron su apogeo. Era un momento histórico en el que se mostraba cada vez mayor interés ante las injusticias sociales del continente y se asumía un creciente compromiso político con los pueblos del Tercer Mundo y como gran catalizador, la revolución cubana, modelo de transformación. Se indagaba un teatro insertado en la conciencia histórica, con capacidad esclarecedora para la toma de conciencia del espectador y el reconocimiento de su propia realidad, condiciones sociales y contradicciones, así como de las fuerzas opresoras dominantes. Esta visión del teatro como instrumento de liberación del individuo, respondía, a la misma búsqueda, a los mismos objetivos e ideales del teatro independiente. Por ello, se adoptó un compromiso militante y alerta, consciente de *las dificultades para decir la verdad*, pero empeñado en *levantar el desafío de mostrar la realidad como transformable*.

Por otra parte, se observa que las técnicas escénicas del teatro político de Piscator y del épico fueron incorporadas con libertad y eclecticismo, aceptando y modificando el modelo. Los teatrístas recuperaron diferentes formas: drama histórico, teatro épico, creación colectiva, revista musical, pantomima, varieté y teatro villero. El espectáculo se concebía como lugar de educación política, inculcaba el espíritu de clase y la lucha por el poder.

Así, este tipo de teatro obtuvo un enorme auge traducido en la aparición de gran variedad de propuestas y la divulgación de nuevas reflexiones teóricas. Santiago García, Enrique Buenaventura y otros aplicaron con éxito las creaciones colectivas. También, algunos de nuestros directores argentinos generaron unos cambios importantes. Entre ellos, la cordobesa María Escudero y el mendocino Ernesto Suárez, exilados en Ecuador, desarrollan la creación colectiva en esas tierras.



En el primer caso, el grupo "Libre Teatro Libre" (1969-1970) rescata el lema "el teatro sirve para tomar y elaborar conciencia de la realidad, desea transformarla y combatir activamente contra todo lo que mutila al hombre, lo mata y deshumaniza". Por su parte, Suárez continuó con su trabajo de teatro barrial en México, Colombia, Chile y Ecuador. Hacia fines del '70, realizó trabajos de investigación en creación colectiva, creó el grupo "Los Juglares" y estrenó *Como é la cosa* en la que abordaba problemas sociales. La presenta en zonas marginales para despertar la reflexión sobre causas de la injusticia social y posibilidad de su eliminación⁷.

Recordemos la importancia de este sistema expresivo surgido como una forma de comunicación teatral latinoamericana. Los autores eligieron reflejar problemas regionales actuales, con el trabajo grupal sin pérdida en calidad y la conquista de un público perdido y alejado del teatro.

El regreso del guerrero y la canonización de la creación colectiva

En el Período de cambio y renovación de propuestas en el sistema teatral (1983 -1990), en el campo de la formación actoral se cambiaron los paradigmas para adecuarlos a los tiempos, con modelos nuevos. Se cuestionó a Strassberg y a Stanislavsky.

El regreso del exilio de Ernesto Suárez produjo una ruptura y un fenómeno sociológico muy importante en la actividad del microsistema de teatro independiente. Fundó el grupo "El Taller". Aplicó procedimientos de su poética, convocó a jóvenes, propuso numerosos montajes de teatro para niños y cambió el esquema de producción, con *graffittis* en las paredes que anunciaban los estrenos.

En 1986, con sala propia, montó la sátira *La huelga de las mujeres*, una adaptación de *Lisístrata* de Aristófanes, que se transformó en un éxito indiscutible. Este espectáculo contribuyó a la difusión de textos claves de la dramaturgia universal, con una versión popular que atrajo público mayoritario. En 1987, regresó a la farsa medieval de *Patelin*, mediante la improvisación sobre el texto escrito. La

⁷ Perla Zayas de Lima, *Carlos Somigliana. Teatro Histórico-Teatro Político*, Buenos Aires, Fray Mocho, 1995; p.10



crítica reconoció la hilaridad provocada por las actuaciones y destacó la del mismo director, como asombrosa, por las transformaciones con una ponderable naturalidad y dominio de la escena.

En 1990, *Había una vez... Ubú Rey*, versión libre de *Ubú Rey* de Alfred Jarry circuló en circuitos barriales y no convencionales y atrajo nuevos espectadores. Pero intentó consumir una puesta en escena apta para todo público, sobre todo, para quienes no conocían el original. Utilizó la anécdota de Padre Ubú, sintetizó diálogos, ya que el texto original posee un grado de complejidad, sobre todo en los aspectos verbales. La crítica indicó el mérito de lo visual, recalcó la precisión lumínica y coreográfica de los desplazamientos grupales y la importancia y actualidad del mensaje ridiculizador del poder en la puesta, "con acertadas escenas alucinatorias y fantasmagóricas, buenos y sorprendentes desplazamientos grupales, sistema de luces ambulantes y aprovechamiento riguroso del espacio con una novedosa disposición el público, los gags cobran importancia, elenco homogéneo, con el dinamismo del director"⁸.

Las formas refinadas de los 90

Finalmente, en la fase tercera, refinada, de 1991 hasta 2008, presenta *nuevas propuestas e innovaciones conscientes* en los montajes signados por nuevos procedimientos. Pero, en nuestro caso la fase no es paródica ni antitética. En este período de ruptura y emergencia de nuevas textualidades, Suárez continúa en el microsistema de teatro independiente, pero incide, directamente, en la continuidad del microsistema universitario y del teatro en los *pubs* con textos propios dramáticos o humorísticos, y en los microsistemas del teatro comunitario con las murgas y el del teatro callejero.

De modo implícito, se refuncionalizan los procedimientos brechtianos, en la escritura textual, por la fragmentariedad, así como en el campo de la dirección, se aplican algunos de sus postulados en textos espectaculares de otros autores. Se desarticula el compacto drama tradicional y se lo recompone según un juego más libre de las partes, para que su mensaje no sea unívoco, sino multiforme, más

⁸ Diario *Los Andes*, 8 de diciembre de 1990.



ligado a la escena que al desenlace. Por ello, los cuadros se suceden con una marcada autonomía, con la tensión interna propia que conduce al desenlace. En los montajes, se reflexiona sobre épocas actuales, con los siguientes medios: técnica del escenario despojado, fragmentación de la intriga, presencia del narrador como hilo estructurador, cantables, el teatro en el teatro, didascalias para marcar una actuación deíctica, la presencia del *gestus*, vestuario como disfraz, distanciamiento actoral; y el elemento sustancial: la parodia como principio rector constructivo.

El microsistema del teatro callejero emergió en el año 1994, con *Porque te quiero, te aporreo*, dirigida por Ernesto Suárez y realizada en conjunto con el grupo "La chatarra". La obra representó en la Plaza Independencia, cuando el teatro de calle era escaso y todavía incipiente.

Pero, su actividad permanente pertenece a los abordajes teatrales en los *pubs*. La mayoría, fruto de creaciones colectivas, apelan a los mismos efectos teatrales para generar la risa, con la exageración de situaciones absurdas. La crítica observa *un carácter más comercial* en desmedro de lo artístico, en los guiones, en los trabajos interpretativos y en la concepción de dirección con respecto a la estructura dramática. "Una búsqueda en la que la teatralidad puede ser esbozada tan pronto al ras de la superficie, como en elaboradas propuestas destinadas a nuevos espectadores para el entretenimiento⁹".

La obra con mayor éxito dentro de este género fue *Educando al nene*, con textos e interpretación de Daniel Quiroga y Ernesto Suárez, dirigida por este último, con más de dos mil funciones. La idea central plantea una crítica a la educación en todos sus aspectos: la de los padres e hijos, la de los maestros y las teorías psicopedagógicas, la vocación docente, el autoritarismo y el machismo; tratados con lenguaje coloquial, propio de los modelos establecidos en situaciones típicas y características de nuestro contexto social. Esta imposición de la autoridad, en distintas figuras sociales, acarrea la infelicidad del individuo pero es, a la vez, tratada con una mirada crítica e irónica.

En la espacialización, lo mínimo, dos sillas, en función de la síntesis de la obra y la concentración del actor, su ductilidad y creatividad, en cambios ágiles de situación. El espacio lo construye la gestualidad y el cuerpo del actor codifica la

⁹ Patricia Slukich, *UBU, todo teatro*, Nº 10, Mendoza, *La tecla*, 1996, p.15.



convención de verosimilitud. La iluminación, simple y funcional, delimita el espacio escénico y separa los cuadros, con sectorización y los cambios lumínicos. La caracterización, con mínimos elementos de vestuario según roles y la interpretación acentúan la corporalidad, los gestos y el lenguaje coloquial, con estereotipos identificables. Se alterna la exageración, la caricatura y el absurdo para efectuar el efecto cómico. El texto, construido con elementos autobiográficos de los actores, contribuye a la verosimilitud y aporta peso emotivo a las situaciones, mediante la identificación y la burla. El *tempo* rápido se conquista por la brevedad y agilidad de las escenas, divididas por apagón o cambio de luces. El recurso de la comicidad se logra con la vinculación entre ambos actores, donde cada uno comprende el rol que juega en la dupla cómica y revela oficio e histrionismo. La técnica de la sorpresiva participación del espectador convocado al escenario para resolver escenas de un tercer personaje, procedimiento propio del café-concert y el teatro popular, impone gran capacidad de improvisación de los actores, para responder, a la vez, al guión. La participación del público es, pues, otra fuente de de comicidad en la recepción.

Lágrimas y risas

Las *nuevas propuestas e innovaciones conscientes* se presentan en este montaje signado por nuevos procedimientos: la recuperación de la palabra en un trabajo muy cuidadoso de los aspectos de la interpretación, dicción e impostación de la voz. Se incluye la narración de cuentos latinoamericano y los monólogos de *Segismundo* de Calderón de la Barca y otro de Darío Fo. En lo espacial, cuenta con un escenario despojado, solo un banco, un poncho rojo tirado en el piso, una ramita y el vestuario blanco de campesino latinoamericano. Muy buen registro de los tonos de voz adaptados a las formas expresivas elegidas. El procedimiento dramático del texto presenta una innovación propia de la fase refinada de las libertades de los noventa, el recurso de *Teatro dentro del teatro*, la mezcla de estilos de narración con texto dramático en otra narración que es su vida. Al integrar la narración latinoamericana en la historia de su vida, los tonos de voz bajan, suben, crean climas. Incursiona en el poema dramático gauchesco con el típico acento declamatorio, se remite al absurdo de Ionesco; su personaje era la nada y nadie



entendió nada, inserta el cuento de Draghi Lucero *La libertad del negro*, en el que el cambio de voces es notable, la del negro, sumisa y el tono de voz del amo, duro e irónico.

Se para, se sienta... Especialmente en *Macario* de Juan Rulfo conmueve. Subido a un banco, con un poncho rojo, y una rama para ahuyentar las ranas logra la interpretación del indígena mexicano, con un dejo de ternura, un acento perfecto con el tono adecuado de la sumisión. Sube y baja la voz, no grita, utiliza la reiteración, usa esas enormes manos, y acentúa con la mirada de esos ojos azules emanada de un rostro alargado como el de Quijote. En la interpretación de García Márquez: la postura, la forma de pararse y mover las piernas del colombiano. En el espectáculo no vuela una mosca, el público del bar sigue con interés ese enlace de hechos biográficos tratados con humor en los textos.

Los desplazamientos son pocos y precisos. Hacia el final, cuando asume su condición de juglar cambian los gestos y se amplían para la caracterización de la profesión del actor. La transición entre contar su historia y convertirse en el personaje del cuento se logra en un instante. El mensaje es portador de una ideología, no abandona la crítica social, y el rescate del teatro popular, auténtico, entendible y nuestro.

Concluyendo

En nuestro recorrido del director se advierte una postura ideológica y una mirada crítica e irónica, impregnada por lágrimas y risas. Hasta hoy, las razones fundamentales de su éxito sostenido radican en el tratamiento cómico de un tema importante, con humor de tono reflexivo y crítico, plasmado en dos planos de igual importancia: lo cómico distanciador unido a la identificación emotiva, con actuación deíctica. El espectador se ríe de la situación en que se refleja, pero cuestiona modelos establecidos por la sociedad. La creación colectiva y la farsa, con estilo teatralista van de la mano. Con Ernesto Suárez, la puesta se libera del mandato literario y potencia los lenguajes extraverbales. Nace la creación colectiva, con sus fases y el modelo respeta estos aspectos: improvisación y entrenamiento corporal, técnica del montaje grupal, escenario despojado, estructura en cuadros,



fragmentación de la intriga, presencia del personaje como hilo estructurador, gestus exagerado, cantables, el teatro en el teatro, el vestuario como disfraz, las coreografías y desplazamientos precisos, la inserción del espectador y el uso de la parodia como principio rector constructivo. Este director mendocino trazó aportes innegables en territorio escénico latinoamericano y argentino, con manifestaciones de búsquedas sostenidas en un teatro de escritura popular y multicultural.

Ya es hora de que los teatristas le brindemos un reconocido homenaje.

gdiaza@uncu.edu.ar

Abstract

The theatrical director Ernesto Suárez, born in Mendoza on 1940, had not only an important repercussion in Latin America, for the development of the collective creation between the 73s and 83s, but it is still a *beacon figure* of the current scene. In this article we will consider the importance of his presence in the majority of the theatrical local micro-systems. For it, we plan a biographical sketch of his personality and we remember his theatrical poetics, in relation with the intellectual changes made by the agents and the different mediating institutions.

Palabras claves: Suárez- teatro mendocino, latinoamericano, microsistemas, creación colectiva, poética de dirección-

Keywords: Suárez- local theatre- Latin America - Micro-systems, collective creation, poetry of director.