



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE TEATRO

OSCAR STUARDO VILÚ:  
Una poética teatral autorreflexiva

Para optar al título de Magister en Artes  
Mención en Dirección Teatral

MALVA VENEGAS ROMÁN

Profesor guía: Héctor Ponce de la Fuente

Santiago, Chile 2018

## **DEDICATORIA**

A Miguel Stuardo, Mabel Farías y Hugo Espinoza, por difundir por más de veinte años el trabajo de Oscar Stuardo entre las generaciones más jóvenes.

“Quienes, sobre todo en el plano pedagógico, nos enfrentamos constantemente con este extraño fenómeno, no podemos sino asombrarnos y reflexionarnos a nosotros mismos, en consecuencia e inquietud”.

Oscar Stuardo Vilú

## **AGRADECIMIENTOS**

A Ximena Morales y Viviana Saavedra, por presentarme la obra de Stuardo e invitarme a investigarla, a Mabel Farías por su dedicación de años en difundir la obra de Stuardo, a Miguel Stuardo por su generosidad con la obra de su padre, a las actrices Laura Olazabal Cuevas, Viviana Saavedra Serón, Alejandra Marín Oyarce y Beatriz Swinburn, por su profesionalismo y dedicación con el trabajo escénico de la obra de Stuardo y acompañarme por largo tiempo en la investigación y escenificación de este autor.

## Índice

RESUMEN.....	6
INTRODUCCIÓN .....	9
DRAMATURGIA OSCAR STUARDO .....	17
Análisis a partir de su rol de Director-Autor y como su obra es reflejo de una mirada de la teatralidad. ....	17
1. Estructuras Discursivas.....	51
2. Estructuras Narrativas.....	64
3. Estructuras Ideológicas e Inconscientes. ....	68
CAPÍTULO II .....	75
LA PUESTA EN ESCENA DE OSCAR STUARDO,.....	75
Una poética autorreflexiva de la teatralidad.....	75
1. El sentido poético y el juego.....	76
2. La importancia sobre el silencio en la puesta en escena. ....	85
3. El humor, como herramienta crítica. ....	88
4. Conciencia del espectador, en cuanto a la exigencia actoral y su función narrativa. ....	92
5. El trabajo con los actores.....	95
6. El ritmo en la puesta en escena.....	101
CAPÍTULO III .....	106
PROYECTO CREATIVO.....	106
Puesta en escena del texto Las Hermanas, de Oscar Stuardo.....	106
1. Elección del texto. ....	106

2. Análisis del texto. ....	111
3. Propuesta de Dirección. ....	124
4. Puesta en escena. ....	127
CONCLUSIONES.....	156
BIBLIGRAFIA.....	165
ANEXO .....	167
Ponencia Oscar Stuardo Vilú .....	167
Lo lúdico en el teatro como factor de mimesis. ....	167

## ÍNDICE DE IMAGENES

1.- Fragmento texto <i>Las Hermanas</i> .....	108
2.- Fragmento texto <i>Las Hermanas</i> .....	109
3.- Fragmento texto <i>Las Hermanas</i> .....	113
4.- Fragmento texto <i>Las Hermanas</i> .....	114
5.- Fragmento texto <i>Las Hermanas</i> .....	115
6.- Fragmento texto <i>Las Hermanas</i> .....	116
7.- Fragmento texto <i>Las Hermanas</i> .....	117
8.- Fragmento Texto <i>Las Hermanas</i> .....	119
9.- Fragmento texto <i>Las Hermanas</i> .....	121
10.- Fragmento Texto <i>Las Hermanas</i> .....	122
11 .- Afiche de la obra <i>Las Hermanas</i> .....	149
12 .- Escenario montaje <i>Las Hermanas</i> .....	151
13.- Cuaderno de comentarios del público de las funciones.....	153

## RESUMEN

Esta investigación se centra en la reconstrucción de la poética de dirección teatral del director-autor chileno Óscar Stuardo Vilú (1927-1998), a partir del análisis de su obra dramática, de crítica especializada que dé cuenta del trabajo escénico realizado por Stuardo y el levantamiento de entrevistas a los actores que trabajaron con él.

Contiene tres capítulos, el primero corresponde al análisis a partir de su rol de director-autor y su obra como reflejo de una mirada de la teatralidad, en el que a partir del reconocimiento de estructuras discursivas, narrativas e ideológicas<sup>1</sup> de sus obras, se identifican los elementos relevantes de su trabajo dramático para la reconstrucción de una poética escénica.

Luego en el capítulo II, nos concentraremos en el análisis de su trabajo escénico, bajo la perspectiva del desarrollo de una poética autorreflexiva teatral. En este capítulo se levantan los elementos centrales del trabajo escénico

---

<sup>1</sup> PAVIS, PATRICE. 2002. Tesis para el análisis del texto dramático. Gestos (33)

desarrollado por Stuardo, que dan cuenta de la existencia de una poética escénica: el sentido poético y el juego; la importancia del silencio en la puesta en escena; el humor como herramienta crítica; la conciencia del espectador, en cuanto a la exigencia actoral y su función narrativa; el trabajo con los actores y el ritmo en la puesta en escena.

Finalmente el capítulo III, se orienta al análisis del proyecto creativo desarrollado como parte de esta investigación, que contempló la escenificación de la obra *Las Hermanas*, texto inédito de 1984, escrito como ejercicio para actores por Óscar Stuardo. En este capítulo se logra hacer un cruce entre los elementos identificados como poética teatral del autor y la práctica escénica del montaje de *Las Hermanas*.

Esta investigación logra evidenciar los elementos que permiten afirmar que el director-autor Óscar Stuardo, a lo largo de su carrera logró desarrollar una poética escénica de autoría, adelantada a su época y valiosa en términos disciplinares por su carácter reflexivo.



Esta investigación además, permite evidenciar el aporte que representa Stuardo en el desarrollo del teatro nacional, en la innovación de prácticas escénicas y en la reflexión de la teatralidad.

## INTRODUCCIÓN

El ejercicio de la dirección teatral, desarrolla diferentes mecanismos o formas de hacer en el teatro, temáticas, lenguajes y recursos escénicos, que dependiendo de lo arraigado que estén en el director y cuanto éste profundice en ellos, podría transformarse en una poética de dirección teatral.

Para reconocer la poética de un director teatral, entonces, es fundamental conocer su trabajo escénico, desde como aborda el trabajo con los actores, hasta su forma de enfrentar la puesta en escena y los énfasis que dé a los diferentes recursos que utiliza. Siendo así, pensar en reconstruir una poética de dirección teatral, de un creador que ya no vive y del que no existe mayor registro visual o audiovisual es una tarea difícil.

Sin embargo, si un director teatral también desarrolla su faceta de autor dramático, puede que al hacerlo materialice una poética escénica, que dé cuenta de su mirada de la teatralidad, sobre todo si en ello, además de crear narraciones, lo que hace es cuestionar la teatralidad y tensionarla.

Esto es lo que sucede con Óscar Stuardo, dramaturgo y director teatral chileno, nacido en Valparaíso, quien por su edad, podría pertenecer a la generación de autores como Jorge Díaz, Luis Alberto Heiremans o Egon Wolff, pero que llega al teatro tardíamente, desarrollando su dramaturgia recién a principios de la década de los 60, iniciándose de forma autodidacta, primero como director y luego como dramaturgo. Se desempeña en escenarios no convencionales, lo que le permite experimentar libremente la escena, pero que por ese carácter no convencional o *underground*, impide la difusión oportuna de su trabajo teatral y lo ha relegado a una suerte de anonimato en la historia del teatro nacional. Lo que lamentablemente dista de la calidad y profundidad que alcanza su poética escénica, llegando a ser uno de los más prolíferos directores de la quinta región en su época, tarea que diversificó en diferentes lugares del país, aportando con ello, al desarrollo teatral regional y a la descentralización del trabajo artístico nacional, manteniéndose activo hasta la década de los 90, previo a su muerte en marzo de 1998.

¿Porque si no tenemos evidencias visuales o audiovisuales de su trabajo como director teatral, podemos afirmar que desarrolla una poética escénica? La respuesta está justamente en su dramaturgia. El trabajo dramaturgógico de Stuardo a lo largo de sus 30 años de carrera como director-autor, dan muestra de su

permanente reflexión de la teatralidad y de una mirada crítica de la puesta en escena, que expone herramientas, lenguajes y recursos escénicos, que permiten reconocer en él una poética escénica, que además es interesante de analizar, por lo actual y vigente que parece a 20 años de su muerte. Frente a esto, Eduardo Guerrero del Rio afirma en el prólogo de la única antología de obras teatrales de Stuardo que:

“una dramaturgia que genera en sí una propuesta de dirección; distinción de espacios: real, irreal, surreal, inconsciente; absurdidad; juego teatral, improvisación, ejercicios escénico; tiempo subjetivo; teatro dentro del teatro; presencia del narrador; lo bíblico; el tema de la espera, de la angustia, del vacío existencial; el fetichismo; personajes que no son solo personajes (figuras, caras...); el ejercicio del poder (muchas veces insinuado metafóricamente); carácter lúdico, poético; búsqueda de nuevos lenguajes expresivos, en un afán constante por experimentar.”

(Guerrero, 2005)

La importancia de su trabajo como director-autor teatral radica justamente, en su mirada de la teatralidad, en los recursos escénicos que utiliza y su capacidad de cruzar diferentes planos narrativos en sus obras, lo que las enriquece de recursos, pero fundamentalmente instalan su mirada en la puesta en escena, opina de la escena, la comenta y tensiona, evidenciando una mirada de la dirección teatral, profundamente reflexiva de la teatralidad.

Si bien esta figura de director-autor se da de manera frecuente en la actualidad, no se desarrolla de la misma forma antes de los años 90 en Chile;

Stuardo es uno de los pioneros en esta conjunción de roles, así como es un pionero en el desarrollo del formato breve en el teatro o “corto teatral,” pero su aporte principal está en el desarrollo de una poética autorreflexiva, que lleva a la escena la reflexión de la teatralidad y la representación inserto en ella misma.

Por lo tanto, esta investigación se enmarca en la reconstrucción de la poética de dirección teatral de Óscar Stuardo, a través del análisis de su dramaturgia, en conjunto con la revisión de prensa y críticas especializadas respecto de su trabajo como director, así como con el levantamiento de encuestas a los actores que trabajaron con él, con el objeto de identificar los elementos esenciales y fundamentales de sus puestas en escena, junto con difundir el trabajo de un creador teatral nacional, que fue riquísimo a nivel de recursos escénicos, pero del que no existe ninguna investigación acabada sobre sus características y rasgos esenciales, del impacto que causó en su época, ni de la influencia que ejerció sobre sus contemporáneos y en el desarrollo del arte teatral en nuestro país.

El trabajo de Stuardo tiende a ser relacionado, principalmente, a su legado dramático y a la gestión que ejerció como docente formador de muchos de los actores que, a partir de los años 80, generaron un movimiento teatral en Chile. De hecho, escasamente en la actualidad, se le menciona en los espacios de

formación de actores o en cualquier otro espacio de desarrollo del quehacer teatral nacional, como uno de los pioneros en ejercer y desarrollar la veta del director–autor, que analizaremos en esta investigación.

Todos quienes conocieron y trabajaron con Stuardo, coinciden en que su forma de hacer teatro era diferente, “extraña o rara, adelantada para su época”. “Fue uno de los primeros directores en Chile, que se alejó de las puestas en escena psicológicas” (Ultimas noticias, 18 de octubre 1983), realizando un trabajo principalmente experimental, que permite en sus montajes, romper la ficción y hacer hablar, además de a los personajes, a los actores y al mismo autor. Un director que se vinculó con el teatro desde una reflexión analítica, que tomaba cuerpo en cada una de las obras que escenificó. Le interesaba profundamente la dimensión imaginativa del teatro, aportando a la escena nacional, formas, énfasis y metodologías que hoy podemos implementar y que siguen siendo contingentes e interesantes, donde el humor y la ironía son el eje fundamental para dar cuenta de una sociedad agobiada, individualista y carente de afecto.

Fue un líder nato, un innovador, un provocador, un movilizador, culto y creativo, que contribuyó en la generación de resistencia en una época en nuestro país, pero que no se limitó a seguir las tendencias artísticas dominantes de su tiempo, sino que inició un trabajo creativo experimental, que lo absorbió hasta el

final de su vida y que compartió con todos aquellos que se interesaron y comprometieron con él.

Como metodología, nos centraremos por una parte, en la recopilación de los escasos materiales que existen de sus puestas en escena, fundamentalmente críticas de prensa, por otra, los mismo manuscritos de Stuardo respecto del teatro, manifiestos y ponencias, además recopilaremos testimonios a través de entrevistas en profundidad a quienes trabajaron con él o que fueron testigos de su trabajo escénico y finalmente nos concentraremos en el análisis de su dramaturgia, para dar cuenta de una poética de dirección teatral, que planteamos como autorreflexiva.

El primer capítulo de esta investigación se centra en el análisis dramático de la obra de Stuardo, en búsqueda de la reconstrucción de una poética de dirección teatral, a partir de lo que propone Patrice Pavis en *Tesis para el análisis del texto dramático* (2002), respecto de las estructuras discursivas, narrativas e ideológicas. Luego en el capítulo II, nos concentraremos en el análisis de su trabajo escénico, bajo la perspectiva del desarrollo de una poética autorreflexiva teatral, capítulo en el que se levantarán lo elementos centrales del trabajo escénico desarrollado por Stuardo, como: el sentido poético y el juego; la importancia del silencio en la puesta en escena; el humor como herramienta

crítica; la conciencia del espectador, en cuanto a la exigencia actoral y su función narrativa; el trabajo con los actores y el ritmo en la puesta en escena.

Esta investigación contempla también, una aplicación práctica en las Artes Escénicas, la que se refiere a la escenificación de una versión del texto de formato breve llamado *Las Hermanas* de Oscar Stuardo, escrito en 1984 como parte de un ejercicio de actuación para estudiantes y que ha sido reescrito para esta instancia, o mejor dicho revisitado, ya que a través de la repetición de la situación planteada, sin modificar nada de su escritura, se refuerza la idea de reiteración de un patrón de comportamiento, de abandono, carencia, manipulación y abuso, que traspasa una madre a sus hijas, las que son constantemente acechadas por ésta, impidiéndoles relacionarse con naturalidad, esta madre, puede representar tanto una doctrina, como una institución, el poder o simplemente el concepto de madre, dando forma a un montaje teatral, por medio de la implementación y puesta en práctica, de algunos de los rasgos esenciales de su poética. Inserto en el espacio prácticamente vacío, el trabajo corporal del actor toma una importancia preponderante, como el trabajo actoral en sí, esto sumado a la tensión entre el silencio y la palabra, siendo el ritmo el elemento fundamental de la puesta, como rasgo característico de la poética de dirección teatral de Stuardo. Todo esto será parte del capítulo III, llamado



proyecto creativo, en el que se reflexiona y da cuenta del trabajo escénico desarrollado.

Para finalizar, se plantearán las conclusiones enmarcadas a partir de la identificación de la poética de dirección teatral de Oscar Stuardo y la utilización de estos recursos escénicos en el trabajo práctico de escenificación, como parte del proceso de obtención de título de Magister en Artes con mención en Dirección Teatral que comprende esta investigación.

# CAPÍTULO I

## DRAMATURGIA OSCAR STUARDO

### **Análisis a partir de su rol de Director-Autor y como su obra es reflejo de una mirada de la teatralidad.**

Al estudiar el trabajo de un Director teatral como Óscar Stuardo<sup>2</sup>, su condición de autor toma relevancia, pues a través de su obra dramática se pueden identificar diversos elementos escénicos utilizados por el autor-director que dan cuenta de una mirada de la teatralidad y de una postura frente al teatro, lo que finalmente da origen a una particularidad -un sello personal- una mirada que se evidencia en su trabajo dramático y da origen a una poética escénica.

El rol de autor-director es frecuente en la actualidad. Sin embargo, entre los años 60 y 90 en Chile no era así. Los autores generalmente se dedicaban a escribir y los directores teatrales a su labor escénica. La relevancia que tiene esta conjunción de roles en el análisis del trabajo de Óscar Stuardo como director, radica en que la dramaturgia que él desarrolla contiene una mirada de la teatralidad, una forma de ver y hacer teatro, ya que muestra los recursos escénicos que le son relevantes, una forma de contar una historia y desarrollar

---

<sup>2</sup> (Valparaíso 1927 – Santiago 1998)

una idea que, en el caso de Stuardo, no se queda solo en el argumento o reseña de la historia, también tensiona la teatralidad, poniéndola en conflicto y exponiéndola.

Desde el teatro, habla del teatro develándolo, estableciendo diferentes capas en la obra dramática, que luego aparecen en el trabajo escénico, generando una compleja trama con una diversidad de lecturas, donde el espectador es un agente activo más en el suceso teatral.

Su dramaturgia es adelantada, utiliza recursos que hoy vemos con frecuencia, pero que para la época no eran comunes. Fundamentalmente, el autor – director lo que hace en su dramaturgia es situarse en ambos roles y en cada uno opinar del otro. Esto que pudiera parecer irrelevante para una investigación como la presente, tiene gran importancia, ya que al existir escasos elementos que permitan reconstruir el trabajo escénico de Stuardo, por el paso de los años y falta de registros visuales, es a través de su dramaturgia que se podrán identificar sus ejes centrales, motivaciones y obsesiones.

Por tanto, esta investigación se centrará el análisis de su obra dramática, para lo cual se tomará *Oscar Stuardo, Antología de obras teatrales*<sup>3</sup>, única publicación que existe de su obra y que concentra trece textos

---

<sup>3</sup> STUARDO, OSCAR. 2005. Antología de obras teatrales Chile. Ril Editores. 296p

de diverso formato (breve, mediano, etc.) que permiten una visión general del trabajo del autor.

Para comenzar el análisis de la obra dramática de Oscar Stuardo, se centrará la tarea en la propuesta teórica de Patrice Pavis (2002)<sup>4</sup> en *Tesis para el análisis del texto dramático*. La propuesta de Pavis, permite observar la dramaturgia, además de su aspecto literario, como un texto que es concebido para ser llevado a escena o como plantea Otakar Zich (2013): “La condición indispensable de la obra dramática es su representación teatral real.”<sup>5</sup> Esta última idea es fundamental para el objetivo de la investigación, que se enfoca en el trabajo como director teatral de Óscar Stuardo Vilú.

De este esquema que propone Pavis, la investigación se centrará en tres ejes: Estructuras Discursivas, Estructuras Narrativas y Estructuras Ideológicas e Inconscientes, debido a que en estas es posible identificar los elementos necesarios para tensionar y observar la obra de este autor.

---

<sup>4</sup> PAVIS, PATRICE. 2002. Tesis para el análisis del texto dramático. Gestos. 33: 9-34.

<sup>5</sup> ZICH, OTAKAR. 2013. Estética del arte dramático. En: JENOVÁ JAMILA Y VOLEK EMUL. Teoría teatral de la escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa. Bogotá. Fundamentos. P.46

Se entenderá según Pavis (2002)<sup>6</sup> por:

- **Estructuras Discursivas** aquello que refiere a los temas o motivos de la obra, a la intriga, de qué se trata la obra y también cómo se relata;
- **Estructuras Narrativas** a la forma de relatar o cómo se cuenta la historia, se centra en la dramaturgia, en las convenciones, cómo se representa, qué es lo que se relata, cuál es el conflicto y como se actúa;
- **Estructuras Ideológicas e Inconscientes** que corresponde a lo que el texto oculta, a lo que hay detrás de la historia o fábula, qué es lo que se dice, qué se siente.

Se analizará entonces, el conjunto de su trabajo dramático, identificando elementos comunes en su obra que permitan dar cuenta de una mirada particular de ver la teatralidad, que en adelante se traduzca en una propuesta de dirección teatral de este director-autor.

Inicialmente, nos acercaremos a la obra en sus aspectos textuales. Este autor se caracteriza por escribir textos de diversa extensión, contando con numerosas piezas de formato breve –poco común para su época-, junto con otros textos de mediana o mayor duración y que desarrollan elementos dramáticos variados.

---

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 12

Entre los textos de formato breve, se pueden distinguir algunos que se llamarán “ejercicios de actor” como los denomina Hugo Espinoza (2003)<sup>7</sup> que son: *El Juego*, *El Ámbito*, *Los Aplausos*, *Visitantes*, *Pirómanos*, *Desembarazo*, porque desarrollan situaciones dramáticas breves -de una extensión no mayor a catorce páginas- que presentan un desafío actoral debido a las innumerables posibilidades de representación que permite por el gran número de indeterminaciones y lo abierta que puede ser su interpretación. Además, en muchos casos, dichos textos están vinculados a comentar, cuestionar o dar cuenta de que se está frente a un espectáculo teatral, es decir, hablan de la representación en sí, del fenómeno teatral desde la ficción.

Entre los de mediana y mayor extensión, se pueden distinguir, los de carácter bíblico como *El Arca* y *Babel*, que toman estas fábulas bíblicas como sustento de la narración para, a través de ellas, profundizar en los temas de interés del autor, que en este caso son principalmente el poder y la ambición. En ambos se presenta la historia con carácter de fábula y también se hace alusión a una “voz” que les habla, una especie de “voz divina” que les muestra el camino o la misión a seguir. Otro como *En Lance*, es un texto que alcanza reconocimiento internacional, ya que con él es finalista del VI Premio Teatral Tirso de Molina de España (1976), además de ser una de sus obras más complejas en relación a su estructura, temática y la cantidad de recursos dramáticos que concentra, se

---

<sup>7</sup> ESPINOZA, HUGO. 2003. En SAN JUAN, VERÓNICA. 2003. ¿Qué hay bajo mis pies? *Teatrae* (7): 11

transforma en una pieza difícil de analizar y escenificar, principalmente por sus capas discursivas y de sentido. Luego, *El Encuentro de Irene* -considerada una de sus obras más completas, que es además una de las más extensas- fue ideada muchos años antes de ser finalizada. El autor la escribe en un tiempo aproximado de veinte años, pues era una promesa hecha a su “alumna electiva”, la actriz Mabel Farías, cuando está recién alcanzaba los veinte años y que sería entregada a ella para que la protagonizara cuando la actriz alcanzara los cuarenta años que era, según Stuardo, “la edad en la que se conoce la vida”<sup>8</sup>. La promesa es finalmente cumplida poco tiempo antes de la muerte del autor y, como era el compromiso, Stuardo entrega la obra completa a la actriz; Farías la estrena el 2003, en el sótano del Teatro Nacional.

También se puede mencionar el texto *Zaragoza*, que se basa en el mito de la aparición del Diablo y el cumplimiento de deseos, pero que tiene como atractivo los cambios de espacio y tiempo y presenta una propuesta escénica compleja, más cercana a un universo onírico, tema recurrente en el autor.

En lo relativo a su escritura, se puede decir que tanto la puntuación como el lenguaje utilizado, permiten percibir una cierta musicalidad, como plantea Pavis, que se va evidenciando a medida que se acerca a su dramaturgia; en ella, tanto el silencio como los puntos suspensivos, las pausas, las palabras y sonidos

---

<sup>8</sup> FARIAS, MABEL. 2003. El encuentro permanente con Óscar Stuardo. *Teatrae* (7): p51.

propuestos, generan en la pieza final, características particulares de narración que permiten reconocer una musicalidad propia e intencionada por parte del autor. Esta musicalidad es entendida por Pavis (2002), como “aprender a escuchar los sonidos, ruidos y juegos del significante”. Entonces, el autor que decide disponer de estos elementos en su texto, busca generar o comunicar algo en el espectador. Esta musicalidad supone una decisión del autor.

Sus textos están escritos en prosa, generalmente en un lenguaje sencillo, lo que posibilita la comprensión y cercanía por parte del público-espectador-lector, lo que a su vez, propicia el humor en cada una de las diferentes piezas que más o menos tensas, más o menos densas, están siempre cargadas de un humor en ocasiones negro y en otras totalmente inocente. Según Ramón Griffero (2003): “Se ve la intriga constante de un cráneo, que desde aparente hermetismo, hace surgir asociaciones, que provocan un humor existencial, que nos genera risas sobre nuestra ingenuidad, o las maneras y mecanismos que desentrañamos para sobrevivir”<sup>9</sup>

El hecho de que el lenguaje utilizado sea principalmente sencillo, no vulgariza el texto ni le quita riqueza literaria, más bien potencia una forma de

---

<sup>9</sup> GRIFFERO, RAMÓN. 2003, Ensayo sobre la escritura de Oscar Stuardo, Homenaje a Oscar Stuardo Universidad Finiss Terrae, <http://www.griffero.cl/ensayo.htm>, noviembre 2015.



escribir particular y única que, adentrándose en su dramaturgia, se hace cada vez más evidente.

En la mayoría de sus textos existe algún momento de interpelación al público-espectador ya sea desde un narrador, desde un personaje, desde el actor que interpreta un personaje o desde las acotaciones o notas del texto. Esto que podría parecer irrelevante en la actualidad para los textos contemporáneos, es un sello en su época, puesto que en el periodo en que fueron escritos por Stuardo, esta característica no era frecuente en la dramaturgia, salvo algunas excepciones y como influencia del teatro épico. Estas interpelaciones tienen diferentes funciones a lo largo de las obras del autor y se comentarán en detalle a medida que avance el análisis de su obra.

En cuanto al léxico, siempre acorde con la narración, fundamentalmente coloquial, pero que, según las características de la narración o los personajes, puede hacerse más técnico, poético o incluir otro idioma, dependiendo de lo que la narración requiere. Esto contribuye a dar veracidad a la historia contada y, por otro lado, enriquece el universo narrativo.

En las diferentes piezas teatrales analizadas se pueden identificar influencias propias de la época en las que el autor escribe, como el Teatro del Absurdo, la dramaturgia de Beckett, el Teatro épico de Bertolt Brecht y lo poético

de Antonin Artaud. De estos, Beckett es con el cual se le compara reiteradamente por la similitud temática y de estructura de algunos de sus textos como la temática de “la espera”, los personajes que nunca aparecen –lo que sucede con el marido de Irene en *El encuentro de Irene*- o la inutilidad de la palabra –en *El Juego*, *Descienden los ángeles*, entre otros. Estas influencias se evidencian de manera implícita en su dramaturgia, pero con bastantes rasgos de madurez y profundidad y permiten dar cuenta que el autor las integra no por mera riqueza literaria, sino que porque comprende la teatralidad a través de ellas. Con respecto a ello, Hugo Espinoza afirma:

“La proposición teatral de Oscar está emparentada con todos los fundamentos de la vanguardia europea, no solo la teatral. Bebe, fundamentalmente, de Beckett, de Brecht. Toma elementos del absurdo y también del teatro latinoamericano de vanguardia. De Cuzzani, que es de la línea de Brecht, recoge, en mi opinión una cierta desnudez de la escena” (2005, p. 20)

Estas influencias afectan diferentes dimensiones en la creación del autor. En el caso de Beckett, es con quien más lo comparan sus contemporáneos, fundamentalmente porque es la lectura más evidente que se puede realizar de su trabajo en primer lugar, tanto por el uso del humor negro en sus obras, como por la temática de “la espera”, que como se dijo antes, se desarrolla en sus diferentes trabajos y, porque siendo contemporáneos, la influencia de Beckett es innegable para la dramaturgia latinoamericana de la época, al ser uno de las figuras claves en el desarrollo del teatro del absurdo. Por tanto, la influencia de Beckett alcanza aspectos tanto estéticos como de sentido. En esta misma línea,

respecto de Brecht y Artaud, la influencia se ve reflejada tanto en elementos estéticos como el extrañamiento y lo “poético – metafórico” respectivamente, así de sentido profundo del hacer teatral. En relación a esta influencia, Pilar García<sup>10</sup> en su análisis crítico de la *Antología de obras teatrales de Óscar Stuardo*, publicada en *sobrelibros.cl* menciona:

Las filiaciones con las vanguardias teatrales son evidentes en esta dramaturgia. Es el caso de "El juego", donde Jam y Jem son personajes que realizan una serie de acciones en apariencia sin sentido, con diálogos igualmente absurdos, recordando a "Acto sin Palabras"; o "El desembarazo", que recrea la situación de hastío cotidiano vivido por una pareja, el señor y la señora Norman; éste quiere deshacerse de ella intentando llevarla al sótano para allí matarla. En esta obra, la presencia de los dos personajes restantes -la secretaria y Uno- lleva a cabo un interesante proceso de distanciamiento con respecto a la escena y al develamiento de los planos de ficción. (García, 2006)

La influencia de las vanguardias en el trabajo de Stuardo es innegable, por lo que la relación de sentido y profundidad que establece con Artaud y Bracht se desarrollará en mayor profundidad más adelante.

En otro ámbito, con respecto a las condiciones de comunicación, se reconocerán algunos personajes característicos en su obra y las características que se les establece:

---

<sup>10</sup> GARCÍA, PILAR, C. 2006. El llamado de auxilio de una dramaturgia. [en línea] Lectura crítica. 14 de diciembre 2006. <http://sobrelibros.cl/antologia-de-obras-teatrales-de-oscar-stuardo/> [consulta: 10 marzo 2018]

**1.- Hombres poderosos o líderes guiados por una fuerza superior** –una voz- que les hace llegar un mensaje que deben dar a conocer, la transmisión de este mensaje los lleva a enfrentar desafíos profundos, son tentados por el poder y la ambición, llevándolos en ocasiones a perder el objetivo y cegarse por ello. (Nun en *El Arca* / Contrio y Teocrio en *Babel*)

**2.- Matrimonios deteriorados por el tiempo**, donde prima la ironía y el sarcasmo, que en situaciones casi absurdas dan cuenta de lo desgastado de la relación, tratadas generalmente desde el humor, dejan entrever el abandono y la soledad (Sr. Norman y Sra. Norman en *Desembarazo*/ Nun y Sra. Nun en *El Arca*). Se instala en los contextos más íntimos de las relaciones de pareja, exponiendo desde el humor una mirada sobre el paso de los años, que habitan en lo “raro” o lo “cómico” de la convivencia, normalizando conductas que finalmente lo único que buscan es mostrar la vulnerabilidad de los personajes.

**3.- Funcionarios torpes**, que a través de sus acciones ridiculizan sus labores realizadas y con ello, ridiculizan también a las instituciones que representan (el Ordenanza en *Lance*, el Hombre del Casco en *Pirómanos*). Hay en esta forma de exponer a los personajes, una intención clara por parte del autor que, si bien utiliza el recurso de la “torpeza” como elemento de humor en otros personajes de sus obras, dando cuenta con ello a una “sociedad torpe”, que es parte de los mundos que el autor propone, se deja entrever una suerte de crítica social frente

a cómo desempeñan sus labores estos “funcionarios policiales”. Un ejemplo claro es lo que sucede con el Hombre del casco en *Pirómanos*, aunque este ejemplo tiene una capa de mayor profundidad, por el contexto en el que se escribe -plena dictadura militar-, también permite hablar del miedo, la represión, que al instalar el miedo en la sociedad, lo demás sucede solo y que finalmente lo irónico y cruel de la situación es que quien en definitiva reprime e instala el miedo es ese “torpe funcionario”. La crítica social aquí es importante, porque en términos de discurso el autor está cuestionando la capacidad intelectual de quienes en ese momento toman las decisiones en la sociedad o en el país.

Para comprender de mejor manera esta idea, se revisará una parte del texto *Pirómanos*:

*El hombre del casco está solo. Esta inmóvil. De pronto se da vueltas. Sus ademanes son rígidos. Taconea. Avanza dos o tres pasos, farfulla solamente. Parece recordar algo. Vuelve a su bolso y lo registra, saca un papel que descifra.)*

HOMBRE DEL CASCO.- Una vez...una...que se haya llegado al lugar...dos puntos...mirar hacia todos lados. (Lo hace) Tener cuidado...aparecen por todas partes, son muchos, los enemigos. Andan disfrazados. Hablan en forma enre...enredada. Hablan y hablan. Conviene sonreír no más. Acordarse. Hacerse el tonto. (Sonríe) No moverse mucho. Mirar cómo se mueven ellos. Acercarse. (Se detiene en la lectura. Vuelve rápidamente a su lugar y repite los pasos hacia el nuevo lugar) Sacar el arma y apunta... (Se pone en guardia) Y esperar el ataque. (Como no sucede nada, recapacita y vuelve a leer el papel) Anotar, usar libreta y lápiz (Vuelve al primer lugar. Registra el bolso y saca una libreta y lápiz. Sus movimientos son torpes. Al agacharse se le cae el casco. Al recogerlo enreda la espada en el bolso. Deja la libreta y el lápiz en el suelo. Envaina la espada. Vuelve a su segundo lugar. Recuerda que dejó el lápiz y la libreta. Vuelve al primer lugar, los recoge y vuelve al segundo lugar. Saca pecho, gruñe y da un taconazo. Recapacita evidentemente. De manera brusca se dirige al muro y desaparece detrás de él. Aparece nuevamente y recoge su bolso. Vuelve detrás del muro. Pausa. Lo vemos andando por el espacio por detrás del muro. Leyendo y memorizando lo que está en el papel y bruscamente. Rápido se

adelanta y lee) ¡es importante no dejarlos ir fácilmente! Es necesario provocarlos. ¡Afirmativo! (Desaparece detrás del muro, se oyen fuertes dos o tres pitazos. Lejos se oye la voz del Hombre del abrigo. Exclamaciones. Luego distinguimos voces de él y de la Señora, que dicen: "Ya volvemos, si no hay para que enfurecerse..."El hombre del casco aparece rápido y ensaya una o dos posturas feroces. En ese momento aparecen el hombre del abrigo y la Señora)<sup>11</sup>  
(2003, p.248 - 249)

Este texto muestra dos elementos importantes del autor, por una parte está la forma de utilizar el discurso acotacional para construir la escena, traspasando un poco la línea de autor y entrando en el terreno del director al proponer una secuencia de acciones concretas para el *Hombre del casco* y, por otra, mostrar esa "torpeza" asociada a este personaje para reforzar la idea de que al presentar al personaje de esta manera, hay detrás una clara intención de discurso.

**4.- Mujeres mayores vinculadas a otras más jóvenes** con las que establecen una relación de poder y a la vez de dependencia: Viuda - Mujer Acompañante en *En Lance*; Señora Num - Esclava en *El Arca*; En esta relación se expone a la mujer mayor en un espacio de control de las situaciones, manipulando a su entorno y, de algún modo, viviendo a través de la mujer joven, dejando a esta última con escasa o casi nula voluntad. En este caso, al igual que en el punto anterior, hay una clara intención del autor de mostrar a la mujer madura como un ser controlador y manipulador, lleno de frustración, que necesita de la otra más

---

<sup>11</sup> STUARDO, ÓSCAR. 2003. Antología teatral. Chile. Ril Editores. p 248-249

joven para sentir vitalidad, y a la joven como carente de voluntad e indefensa frente a este control, apareciendo una cierta crítica social en estos roles. El rol de la mujer o de un “tipo” de mujer, que quiere controlarlo todo y se nutre de la manipulación con el poder de someter a otros y con un grado de frustración por el paso del tiempo, que envidia la juventud de la otra y por eso la controla. Por otro lado, muestra a la joven sin voluntad, casi inexistente por sí misma.

**5.- El líder o jefe y su ayudante;** Capitán-Ordenanza en *En Lance*; Nun-Tomi en *El Arca* entre otros. En muchas de sus obras, se ve a la autoridad o “jefe” acompañado por un personaje de rango menor, que obedece sus órdenes. En esta relación, se podría incluso considerar la que establece Pedro con el Sr. Samuel en *El encuentro de Irene*, aunque no se desarrolla en escena de forma directa, como en los dos primeros ejemplos y sí se puede observar como una constante en el autor donde hay un jefe que da órdenes, una suerte de líder intelectual y otro que recibe las órdenes y que es finalmente quien las ejecuta. Este último ejemplo es mucho más oscuro y siniestro que los otros dos. Tienen un carácter más dinámico, a veces cómico, que se ve cómo se desarrolla de forma directa a lo largo de las escenas, lo siniestro de este ejemplo está en el contexto de la obra. *El encuentro de Irene* es de las obras de mayor extensión de Stuardo y, más allá de que fue escrita durante alrededor de 20 años, es fácil percibir en ella que es una reflexión de 20 años hecha por el autor respecto de la dictadura militar, lo que provocó en él y en su visión de la sociedad chilena, por

tanto cuando presenta a estos personajes, lo que hace es reconocer que existe un líder intelectual y un ejecutor de las cosas y que si se relaciona con el contexto del que da cuenta esta obra, se entiende que el autor habla de Chile y muestra su opinión frente a ello o tal vez, en este ejemplo más que un discurso, se presenta un sentir frente a algo que lo tuvo 20 años escribiendo.

**6.- Jam y Jem, personajes** transversales en la obra de Stuardo, se presentan como una unidad, es decir, existen uno en función del otro, no tienen género definido, son de carácter cómico, en ocasiones muy torpes y mantienen su nombre en obras como: *El Juego, El Ámbito, El Arca*; pero que también se puede reconocer en otras duplas cómicas de sus obras como: Agrimensor 1 y Agrimensor 2 de *En lance*, Pluto y Plauto en *Visitantes*, por mencionar algunos. Estos personajes que se componen como una suerte de bufones de sus obras, son los que llevan el humor, pero con un sentido crítico, son la representación del pueblo, de la masa porque están presentes en la mayoría de sus obras, más que ser ejecutores activos, son generalmente testigos de lo que sucede y en escasas ocasiones pueden intervenir en modificar el rumbo de las cosas, asimismo, se muestran como una dupla entre el inocente y el astuto.

Otro aspecto a considerar y del que se ha dado luces antes, es la “conciencia metatextual.”<sup>12</sup> Esta conciencia es parte de lo que le otorga el

---

<sup>12</sup> PAVIS, PATRICE. 2002. Tesis para el análisis del texto dramático. Gestos (33): 18



carácter de auterreflexiva a la obra de Stuardo, pues lo que hace la “conciencia metatextual” es hacer referencia a su propia enunciación<sup>13</sup>, es contar lo que se hace en vez de hacerlo. Esto está muy presente en el trabajo del autor y es parte de su dramaturgia. Él lleva la reflexión escénica a la escena, junto con narrar la ficción, lo que hace es cuestionar la representación. En la mayoría de sus obras se habla de ellas mismas; es decir, comenta lo sucedido teatralmente, los personajes se transforman en los actores que hablan de los personajes o de la obra en general, es decir, la obra se observa a sí misma y se cuestiona. En relación a ello, el ejemplo de *En Lance*, es el más claro y profundo, porque la obra completa está en función de autoanalizarse, es más, incluso reflexiona sobre sí misma de forma explícita:

Primer Momento.

Ordenanza.- (*Saliendo de su ensimismamiento*) Ahora, en este momento, hemos aparecido ante ustedes, gracias a estas luces. Ellas nos dan una apariencia que, posiblemente, ustedes esperaban, vuestros ojos, acostumbrados a la luz del día, nos contemplan y nos sienten como cosas vivas...perdón, digo lo que parecemos.”

“Estamos situados en un espacio llamado escenario en el cual suceden las cosas del teatro”... “La oficina, como un espacio cerrado, íntimo, como el ámbito de nuestra mente...y la colina, desmesuradamente abierta, también como nuestra mente...Allí, donde el espacio exterior y los que allí están se movilizan, llaman y actúan sobre nosotros. Allí, donde asistimos y nos confundimos. Ambas realidades, la que conocemos con nuestros sentidos y la que vislumbramos en nuestros sueños”

(2005, p.118-120)

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 18.

Pero *En Lance* no es el único ejemplo de ello; en *Desembarazo* la metatextualidad se ve en diferentes textos del personaje Uno:

“Uno.- de hecho, lo que acontece aquí es distinto. Este lugar (*señala el escenario*) no es un campo de nadie...porque simplemente no existe nadie. Somos simples productos de la imaginación...Por lo tanto nuestras conductas –aunque similares- son distintas, y tienen que ser así. Hay cosas reconocibles,...están ustedes que nos observan. En fin...son otras las circunstancias.”

(2005, p. 54)

En el texto anterior, el autor expresa claramente que el escenario es diferente de la realidad y los personajes son “simples productos de la imaginación”. Además los personajes deben ser distintos de la realidad y que hay “testigos”, personas observando. En esta misma obra, aparece otro rasgo de metatextualidad cuando la actriz que representa a la Secretaria recrea nuevamente la escena:

“Secretaria.- Mire esos muebles. Dan la impresión de algo sólido...y vea ahora (*Se dirige al sillón de la señora Norman y de un puntapié le dobla la pata.*) O esta luz mentirosa...y esta ventana...un simple marco suspendido y este té frío...y este libro de utilería en el cual, sin embargo se lee... (*lee*) “el funcionamiento de la maquina humana está relacionado con el equilibrio de su ambiente que depende a la vez...bla...bla...según los juicios de los doctores Angst y Poison”... (*Tira lejos el libro.*) ¡Sabe usted lo que significa la palabra *poison*? Poison, señor, es veneno. Bien hagamos algo que nos saque de nuestras casillas...juguemos...juguemos con las palabras. Al fin y al cabo vivimos por ellas. ¿Es veneno? Veneno para mí... y también para usted. Algo que corroe y aniquila. Veneno...igual a mentira...que es a la vez la condición para aparecer aquí. (*Respondiendo a un ademán de Uno.*) Sí, sé que no debo. Me siento tan mal...Y sola. Quisiera volver atrás. A lo mejor no hay otra salida. Necesito recomenzar todo, ¡por favor ayúdeme! ¡Que aparezca el Sr. Norman! No... más bien que aparezca el actor que representa al Sr. Norman (*Este aparece*) ¡Por favor...hablemos...representemos la escena de la secretaria y el Sr. Norman! (*Esto último lo dice en el tono frío que marcará el tono de*

*repetición de del dialogo. Debe hacerse evidente el descompromiso.  
Uno se retira a un costado. Repetición del segundo dialogo)”*  
(2005, p. 61)

Aquí la secretaria es uno de los personajes más interesantes respecto de la metatextualidad en Stuardo, ya que no solo da cuenta de la escena, si no que propone cambiarla, quiere que entre el actor que interpreta al señor Norman, muestra a escenografía, devela el artificio, muestra su conflicto como personaje, pero lo evidencia como actriz también.

En otras obras, muchas de las acotaciones de los textos comentan las características de ellas:

- *Descienden los Ángeles*: “Esta pieza posee un tono más bien alegre y descomprometido” (2005, p. 43)
- *Babel*: “En esta pieza no existe “dramatismo”, usualmente entendido. Debe transcurrir sin pretender climas determinados. Se impondrá, si es posible, por la fuerza de las circunstancias y las actitudes de los personajes.” (2005, p. 153)

Los ejemplos anteriores muestran que desde la dramaturgia se hacen comentarios casi de opinión respecto de sí mismas. Hablar del “dramatismo” o de un “tono alegre y descomprometido” es comentar la obra más que dar una indicación, por lo que la decisión de construir las obras de esta manera,

demuestra la existencia de una intención desde la dramaturgia de cuestionarlas para reflejarla en la escena.

Anteriormente, se hizo referencia a la idea de musicalidad planteada por P. Pavis<sup>14</sup>, la que apela a aprender a escuchar. También se refiere a que cada texto dramático posee una huella material de una práctica escénica que se relaciona con las condiciones de actuación del texto. En este sentido se pueden identificar elementos de ritmitización, referidos precisamente al ámbito actoral, a cómo los actores hacen oír la obra más que a un nivel sonoro, a un nivel de ritmo, de pulso, cómo las palabras o la ausencia de ellas, construyen el ritmo de la pieza. Cómo se dicen las cosas, cómo están enlazadas las palabras, incluso la manera en que se descomponen. Aquí, nuevamente la gran presencia de puntos suspensivos construye un ritmo, las pausas, los silencios, las repeticiones, los diálogos interrumpidos; esos diálogos en los que los personajes hablan de algo que no se termina de distinguir, que además va acompañado de muchos momentos de silencios. Esta partitura de los silencios en Stuardo es un elemento de real importancia, pues al tener presencia constante en su obra, influye en la ritmitización y, a su vez, aumenta el número de “indeterminaciones” de esta, obligando al director y/o al actor a completar algo que tiene espacio y presencia, pero que no está definido estrictamente por el texto. Si bien el autor dramático siempre escribe para la representación, en el caso de Stuardo esto toma un

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 13-14

carácter mayor, ya que estas “indeterminaciones” antes mencionadas están pensadas para ser completadas por el director y los actores. Sus textos están hechos para la creación en la puesta en escena, donde el director y los actores son fundamentales para el proceso.

Las indicaciones escénicas en Stuardo tienen características muy determinadas, destaca el “paratexto”<sup>15</sup>, donde el autor da consejos sobre su propia dramaturgia, pero asumiendo que será otro quien decida qué se hace, cómo se hace, para qué se hace y qué significa; es decir, cómo primero el director, luego el actor que interpreta y finalmente el espectador que culmina el proceso de significación del texto, darán sentido a este. Este elemento tan presente en su obra se ve, por ejemplo, en la denominación de los personajes, porque a veces los denomina personas, otras los llama figuras, otras simplemente los nombra sin denominación; incluso a veces con el solo hecho de darles o asignar sus nombres da información relevante de la obra. Cuando el autor habla de figuras y no de personajes, se puede analizar bajo la perspectiva de lo que propone Otakar Zich<sup>16</sup> (2013) respecto de esta idea: “Entendemos por “figura” la concepción y el modo de ejecución de un papel por parte del actor, es decir, la manera *como representa a su “personaje”* en forma visible y audible”

---

<sup>15</sup> PAVIS, 2002, p. 19

<sup>16</sup> ZICH, OTAKAR. 2013. En JENOVÁ JAMILA y VOLEK, EMUL. Tecné teatral de la escuela se Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa. Bogotá. Fundamentos, Universidad nacional de Colombia.

Entonces, la figura no es ni el actor ni el personaje dramático, sino que es lo que el actor debe construir escénicamente para mostrar en la puesta en escena al personaje dramático. Solo la comprensión de esto, permite vislumbrar en el origen y la concepción de la teatralidad que tiene Stuardo, pues al instalar a los personajes como figuras o personas -como también los llama- es que pone por encima de la obra dramaturgica su sentido final, que es la puesta en escena, donde el texto dramático no es una obra en sí misma, sino que es la primera parte de una expresión artística posterior, construida a partir del texto dramaturgico, que pasa por la mirada y creación del director y los actores y que finalmente concluye en la escena. Esto tiene un valor fundamental en el análisis del trabajo de Óscar Stuardo, principalmente porque permite observarlo desde su rol de director–autor, pues su dramaturgia es evidencia de su mirada como director y de cómo comunica la teatralidad, donde el valor del trabajo creativo realizado tanto por el director como los actores es el eje fundamental de la puesta en escena.

Si se revisan algunas de sus obras, un ejemplo llamativo aparece en “*En Lance*”. Aquí el autor presenta a los personajes de la siguiente manera:

Personajes / Figuras		
Capitán		
Lorca (Ordenanza)		
Hombre del aseo	Es También	Hombre cojo
El ciego		Hombre ciego
El cartero	Es También	Hombre del Paraguas

Señora		La Viuda
Mujer acompañante	Es También	La mujer Acompañante
Teniente	Es También	El duelista
Agrimensor 1	Es También	Enfermero 1
Agrimensor 2	Es También	Enfermero 2
		Hombre de la lámpara
		Periodista
		Sombras

Esto tiene directa relación con la “función narrativa” de los personajes en la obra, ¿qué representan?, ¿qué hablan?, ¿qué significan?

En algunos casos, los personajes –figuras, según Stuardo- reciben nombres, muchas veces genéricos: Hombre1, Hombre 2, Hombre 3, Mujer 1, Mujer 2, Mujer 3, Esclava, Señora, Viuda, Anciana, Uno, El Personaje, etc. por lo tanto, definir quiénes son, como se dijo antes, es tarea del actor que lo represente, del director que los escenifique o del lector que los imagine en el supuesto de concebirlo solo como una obra dramática. En otros casos, a este nombre genérico de las figuras les agrega un pequeño elemento de particularidad: La mujer del bolso, El hombre del Paraguas, El Hombre del casco, Hombre del abrigo, Hombre del Aseo, etc., pero continúan en el terreno de la indeterminación, donde lector-actor-director deberán decidir y completar finalmente a los personajes re-significándolos. De esta manera, ese complemento a este nombre “genérico” está asociado directamente a la puesta en escena, lo que hacen es situar de algún modo al personaje-figura, les da un

objeto escénico como la cartera o el paraguas, o le da una función como en el hombre del aseo, pero en todos los casos, estas “pistas” se asocian directamente a la acción escénica que las figuras realizan, más que a una concepción intelectual o psicológica de los personajes. Otro ejemplo de esto puede ser lo que sucede en *Trilema* que, manteniendo nombres genéricos, les atribuye características de temperamento o carácter:

Mujer 1	Vegetativa
Mujer 2	Con hambre
Mujer 3	Ansiosa y materna
Hombre	Cosa

En este caso, lo que hace es entregar “pistas” desde lo emocional, lo que finalmente se traduce en acción en la escena. Desde la perspectiva del director o de los actores que trabajen con este texto en su primer acercamiento no debieran instalarse necesariamente desde lo psicológico, sino que desde lo concreto que entrega el texto, que para esto es emocional y la emoción como motor en la escena, lleva al actor a la acción. Por lo tanto, si se observa nuevamente la dramaturgia de Stuardo, se encuentra a un autor que invita a la acción, que tanto los silencios, como las acotaciones que propone, lo que buscan provocar en el lector- especialista, es decir, en el director y actor es un estímulo creativo que lleve a la acción y que permita la creación de mundos, donde no está todo definido, sino que es más bien una partitura que debe ser completada



por el trabajo creativo de estos otros participantes de la puesta en escena. Finalmente, desemboca en una puesta en escena, presenciada por los espectadores y completada por ellos en términos de significado.

Así como lo relativo a los personajes es importante, la definición de espacio también lo es, porque contribuye a entender y completar el mundo que el autor propone en el texto. En este sentido, la mayoría de los textos de formato breve presentan un espacio vacío o como denominan algunos, un espacio “desnudo”, donde existen escasos elementos y no se sitúa en un lugar determinado:

Obra	<i>Espacio</i>
El Juego	<i>No se define espacio</i>
El Ámbito	<i>Dos figuras en el espacio</i> <i>Un bastidor</i> <i>Luz de pronto</i>
Los Aplausos	<i>No se define espacio</i>
Trilema	<i>Terraza. Un banco o silla de gran carácter</i>
Pirómanos	<i>Una calle. Un muro de tablas viejas; pegado al muro aún hay restos de carteles.</i>

Este espacio desnudo o vacío, como en los ejemplos anteriores, generalmente se está consciente de la teatralidad, es decir, además de mencionar elementos de la teatralidad como son bastidores, luz etc., son también elementos que permiten construir la narración escénica, pero no determinan el

universo final de la obra y, además, los personajes son conscientes de ser vistos por otros, lo que finalmente contribuye a la idea de distanciamiento o extrañamiento de Brecht.

En las obras de mediana extensión hay algunas que se sitúan claramente, como en *El Arca, Babel* y *Descienden los Ángeles*, en estos tres casos son espacios abiertos: en el primero es un viñedo, en el segundo una torre en construcción y el tercero un desierto. Pero los dos primeros son espacios genéricos a diferencia de lo que pasa en el tercero que se menciona: “Un amplio espacio abierto, en el cual se ven algunas rocas, recuerda los desiertos del norte de Chile” (2003, p. 43). Este es uno de los pocos ejemplos donde el autor menciona un lugar en específico. No es raro que en este caso mencione el desierto de Chile, dado que el contexto político-social de Chile de la época: dictadura militar y detenidos desaparecidos, se relaciona directamente con la temática de la obra el “sin sentido”. La vida carece de sentido y que la muerte está al acecho, lo que finalmente da cuenta de la mirada política del autor frente a esto.

Algo similar sucede en *El encuentro de Irene*. La única pieza que se sitúa decididamente en Chile y que, además, hace la advertencia que cambiar el lugar de acción debe ser justificado o como dice el autor con “criterio”: Ciudad pequeña del interior, centro de un país llamado Chile, aunque –con criterio- podría ser otro”

(2003, p.183). La advertencia que de hacer el cambio de lugar debe ser con “criterio”, se sustenta en la problemática que presenta la obra, esta como hemos mencionado antes, es una de las pocas obras de mayor extensión del autor y la que se demoró más tiempo en escribir -veinte años- por lo que se entiende que cada uno de los textos creados fueron muy pensados por el autor. La obra habla claramente de la dictadura militar en Chile, por eso la sitúa en una especie de enfrentamiento al opresor o torturador, al que nunca vemos y donde al igual que en otras de sus obras la espera es un elemento narrativo permanente. Esta obra tiene un carácter de ensueño, donde no se sabe claramente, si lo que se vive es real o no.

Respecto del espacio escénico, en algunos textos está claramente dividido en planos de acción:

Desembrazo: *Espacio dividido en dos planos. El primer plano delantero es el de Uno. El segundo plano es el living de la casa del Señor Norman.*

Esta división de planos explícita, busca que escénicamente se diferencie de forma evidente, el espacio de la ficción (Señor Norman) y el del narrador (Uno).

En el caso de “*En Lance*”, el autor propone una suerte de paralelo que establece en estos cambios de espacio, donde además existe el plano del escenario propiamente:

1. Escenario
2. Interior de oficina y colina
3. Oficina
4. Colina
5. Exterior de oficina y colina.

Aquí se ve claramente su carácter autorreflexivo, donde la obra opina de la misma. Al mismo tiempo esta obra se denomina “*Acto único en cinco momentos*” (Primer momento, Segundo momento, Tercer, etc.) antes de estos cinco momentos se encuentran dos textos al comienzo de la acción, que perfectamente podrían ser escenificados, uno llamado Notas y el otro Acción Dramática

A continuación se referirán la Notas:

#### **Notas**

*Este juego teatral se desarrolla en 2 planos ficción.*

*En el primer plano hay una construcción sencilla: la oficina de un oficial de policía rural. Delante de ella y hacia un costado, un banco de madera*

*El segundo plano, está detrás de la oficina, está constituido por una colina lo más amplia posible. Atrás se ven algunos árboles. En términos generales podría decirse que el primer plano corresponde al de la aparente realidad y el segundo plano a la aparente irrealidad*

*.Los dos en suma, equivalen a una sola, la que todos conocemos en nuestros sueños –así se decía- en una relación algo torturada....*

(2005, p. 115-116.)

Este texto que, inicialmente podría ser una acotación en la que se habla del espacio, luego tiene elementos de relato como parte de la ficción o como los antecedentes de la historia, se puede decir que pone en contexto la acción dramática. Asimismo, en el texto siguiente, denominado por el autor precisamente “Acción Dramática”, se da paso a analizar su obra y propiciar la reflexión frente a esta.

Respecto a este texto:

**La acción dramática.**

Comienza con una introducción, considerada no específicamente teatral por el autor es necesaria para los fines que este se ha propuesto.

Continúa con la primera escena de “acción”, basada en la idea de la “acumulación” de misivas sobre una misma circunstancia: el duelo o lance de honor, como si este no pudiera realizarse a menos que se cuente con la participación del Capitán en la colina a una hora determinada. La colina, el gran espacio, en contraste con el pequeño espacio, la oficina, lugar del Capitán...hombre del reglamento.

(2005, p. 117)

Aquí lo que hace es analizar la obra y su composición, en vez de dejarlo abierto al director. Aparece este texto como parte de la obra como una clara demostración de una obra autorreflexiva. Lo relevante de este texto es que habla del autor y de la obra en tercera persona, los “muestra” y al mismo tiempo da indicaciones del porqué están dispuestas las cosas de determinada forma, por ejemplo, menciona el “gran espacio” y el “espacio pequeño”, refiriéndose a la colina y la oficina respectivamente, porque cuando los menciona habla del

contraste entre ellos como eje central, dando una indicación implícita al director que quiere escenificarla.

En esta misma línea de la acción dramática, más adelante este mismo texto, menciona otro momento de la acción, pero esta vez incorpora preguntas relativas a las intenciones de los personajes en la situación, oportunidad que aprovecha para enfatizar en las acciones o premisas que debe tener claras el director a la hora de abordar la puesta en escena, la urgencia realizar “el lance” y por otro lado, momentos importantes para la acción como el que la viuda ha salido del luto:

En ese momento todos buscan con desesperación a alguien que reemplace al Almirante. El lance debe realizarse. Quizás el Capitán es el señalado, ¿será porque en la realidad simpatiza y pretende algo de la “señora”...y ella lo sabe? Esto confirma, además la intención de la última escena: los momentos en que ella ha decidido visitarlo y comunicarle lo de una fiesta, pues “ha salido de luto”.

(2005, p.117 - 118)

Respecto a los personajes, se refiere a ellos en tres oportunidades, primero a la viuda: “La figura de la “viuda” (la “señora”) aparecerá en el gran espacio. Allí la conoceremos, borrosa, ambigua, monotemática y obsesiva. Siempre acompañada de su “eco”, la “mujer acompañante”” (2005, p.117). En estas tres líneas el autor nos da el mundo de los personajes y su relación, explicita la intención con la que fueron creados, ya que los define, pero no es una definición arbitraria de cualquier lector, es el autor que se observa a sí mismo y autoreflexiona.

Más adelante menciona la llegada de otro personaje, el cartero, que en el fondo no es cualquier personaje, porque es justamente la llegada tardía del cartero lo que determina las acciones dramáticas en la obra, su atraso en entregar la invitación, la orden de partida del Capitán y el nombre de su remplazo, condicionan la acción dramática completamente. El texto dice: “El cartero ha traído, atrasado, la tarjeta de invitación, además de la orden de partida del Capitán y de su remplazo por el hombre joven, el teniente que asumirá su cargo.” (2005, p.118)

Luego, casi al final de este texto, continúa hablando de los personajes, pero esta vez dando indicaciones de espacio y enfatizando en los signos, en este caso de las máscaras que el Capitán y el Ordenanza aún tienen en sus manos: “Los personajes están ubicados en diferentes lugares y tienen la apariencia del cuarto momento. Salvo el Capitán y el Ordenanza (que no las usan) tienen sus máscaras en la mano” (2005, p.118)

A lo largo de este texto, la autorreflexión se desarrolla en torno a preguntas, algunas claramente bajo a perspectiva del director, se presentan al final de esta unidad denominada “Acción Dramática” y él mismo las denomina preguntas finales:

PREGUNTAS FINALES. El sentido del duelo del Capitán con el duelista, ¿Quién es ese duelista? ¿El pretendiente que ofendió el honor de la “señora” o más bien del Almirante?, ¿será también un reemplazo?

En la colina. ¿La rivalidad entre el hombre del paraguas y el hombre cojo, y el complot de este último con el hombre ciego, responden a una antigua historia de desarrollo ulterior?  
¿Qué significado tiene el sacrificio final del hombre del paraguas en la colina, es quizá un rito que reemplaza el lance irrealizado?  
(2005, p.118)

Como se puede apreciar, las preguntas van dirigidas a indagar en el sentido de la acción dramática, a descubrir qué significado esconden las acciones, quiénes son esos personajes y qué representan para el autor. Todas preguntas oportunas para enfrentar el proceso de escenificación, son las interrogantes que se haría el director y posteriormente los actores para enfrentar el proceso de montaje de esta obra, lo que es muy relevante bajo la perspectiva del director-autor y cómo Stuardo habita tan dinámicamente ambos roles.

Pero estas preguntas no son las únicas, también presenta otra unidad de preguntas, que se enfocan en una perspectiva aún más filosófica, por así decirlo, se instalan en la teatralidad directamente, que representa la acción dramática de esta obra, en el mundo de la representación de la misma, es decir, la pregunta autorreflexiva explícita del autor: “¿lo que parece un presente es solo eso, o es un presente que se repliega incisivo sobre sí mismo en espera de una resolución que se operará en las mentes de quienes observen este juego?” (2005, p.118). Esta pregunta encierra el lugar que habita Stuardo en el teatro, esa capacidad de sumergirse en la representación lleno de preguntas y plasmarlas en su hacer.



En el fondo apunta al sentido profundo del rol de la representación, este “juego”<sup>17</sup> de la representación, es simplemente un juego o es un proceso reflexivo diferente, donde se presenta un objeto que fue creado para la reflexión, que es reflexionado por otro para ser mostrado y que finalmente sean muchos otros quienes, al asistir a esta exposición, realizarán finalmente otra reflexión distinta y propia, imposible de duplicar de manera exacta, pues pertenece a cada uno de los que asistieron a la representación.

*En Lance* de Óscar Stuardo, es una de las obras más explícitamente autorreflexivas del autor, la presenta tensionándola, cuestionando que se esconde detrás de sus palabras, pero aun en esa reflexión en “voz alta”, el autor no da respuestas, solo suma muchas preguntas para movilizar al director y provocar al espectador.

En esta unidad, también habla de la relación del tiempo con la acción que se narra, en qué momento individual están esos personajes, al leerlo es un evidente reflejo de su dinámica autoral permanente: “Existe un tiempo que no se resuelve, vidas que quedan entrampadas.” (2005, p. 118), “las vidas entrampadas y el tiempo que no se resuelve”, encierra el universo de sus obras, en todas ellas hay personajes que están justamente ahí, atrapados en el tiempo, inmersos en una situación de la que no pueden escapar y que los atrapa.

---

<sup>17</sup> La idea de “juego” será desarrollada más adelante en profundidad.

Finalmente, el último texto de esta unidad es una especie de tesis respecto al teatro. Stuardo vive el teatro como una investigación, que no es ni puramente escénica, ni ideológica, pues se sitúa en el comportamiento humano, en sus intenciones más escondidas y cualquier situación humana puede ser el pie para desarrollarlo: “El teatro puede constituirse en una investigación de los motivos ocultos de lo que sucede entre los hombres; en este caso un asunto, un duelo, puede ser un punto de partida.” (2005, p. 117-118).

Este texto, previo a que comience la “ficción” o la “acción” en sí, se puede leer como las interrogantes del texto, evidencia las indeterminaciones de este, cuestiona el texto, “autorreflexiona” la escena inserto en la dramaturgia y de, este modo, “induce” interrogantes al lector-director-actor, dando cuenta de intencionalidad en ello, no deja el texto abierto a preguntas simplemente, más bien inicia esas preguntas, llevándolas a un contexto reflexivo profundo. Luego, al finalizar de leer el texto, podríamos releerlo y nos podría parecer casi una conclusión del autor en “voz alta”. Esto da cuenta de un trabajo de autoría extremadamente reflexiva, es una obra que se pone en tensión a sí misma y lo hace desde sus primeros textos. Esta característica si bien está presente en toda su obra, el sentido autorreflexivo es en esta obra donde se expresa en mayor profundidad.

Un elemento que también siempre está presente es el humor. De una u otra forma, las situaciones principalmente sencillas permiten el desarrollo de momentos cómicos o graciosos que, generalmente, dan “oxígeno” a la narración. Es un humor inocente en algunos casos y negro en otros, pero que cruza transversalmente todas sus piezas. Un ejemplo de lo que el autor piensa de la función del humor en el teatro o incluso en la vida, se puede comprender en palabras del Hombre del Abrigo en *Pirómanos*:

MUJER DEL BOLSO.- Creo...que ya está bueno de risas. A mí la risa me debilita.

SEÑORA.- (Sumándose) A mí me hace crecer....salir de mi misma. Me siento más atrevida.

HOMBRE DEL ABRIGO.- A mí me transporta... “me autoriza” a ser más...mas...

SEÑORA.- “Autoriza”, que palabra. Me siento “autorizada”.

HOMBRE DEL ABRIGO.- Exacto. ¿Saben? Cuando me rio sube a mi conciencia, a mi cabeza, lo que realmente siento, lo que realmente soy. Dejo de andar a escondidas pensando que a lo mejor podría hacer esto o aquello. No, para mí es el comienzo de todo. (*Adelantándose*) Creo que aquí se necesita una gran...gran risotada.

(2005, p. 244)

La última frase de este texto contiene además un profundo sentido crítico y casi de arenga, expresa la opinión del autor frente a su contexto político, escrita en 1983, en plena dictadura militar en Chile, se refiere a las prohibiciones, de organizarse, de la constante supervisión policial y presenta a la acción de “reír” como una salida, un escape a la situación del país, un agente movilizador de cambio.

La obra de Oscar Stuardo, está llena de estos subtextos, de discursos implícitos en las palabras de los personajes –de espacios abstractos como dice Umberto Eco<sup>18</sup>- y justamente para poder profundizar el análisis de estos y las diferentes capas de su dramaturgia es que se realizará un análisis por estructura, para ahondar en los aspectos discursivos, narrativos e ideológicos de su dramaturgia.

### **1. Estructuras Discursivas.**

Al revisar la dramaturgia del autor, se encuentran temáticas que aparecen y reaparecen en distintos momentos, abordadas de diferentes maneras, expuestas en distintas situaciones, pero que sin duda son parte evidente de su discurso.

El primero a mencionar corresponde al juego. El concepto de juego es utilizado constantemente en su obra y abarca diferentes niveles de profundidad. Inicialmente podemos asociarlo a lo lúdico, lo divertido, así como también a la acción de indagar, a la curiosidad y el dejarse llevar. Si se remite a la definición de la palabra juego -más allá de su origen etimológico que proviene “iocus” similar de “broma”- esta se asocia generalmente al desarrollo de alguna habilidad o destreza, estas habilidades o destrezas se pueden asociar a la capacidad del actor de interpretar y en el caso de Stuardo, de completar lo que no está dicho,

---

<sup>18</sup> ECO, UMBERTO. 1992. La obra abierta. Barcelona. Planeta-Agostini

de darle cuerpo y sentido a los personajes que él propone en su obra. El juego en sí se refiere a que existen ciertas normas o reglas, límites o estructuras, dentro de las cuales se desenvuelven y bajo esta idea, tanto la vida como el teatro serían lo mismo, es decir, son espacios o contextos en los cuales las personas se desenvuelven y en los que existe una cierta estructura, parámetros o reglas, donde se desarrollan las destrezas.<sup>19</sup> Entonces, para Sturado el concepto de juego está asociado primeramente a la idea de vida, es decir juego=vida, “así como uno vive la vida”, para el autor uno también “juega la vida”- o al revés, ya que luego, hace un segundo paralelo, que es: juego = teatro, o ficción, o teatralidad, etc. Así, la idea de hacer teatro, va de la mano de jugar, indagar, divertirse, de ser curioso, sorprenderse, etc.

En relación a la idea de juego, en el texto *El Juego*<sup>20</sup> de Stuardo, los personajes Jam y Jem dicen:

JAM.- Así...Así les gusta a ellos. Haciéndonos los payasos. (*Gesticulan y andan como payasos*)

JEM.- Los tontos... (*Gesticulan y andan como tontos*)

JAM.- Los inteligentes... (*Gesticulan y andan como inteligentes*)

JEM.- Los lunáticos... (*Gesticulan y andan como lunáticos.*)

JAM.- Los actores... (*Realizan dos o tres breves caracterizaciones utilizando el camelo. Se detienen.*)

JEM.- Ese es nuestro juego.

JAM.- ¿Vida, quieres decir?

---

<sup>19</sup>Así mismo debiéramos considerar que en inglés para jugar y actuar usamos la misma palabra “play”

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 29.

Aquí el autor en palabras de Jam y Jem hace un referencia clara a la idea de juego= vida, algo que está presente a lo largo de toda su obra y que se irá desarrollando. Además, el autor utiliza la palabra “juego” para referirse a la “escena”, el “juego escénico”, a la acción teatral. Finalmente, el concepto del juego aparece de distintas formas en la dramaturgia de Stuardo, de manera implícita o explícita y es justamente en esta última que en 1982 escribe la pieza antes citada, llamada precisamente *El Juego*, de formato breve, con dos personajes: Jam y Jem, los que se caracterizan por ser muy histriónicos, cercanos a la idea de payasos, cómicos provienen de una obra anterior –*El ámbito*- y que siguen apareciendo en otras posteriores –*El Arca*- La idea de juego que se muestra en esta obra, es la idea del teatro como “un juego”, como un espacio de investigación lúdica, donde existen circunstancias o reglas determinadas en las que se desarrolla la acción, se muestra a estos dos personajes-figuras, conscientes de que existen espectadores que los miran y que se divierten con lo que ellos hacen. La idea de juego en esta pieza también se relaciona con el concepto de imaginación, concepto que también aparece como temática en la obra de Stuardo.

Para comprender lo referente al juego en Stuardo, es importante reconocer su referente teórico, para ello se menciona una ponencia<sup>21</sup> del autor referente al tema:

---

<sup>21</sup> Manuscrito inédito. Algunas versiones lo sitúan entre 1978 y 1982.

“la experiencia de trabajar con actores me ha llevado a constatar y probar ciertos juicios de teóricos modernos como Huizinga y Caillois, en lo relativo al papel del “Juego” en la actividad humana y por ende, en lo relacionado al juego en su carácter representacional...

...La concepción de un futuro teatro será a lo que comúnmente se acepta como tal.

...Florecen extrañas flores que nada tienen que ver con imágenes significadas en palabras. Son otros los elementos conjugados: los ruidos, los colores, las luces, las acciones humanas liberadas...el juego es una acción o una actividad voluntaria, realizada en ciertos límites fijos de tiempo y lugar, según una regla libremente consentida, pero absolutamente imperiosa, provista de un fin en sí, acompañado de una sensación de tensión y júbilo, de la conciencia de ser de otro modo que en la vida real.<sup>22</sup>

(Stuardo, s.f.)

En el texto señalado se evidencia el ejercicio reflexivo que el autor hace frente al “juego” en su carácter representacional, esa capacidad de poder ser “otro” que en la vida real, se refiere directamente al teatro, que para el autor no queda solo en la reflexión fuera de la escena, si no que se evidencia en el interior de cada una de sus piezas, en las que este carácter autorreflexivo está presente, ya sea desde la trama o por medio de las diferentes herramientas narrativas utilizadas. Incluso, se puede decir desde el sentido ideológico de estas.

Que Stuardo mencione a Huizinga en su ponencia, evidencia que la idea de *Homo Ludens*<sup>23</sup> desarrollada por éste, le es conocida y evidentemente es una influencia importante en el concepto de juego que Stuardo propone.

---

<sup>22</sup> STUARDO, OSCAR. (Sin fecha), Ponencia: Lo lúdico en el teatro como factor de mimesis

<sup>23</sup> Esta influencia será desarrollada en el capítulo II.

Ahora, en relación al concepto de imaginación, relacionado con la idea de juego, este tiene evidente relación con lo creativo y, por ende, con el desarrollo de cualquier expresión artística en general, lo que podría ser evidente o implícito en la obra de cualquiera, pero que en este caso toma un lugar de importancia porque se nombra como tal; es decir, a lo largo de la dramaturgia de Stuardo se encuentra, prácticamente sin excepción, con la palabra imaginación en la voz de algún personaje-figura, es decir que es parte del discurso de manera explícita. Pero ¿a qué se refiere cuando la menciona? O ¿En qué sentido lo hace? Por una parte, se relaciona directamente con el rol del lector-director-actor-espectador que por medio de su imaginación es quien completa la obra, o le da sentido al final, en el fondo se relaciona con el momento en el que el ser humano se enfrenta o encuentra con el arte o con la acción artística –teatral en este caso- y como en esa relación dinámica entre la obra artística y el individuo, se completa un diálogo que existe desde y con la imaginación. Asimismo, esta idea de ser humano que crea e “imagina”, se desarrolla en un sentido aún más profundo, ya que en su obra aparece casi como una declaración de principio, resaltando la importancia y relevancia que para el autor tiene el derecho del ser humano a imaginar, a pertenecer a una sociedad que imagina.

En “Desembarazo”:

UNO.-...Este lugar (señala el escenario) no es un campo de nadie...porque, simplemente, no existe nadie. Somos simples productos de la imaginación...Por lo tanto nuestras conductas -aunque similares- son distintas, y tiene que ser así. Hay cosas reconocibles,...Están ustedes que nos observan. En fin...son otras las circunstancias.

(2005, p. 54)



Aquí la idea de imaginación surge junto con develar que se está dentro o frente de una representación, la que a su vez es creada por la imaginación y que se completa con la imaginación de quien observa.

En "Desembarazo":

UNO.- Yo... usted, ella...y ella... (*Señala a la secretaria que ha parecido en el lugar donde el Señor Norman estaba antes.*) Creo que lo que imaginamos tiene derecho a existir; ustedes deben demostrarlo.  
(2005, p.56)

En "Zragoza":

EL LALO.- No, las nalgas...parecían un corazón...pero, óyeme bien, se iban, no venían. Fue tu triste imaginación la que las vio venir hacia acá...  
EL MONSTRUO.- (*Registrándose los bolsillos.*) Tengo derecho a utilizar mi triste imaginación...ya que no me... ¿Qué nos queda?  
(2005, p.68)

Si bien los dos ejemplos son de obras diferentes, en ambos se aborda la idea desde la perspectiva de que la imaginación es un derecho y también un lugar de resistencia.

En "Desembarazo":

UNO.- ¡Luz...luz al primer plano! (*se ilumina el primer plano*) Bien. Es el final. El resto puede imaginárselo. Pero. También es posible que la Señora Norman muera de consumición pulmonar... O de tedio absoluto. En fin, existen tantas posibilidades...  
(2005, p. 63)

Por su parte, este texto se refiere a que la imaginación le pertenece a cada uno y que por tanto existen tantas posibilidades como personas, por lo que frente

al acto de la representación, es el espectador quien la completa, con su única e irrepetible imaginación, con lo que la obra tendrá o tiene infinitas posibilidades.

Estos textos muestran la importancia que tiene para Stuardo la imaginación, pues no es una mera capacidad humana, para él es un derecho irrenunciable, un lugar de resistencia, una posibilidad infinita.

En este sentido, el autor nunca sale de su rol de hombre de teatro, de creador, o mejor dicho, es desde esa posición que se enfrenta a la creación en cada una de sus piezas, porque expresa en ellas, lo que para él es básico y esencial, donde se puede llegar a comprender el sentido más profundo de su quehacer.

El concepto de “ámbito”, al igual que lo que sucede con “juego” también es una temática que circula en la obra del autor, siendo igualmente transversal a todo su trabajo, esto es así porque para el autor, el “ámbito” corresponde a la idea de “teatralidad”, lo que implica por una parte “espacio escénico” y por otra “ficción”. Entonces cuando el autor se refiere a “ámbito” está contemplando ambas. Esta idea de ámbito se transforma en temática porque Stuardo en su obra -como hemos dicho antes- siempre está dando cuenta de la teatralidad, habla de ella, la evidencia, la cuestiona, está presente en toda su obra como un ejercicio autorreflexivo permanente, esto es, que se hace la escena reflexionando sobre

la escena en la escena, a veces de forma evidente y explícita, otras, de manera implícita, ya sea dado por la estructura narrativa, como por los recursos utilizados.

Si bien el “ámbito” no es una temática central en la mayoría de sus obras, sino más bien una temática implícita en ellas, al igual que el juego, da origen a una obra con el mismo nombre: *El Ámbito*.<sup>24</sup> Esta obra, también de formato breve, presenta a dos personajes 1 y 2, que luego pasan a llamarse Jam y Jem, (los mismos de *El Juego*) que están en un espacio indeterminado cuestionando sus límites, no tienen certezas y se sienten observados por máscaras, que de alguna manera los asedian y los agobian. Hay incertidumbre, confusión e incomodidad por parte de los personajes, pero son ellos mismos o más bien el autor que a través de ellos definen la idea de ámbito, ya que la obra comienza diciendo:

- 1.-De aquí a dos metros es mi ámbito.
  - 2.-Ámbito... ¿Quieres decir...?
  - 1.- Es un espacio comprendido entre límites determinados.
- (2005, p.33)

El ámbito corresponde entonces al espacio comprendido entre límites determinados, lo que sumado a la idea presentada por el autor en la ponencia, relativa a lo lúdico en el teatro como factor de mimesis, se puede perfectamente asociar al teatro, más bien al espacio de ficción, a la “teatralidad” en sí. Entonces, reaparece lo relativo al sentido de representar o representación propia del teatro,

---

<sup>24</sup> 1979

es decir que el teatro al ser “arte de representación” está suscrito a determinados límites que condicionan la narración-ficción-teatralidad. De este modo, cada vez que el autor menciona algo relativo al ámbito está hablando de los límites de acción, que en la mayoría de los casos pueden ser vinculados con la teatralidad.

Otra de las temáticas evidenciadas en el trabajo de Oscar Stuardo, corresponden a la soledad y el abandono. En muchos de sus personajes el abandono y la soledad son el estado que habitan las circunstancias que enfrentan. Estos están presentes de diferentes formas en cada una de las piezas del autor, pero adscriben a lo mismo, seres solitarios, un poco perdidos, que buscan mecanismos para sobrellevar su situación, con mayor o menor éxito, pero con una evidente carencia afectiva y una necesidad imperiosa de compañía y afecto.

Un ejemplo evidente es la obra *Descienden los ángeles* donde los personajes están en una especie de desierto olvidado en el tiempo, las palabras han perdido su sentido y solo se está a la espera de “algo”, es como una suerte de esperanza suspendida en el tiempo. Son personajes que ya no tienen la capacidad de comunicarse verbalmente, lo que se evidencia en que prácticamente no hablan -la pieza es más bien una descripción de acciones, acompañadas por onomatopeyas vocales- y cuando lo hacen, generalmente no

dicen nada en un sentido profundo, sino que deconstruyen el lenguaje, las palabras pasan a ser sonidos más que ideas, que al exponerlas “sin sentido” se hace un fuerte cuestionamiento a la comunicación humana. Esta dificultad de comunicación evidencia la soledad de los personajes, lo aislado y apartados que están. En relación a eso y en un sentido “poético” desde lo simbólico, en esta pieza se hace una analogía entre la soledad y las piedras del camino:

CARON.- me han dicho. Lo hago.  
Aparezco y llego. Solo eso. El viaje se repite. Solo eso.  
Me han dicho.  
Me llaman la atención los ruidos, las palmadas por ejemplo.  
Las risas...y los sonidos de los que hablan solos.  
Allí estoy, ni triste ni nada. Creo, algunos están ansiosos. Otros están solos como piedras de camino. Yo los llevo, si lo desean. No puedo decir sí. No puedo decir no.

(2005, p. 50)

Esa idea de soledad y abandono está presente en la mayoría de sus piezas y se puede ver reflejada en diferentes situaciones: en *El encuentro de Irene*, *Trilema* o en *En Lance*, por mencionar algunas.

Los personajes de sus obras son, en su mayoría, personajes solos que buscan compañía, a veces para encontrar el sentido de su existencia, otras simplemente para encontrar afecto. Por lo tanto, las relaciones expuestas están siempre bajo este contexto, es decir, son relaciones deterioradas, desgastadas, donde se evidencia la soledad, la incomunicación y el abandono.

A esta idea de soledad y abandono, generalmente la acompaña otra que se relaciona con la espera, con la sensación de estar estancado, una suerte de inamovilidad que se traslada incluso al espacio temporal, donde a veces no se sabe si ha transcurrido el tiempo o cuánto tiempo ha transcurrido, incluso algunos personajes se lo preguntan abiertamente.

En el ejemplo citado respecto de la “Acción dramática” relativa a *En Lance* el autor dice: “Existe un tiempo que no se resuelve, vidas que quedan atrapadas”. Y esto, lo que hace es reafirmar la misma idea, en diferentes textos, la sensación de vidas atrapadas, será evidente en la mayoría de sus piezas.

Es por esta característica que se le asocia en diferentes oportunidades con Beckett, o a un aspecto existencialista en su obra, influenciado de algún modo por la vanguardia europea de su época. En la mayoría de sus piezas se está a la espera de que “algo” suceda, algo que no necesariamente alcanza a suceder, “algo” que a veces no se sabe lo que es. Un ejemplo emblemático de esto, sería la llegada de Don Samuel (marido de Irene) en *El encuentro de Irene*, ese personaje del que se habla durante toda la obra, pero que nunca se ve, se sabe de él por otros. Asimismo, en *El Juego y El Ámbito* se está a la espera de algo, que llegue alguien o suceda algo que tampoco sucede. En el caso de *En Lance*, por ejemplo, gran parte de la obra se está a la espera de que suceda finalmente

el lance, ese duelo del que tanto se habla, o en *Desembarazo* que se está a la espera de si el señor Norman asesinará a su esposa o no, lo que tampoco sucede en escena, pero queda a interpretación del espectador.

Temas universales como la ambición y el poder, también tienen una presencia marcada y pueden verse como centrales o como subyacentes. En la mayoría de las obras hay un líder o una autoridad, que es quien se encarga de tomar decisiones y dirigir al resto, es en las características de liderazgo de éstos, donde podemos ver evidentes rasgos de ambición o de ejercicio del poder. Esto que es propio de la sociedad humana, es expuesto de forma explícita en la obras de carácter bíblico, donde personajes como Contrio en *Babel* y Sr Num en *El Arca* se ven en algún momento tentados por el poder y la ambición y sobre ello Stuardo opina directamente, por ejemplo en *Babel*:

HOMIO.-...Creo que algún día, no solo habrá una torre, sino muchas.  
TEOCRIO.- eso será ya otro mundo, en el cual no estaremos, desde mi punto de vista también lo creo así. El orden implica también violencia también. No hay reconciliación sin conflicto previo.  
HOMIO.-Quizá a ti te suceda algo parecido...  
TEOCRIO.- ¿Qué dices?  
HOMIO.- La violencia, el conflicto que propugnas puede convertirse en un fin en sí. Podría decir que lo veo en tus ojos.

(2005, p.178)

Este cuestionamiento crítico al ejercicio de poder o la autoridad, se centra principalmente en quienes son estos líderes, lo que claramente deja entrever una opinión que se vincula nuevamente con su contexto político.

Al hablar del poder y la ambición, el autor también cuestiona las jerarquías, ya que las expone en diferentes niveles, haciendo a veces una sucesión de ellas, -como lo que sucede en *El Arca*, donde Nun es el líder, que tiene como asistente a Tomi, el que a su vez da órdenes a Sapo-, muestra las estructuras típicas de la sociedad en la que vive, de forma crítica y con un gran sentido del humor, lo que hace que el ejercicio crítico se acentúe. Esto también permite cuestionar a quienes son los que tienen o están en el poder, así como también a quienes son los que ejecutan las ordenes, en ambos casos, lo relevante es que autoridades y funcionarios son muchas veces torpes o incapaces, ya sea por ignorancia o por soberbia y que el poder puede cegar incluso al líder más inteligente.

Un último tema a mencionar, que tiene gran presencia el trabajo de Stuardo, es el “miedo”. Aparece de manera implícita, probablemente inducido por su contexto, ya que generalmente va acompañado con la idea de tortura y abuso. Es claro que si se piensa en Óscar Stuardo, como un hombre de teatro consciente de la realidad que lo rodea, parecerá lógica la presencia de esta temática en su obra. Además, es evidente en su trabajo la influencia de autores de origen marxista entre sus referentes, por lo que su mirada crítica frente al “miedo”, está en línea con ello. La sensación de miedo era una constante en su época, que vivía gran parte de la sociedad civil en Chile y la mayoría los artistas, pero en el caso de Stuardo, este miedo toma formas dramáticas –y posteriormente escénicas- que en lo estético se relacionan con el misterio, este misterio va dando



origen a una forma de narrar, que se empieza a percibir de forma permanente a lo largo de su obra. Las piezas de Stuardo son, en su mayoría “misteriosas” o instalan espacios de misterio, principalmente por la presencia de indeterminaciones. Este misterio, tiñe las atmósferas de sus piezas, dejando una sensación permanente de que algo va a suceder o de algo que no se sabe o se debe descubrir.

## **2. Estructuras Narrativas.**

Si nos detenemos en la fábula o lo que cuentan las piezas de Stuardo, se encontrarán, por ejemplo, con:

- Historias Bíblicas: *Babel* y *El Arca*, relatan los mitos o fabulas bíblicas que les dan su nombre, ambas en un contexto de humor y fuerte crítica social. Por una parte en *Babel*, hay un líder Contrio, que escucha una voz que le indica construir una torre altamente elevada, la que se construye durante largos años y durante la construcción de esta, se instala la duda entre quienes le siguen, llegándose a cuestionar la validez de ese mensaje. Se generan dos bandos liderados por dos hombres, que antes de este hecho eran grandes amigos. Esta situación destruye finalmente su amistad, ambos cegados por el poder y la mal entendida justicia, se enfrentan desapareciendo cualquier posibilidad de comunicación. En el caso del *Arca*, el mito es el de Noé. El patriarca Nun escucha una voz –se entiende que de un ser superior- que le dice que viene un diluvio y

que tiene que estar preparado, por lo que le encomienda hacer una embarcación. En ella debe tener jaulas con parejas de todas las especies de animales que encuentre, para asegurar su existencia en el futuro. Muchos lo siguen, hasta que lo abandonan para ir a pie a la montaña más alta a protegerse, finalmente vuelven todos a la embarcación y deciden seguir cualquier rumbo, y es ahí, en el final donde se percibe que comienza a llover, por lo que queda abierta la posibilidad a que llegue el diluvio finalmente.

En ambos casos, la narración responde a la estructura más bien clásica, es ordenada y lineal (presentación-nudo-desenlace). Cabe mencionar lo que sucede con Jam y Jem en *el Arca*, debido a que entran disfrazados de caballo, y durante la acción se separa el cuerpo del caballo y aparecen ellos, esto es interesante de mencionar porque da cuenta del tipo de ficción propuesta, que si bien es de carácter clásico, tiene elementos de humor, que permiten el “distanciamiento” brechtiano, pues en esta acción se acusa el artificio escénico, esa escena en particular, se burla de algún modo de las convenciones escénicas.

- En cuanto a los textos de formato breve, son situaciones muy simples, casi livianas o anecdóticas, en las que se desarrolla la acción. En *El Juego* es una secuencia de acciones y dos personajes que ensayan su presentación; en *El Ámbito*, también dos personajes que se cuestionan cuál es su ámbito y si este se modifica. Aquí, es interesante lo que sucede con los personajes ya que saben

que son observados, por lo que existe conciencia de teatralidad. En *Descienden los Ángeles*, la cosa es particular, dado que prácticamente no hay diálogo, el texto es muy breve y lo que hay más bien son descripciones de acciones, esta historia se puede relacionar con el carro de la muerte en busca de nuevos “pasajeros”. En esta pieza, los personajes juegan con el sonido de las palabras, estas pasan a ser sonidos más que ideas, las palabras han perdido el sentido, ellos ya no se comunican y en ese “no decir” o decir sin sentido se muestra un universo desgastado, solitario y carente.

Hay algunos textos en los que se comienza por el final o se termina con el principio, lo que es un rasgo heredado del teatro de absurdo, que también tiene gran influencia en su dramaturgia. Estas piezas hablan del sin sentido, de la fractura de la comunicación humana. De hecho en *Desembarazo*, se ve una fuerte influencia de *La cantante Calva* de Ionesco. En ella se ve de forma rutinaria la conversación entre el Sr. Norman y su mujer la Sra. Norman, donde discuten el hecho de que él quiere deshacerse de ella, porque está enamorado de su secretaria. En algún momento se ve a la secretaria que se sale del personaje de secretaria y aparece como la actriz que interpreta a la secretaria y repite una de sus escenas, pero sin emoción. En esta obra se muestra muy abiertamente distintos planos narrativos porque la ficción expone a la ficción, en eso el personaje “Uno” cumple un rol fundamental, es el narrador de la pieza, este

narrador interpela al público, interviene la escena, comenta la escena de forma permanente. Es un miembro activo de la acción, distancia y reflexiona, tanto la situación como la escena.

Además existe, dentro de sus piezas, secuencias de acción y diálogos que se repiten en diferentes momentos de la obra. Este recurso denota una relación particular con la temporalidad porque se puede escuchar en más de una ocasión el mismo diálogo entre los personajes, esto potencia la sensación de estancamiento o suspensión que tienen sus personajes, instala una cierta “rareza”, una atmósfera enrarecida, que no es más que potenciar ese carácter existencialista de su dramaturgia.

En la mayoría de los textos analizados existe conciencia del espectáculo, se sabe que se está representando, por lo que “el ser observado por otros” es parte de la narración. Esto busca generar en el espectador reflexión, no solo de la ficción, también de la teatralidad, tensiona las convenciones y evidencia el hecho teatral.

En algunas de las obras, no se hace casi ningún comentario relativo a elementos técnico de la escena, en cambio hay otras como: *En Lance*, *El*

*encuentro de Irene, Zaragoza*, entre otras donde se hacen verdaderas definiciones técnicas de espacio e iluminación.

Por otro lado, hay un buen número de obras -partiendo por *En Lance* que es ejemplo de esto- que se cuestionan a sí mismas, es decir que evidencian que lo que se hace es ficción, propiciando la reflexión, pero tensionando a su vez, la misma puesta en escena, la representación, la teatralidad. Por eso se habla de un carácter autorreflexivo de su obra en constante revisión.

Hay muchas piezas que contienen personajes denominados máscaras y/o sombras. Estos, como recurso, tienen el objetivo final dar cuenta de la representación y tensionar nuevamente la convención. Los personajes evidencian el hecho de ser observados y amplían el campo de las indeterminaciones, lo que por su parte aumenta la sensación de extrañeza de sus piezas.

### **3. Estructuras Ideológicas e Inconscientes.**

El sentido ideológico en las obras de este autor es fundamental, es a través de ello se puede identificar y reconocer una mirada crítica frente a la teatralidad, la que es muy lúcida, consciente y reflexiva. Sus piezas están llenas de elementos que dan cuenta del sentido ideológico de su escritura y su estructura permite percibir que se habla de algo más. Las situaciones expuestas solo son

un pretexto para desarrollar un pensamiento mucho más complejo de gran sentido político, social y estético.

Este carácter autorreflexivo mencionado antes, es fundamental en el estudio de esta estructura, pues permite acercarse más a la visión de teatralidad del autor y desde ahí, a una mirada de dirección teatral, que es el foco de esta investigación.

Stuardo tensiona la escena constantemente y afirma escénicamente que nada está determinado del todo y el teatro existe como tal, porque existen actores que interpretan y hacen una lectura del texto, así como directores que generan un mundo y una mirada a partir de la dramaturgia, pero por sobre todo, porque hay espectadores que presencian el fenómeno y que con su imaginación completan la obra.

En lo referido a la imaginación, el autor se instala en un punto vital de su quehacer teatral, ya que su relación con la imaginación no es simplemente creativa, pues se relaciona con ella desde el sentido de resistencia de esta, es decir, que la imaginación permite al ser humano enfrentar de forma activa, al medio en el que vive.

Esta relevancia asignada por Stuardo a la imaginación, tiene diferentes dimensiones, por una parte lo que se refiere al rol del espectador para la puesta en escena, aquí habla de un rol activo y determinante, un espectador que participa y reflexiona; por otro lado está lo relativo al rol del director. Para Stuardo tiene el poder de crear universos y mostrar puntos de vista a partir del texto y de ser un mediador entre el texto y los actores, guiando el camino de la narración desde una perspectiva receptiva y abierta a las propuestas que estos elaboren, un director que construye en conjunto con el elenco, alejado de la idea de director clásico autoritario que entrega una estructura rígida a los actores para que estos simplemente la reproduzcan; y por último lo relativo a los actores, que tienen un rol fundamental, ya que él acuña la idea de laboratorio teatral (la idea de investigación antes expuesta), que los actores deben probar, indagar y crear para construir una propuesta escénica y que de ese material el director se nutre para crear la puesta final.

Esta idea de laboratorio, se relaciona también con el concepto de juego visto antes en las estructuras discursivas, ya que se refiere a que el actor debe “jugar la escena”, es decir que bajo ciertas normas previamente establecidas, el actor crea su personaje probando cosas que se le van ocurriendo, donde no existe una forma única de interpretarlo, si no que variados caminos, que es parte del proceso creativo definir y que este proceso creativo está sujeto a las particularidades del equipo que trabaja. En relación a este punto, Stuardo (2003)

plantea: “Mi teatro es de proposición. Juntémonos a indagar: yo propongo, veamos a donde llegamos con esto”<sup>25</sup>

Otro de los aspectos relevantes en lo ideológico del autor, es lo relativo al contexto político. Al ser un autor que escribe durante la dictadura militar en Chile y tener una postura política de izquierda muy marcada, comenta en su obra, a partir de diversas situaciones, su sentir frente a lo que sucede en el país. Es muy crítico e irónico al hacerlo, podemos ver en la mayoría de sus textos, que siempre hay algún comentario, que se refiere al contexto político, aunque sin ser literal, queda abierto a la interpretación.

El contexto político está inmerso en su obra y la cruza de manera transversal, ya que además de comentar, se ve reflejado en las temáticas, en las situaciones y su forma de abordarlas, ya que existe una sensación de persecución, de censura, de opresión y de absurdo.

Es en ese mismo sentido, en las piezas de Stuardo, también ronda la idea de que las palabras han perdido el sentido y ya no comunican, de hecho, la obra *Descienden los Ángeles* se centra en ello, ya que plantea una secuencia de acciones con escasos diálogos e incluso propone la deconstrucción del lenguaje, donde las palabras son sonidos más que ideas. En esta pieza también es

---

<sup>25</sup> STUARDO, ÓSCAR. (2003). En ¿Que hay bajo mis pies? SAN JUAN, VERÓNICA. Teatrae (7):11



importante, los personajes están muy solos, hay dos ángeles y Carón, que anda en un carro, lo que podría asociarse al carro de la muerte. Esta obra muestra un sinsentido de la humanidad, la dificultad de comunicación, influencia clara del teatro del absurdo y que cobra sentido nuevamente en la vinculación con la realidad política del país.

Por otro lado, la dificultad de la comunicación o la ausencia de ella es el conflicto central en *Babel*, donde tomando la fábula bíblica, se muestra a una sociedad dividida, donde los puntos de vista no convergen y solo separan más, incitando a la violencia y a la ausencia de cualquier oportunidad de acuerdo.

Así también, hay un signo que aparece en torno al fuego y se asocia fundamentalmente a que el fuego purifica tanto en *Babel*, como en *Pirómanos*, el fuego refleja: un nuevo inicio, partir de cero, recomenzar, terminar con todo. Esto, expresa también una necesidad, sentir que la sociedad requiere un nuevo comienzo, que hay que terminar con los que se viene haciendo y que se tienen que crear nuevos cimientos para reconstruir una sociedad que permita la convivencia de diferentes puntos de vista sin la necesidad de terminar enfrentados violentamente.

En la obra de Stuardo generalmente hay alguien que observa, es decir, que de algún modo se es consciente de que existe un espectador que ve la acción

y que interpreta o lee, lo que observa. Este hecho da cuenta de la existencia de una ficción, de la que los personajes o figuras son en mayor o menor medida conscientes.

Existe una sensación permanente entre los personajes de que “alguien los mira” que están siendo observados, este hecho muestra una cierta paranoia, por una parte es reflejo de la sociedad y contextos del autor, pero a su vez se mezcla con una capa más reflexiva en cuanto a la teatralidad y la representación, es decir, este elemento permite al espectador un proceso de reflexión activo, debido a que está despierto frente a la puesta en escena, sin embargo lo más importante de esto, es que esta indicación proviene de la obra misma, no es un ejercicio posterior realizado por la dirección teatral, más bien es el autor se encarga de instalarlo, propiciando el proceso autorreflexivo.

En relación a esta idea de paranoia Vicente Ruiz<sup>26</sup> dice lo siguiente:

“El mundo de sus obras era muy paranoico. El pertenece a una generación que vivió un cambio de época muy terrible; que perdió casi todas las coordenadas. En su trabajo de ese tiempo esa fractura está muy presente. Los personajes llegan a una calle, y la calle ya no se llama igual; son seres humanos que se sienten permanentemente vigilados. Es un mundo controlador, que graba con cámaras a sus habitantes”.<sup>27</sup>

(2003, p. 21)

---

<sup>26</sup> Artista de la danza, performance y director Chileno.

<sup>27</sup> RUIZ, VICENTE. 2003. ¿Qué hay bajo mis pies? SAN JUAN VERÓNICA. Teatrae (7): 21

Cuando se habla de una poética autorreflexiva del autor, se refiere precisamente a que él en sus obras reflexiona sobre su quehacer, sobre el sentido de la representación, las formas que la componen y a su lugar dentro de la sociedad. Para Stuardo el arte de la representación, junto con ser un medio expresivo de los artistas, permite crear una sociedad más activa, crítica y reflexiva.

Stuardo es un hombre de teatro, que más allá de los roles que desempeñó en él –director, docente o teórico- es un hombre que piensa el teatro, en el teatro y para el teatro, pero consciente de que el teatro es para la sociedad.

“Escribo teatro. Y mi tendencia frente al teatro tiende a ser una imagen no realista del asunto, lo que implica de hecho, a veces, dar una mayor posibilidad a lo imaginativo. Una imaginación quizás más libre, no sujeta a referencias, o a propósito de trasladar la realidad al teatro, sino una posibilidad de inventar...Esta posibilidad de inventar, que es propia de la poesía, se traslada también al teatro, y de hecho algunas piezas más tienen un carácter poético, no en el sentido de que están escritas en verso ni pretenden ser literarias, sino por la libertad que, en última instancia, adquiere el lenguaje en el mundo de los actores y sus circunstancias, de sus situaciones”

(2003, p. 15-16)

## **CAPÍTULO II**

### **LA PUESTA EN ESCENA DE OSCAR STUARDO,**

#### **Una poética autorreflexiva de la teatralidad.**

Una vez identificado y reconocido los elementos que dan origen al trabajo de dramaturgia de este autor y comprendiendo en mayor profundidad su mundo, referentes, imaginario e ideologías. Se centrará la mirada en su trabajo como director teatral. Para este análisis, el foco será su condición de director –autor y cómo esto da origen a una poética autorreflexiva de la teatralidad.

Uno de los elementos fundamentales a contemplar, corresponde a su mirada de la teatralidad y el sentido que él adscribe al teatro. Esto, se refiere también a su propio sentido del quehacer teatral y al porqué de su decisión de dedicarse al teatro como espacio de expresión, resistencia, reflexión y crítica.

Entonces la observación y análisis que se hace de Óscar Stuardo en este documento, se funda directamente en el sentido ideológico del autor, que

encuentra en el ejercicio de la dirección teatral elementos escénicos que dan cuenta de esa reflexión y que constituyen su poética.

Para ello, se organizará el análisis centrado en los siguientes aspectos:

- El sentido poético y el juego
- La importancia del silencio en la puesta en escena
- El humor, como herramienta crítica.
- Conciencia del espectador, en cuanto a la exigencia actoral y su función narrativa.
- El trabajo con los actores
- El ritmo en la puesta en escena.

### **1. El sentido poético y el juego**

Para desarrollar este aspecto, es necesario considerar la influencia de la vanguardia europea en el trabajo de Stuardo; entonces se referirán dos líneas centrales que se evidencian en su trabajo; estas corresponden al teatro Épico de B. Brecht y al teatro de la crueldad de A. Artaud, ambos en su relación con la idea de “juego”.

En palabras de Stuardo: “Tanto en Brecht como en Artaud, la apertura a una idea del “juego” es decisiva, partiendo –por supuesto- de actitudes

diametrales y opuestas”<sup>28</sup>. Estas “actitudes diametralmente opuestas” que menciona el autor se reflejan en su trabajo y en lo relativo a B. Brecht, corresponde al ejercicio reflexivo que el espectador hace frente a la puesta en escena, es decir, el teatro no presenta un espectáculo para “conmover”, sino más bien para propiciar la reflexión del espectador. Esta reflexión se genera, a partir del uso de diferentes herramientas escénicas, que permiten que el espectador no pierda la consciencia de que está siendo testigo de un espectáculo teatral, que reafirme su rol activo de espectador. Es en este sentido que lo más evidente en el trabajo de Stuardo es el “distanciamiento” o “extrañamiento” (“*verfremdung*”) desarrollado por Brecht. Este elemento se ve en su dramaturgia y por tanto, en su mirada de la escena, en la que está constantemente dando cuenta que se está frente a un espectáculo y no ante la “vida misma”, para ello permite que sus personajes-figura se dirijan al público, hablen a los espectadores y comenten la escena -como parte de ella-, o que también, dentro de la escena den cuenta de que están siendo observados por “otros”. Asimismo, en otros casos se incluyen personajes-figuras que cumplen la función de narradores, que hablan directamente con el público, además de interactuar con los personajes-figuras del espacio. De ese modo, el espectador es consciente, permanentemente de que presencia un espectáculo.

---

<sup>28</sup> STUARDO, ÓSCAR. s.f. Ponencia Lo lúdico como factor de mimesis. Inédito.

Según Stuardo: “El “*verfremdung*” –distanciamiento- brechtiano es efectivo en la medida en que la “conciencia” de lo realizado esté presente”<sup>29</sup>. Esto posibilita la reflexión, conduce a distanciarse de la “ficción” y observar desde una perspectiva crítica el espectáculo teatral. La presencia de este recurso brechtiano en el teatro de Stuardo, es más que un recurso escénico, contiene una mirada de la teatralidad que desarrolla en su discurso escénico y que se relaciona con su percepción del espectador, del rol que éste desempeña en el teatro; lo ve como un elemento activo de la puesta en escena, entendiendo que hace un ejercicio crítico reflexivo frente a ella. Es un espectador con “conciencia creadora”<sup>30</sup>, como plantea Lotman en *La Semiosfera III*, respecto de la idea de “juego” en relación a la representación, un espectador co-productor del espectáculo, como plantea en *Comprender el Teatro*, Marco de Marinis, en su análisis de la relación teatral con el espectador:

“La relación teatral consiste también en una participación activa del espectador, quien puede ser considerado plenamente como coproductor del espectáculo: él es, en efecto, el constructor, parcialmente autónomo, de sus significados y sobre todo aquel a quien corresponde la última y decisiva palabra sobre el éxito de los programas de manipulación cognitiva, afectiva y comportamental, que el espectador trata de concretar.”<sup>31</sup>

(1997, p. 26)

---

<sup>29</sup> *Ibid.* s.f. p. 2

<sup>30</sup> “El juego es uno de los mecanismos para la producción de una conciencia creadora, que no sigue pasivamente algún programa dado de antemano, sino que se orienta en un *continuum* de posibilidades complejas de muchos planos” (LOTMAN, IURI. 1996. *La Semiosfera III*. Madrid. Catedra. 62p)

<sup>31</sup> MARINIS, MARCO. 1997. *Comprender el teatro Lineamientos de una nueva teratología*. Buenos Aires. Galerna. 26p

Este rol coproductor del espectador, complementa el recurso de extrañamiento de B. Brecht y para el trabajo de Stuardo realiza el rol del espectador, como un elemento fundamental de la puesta en escena.

También se puede aludir a la influencia de Brecht, el sentido “social” del teatro de Stuardo, que si bien es implícito, por el contexto político en el que se desarrolla –dictadura militar en Chile- es muy evidente, aunque no tiene las características propias que Brecht desarrolla en su teatro; más bien se expresa en un sentido “poético” –simbólico-, es decir, desde un discurso implícito que comenta y opina de la realidad nacional del momento, pero que no necesita recrear literalmente lo que sucede. Este implícito intencionado, responde a una característica propia del teatro de la época en Chile, en un contexto de un muy alto nivel de censura y persecución política, que lleva a los artistas de la época a trabajar a partir de símbolos o metáforas, para expresar su opinión o su sentir, frente a las circunstancias del país. Stuardo es muy hábil en el uso de estos recursos, ya que expone situaciones muy variadas, de distinta índole, algunas casi “frívolas” o “livianas” a primera vista, pero aun en ellas aprovecha de comentar y opinar frente a lo que ocurre en el país. Es desde esa perspectiva que Stuardo desarrolla el ámbito “social” de su teatro, pero en un sentido mucho más Artaudiano, por así decirlo. Entonces, lo relativo a Artaud en Stuardo se adscribe al sentido “poético” que éste propone, donde el lenguaje (la palabra) no



logra expresar la totalidad de lo que se quiere expresar, y lo que no dice la palabra es el terreno de lo teatral y es completado por la actuación y la teatralidad; finalmente, lo simbólico de la escena.

Respecto a lo simbólico de la puesta en escena y lo que no expresan las palabras, Stuardo (sin fecha) plantea:

Son otros los elementos conjugados: los ruidos, los colores, las luces, las acciones humanas liberadas...el juego...

...El proceso del Teatro, visto desde una perspectiva interna, y no como fruto de una válida interpretación pasiva del texto, plantea juicios tentativos, susceptibles de ser despojados en la práctica misma.

Este extraño fenómeno de la actuación se cifra en “nudos” en los cuales confluyen enseñanzas, tradiciones y hábitos –que en ocasiones se resuelven en “comodidades”- que alertan la actuación.

Si bien los juicios formulados por Artaud nos invitan a pensar en un cauce determinado, también es cierto que lo logrado hasta este momento es síntoma de una necesidad: que la imagen del hacer humano, mostrado y demostrado en el teatro, es un anhelo que supera lo personal y tiende a plantearse como una teoría (y una práctica) del conocimiento de la vida. ¿Es quizás la aparición de los “principios trascendentes con que el Arte nos pone en comunicación”, del que hablaba el vidente?<sup>32</sup>

Cuando Stuardo se refiere a Artaud, resalta el rol del arte teatral y su relación con el juego, en tanto representación de la vida, que se acerca a lo referido de Brecht en el sentido de ser consciente de que se juega, de la “representación” con el matiz que en el enfoque brechtiano lo relevante es la

---

<sup>32</sup> STUARDO, ÓSCAR. s.f. Ponencia Lo lúdico como factor de mimesis. Inédito.

reflexión del espectador y el discurso de la obra, mientras que en el enfoque Artaudiano lo importante es lo simbólico - poético.

Aquí aparece esta idea de director teatral, en donde su labor artística no se refiere simplemente a escenificar la literalidad de un texto, sino que crea a través de lo simbólico (poético) distintos significantes, que después el espectador completará en el momento de presenciar la representación, representación que a su vez no es mera “imitación de la realidad”, sino que más bien un espacio-tiempo en que los actores “juegan” bajo ciertas “leyes” o “reglas” o “circunstancias” previamente acordadas, que corresponden a la teatralidad y permiten observar, ser testigo, presenciar un acontecimiento que da cuenta de la vida.

La escena no volverá, en este supuesto, a repetir un presente a representar un presente que estuviese en otra parte y antes que ella y cuya plenitud fuese anterior o ausente de la escena y capaz legítimamente de prescindir de ella.

La escena no sería tampoco una representación, si esto quiere decir la superficie desplegada de un espectáculo ofrecido a “voyers”.

Tampoco, la representación de un presente, si esto significa lo que se desarrolla delante de nosotros. La representación en términos de Artaud (“cruel”) desde “invertirse”. Y esta no-representación sería por tanto representación originaria, si esto significa también despliegue de un volumen, de ambiente de varias dimensiones, experiencia productiva de su propio espacio que ninguna palabra sabría resumir o comprender. Creación de un tiempo que no es el de la llamada linealidad fónica.<sup>33</sup>

(Stuardo, sin fecha.)

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, s.f. p. 1

Esta idea de representación para Stuardo, es importante de considerar porque se vincula con la idea de juego que plantea Huizinga con el concepto de *Homo Ludens* - “hombre que juega”- y el sentido profundo de éste, la idea del juego como fundamental para la construcción del ser humano e inherente a él. Lo que responde, a su vez, al proceso reflexivo en el que se encuentra el teatro de la época. En esta perspectiva, Stuardo hace un paralelo entre vida-juego-teatro, para lo cual es necesario revisar lo que Huizinga plantea en relación al juego:

“El juego es una acción que se desarrolla dentro de ciertos límites de lugar, de tiempo, y de voluntad, siguiendo ciertas reglas libremente consentidas, y por fuera de lo que podría considerarse como de una utilidad o necesidad inmediata. Durante el juego reina el entusiasmo y la emotividad, ya sea que se trate de una simple fiesta, de un momento de diversión, o de una instancia más orientada a la competencia. La acción por momentos se acompaña de tensión, aunque también conlleva alegría y distensión”<sup>34</sup>

(Huizinga, 217)

En este sentido, tanto en la vida como en el juego, y finalmente en el teatro, estamos: “sujetos a ciertos límites de lugar, tiempo y voluntad siguiendo ciertas reglas libremente consentidas”. En palabras de Stuardo:

“Este “juego”, presente en la vida y humanizador (Schiller. “El hombre no juega más que cuando es hombre en el sentido pleno de la palabra, y no es del todo hombre más que cuando juega”), adquiere un sentido especial en el teatro, desde el momento en que un hombre está de pie

---

<sup>34</sup>HUIZINGA, JOHAN. 1951 y 1988. *Homo ludens, essai sur la fonctionsociale du jeu* editorial Gallimard, 217p.

en un espacio vacío, visto por otros, a la elaborada “sensación de tensión y de júbilo” de la que nos habla Huizinga<sup>35</sup>

(Stuardo, sin fecha)

Esta relación con el juego de Huizinga, también se relaciona con lo que plantea Lotman (que mencionamos antes) y es un elemento permanente en el teatro de Stuardo: la relación juego – representación – teatro- vida.

“Es interesante destacar en esta definición las siguientes características:

- a) Acción voluntaria realizada en límites de tiempo y lugar.
- b) (El Juego) Se rige por reglas libremente consentidas, pero imperiosas, provistas de un fin en sí.
- c) (Acción) acompañada de una sensación de tensión y júbilo y de conciencia de ser otro mundo que el de la vida real.

Dados estos supuestos, el juego adquiere así las características necesarias que lo aproximan a constituirse en el medio expresivo de una “realidad”, no considerada solo mostrativa, sino cambiante y aún relativa.

El juego asume el carácter dinámico de una re-presentación que parte de su mismo origen.

- La mimesis y el juego.

El juego involucra la necesidad de inventar inmediatamente una respuesta a las nuevas condiciones dadas en común acuerdo, y que se estipulan en las reglas.

Siempre en el orden del juego se plantea la necesidad de imitar la vida, de recrear una ilusión de la vida, se replantean puntos de vista que es necesario considerar:

- El jugador (el actor) no puede inventar y seguir reglas que la realidad no permite. Esta permisión está en relación a los signos adoptados, con el fin de que el juego sea inelegible.

- El juego va acompañado con la conciencia de que la conducta observada (reproducida) es una apariencia, una simple mímica.

Esta conciencia de la profunda irrealidad del comportamiento adoptado, distancia de la vida consiente.<sup>36</sup>

(Stuardo, sin fecha)

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, s.f. p. 2

<sup>36</sup> STUARDO, OSCAR. S.f. Ponencia lo lúdico como factor de mimesis. Inédito.

Es por esto que esta reflexión no se queda en el campo de lo teórico solamente, Stuardo traslada esta reflexión a la escena, ya que si bien teoriza y reflexiona desde afuera en el campo de lo teórico, también aprovecha la escena para hacerlo, es decir, que escenifica reflexionando o autorreflexionando la puesta en escena. Por tanto, su teatro es de reflexión escénica, se cuestiona constantemente y tensiona la teatralidad.

“La actuación, este extraño fenómeno, debe ser leído periódicamente, en los momentos en los que los “nudos” soliciten una aclaración. Estos “nudos” al ser desatados develan intimismos, técnicas asimiladas o medio-asimiladas, acomodaciones personales, hábitos y también deseos, en los ejecutantes, de transgredir técnicas y convenciones condicionadas. Razones éstas que motivan lecturas sucesivas”.

“Necesidad trascendente: que la imagen del hacer humano, en todas sus facetas, sea mostrada y demostrada, con el fin de que el re-vernó, así lo esperamos, nos ayude. Subjetivamente solicitamos al teatro, se convierta en una teoría viva del conocimiento de la vida. Quienes, sobre todo en el plano pedagógico, nos enfrentamos contantemente con este extraño fenómeno, no podemos sino asombrarnos y reflexionarnos a nosotros mismos, en consecuencia e inquietud.<sup>37</sup>

(Stuardo, s.f.)

Estas reflexiones del autor, reflejan su conexión con la teatralidad desde una perspectiva muy profunda, que combina elementos disciplinares técnicos de la teatralidad, pero por sobre todo se conectan con el sentido del quehacer teatral

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, s.f. p. 3-4

y su capacidad de ser una instancia crítica y reflexiva del comportamiento humano, de la sociedad y de la vida.

Esta relación que el autor establece con elementos de Artaud y Brecht, antes analizado, permite afirmar que Stuardo se instala en una teatralidad autorreflexiva y con ello, en una poética teatral autorreflexiva. Toma los elementos del juego bajo la premisa de Huizinga, del juego como la vida, y también como la representación.

## **2. La importancia sobre el silencio en la puesta en escena.**

Siguiendo en la línea de análisis, aparece también otro factor relevante y se refiere a la importancia del silencio en la escena. En el trabajo de Stuardo como director teatral y responde, a que en su trabajo no todo lo completa o contiene la palabra. El texto en sí es una parte del hecho teatral, pero el sentido fundamental de lo teatral, se refiere a lo que no está dicho por el texto o “la palabra”.

Stuardo cree en la capacidad del director de crear a partir de lo que le entrega el texto, de completar la escena y construir la representación. Esto se evidencia claramente en su dramaturgia, donde sigue caminos, que en

ocasiones incluso condiciona, pero finalmente otorga al director para que sea él o el actor quien complete la puesta.

La idea de silencio en la puesta en escena a la que se refiere, es la del silencio de la palabra, no de la acción. Stuardo propone en su teatro, que cuando no está presente la palabra, es cuando más sucede en la escena. Esto en ningún caso hay que malentenderlo como un sinfín de acciones en los momentos de ausencia de palabra, si no que más bien, a cómo se “vive” en la escena la ausencia de ésta. Cómo el director o el actor completan ese momento. Aquí aparece un elemento muy importante desde la perspectiva de la dirección teatral, pues muestra el rol que para Stuardo desarrolla el Director teatral y a su vez el actor.

Solo a partir de este punto podemos comprender la idea de director que Stuardo tiene, que concuerda con lo que los actores que trabajaron con él plantean.

“Yo había trabajado con gente que me dirigía en el sentido estricto de la palabra. “Muévete aquí, muévete allá; dilo así, dilo asa.” En los ensayos, me encontré con un director que rompía con la línea formal del teatro chileno, anclado hasta ese momento en obras costumbristas, Él nos dio plena libertad”<sup>38</sup>

(Morales, 2003)

---

<sup>38</sup> MORALES, EUGENIO. 2003. En ¿Qué hay bajo mis pies? SAN JUAN VERÓNICA. Teatrae (7):15)

Este punto es importante para comprender el trabajo del autor, porque la libertad que ofrece al actor y al director que trabaja su obra, es una demostración de algo en lo que él cree respecto de las infinitas posibilidades de la representación.

Oscar Stuardo le da mucha relevancia al trabajo del actor, a como su cuerpo y su creatividad pueden completar la ficción. Entonces su idea de director no responde a la idea clásica de la época, de ser una autoridad que da indicaciones permanentes de cada una de las acciones que los actores-personajes realizan, si no que más bien, valida el espacio de creación del actor en escena, asociado a su propia subjetividad. Esto no implica, que el director pierda o se desentienda del sentido de creador de la puesta en escena, sujeto solo a la creación de los actores, también valida la creación del actor, pero que nace de compartir una mirada de la puesta en escena con el director, o en que el rol del director está en inducir o “dirigir” la mirada de la puesta en escena, pero no desde la forma, sino que desde el “sentido” de ésta. De algún modo, abrir este espacio de construcción al actor, le permite nutrir su universo creativo, e indagar desde la escena ¿Qué quiere decir la obra en este momento? Invita a investigar sobre el sentido de la obra, tiene una idea de investigación escénica constante,



de laboratorio escénico. “Mi teatro es de proposición. Juntémonos a indagar: yo propongo y veamos a donde llegamos con esto.”(Stuardo, 2003)

En el fondo, el autor lleva a escena personajes-figuras o mundos en los que se muestra lo que se calla, donde se expone lo que no se dice, o donde se evidencia que se oculta algo. Y ese ocultar permite al actor crear mundos, así como al director, pero por sobre todo, busca que el espectador, que presencia la puesta en escena, complete con su “imaginación” lo que no se le está mostrando de manera evidente. Entendiendo la imaginación, mencionada antes, a ese lugar de resistencia del ser humano, que es un derecho de ser humano, es lo que le permite enfrentar las situaciones difíciles.

### **3. El humor, como herramienta crítica.**

Otro elemento a analizar es la presencia del humor en la puesta en escena de Stuardo, pues es permanente y no concibe la escena sin éste, ya que es por medio de él que realiza diferentes labores desarrolladas a continuación:

a.- **“Distanciar” propiciando la reflexión.** Oscar Stuardo reconoce en el humor una herramienta narrativa muy importante, que en la puesta en escena permite que el espectador pueda distanciarse de la situación que observa, –

como revisamos antes, respecto a la idea de “distanciamiento” o “extrañamiento” de B. Brecht- este distanciamiento propicia la reflexión frente a lo que se ve, este momento reflexivo es permanente en su obra. Stuardo propone momentos o situaciones cómicas, a veces sin un sentido aparente, pero que en el global de la puesta en escena, toman un sentido mayor. El propiciar este distanciamiento no es gratuito, si bien anteriormente se refirió al sentido del distanciamiento en la puesta en escena de este director y su relación con Brecht cuando se hace por medio del humor, en este caso, se está evidenciando lo “absurdo de la vida”, lo “patético” del ser humano y sus relaciones, “el sin sentido” de muchas situaciones de la vida, lo “ingenuo” del ser humano, por tanto, muestra con ello la carencia, lo que no se quiere ver como sociedad, tal vez su influencia con el teatro de absurdo. Con esto, propicia una reflexión crítica aguda y que debe ser resuelta escénicamente. Esta tarea en el ámbito de la dirección teatral no es fácil, más bien desafía creativamente tanto al actor como al director, porque para que cumpla esta función, debe ser trabajada con mucha precisión y conciencia de la pieza en general.

b.- **Agudiza su crítica social.** Así como propicia la reflexión, el humor también permite agudizar la crítica social, la que se genera cuando se es consciente de los elementos que se disponen para el “humor”, es decir en términos simples, de qué nos reímos, qué personaje o situación dentro de esta

puesta en escena, permite potenciar el discurso de la obra. Nuevamente, entonces, nos enfrentamos a una tarea que requiere de un director “lucido”, consiente tanto del mundo que propone la obra, como del contexto en que se desarrolla, dado que este recurso, el autor lo utiliza para dar una opinión crítica sobre algo que le importa. Así, como en el primer capítulo, los personajes “torpes” por ejemplo, hay una decisión del director de mostrarlo así y reírse de ello. Lograr a cabalidad este aspecto, depende directamente de la agudeza crítica del director, ya que si bien el actor puede proponer diferentes “formas”, es el director quien decide cuál ejecutar y en qué momento. Esta agudeza obliga al director a “escuchar” la obra con mucha apertura, a estar consciente del contexto y de cómo los actores ejecutan su trabajo, es decir, tener una conciencia total de cada uno de los elementos que componen la puesta en escena: actores, escenografía, iluminación, música, sonoridad, etc. Además de ello, Stuardo como creador, cree en el ejercicio reflexivo del espectador, por lo que cuando toma una decisión en este sentido y determina momentos donde se potencia el humor en la obra, también espera que el espectador haga su propia lectura de ello.

c.- **Entretener.** Este es un aspecto muy importante en lo relativo a la función del humor en la puesta en escena, ya que entretener, permite que el espectador se mantenga atento a la representación, permite captar y mantener la atención del espectador, lo que se traduce en una mejor comprensión de la

puesta en escena en general, comprensión en el sentido que el espectador está más llano a lo que la puesta en escena presenta, sobre todo, en cuanto a elementos discursivos e ideológicos. En este contexto, la entretención es fundamental para la puesta en escena, porque en un sentido profundo, propicia un mejor diálogo con el espectador, ya que derriba barreras comunicacionales, al captar la atención del espectador y por medio de ello el interés de este.

d.- **Elemento de ritmo.** El ritmo en la puesta en escena, responde a la conjugación de diferentes factores, los que en su conjunto permiten una composición completa, porque cuando se refiere al ritmo, es a la conjugación de todos los elementos que componen la puesta en escena, que en su totalidad, le dan pulso a la puesta en escena. En este aspecto, la función de humor es de vital relevancia, ya que contemplando los tres puntos anteriormente mencionados, el director puede pulir y precisar composiciones que potencien el ritmo de la puesta en escena, generando con ello un montaje escénico completo, inteligente, lúdico, creativo, interesante, crítico y particular. Por lo que el humor tiene una función compleja en la puesta en escena, de ser un aliado del director, intencionado para la creación de una puesta en escena rica y compleja, potenciando la relación con el espectador y permitiéndole a este, viajar y comprender mejor la obra en general.

#### **4. Conciencia del espectador, en cuanto a la exigencia actoral y su función narrativa.**

Stuardo crea montajes, que son cada vez más conscientes de la teatralidad, ya que ve el espacio teatral como un universo particular, que tiene reglas y normas, donde desde la “imaginación” se crean mundos ficcionales, que si bien, son reflejo de la realidad o de la vida, existen bajo sus propias normas.

Para él, el teatro no es solo un medio expresivo, es también un lugar de resistencia y por eso, está constantemente pensando la “teatralidad” y dentro de ello, uno de los elementos que más utiliza en su puesta en escena, es evidenciar que se está presenciando un espectáculo escénico. Hacer un ejercicio consciente en el espectador, reconocer los elementos de la puesta en escena, que le recuerden que está siendo testigo de una representación teatral, utilizando diferentes recursos escénicos para ello.

Esta conciencia, que se refuerza con la idea de “distanciamiento” o “extrañamiento” de B. Brecht, favorece el proceso reflexivo en el espectador, toma una forma a veces, más cercana a lo “performativo” vista en el teatro en la actualidad, si bien no es lo contrario a lo planteado desde el distanciamiento de Brecht, se relaciona con un distanciamiento inserto en el personaje de ficción,

los personajes-figuras de Stuardo, no actúan necesariamente en tercera persona como propone Brecht, sino que cruzan la barrera del personaje-figura para instalar el espacio del actor, que no es exactamente lo que propone Brecht.

Esto permite que se observe la escena de manera reflexiva, o autorreflexiva como ya se planteó, porque al exponer los elementos de la puesta en escena que propician el extrañamiento, dando cuenta de que se asiste a un espectáculo teatral y se tensionan los elementos que componen la puesta en escena, reflexionando sobre sí misma.

Esta forma de hacer teatro es una constante en Stuardo, abrir el espacio del “comentario” desde la escena y mirar la escena desde la escena. Todo esto, propicia una sensación de estar siendo “observados”, una cierta paranoia en sus personajes-figura, en las situaciones que enfrentan y en la puesta en escena en general, finalmente, una conciencia permanente de representación, que se cuestiona a sí misma.

En este sentido, el espectador toma un protagonismo relevante al ser considerado por el autor, como un agente activo en la representación, sin la

necesidad de intervenir en la ejecución de la acción escénica, pues lo hace a través del ejercicio reflexivo que realiza frente a la puesta en escena.

Es su rol de receptor de elementos cognitivos, estéticos y emotivos, lo que instala al espectador, en la perspectiva de un Espectador Modelo<sup>39</sup>, como plantea De Marinis (1997), que se refiere fundamentalmente a su autonomía creativa parcial, entendiendo la capacidad del espectador como:

...un “saber” unido a un “saber hacer”, es decir, como el conjunto de presupuestos (conocimientos, motivaciones, actitudes, habilidades) que ponen al espectador en condiciones de seguir (más o menos bien, evidentemente, a distintos niveles y con diferentes resultados posibles) las operaciones necesarias para la actualización semántica y comunicativa del espectáculo.

(Marinis, 1997)

Esta capacidad del espectador de reflexionar frente al espectáculo y crear a partir de su propia experiencia, el sentido o discurso de la obra, es algo fundamental del teatro, que el autor aprovecha para tensionar la ficción propuesta, junto con la representación, haciendo de su poética, una poética que se cuestiona a sí misma, es decir, una poética autorreflexiva.

---

<sup>39</sup> DE MARINIS, M. 1997. *Semiótica. En Comprender el teatro*. Buenos Aires, Editorial Galerna. pp 27

## **5. El trabajo con los actores.**

En la mayoría de los testimonios que se han rescatado en relación a Oscar Stuardo, hay una tendencia a mencionar sus características personales, en las que siempre destaca su sentido del humor, su sencillez, así como también su gran capacidad intelectual. Estos elementos que componen las características personales de Stuardo tienen alguna incidencia en su rol como Director y que se ve reflejada en la relación que establece con los actores.

Oscar Stuardo es un director que propicia la experimentación, que ve en la práctica teatral un espacio de construcción constante, donde la idea de ensayo se acerca más a la de un laboratorio escénico. En este camino, lleva a los actores a indagar, desde sus universos personales, para dar cuerpo y forma a los personajes-figura que les toca interpretar. En esta búsqueda, el actor va siendo inducido por el director a seguir ciertos caminos, pero teniendo completa libertad en este viaje. Stuardo busca actores activos, creativos y propositivos. No le sirve el actor que solo sigue indicaciones, ya que él no se las dará. Espera crear en conjunto con el actor, el espacio narrativo de sus montajes, para Stuardo el actor es un elemento fundamental y decisivo en la puesta en escena. De él se nutre para la creación de imaginarios que den sentido a la puesta en escena, son ellos los que deberán dar sentido a las palabras del texto o de completar lo que estas no dicen.



En relación al trabajo con los actores, se enfocará en tres puntos que desarrollados individualmente:

**a.- El personaje-figura.** Del capítulo anterior. Stuardo nombra en muchos de sus textos dramáticos, a los personajes como “figuras”. Esta idea de figura, se puede entender bajo la perspectiva de lo que plantea Otakar Zich<sup>40</sup> -también antes citado- que entiende como figura a la concepción que el actor se hace del personaje dramático y que finalmente se traduce en la reproducción motora o fisiológica (física-corporal) hecha de este. Al entenderlo así, se puede interpretar que lo que Stuardo hace es, por una parte, dar relevancia al trabajo creativo del actor y por otra, dar cuenta de que su trabajo dramático sólo existe, si es llevado a escena, en ambos casos, es la puesta en escena lo importante, no su texto, esto permite reafirmar la idea de que la dramaturgia de Stuardo, es una evidencia de su mirada de la teatralidad, que refleja su característica de director autor. Entonces, volviendo al rol del actor, la relevancia que le da en la puesta en escena es fundamental, ya que es él el creador del “personaje dramático”, entendiendo como “personaje dramático” a la percepción del observador<sup>41</sup> , en este caso del espectador, quien observa la figura creada por el actor y establece en su imaginario, al personaje dramático.

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.55

Es importante tener claridad frente a este factor, dado que determina la relación que el autor establece como director con el actor, como se pudo constatar en algunas de las entrevistas sostenidas con actores que trabajaron con Stuardo, así como se da cuenta en su biografía escrita por Verónica San Juan para la revista Gestos, este da plena libertad al actor para crear sus personajes, lejano a cualquier indicación de planta escénica específica, si no que se dedica más bien a profundizar en el sentido de la obra, a que el actor tenga herramientas respecto del tema, el contexto, o lo que representa para él como director.

Esta es una de las características más fuertes de Stuardo como director, pues al trabajar durante tanto tiempo como docente teatral, presenta un profundo respeto frente al trabajo creativo-interpretativo del actor, esto lo lleva a escoger actores que realicen un trabajo creativo importante, o que se dejen llevar fácilmente por el proceso creativo, ya que lo que busca en el actor es que este reflexione, pero no en términos intelectuales, si no que en su interpretación, es decir, que su arte-actoral sea reflexiva y dicha reflexión debe ser escénica para, de ese modo, nutrir la puesta en escena.

b.- **El trabajo del texto.** Para Stuardo el trabajo creativo y de interpretación del actor es fundamental, por lo que el trabajo del texto debe permitirle al actor desarrollarlo. Para ello, no realiza un “trabajo de mesa” muy analítico o intelectual, si no que se concentra en la lectura del texto, pero desde una perspectiva más práctica. Esta lectura del texto, donde se reúne con el elenco para que cada actor lea a su personaje, permite a Stuardo poner énfasis en las palabras, o mejor dicho en la sonoridad de estas y de este modo “escuchar” la obra. Así puede poner acento en las pausas e imaginar que se esconde detrás de ellas. Esta característica se va arraigando en su trabajo como director, primero por su melomanía, que lo lleva a establecer relaciones musicales con su entorno y por sobre todo con sus creaciones, pero también, por el avance de su ceguera provocada por su diabetes. Hay actores que dan cuenta de esto<sup>42</sup>, indicando que con el avance de su ceguera, Oscar Stuardo comenzó a dirigir de espaldas a la escena, y solo desde su percepción auditiva sabía dónde estaba cada actor.

Por lo tanto el trabajo el texto, es fundamental en su trabajo como director, no desde la perspectiva convencional de análisis del texto, más bien en el aspecto interpretativo de este, para él las voces de los actores eran muy relevantes, como recuerda Pablo Jerez en su entrevista para esta investigación, donde reflexiona:

---

<sup>42</sup> 2012. Entrevistas a Pablo Jerez para esta investigación

“...ahora si lo pienso bien...con el tiempo... los actores que interpretamos en su momento a Jam y Jem, en sus diferentes versiones, nos parecíamos, no necesariamente en lo físico, si no que en lo que proyectábamos, en nuestra energía en escena, en nuestra forma de crear y en la voz...teníamos un registro de voz parecido... Yo creo que el Oscar tenía una idea preconcebida de cómo se escuchaban estos personajes...”<sup>43</sup>

(Jerez, 2012)

Las voces de los actores, la velocidad de las palabras, los silencios, la sonoridad del texto, eran para Stuardo uno de los primeros acercamientos a la puesta en escena.

**c.- La corporalidad- acciones físicas.** Siguiendo el análisis anterior, respecto del rol del actor y de la sonoridad del texto, la corporalidad o las acciones físicas de los actores, son un elemento importante a considerar en el análisis del trabajo de Stuardo como director. Aunque Stuardo no provenía del mundo del teatro y jamás se formó como actor, tenía un profundo conocimiento de los movimientos teatrales de la época, así como de toda la teoría que rondaba al arte teatral, dado que era un hombre muy estudioso y culto, como dan cuenta sus contemporáneos. Esta formación teórica, junto a su relación crítica de la teatralidad, que resaltan aspectos ya mencionados como la importancia del rol del actor y del espectador en el fenómeno teatral, se vinculan con la importancia que daba Stuardo a las acciones físicas de los actores. Si bien, Stuardo

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, JEREZ. 2012.

escasamente daba indicaciones de planta de movimiento a los actores y dejaba ese espacio de creación para el actor, sí releva importancia a lo que esconde la palabra, es decir, qué se hace cuando se dice o se deja de decir algo en la escena. La creación de ese mundo genera fascinación en él, por eso valora tanto el trabajo de los actores, por su capacidad de crear mundos con ellos mismos, con su cuerpo y su emoción. Esta relación con las acciones físicas, también se vincula con la idea de mimesis, que finalmente también se desprende de la idea de juego que Sturdo plantea, este juego que es: Juego= Representación = Teatro = Vida. Así como nos referimos antes a su influencia Artaudiana, las acciones físicas del actor, son fundamentales para el teatro de Stuardo, porque para él, el teatro es juego, es representación de la vida, pero no representación literal de la vida, si no que una representación poética – simbólica de la vida, entonces el actor no hace mera mimesis con la realidad, porque representar no es volver a presentar una situación de la vida misma, si no que el teatro tanto juego, tanto representación, es una instalación en el espacio-tiempo, que permite un ejercicio reflexivo – práctico en el presente, de lo que el ser humano hace. A esto Stuardo llama “Necesidad trascendente” o en sus palabras:

“que la imagen del hacer humano, en todas sus facetas, sea mostrada y demostrada, con el fin de que el re-vernos, así lo esperamos, nos ayude.

Subjetivamente solicitamos al teatro, se convierta en una teoría viva del conocimiento de la vida.”

(Stuardo, s.f)

Esta última idea, que concluye la profunda relación que Stuardo establece con el teatro, refleja claramente, la importancia que para él tiene la puesta en escena y en ella, el rol del actor como agente movilizador de una reflexión de la humanidad.

## **6. El ritmo en la puesta en escena.**

Antes se refirió el ritmo en relación a la función del humor, pero el ritmo es una unidad mucho más compleja para Stuardo.

El ritmo en la puesta en escena es el “todo”, el resultado final del montaje, la conjugación de cada uno de los elementos de la puesta en escena, lo que incluye, iluminación, vestuarios, escenografía, universo sonoro, musicalización, actuación, etc. Esto implica una consciencia de la totalidad de la obra, de cada uno de los elementos que la componen en lo escénico y cómo dialogan para construir la puesta en escena final. En este sentido, Stuardo es muy agudo en sus obras dramáticas, por ejemplo, hace indicaciones precisas de iluminación, de divisiones de espacio escénico, como en *En Lance* o *Zaragoza*, en las que existe una real consciencia de la puesta en escena y de la importancia de cada uno de los elementos que la componen.

De igual forma, hay otras como *El ámbito*, en las que la única indicación es: “Dos figuras en un espacio. Un bastidor. Luz de pronto.”<sup>44</sup> Pero incluso en este caso, hay conciencia de teatralidad, donde cada elemento que compone la escena cumple una función y es parte de la narración. Si bien en este ejemplo, la indicación es más amplia o general y no demuestra claramente lo que afirmamos, al interior esta pieza dramática si se evidencian los elementos escénicos que son relevantes para este caso, orientados fundamentalmente al rol de la actuación –que es fundamental para el autor- y donde el resto de los elementos están al servicio de esta, es decir, que cuando no existe mayor indicación en el texto, es porque es tarea del actor y su interpretación y fundamentalmente del director, situar la escena dándole cuerpo y contexto para el proceso reflexivo que realizará el espectador, como también hemos desarrollado antes. Es importante este punto, ya que Stuardo propone a un director activo que se alimenta del texto y del trabajo creativo de los actores, un mediador entre los elementos que componen la puesta en escena, el encargado de graduar la intensidad e importancia de cada uno de los elementos que se ponen en juego en el montaje teatral donde la creación de un universo de teatralidad está al servicio de la representación y principalmente de la narración que favorezca la reflexión.

---

<sup>44</sup> STUARDO OSCAR. 2003. “*Oscar Stuardo, Antología de obras teatrales*”. Ril Editores: 31

Tanto en sus puestas en escena de formato breve, como en las de mayor extensión, en las que se presenta un espacio desnudo o en las que contemplan mayores elementos escenográficos, se evidencia la comprensión de la totalidad del mundo presentado, eso lleva a que en el momento de escenificación de dichos textos, haya elementos que toman mayor o menor preponderancia para construir el todo de la escena, pero que se vinculan directamente con el discurso y el sentido final de la obra. Todo esto traducido al ejercicio escénico, requiere de un director que tenga un sentido total de la puesta en escena que va a crear. Esta labor propia del director teatral, de dar mayor o menor relevancia a cada elemento que compone la puesta en escena y una conciencia panorámica de esta, es en Stuardo, como la del “director de orquesta” - haciendo con esto un paralelo entre musicalidad y armonía para el director de orquesta y ritmo de la puesta en escena para el director teatral- donde se debe ser preciso en cada uno de los elementos que se disponen en función de la importancia del ritmo y la capacidad del director de disponer de cada elemento en medida justa, que potencie el discurso de la escena y con ello, la comprensión de la obra y la reflexión del espectador.

Stuardo no solo dirige montajes de su autoría y tiene una vasta experiencia como director de obras de otros autores -algunos de estos clásicos del teatro-, pero de estos no existe mayor registro, salvo algunos comentarios de prensa de la época, que en su mayoría carecen de análisis crítico y se fundan en



impresiones personales del autor, por lo que para poder observar este fenómeno en él es importante tener en cuenta lo que su dramaturgia propone en términos escénicos, así como contrastarlo con la experiencia de los actores que trabajaron con él.

El factor sonoro de la obra fue tomando mayor importancia para Stuardo, lo que se relaciona directamente con el ritmo, que si bien no es solo un factor musical o de sonoridad, sino que responde al resultado final de la puesta en escena y la relación que existe entre cada uno de los elementos que la componen, permite visualizar desde donde se vincula el director con la escena. Todo lo que propone en su dramaturgia, puntuación, pausas, silencios, gritos, secuencias de acciones, onomatopeyas, oscuridad, luz, música, etc. dan cuenta de un sentido de espectáculo completo, el que se traduce en una propuesta de ritmo escénico, donde cada uno de los elementos que se han desarrollado en este capítulo tienen un rol fundamental, ya que componen el todo de su obra y que junto con dar sentido, permiten percibir la relación casi filosófica que establece Stuardo con la teatralidad. El teatro para Stuardo no es solamente un medio de expresión o de comunicación, es un lugar de resistencia y autoreflexión, un proceso crítico permanente, donde hay una coexistencia de planos, que permite reflexionar tanto del “hacer humano” como del “quehacer teatral o escénico”, de una manera activa y permanente. Se concluirá esta idea con sus propias palabras: “Quienes, sobre todo en el plano pedagógico, nos enfrentamos

constantemente con este extraño fenómeno, no podemos sino asombrarnos y reflexionarnos a nosotros mismo, en consecuencia e inquietud.” (Stuardo, s.f.)

Oscar Stuardo es un hombre de teatro que se formó en él a una edad madura, que desarrolló una mirada de la teatralidad adelantada para su época, con fundamentos profundos y un sentido crítico arraigado y otorgó al teatro su lugar de resistencia y supervivencia, le permitió vivir su sensibilidad en un periodo difícil de Chile, donde la sociedad estaba dividida en polos y en el que la desconfianza y la desilusión habitaban de forma permanente en los artistas chilenos. Encontró aquí su lugar, invirtiendo en el teatro toda su humanidad. Un vanguardista, un *underground*, un movilizador crítico, un teórico del teatro, un formador de actores, que independiente de cualquier apreciación estética o afinidad escénica, merece un lugar en la memoria teatral chilena.

## CAPÍTULO III

### PROYECTO CREATIVO

#### **Puesta en escena del texto *Las Hermanas*, de Oscar Stuardo.**

##### **1. Elección del texto.**

Durante el trabajo de investigación sobre la dirección y dramaturgia de Oscar Stuardo, aparece entre sus textos inéditos el texto *Las Hermanas*, el que es según el mismo autor un “ejercicio Artaudiano para actores”. Este texto, de formato breve -cuatro carillas- muestra la historia de dos hermanas que son atormentadas por la presencia de su madre, una madre que no habla, que inicialmente no se ve pero se siente y que se cae permanentemente.

Si bien es un texto de formato breve, orientado a ser un ejercicio para actores y no una obra teatral propiamente, concentra en estas cuatro carillas elementos característicos del trabajo de Stuardo, lo que en su puesta en escena permite abordar perfectamente su poética.

Dentro de los elementos que hicieron que este texto pareciera el más apropiado para abordar la experiencia escénica de esta investigación, se mencionarán los más significativos en la elección:

Por una parte, el dialogo de los personajes en todas las obras de Stuardo es siempre muy interesante, primero por cómo se dice lo que se dice y luego por lo que no se termina de decir. Los textos de este autor en general, mantienen una estructura muy dinámica, lo que se percibe fácilmente con el simple ejercicio de leerlo, ya que en su lectura se puede tener una noción de cómo debiera escucharse, de la velocidad de las palabras o de la duración de las pausas o silencios. Al mismo tiempo despierta una gran curiosidad frente a lo que no se dice, qué guardan esos innumerables puntos suspensivos en sus diálogos, qué es lo que esperan esas figuras-personajes, qué conflicto es el que realmente quieren resolver o simplemente mostrar, qué se esconde detrás de esta curiosa situación, etc. Es una provocación escénica permanente, una invitación tácita a completar con lo escénico lo que falta.

Es justamente para enfrentar esta provocación, que el autor propone acotaciones que contribuyen a esta construcción de acción, desde una perspectiva escénica, descripción o indicación que podría visibilizar lo que falta o como se podría completar. Es en este sentido, que aparece el primer elemento que me lleva a escoger este texto, surge en uno de los primeros diálogos la obra, donde aparece en una acotación muy interesante:

Oscuridad. Se oye un ruido sordo. Un bulto que cae. Luz de pronto. Las dos hermanas están allí enfrentándose. La menor le tiene una mano en el cuello a la mayor.

MAYOR: De nuevo se oyó (la menor asiente) De nuevo...

MENOR: Se oyó...

MAYOR: Sucede... (pausa larga crescendo)... todas las noches... ¿todas las noches? (la menor no contesta) Sucede... (la menor se da vueltas bruscamente)

MENOR: Nunca dejas que te explique nada. Me interrumpes. me dejas con la palabra en la boca...

MAYOR: He hablado todo, casi todo hasta ahora. Tú...

### 1.- Fragmento texto *Las Hermanas*.

Esta descripción de: “*pausa larga crescendo*”, que en términos teatrales o como directora de teatro es posible comprender o imaginar, no deja de ser un desafío atractivo y profundo, desde la concepción de la teatralidad o del espacio teatral, ya que justamente habla de un elemento fundamental del teatro, eso que es lo que se despega del texto dramático y construye la teatralidad, lo que se ve y se escucha.<sup>45</sup> Bajo esta perspectiva, el texto instala de forma automática en el universo del autor, en su mirada frente a la escena, pero fundamentalmente en su idea de teatralidad.

---

<sup>45</sup> En relación a lo que plantea Otakar Zitch: “...el “texto dramático” es una anotación tan solo parcial; aunque proporciona ciertas ideas directrices para la actuación visible del actor, no determina concretamente sus cualidades artísticas específicas, que son *óptico-cinética*.” (Jandová Jarmila y Volek Emil, 2013, “*Teoría teatral de la escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*”, Editorial Fundamentos, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, p. 46)

En el fondo ¿qué es una pausa larga crescendo? o ¿Cómo se hace una pausa larga crescendo? o ¿Qué pausa larga crescendo me gustaría desde la dirección teatral crear o ver?, estas preguntas, a la hora de abordar un proceso de creación teatral, se vuelven esenciales al definir el texto dramatúrgico a trabajar, pues son las que conducirán a crear la puesta en escena final

Por otra parte, el elemento más rico (teatralmente) de este texto, se instala en la escena final del texto, que más que una escena es fundamentalmente una descripción, ésta descripción genera imágenes tan interesantes y particulares que abren interrogantes tanto en cuanto a lo técnico, a cómo se montaría escénicamente, como en términos de sentido y discurso: ¿Qué quiere decir el autor al escribir esto?, y entonces la pregunta que surge es: ¿Qué quiero decir como directora al escoger esto?

MENOR: "Entiendo"... no seas imbécil (se aleja) Todo consiste...

MAYOR: Lo sé...

Se dirige a la anciana .La trae penosamente hacia adelante) Mira...

(Le saca las manos de la cara. Aparece una mujer joven grotescamente maquillada) Ahora... (Le aprieta el pecho. La mujer exhala algunos sonidos que se transforman en una risa algo espasmódica. La menor se abalanza hacia la mujer. La despoja de alguna ropa. La mujer queda casi desnuda. La mayor le mueve los miembros en una posición algo increíble. Las dos hermanas se van a dos extremos, se sientan en el suelo y miran con una sonrisa irónica hacia los espectadores. Se oye un ruido sordo. Las hermanas miran hacia atrás, estáticas. La mujer sigue riendo unos segundos hasta que la luz desaparece.

JUNIO 1984.

2.- Fragmento texto *Las Hermanas*.

El desafío escénico y creativo que implican las imágenes propuestas por el autor, junto al profundo sentido en términos de discurso, son los que despiertan el interés en el texto. Cuando el autor dice: *“aparece una mujer joven grotescamente maquillada”*, ¿Qué representa esa mujer? ¿Qué quiere mostrar con esa descripción?; o cuando dice *“la mujer exhala algunos sonidos que se transforman en una risa algo espasmódica”* se vuelve igual que antes, a algo que como directora de teatro se puede comprender o imaginar, en el fondo se puede entender qué es una risa “algo” espasmódica, pero ¿Qué representa para el autor esa risa “algo” espasmódica? ¿Cómo se crearía desde lo escénico esa situación?; o cuando dice *“La despojan de alguna ropa. La mujer queda casi desnuda. La mayor le mueve los miembros en una posición algo increíble”* ¿Cómo se representa esto? ¿Cómo hacer que la mayor mueva los miembros de la mujer a una posición “algo” increíble? ¿Qué es una posición “algo” increíble?

En el fondo, este es un texto que en esas cuatro carillas, lo que hace es abrir un sinfín de preguntas escénicas, tanto estéticas, como de sentido, un desafío creativo atractivo para enfrentar el proceso práctico de análisis de este autor-director, que en cada uno de sus textos, incluidos los más breves, muestra una postura tan interesante frente a la teatralidad, tan avanzada para su época, a las posibilidades artísticas que el teatro contiene y que permiten incluso con

este texto, un ejercicio para actores de 1984, tensionar la teatralidad y así, abordar escénicamente su poética teatral.

Por último, es relevante también en la elección de este texto, el hecho de ser una obra que presenta un universo femenino, de relaciones entre mujeres, lo que para el trabajo como directora, es un elemento importante de considerar, este universo femenino es un espacio del que me interesa hablar y tensionar en escena, sobre el cual es interesante reflexionar escénicamente. Son mujeres que habitan a conciencia, que están detenidas en el tiempo, sujetas a un sistema relacional que no las deja escapar y que las agobia.

## **2. Análisis del texto.**

Para poder enfrentar el proceso escénico de este texto, el análisis de la obra y el contexto de su autor son fundamentales. Sturaro no presenta personajes sino que más bien ofrece figuras<sup>46</sup>, las que son creadas para ser terminadas finalmente por el trabajo actoral. En este sentido, el texto *Las hermanas* no es la excepción, ya que presenta tres figuras que denomina: Hermana mayor, Hermana menor y Mujer. Las dos primeras son claras, ya que representan a las hermanas que dan nombre al texto, la tercera en cambio, es menos evidente ya que durante la obra es denominada madre. Solo comenzar

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, Zirich. p. 54



con este análisis, permite hacer algunas reflexiones interesantes, primero: los personajes se conciben en cuanto a su relación con los otros, en este caso las hermanas por su jerarquía, la Hermana mayor y la Hermana menor. Segundo: la “mujer”, es un concepto más amplio que las hermanas, a las que al menos se identifican en su relación jerárquica, ya que la mujer, aunque en términos relacionales es claramente la madre de ellas, como figura no se llama madre, si no que mujer.

Inicialmente solo se menciona a la mujer y luego en lo que avanza la obra se entiende que mujer es también madre y que es madre de las hermanas.

Entonces qué o quién es la mujer-madre, por qué se cae a cada momento, por qué se cubre el rostro y por qué cuando es enfrentada por las hermanas descubre su rostro y aparece una mujer joven grotescamente maquillada, si antes siempre se nos habló de una mujer mayor. Todo esto, acompañado por lo dicho por las hermanas durante la obra, permite vislumbrar que la mujer-madre no es solo una figura-personaje de la obra, sino que es algo más, un tema, un símbolo, algo a lo que el autor quiere que pongamos atención. Por la complejidad de este análisis, dejaremos a la mujer-madre, como un elemento de análisis que desarrollaremos más adelante.

Se comenzará entonces con el primer momento de la obra, aparecen dos mujeres (hermanas) peleando rodando por el suelo, las que son interrumpidas por un ruido fuerte, que continuará apareciendo en diferentes momentos de la obra y siempre estará asociado a que la madre se cae. Las hermanas entonces dan cuenta de que este ruido se escucha siempre, con lo que se entiende que esta no es una situación nueva para ellas, si no que por el contrario, es una situación que se viene desarrollando hace mucho tiempo, que es casi rutinario, de hecho la obra comienza dando cuenta de ello.

**“LAS HERMANAS”  
OSCAR STUARDO  
(EJERCICIO ARTAUDIANO)**

**FIGURAS  
HERMANA MAYOR  
HERMANA MENOR  
LA MUJER**

**Oscuridad. Se oye un ruido sordo. Un bulto que cae. Luz de pronto. Las dos hermanas están allí enfrentándose. La menor le tiene una mano en el cuello a la mayor.**

**MAYOR: De nuevo se oyó (la menor asiente) De nuevo...**

**MENOR: Se oyó...**

**MAYOR: Sucede... (pausa larga crescendo)... todas las noches... ¿todas las noches? (la menor no contesta) Sucede... (la menor se da vueltas bruscamente)**

**3.- Fragmento texto *Las Hermanas*.**

Esta rutina de la que se habla, la monotonía y cansancio de vivir una situación durante mucho tiempo, genera la atmósfera de la obra, un estado de estancamiento. Esto sería entonces el primer elemento a considerar de la obra,

una atmosfera abrumadora y de cansancio, la necesidad de que hay que cambiar algo o de que no se puede seguir viviendo así.

Luego comienza a desarrollarse la relación entre ellas, donde afloran sus rasgos característicos y su relación de co-dependencia. En el caso de las hermanas, la importancia de estar juntas siempre y que juntas deben enfrentar a la madre, es un elemento vital de la obra, cada una existe en función de la otra y se conocen a partir de la relación que establecen.

MENOR: Nunca dejas que te explique nada. Me interrumpes, me dejas con la palabra en la boca...

MAYOR: He hablado todo, casi todo hasta ahora. Tú...

MENOR: ¿En que lado me dejas a mí? (se da vuelta hacia ella) Me dejas sola siempre. Atormentada y sola... Como a ti te gusta. Siempre. hace mucho tiempo. "Amorosa", me dices. "Mira, llegué pronto" "Corrí pensando en ti"

MAYOR: Es cierto, absolutamente cierto. Jamás, no creo haberte mentado jamás. Mi intención nunca ha sido otra. Alejarme de ti, no. Ni ella ha sido un obstáculo . (la menor comienza a deambular, la mayor sigue hablando) Quisimos estar juntas, como nunca. Ni ella ha sido un obstáculo. Allí está, se cae a cada momento... (grita) Y a ti no te importa...(suave) Ati ya no te importa-

#### 4.- Fragmento texto *Las Hermanas*.

Aquí se sabe que es una situación que se repite hace mucho tiempo y que las agobia, que ese ruido que suena es porque "ella" se cae a cada momento y lo más importante, es que han llegado a un límite en esta situación ya que quieren enfrentarla, o como ellas dicen "*darle fin a esto*". Es a partir de ello que por primera vez la nombran como madre.

MENOR: (Deteniéndose) Allí está... (Corre rápido en una dirección y señala) Sin embargo... nunca nos decidimos a dar fin a esto. ¡Hagámoslo! (Se retira de la puerta) Tú...

MAYOR: Es tu madre.. es la mía también. Traigámosla aquí . Que presencie lo que tenemos que decirnos. Lo que tenemos que decirle a ella.

MENOR: Hazlo.

MAYOR: Tu y yo. Las dos (Se oye el ruido) Ahora. Allí está... (la menor corre a la puerta. La mayor la detiene. Forcejean. La mayor vence y la empuja hacia otro lado) Yo...

##### 5.- Fragmento texto *Las Hermanas*.

Las hermanas están resueltas a enfrentar esta situación, por lo que deciden ir a buscar a la mujer-madre y traerla ante ellas para enfrentarla y decirle lo que piensan. Es este el primer momento en que se ve a la mujer-madre, esta es ingresada a la escena por la hermana mayor y desde ese momento la mujer-madre siempre estará en escena con el rostro tapado con sus propias manos. Las descripciones de este nuevo personaje que entra en escena, hablan de una mujer mayor, una anciana que se “cae a cada momento”, por lo que el texto nos da a idea de un cuerpo aparentemente débil, menciono “cuerpo” porque, al parecer para el autor esta figura es importante, le importa su presencia más que lo que dice, ya que aunque no tiene dialogo (la mujer-madre nunca habla) lo que sabemos de ella lo vamos construyendo con la información que las hermanas dan de ella, además el hecho de que se oculta tras sus manos, demuestra que tiene miedo o que al menos no quiere enfrentar su situación y se esconde. Esto

es uno de los elementos más interesantes de este personaje y de la situación en general, a la mujer-madre se conoce por la tensión que se establece entre lo que las hermanas dicen de ella y su cuerpo en el espacio.

La menor se da vueltas y mira asustada. Se oye el ruido. Aparece de pronto la mayor.

MAYOR: No mires.

Sale. Entra y trae a una mujer de edad que se cubre el rostro con las manos. Trae una silla... pero sin mirar ( La menor no se mueve)

MAYOR : ¡Hazlo rápido!

La menor da una vuelta en redondo sin mirar. Sale. La mayor se coloca en un ángulo de la pieza y no mira a la anciana. Ésta continúa con la cara entre las manos. Luego de un momento...

MAYOR: ¡Rápido... no soporto más!

La menor irrumpe con la silla. Se dirige con temor hacia la anciana. La toma y bruscamente la sienta. La anciana sigue con el rostro entre las manos.

MAYOR: (Mirando a la anciana) ¡Allí está! (burlona) ¡Mírala! ¡Tan distinta, tan escondida, No quiere ver nada! ¡seguramente así sucederá hasta el final!

MENOR: (Mirando hacia los espectadores) ¿Hasta el final? (Toma del brazo a la mayor . Las dos mirando hacia los espectadores) ¿Hasta el final?

Se vuelven lentamente hacia la anciana.

MENOR: Mira, parece que sufre.

MAYOR: La pena desgarró el alma, dicen.

#### 6.- Fragmento texto *Las Hermanas*.

Luego de la aparición de la madre, el autor hace algo muy frecuente en la dramaturgia actual, pero que no lo era en 1984, refiere a la presencia de los espectadores, es decir, a partir de ese momento las figuras-personaje son conscientes que están siendo vistas por otros, elemento característico de la dramaturgia del autor.

El autor plantea en la mayoría de sus textos, conciencia en sus personajes-figuras de que están siendo observados por otros, a veces por alguien, en otras explícitamente por los espectadores. En el caso de este texto, el autor menciona a los espectadores en las acotaciones y más adelante realiza una reflexión por parte de sus personajes en cuanto a ser vistas por otros, aludiendo a la presencia de los espectadores. Cuando el autor instala en sus personajes-figuras, la reflexión frente al hecho de estar siendo observados por otros, habla finalmente de la representación, reflexiona frente a la teatralidad.

MENOR: Que somos una mentira.

MAYOR: Algo que es, pero que no debe ser.

MENOR: Algo que parece ser.

MAYOR: (Mirando irónicamente a los espectadores) Ellos lo están oyendo (La menor le toma la cara y la da vuelta hacia ella) Sin embargo, sabemos...

MENOR: Porqué estamos así.

MAYOR: (Mirando a los espectadores) Se lo creen.

**7.- Fragmento texto *Las Hermanas*.**

Cuando el autor instala en las hermanas la reflexión sobre el sentido de la mentira, “algo que es pero que no debe ser”, perfectamente se podría interpretar que hace referencia también a la representación, como si hablara de ellas como personajes de una ficción, de hecho plantea “se lo creen” en relación a los espectadores, lo que en palabras de los personajes apunta concretamente a la

representación. Esta dinámica es permanente en los textos del autor, esa es la autorreflexión en Stuardo, donde además de poner en tensión la historia de los personajes, también tensiona la teatralidad.

El texto en sí, como el mismo autor denomina es un ejercicio para actores, ya que instala situaciones que deben ser completadas por estos, se centra en la descripción de la situación, más que ahondar en las palabras de los personajes, de hecho estos, se dedican principalmente a producir frases que no terminan, que son siempre interrumpidas, siempre inconclusas. Justamente antes del texto mencionado, los personajes –figuras de las hermanas, establecen un dialogo que tiene estas características, es un texto que perfectamente podría ser solo una voz, aunque lo van diciendo una a una, es una misma idea que se desarrolla y concluye la idea de que son una mentira. Este texto puede referirse tanto a la historia de los personajes, como a hacer una reflexión frente al sentido de la teatralidad y también puede referirse a ambas a la vez. Esta es una característica del autor que permite, desde la dirección teatral, abarcar diferentes ámbitos y tensionar diferentes planos de acción: el de la ficción y el de la teatralidad.

MENOR: ... que no tenemos centro...

MAYOR: ... que estamos como... flotando...

MENOR: ... como hojas...

MAYOR: ... en un fuerte viento...

MENOR: ... que nos acerca...

MAYOR: Y nos distancia... (Mirándola)

LAS DOS: De ella.

MAYOR: Y de nosotras (palpándose las dos)

MENOR: Que somos una mentira.

MAYOR: Algo que es, pero que no debe ser.

MENOR: Algo que parece ser.

MAYOR: (Mirando irónicamente a los espectadores) Ellos lo están oyendo (La menor le toma la cara y la da vuelta hacia ella) Sin embargo, sabemos...

MENOR: Porque estamos así.

MAYOR: (Mirando a los espectadores) Se lo creen.

#### 8.- Fragmento Texto *Las Hermanas*.

En esta secuencia de textos, que finaliza en la conciencia de estar siendo observadas por otros (espectadores), la reflexión de los personajes es profunda y como dijimos antes, permite incluir la reflexión respecto de la representación, ¿a qué se refieren estos personajes cuando dicen que son una mentira? ¿A su relación de hermanas? ¿A su rol como personajes? ¿A la representación? Todas estas preguntas que presenta este breve texto, hacen que el director deba considerar cuales de los elementos que el texto presenta, tomará en su puesta en escena y de qué forma realzará lo que le interesa destacar. Si bien esa es la labor de un director teatral frente a cualquier montaje, hay textos como éste, que presentan un desafío mayor en este sentido, porque tienen un universo más



amplio de elementos a considerar, donde solo a partir de la lectura del texto se pueden ver diferentes planos de narración.

Siguiendo con la idea de que los personajes son conscientes de la presencia de los espectadores, el autor agrega otro elemento, que hace referencia explícita al rol del teatro, refiriéndose a sus características fundamentales, en cuanto a que debe ser visto y oído, es decir que el teatro se compone de elementos visuales y auditivos. En ese sentido los personajes de las hermanas, hablan de que están siendo observadas y que aunque dejaran de ser vistas, las oírían. Esta referencia directa a los elementos fundamentales del teatro, también se relaciona con el conflicto que los personajes-figura enfrentan, pues ese diálogo que concluye con la hermana mayor diciendo ¿y qué?, manifiesta que no les importa ser vistas y esto se puede entender como que no les importa ser vistas por su madre o que no les importa ser vistas por los espectadores. Esta dualidad de narraciones que presenta el texto, son los elementos que le dan su atractivo y al mismo tiempo complejidad.

MENOR: Que somos una mentira.

MAYOR: Algo que es, pero que no debe ser.

MENOR: Algo que parece ser.

MAYOR: (Mirando irónicamente a los espectadores) Ellos lo están oyendo (La menor le toma la cara y la da vuelta hacia ella) Sin embargo, sabemos...

MENOR: Porque estamos así.

MAYOR: (Mirando a los espectadores) Se lo creen.

MENOR: (Volviéndole la cara) Eso qué importa. Da lo mismo.

MAYOR: A menos...

MENOR: ¡A menos!

MAYOR: Que dejen de vernos.

LAS DOS: Eso es fácil.

MENOR: Pero nos oirán...

MAYOR: ¿Y qué?

MENOR: No ve. No quiere ver. La mamita no quiere ver nunca. Ya no ve.

MAYOR: ¿Por qué estará allí?

### 9.- Fragmento texto *Las Hermanas*.

El final de este diálogo instala la pregunta ¿Por qué está allí? Refiriéndose a la madre, esta pregunta continua con una respuesta de la hermana menor, que presenta un elemento interesante de considerar, sobre todo si se es consciente del año en el que fue escrito. La menor se refiere a la madre como una soplona, concepto que toma relevancia en Chile de 1984 -plena dictadura militar- donde la palabra delator o soplón toma un carácter político. Siendo así, es probable hacer una nueva lectura del texto e interpretar que la mujer-madre, tal vez representa otra cosa y que el texto finalmente habla de la realidad política y social de Chile de la época.

MENOR: Es una soplona... pero no tiene a quién decirlo.

MAYOR: Que se vaya.

MENOR: Sí.

MAYOR: Estamos mejor solas.

MENOR: ¿Por qué la trajiste?

MAYOR: ¿Yo? No fui yo. ¿Eso importa?

MENOR: No.

Las dos mirándose fijamente. Permanecen inmóviles.

MENOR: Algo que es... dijiste.

MAYOR: Y que no debe ser.

MENOR: Eso depende... en fin, que todos vean algo distinto...

MAYOR: No entiendo...

MENOR: "Entiendo"... no seas imbécil (se aleja) Todo consiste...

MAYOR: Lo sé...

Se dirige a la anciana. La trae penosamente hacia adelante) Mira...

(Le saca las manos de la cara. Aparece una mujer joven grotescamente maquillada) Ahora... (Le aprieta el pecho. La mujer exhala algunos sonidos que se transforman en una risa algo espasmódica. La menor se abalanza hacia la mujer. La despoja de alguna ropa. La mujer queda casi desnuda. La mayor le mueve los miembros en una posición algo increíble. Las dos hermanas se van a dos extremos, se sientan en el suelo y miran con una sonrisa irónica hacia los espectadores. Se oye un ruido sordo. Las hermanas miran hacia atrás, estáticas. La mujer sigue riendo unos segundos hasta que la luz desaparece.

JUNIO 1984.

#### 10.- Fragmento Texto *Las Hermanas*

Finalmente, se llega a la escena de la madre, uno de los elementos más atractivos del texto. Esta secuencia escénica concentra un conjunto de elementos que son muy interesantes de observar: la risa espasmódica, la posición algo

increíble, la mujer joven grotescamente maquillada, pero ¿Qué representa todo esto para el autor?

Si se enfoca primero en la figura de la madre, la primera lectura es pensar en su rol de quien da la vida y en esa misma lógica, es quien cuida y protege, o en términos generales quien debiera hacerlo. Qué pasa entonces cuando quien debe proteger está débil, se cae constantemente, no habla, se esconde tras sus manos como no queriendo enfrentar nada y cuando es obligada a hacerlo, nos encontramos con una imagen distorsionada, grotesca y que solo es capaz de emitir sonidos extraños. ¿Qué representa esta mujer? ¿Es la familia? ¿Quién o qué se cae a cada momento? ¿Qué se está desmoronando? Si se piensa en el año en el que el texto fue escrito, en plena dictadura militar, la que ya llevaba once años en el país, es de pensar que también es una lectura posible. La madre es solo una metáfora del momento que representa al país, la nación o la patria, debería proteger, pero está frágil, se cae y desmorona a cada momento, se ha vuelto grotesca y ya no es capaz de proteger a nadie, que esta desnuda y en una posición “algo” increíble. Bajo esa perspectiva el texto toma otro matiz. Cuando las hermanas se sienten observadas, ¿quiénes las observan? si dejan de ser vistas ¿Quiénes las oirán?

Por otro lado, se puede hacer una lectura más universal y menos local y aun así, se puede entender que la madre no es solo una madre, sino que es una

metáfora de algo más profundo. El texto habla de la carencia, el abandono, la destrucción o ausencia de los elementos fundamentales de una sociedad, que permitan establecer relaciones afectivas sanas, muestra un sistema de relaciones tóxicas de dependencia mutua, que se instalan como un patrón, que siguen enfermando a cada nueva generación, porque son sistemas de relaciones que están tan arraigados y son muy difíciles de romper.

Es con esta última idea que se desprende del análisis del texto, se da origen a la propuesta de dirección.

### **3. Propuesta de Dirección.**

Como se dijo anteriormente, es un texto que aun siendo breve, presenta varias capas o planos de narración, por lo que es importante definir un punto de partida claro a la hora de abordar su montaje, porque además de la estructura de sus textos, puede producir en los actores -en este caso actrices- alguna complejidad, debido a que los diálogos no presentan una estructura clásica. En general, se presentan como un grupo de frases sin terminar, entonces, el trabajo de construcción y creación que los actores deben desarrollar es fundamental. Para ello, el director debe entregar orientaciones claras que favorezcan el trabajo actoral.

Se tomará como punto de partida la idea de abandono y carencia, la construcción de relaciones afectivas enfermizas que se fundan en una mutua dependencia y que son heredables como patrón de conducta. Instalada esta idea, es que se reorganizará el texto, primero postergando la entrada del personaje de la madre hasta el final de obra, con el objetivo de aumentar la tensión de su omnipresencia y para generar un cambio con su entrada y enfrentamiento de este personaje. Por otro lado, se decidió trabajar con tres actrices en vez de dos respecto de los personajes de las hermanas, ya que para potenciar esta idea de patrón de relaciones nocivas permanentes, parecía pertinente que el trabajo de la repetición podía contribuir y hacer más interesante la propuesta. Entonces, se verá primero a una actriz como a hermana menor, que luego repetirá la misma escena, siendo esta vez, la hermana mayor. Se trabaja con tres personajes, la hermana mayor, la hermana del medio y finalmente la hermana menor, para reforzar así, la idea de que ellas son consecuencia de cómo han sido criadas y que por tanto, vuelven constantemente a repetir conductas aprendidas en sus relaciones afectivas. Esto permite además, mostrar el desgaste de relaciones en tres momentos. Tomadas estas decisiones se reestructura el texto, sin cambiar ninguna de las palabras que escribe el autor, si no que más bien con el foco de reestructurar la secuencia de acciones que permitieran la repetición de la primera escena, así como redistribuir los texto, para dividirlos entre las tres actrices y en ocasiones generar textos corales.

Otra definición, se relaciona con la creación de universos de acción, que permitan complementar la narración y aprovecha las pausas y silencios que el mismo texto propone, para ello, se plantea el trabajo de un universo infantil, donde los accesorios escénicos que se utilicen se relacionen más a un juguete que a un elemento funcional, para ello el tamaño de los objetos toma relevancia y se propone trabajar fundamentalmente con objetos pequeños. Por lo tanto, todas las secuencias de acción que se construyan, debían responder a esta idea de juego<sup>47</sup>, para potenciar una imagen de “niñas grandes” en los personajes de las hermanas, que son reflejo de ese cautiverio en el que viven encerradas. Reforzando esta misma idea, se decide trabajar a partir de la estética de los años 50, para generar personajes que a partir de su vestuario, den la sensación de estar detenidos en el tiempo y al mismo tiempo, poder jugar con lo recargado, que permitiera generar un universo muy femenino, de “mujeres- niñas”.

Esa misma definición, respecto a usar como punto de referencia los años 50, que se traduce en un aporte estético, también se traduce en un referente musical, por lo que indagando en música de la época, se selecciona la canción “*Will you love me tomorrow*” del grupo *The Shirelles*, en su versión original en inglés. La elección de esta canción se centra primero en su temática, ya que en su traducción presenta la pregunta *¿Me seguirás amando mañana?*, pregunta

---

<sup>47</sup> Esto permite reforzar la idea de juego que el autor presenta en su dramaturgia y que fue tratada en los capítulos anteriores.

que da nombre a la canción y se vincula directamente con esta falta de amor o afecto que presentan los personajes, por lo que junto con reforzar la temática de la obra, permite generar un universo imaginario de escape de los personajes a través de la música. Por otro lado, el grupo *The Shirelles*, es un clásico grupo de mujeres de los años 50 (afroamericanas), que en sus presentaciones realizan una especie de coreografías muy sencillas, casi inocentes que permiten nutrir el imaginario de la obra. Ésta canción entonces se transforma en un *leitmotiv* de la obra, para ser utilizado en diferentes momentos y versiones, así creamos una versión de la canción como de cajita musical, la versión original y finalmente un “cover” interpretado por Amy Winehouse, cantante contemporánea, que tiene una textura mucho más oscura, que permite viajar de ese imaginario romántico de la primera versión, a uno más intenso que es el que las trae al presente.

Respecto a la aparición de la madre, se propone la construcción de un universo diferente, manteniendo como influencia el mundo infantil, para acercarlo más al lado más oscuro de este, considerando además, el sentido metafórico que el autor crea en relación al rol de la madre en el texto, elemento relevante en la obra y en el que hay que profundizar.

#### **4. Puesta en escena.**

La puesta en escena es el proceso más vivo de creación teatral, ya que es el momento en el que aparecen todos los elementos que darán cuerpo a la obra.



Es importante tener claridad de las premisas o ejes que darán estructura al montaje, ya que el trabajo creativo, a partir del dialogo del director con la propuesta del autor, ahora involucra a los actores, el espacio, los vestuarios, el sonido etc.

En este aspecto, para este proceso de puesta en escena, se establecieron algunas premisas, como resultado del cruce entre la propuesta del autor y la lectura de la directora. En este sentido, se considera la repetición como un primer elemento, tanto de escenas, como de música (*leit motive*), recurso que permite potenciar el discurso, reforzar la idea de relación toxica que establecen las hermanas -entre ellas y con su madre- y que responde a una conducta aprendida, repetida de generación en generación, aspecto que desarrollaremos en los punto de más adelante.

Otro elemento a considerar como pie forzado del montaje, es desarrollo de la metáfora en la puesta en escena, con énfasis en la escena final, buscando mantener su aspecto simbólico y de extrañeza, tanto en la manipulación que hacen las hermanas del cuerpo de la madre, como en la aparición de ésta en la obra.

El punto de partida del trabajo escénico, también contempla elementos estéticos y de imaginario actoral, mencionados antes, los años 50 son una

influencia estética a desarrollar en vestuarios, musicalidad y espacio, permitiendo reforzar la idea de que están detenidas en el tiempo y generando un aspecto de mujeres “niñas”, lo que contribuye a la narración construyendo el universo de los personajes. En esta misma línea, el espacio también puede parecer detenido en el tiempo y dar la sensación de abandono o de recargado, lo que también potencia la narración. En cuanto al imaginario actoral, se considera el juego como un recurso para mostrar la relación de los personajes, construir el espacio de evasión de estas y, a su vez, permite que los elementos escénicos puedan considerar objetos que simulen o sean juguetes, jugando con sus colores, materialidad y tamaños. Además de reforzar la relación que el autor establece con el concepto de juego y *Homo Ludens* de Huizinga, así como lo desarrollado en capítulos anteriores, respecto a la relación juego = vida = representación = teatro<sup>48</sup>.

Para abordar el trabajo de la puesta en escena, se desarrollarán cinco aspectos de esta, en relación al proceso vivido durante el montaje de la obra *Las Hermanas*.

- a. **Elenco.** Le elección del elenco, es una de las decisiones más importante del trabajo escénico. Su manejo corporal, emotivo y los lenguajes escénicos que el actor logre desarrollar, le darán al montaje un universo fundamental para

---

<sup>48</sup> Ver capítulo II, p. 44

la comprensión de la obra y la precepción de los espectadores. Así mismo, el trabajo con los actores estará determinado por las características del texto, que en este caso, al no ser un texto clásico donde se puede trabajar desde las ideas centrales o temáticas de cada escena, sino que está compuesto por frases o ideas inconclusas. Lo que hay que potenciar es la conexión que establece el actor con las acciones físicas que hace en escena y el contexto emocional que contiene cada una de ellas, es que la elección del elenco vuelve a tomar protagonismo.

La primera modificación que se hizo en el texto, corresponde a los personajes que propone el autor, él menciona a tres mujeres en escena, que corresponden a la Mujer-Madre, las Hermana Mayor y la Hermana Menor, en cambio para efecto de este montaje, se aumenta el número de hermanas para reforzar la idea de que estas relaciones toxicas son consecuencia de un patrón relacional que se repite de generación en generación. Además de ello, también se decide que la aparición de la madre se postergaría hasta el final de la obra, para lo cual se piensa que la madre más que una actriz, podía ser incluso un objeto, sobre todo para potenciar la idea de manipulación que las hermanas ejercen sobre la madre, junto con reforzar la atmosfera de “lo extraño” que presenta el autor en el texto, reforzando la idea de metáfora.

Habiendo definido lo anterior, la elección de las actrices para interpretar a las hermanas debía evidenciar su diferencia de edad y así poder reforzar esta idea de herencia de relaciones familiares viciosas, que esconden carencias afectivas importantes y que son cíclicas, junto con instalar el imaginario del universo escénico, reflejar la idea de una casa de muñecas, o espacio de juego de estas “niñas grades” o “mujeres niñas”, que dé la sensación de un espacio detenido en el tiempo, donde habitan estas hermanas al margen de la realidad, aisladas y donde son acechadas por su madre, idea que también se debiera potenciar.

Siendo así, se escogen tres actrices de 3 edades diferentes, actriz 1 de 60 años (Hermana Mayor), actriz 2 de 40 años (Hermana del medio) y actriz 3 de menos de 30 años (hermana menor).

La decisión de trabajar con tres actrices de edades tan diferentes y con ello, con técnicas de actuación tan diferentes, es donde se presenta la mayor dificultad del procesos escénico, es fundamental para el director considerar su registro actoral y de ese modo establecer un trabajo permanente con ellas, que permita unificar sus estilos o diferenciarlos radicalmente, volviéndolo propuesta y no accidente.

Un elemento a considerar en la elección de las actrices, es que una de ellas, Actriz 1, trabajo como actriz con Stuardo, por lo tanto, conoce su mundo o al menos tiene noción de su universo narrativo. Por otro lado, la Actriz 2, trabajo en su proceso de título de actriz con dos textos de Stuardo, por lo que tuvo que investigar su dramaturgia y su trabajo, siendo solo la Actriz 3 la que desconoce totalmente el trabajo de Stuardo, sin embargo las tres actrices han trabajado anteriormente conmigo como directora, por lo que conozco sus formas de abordar el trabajo teatral, lo que facilita el dialogo desde la dirección teatral con el elenco.

- b. Ensayos.** El proceso de ensayos, comienza luego de la primera reunión donde se establecen los horarios de trabajo y se presenta en términos generales al autor y su texto. Cada actriz se lleva su texto impreso – el original del autor, no la adaptación hecha para el montaje- con la misión de leerlo cuantas veces puedan, junto con reconocer imágenes en él, ya sea emotivas, espaciales, de los personajes, etc. Con foco en reforzar el imaginario de las actrices en su relación con la obra dramaturgica y su posterior escenificación. Otra de las misiones es identificar todas las preguntas que les surjan tanto del texto como de su escenificación para poder abordarlas de forma dinámica durante en proceso de ensayos.

Luego el trabajo se centra en la lectura conjunta del texto, para ello las actrices lo leen con diferentes estímulos que les son entregados por la directora de la obra, ya sean emotivos o técnicos, ejemplo: la instrucción puede ser leerlo con miedo, como puede ser leerlo en susurro o rápido en tono bajo o agudo, etcétera. Luego de cada lectura, se analiza en conjunto los elementos que se reconozcan como relevantes, ya sea desde la percepción de las actrices como desde la dirección.

En cuanto a los personajes, las actrices tienen la libertad de leer los textos de la hermana que quieran. Para ello la única indicación es que el texto no se deje de leer, si en ello hay dos actrices que leen juntas el mismo texto, no importa, así como si se generan pausas porque ninguna lee el texto que continúa. La premisa de esta lectura es acercarse al texto y su universo, crear un imaginario común y crear en conjunto atmósferas narrativas, indagando en ellas. Este formato de trabajo también permite fortalecer el trabajo colectivo, porque fomenta la atención y alerta de las actrices a lo que hacen sus compañeras, de igual modo, las obliga a vivir el momento presente y las aleja de ejercicios reflexivos o analítico demasiado intelectuales, si no que centra el trabajo en lo que las palabras o la ausencia de ellas generan, con énfasis en reaccionar frente al cambio de algún estímulo y evitar que las actrices fijen de forma prematura los textos en una versión única, reforzar la modificación permanente que potencie la investigación escénica, para llegar

a un mejor resultado, donde la conexión entre los actores y la situación escénica, junto a la capacidad de vivir el momento presente se mantenga.

Una vez que se ha realizado por un par de ensayos con esta metodología, se pasa al proceso de improvisación, la indicación a las actrices es establecer relaciones de jerarquía, carácter, emocionalidad y corporalidad para los personajes, para ello, luego de un pequeños entrenamiento de 10 a 20 minutos, que se centran en despertar el cuerpo y disponerlo para la improvisación, se les indica a las actrices que creen una partitura de acciones físicas, que se debe alternar con frases o textos de la obra que recuerden al azar. Luego de que cada una de las actrices hace esto de manera simultánea, se busca a través de la improvisación relacionar estas partituras. La improvisación se centra en las acciones físicas más que en la palabra, utilizando solo los textos propuesto por las actrices. Esto se mantiene durante algunos ensayos, hasta que la comunicación entre las actrices de cuenta de que dialogan y que se conocen en la escena, se desarrolle un vínculo de proximidad, que permita a las actrices habitar la escena y comunicarse como personajes con los otros personajes. Este proceso de improvisación favorece a su vez, que las actrices comiencen a construir sus personajes desde su corporalidad, emoción, voz e ideas centrales.

La siguiente etapa de ensayos, se centra en que las actrices retengan los textos y puedan “jugar” las escenas con libertad. Para ello se trabaja la primera escena con los dos elencos, es decir, con la hermana mayor con la hermana del medio por una parte y con la hermana del medio y la hermana menor, por otro. Se trabaja la misma escena a la vez, por lo que se construyen por oposición y similitud, para potenciar la idea de patrón aprendido. Este trabajo se desarrolla primero bajo la única indicación de seguir la didascálica propuesta en el texto, donde se indica que la menor toma por el cuello a la mayor, luego de esto, al final de cada ensayo se van fijando plantas de movimiento y acción a partir de la propuesta de las actrices y una vez que están medianamente fijadas, se continúa con las próximas escenas. El trabajo con el resto de las escenas es similar, se trabajan a partir de la indicación del texto, memorizando por parte de las actrices unidades de la escena, que permitan con la improvisación ir fijando las escenas. El trabajo coreográfico empieza a tomar mayor protagonismo, ya que avanzando en la obra los personajes muestran características propias que pueden complementarse con los trabajos coreográficos. Luego, se comienzan a desarrollar los tránsitos entre escenas, ya que la adaptación realizada obliga a cuidar la unión entre un momento y otro, primero porque se agregan repeticiones de escenas y luego por la postergación al final de la entrada de la madre. En este proceso también se van enfatizando -por parte de la dirección- algunas escenas respecto del universo construido.



En el proceso de improvisación, el rol del director es muy importante, porque debe equilibrar los espacios de libertad creativa, con los de precisión escénica y para ello, se debe contar con premisas claras para abordar cada ensayo.

Respecto a la musicalización y sonoridad, como previo al trabajo escénico se definió como *leit motive* la canción *Will your love me tomorrow* del grupo de mujeres *The Shirelles*, se realiza una versión en sonido de cajita musical, que se utiliza como *preset* de la obra. Asimismo, se trabaja con las actrices en la memorización de la canción, considerando su traducción, para comprender su sentido en la obra, también se incluye el trabajo con la versión de *Amy Winehouse* del mismo tema antes mencionado, el que se aborda en la escena final. El trabajo de versiones de una misma canción, también permite ver diferentes perspectivas de una misma cosa, junto con potenciar la idea del paso del tiempo, pero en una acción detenida, que aunque el tiempo avance y tengamos diferentes formas de hacer algo, seguimos repitiéndolo, trayéndolo al presente.

La construcción de la escena final, es uno de los procesos más complejos de la obra, para ello, se prueban diferentes formas de construir el final, llegando finalmente, a la narración de este por parte de la hermana

menor, mientras las otras dos hermanas se encargan de recrearlo. Esta decisión se funda en el hecho de que en la escena anterior a la manipulación de la madre, los personajes figuras, demuestran explícitamente ser conscientes de la presencia de los espectadores, lo que de alguna forma, va desarmando el universo ficcional construido, por lo que parece apropiado, considerar este elemento para construir el final, trayendo a escena físicamente el texto escrito por el autor, el que será leído por la hermana menor.

Para la escenificación de este momento se piensa en la construcción de una muñeca pequeña, en la lógica de los juguetes antes planteada, con apariencia tierna, dulce y manipulable, que en contraste a lo que hemos mostrado de la madre en palabras de sus hijas, permita tensionar la imagen que el espectador se ha creado de la madre, mostrándola frágil y vulnerable y así potenciar la extrañeza o lo metafórico de este momento. La madre para el autor es más que un personaje es un símbolo que no se puede ignorar en la escenificación del texto, por eso se aborda como un objeto en el que se proyectan significados.

La muñeca es una muñeca de trapo, se hace de color blanco para cambiar la atmosfera al final de la obra, es necesario hacer un quiebre en la ficción, porque el mismo texto lo ha revelado, dejando expuesto el espacio

de la representación, por eso se decide que durante la escena final se utilice luz negra, que oscurezca el espacio escénico y solo resalte la hoja blanca del texto que es leída por la hermana menor y la muñeca-madre, que al hacerse de tela blanca, resalta en el espacio, donde parece flotar, mientras suena el *leit motive* de caja de muñecas. Esto hace necesario que los ensayos se realicen con música e iluminación para aprovechar al máximo el recurso escénico, y ser muy cuidadoso con la manipulación de los objetos.

Una vez finalizado el trabajo de construcción de las escenas de forma independiente, se da paso al proceso de montaje.

- c. Montaje.** El montaje es el momento en el que a partir de los ensayos, se empieza a dar sentido a la puesta en escena, donde se le da cuerpo a la obra y se compone la narración, dando énfasis en los elementos que queremos resaltar, relevando lo que creemos importante para que el espectador comprenda el mundo que estamos presentando.

Uno de los elementos reconocibles de Stuardo, radica en destacar la importancia del espectador en el fenómeno teatral, en que el acto reflexivo que este realiza, es el que completa la puesta en escena. Por lo tanto, al abordar el montaje escénico de esta obra, se debe estar consciente de que los mundos, personajes y situaciones que el autor propone, dejan muchas

puertas abiertas para que el espectador construya su propia interpretación o lectura de la obra. Lo que en términos escénico, se traduce en tomar una postura frente a lo que se quiere dejar de manera explícita y lo que puede dejarse en el terreno de lo imaginado o interpretado por el espectador.

Esa es una de las razones por las cuales, la figura de la madre es tan difícil de abordar. Cómo trabajar con la expectativa que crea el autor respecto de este personaje. Quién o cómo se quiere que sea esta mujer, por qué el autor la nombra mujer antes que madre, si en toda la obra la muestra en su relación con sus hijas. Todas estas preguntas, que aparecen al leer el texto y que se comentaron antes, deben ser resueltas a la hora de enfrentar el proceso de montaje.

Ya se dijo que el rol de la madre es un hilo conductor de la obra, su presencia es el hecho fundamental de esta, es ella quien genera el conflicto de las hermanas y sin su presencia la obra no existe. Cómo hacer que esta madre sea más atractiva o interesante de ver escénicamente. Desde la perspectiva de la dirección teatral, cómo se quiere mostrar a esta madre. Quién se quiere que sea para potenciar la narración, es la decisión que hay que tomar.

Anteriormente, se dijo que dos de las decisiones importantes que tomadas a la hora de abordar la escenificación de la obra, es el trabajo de repetición de escenas para proyectar la sensación de reiteración de patrones de comportamiento, que generan relaciones nocivas y carencias afectivas, y que postergaríamos la aparición de la madre hasta el final de la obra para aumentar la expectativa respecto de ella y para potenciar la escena final con una real revelación de la madre, siguiendo la idea que el autor propone con la escena final del texto. Además se mencionó que el trabajo con el personaje de la madre, se realizaría por medio de la manipulación de una muñeca de trapo blanca bajo la iluminación de luz ultra violeta, que permita hacer un cambio radical en la atmosfera construida y manipulando el objeto-madre, trayendo a escena el texto físico de la escena final, que es leído por la hermana menor, a partir que el mismo autor, da cuenta en el texto de la conciencia de los personajes respecto de la presencia de los espectadores y con ello va desarmando la ficción.

Para abordar entonces el trabajo de montaje, una vez que las escenas son desarrolladas individualmente, se comienza a trabajar en los enlaces entre ellas, buscando potenciar o quebrar las atmosferas construidas. Este es el momento que requiere mayor precisión en el trabajo escénico, ya que permite generar ritmo y potenciar la narración, dando fluidez al montaje. Además es donde aparece más claramente la propuesta o discurso del

director, pues es cuando se pone foco y se dirige la atención del espectador a los elementos escénicos y narrativos que se consideren relevantes y que permitirán al espectador componer su percepción y comprensión de la obra.

Los primeros espacios que hay que completar, son los que se generan a partir de las decisiones antes mencionadas, la repetición de escenas y la postergación de la entrada de la madre al final. Para hacerlo, es importante tener una imagen o sensación clara de los universos emotivos que se han construido y los recursos escénicos que se han utilizado, para que lo que se construya permita potenciar y no desarmar lo construido. Las transiciones de las primeras escenas presentan una gran dificultad, ya que al repetir la escena se busca que el espectador note que está viendo lo mismo que vio antes, pero en otra versión, aquí se vuelve a la idea de hacer diferentes versiones de una misma cosa y refuerza la idea de estar reviviendo algo permanentemente.

El trabajo con la sonoridad de las palabras también es importante en este proceso, las palabras o la ausencia de ellas, son un recurso importante del autor y al trabajar con ideas que deben ser “completadas” por el espectador, el autor genera juegos muy interesantes con las palabras, que como recurso escénico, puede permitir resaltar palabras que consideremos relevantes dentro del universo creado y considerarlo en la dirección de

actores para dejar esas palabras resonando en el espectador de forma intencional.

Esto, sumado con reconocer acciones que las actrices construyen en su partitura de acciones físicas y que se vuelven significativas en la narración, favorece la transferencia de acciones de un personaje a otro, que den la sensación de que son conductas aprendidas. El trabajo de estos detalles va dando cuerpo al montaje, conduciendo la mirada del espectador, construyendo el lenguaje y sello del director.

Otro de los elementos importantes en el montaje de *Las Hermanas*, es la creación de los “espacios de fuga” de los personajes, para ello la música se utiliza como un canal de desconexión y escape de las hermanas, que les permite habitar una especie de “mundo ideal” que las aleja del acecho permanente de su madre y les permite ser niñas nuevamente, provocándoles una sensación de libertad, que al ser quebrado con las interrupciones de la madre, aumenta en los personajes y finalmente en el espectador, la sensación de frustración y agobio, reforzando la narración.

Estos “espacios de fuga”, se construyen a partir del juego de los personajes y permiten abordar las pausas o silencios del texto, también generar cambios de ritmo y profundizar en las temáticas que se tensionan en

la escena. Esto los transforma en elementos de ritmo de la puesta, que abren espacios emotivos, complementando el mundo de los personajes. Por ejemplo, en la primera escena, para profundizar la sensación de agobio ejercido por la madre y la necesidad de las hermanas de salir de ese círculo vicioso detenido en el tiempo, la hermana del medio se frustra y entra en un estado de rabia y desesperación, la hermana mayor rompe con un juego de “las tacitas”, logrando sacar a los personajes de la densidad de la situación y logra hacerla habitar un espacio lúdico y divertido, sin preocupaciones, donde parece que hacen un picnic y son felices al ritmo de *Will you love me tomorrow* de *The Shirelles*, situación que se quiebra abruptamente por la interrupción de la madre. La instalación de este recurso, contribuye a la narración, porque permite mostrar el espacio emotivo de los personajes, junto con potenciar la figura de la madre, como una presencia asfixiante para las hermanas. Este momento es recreado en otra textura en la repetición de la escena, con la actriz más joven. En esta ocasión, se habita este espacio como una reproducción tediosa de un juego de “tacitas” que antes divertía y que ha dejado de hacerlo.

Estos momentos son instalados en la obra, para completar lo que no se dice y mostrar el espacio emotivo de las hermanas que no está en el texto. Es resultado del trabajo de improvisación de las actrices, bajo la indicación



de dirección de indagar en juegos infantiles, que pudieran completar otros aspectos de los personajes.

Para la creación de este momento, desde la dirección ya se había tomado la decisión de trabajar con objetos escénicos que parezcan juguetes, en este caso se utilizan objetos pequeños, que pueden ser percibidos claramente por los espectadores para que, junto con contribuir a la construcción del universo de la obra, también lo hace en la teatralidad.

Otro momento en esta línea, es el que se construye a través de la coreografía de la canción, en este momento ellas juegan a ser artistas, cantan la canción sumidas en una coreografía básica e inspirada en los grupos femeninos de los años 50, momento que las libera y las sumerge en un espacio de fantasía y evasión. Este lapso también se quiebra abruptamente por la presencia de la madre y se da origen a una nueva unidad en la obra, donde ellas revelan su sensación de estar atrapadas por la madre, este es el texto que tiene mayor conexión emotiva de los personajes y da la sensación, como en otras obras de Stuardo, que hablan concretamente de su relación de hijas con su madre que las menosprecia, que no las valora para nada, así como pueden estar hablando implícitamente de que son personajes de una obra de ficción, que son “una mentira...como hojas en un fuerte viento...”<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Texto de Las Hermanas.

Desde aquí en adelante, es cuando la ficción se empieza a desarmar y hacemos al espectador, cada vez más consciente de que está presenciando un espectáculo teatral.

La música y la coreografía, se instalan en la obra luego de la primera vez que están las tres hermanas juntas en escena y que se centra en exponer a la madre, o fundamentalmente, exponer la relación que tiene con ella. Esta escena se trabaja a partir del letargo y aburrimiento, las hermanas están agotadas de vivir en esa situación, no quieren a la madre y desean librarse de ella, por eso dan paso a la coreografía y viven el sueño de ser cantantes dentro de un *show*.

Se decide utilizar elementos en la puesta en escena, que provengan del juego, que sean pequeños y que provoquen ternura, que parezcan un poco ridículos o graciosos, generando la sensación de que ellas viven una fantasía, que su casa es como una casa de muñeca, con el objetivo de reforzar la idea de la representación, de lo "falso", ellas son una apariencia de algo, son representación, son fantasía, son una mentira.

Stuardo como director teatral, tiende a presentar espacios vacíos, con pocos elementos en escena, donde lo que resalta es el cuerpo de los actores y su trabajo interpretativo. Ese es uno de los factores que me conectan con

Stuardo, en el rol de directora también se prefieren los espacios vacíos, donde los elementos que se utilicen sean los necesarios para la narración y que sean funcionales y permitan el desarrollo de acciones físicas de los actores , que no sean adorno..

Otro elemento que resalta en el texto es a oscuridad, dentro de las acotaciones de la obra, se menciona en más de una oportunidad la oscuridad, por ello se inserta como elemento escénico el uso de linternas, las que permiten hacer un juego de cambio de planos y guiar la mirada del espectador, el uso de linternas hace cambios en las escena, donde se transita a la oscuridad total, que es un elemento que también propone el autor.

Las linternas son elementos importantes en las transiciones, dan la sensación de estarse ocultando, de que buscan algo y que no quieren ser descubiertas, que lo que hacen, lo hacen escondidas de su madre, que escudriñan y vigilan a la mujer que las vigila, en el fondo, no son otra cosa más que una reproducción de un modelo aprendido y hacen con su madre lo que aprendieron de ella.

El proceso de ensayos y montaje se extiende por alrededor de siete meses, realizándose todos en el mismo espacio en el que se realizarán las funciones.

d. **Encuentro con los espectadores.** Para Stuardo el espectador es muy importante, lo concibe como un elemento activo de la puesta en escena, un Espectador Modelo como plantea de Marinis<sup>50</sup>.

Esta postura, que manifiesta el autor en el desarrollo de su trabajo teatral, es, desde la dirección teatral propuesta, un punto de convergencia con este autor -director, ya que si bien el teatro es por esencia, un arte vivo que existe con la presencia del espectador y la recepción que este hace de la puesta en escena, existen diferentes posturas dentro del teatro respecto de su rol, para efectos de este proceso entonces, se considera desde la perspectiva de una dramaturgia activa del espectador, en su autonomía creativa parcial (De Marinis, 1997)

Se acoge esta perspectiva del autor- director para abordar el trabajo escénico y se trabaja de manera consciente durante el proceso de ensayos y montaje, instalando preguntas que favorezcan el ejercicio reflexivo de los espectadores. En el desarrollo de esto, la creación de atmosferas escénicas es muy importante para acompañar al espectador y disponerlo a las diferentes temáticas que el autor invita a reflexionar.

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 27

Bajo esta premisa y entendiendo que el acto de la representación es vivo y que está en permanente cambio, el momento del estreno no es la obra terminada, sino que es el inicio del proceso en que la obra se relaciona con el espectador y se alimenta de él.

Por lo tanto, el trabajo de dirección se sigue desarrollando de manera activa durante las funciones, aunque esta vez no se materializa necesariamente en ensayos, se centra en acompañar el proceso creativo de los actores retroalimentando su ejecución escénica en beneficio de la narración. Este contacto directo con el público permite desarrollar la puesta en escena y hacerlo crecer.

El estreno de la obra se realizó el 5 de enero de 2017 en la sala AT4, de la Escuela de teatro de la Universidad ARCIS, recientemente cerrada. La sala es de caja negra, con capacidad para 40 personas.



11 .- Afiche de la obra *Las Hermanas*

Como el proceso de ensayos y montaje se realizó en el mismo lugar de funciones, el diseño de espacio se fue ajustando y probando durante el proceso. Para acentuar la idea de que son mujeres – niñas y dar la sensación de estar suspendidas en el tiempo, se usó como referencia una casa de muñecas, lo que

finalmente derivó en recrear un papel mural de flores, con tonos rosados, que dieran la sensación de antiguo y recargado. Para eso se construyen muros falsos y un fondo falso, de una altura de tres metros, con paneles de tela tensada al suelo.

Par poder generar el espacio de la madre, en el fondo falso se crea un acceso, que permita las entradas y salidas de las actrices, donde se utiliza una cortina blanca, tejida, de tipo ventanal grande, que es una especie de visillo que asemeja una casa antigua. Lo blanco de la cortina, permite jugar con la iluminación del espacio de la madre, donde en momentos se utiliza tubos de luz roja, un contraluz cálido y luces frontales igualmente cálidas.

Se agrega al espacio una lámpara que parece una jaula de pájaro vacía y que en momentos oscila, ya que está al alcance de las actrices. También se utilizan tubos de luz negra (ultra violeta) para abordar la escena de la madre, donde se dispone luz frontal a ras de suelo y desde la parrilla de luces para reforzar el tratamiento de la luz negra.

Además se dispone en el cielo de flores blancas sintéticas, que buscan reforzar lo falso por una parte y ser elementos de luz que flota, en la escena de la madre.

Dentro de los elementos u objetos utilizados por las actrices, se trabaja con objetos pequeños, tacitas de juguete, un piso para sentarse muy bajo y unas sombrillas pequeñas.

La iluminación busca generar diferencias de atmosferas, que contribuya en la narración y los cambios de plano que propone la obra y que decidí sostener. Se busca una iluminación cálida, que potencie los colores del papel mural.



12 .- Escenario montaje *Las Hermanas*

El estreno de la obra contó con un buen porcentaje de público, lo que facilitó el contacto con los espectadores, se notó que los espectadores



participaron de la obra con mucha atención, habían momentos en que el silencio era absoluto y se percibía claramente el nivel de concentración de las personas, asimismo cuando algo les parecía gracioso se reían espontáneamente.

Desde el estreno, se mantuvo un cuaderno de observaciones para que los espectadores pudieran comentar sus impresiones de la obra, las que sorprendieron gratamente, pues el público conectó con la emoción de la obra, sintieron la angustia y el agobio, a ratos expresan estar expectante de quien o como era la madre. Que como dijimos antes, era algo que desde la dirección teatral se buscaba generar.

Dejamos tu comentario

- Muy buena obra, excelentes actrices y la iluminación muy adecuada de la obra. Felicidades. ↓↓

Como docente de lenguaje y al poco acercamiento, tal vez muy aficionado, considero que se logra una catarsis especial. Una excelente interpretación de la obra de Alvarado. No agradezco la intervención e interacción con la audiencia, como actividad pedagógica sería excelente. Felicitarlos.

Felicitemos la capacidad de transmitir la emoción con el cuerpo, rostro y gesto. Nos gustó la incorporación del tótem o mandorlita, como un cuarto personaje. Sentimos que es una historia muy actual, considerando que muy muchas mujeres atropadas en su historia personal.

Muchas gracias y un abrazo a todo el elenco.

13.- Cuaderno de comentarios del público de las funciones.

Agradezco la actuación de Laura me parece que su voz y emoción va completamente con la obra.

Te parece excelente la escenografía y el recurso muñeco simbólicamente para esa madre.

\* La Me costo entender la obra, pero al final se me une todo.

Excelente dirección. Me evoca a las obras de Le Pizarnik. Las Felicito por la obra limpia, muy metódica, la dirección y los detalles y a los movimientos de las actrices.

En esa misma lógica, los elementos de la obra, que fueron dispuestos para generar pausas que favorecieran la comprensión de los espectadores, por medio del contraste, del humor, entre otros, fueron muy bien recepcionadas por los espectadores, de hecho en algunos casos incluso los mencionan abiertamente después de la función.

En general, el público reacciona a los estímulos y declara salir de la función con preguntas y reflexiones. Las percepciones y reflexiones surgen desde sí mismos, en el fondo a cada uno les resuena diferente, lo que es uno de los objetivos del montaje. La mayoría de los espectadores comentan haber quedado con una sensación intensa en términos emotivos, ya que pasaron por muchos estados y emociones.

Es interesante como espectáculo, ya que si bien el argumento o fabula de la obra, es relativamente sencilla, esconde temas profundos, aristas que obligan a preguntarse cosas.

Respecto de la comisión solo asiste el último día y su percepción no es muy favorable, lo que se ve reflejado en las evaluaciones. En general, la comisión no comparte las decisiones de dirección tomadas y cuestiona su ejecución. Desde la perspectiva de dirección, hay poca claridad en los elementos que se evalúan y como se ponderan, dado además la no existencia de un rúbrica común,

si no que cada uno establece una pauta propia, por lo que no es comparable entre sí.

Tomar el texto *Las Hermanas*, para abordar el trabajo de Stuardo es un riesgo, dado que al ser un ejercicio escénico de formato breve, puede no alcanzar la profundidad esperada o por otro lado, puede no ser el texto mejor escrito por Stuardo. Sin embargo, es el texto que generó mayor resonancia desde a dirección teatral, el que planteó más preguntas escénicas, finalmente el que provocó problematizar desde el sentido de la obra, el discurso, su temática y la teatralidad.

Oscar Stuardo no es un autor fácil de abordar y ese es uno de sus mayores atractivos, porque es un provocador, un generador de preguntas, pero fundamentalmente es un pilar del desarrollo del teatro nacional, con una capacidad intelectual como pocas y un nivel de profundidad innegable. Un teórico del teatro desde la teatralidad, un director-autor que se reflexiona a sí mismo y a su teatralidad, lo que lo transforma en un objeto de análisis inagotable.

## CONCLUSIONES

Las interrogantes a despejar al comienzo de esta investigación, se centraron por una parte, en comprobar que Óscar Stuardo posee una poética de dirección teatral reconocible e interesante de analizar y por otra, que a partir del análisis de su obra dramática, en conjunto con el levantamiento de entrevistas, revisión de crítica especializada y otros escritos respecto de su trabajo como director, es posible reconstruir su poética de dirección teatral.

Al centrarnos en la figura de Stuardo como un autor-director, nos instalamos en lo que compone su poética de dirección, o más bien, en lo que compone su poética teatral, entendiendo con esto un concepto un poco más amplio que lo meramente escénico, dado que Stuardo, habita la teatralidad desde un hacer que es tanto escénico como reflexivo. Stuardo se instala en la teatralidad como en una trinchera, que le permite observar el comportamiento humano de forma crítica, pero que busca en esa crítica modificar o mejorar algo en la sociedad, o a veces, simplemente le permite resistir en ella.

Stuardo asigna al teatro, el deber de provocar reflexión que propicie cambios, pues el hecho de vernos representados, nos permite autorreflexionarnos. Por eso Stuardo no solo reflexiona frente al comportamiento humano, reflexiona también la teatralidad, entrando en una suerte de dialéctica, que potencia la profundidad reflexiva de su trabajo.

Declaramos la poética de Stuardo como autorreflexiva, porque tensiona la teatralidad en la teatralidad, cuestiona el “hacer” del teatro, expone las formas que tenemos de representar y juega con el espectador develando el artefacto teatral, invitándolo también, a formar parte de esta reflexión.

Dicha forma de hacer y concebir el teatro, que hoy está tan naturalizada entre los creadores contemporáneos, no era un ejercicio tan evidente en la época en la que Stuardo hace teatro y esto es relevante, porque es él quien instala esta reflexión en el escenario de su época.

Stuardo cree y propone un teatro de investigación escénica, donde no existe una forma única de hacer o representar, si no que al contrario, reafirma en su quehacer la infinidad de interpretaciones que tiene el fenómeno teatral.

Siempre en esta línea autorreflexiva, desarrolla recursos que permiten construir una poética y que son transversales en su obra. Entre ellos podemos reconocer, por ejemplo, el papel que juega el espectador en la representación. Stuardo propone un espectador activo, consciente de asistir a un espectáculo y que en ese ejercicio activo, construye una interpretación del espectáculo que presencia, a partir de su propia experiencia de vida, desde su sistema de creencias, en su estructura personal, emotiva y cultural. Es esa construcción final, que es propia del espectador y que escapa de las manos de la dirección, pues la dirección solo puede intencionar determinada reflexión, pero solo dependerá del espectador y su propia historia, lo que termine representando para él.

Por otro lado, director y los actores proponen acentos a la puesta en escena, pero es finalmente el espectador quien termina de construir la historia y también la reflexión. Éste es uno de los elementos de mayor sincronía con este autor, porque al considerar al espectador como un agente activo de la puesta en

escena, rescata un elemento esencial del teatro, que es la importancia del espectador en la construcción de un espectáculo escénico.

El espectáculo teatral está dirigido al público y se desarrolla con él en el presente, lo que lo hace único e irreproducible. Sin embargo sabemos, que de igual forma se desarrolla bajo algunas estructuras que le dan soporte y permiten la existencia de mecanismos que favorezcan el desarrollo de la ficción y se enmarca en las decisiones que toma el director, en función de que el espectador realice alguna reflexión en particular. Pero hoy en día, sucede en algunas ocasiones que el director crea para el teatro, pero no permite que nuevos públicos se incorporen al espectáculo desarrollado, porque las reflexiones que promueve, son tan herméticas, que no facilitan el ejercicio perceptivo de cualquier espectador y sólo puede ser comprendido por un “selecto” grupos de espectadores. El trabajo de Stuardo, al tener capas o planos narrativos, permite un cruce de planos simultaneo, que favorece la percepción de diversos públicos, porque desarrolla situaciones anecdóticas atractivas desde lo escénico, en un lenguaje sencillo y dinámico, a veces demasiado inocente, otras demasiado oscuro, pero que además, si se encuentra con un espectador más especializado, éste también podrá profundizar en su análisis, porque podrá percibir esos otros planos narrativos, que apunta a la reflexión frente al fenómeno de la representación..



En la misma línea de los elementos importantes a considerar de la poética de Stuardo, está el rol del director teatral y del actor. En el caso del director, Stuardo deja entrever, que para él, el director no debe limitarse frente al texto dramático, pues éste es solo una excusa para abordar la escena. Es finalmente el director el responsable de crear mundos que desarrollen la imaginación y favorezcan la reflexión. Por lo tanto, la perspectiva de director teatral que podemos reconocer en el trabajo de Stuardo, es de un director creador, que tensiona la propuesta del autor con su propia propuesta y con ello desarrolla finalmente su trabajo. Es en este mismo punto, donde aparece el rol del actor, ya que Stuardo reconoce al actor como un elemento movilizador de la puesta en escena, no como un mero reproductor de indicaciones. Stuardo se aleja de esa figura de director teatral que estaba muy presente en su época y apela a un trabajo colaborativo entre el director y el actor, donde el actor propone desde el cuerpo y a emoción y el director ecualiza o selecciona los elementos que favorezcan el ejercicio reflexivo y emotivo del espectador.

En el primer capítulo pudimos indagar en sus estructuras discursivas, narrativas e ideológicas, de ellas identificamos variados elementos como: el juego, el silencio, el poder y la autoridad, la pérdida de sentido, la imaginación, el humor, por mencionar algunos. Este análisis, luego se empalma con el análisis

respecto de los elementos de la puesta en escena y ahí reconocemos sus influencias de Brecht y de Artaud, desarrollamos nuevamente lo relativo al juego, al silencio, aparece también el concepto de ritmo, el sentido poético, el humor como herramienta crítica, la conciencia del espectador, a la que nos referimos antes, la exigencia actoral y su función narrativa y con todo ello abordamos el trabajo escénico de la puesta en escena de la obra *Las Hermanas*.

En el trascurso de la escenificación de la obra *Las Hermanas*, como a lo largo de la escritura del tercer capítulo, logramos visitar los elementos de la poética de Stuardo, pero ahora desde una perspectiva práctica. Se logró en la puesta en escena, desarrollar elementos de la poética de Stuardo, se hizo hincapié en el trabajo de los silencios, se trabajó con la repetición para reforzar la idea de estar atrapado en el tiempo, como suspendido en una situación que se repite constantemente, transformándose en un patrón, que lo único que genera es agobio y cansancio. Se trabajó incorporando al público cuando el texto lo indica, se desarrolló lo metafórico a partir de la figura de la madre, la que se materializa en una pequeña muñeca que es manipulada por las actrices, se trae el texto a la puesta en escena y es leído directamente por una de las actrices, como parte del proceso de deconstrucción de la teatralidad, se crea una atmósfera de tensión e incertidumbre, que se prolonga a lo largo del montaje, para la implementación del espacio de las hermanas y su relación con la madre.

Se establecen mecanismos que propician el humor y situaciones que den un “descanso” a los personajes y con ello también a los espectadores. Se buscó dejar abierto el terreno de las indeterminaciones propuestas por el texto, para experimentar lo que provocaría en los espectadores y logramos con ello un espectador activo en cada una de las funciones.

Del proceso escénico se puede concluir, por una parte, que la experiencia de montaje, favoreció el desarrollo de una instancia de investigación escénica, con carácter de laboratorio, que bajo la metodología propuesta desde la dirección, permitió un buen desarrollo del montaje escénico que culminó en el estreno del montaje, con una muy positiva recepción del público.

Los espectadores que asistieron a las funciones, expresaron en cada una de ellas sus percepciones e interpretaciones del montaje, que demostraron total coherencia con las premisas propuestas desde la dirección teatral al desarrollarlo, desde esa perspectiva, el trabajo escénico fue una experiencia de mucha investigación y consolidación práctica. Durante este proceso además, se lograron desarrollar diferentes elementos emanados de la poética de Stuardo.

Este autor-director, crea mundos muy interesantes de abordar escénicamente, principalmente porque presenta una riqueza en cuanto a planos narrativos, eso desde la dirección teatral es muy desafiante y enriquece el trabajo creativo.

Al investigar a Stuardo y luego poner en escena su universo teatral, se evidencia su poética autorreflexiva y con ello, se reconoce el aporte de este autor en el desarrollo del teatro nacional.

Para finalizar, parece relevante mencionar que este autor fue un precursor de nuevas formas de percibir y desarrollar la teatralidad, tanto por su capacidad crítica y reflexiva, como por su aporte al teatro nacional: uno de los primeros en desarrollar teatro en formato breve, en exponer al teatro dentro del teatro, en reflexionar la teatralidad desde la escena, en dar a conocer la dramaturgia de Marco Antonio de la Parra y Benjamín Galemiri, formador de generaciones de actores que marcaron tendencia en el teatro nacional, fundador de la agrupación Teatral de Valaraiso (ATEVA), finalista en el Festival Tirso de Molina de España por su obra *En Lance*, por mencionar algunos.

A 20 años de su muerte, aun es necesario difundir su trabajo y aporte a la escena teatral nacional, que se mantiene tan vigente como antes. Las nuevas generaciones de actores, autores y directores lo desconocen y con ello, pierde el teatro una oportunidad de generar una perspectiva más, de reflexión y crítica de nuestro quehacer. Stuardo instala en su teatro el “sentido”, es un teatro con sentido, con ideología, con crítica social, con resistencia.

El medio teatral chileno, tiene una deuda con la memoria y el reconocimiento del trabajo de Óscar Stuardo y esperamos con esta investigación, estar aportando en alguna medida, a la mitigación de ésta.

## BIBLIGRAFIA

1. BARTHES, ROLAND. 2003. Ensayos críticos. Buenos Aires. Seix Barral. 379p
2. ECO, UMBERTO. 1986. La estructura ausente. 3° ed. Barcelona. Editorial Lumen. 379p
3. ECO, UMBERTO. 1992. La obra abierta. Barcelona. Planeta-Agostini
4. FARÍAS, MABEL. 2003. El encuentro permanente con Oscar Stuardo. Teatrae Santiago. (7)
5. GRIFFERO, RAMÓN. 2003. Ensayo sobre la escritura de Oscar Stuardo. Homenaje a Oscar Stuardo Universidad Finiss Terrae. <http://www.griffero.cl/ensayo.htm>, noviembre 2015.
6. HOLZAPFEL, CRISTOBAL. 2003. Critica de la razón lúdica. Madrid. Editorial Trotta. 189p
7. HUIZINGA, JOHAN. 1951 y 1988. Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu editorial Gallimard, 217p.
8. LOTMAN, IURI. 1996. La Semiosfera III. Madrid. Catedra. 62p
9. PAVIS, PATRICE. 2000. El análisis de los espectáculos. Barcelona. Paidós. 337p
10. PAVIS, PATRICE. 2002. Tesis para el análisis del texto dramático. Gestos (33)
11. SAN JUAN, VERÓNICA. 2003. ¿Qué hay bajo mis pies? Teatrae (7)
12. STUARDO, OSCAR. 2005. Antología de obras teatrales Chile. Ril Editores. 296p

13. ZICH, OTAKAR. 2013. Estética del arte dramático. En: JENOVÁ JAMILA Y VOLEK EMUL. Teoría teatral de la escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa. Bogotá. Fundamentos. p.46

## ANEXOS

### ***Ponencia Oscar Stuardo Vilú***

#### Lo lúdico en el teatro como factor de mimesis.

1.- Estas reflexiones se han suscitado en el transcurso de una práctica del Teatro, ya por varios años, en su aspecto docente, en el departamento de Artes de la Representación, de la facultad de Artes de la Universidad de Chile y otras universidades, además del contacto profesional con actores en el proceso de montaje de piezas teatrales.

Esta práctica me ha llevado a constatar y probar ciertos juicios de teóricos modernos como Huizuiga y Caillois, en lo relativo al papel del “Juego” en la actividad humana y por ende, en lo relacionado al juego en su carácter representacional.

Se han tenido presentes también algunas aseveraciones teatrales de A. Artaud y juicios e G. Lukacs y R. Caillois.

2.- La fórmula ilusionista del arte puesta en tela de juicio a fines del siglo pasado, ha continuado proyectándose –en lo fundamental- inalterable en el teatro (principios de Ibsen - Shaw) hasta los años 50, en que hemos visto irrumpir una serie de tendencias, autores dramáticos y teóricos que, si bien habían formulado lo medular de sus ideas antes del estallido de la 2ª guerra mundial, solo después de estos años se vieron concretadas en una u otra forma de por hombres de teatro.

Esta situación, ya en forma permanente y no esporádica (como sucedió desde el estreno de “Ubu Rey” de A. Jarry en 1898) ha sido un factor importante a considerar en la evolución de la forma-contenido del teatro.

Decisivas han sido los escritos técnicos de K. Stanislavky, concernientes a la fijación de actitudes de los actores en lo relativo al “realismo” en el teatro, por una parte; la apertura dialéctica a “lo social” de B. Brecht y la importancia de la sugerencia “poética” en cuanto al ámbito del teatro de A. Artaud. Creemos que a partir de las ideas y “visiones” de este último, sobretodo, la concepción de un futuro teatro será diferente a lo que comúnmente se acepta como tal.



Tanto en Brecht como en Artaud la apertura a una idea del “juego” es decisiva, partiendo –por supuesto- de actitudes diametrales y opuestas. Se ha planteado de hecho, utilizando la frase de J. Derrida, la “clausura de la representación”

Esta clausura ha cobrado importancia y realidad, fundada en la idea de una imagen inventada del teatro, en la cual sus componentes proveen valor por sí mismos, desde el momento en que aparecen ante nosotros, desvinculados de antecedentes acabados, y sin pretender un carácter ilustrativo de un texto fundado en el predominio de la palabra.

Esta clausura está referida a la representación clásica, implicando por contraste la creación de un nuevo concepto de espacio, un espacio cerrado... “espacio producido desde dentro y no organizado desde otro lugar ausente, una ilocalidad, o una utopía invisible. Fin de la representación, más representación originaria”<sup>51</sup>

La escena no volverá, en este supuesto, a repetir un presente a re-presentar un presente que estuviese en otra parte y antes que ella y cuya plenitud fuese anterior o ausente de la escena y capaz legítimamente de prescindir de ella.

La escena no sería tampoco una representación, si esto quiere decir la superficie desplegada de un espectáculo ofrecido a “voyers”.

Tampoco, la representación de un presente, si esto significa lo que se desarrolla delante de nosotros. La representación en terminos de Artaud (“cruel”) desde “invertirse”. Y esta no-representación sería por tanto representación originaria, si esto significa también despliegue de un volumen, de ambiente de varias dimensiones, experiencia productiva de su propio espacio que ninguna palabra sabría resumir o comprender. Creación de un tiempo que no es el de la llamada linealidad fónica.

En este espacio “producido desde dentro” irrigado en forma distinta florecen extrañas (distantes) flores que nada tienen que ver con imágenes significadas en palabras. Son otros los elementos conjugados: los ruidos, los colores, las luces, las acciones humanas liberadas...el juego.

Es una nueva forma de aproximarse a lo que denominamos “realidad”. A la ordenada y codificada se antepone la actitud primera.

---

<sup>51</sup> J. Derrida, El teatro de la crueldad y la clausura de la representación.

Este “juego”, presente en la vida y humanizador (Schiller. “El hombre no juega más que cuando es hombre en el sentido pleno de la palabra, y no es del todo hombre más que cuando juega”), adquiere un sentido especial en el teatro, desde el momento en que un hombre está de pie en un espacio vacío, visto por otros, a la elaborada “sensación de tensión y de júbilo” de la que nos habla Huizinga.

Así, este teórico de los juegos, define: “El juego es una acción o una actividad voluntaria, realizada en ciertos límites fijos de tiempo y lugar, según una regla libremente consentida, pero absolutamente imperiosa, provista de un fin en sí, acompañada de una sensación de tensión y júbilo, de la conciencia de ser de otro modo que en la vida real”<sup>52</sup>

Es interesante destacar en esta definición las siguientes características:

- d) Acción voluntaria realizada en límites de tiempo y lugar.
- e) (El Juego) Se rige por reglas libremente consentidas, pero imperiosas, provistas de un fin en sí.
- f) (Acción) acompañada de una sensación de tensión y júbilo y de conciencia de ser otro mundo que el de la vida real.

Dados estos supuestos, el juego adquiere así las características necesarias que lo aproximan a constituirse en el medio expresivo de una “realidad”, no considerada solo mostrativa, sino cambiante y aún relativa.

El juego asume el carácter dinámico de una re-presentación que parte de su mismo origen.

### 3.- La mimesis y el juego.

El juego involucra la necesidad de inventar inmediatamente una respuesta a las nuevas condiciones dadas en común acuerdo, y que se estipulan en las reglas.

Siempre en el orden del juego se plantea la necesidad de imitar la vida, de recrear una ilusión de la vida, se replantean puntos de vista que es necesario considerar:

- El jugador (el actor) no puede inventar y seguir reglas que la realidad no permite. Esta permisión está en relación a los signos adoptados, con el fin de que el juego sea ilegible.

---

<sup>52</sup> Johan Huizinga, profesor, historiador y teórico de la cultura Holandesa. Creador del concepto Homo Ludens (hombre que juega) que se refiere al sentido de social del juego en el ser humano. No se especifica fecha ni texto de la cita pero se refiere a. Homo Ludens ensayo sobre la función social del juego 1938.

- El juego va acompañado con la conciencia de que la conducta observada (reproducida) es una apariencia, una simple mímica. Esta conciencia de la profunda irrealidad del comportamiento adoptado, distancia de la vida consiente.

(El “*verfremdung*” –distanciamiento- brechtiano es efectivo en la medida en que la “conciencia” de lo realizado esté presente)

Y esta “distancia” es el caldo de cultivo de las mimesis diversas, que ejemplifican estilos y pretensiones autorales.

Lo “autoral”, en este sentido, es un paso posterior que se constata en alguna forma, y debiera ser más palpable en el futuro, en los autores dramáticos que han asimilado la gran expresión de “teatro de actores” que estuvo en boga con gran fuerza en la década del 60, por dar una referencia concreta (Living Theatre, Open Theatre, Teatro de laboratorio de Grotowsky, P.Brook, etc.)

La idea tradicional de mimesis está relacionada y asimilada a la imagen de lo consolidado, de lo delimitado en el espacio y en el tiempo. Su efectividad será palpable en la medida en que exista una relación clara.

La idea de re-presentación, es decir lo que se vuelve a presentar, es la posibilidad de encontrarse con los orígenes, los juegos, en este arte-comunicación que debe encontrar su real sentido en su alejamiento de la imitación como representación. Artaud escribía: “El arte no es la imitación de la vida, sino que la vida es la imitación de un principio trascendente con el que el arte nos pone en comunicación”.

Los ámbitos que sugiere esta aseveración son indescriptibles y en lo referido al Teatro, nos abre posibilidades de análisis y experiencias que plantean requerimientos que debieran afrontarse.

Georg Lukacs<sup>53</sup> escribe:... “la fuente decisiva del Arte es la imitación”. Introduce además el concepto de “conversión”. Para él, la “imitación” no puede significar sino una “conversión” de un reflejo de un fenómeno de la realidad en la práctica de un sujeto, en la medida que dicha “imitación” se constituya en un “dato” elemental, universal en la vida de todo ser dotado de un grado de organización alto.

---

<sup>53</sup> 1887-1971 Filósofo, sociólogo marxista, hegeliano y un crítico literario húngaro.

De hecho, según Lukacz, este “dato” es el elemento que le posibilita a que obren sobre él las impresiones de la realidad en forma indiscriminada. Esto significa, además, la posibilidad de una reacción instantánea y espontánea, en el fin de lograr una interpretación representacional o conceptual de las impresiones sensibles.

“Esto tiene como consecuencia el que ya al nivel de la percepción tenga lugar, en el reflejo consiente de la realidad, una selección en armonía con la interacción entre hombre y mundo circundante, o sea: el que determinados momentos se subrayen intensamente como esenciales, mientras que otros se descuidan total o parcialmente y pasan reprimidos al último término de la conciencia”<sup>54</sup>

Lo destacable de esto es la idea de “selección” (que implica la mimesis) –en libertad, vale decir “instantánea y espontáneamente”- o sea que ciertos elementos se subrayan y otros se trasladan al plano de la subconsciencia.

De hecho puede considerarse que, a través de este verdadero “proceso”, la “realidad” –como material mimético en conversión- se conserva en la conciencia del ejecutante en dos niveles: el vigilado por la conciencia y el no vigilado, ambos en la no posibilidad de manifestarse con independencia, u más bien, en un plano conjunto, estimulados por sus reglas en su espacio y manipulados en efectividad comprobable.

4.- El proceso del Teatro, visto desde una perspectiva interna, y no como fruto de una válida interpretación pasiva del texto, plantea juicios tentativos, susceptibles de ser despojados en la práctica misma.

Este extraño fenómeno de la actuación se cifra en “nudos” en los cuales confluyen enseñanzas, tradiciones y hábitos –que en ocasiones se resuelven en “comodidades”- que alertan la actuación.

Si bien los juicios formulados por Artaud nos invitan a pensar en un cauce determinado, también es cierto que lo logrado hasta este momento es síntoma de una necesidad: que la imagen del hacer humano, mostrado y demostrado en el teatro, es un anhelo que supera lo personal y tiende a plantearse como una teoría (y una práctica) del conocimiento de la vida. ¿Es quizás la aparición de los “principios trascendentes con que el Arte nos pone en comunicación”, del que hablaba el vidente?”

---

<sup>54</sup> No aparece fuente de la cita. Podría referirse a G. Lukacs

La actuación, este extraño fenómeno, debe ser leído periódicamente, en los momentos en los que los “nudos” soliciten una aclaración.

Estos “nudos” al ser desatados develan intimismos, técnicas asimiladas o medio-asimiladas, acomodaciones personales, hábitos y también deseos, en los ejecutantes, de transgredir técnicas y convenciones condicionadas. Razones éstas que motivan lecturas sucesivas.

Necesidad trascendente: que la imagen del hacer humano, en todas sus facetas, sea mostrada y demostrada, con el fin de que el re-vernos, así lo esperamos, nos ayude. Subjetivamente solicitamos al teatro, se convierta en una teoría viva del conocimiento de la vida. ¿Es quizás la aparición de los “principios trascendentes con que el Arte nos pone en comunicación”, del que nos hablaba el vidente?

Quienes, sobre todo en el plano pedagógico, nos enfrentamos contantemente con este extraño fenómeno, no podemos sino asombrarnos y reflexionarnos a nosotros mismos, en consecuencia e inquietud.

Transcripción hecha por Malva Venegas del manuscrito original. No tiene fecha, pero al mencionar su trabajo como docente en el Departamento de Arte de la Representación (DAR) de la Universidad de Chile, debe situarse entre 1977 y 1982, periodo en el que desarrolla dicha labor.