UN SIGLO DE HISTORIA DRAMÁTICA CHILENA

PRINCIPALES VERTIENTES Y PROBLEMAS DE INVESTIGACIÓN*

MARÍA DE LA LUZ HURTADO

Itinerario de un proceso de investigación

No relataré los resultados de la investigación de un siglo de dramaturgia chilena que he realizado durante más de una década, porque han sido publicados o están en vías de serlo; me parece de mayor interés recorrer los procesos de investigación, teóricos y metodológicos, que he ido enfrentando en esta búsqueda de conocimiento de lo que es el teatro chileno.

En definitiva, todos los investigadores, al igual que los creadores, lo que hacemos es interpretar interpretaciones, es decir, elaborar metalenguajes sobre metalenguajes, haciéndonos parte de cadenas interpretativas que nunca se sabe donde verdaderamente tocan la realidad. Y lo que nosotros atribuimos a nuestro objeto de estudio, es decir, a los teatristas o a los dramaturgos, de estar siempre insertos en un medio y en una época que condiciona su visión de mundo y les desarrolla una cierta sensibilidad que luego se expresa en estéticas, géneros, lenguajes, también nos es aplicable. Pocas veces nos permitimos mirar nuestros propios condicionamientos; también estamos insertos en instituciones, en ambientes culturales e ideológicos, y tenemos un sexo, una edad y un entorno. Quise atravesar mis estudios sobre el teatro chileno por mis propias condiciones de producción como trabajo intelectual. Pienso que eso me permite conectarme con los que hacen investigación y con los que hacen teatro, ya que ambos interpretamos una interpretación acerca de la realidad expresada en lenguaje teatral. Nuestros objetos, nuestros datos, pueden ser diferentes, pero nuestros procesos evoluti-

^{*} Esta ponencia forma parte del Proyecto de Investigación Conicyt 330/88, **Teatro chileno del siglo XX**: historia, crítica y sistema textual, realizado en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile.

vos, como personas que reflexionan críticamente nuestra cultura, pueden encontrarse.

Este recorrido, entonces, no tiene que ver con una cronología del teatro chileno, sino con mi cronología de acercamiento al objeto.

Modelo de intelectual orgánico de un movimiento teatral contestatario: el análisis sociológico del teatro

Soy socióloga, especialista en cultura y mis primeros trabajos fueron en medios de comunicación, especialmente televisión y cine. Llegué al teatro por casualidades institucionales: trabajaba a inicios de los 70 en la Universidad Católica, en la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC), fruto de la reforma universitaria, que incluía teatro, cine, televisión y comunicaciones sociales, la que durante el gobierno militar sólo se dedicó al teatro. Pero no fue sólo por un problema laboral que permanecí allí, ni por el cual inicié en Ceneca una línea de estudios sobre el teatro, sino porque el teatro chileno en ese momento tuvo una relevancia y una significación social particular. En ese contexto inmediato al *golpe*, y tras haber sido parte de la generación del 68, mi primera aproximación al estudio del teatro desde Ceneca¹ tuvo una vertiente de compromiso, de identidad ideológico-política, que se tradujo en la adopción del modelo de "el intelectual orgánico".

Allí, junto con Carlos Ochsenius, nos interesamos en el movimiento incipiente de teatro contestatario. Uno de los temas que atravesaba el debate en esos tiempos era el de la atomización. Las circunstancias históricas habían desestructurado completamente a la sociedad, que no tenía capacidad de reconformar organizaciones; existía un movimiento teatral que no tenía conciencia de tal y que no realizaba una discusión estética ni metodológica, ni un manejo de los nuevos factores sociopolíticos que afectaban su institucionalidad. Como sociólogos, nos propusimos ser los que organizaran, hicieran aflorar un discurso, una metodología de autoanálisis que les permitiera objetivar su práctica teatral y estética, dentro de un modelo que concebía al teatro como una institución, con sus procesos de producción, circulación y consumo sujetos a variables históricas, económicas, ideológico-políticas y técnicas.

Veíamos como un gran problema la pérdida de la memoria. Los histo-

¹ CENECA, Centro de indagación y experimentación cultural y artística, es una fundación sin fines de lucro fundada en 1977 por personalidades y profesionales provenientes en especial de la Universidad Católica. Tenía por objeto continuar una línea de trabajo en las artes y comunicaciones sociales en nuestro país, de fomento, reflexión crítica y rescate de sus manifestaciones populares.

riadores del teatro nos preocupamos de que el pasado se nos pierde, pero sentíamos entonces que, como ese teatro se hacía tan en los rincones, no estaba quedando en ninguna parte constatado su tremendo esfuerzo de creatividad. A partir de este diagnóstico, diseñamos dos planes de "investigación-acción". El primero fue el del registro testimonial de los cuatro grupos que nos parecieron más representativos de ese fenómeno teatral (Ictus, TIT, La Feria e Imagen) y los sometimos a sesiones bastante intensivas de entrevistas conducidas para que explicitaran su formación y trayectoria teatral, sus identidades dentro de la cultura y del teatro, su proyecto estético, su visión de mundo, su manera de entender ese momento teatral, su metodología de creación y el análisis crítico de sus obras. Sabíamos que ellos hablaban desde la propia conciencia, que no equivalía al resultado "objetivo" de su quehacer, por lo que hicimos un registro fotográfico de sus puestas en escena y realizamos estudios de recepción con encuestas al público.

Intentábamos así reconstruir un sistema que giraba en torno a estos grupos, que los insertaba dentro de un desarrollo institucional al hacerse cargo de un corte en la historia y de una necesidad de adecuación y cambio (muchas veces vivido traumáticamente), y que los ponía en contacto significativo con sectores sociales que compartían generalmente su postura éticoestética y política, aun cuando entre ellos tenían posiciones estéticas muy diferentes.²

Paralelamente, incentivamos discusiones, seminarios, talleres de diagnóstico. Este modelo correspondía al del "intelectual-orgánico", porque nosotros propendíamos a que tomaran conciencia de sus similitudes y diferencias, de las posibilidades político-sociales, que planificaran políticas a corto, mediano y largo plazo para ir consolidando su carácter de movimiento en los diferentes ámbitos del sistema. Obviamente partíamos por una adscripción de solidaridad con la gente de teatro, de identidad, e implícitamente de conducción a lo "vanguardia lúcida", al relevar cuáles nos parecían los modelos más positivos, más logrados.

El segundo plan de trabajo era realizar un estudio sociológico histórico desde el 68 en adelante, que nosotros llamamos "de transformaciones" y que intentaba cuantificar el impacto del 73 en la institucionalidad, modos de

² El resultado de este trabajo está contenido en la Serie Testimonio: Maneras de hacer y pensar el teatro en Chile actual, compuesta por cuatro ediciones: El Teatro "La Feria", El Teatro "Ictus", El Taller de Investigación Teatral y El Teatro "Imagen". También, incluye Registro analítico del teatro chileno actual: ilustración de dos maneras de hacer y concebir la actividad teatral, referido al teatro de Tomás Vidiella y al TIT. Completa esta serie las publicaciones Seminario: Teatro chileno de los 80 y Los públicos del teatro independiente. Todos los anteriores están publicados en Cuadernos Ceneca, entre 1977 y 1982, y son de autoría Hurtado y Ochsenius (salvo el referido a los públicos, que es de Hurtado y Moreno).

producción, organización, circuitos de consumo, etc. del teatro chileno. Reconstruimos las políticas de repertorio de las compañías, aplicando un modelo de clasificación según su origen nacional (chileno, latinoamericano y del repertorio internacional, privilegiado en ese orden) y su función ideológico-social (teatro calificado de diversión, de problematización de autor y de experimentación), para establecer cómo fueron variando sus políticas de repertorio según las circunstancias, como también su estabilidad institucional. Aquellas compañías o grupos que realizaban teatro de autor nacional en base a la experimentación eran considerados como antecedentes directos del movimiento que ahora nos interesaba, siendo su antípoda el teatro de diversión de autor internacional. En ese trabajo no nos metimos verdaderamente al interior de la dimensión creativa de esos grupos, y cuando se trataba de hablar de lo más cualitativo, le ofrecíamos el micrófono a ellos y sistematizábamos sus planteamientos.³

Esta primera etapa de enfoque sociológico realizado en Ceneca concluyó con un estudio surgido de una pregunta que también tenía que ver con la vertiente política, que era cómo había contribuido o participado la dramaturgia chilena desde los 60 en adelante en los procesos de constitución de identidad y de definición de los proyectos político sociales del país, entendiendo este decenio como uno de culminación de líneas de progresión y maduración históricas en el teatro y la cultura nacional, permitiendo aquilatar adecuadamente las continuidades, rupturas y transformaciones posteriores al golpe de Estado. Para eso escogí un corpus de aquellas obras que trataban explícitamente el tema político-social y estaban insertas dentro de la lucha hegemónica. Aprovechando el modelo de análisis dramático clásico, que distingue protagonista, antagonista, situación, conflicto, desenlace y proyecto, le hice la pregunta a cada texto del corpus de cómo el autor definía a los personajes, cómo se caracterizaba al sujeto protagónico positivo, cuál es el antagonista, cuál es el proyecto, cómo se produce la confrontación, cómo se resuelve, el nivel y cualidad del lenguaje teatral empleado, etc.

Los resultados⁴ más bien alimentaron a la ciencia política o a la sociología, aun cuando permitían ver cómo las obras estaban estructuradas en esos términos. Hoy siento que ese trabajo fue un tanto tautológico, porque mi modelo inspirado en Gramsci me hacía ver sólo lo que ya había predefinido:

³ Hurtado y Ochsenius, Las transformaciones de la actividad teatral nacional entre 1970 y 1980, Hurtado y Ochsenius, publicaciones Ceneca, 1980 y Transformaciones del teatro chileno en la década del 70, en Teatro chileno de la crisis institucional: 1973-1980, edición Universidad de Minnesota y Ceneca, 1982.

⁴ Hurtado: Sujeto social y proyecto histórico en la dramaturgia chilena actual: constantes y variaciones entre 1960 y 1973, Cuadernos Ceneca, 1983.

incluso en el corpus dejé fuera autores tan importantes como Heiremans y otros más. Por otra parte, la hipótesis resultante de que el teatro chileno se había comprometido abiertamente en la lucha por el poder en ese período, extremando su compromiso en términos partidarios altamente corporativistas y excluyentes de las opciones menos radicalmente revolucionarias o cuestionadoras del sistema democrático y social vigente, debía confirmarse a la luz de un corpus y una perspectiva histórica más amplia.

El teatro de los 50: un estudio de géneros

Ya desde la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, mi interés fue acercarme a lo que había sido la totalidad de la generación dramatúrgica de los 50. Formé un equipo interdisciplinario con la actriz Loreto Valenzuela; me pareció importante compartir la mirada del sociólogo con la de alguien que trabaja el teatro arriba del escenario y que al leer un texto dramático lo escenifica mentalmente, captando su potencialidad como espectáculo. La muy buena experiencia de esta relación de trabajo me ha hecho mantener hasta hoy la asociación con actores-investigadores para el estudio de textos dramáticos.

En esta oportunidad, no establecimos un corpus previo sino que consignamos la totalidad de la actividad teatral del período 50-70, abarcando tanto los estrenos de obras recién escritas como los reestrenos y las publicaciones, con el concepto de que si alguien elegía una obra para montarla o publicarla, la que circulaba socialmente afectando en ese momento a la sociedad, tenía una relevancia y una significación para aquellos que participaban de ella como creadores o espectadores. Con ello, sobrepasamos la aproximación clásica del estudio autoral mediante el concepto de *generación*, que establece el corte según identidad de edad y de vínculo cultural. Por otra parte, no sólo consignamos el circuito comercial y profesional, sino también los teatro *carpas* y otras formas de difusión de teatro popular de audiencias masivas.

Basadas en la información de la crítica académica existente, que decía que la llamada generación dramatúrgica de los 50 vinculada a los teatros universitarios cambió radicalmente la faz de nuestro teatro, esperábamos encontrarnos prioritariamente con esos autores. Nos sorprendimos sobremanera al descubrir que, en el decenio 50-60, en especial en el primer lustro, éstos estaban virtualmente ausentes: teníamos una mayoría absoluta de obras de dramaturgos considerados como generaciones superadas, con audiencias muy masivas en teatros, todavía, de 1500 espectadores con funciones de matiné, vermouth y noche, con circuitos de circulación por barrios a través de los teatros-carpa y por provincias, etc. Es decir, era un

teatro de alcance nacional. La contundencia de estos datos nos puso frente a la disyuntiva de dejar fuera de nuestro estudio esta producción que, aunque no consignada en la historia oficial, parecía estar entreverada con su sociedad, manteniendo una cierta vitalidad.

Indagamos en torno a la tradición de puesta en escena de estas obras, acerca de sus principales cultores entre actores, productores y dramaturgos, acerca de su organicidad social con vastos sectores sociales. Una vez definido su contexto, analizamos unos setenta textos de entre aquellas obras, autores o compañías más representadas. Fue inevitable descubrir su pertenencia a géneros muy estructurados en su relación forma-contenido, ya fueren sainetes, melodramas, vaudevilles u obras naturalistas.

Tuvimos que ir en busca de sus antecedentes históricos, lo que nos llevó hasta el entremés español y la comedia clásica de enredos en el caso del sainete, por ejemplo, descubriendo sus hondas raíces culturales. Nos deslumbró la riqueza, la variedad, la proyección simbólica de muchas de ellas, contra la expectativa que fueran obras planas, directas, de mero afán comercial. Cada vez que encontraba este tipo de obras en mi trabajo anterior, las clasificaba como "obras de entretención digestiva" descalificándolas sin más. Afortunadamente, unos trabajos de Eva Golluscio sobre el sainete criollo rioplatense nos iluminaron sobre una perspectiva de análisis diferente.

Sistematizar las características expresivas, de lenguaje, construcción dramática, caracterización de personajes, situaciones, ambientes sociales, conflictos y temas recurrentes fue nuestro aporte a describir cómo se manifestaron estos géneros en Chile en esta época. La teatralidad, entendida como capacidad lúdica, de juego escénico, de crear personajes atractivos, develadores, que sostienen y trascienden las escenas y las situaciones en complicidad con el público, resaltaba por ejemplo en el sainete. Su soporte en un lenguaje popular característico, que apela a la sensualidad y al goce vital, apoyándose en elementos costumbristas y en la crítica a los extranjerismos y arribismos, le daban un fuerte carácter nacional. Junto al divertimento, entonces, habían importantísimas funciones sociales y psicológicas involucradas, que respondían a los procesos económico-sociales más globales del momento de transformaciones capitalistas que experimentaba el país, con sus flujos migratorios, la incorporación de la mujer al trabajo, la conformación de una sociabilidad urbana, etc. Lo mismo podía decirse del melodrama, que desde claves aparentemente opuestas, y recurriendo a símbolos de profunda proyección psicoanalítica y religiosa, respondía tam-

⁵ Hurtado y Valenzuela, Teatro y sociedad chilena en la mitad del siglo XX: el melodrama. Revista Apuntes Nº 91, Escuela de Teatro de la U. C., 1983, y Hurtado y Valenzuela, Teatro y sociedad chilena en la mitad del siglo XX: el sainete, Revista Apuntes Nº 92, 1984.

bién con gran efectividad comunicacional y estética a ciertas necesidades emocionales, afectivas y cognitivas de sectores amplios de la sociedad.⁵

Al oponer estos géneros entre sí, fue paradójico descubrir que, perteneciendo a una misma matriz institucional-cultural, su visión de mundo, valores, lenguajes e impacto en el espectador eran tan violentamente contradictorios: de la sensualidad, picardía, erotismo del sainete con un humor distanciado y satírico, a la moralidad conservadora, amante de la pureza sexual en la mujer y proclive a producir catársis de identificación emocional de los espectadores del melodrama. En la medida que un mismo autor era indistintamente cultor de ambos géneros, y del vaudeville y del realismo psicológico, y del naturalismo, etc. (como el caso ejemplar de Moock), no era posible persistir en su calificación ideológica o estética orgánica a una determinada visión de mundo, a una representación o interés de clase, a una mirada que establece un corte específico en la realidad.

Por otra parte, descubrimos la variedad existente al interior de los géneros, es decir, sus posibilidades de transformación a través del tiempo, ligada por ejemplo a las nuevas experiencias estéticas en el teatro o al contexto socio-político. En un sainete escrito en los años 15 ó 20, la inmigración campesina a la ciudad era de gran importancia, siendo esta situación el tema principal de las obras, y en la aceptación social y el desempeño de los personajes en su nuevo trabajo, en las relaciones amorosas y familiares radicaba el conflicto: eran obras de integración social dentro de la metrópoli, de orientación de las claves que allí rigen. En los años 40 teníamos a Lucho Córdoba haciendo un sainete absolutamente distinto, porque él era hijo de las clases medias asentadas en el Estado, tras toda la amplitud que dio el Frente Popular a las clases medias, ya acomodadas, y su única aspiración era no trabajar nunca más, cuando el sainete primero era "cómo trabajamos para poder subsistir en la gran ciudad".

Vimos que estos géneros no necesariamente estaban esclerotizados como se decía, ni representaban una única visión de mundo y sensibilidad, sino que tenían una capacidad de permeabilización y de captación de lo que ocurría en su entorno muy grandes, vinculada al problema de la identidad, del reconocimiento, del lenguaje. Ante estas constataciones, me preguntaba si éste era un fenómeno de dinamismo cultural latinoamericano que no se daba de igual forma en España, ya que teóricos como Monleón y otros se refieren a estos géneros como un bloque cerrado en términos de rechazo violento. Cabe preguntarse si es un problema de mirada analítica, de categorías de valoración y análisis, o si efectivamente allá no mantienen el dinamismo y la capacidad creativa que aquí apreciábamos en ocasiones en estos géneros.

El gran aprendizaje de esta experiencia fue superar ciertos dogmatismos,

al reconocer que no habían géneros desdeñables, que cada uno tiene su potencialidad y sus riquezas propiamente dramáticas y de lenguaje si se les mira bajo otros parámetros que aquellos que se elaboraron desde el modernismo en adelante; que su efectividad social es bastante plena, y que en definitiva no podemos hacer un corte en un momento histórico diciendo "éste es el teatro que existe", porque ya estamos frente a una complejidad social de un país como Chile en que conviven distintas clases, inserciones, tradiciones, vertientes, y todo ello conforma un campo cultural que en definitiva es un sistema que configura la producción cultural en un país.

Una nueva lectura de los dramaturgos ligados a los teatros universitarios: continuidad y ruptura

El manejo de estos géneros con hondas raigambres culturales a través y más allá de este siglo nos llevó a plantearnos el tema de las continuidades y rupturas teatrales en términos muy diferentes de cuando buscábamos constatar estos procesos a partir de drásticas modificaciones institucionales, como fue el modelo sociológico de nuestra primera etapa de estudiosos del teatro. Esta postura de análisis rupturista no sólo era nuestra, sino que predominaba entre los protagonistas teatrales de la generación universitaria y sus discípulos. El quejarse y diagnosticar una dependencia de modelos estéticos e ideológicos provenientes de los países centrales nos aparecía ahora como una profecía autocumplida, en cuanto no se miraban los procesos históricos abriéndose a la posibilidad que se produzcan transposiciones, influencias inconscientes, reapropiaciones desde un ethos cultural operante.

Con esta mirada nos aproximamos ahora por segunda vez al estudio de los dramaturgos del circuito universitario en actividad en las décadas de 1950 al 70. Pudimos establecer que la autoimagen que tenían de sí mismos no se correspondía necesariamente con sus producciones. Ellos decían "nosotros rompemos con la tradición anterior, que consideramos sin dignidad, populachera, comercial; nuestro teatro se vincula a las tendencias contemporáneas más renovadas". Pero Vodanovic y Wolff, por ejemplo, en sus obras realistas-psicológicas del 50, lo que verdaderamente hacían eran melodramas. Se podía pensar que el fundador del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, Pedro de la Barra, al incursionar en la dramaturgia, habría escrito la gran obra modernista de vanguardia y resulta que Viento de proa es de un naturalismo mundonovista con rasgos melodramáticos muy similares a lo que estaba haciendo Amadeo González u otros naturalistas desde los años 40. A partir de esta constatación, elaboré una hipótesis

interpretativa de estos rasgos de continuidad, en el artículo El melodrama: género matriz en la dramaturgia chilena, referido a estos hondos canales y circuitos que atravesaban toda una producción.⁶ Había fuentes culturales que permeaban la creación: no existían las tales rupturas drásticas sino que se producían procesos paulatinos de ir transformando los lenguajes hasta después de un largo tiempo llegar a lenguajes más próximos a aquellos modelos modernistas, manteniéndose siempre una coloratura particular. Porque, aunque se abrigara el propósito de referirse a modelos de la dramaturgia contemporánea, es inevitable la activación de un estar-en-elmundo que inconscientemente remite a la infancia, a la radio novela que se escuchó, a todo el entorno cultural que va colaborando a conformar nuestra mirada a la realidad a través del uso y el manejo de ciertos códigos lingüísticos.⁷

La necesidad de conocer la evolución cultural y teatral en el largo plazo a través de la historia fue la consecuencia de este planteamiento; conocer las raíces, cuáles han sido los respaldos de aquel teatro que se estaba viendo en Chile en el aquí y el ahora: ver qué existió, qué se perdió, qué se sigue transformando y manifestando en la identidad cultural, si es que la tenemos, para no pensar más desde esa lógica de las rupturas de "empezamos todo de nuevo del 50", "empezamos del 60 o del 73".

Recapitulando la historia del teatro chileno desde el siglo XIX

Ha habido historiadores que dejaron una primera acumulación importante de datos e información respecto al teatro en la época colonial y el siglo XIX, como Pereira Salas y Nicolás Peña⁸. Un equipo interdisciplinario de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica avanzó en ampliar dicha información, por ejemplo referida al teatro en provincia a mediados de ese siglo o, ya en términos interpretativos, acerca de la relación teatro-historia,

⁶ Hurtado, El melodrama, género matriz en la dramaturgia chilena contemporánea: constantes y variaciones de su aproximación a la realidad, en Revista Gestos Nº 1, U. de California, 1986.

⁷ Por eso discrepamos de enfoques como los de Elena Castedo (El teatro chileno de mediados del siglo XX, Editorial Andrés Bello, 1982), que circunscribe a cada autor a un estilo único, impidiendo captar su transitar por diferentes formas expresivas. A la vez, las definiciones de estilo corresponden a las clásicas de los modelos universales, sin indagar en su especificidad nacional y latinoamericana.

⁸ Pereira Salas, Eugenio, Historia del teatro en Chile, Stgo., Chile, Editorial Universidad de Chile, 1974 y Peña, Nicolás, Teatro dramático nacional, Tomo I, Imprenta Barcelona, Stgo., Chile, 1912.

⁹ El teatro en Chile en la segunda mitad del siglo XIX, varios artículos de Munizaga y Morel, en Revista *Apuntes* Nº Especial, Escuela de Teatro U. C., Stgo., Chile, mayo de 1983.

los espacios sociales del teatro, análisis dramáticos y estéticos, etc. Dicho estudio abarca desde la segunda mitad del siglo hasta 1890. En adelante no había en la literatura acerca del teatro chileno un estudio abarcador que estableciese e interpretase lo teatral en sus variados niveles de articulación, en especial en el período previo a 1950. 10

Concebí, entonces, el proyecto de realizar un estudio sistemático de un siglo de teatro chileno, para lo cual convoqué a un equipo de colaboradores con los que he trabajado en los últimos cinco años. Abordamos el estudio en tres niveles interdependientes: el del contexto histórico y la historia espectacular¹¹, el de la crítica¹² y el de la dramaturgia, nivel en el cual trabajé con la valiosa colaboración de la actriz y ahora directora Claudia Echenique.

Fue especialmente importante iniciar el estudio en 1890 porque, por una parte, corresponde a una década de "fin de siglo" que recoge y exacerba las fuerzas principales de éste¹³ y anuncia implícitamente el impulso que se dará en el siglo que viene. Por cierto que el siglo XIX es, en términos políticos, principalmente el de las luchas independentistas, la fundación y asentamiento de la República, la constitución de una nación y de un Estado. Correlativamente, nuestra historia dramática en ese siglo estuvo muy ligada a procesos educativos, de socialización, de defensa de ideas, de confrontación hegemónica: el teatro fue usado como instrumento educativo del pueblo por los intelectuales y las capas ilustradas, reflejando claramente la polémica de construcción de una nueva sociedad que era aquella que comenzaba con la República. Todos los grandes debates y proyectos nacionales están en el teatro: la discusión y exaltación de lo que fue la República, la diseminación del proyecto ilustrado, la disputa entre conservadores y liberales.

Progresivamente fue también realizando una crónica social: cada vez

Progresivamente fue también realizando una crónica social: cada vez que ocurría algún hecho que conmovía a la sociedad, aparecía una obra de teatro relatándolo y tomando una postura, en general de crítica y denuncia

¹⁰ Los estudios más relevantes sobre el teatro chileno de principios del siglo XX, en especial ensayos y monografías de autor, son los aportados por Julio Durán Cerda, Grínor Rojo, Domingo Piga, Orlando Rodríguez, el propio Acevedo Hernández, Mario Cánepa Guzmán y Benjamín Morgado.

¹¹ El tema Contexto histórico y del espectáculo teatral en Chile entre 1910 y 1970 ha sido realizado por el investigador y crítico teatral Juan Andrés Piña al interior de este equipo de investigación.

¹² El tema La crítica teatral en Chile entre 1910 y 1970 ha sido abordado, al interior de este equipo de investigación, por el crítico y profesor Eduardo Guerrero.

¹³ Subercaseaux, Bernardo: Fin de siglo: la época de Balmaceda, Stgo., Chile, Editorial Aconcagua, 1988.

¹⁴ Algunas destacadas obras de crónica social de la época son Sara Bell y La ley del embudo de Carlos 2º Lathrop; El tribunal del honor de Daniel Caldera y La captura y el fusilamiento de Pierre Dubois, Anónimo.

a las circunstancias (culturales, institucionales, morales) que lo sustentaban14. Para sus contemporáneos, las circunstancias y personajes no sólo eran

genéricamente reconocibles, sino que tenían nombre y apellido. Esta doble vertiente de crónica social y de participación en la lucha hegemónica en el plano de la política y la conducción del Estado se potenció ante una de las crisis y luchas más violentas e impactantes que ha vivido nuestro país en su historia republicana: la guerra civil de 1891, que dividió al país en dos bandos de lucha armada, concluyendo con la cruenta derrota de las fuerzas que acompañaban al Presidente de la República, Balmaceda. El teatro tomó parte directamente en este conflicto: en los momentos inmediatamente anteriores, exacerbando el ambiente de inquietud contra el gobierno de Balmaceda, acompañando la celebración oficial del triunfo al momento mismo de producirse y luego, recapitulando y tomando posición sobre los hechos acontecidos, ya sea desde la perspectiva de los vencedores o de los vencidos. La pasión, la exaltación heroica, la denuncia y la odiosidad afloran fuertemente, sin desdeñar poner en el escenario, nombrar y calificar a los protagonistas centrales de los acontecimientos.

La casi decena de obras que expresan la vivencia de esta guerra civil nos permitieron detectar, a través del análisis dramático, un hecho que es significativo para la interpretación histórica de este evento: no hay diferencias sustanciales en las matrices de significado, valores y expresividad de las obras provenientes de cada grupo en disputa. Es decir, no representan intereses ni propuestas ideológicas en conflicto como concepción de mundo. Es más bien un problema de poder, que permite invertir las calificaciones sin modificar los ejes semánticos y lingüísticos propiamente tales. De aquí que plantiemos que no sólo el estudio del teatro se relaciona con las ciencias de la historia solicitándole información contextual para sus análisis o utilizando sus resultados como punto de apoyo para sus interpretaciones: también los resultados de los estudios en torno a lo teatral pueden alimentar, confrontar y confirmar hipótesis propias de la interpretación histórica.

Fue interesante encontrar en esta década un antecedente directo de aquel teatro político-social de los años de 1960 y 70 que motivaron mi vínculo con el teatro: también aquí el compromiso con la política contingente es directo, elaborándose obras con el propósito de tomar posiciones y apoyar un bando en lucha confrontacional por el poder, fomentando la movilización social, la denuncia, la toma de conciencia. Sin embargo, en nuestro siglo la irreconciabilidad de los antagonismos surge de defender proyectos de sociedad alternativos y totalizantes que se fueron gestando a lo largo de todo el siglo XX.

La fuerza de la contingencia y el espíritu nacionalista era tan grande a través del siglo XIX que dificultaban la mantención y profundización de posiciones que la trascendieran. Hubo autores e intelectuales que proclamaron una postura latinoamericanista y universalista, que se vinculaba a una autonomía relativa de la expresión en términos de lo poético, prefigurando con ello el movimiento modernista rubendariano. Sin embargo, esos mismos promotores, ante crisis políticas o de soberanía nacional, cerraban rápidamente filas en defensa de posiciones particulares. Ello incluso pasaba por modificar drásticamente lo proclamado y defendido con vehemencia en la producción dramática reciente del autor. No había principios latinoamericanistas que resistieran la necesidad de alinearse con el militarismo chileno frente a las continuas guerras y conflictos limítrofes con Perú, Bolivia o Argentina. El *chauvinismo*, el militarismo que a veces nos sorprende en nuestra historia reciente, ya está fuerte y ampliamente presente en la cultura nacional reflejada por el teatro. Autores que aparecen muy progresistas e internacionalistas cuando se toma sólo una obra de ellos, que coincide con posturas por ejemplo anticapitalistas y en defensa de los sectores desposeídos, al ver la totalidad de su producción se aquilata su dependencia de los vaivenes históricos y la preeminencia finalmente del nacionalismo.

Es el caso de Juan Rafael Allende, el autor quizás más prolífero y creativo de la época. Primero escribe una de las obras más críticas respecto de Balmaceda en 1890¹⁵. Luego de la guerra se pasa al otro bando y defiende a Balmaceda a brazo partido, con una ironía, con una fuerza y con un dramatismo increíble. En su obra testimonial, **Drama sin desenlace**¹⁶, pone a un periodista escribiendo teatro en la cárcel y el periodista es él que está efectivamente escribiendo esa obra. Termina diciendo que se ha perdido el ejército de Chile sometido por los traidores y que ya no se podrá confiar más en él, por lo que prefiere exiliarse en Argentina, tierra de libertad. Cinco años más tarde, en **El cabo Ponce**¹⁷, hace un sentido llamado a la conscripción militar de todo el pueblo, para incorporarse al glorioso ejército nacional y defender en guerra sin cuartel el territorio contra la amenaza deleznable de Argentina. Aparentemente no hay concordancia ideológica a través de su producción dramática, pero sí la hay en relación a ciertos ejes culturales básicos que hoy desafían nuestras categorías de comprensión.

También salieron a relucir elementos interesantes en la relación formacontenido que, frecuentemente, tampoco tenían esa coherencia y unidad a que nos ha acostumbrado el teatro *bien hecho*, aristotélico, de unidad estética. Los géneros dramáticos y su construcción peculiar tienen una fuerza que se sobreimpone a las intenciones del decir y, por tanto, de afectar en un sentido

¹⁵ Allende, Juan Rafael: La república de Jauja, Stgo., Imprenta y Litografía Santa Rosa, 1889. 16 Allende, Juan Rafael: Drama sin desenlace, Stgo., Imprenta El Hijo del Pueblo, 1892.

¹⁷ Allende, Juan Rafael: El Cabo Ponce, Stgo., Imprenta La Gaceta, 1898.

dado a la sociedad. Por ejemplo, Camilo Henríquez, prócer de la independencia, escribe La inocencia en el asilo de las virtudes en apoyo de la ilustración, el racionalismo, los proyectos científicos¹8. El género que utiliza es el folletín romántico, sin conciencia de la contradicción que genera, suponiendo que éste es un mero vehículo para acercar su historia al pueblo y convocar su atención y compromiso afectivo. Así es como en el folletín pasan las cosas más atroces; hay naufragios, madres perdidas de sus hijos, filiaciones equívocas, cataclismos naturales. En medio de toda esta locura emocional y de fuerzas incontrolables, él busca sustentar a través de los parlamentos de sus protagonistas positivos que hay que ser racionales, científicos, planificadores sociales para el progreso industrial y la justicia social. Vemos cómo se atraviesa una estética que preexiste como sensibilidad con un discurso que es voluntario y que entra en contradicción con el primero. Segundo aprendizaje respecto de lo que pasa con los temas, las formas y los contenidos, cuando se busca manipular los géneros teatrales con fines proselitistas, situación que se repetirá permanentemente en nuestra historia dramatúrgica y teatral.

Siglo XX y modernidad

El inicio del siglo XX marca radicalmente un cambio. Lo que fue el siglo XIX en esta discusión muy inmediata respecto a la construcción de la República, frecuentemente con una expresividad más funcional que poética, al dar la vuelta la hoja del calendario y entrar al siglo veinte cambia de inmediato, sintiéndose los aires de la modernidad. Nos encontramos ante obras con grandes mediaciones respecto de la realidad, con una sensibilidad frente al lenguaje mucho mayor: hay algunas que se permiten el subjetivismo, la imaginación, lo mágico. Autores como Magallanes Moure y Orrego Vicuña escriben en esa línea; otros, tienen como tema y preocupación principal el impacto de la modernidad en la sociedad. Hasta entonces, los hombres preocupados por la cosa pública, los intelectuales y los periodistas, escribían teatro: ahora, en los autores se refleja la diversidad sociocultural en términos también de clase. Algunos provienen de las clases populares, de los campesinos como Acevedo Hernández; otros claramente pertenecen a una burguesía en ascenso y en formación y otros a la aristocracia. Es decir, están las raigambres de clase, la extracción social nítidamente marcadas. De ahí en adelante va a ser el ejercicio del teatro un campo pluriclasista que irá correspondiéndose con las inquietudes y los problemas culturales de sus diferentes sectores sociales, cada uno trabajando distintos géneros y aproximaciones.

¹⁸ Henríquez, Camilo: La inocencia en el asilo de las virtudes, Stgo., Editorial Nacional, 1989.

Son estos primeros decenios del siglo "la época de oro del teatro chileno". Se produce una gran explosión en la escritura dramática: 300 obras en una década. Hay en ellas una gran riqueza de información antropológica sobre ese tiempo. He trabajado mucho con otras mujeres estas obras, y se nos ha aparecido fuertemente el perfil social y psicológico de la mujer de esos tiempos: cómo está situada, cuáles son sus problemas, en qué conflictos entra, cómo se redefine su papel frente a la modernidad y otros. Empieza a aparecer la cotidianeidad social y los roles redefinidos para los distintos tipos de mujer. La misma aquerra en relación a las pueses costumbros y se redefinidos para los distintos tipos de mujer. La misma aquerra en relación a las pueses costumbros y se redefinidos para los distintos tipos de mujer. La misma aquerra en relación a las pueses costumbros y se redefinidos para los distintos tipos de mujer. La misma equerra en relación a las pueses costumbros y se redefinidos para los distintos tipos de mujer. La misma equerra en relación a las pueses costumbros y se redefinidos para los distintos tipos de mujer. tipos de mujer. Lo mismo ocurre en relación a las nuevas costumbres, valores, formas de trabajo, instituciones sociales, relaciones laborales, económicas, amorosas, filiales.

Nuestro método de análisis tenía dos etapas: primero establecimos cortes sincrónicos anuales, analizando los textos de autor chileno escrito, publicado o montado en un mismo año (para cada texto, tomábamos la primera fecha disponible), avanzando así año a año, incorporando una mirada diacrónica al relacionar cada momento con la acumulación anterior. Los autores eran así vinculados con sus coetáneos y antecesores e iban apareciendo todas las intertextualidades, los avances en la conciencia, en la depuración del lenguaje, etc. Como nuestro corpus era exhaustivo (incluía todas las obras de texto accesible que, entre paréntesis, rastreamos y recuperamos de los lugares más insólitos), fuimos manejando un sustrato amplísimo de producción de la más diversa calidad expresiva, pero siempre significativa en el contexto total. Más aún, nos permitía comprender el lugar relativo que tenían los dramaturgos considerados *grandes*, cuya obra en general hasta ahora sólo había sido analizada en términos monográficos y a esos autores (Acevedo, Moock y Luco), como islas excepcionales en un mar muerto.

Gracias a nuestro método, Moock no aparecía escribiendo solitario su treintena de obras, sino que establecía diferentes conexiones con la producción del medio en que se desenvolvía: hay cinco o seis autores que se corresponden directamente en temas, ambientes, estilo, y que más aún, operan como sus antecedentes directos. De ahí que no se pueda seguir sosteniendo que los dramaturgos y obras menos logradas individualmente no tienen valor alguno: fueron un caldo de cultivo, la base cultural que permitió que estos *grandes* pudieran desarrollar su genio y su capacidad de hacer una mejor síntesis de algo que estaba ya en la cultura.

En una segunda etapa, sí nos detuvimos en ciertos autores claves, cuya obra analizamos disponiendo ya de su ubicación relativa. Este era un análisis primero diacrónico, preocupado de establecer y explicar las transformaciones, diferencias, complejidades que iba asumiendo su producción, vinculada a aspectos biográficos, históricos, de evolución de las prácticas

teatrales, de la dramaturgia en general, de las otras artes, de las influencias externas, de la propia maduración del autor que sintetiza todos estos elementos, etc. Ello, siempre mediante un análisis texual, fuente primera de búsqueda en el autor.

Acevedo Hernández fue uno de los autores que nos otorgó mayores gratificaciones en esta etapa: recorrer con él exhaustivamente desde su primera obra a su obra cumbre escrita veinte años después, Chañarcillo, es atravesar una distancia maravillosa en la que se va descubriendo cómo él fue asimilando e incursionando en distintos géneros, ambientes, problemas, fuentes culturales y expresivas; desde el teatro de agitación política al melodrama social, al realismo psicológico, al teatro de preocupación religiosa, subjetiva, amorosa mágica, etc. Un autor que había sido mirado unilateralmente por su vínculo con la organización social y política, se amplía y diversifica, permitiendo comprender la riqueza de su obra maestra Chañarcillo, y más aún, descubrir en ella facetas hasta ahora no rescatadas¹⁹. Porque ocurre con Chañarcillo, al igual que con las grandes obras teatrales de todos los tiempos, que es una síntesis compleja y trascendente de mu-chas fuentes culturales, psicológicas, existenciales, ideológicas, experienciales, expresivas, no pudiéndose remitir a un género ni problemática únicos.

De aquí que no nos podamos explicar Chañarcillo sino entendiéndolo en este juego riquísimo que tenía con la cultura de su tiempo, acrecentada por la experiencia vital de un autor que vivió intensamente como persona y como artista, atravesando los caminos menos académicos e institucionales

que es dable imaginar.

Entonces, el corte sincrónico es tan importante como el corte diacrónico, permitiéndonos su combinación descubrir asociaciones que un investigador que llega directamente a un autor o a un momento es incapaz de establecer. Con Claudia Echenique, uno de nuestros trabajos que más nos gusta como proceso de investigación fue justamente la década en que se supone que *no pasaba nada*, la del 30. Incluso Durán Cerda dice que desde La viuda de Apablaza hasta los cincuenta no se escribió nada de interés en Chile²⁰, saltándose así lo que para nosotros fue la obra cumbre, cual es Chañarcillo y Gilles de Raiz, de Vicente Huidobro²¹. Muy pocos saben que Huidobro escribió teatro y que Gilles de Raiz es una obra magnífica.

¹⁹ Hernández, Acevedo: Chañarcillo, Stgo., Ediciones Ercilla, 1970.

²⁰ Afirma Durán Cerda en su artículo El teatro chileno de nuestros días (Teatro chileno contemporáneo, Stgo., Ed. Andrés Bello, 1982, pg. 14), "Desde La viuda... no se adelanta un paso más en esa senda naturalista. Ni en otras. Viene un interregno en que el teatro chileno arrastra una existencia anémica, sostenida por una producción mostrenca y rutinaria, encaminada únicamente a la obtención de un pronto lucro...".

²¹ Huidobro, Vicente: Gilles de Raiz, París, Editorial Totem, 1932.

Por otra parte, nadie hubiera puesto hasta ahora a Huidobro al lado de Acevedo Hernández. Acevedo Hernández es de extracción campesina y convivió con los mineros, los marinos, los marginales de la ciudad. Su raíz telúrica es muy fuerte, con una poética muy especial donde confluye lo folclórico popular con lo refinado, con un permanente compromiso social; en cambio, Huidobro es un afrancesado, creacionista, completamente vanguardista, que vivió en París, que escribió en francés esta obra. ¿Cómo puede ser un aristócrata que escribió en francés equivalente a alguien que anduvo patipelado en su infancia, que nunca fue a la escuela, etc.? Ambos hacen obras épicas de gran proyección y envergadura: tienen un proyecto nacional y personal detrás, están basadas en tradiciones populares, con una equivalencia en la potencia de las metáforas y la proyección poética, de los niveles puestos en juego, desde lo histórico, lo social, lo onírico, la psicología profunda, lo trascendente. En ambos, son un núcleo motor la lucha por sobrepasar los imposibles, la figura de la mujer, del amor. Pudimos establecer muchísimas correlaciones viendo que correspondían a un mismo espíritu y a un mismo proyecto aunque en otros ambientes, situaciones, personajes, conflictos específicos. Y ahí están actualmente Chañarcillo al lado de Gilles de Raiz, rompiendo y abriendo esquemas de interpretación.

Hemos ido estableciendo ciertos métodos básicos, que vamos matizando en función del objeto. Si trabajamos con un corpus de muchas obras que van acumulando características es muy distinto a si tratamos en un segundo momento con un Chañarcillo, porque aquí estamos obligadas a un trabajo de texto en términos de su simbología, de su composición interna, de sus influencias, de cómo tiene que ver con la poesía, con la literatura, con las artes del momento, siempre en un trabajo de intertextualidad. No trabajamos en forma inmanente, pero sí centradas en el texto. Entonces también está el imperativo de desarrollar métodos más finos de análisis textual y de análisis simbólico.

Igual método aplicamos al estudio de los que escribieron durante la década del 40, también ignorada y menospreciada por la crítica académica. Hubo, no obstante, obras importantes que incursionaron en el imaginismo, en la farsa, en el mundonovismo, en un realismo psicológico que fue el puente necesario para los universitarios del 50. Sin esos del 40, los del 50 no podrían haber dado un salto mortal en su producción, o se habrían demorado mucho más en hacer lo que hicieron: habrían tenido ellos que cumplir el rol de sus antecesores, de ser una transición que sirviera de colchón o puente para otros.

Los del 50 vistos desde los "postmodernos" 90

En este recorrido desde 1890, nos encontramos ante la década de 1950, la que en estudios anteriores había abordado en tres oportunidades. No sólo teníamos ahora a nuestras espaldas esa acumulación que permitía ponderar y valorar más acertadamente el aporte de los dramaturgos surgidos al interior del movimiento teatral universitario. Había una circusntancia histórica que nos diferenciaba: estábamos ya en la década del 90, con todos los cambios histórico-políticos e ideológicos acaecidos a nivel nacional y sobre todo mundial: el derrumbe de los estados socialistas, la crisis de las ideologías y de los modelos interpretativos de la realidad y, en el campo de la cultura y las artes, el postmodernismo²². Diría que por primera vez tomamos conciencia nítida de la influencia de la situación cultural-ideológica en que uno como investigadora está inserta en relación a las posibilidades de análisis y develamiento deciertos objetos. Justamente ahora, nuestra situación afectaba especialmente el punto de vista sobre la producción del 50 a los 80, la que había entrado en crisis ante la mirada postmoderna. Se evidenciaban las limitantes de imponer estructuras pedagógicas y proselitistas sobre la creación, la estrechez de miradas partidistas que asumían ser nacionales pero que de hecho eran sectarias, el sometimiento a esquemas reducidos y mal interpretados de estéticas europeas, como el brechtianismo, el absurdo, o norteamericanas como el Living Theatre. No es que restemos mérito y valor a la muy rica producción de estos años, sino más bien pudimos establecer una mirada crítica antes imposible por haber sido parte de ese mismo ethos ideológico-cultural que la originaba.

Por otra parte, aparecieron con renovada fuerza obras y autores que en otros tiempos no habían adquirido la presencia y valor que ahora apreciábamos, como Heiremans especialmente y otros dramaturgos que cultivaban vetas no dominantes: mágico-poéticas, surreales, penetrantes y auguradoras de las fuerzas desencadenadas en el conflicto social. Probablemente, al estar contrarrestando una marcada inclinación anterior en el análisis crítico de esta generación, que ya se había cristalizado como sentido común en el medio, hubo que enfatizar los aportes que nuestra nueva inserción histórica nos permitía: por ello, honestidad obliga a dejar explicitada esta circunstancia en el mismo texto analítico, haciéndonos presentes en nuestra condición de sujetos hermeneutas atravesados por nuestro tiempo, aunque espero que no determinados mecánicamente por él.

²² Ver foro El teatro y la crisis de los modelos y utopías en el fin de siglo, en Revista Apuntes Nº 100, Esc. de Teatro U. C., 1990 y Muguercia, Magaly: Lo antropológico en el discurso escénico latinoamericano, en Revista Apuntes Nº 101, 1991.

La otra gran diferencia de enfoque respecto a los primeros trabajos realizados en mi período *sociológico*, es que el corpus no es definido ni clasificado temáticamente por su funcionalidad en el juego hegemónico, sino que el paso por toda la historia textual de nuestro teatro ha permitido valorar la elaboración expresiva, clave primera de su capacidad de develar la realidad y establecer una conexión con el espectador. Si antes las categorías de clasificación eran "teatro de la burguesía para la burguesía" y "sectores populares versus el poder dominante", ahora lo son "el realismo expresionista", "el irrealismo" o "la farsa".

Esta otra aproximación modifica los criterios de periodización, de establecimiento de cortes y cambios en los procesos históricos. Así, si se aplica un criterio institucional-político, un corte evidente y reiteradamente usado es el de 1973, fecha del golpe militar. Pero al aplicar un criterio de construcción dramática y de visión de mundo, se aprecia que hay más continuidad entre 1970 y 1977, por ejemplo, que entre 1977 y 1985. Creo que los cambios producidos a nivel de la historia institucional del país no repercuten mecánicamente en las formas teatrales, sino que hay mediaciones y tiempos de asimilación y rearticulación: a la mente y al lenguaje le es más lento y difícil ponerse al día con transformaciones que al cuerpo y a la vida cotidiana, obligados a asumirlas como necesidad de sobrevivencia. Por ello, hoy estoy más dispuesta a establecer alrededor de la segunda mitad de la década del 80 un momento de cambio profundo respecto a la producción modernista derivada de la influencia de los teatros universitarios y del contexto sociopolítico de proyectos revolucionarios y de cambio social, proveniente de las posturas postmodernas que rompen con los paradigmas utópicos y con el espíritu pedagógico y de concientización mediante la racionalidad de la palabra hablada²³.

Por otra parte, cuando cambia la conformación del objeto analizado, han de modificarse necesariamente los métodos de análisis, a riesgo de no ver esas modificaciones y reimponer un modelo que lo aprisiona. Al respecto, creo que hoy en día es imposible aplicar análisis metodológicos al texto dramático como lo hicimos a las producidas entre el 50 y el 80, porque obras como La manzana de Adán, La negra Ester o Cariño malo no tienen un texto dramático autónomo al estar en definitiva la obra teatral construida en la puesta en escena. De ahí que toda la actual discusión metodológica sobre la relación texto-puesta en escena ha de estar en el eje del análisis y de la conciencia de registro histórico²⁴. Lo que no implica que el texto no sea

²³ Hurtado, María de la Luz: Presencia del teatro chileno durante el gobierno militar, en Cuadernos Hispanoamericanos, Instituto de Cooperación Iberoamericano, Madrid, agostoseptiembre 1990.

²⁴ Pavis, Patrice: Du texte a la scene: l'histoire traversée, Kodikas Kode, vol. 7, Nº 1-2, 1984.

válido por sí mismo y que no tenga una autonomía relativa, porque ese texto no está intrínsicamente ligado al concepto estético de la puesta en escena que le dio origen en su primera escenificación: quizás en diez años más alguien toma esa sucesión de textos no dramáticos y les da otra configuración al estar respaldado por otra figura estética. Entonces, el texto sigue siendo una potencialidad de significación sujeta a una interpretación de un director o de un hermeneuta haciendo la exégesis como la hacemos nosotros, pero su concreción en cada puesta en escena ha de considerarse necesariamente en su análisis histórico.

A manera de corolario

Creo que la capacidad que posean los investigadores y críticos de no sólo poner en cuestión las tesis y planteamientos de los otros en el debate intelectual, sino que la propia producción, es central. No se puede más decir "yo ya estudié ese período y ese autor", puesto que siempre está la posibilidad que, al ser uno un sujeto dinámico permeado por sus siempre nuevas experiencias personales y de relación con el entorno y la historia, se enfrente a ese objeto desde otro ángulo. Hay que aprovechar la experiencia de momentos históricos tan raros como el actual, en que la rapidez y contundencia de los cambios es tan grande, para tomar conciencia de lo que nos ocurre en períodos de aparente estabilidad donde priman posturas dominantes que se asumen como objetivas y "naturalmente" correspondientes con la realidad.

Ese descubrimiento del juego de las interpretaciones y de nuestra inserción en un círculo hermenéutico, como dice Heidegger, que define un modo particular de estar-en-el-mundo, ha de ser verdaderamente asumido como una experiencia personal profunda y no como una declaración intelectual de principios. Por ello, tampoco ha de conducir a un permanente relativismo y subjetivismo, porque uno como intelectual no quiere quedarse dando vueltas en el círculo eternamente sino que ojalá hacer una figura de espiral e ir cambiando el eje de lo que uno hace para tener alguna progresión en relación al logro del conocimiento. Es eso en lo que estoy hoy día reflexionando, sobre el cómo uno ve, cómo construye un discurso explicativo, captando la importancia de los lenguajes y de las metodologías en su relación de develamiento de los fenómenos históricos en el terreno de la cultura y el teatro. Y para terminar, si bien Heidegger habla del círculo hermenéutico, Gadamer agrega que la historia es para ir construyendo una conciencia de identidad. Creo que también ése es un objetivo central en todos estos procesos de investigación.