

**EN TORNO A LA LLAMADA GENERACION DE DRAMATURGOS  
HISPANOAMERICANOS DE 1927 MAS UNAS POCAS OBSERVACIONES  
SOBRE EL TEATRO ARGENTINO MODERNO<sup>1</sup>.  
(ELEMENTOS DE AUTOCRITICA)**

*Grinor Rojo*

Debo iniciar mi intervención de hoy con un *mea culpa*: en un libro que publiqué en 1972, y que contenía una reelaboración de mi tesis doctoral, fui yo quien por primera vez hizo la traslación del esquema generacional de Cedomil Goić al teatro hispanoamericano<sup>2</sup>. Hablé allí de una generación de dramaturgos hispanoamericanos de 1927, a la que me propuse estudiar, y estudié en efecto, en dos de las que entonces me parecían sus direcciones mayores: la dirección fantástica –cuyo remate era lo que a falta de mejor nombre denominé el teatro puro, esto es, un teatro que sacrifica el contenido referencial en aras de la teatralidad– y la dirección psicológica –cuyo remate respectivo era, y cómo no había de serlo, la creación de un teatro de intenciones y lenguaje metafísicos–. Es el caso que diez años han pasado ya desde la publicación de ese libro y que, aunque todavía conservo para la investigación y para algunos de los análisis que encierra un cierto respeto, amén de las debidas y muy sentidas nostalgias, mis puntos de vista sobre su asunto, y sobre otros, concernientes todos a la evolución de la literatura y el teatro del (sub) continente, han variado de una manera sustancial. No es necesario dar cuenta aquí de los avatares personales que en mí determinaron este cambio. Más importante es establecer, con la mayor honestidad posible, que mis discrepancias con ese otro que fui yo hace diez años tienen que ver con mi manera de entender hoy la historia contemporánea de América Latina (no hablo ya de la historia contemporánea de Hispanoamérica. Las diferencias lingüísticas devienen para mí a estas alturas, si no negligibles por completo, más bien secundarias), en general, y en particular, en lo que atañe al desarrollo de la historia ideológica.

Ahora bien, la perspectiva amplia en la que actualmente me parece preferible colocar una investigación de la totalidad o de segmentos parciales de una u

1. Leímos una versión resumida de este trabajo en la sesión Text and Theatricality in the Argentinian Theater of the Generation of 1927, en el 96o. Congreso de la Asociación de Lenguas Modernas de los Estados Unidos, MLA, en diciembre de 1981. La brevedad del texto, excesiva para sus propósitos, la extensión de las notas, que contienen algo de lo que no pudo incluirse en la lectura, y el estilo oral se deben, al menos en parte, a esa circunstancia.

2. Grinor Rojo. *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo. La generación de dramaturgos de 1927. Dos direcciones*. Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

otra de estas dos historias reconoce como marco interpretativo la hipótesis de que lo que solemos entender por la modernidad o la contemporaneidad en la evolución social y cultural de nuestros países tiene sus orígenes en los dos últimos decenios del siglo pasado. Contradice esta hipótesis que acabo de enunciar la noción casi tópica, en la historiografía literaria latinoamericana de los años cincuenta y sesenta sobre todo (en los setenta no le van a falta opositores. La renovación de la polémica en torno al modernismo es un indicio claro de una inquietud que se esfuerza en mirar más atrás), en cuanto a que dichos orígenes son pesquisables en el lapso posterior a la primera guerra mundial, como producto y/o secuela de la explosión entre nosotros de los movimientos europeos de vanguardia. Este otro planteo era, no tengo que decirlo, el que yo mismo sostuve en el libro de marras: la vanguardia literaria de Hispanoamérica se prolongaba en ese libro en la vanguardia dramática de Hispanoamérica, y ambas tenían su precedente en las vanguardias europeas, las que a su vez coincidían (ya se ve, el mundo es un pañueko) con los cambios profundos, así lo creía yo entonces con espontaneidad reveladora de tiempos ingenuos, verificables simultáneamente en el escenario más ancho de la historia hispanoamericana general. En este último punto el análisis vacilaba, sin embargo: la teoría de las generaciones me ofrecía una salida harto cómoda, pero quizás si *demasiado* cómoda aun para el entusiasta aprendiz de brujo que yo era.

Comoquiera que sea, es conveniente detenerse ahora en las raíces de aquel planteo del cual yo me hacía consignatario en mi trabajo de 1972. Sin que las reflexiones que siguen me impidan volver sobre sus numerosos problemas, cabría anticipar que él va de la mano con un ejercicio de sobrevaloración asaz favorecido por la historiografía y el sociologismo académicos. Me refiero al énfasis que se acostumbra allí a poner en el encumbramiento, en unos cuantos países de América Latina —porque tampoco fue en todos. Sólo en los “grandes” y un poco en los “medianos”. Por alguna razón, que no siempre se aclara, a los países centroamericanos esta misma bendición no les tocó—, en las décadas que suceden a la gran guerra, de la llamada “clase media”, fenómeno éste que, como todos sabemos constituye sólo, si hemos de ser generosos, una media verdad —y también, por ende, una media mentira—. El que en *ciertos* países latinoamericanos *ciertas* capas medias hayan tenido acceso a una *cierta* cuota de poder político, durante el lapso de entreguerras, no significa de ningún modo que las estructuras más básicas de sustentación de esos mismos países se hayan visto alteradas en esa coyuntura de una manera esencial. Hubo entonces cambios, nadie lo niega, pero esos cambios se produjeron en los niveles superestructurales de algunas formaciones latinoamericanas y no fueron, por eso mismo, sustantivos. Su signo no fue la ruptura, sino el reajuste o, como también les gusta decir a los ideólogos de la postrevolución mexicana, el “compromiso”. Con todo, el sueño de un continente de clase media prosperó. Prosperó dando nacimiento a la ilusión de una época nueva y con ella, a la ilusión correlativa de una literatura también nueva: la literatura moderna o, como se llegará a denominarla después, contemporánea. De paso, recordemos que el modernismo brasileño nombra

precisamente lo que entre los críticos hispanoamericanos se prefiere llamar el vanguardismo, o sea, los primeros vagidos de la (presunta) contemporaneidad.

Por consiguiente, si en la historia y en la literatura nuestras de después de la gran guerra no se concreta una ruptura verdadera, ya que el hueso político arrojado a algunas capas medias y los malabarismos formales de la vanguardia no bastan para probar por sí solos la iniciación entonces de otro período histórico, lo que habría que hacer a mi juicio es retrotraer la mirada hacia el momento en el que las naciones latinoamericanas consolidaron las que a buen seguro son, de una manera esencial, es decir, de una manera que está más allá o más acá de los *reacomodos* y *relevos* que pueden ocurrir y que de hecho ocurren posteriormente, sus fisonomías actuales. Tal momento sobreviene a fines del siglo XIX, cuando se afianza entre nosotros el predominio de un modo de producción capitalista ("capitalismo dependiente", o como quiera designarse), el que es compatible con la reestructuración que se va configurando durante esos mismos años del orden económico mundial, y reestructuración esta segunda que importa, por vías que no es del caso explicitar en esta nota —por lo demás, desde Lenin y Rosa Luxemburgo a Paul Baran y Paul Sweezy sobran datos sobre ello—, el desplazamiento del capitalismo central hacia su estadio superior, monopólico e imperialista<sup>3</sup>. No cabe duda de que a la vista de estas transformaciones sí que se puede hablar entonces, *en todos los niveles de la vida latinoamericana*, de una ruptura; ruptura profunda y no de oídas; cualitativa, además de cuantitativa. Ella es causa lo mismo de un distanciamiento del pasado que de una muy clara inauguración del presente: los diferentes países de América Latina, con más o menos prisa, con mayores o menores variaciones en lo que se refiere a las estrategias particulares con que resuelven ésta en la que los más sagaces de sus dirigentes adivinaron algo más que una mera coyuntura, cimentaron pues, allí y entonces, el suelo histórico en el que hasta el día de hoy —excepción hecha de Cuba— continúan viviendo<sup>4</sup>.

3. Para mayores detalles, véase Agustín Cueva. *El desarrollo del capitalismo en América Latina*. México. Siglo XXI Editores, 1977.

4. Distanciamiento del pasado que se consume en esos años desde la raíz misma de nuestras sociedades, y que así obliga al franco o al encubierto repudio que a partir de esas fechas se llevará a cabo de la ideología del temprano liberalismo romántico; obliga también al escepticismo, en los cuarteles de las clases dominantes, relativo a que una porfiada insistencia en reandar los caminos del capitalismo primitivo pondría a nuestros países en la senda segura de su redención, esto es, en la senda que lleva al empíreo de las naciones soberanas y plenamente desarrolladas desde los puntos de vista económico, social, político y cultural. Ni entonces, ni después de entonces, los viejos anhelos de soberanía irrestricta y de desarrollo integral interesarán mayormente a esas clases. De poco valen por lo tanto los pruritos de nacionalismo que de vez en cuando las poseen, por lo común respondiendo a situaciones de crisis y con escasa o ninguna convicción (sin ir más lejos, las actuales dictaduras consoseñas, quizás si los gobiernos más antinacionales que ha conocido la historia de América, hacen alarde a menudo de fervor nacionalista). El hecho es que desde fines del siglo pasado achaques como éstos cuando los encontramos en boca de los dueños del poder, no son sino palabras vacías. Más bien, y dicho sea lo que viene con su propio lenguaje, de lo que verdaderamente va a tratarse para ellos, en esa circunstancia y en lo sucesivo, es de sumergir la especificidad latinoamericana en la generalidad del desarrollo de la historia y la cultura de Occidente, pero escondiéndose detrás de ese lenguaje especioso el *status* de subordinación, de comensales que llegaban tarde al banquete, según la célebre expresión de Alfonso Reyes.

Puestas así las cosas, me es posible retomar ahora el hilo de mis primeras observaciones. En aquel libro de 1972 lo que yo me proponía era hacer historia teatral: la historia de una generación de dramaturgos hispanoamericanos, la de 1927, y que es la que —para mal de mis pecados— adquirió luego carta de ciudadanía hasta el punto de dar título al presente panel. Ahora bien, hacer una historia del teatro, como hacer una historia del arte en cualquiera de sus ramas, implica renunciar, *de algún modo*, a la tesis idealista de la creación autónoma o, puesto esto mismo en términos más generales, implica renunciar a la tesis de que los objetos que son materia de estudio existen en el mundo como si ellos fueran entidades ajenas a todo condicionamiento. El dogma de la autonomía absoluta de la obra de arte viene a ser en consecuencia contradictorio en principio con los requisitos que entraña una empresa cognoscitiva de indole historiográfica. Es por eso que aun quienes lo defienden teóricamente se empeñan en tirar una raya divisoria entre ciencia del arte e historia del arte<sup>5</sup>. Pero, dejando pasar por ahora cuánto esta división tiene de espuria, lo que a nosotros nos preocupa sobre todo es establecer que, *cualquiera sea la perspectiva que se elija para llevarla a cabo*, una historia del arte, de cualquier arte —y el teatro existe desde el comienzo gracias a la intersección de dos de esas historias, la de la literatura y la del espectáculo—, no puede ser nunca la de los objetos estéticos por sí solos, sino que tiene que ser la historia de tales objetos relativamente a las demás prácticas que más allá de ellos, afectan, en (desde) diversas instancias, lo que ellos son en y a través de su despliegue en el tiempo. No pecatarse de esto es caer en la quimera que anida en la pretensión de una “historia interna”. No hay, no puede haber, ni ha habido jamás, una historia interna del arte. Para ser históricos, los objetos estéticos tienen que existir en un tiempo que está tanto en ellos como fuera de ellos; que no por ser “su” tiempo es menos el tiempo de otras prácticas, y que se encarna así en condiciones que son internas y externas, intrínsecas y extrínsecas. El problema que de esta manera se le presenta al historiador no es el de probar la existencia de esas condiciones, tarea superflua, según se desprende de lo expuesto, sino que el de definir su carácter y su composición. Como veremos, era aquí donde mi análisis (y no sólo el mío) vacilaba y cuando la perspectiva historiográfica de mi libro se abría, aunque en una forma vaga —y, lo que es más grave, errónea—, hacia el mundo.

En efecto, las insuficiencias de la teoría generacional y, más aún, las insuficiencias de la teoría generacional en su versión orteguiana, son bastante evidentes que era el código infalible de semejante matrimonio morganático. La generalidad de Occidente se promovía al rango de universalidad, con la promesa de que al casarnos con ella llegaríamos a ser —para usar esta vez la expresión de otro mexicano, de Octavio Paz— “... contemporáneos de todos los hombres...”. Empieza pues ahí, en las décadas postreras del XIX, el tiempo de la mimesis degradada, que sucede a las esperanzas románticas de alcanzar una alianza equitativa en el marco común de la modernidad, y que son esperanzas a las que yo mismo, es probable que con exagerado entusiasmo, me he atrevido a calificar en otro sitio de dialécticas o predialécticas.

5. “... recordemos que, además del objeto propiamente dicho de la ciencia de la literatura, existen ciertos problemas histórico-literarios que llevan necesariamente a la inclusión de otros objetos...”. Wolfgang Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, tr. María D. Muton y V. García Yebra. 4a. ed. revisada. Madrid. Editorial Gredos, S.A., 1972, p. 20.

tes. Montado en ellas, tiene que devenir también insatisfactorio el esquema generacional que Cedomil Goic construye para el conjunto de la literatura hispanoamericana y que es el que yo utilicé para estudiar por lo menos un segmento dentro del acervo dramático y teatral del siglo XX. Es así como, en la perspectiva filosófica que el método generacional instrumentaliza, las condiciones que determinan la historicidad de las obras estudiadas se reúnen dentro de un “sistema de vigencias”, del que hacia atrás es portadora —y portadora biológica, para colmo— la “sensibilidad vital” de una generación de individuos. Más precisamente, la sensibilidad vital de un grupo de seres humanos nacidos entre dos fechas arbitrariamente dispuestas, con la única exigencia de que en medio de ellas se extienda un hueco temporal de quince años. Es obvio que desde tales supuestos no es posible dar cuenta de la complejidad de la producción literaria y/o teatral desde un punto de vista sincrónico (lo que Angel Rama ha llamado el “espesor” de la historia literaria se desvanece por completo. En el mismo sentido, un problema como el de las “literaturas heterogéneas”, propuesto por Antonio Cornejo Polar, resulta inabordable), ni tampoco de su diacronía. Si todas las obras que surgen de una misma generación responden a un mismo sistema de vigencias, y si este sistema de vigencias obedece hacia atrás a una misma sensibilidad vital ¿Cómo explicar las discrepancias, los conflictos, las contradicciones incluso, que detectamos *normalmente* entre individuos y obras coetáneos? En cuanto al emplazamiento de nuestro enfoque sobre el eje horizontal ¿Cómo hacemos cargo de las transformaciones en la producción de esos mismos individuos a lo largo del tiempo? Por cierto, en el curso de mis pesquisas sobre dramaturgos y obras concretos, yo tuve que darme cuenta de estas dificultades y las resolví añadiendo un mínimo de objetividad al aparato teórico. Siguiendo a Goic otra vez, lo que introduce en este tramo fue la noción de contemporaneidad. Entre la segunda y la tercera década de este siglo, la generación de dramaturgos hispanoamericanos de 1927 inauguraba lo que para mí era la contemporaneidad dramática (escrituraria) y teatral (del espectáculo) de la América Hispana; la contemporaneidad literaria, a través del estallido de los movimientos de vanguardia, era el antecedente sintomático; y, por detrás de ese antecedente, lo que estaba allí agitando era un mundo más amplio, el mundo hispanoamericano de los años veinte, que estaba siendo sacudido por lo que no sin su pizca de retórica yo caracterizaba como los “... nuevos modos de entenderse con el hombre y con el mundo, modos que venían fraguándose desde fines de la pasada centuria y que después de la primera guerra mundial se hicieron apremiantes, inaplazables (...) Cambiaban las vidas de las gentes. Con ellas cambiaban también el arte, la poesía, el drama; era un espíritu nuevo, lo mismo en Europa que en Hispanoamérica...”<sup>6</sup>. Con todas sus deficiencias, de las que luego hablaré, es justo reconocer que este análisis se apartaba por lo menos de la tautología latente en el modelo goiceano: la de decir que la sensibilidad vital de la generación del 27 se abre a la contemporaneidad y que la contemporaneidad es una creación de la sensibilidad vital de la generación del 27. Cualquiera puede ver

6. Op. cit., 24

que, con la ayuda de una tautología de tamaño calibre, si bien se hace amago de salir al mundo y de fundar objetivamente allí la historicidad de los objetos literarios, esos arranques se cancelan de hecho al detenerse a medio camino el empuje inicial y al reenfilarse luego la proa con destino al punto de partida. En el fondo, no salimos, no hemos salido en ningún momento del territorio en el que campea a sus anchas la ideología de la deshistorización de obras y procesos literarios, los que aquí siguen, siendo impermeables, marginales diríamos, con respecto al devenir histórico real<sup>7</sup>.

Por el contrario, en la coyuntura crítica que hoy estamos viviendo, de lo que parece tratarse, e imperiosamente, es de devolver su objetividad a la historia literaria latinoamericana (y, por de contado se da, a la historia teatral latinoamericana). De devolvérsela y de definir, además, el carácter y la composición *materiales* de dicha objetividad. Porque, si bien es cierto que en mi libro del 72 esta tentativa de objetivación existía, no es menos cierto que ella estaba resuelta

7. Especie de solución privilegiada hasta el extremo de reclamar, más de una vez y para sí sola, los enteros alcances del epíteto moderno, es esta alternativa ideológico-estética de la impermeabilidad o marginalidad de la literatura. Implícita en ella está la noción de que el productor literario, su producto e inclusive su público (y lo mismo se piensa de la economía del arte en su totalidad) articulan un circuito que está más allá o más acá de la historia. Nunca en ella. El circuito productivo es puesto así mágicamente al margen de aquello a lo cual, arriscando la nariz, de desprecia como la "contingencia". En América Latina, el modernismo estrena esta línea. Darío la hace suya con toda la inverecundia que le otorga su situación precursora. El ensayo que sobre Martí incluye en *Los raros*, y en el que desparparjadamente reprocha a éste su muerte, la que acaso tenga algún significado histórico, pero que priva a la Humanidad de su genio artístico (sic), es expresivo de la tendencia en sus orientaciones más gruesas. Paralelamente, ayuda a entender la liviandad política del propio Darío, y no sólo de él, puesto que, según hemos dicho, su ejemplo hace escuela. El punto de partida es siempre la independencia de la literatura y el arte y, entre sus variables ideológicas y estéticas afines, las más connotadas son el universalismo y el antirrealismo. Esta correlación no es absoluta, sin embargo. En la época en que Darío está formándose aún, Cambaceres representa la praxis de esta misma postura en el contexto de una estética naturalista. Más importante es por eso identificar bases comunes y, sobre todo, explicar. Explicar las raíces históricas del fenómeno, las cuales, pienso, tienen por lo menos un doble fondo. Por un lado, el rechazo o la repugnancia que ante las ignominias del nuevo orden burgués se hace presente en el artista, antiburguesismo que se resuelve en un pilatesco repliegue, y que está en Darío, en el vanguardismo y en neovanguardismo; y, por otro, su correspondiente contrapunto: el destierro que, a la actividad estética, acuden a imponer las circunstancias históricas. Crucial como es, creo no obstante que este último asunto no se ha investigado de una manera exhaustiva. Materia de esa investigación posible deberían ser las características que la división del trabajo asume en el nuevo período, así como la situación que de socios minoritarios les va a corresponder en él a las capas medias. En cuanto a lo primero, sabido es que la división del trabajo, que entre nosotros se intensifica con el advenimiento de la etapa capitalista e imperialista, cercena al escritor latinoamericano las tareas sociales que hasta entonces se habían considerado de su legítima incumbencia. En el nuevo período, en la etapa "moderna" o "contemporánea", esas tareas estarán a cargo de otros: del estadista, del "técnico" político, social o económico y también, para mayores desgracias, del militar. Expulsado de la historia, fabricándose a sí mismo una ideología que justifica esa expulsión con la consoladora excusa antiburguesa (de "rebeldía simbólica", la ha motejado Jean Franco en el caso de los modernistas), al escritor no le queda de este modo más camino que el de dedicarse a la percepción, elaboración y transmisión de un mensaje de secta. Por su parte, al investigador literario, convertido en un técnico más, lo que le cabe es, por supuesto, la seudocientífica afirmación de la autonomía absoluta de la obra literaria y la consecuente descripción de sus formas (la peste semiótica, que aunque ya va amainando en sus sitios de origen todavía conserva vitalidad en algunos de nuestros países, es la cúspide lógica de todo este turbio proceso).

erróneamente: a través de la idea de un "espíritu nuevo", cuyo fundamento inconsciente, no expreso, pero arraigado en el autor de todos modos, era la presunción de que la historia de su sector de clase, la historia de la pequeña burguesía hispanoamericana, era la historia hispanoamericana sin más. Hoy sabemos que esa historia no es más que una entre varias, que su independencia y su sobrevaloración consiguiente no son más que un mito, y que algo parecido es lo que puede concluirse de las historias de la literatura y del teatro que le son correlativas.

Todo lo cual sugiere la necesidad de replantearse el asunto, despidiéndonos de paso, aunque con firmeza y ojalá que de una vez y para siempre, de las cómodas trampas del método generacional. No es la historia de una generación de dramaturgos y teatristas hispanoamericanos lo que debe interesarnos hoy día, sino que es la historia de la actividad teatral latinoamericana, a lo largo del período moderno (creo que ésta es la designación que deseo emplear de ahora en adelante), y período éste que a nuestro juicio se abre en las décadas últimas del siglo pasado relativamente a la transformación esencial y global que entonces experimentan nuestras sociedades, todo ello a causa del afianzamiento (posición dominante) que en ellas va alcanzando el modo de producción capitalista. Este es, pues, el marco en el que colocaríamos hoy una investigación como la que emprendimos hace ya más de diez años. En el interior de ese marco, entendemos que la tarea consistirá en escribir la historia de dos prácticas que, aun cuando estén íntimamente conectadas, no son idénticas: la práctica de la escritura dramática y la práctica del arte de la representación. Por último, escribir ambas historias supone descomponer cada una de ellas en varias otras; esas otras deberán ser tratadas en la medida del despliegue temporal de sus productos, de las piezas y de los espectáculos, así como también en la medida del despliegue temporal (y, por lo tanto, de la entereza mayor o menor) de las condiciones que determinan la aparición y la recepción de esos productos, y entendiendo por tales (por lo menos) sus modos de producción y de consumo.

Porque en realidad ni siquiera hace falta ser un gran conocedor del teatro latinoamericano del siglo XX (y se hallan reunidos en esta sala algunos de los especialistas que más saben acerca del tema) para ser capaz de identificar, en diferentes países y con diferentes grados de desarrollo, dependiendo éstos de diversas instancias del desarrollo global de las formaciones sociales respectivas, prácticas del espectáculo y prácticas de la escritura dramática cuyas peculiaridades importan lo que no son sino modos distintos de escribir y de hacer teatro, por una parte, y modos distintos de recepcionarlo, por otra. Con el escaso tiempo de que ahora dispongo sería por supuesto insensato presentar un catálogo exhaustivo de todos ellos, pero no cabe duda de que el teatro comercial (resegmentado quizás en sus varias formulaciones, desde la revista frívola a la comedia burguesa), el teatro público subvencionado, el teatro universitario subvencionado, el teatro independiente (o teatro profesional independiente, como se le conoce en Chile) y el teatro aficionado (obrero, campesino, poblacional, estudiantil, etc.) son en rigor prácticas distintas del arte del espectáculo y a las que sería

más apto diferenciar si se tuvieran en consideración los modos cómo se producen, con qué capacidades humanas y técnicas y en el ámbito de qué relaciones con determinados sectores del conglomerado social, y los modos cómo se consumen, con qué códigos y por parte de quiénes.

E igual estrategia pudiera aplicarse en lo que toca al trabajo de la escritura dramática, donde de ninguna manera es lo mismo escribir para el teatro comercial que de hacerlo para el teatro público subvencionado, para el universitario o para el independiente. En mi libro del 72, nada de esto estaba claro, y de ahí que en un mismo corral galoparan dramaturgos como el chileno Armando Moock y el mexicano Xavier Villaurrutia, el colombiano Antonio Alvarez Lleras y el argentino Roberto Arlt, el cubano José Antonio Ramos y el venezolano Andrés Eloy Blanco. Hoy ya no es posible seguir incurriendo en semejantes simplezas: lo que une a esos individuos, el haber nacido entre 1890 y 1905, ó el que todos ellos sean partícipes de una contemporaneidad que era en mí en aquel entonces más voluntariosa que real, es menos, mucho menos, que lo que los separa. Como si eso fuera poco, no se debe olvidar que también existe una dramaturgia que no ha sido hecha para el escenario y de la que el *Giles de Raiz*, de Vicente Huidobro, es un ejemplo conspicuo: el proceso de producción que sigue aquí al proceso de la producción de la escritura no es el de la producción del espectáculo, sino que el de la producción del libro<sup>8</sup>.

Teniendo presente todo esto es posible arriesgar ahora unas pocas observaciones no ya sobre la generación de dramaturgos argentinos de 1927, que con lo que llevo dicho se comprenderá por qué ha dejado de llamarme la atención, tampoco sobre el teatro moderno argentino, que debería ser el asunto principal, pero que por razones obvias no podemos tratar aquí ni siquiera esquemáticamente, sino sobre lo que se ha hecho (algo) y sobre lo que no se ha hecho (mucho) en cuanto a procurar un conocimiento del mismo que sea cercano al programa de trabajo que acabamos de esbozar.

Factor inquietante es, desde luego, que hablar de teatro argentino ha sido y sigue siendo un hablar circunscrito casi exclusivamente a la actividad que se realiza en Buenos Aires. Difícil, si no imposible, es hallar información sobre lo que al respecto ha ocurrido y ocurre a cien o doscientos kilómetros de la ciudad capital. Esto, que no es un acontecimiento fortuito, sino que está ligado a los profundos desequilibrios de la historia económica y social latinoamericana de los últimos cien años, y que por lo tanto es un acontecimiento que se repite en la mayoría de nuestros países (pienso en el caso de Chile, que es el que conozco mejor), constituye, claro está, un factor de mengua y distorsión. Pudiera argüirse así que, además del recorte en los planos temporales, sincrónico y diacrónico, se genera con esto también un recorte en la magnitud espacial.

8. "... In developed social formations, an initial private stage of production may be transmuted by a subsequent social mode of production (printing and publishing) to convert the original product ('manuscript') into a new one ('book')..." Terry Eagleton. *Criticism and Ideology*. London. Verso Editions, 1978, p. 47. En el mismo libro, Eagleton se refiere a la relación entre el manuscrito y el espectáculo, señalando que "... The relation between text and production is a relation of labour: the theatrical instruments (staging, acting skills and so on) transform the 'raw materials' of the text into a specific product, which cannot be mechanically extrapolated from an inspection of the text itself...". *Ib.*, 65.

Con todo, siendo esa realidad circunscrita la única que se ha investigado verdaderamente, a ella tendremos que atenernos. "... Buenos Aires, Cosmópolis...", como exclamó alguna vez el provinciano Darío. Se alega pues, y con razón, que Buenos Aires es la tercera o cuarta capital del teatro en el mundo. Con doscientos o más estrenos por año, prácticamente todos los modos de producción y consumo teatral y dramático que hace un momento enumerábamos se perciben allí. Es más, con variaciones que dependen de la evolución de la historia argentina moderna, y por ende de sus altibajos económicos, sociales, políticos e ideológicos, historia de las capas medias, historia del proletariado, dictaduras y gobiernos demo-burgueses, liberalismo cosmopolita, populismo nacionalista, etc.—, tales modos de producción y consumo teatral y dramático son visibles en el espacio bonaerense consecutiva y/o simultáneamente desde fines del siglo pasado, desde la irrupción de eso que algunos estudiosos argentinos denominan el "teatro nacional"<sup>9</sup>.

Pues bien ¿qué se ha hecho hasta ahora para elaborar las historias de estas prácticas múltiples? Muy poco, hay que decirlo<sup>10</sup>, y no por desidia de los historiadores y los críticos, sino porque lo que obra de ordinario en sus conciencias es una concepción del objeto de estudio que lo hace aparecer como si éste fuera una entidad homogénea, plana y sin fisuras, a saber: una historia que en los discursos científicos o seudocientíficos que buscan relatarla aparece repitiendo en sí misma la falsa homogeneidad con que la ideología dominante quiere representar y representarse la historia moderna del país en su conjunto. Pero la realidad es otra, naturalmente. Así como la historia moderna de la nación argentina es la historia de un desarrollo fragmentado, compuesto de prácticas muy diversas, que se homologan, que coexisten, que entran en conflicto o que finalmente se contradicen y cancelan, no tiene nada de extraño o, mejor dicho, resulta por completo inevitable que la misma cosa ocurra en el dominio dramático y teatral. La historia general del país está compuesta de muchas historias: la historia del teatro del país no puede, *malgré* la ideología homogenizadora que conduce habitualmente el quehacer cognoscitivo, sino responder a esa realidad fundamental. Tanto es así que, por más que los historiadores y los críticos la ignoren, es la propia gente de teatro, *la que vive en y de esa realidad*, la que se da cuenta de los escamoteos y falsedades que acarrea su desconocimiento. Por ejemplo, en una entrevista publicada por *Conjunto*, en 1974, y reproducida por Gerardo Luzuriaga en su libro *Popular Theater for Social Change in Latin America*, declaraba Julio Mauricio que en ese momento, de las cincuenta salas de Buenos

9. Parece que la fijación de los orígenes del teatro nacional rioplatense hacia 1880, no obstante haber estado ya en la atmósfera crítica de comienzos de siglo, se debe, como planteo acuñado formalmente, a Vicente Rossi. *Teatro nacional rioplatense*. Córdoba. Beltrán y Rossi, 1910.

10. Más que nada, eso que se ha hecho se concentra en el ciclo que va del sainete criollo al grotesco, a través de una serie de estudios de calidad irregular (Gallo, Ordaz, Carella, Cárdenas de Monner Sans, Blanco Amores de Pagella, etc.), y que culminan por ahora en un muy buen libro de Eva Claudia Kaiser-Lenoir. *El grotesco criollo, Estilo teatral de una época*. La Habana. Casa de Las Américas, 1977. Mencionables son asimismo los estudios que siguen la trayectoria del teatro independiente, desde el libro de José Marial en la década del cincuenta (*El teatro independiente*. Buenos Aires. Alpe, 1955) a los trabajos posteriores de Carilla, Agilda, Ciria y Barletta.

Aires, gran parte de ellas "... está dedicada al teatro comercial, burdo y de pasatiempo..."; que "... Hay también, en menor escala, equipos de teatro formados por actores que se reúnen en cooperativas..."; que "... Hay una Comedia Nacional y hay un teatro San Martín...", dependientes respectivamente de la Dirección Nacional de Cultura y de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires; que además "... están los empresarios (...) que quieren hacer algo más serio, darle a la sala otra categoría, y tratan de elegir un tipo de obra que pueda ser aprobada por la crítica para especular con una corriente de público más o menos culta..."; y que, por último, "... están los grupos independientes, por lo regular de estudiantes de teatro. Son muchachos que se acercan al teatro, estudian con profesores particulares y al mismo tiempo van formando equipos...".<sup>11</sup> Lo cual da forma a un panorama teatral de una complejidad enorme, complejidad que se comunica, que tiene que comunicarse a la práctica de la escritura dramática, dotadas una y otra del espesor que según Rama debería recobrase en el trabajo científico. No cabe duda pues que ese espesor está ahí y que, a través del testimonio de quienes lo viven más de cerca, él está refutando la falaz premisa de que la historia del teatro argentino es una historia homogénea. Pero no sólo eso. En el mismo libro de Luzuriaga —y cito no por afán de hacer demagogia, sino para probar a mayor abundamiento la discrepancia entre lo que las cosas son y el cómo las cosas quieren verse—, Beatriz Sanz habla del teatro de las "villas miseria" de Buenos Aires: "... El grupo de artistas, a los cuales me había unido, partió de una sala del barrio de Saavedra donde acababa de presentarse una función para niños. Después de cambiar dos veces de ómnibus llegamos a una esquina desde la que fuimos guiados por uno de los moradores de la villa a la entrada de la misma y de allí, por estrechos senderos de tierra (las viviendas se aglutinaban a ambos lados) hasta llegar a un patio común al aire libre. Este fue el escenario en el que se presentó la obra con elementos (tablas, sillas, etc.) proporcionados por los vecinos del lugar. La participación inesperada de un joven de la villa, completamente ajena al grupo, en la mitad de la representación, me confirmó la efectividad de la misma. También resultó significativo el cambio de opiniones entre algunos de los moradores y los artistas al finalizar la obra...". Y agrega: "... De acuerdo con las declaraciones del coordinador del grupo 'Octubre', unos doce grupos estaban actuando en esos 'barrios' en septiembre de 1973...".<sup>12</sup> Seguir insistiendo después de esto en la premisa de un teatro nacional argentino integrado en una sola historia o, peor que eso, seguir insistiendo en el empleo de metodologías historiográficas y críticas que avalan este tipo de visión restrictiva y ocultante es, digámoslo con franqueza, deshonesto. De los dos testimonios transcritos se desprende una verdad sobre esa historia que es bien diferente del *locus amoenus* en el que habitualmente se mueven los estudios que nosotros frecuentamos. Hacerse cargo de esa verdad, en el bien entendido de que ella no es nueva, sino que ha estado allí desde hace un siglo, parece ser la tarea de las investigaciones futuras sobre el teatro argentino moderno.

11. Julio Mauricio. "Cómo es el teatro en la Argentina" en *Popular Theater for Social Change in Latin America*. Gerardo Luzuriaga ed. Los Angeles. University of California. UCLA Latin American Center Publications, 1978, p. 117.

12. Beatriz Sanz. "El teatro educativo en los barrios de emergencia de Buenos Aires" en *Ib.*, 289-290.