

ge en la Nueva España, como una isla solitaria, la obra dramática de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), que sintetiza con gran fuerza poética la mística del Imperio. La vía gnóstica sirve a la excepcional inteligencia de la monja para encontrar en la revelación divina, presente a lo largo de la historia humana, los signos que legalizan las injusticias cometidas durante la Conquista de México. La verdad de un Dios-Amor que se manifiesta lo mismo a los profetas que a los filósofos gentiles, le parece ser el resorte que mueve tanto las guerras humanas como las pasiones individuales en la tierra. Y la necesidad del mal, como acción del demonio en su afán por invertir el gran poema de la creación, resulta así parte del programa divino para recuperar a su criatura que vive cegada por el pecado original.

Sor Juana, en sus autos sacramentales: *El Cetro de José*, *El Mártir del Sacramento San Hermenegildo* y *El Divino Narciso*, nos muestra los ensayos de su Dios-Amor para encarnar y salvar al género humano de la serpiente infernal. De tal suerte, la autora mexicana concibe que la Divinidad se hubiera revelado también a los idólatras a través del rito del *teocualo* celebrado al dios de las semillas, ceremonia en la que los cronistas vieron una burla demoníaca al Sacramento de la Eucaristía. No obstante, la Conquista resulta necesaria. Los soldados de España cumplen la obra de la Iglesia. Y la visión histórica que tiene la monja jerónima del Espíritu Divino recuperándose a sí mismo, sólo es comparable al pensamiento idealista del siglo XIX. Pero, ¿a qué hombre se dirige la obra dramática de Sor Juana?, ¿al señor peninsular, al criollo, al mestizo, al negro, al indio? ¿A qué genio hipotético, capaz de comprender los matices de una inteligencia y una imaginación tan peculiares? ¿O acaso se trata de un soliloquio?

Pues con quién podría hablar la religiosa en el espacio trascendido por el tiempo, si no es, ante todo, consigo misma. Conciencia y eco del cambio de las formas, apresada al devenir en su poesía, del mismo modo que los austeros claustros coloniales ajustan al hombre el horizonte infinito, y para no parecer rígidas prisiones de piedra se on-

dulan en mil líneas caprichosas, buscando el movimiento y en él la espiritualidad que, por tanto acariciarse el cuerpo, niega la conciencia religiosa al hombre barroco. Doble conquista, humana y divina, la de España; doble engaño al resultar inoperante el trasplantar la Edad Media a América, y querer cerrar en un solo ciclo la evolución histórica del hombre en el mundo.

Por ello, tampoco en el teatro novohispano hay escapatória, pero la prisión-conciencia se embellece y ennoblece en la misma medida que nos limita y asegura: alegoría cortada al gusto del español sensual que, poco a poco, ve caer decapitada la imagen divina con que justificaba las instituciones creadas para apresar sus botines de guerra y de conquista. El drama emerge como espectáculo de pirotecnia plástica y verbal: triángulos y círculos, zonas de oro y líneas de tensión, arcadas, pasos y fuentes, plantas, flores y frutos entre rectángulos de simétrica asimetría. Y el eje, el hombre, medida de todas las cosas, y no Dios. El hombre solo, que busca en los elementos la esencia divina. El hombre temeroso de las ciencias que le hacen responsable del destino humano. Pero, también, el hombre medieval angustiado, mago eterno, que espera agitar la materia con el lenguaje metafórico del teatro, y como reflejo desea ver surgir inalterada la escala de valores que, hasta antes de tanta monstruosa curiosidad venida con el Renacimiento, justificaban su existencia y disculpaban sus crímenes, lavando remordimientos con premios o castigos. Tal es la dinámica del teatro barroco español, dimensión interior de la conciencia ante los dogmas.

La crítica que actualmente se hace el fenómeno dramático comprendido en los Siglos de Oro de la literatura española tiende a censurar el esquematismo de los personajes, reducidos a tipos y alegorías, ya que más bien parecen obedecer a verdades absolutas y servir a fines educativos. Se reprueba el que las motivaciones psicológicas estén determinadas arbitrariamente por la mayor parte de los dramaturgos, a quienes se acusa de no dejar que sus caracteres cobren vida propia ni integridad. Tales observaciones son relativamente ciertas: pues toda obra dramática res-

ponde a una cosmovisión determinada histórica y socialmente; y si bien las condenas religiosas limitaron la libertad de expresión de los comediógrafos, por otra parte, esto redundó en una mayor riqueza ceremonial, que ha permitido al teatro barroco español ser redescubierto por las tendencias rituales del teatro actual. Es innegable que el drama católico manifiesta la idea oficial del libre albedrío y el dogma de la Revelación. Pero también puede decirse con el mismo simplismo que la tragedia isabelina representa al hombre fáustico precipitándose en el abismo del saber desde la perspectiva religiosa del libre examen y dentro de una atmósfera panteísta, en que la predestinación se anuncia con premoniciones, acompañada por los fenómenos naturales que ilustran las tormentas interiores de los protagonistas. Y es que todo teatro tiene sus propias convenciones sociales que si limitan, por un lado, la libertad de expresión del poeta, por el otro, en cambio, trazan los rasgos que él convierte en fórmulas estéticas para plasmar su pensamiento. Así, Racine hizo de los rígidos cartabones del racionalismo francés un recurso para crear el procedimiento psicológico del drama de pasiones.

El teatro español de los Siglos de Oro también nace arraigado a la tierra; en la propia dimensión humana. Aunque no por ello —paradoja de todo período barroco de una literatura— tiene la mirada sólo fija en la vida y el hombre; sino, por el contrario, en los poderes metafísicos. Surge en el juego de inteligencia que invade el espacio conceptual y dinámico de la historia cristiana a través de los autos sacramentales. Poesía dramática, más que nada por el conflicto, por la alucinación que el deslizarse de las formas literarias como máscaras de ideas abstractas nos produce; pues tanto racionalismo en alas de la imaginación estalla en el doloroso desengaño. Y este es el período cultural en que justamente se gestan las nuevas nacionalidades hispánicas: la nuestra, mestiza y “crepuscular”, como una infinita palidez que entre juegos y tocotines ingeniosos amalgama a la hispanidad victoriosa —pero a la vez decadente— el canto melancólico de los despojados.

Los autos sacramentales en Nueva España evidencian

el contraste de las formas y los contenidos aborígenes, depurados de idolatrías y tamizados por la teología ecuménica del catolicismo, contraste que a veces emerge como cruel frustración, para doblarse a la estética floreciente del Renacimiento y callar ante el misterio divino, revelado durante la marcha incontenible de los siglos. La suya, como la de todo teatro, también es una búsqueda incesante. Sólo que la razón, a punto de hacer añicos tantos dogmas, hace filigranas de estuco con ellos y les da movimiento, aún cuando sabe que una vez vivificados por la poesía se coagulan y desploman, llevando dentro la clave oculta de infinitos anhelos.

### 3. NACIMIENTO DE UNA CONCIENCIA

El provincialismo cultural de las nuevas naciones, y sus causas. La conquista de una autenticidad espiritual y la creación de una expresión dramática propia en Hispanoamérica, relacionadas directamente con su independencia económica. Las burguesías florecientes del siglo XIX y el teatro costumbrista. El romanticismo y los héroes nativos en la escena. El melodrama, vehículo de censura y de exaltación. Nuevas migraciones y el teatro gauchesco en Argentina y Uruguay. El jíbaro y la guajira, tipos característicos de la escena antillana. La lucha por la posesión de la tierra en el drama rural. La revista de crítica política, desahogo popular durante la Revolución Mexicana. El género chico y la valoración de lo hispánico contrapuesto a lo sajón. El intervencionismo yanqui y el teatro panfletario. Influencia de los dramaturgos universales. Los nuevos mitos.

Con la prohibición de representar autos sacramentales en 1765 se anunciaba ya la desintegración de la conciencia española que había impulsado las grandes conquistas y la colonización de América. Con la expulsión de los jesuitas en 1767, sólo dos años después de que el culto había sido despojado de la ceremonia popular más importante, se quebrantaba necesariamente la estructura política del catolicismo español, que comprendía centros religiosos desde el norte de California hasta Paraguay y Argentina, a través de los cuales regía la vida y la cultura a lo largo del continente americano. En la metrópoli, la corte de los reyes borbones, pedidos a Francia al quedar sin sucesor la dinastía de los *austrias* a principios del siglo XVIII, orientaba sus gustos e intereses hacia el despotismo de los Luises.

El neoclasicismo y las normas racionalistas con las que se pretendía ceñir la expresión teatral barroca nacional re-

velaron el advenimiento del Enciclopedismo y de la Ilustración en todo el Imperio Español. Era el Siglo de las Luces; el nacimiento de la modernidad eclipsaba el pensamiento escolástico bajo la hegemonía francesa, mientras se iba gestando la acción del liberalismo en el campo de la política; y por consiguiente, la independencia del continente americano, que se inició con la formación de los Estados Unidos en 1776, y el establecimiento de la monarquía portuguesa en Brasil en 1808, a causa de las guerras napoleónicas.

En Hispanoamérica la separación de la metrópoli desde el punto de vista comercial ya era un hecho, debido a las importaciones de productos manufacturados que hacían las colonias españolas a Inglaterra, este país se convirtió en el eje de la economía del mundo a partir de la Revolución Industrial, y aprovechó el debilitamiento naval español para abrir mercados en los principales puertos del Imperio, propiciando con ello la formación de burguesías liberales que buscaban la autonomía regional con respecto al poder central, que restringía su desarrollo con medidas proteccionistas. Pero la separación política de los dominios sólo sobrevino en el primer tercio del siglo XIX, con el movimiento de Independencia de las colonias en la zona continental. Otros dominios se sacudieron el yugo más tarde: en 1865 la isla de Santo Domingo, y en 1898 las islas de Cuba y Puerto Rico, en las Antillas, a las cuales, junto con las Islas Filipinas en Malasia, renunció España en el Tratado de París, dejándolas a merced de la intervención de Estados Unidos.

El surgimiento de una expresión teatral propia en los diversos estados nacionales hispanoamericanos que estaban en gestación, dependió de sus luchas y cambios sociales, y estuvo condicionado por las características económicas de cada lugar, ya que históricamente estaban adscritos a una misma alma cultural. Es por ello que la definición de las fisonomías nacionales diferenciadas en la producción dramática de cada uno de estos pueblos sólo cobra verdadera significación en la historia de la literatura a partir del siglo XX. Esto es, cuando las varias zonas del Imperio desintegrado, una vez constituídas política y socialmente, fue-

ron capaces de afirmar en la escena sus características regionales, tan distintivas como semejantes a las de los países vecinos. Y es que, individualmente, cada Estado por sí solo hubo de conquistar cierta autonomía económica y cultural, para cobrar conciencia del destino común de la América Española como totalidad determinada por su situación geográfica, por su mestizaje racial, por su inserción en el sistema de división internacional del trabajo, por su desarrollo demográfico, por su aislamiento regional ante problemas paralelos, por sus imperativos religiosos y por la identidad de la lengua.

Durante el siglo XIX la literatura dramática y el arte de la representación, perdida la brújula de la orientación política que daba la metrópoli, mantuvieron la mira aún hacia Europa, absorbiendo el romanticismo tardíamente y ya teñido de exaltado popularismo, pero mezclado todavía con los resabios racionalistas del arte neoclásico, tan identificado en América al liberalismo y a la modernidad. De suerte que en este período es evidente todavía la influencia del teatro español a la manera de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), cuya obra *El Sí de las Niñas*, con razones y buen gusto burgués, afirma el sacrificio personal en aras de la felicidad ajena, anunciando el triunfo del sentimiento sobre la autoridad, cosa que distingue al teatro romántico en castellano. Las florecientes burguesías de los nuevos estados, emanadas del libre comercio, fuente de sus riquezas y su poder, originalmente derivado de la piratería y del contrabando de Inglaterra y de Holanda, se complacían en verse reflejadas dentro de un marco teatral europeizante.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> De ahí las comedias de crítica social del mexicano Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851): *Contigo Pan y Cebolla*, contra la pobreza idealizada, *Indulgencia para todos*, contra la intransigencia, *Las Costumbres de Antaño*, contra el apego al pasado, *Don Dieguito*, contra los matrimonios interesados; la crítica de costumbres del colombiano Luis Vargas Tejada (1802-1829), *Las Convulsiones*, en que ridiculiza las visitas de cumplido; y las sátiras del peruano Manuel Ascencio Segura (1805-1871), como *El Sargento Canuto* y *El Santo de Panchita*, que hacen burla de la clase media limeña, revelando una faceta del sentimentalismo social.

La otra cara de la moneda, esencialmente nacionalista, parece cobrar forma con el gusto por los temas legendarios y con la busca de la raíz popular que trae consigo el romanticismo. La propia historia de América con sus héroes: conquistadores y aborígenes, según la tendencia política y las convenciones sociales de cada lugar, aportó material de sobra a la imaginación de los dramaturgos en la segunda mitad del siglo XIX.

Estos, bajo la égida del teatro romántico alemán, instaurado por Schiller (1759-1805), se impusieron la tarea de guías de pueblos, revelando en melodramas grandilocuentes la pureza de los héroes locales en contraposición a los villanos provenientes de la Península, quienes aparecían llevando la corrupción y el desorden del poder monárquico, y contaminando la natural nobleza de los habitantes de la región. La justificación de la República, implícita en los melodramas *Muñoz Visitador de México*, de Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842), y *La Hija del Rey*, de José Peón Contreras (1843-1907), —representantes del primero y segundo romanticismo en México, respectivamente—, contrasta con el teatro representado apenas un siglo antes en la Nueva España, como *Apostolado en las Indias y Martirio de un Cacique*, de Eusebio Vela (1688-1737), quien, tomando temas históricos semejantes, glorificaba, en cambio, al poder colonial, y ponderaba la crueldad de la Conquista; significando a los indígenas, por su culto a la Serpiente Emplumada, como aliados del Demonio, al cual sólo era posible vencer (recurso castellano tradicional en las luchas contra los moros) con la aparición del Apóstol Santiago en la escena final.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Por otra parte, la abundante producción teatral de España, presa también del sentimentalismo romántico, seguía contando básicamente en América con el gusto de los emigrantes y con la facilidad del idioma. De aquí que la Península, de hecho, siguiera siendo el principal foco que irradiaba las modas del teatro europeo en los pueblos hispánicos hasta principios del siglo xx. El melodrama *La Conjuración de Venecia* de Francisco Martínez de la Rosa (1787-1851), estrenado triunfalmente en Madrid, era un eco de las entonces nuevas teorías dramáticas, confirmadas por el

El lenguaje hinchado y la exaltación sentimental, contrapuestos al racionalismo anterior, echaron raíces en los teatros locales, activando la aparición de obras con héroes nativos y temas vernáculos legendarios que, conforme evolucionaban las teorías dramáticas, se aproximaron cada vez más al costumbrismo, mostrando con mayor veracidad la realidad autóctona. Esta tendencia dramática empezó en un afán por desprenderse de las últimas raíces de la dominación española, exaltando personajes e historias originales, y terminó incorporando elementos míticos y rituales propios a las corrientes del teatro universal. Evidentemente, el interés indigenista, manifiesto a través del teatro, es mucho mayor en aquellos países depositarios de avanzadas culturas aborígenes, como Perú, Ecuador, Guatemala y México, principalmente. Y distingue el perfil de pueblos mestizos, cuya personalidad surge con gran vigor en el concierto de los pueblos cultos.<sup>5</sup>

---

éxito de *La Batalla de Hernani*, de Víctor Hugo (1802-1885), en París; y marcaba la pauta de una moda seguida por: *Don Alvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas (1791-1868); *El Trovador*, de Antonio García Gutiérrez (1813-1884), y *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (1817-1893).

<sup>5</sup> Así ocurre con: *Xochitl y Quetzalcoatl*, de Alfredo Chavero (1841-1906) en México; *La Muerte de Atahualpa*, de Bernardo Roca Rey (1918) en Perú; las obras indigenistas *Iguaniona*, *Anacaona*, *Higüenamota* a principios del siglo, en Santo Domingo; la afirmación de la virginidad de la naturaleza, expresada tradicionalmente por el teatro en lengua guaraní en Paraguay, como *Tuyu*, de Roque Centurión Miranda (1909); la obra *El Señor Gukup Kakix*, del guatemalteco Manuel Galich (1913), inspirada en el *Popol Vuh*, Libro del Consejo de los mayas; y la tragedia *Ayar Manko*, mito dramatizado con tono de danza ritual, en el que bajo el procedimiento clásico, el peruano Juan Ríos (1914) analiza la necesidad de la guerra. Igualmente importantes son: la visión introspectiva del emperador azteca *Moctezuma II*, que hace el mexicano Sergio Magaña (1924); y la exposición de la rebeldía en la lucha por la dignidad humana, tema ilustrado con la sublevación de los incas antes de la Independencia, en *Tupak Amará*, del argentino Osvaldo Dragún (1929), quien muestra al caudillo en una cárcel, afrontando su destino histórico, antes de ser condenado al fuego.

Por su parte, en la región rioplatense, donde se registraba gran afluencia de inmigrantes italianos, judíos y rusos, entre otros, pronto la figura nacional del gaucho, tomada de la novela de Eduardo Gutiérrez *Juan Moreira*, apareció con todas sus cualidades y destrezas campesinas en una pantomima de una pista de circo presentada en 1886. Al irrumpir este personaje en el terreno del espectáculo, nació no sólo el teatro argentino con el perfil que le daba su problemática social; sino que se afirmaba la sociedad criolla, cuya identidad era amenazada por las costumbres de grupos extranjeros que colonizaban las zonas templadas, propicias para la producción agropecuaria. Esta fue la primera manifestación de un género rural que encerraba la protesta eterna de los hombres nacidos en la tierra americana, que se sienten atropellados en sus derechos y desplazados por la incontenible migración europea, transformada en ricos porteños a quienes les parecían ridículas las originalidades sociales del personaje criollo. El teatro gauchesco, que tiene su precedente literario en el poema *Martín Fierro* (1872), vino a satisfacer el gusto de la población pobre de Buenos Aires, que se sintió personificada en cuadros costumbristas que exaltaban el colorido y la tipología nacionales.

De igual modo, en el teatro antillano cobró carta de naturaleza el prototipo del jíbaro, el cual se vale del habla arcaizante de Puerto Rico, con giros de procedencia africana, en una actitud defensiva; máscara tímida, pero impasible, ante el hombre blanco, como se observa en las comedias de Ramón Méndez Quiñones a finales del siglo XIX. Asimismo, en el teatro producido en Cuba, sedujo al público por su fuerza simbólica la guajira, identificada a la fertilidad de la tierra, que en los dramas rurales es disputada apasionadamente por criollos, mestizos y negros. En un veraz drama de Marcelo Salinas (1882), titulado *Alma Guajira* o *Charito*, la heroína se significa por su nobleza y capacidad de autosacrificio. A causa del fatalismo con que son sentidos los fenómenos naturales, mismos que precipitan las acciones de los protagonistas, esta obra cubana, como lo ha expresado Carlos Solórzano, junto con *Barranca*

*Abajo*, del uruguayo-argentino Florencio Sánchez (1875-1910), que representa el despojo de la tierra entre familiares, y *El León Ciego*, del uruguayo Ernesto Herrera (1886-1917), que muestra la autodestrucción de una familia por su natural impulso para la guerra, forma parte de una "auténtica trilogía del teatro costumbrista latinoamericano".

Y es que la conquista y la posesión de la tierra parecen sintetizar los anhelos colectivos. No olvidemos la desigual distribución del territorio, consistente en minifundios y latifundios que las reformas agrarias de los países respectivos han venido modificando. Es así, pues, que el lema revolucionario de Hispanoamérica es la necesidad del campesino de disponer libremente de la tierra, y se hace patente en el arte y en el teatro; ya que el pueblo oprimido, depositario de los verdaderos valores de la nacionalidad, reclama sus derechos y, entre éstos, el de ser representado en los escenarios con su verdad, con sus ropas auténticas y con su lenguaje cotidiano en medio de su paisaje nativo, es el primero que conquista. En México, antes de que estallara la Revolución de 1910, Federico Gamboa (1864

- 1939) mostró con gran verismo la desigualdad entre los hijos naturales y legítimos de los hacendados, en un drama campesino titulado *La Venganza de la Gleba*. Menos intelectual, el teatro de revista política, género musical ínfimo derivado del género chico español, ya había llevado a la escena, en un afán costumbrista, tipos y expresiones que la burguesía extranjerizante consideraba despectivamente como "aindiados". En 1915, los hechos revolucionarios, los caudillos, los gobiernos y sus tratados con las potencias mundiales, eran puestos en tela de juicio en los tablados, en medio del desahogo colectivo. Posteriormente, este género de revista política, ligado al tema revolucionario, vino a enriquecer la mitología vernácula, convirtiéndose en acervo oficial no sólo del teatro, sino además del cine mexicano, de la danza y la música folklóricas y de las artes plásticas

Cabe enfatizar que en todos los pueblos de habla española el género chico y el sainete han servido de vehículo a la crítica política contra la tiranía de los gobiernos en

turno y contra la intervención extranjera. Y cosa significativa resulta que la propagación de un teatro nacional en Hispanoamérica obedezca a sus raíces españolas, más aún que a las aborígenes. Recordemos la influencia que las zarzuelas de don Ramón de la Cruz (1731-1795) han tenido en todo el teatro del continente —incluso en Estados Unidos—, y cómo exaltan las costumbres peninsulares y el fervor patriótico a través de personajes y temas originales. Durante la invasión napoleónica en la Península, y las luchas por la independencia contra los franceses, este teatro lírico se constituyó en himno de afirmación. Bajo este recuerdo, Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo han tendido a conservar en su producción dramática los valores hispánicos, tan bien incorporados durante casi un siglo más de dominación, definiendo así sólidamente sus gustos nacionales.

Sin duda, la tardía independencia de las Antillas de la corona española, del mismo modo que la integración de estas islas al sistema económico de los Estados Unidos durante la primera mitad del siglo xx, determinaron con características singulares los respectivos teatros del Caribe. Y si bien, actualmente, éstos siguen lineamientos políticos diversos, en cuyos polos contrarios se distinguen el teatro de Cuba, bajo la influencia de Rusia, y el de Puerto Rico isla ahora convertida en Protectorado de los Estados Unidos; en cambio, ofrecen un aspecto común al afirmar su peculiaridad cultural española como una defensa contra la imposición de una civilización sajona sentida totalmente ajena.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> El interés teatral centrado en la problemática humana tanto como en las causas económicas que la determinan, se observa en obras antillanas como *Encrucijada*, de Manuel Méndez Ballester (1909), en que una familia puertorriqueña encuentra en Nueva York no la forma de subsistencia que busca, sino la frustración y la desintegración. El choque de la cultura hispánica y la civilización norteamericana se hace patente en el hombre puertorriqueño, que no encuentra su verdadera identidad en su trayecto del campo a la ciudad, como ocurre en *La vida y el cielo caído*, de Emilio Belaval (1903). Aúnese a esto el tema de la discriminación del negro, tan claramente expuesto en su dinámica his-

Este fenómeno, que se distingue por el despertar de una conciencia cultural latina, va aparejado a la adopción de ideas sociales, y ciertamente se da en toda la literatura dramática de Latinoamérica.

El nuevo teatro político trata de explicar las causas que han llevado a la región a su estado de dependencia económica y cultural presente. Viene a plantear los conflictos humanos dentro de la propia realidad histórica. Por ello, tiende a la explicación especializada, analizando cómo a partir de la dominación colonial, los sistemas políticos y económicos basados generalmente en las encomiendas o en la esclavitud, y en la explotación de metales preciosos, o en la producción agropecuaria, condicionaron la deficiente economía actual, fundamentada en la exportación de materias primas y productos naturales semejantes; lo cual llevó a las diferentes áreas al localismo político, a falta de una sólida inter-relación económica, quedando así enclavadas en una situación de dependencia con respecto a los pueblos desarrollados industrialmente, a los cuales han venido exportando desventajosamente sus productos y su mano de obra.<sup>7</sup>

Y esta situación de dependencia, que crea un malestar general, se trasluce no sólo en las obras de autores dramáticos que hacen del teatro una tribuna para exponer sus ideas políticas, analizando la problemática económica y social de sus naciones, sino también en el teatro latinoamericano en general. Así pues, unas veces veladamente y otras en forma directa, se critica al imperialismo de los

---

tórica en *Vegigantes*, de Francisco Arrivi (1915), obra en la que tres mujeres, abuela, hija y nieta: negra, mulata y cuarterona, respectivamente, se abisman en la angustia al querer casar la última con un norteamericano que al saber el origen negro de la joven la rechaza.

<sup>7</sup> En México, las obras *Pánuco 137*, de Mauricio Magdaleno (1906), sobre la explotación petrolera por compañías extranjeras, y *Espaldas Mojadas*, de Federico S. Inclán (1910), sobre el paso ilegal de braceros mexicanos a Estados Unidos, son muestra elocuente de este teatro de crítica y planteamientos sociales y políticos.

Estados Unidos, nacido como extensión de la frontera económica europea, el que asuma el papel de nuevo poder colonial que nivela su balanza de pagos con el excedente de la producción latinoamericana, creando crisis y desempleo, que redundan en inconformidad y desorden político. Y la intromisión de intereses extranjeros, cada vez mayores en la región, que hace inevitable la situación de dependencia económica y tecnológica, es tema de denuncia frecuente en la escena teatral de los varios países afectados.<sup>8</sup>

Asimismo, la necesidad de una nueva lucha por la emancipación total, afirmando la cultura y los valores humanísticos auténticos, haciendo además una exposición analítica del fenómeno político y económico que coarta la libertad y la evolución de los estados independientes, es vista en una atmósfera de frustración que revela crudamente los intereses bastardos de algunos políticos locales. Obviamente, no corresponde al arte teatral, comprometido o no, encontrar soluciones viables a la problemática histórica de los pueblos; pero sí, en cambio le toca mostrar los hechos, ya que, como una defensa humana, tiende a despertar la conciencia que permita afrontar los problemas económicos, políticos y sociales comunes.

Por tradición medieval, en el teatro iberoamericano, en español o en portugués, la denuncia del pobre contra el rico ha sido la principal constante. El hecho de que las clases pudientes sirvan a intereses imperialistas ajenos, o estén conformadas por nuevos colonizadores de otras razas y nacionalidades, agrava la crítica y aumenta la intensidad dramática de los conflictos abordados por los dramaturgos. La necesidad inexorable de una liberación económica está

<sup>8</sup> En Cuba, por encima del teatro de libelo tan divulgado, destaca *Esteros del Sur*, de Felipe Pichardo Moya (1892-1957), escrita en verso libre y dentro de la métrica posmodernista. El ambiente de nihilismo que invade el proletariado rural se hace patético cuando un trabajador pretende incendiar las plantaciones de azúcar, para evitar la enajenación del cultivo por compañías extranjeras. Por otra parte, la milicia y la Iglesia también se convierten en blanco certero del teatro, como en *Floripondito o los Títeres son Personas*, del poeta Nicolás Guillén (1904), que incorpora al idioma castellano el ritmo del canto de los negos.

implícita en toda obra teatral hispanoamericana en la medida en que refleja el medio; a tal punto que, por sus fines didácticos, la mayor parte del teatro de manifiesta tendencia política resulta a veces panfletario. Y es que la calidad dramática sólo se alcanza cuando el trasfondo político social sirve de marco, pero no determina directamente los alcances poéticos de la obra. O sea, que el teatro condensa los anhelos más íntimos de la colectividad que lo genera, pero únicamente el planteamiento objetivo de la propia problemática, dentro de una visión profundamente humana, puede llevar a la dramaturgia de un pueblo a rebasar los límites nacionales para cumplir su propósito de comunicación dentro de las corrientes mundiales. La escisión entre poetas cultos y populares, conocida a lo largo de la historia de la literatura española, escisión que se hace obvia en el género dramático por su inmediato contacto con el público, crea la necesidad en nuestros dramaturgos de convertirse en puentes entre la élite y la masa, informándose de las fuentes intelectuales, pero sin perder su arraigo con el pueblo al que se dirigen. Tal ha sido el principal factor de éxito del teatro español a partir de Lope de Vega, cuya obra adscrita al marco popular mediante una fraseología de fuerte contenido social, alcanzó verdadera altura poética. Y podría decirse que, después de la Independencia, éstas han sido las aspiraciones de la constante realista española, que tanto ha influido en el gusto hispanoamericano a través de sus más importantes dramaturgos.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Esto es, después de la Independencia, a partir de Bretón de los Herreros (1796-1873), quien supo criticar, al modo de la comedia moratiniana, los vicios de la sociedad española del siglo XIX; Ventura de la Vega (Argentina, 1807-1865), cuya obra registra la transición del teatro histórico idealista; Manuel Tamayo y Baus (1829-1898), quien representa al realismo trágico y la alta comedia española; José Echegaray (1833-1916), que conserva el tema de la honra más a tono con las costumbres madrileñas de la época; los hermanos Serafín (1871-1938) y Joaquín (1873-1944) Álvarez Quintero, con sus comedias de costumbres andaluzas; hasta llegar a los comediógrafos contemporáneos, más próximos a los sainetes populares y a los pasos y

Particularmente es notoria la repercusión del teatro analítico de Jacinto Benavente (1866-1954), que aborda los problemas de conciencia de la burguesía, mediante un juego de caracteres complejos que enredan y desenredan los conflictos suscitados a través de la convivencia humana.<sup>10</sup> No obstante, aunque de más difícil acceso, la corriente más importante del teatro español por su trascendencia universal, es la que Guillermo Díaz Plaja ha definido como teatro poético, y cuyos autores más significativos funden en un misticismo legendario el contraste de un humorismo caricaturesco, aunando a su visión de la realidad elementos mágicos y del mundo onírico que revelan las zonas más oscuras del alma española, impulsada por las fuerzas telúricas. Las "comedias bárbaras" y la invención del "esperpento", tan imbuído de ideas sociales, de Ramón María del Valle Inclán (1869-1936), las tragedias campesinas de Federico García Lorca (1896-1936), y los dramas de Alejandro Casona (1903-1965), constituyen el tronco más escogido del drama español, del cual toman savia las vigorosas ramas del teatro de inspiraciones universales en Hispanoamérica.<sup>11</sup>

En la actualidad, la producción dramática revela una entremeses tradicionales, como Pedro Muñoz Seca (1881-1936), Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) y Alfonso Paso, que con sus célebres "astracanes" representan la tendencia de más éxito comercial, pero que día a día acusa cierta declinación de la comedia española en nuestro tiempo.

<sup>10</sup> El naturalismo a la manera de Benavente se hace visible en las obras de Antonio Alvarez Lleras (Colombia, 1894) *Víboras Sociales* y el *Zarpazo*, así como en la de Francisco Himhof (Uruguay, 1880-1937) *Cantos Rodados*, y en la de José León Pagano (Argentina, 1875) *El Secreto*.

<sup>11</sup> El estilo de Valle Inclán parece determinar el tono caricaturesco de *Chinfonía Burguesa* de los nicaragüenses Joaquín Pasos y José Coronel Utrecho, y de *Olimpica* del mexicano Héctor Azar. El manejo de contenidos míticos populares que hace García Lorca también cobra carta de naturaleza entre los argentinos Conrado Nalé Roxlo (1898), en su obra *El Pacto de Cristina*, y Juan Oscar Ponferrada (1907), en su obra *El Carnaval del Diablo*.

profunda asimilación de los modelos del teatro mundial, y muy particularmente de las corrientes más significativas. Así, entre los autores hispanoamericanos se hacen evidentes las influencias del estilo de Henrik Ibsen (Noruega, 1828-1906) por la fidelidad en la trasposición del ambiente, el enfoque de la herencia subconsciente y el tratamiento de problemas sociales y políticos. Y esto se confirma por la mayor difusión de las convenciones del "realismo" contemporáneo, que son observables lo mismo en las escenas de la vida rural de Antón Pavlovich Chéjov (Rusia, 1860-1904), en la verdad psicológica de los caracteres de Maxim Gorki (Rusia, 1868-1936), en las lecciones satíricas que encierran las comedias de George Bernard Shaw (Irlanda, 1856-1950), en el desenmascaramiento de las mentiras de la vida que hace Gerhart Hauptmann (Alemania, 1862-1946), en el planteamiento del hombre como circunstancia de la sociedad y de la historia que propone en su teatro épico Bertolt Brecht (Alemania, 1898-1957), en la defensa de la libertad contra la intolerancia que acusan los dramas de Arthur Miller (Estados Unidos, 1915), y en la represión de los impulsos insatisfechos que abordan las piezas de Tennessee Williams (Estados Unidos, 1914), para no citar más que algunos autores dramáticos que se valen de las formas convencionales del realismo, a las que aportan contenidos originales.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> El realismo ruso que exige una mayor concentración del autor, impuesta por la técnica vivencial de Stanislavski, tiene repercusiones obvias en las obras dramáticas *Almas Perdidas* de Antonio Acevedo Hernández (Chile, 1886), *El Huésped* del escritor puertorriqueño Pedro Juan Soto, y *Rosalba y los Llaveros* de Emilio Carballido (México, 1924). El tono crítico de Bernard Shaw influye grandemente en *Corona de Sombras* y *El Gesticulador* de Rodolfo Usigli (México, 1905). La intención didáctica del teatro de Brecht parece anunciarse en *El Centroforward murió al amanecer* de Agustín Cuzzani (Argentina, 1917), en *Escándalo en Puerto Santo* de Luisa Josefina Hernández (México, 1925), y en la mojiganga *En la Diestra de Dios Padre* de Enrique Buenaventura (Colombia, 1925). Y algunos procedimientos introspectivos de Williams parecen seguidos por José Montoro Agüero (Cuba, 1930) en *Tiempo y Espacio*; y por Edmundo Báez (México, 1914) en *Un Alfiler en los ojos*.

Múltiples muestras de reconocido mérito nos ofrece el teatro hispanoamericano de más significación con obras que cumplen las categorías de las diversas tendencias dramáticas de nuestro tiempo. Los mitos de la Antigüedad han servido de pretexto para dar una visión de la realidad histórica contemporánea unas veces, y otras, han sido adaptados a la vida moderna, siguiendo los lineamientos de Jean Giradoux (Francia, 1882-1944) y de Jean Cocteau (Francia, 1889-1963).<sup>13</sup>

La actualización de la tradición del misterio medieval que distingue la obra dramática de Michel de Ghelderode (Bélgica, 1898) ha inspirado la revitalización de las estructuras sacramentales del teatro popular, con un nuevo espíritu crítico. Y los postulados existencialistas de la posguerra, manifiestos en el teatro de tesis de Jean Paul Sartre (Francia, 1905) y de Albert Camus (Francia, 1913-1960), han tenido profundo eco entre los dramaturgos de las nuevas generaciones.<sup>14</sup>

Los personajes delirantes de la dramática nietzscheana representada por Gabriele D'Annunzio (Italia, 1863-1938), y el enfoque dialéctico del tema de la soledad y la incomunicación del individuo, enajenado en sus relaciones sociales, que hace Luigi Pirandello (Italia, 1867-1936) han trascendido a los autores más maduros.

<sup>13</sup> Con respecto a la incorporación de la mitología clásica a nuestra realidad, *El Nacimiento de Dionisos* de Pedro Henriquez Ureña (Santo Domingo, 1884-1946) e *Ifigenia Cruel* de Alfonso Reyes (México, 1889-1959) corresponden a una visión histórica, así como *La Hiedra*, de Xavier Villaurrutia (México, 1903-1951), y *Yocasta o casi* de Salvador Novo (México, 1904) a un punto de vista moderno.

<sup>14</sup> Los autos *Doña Beatriz* y *Las manos de Dios* de Carlos Solórzano (Guatemala, 1922), reflejan ambas actitudes. En tanto que la demolición de los valores inauténticos se hace patente en *La Mugre* de Manuel Galich (Guatemala, 1913); y la visión de la existencia como una caída sin retorno posible es uno de los resortes que, sin perder la ambientación local, mueve la acción en *La Muerte no entrará en Palacio* de René Márquez (Puerto Rico, 1911), y determina el enfoque histórico de *César*, de Fernando Josseau (Chile, 1924).

Asimisbo, el desplazamiento de la crítica social al análisis de lo esencialmente humano, revolución con que Eugene O'Neill (Estados Unidos, 1888-1954) ha impuesto su sello en la dramaturgia mundial, tiene particular resonancia en el ámbito teatral de hispanoamérica. Por otra parte, el traspasamiento de la realidad manifiesto en la única obra teatral de Franz Kafka (Checoslovaquia, 1883-1924), aparejado a la disociación de la lógica convencional y a la liberación del mundo absoluto de la fantasía; lo cual permite ver una realidad superior, esto es, la de las relaciones virtuales, ha encontrado un resuelto proselitismo entre los escritores de vanguardia que siguen los moldes de Alfred Jarry (Francia, 1873-1907) y muy especialmente de Eugene Ionesco (Rumania, 1912).<sup>15</sup>

Todas estas influencias enriquecen el teatro hispanoamericano y lo actualizan en relación con los modos que toman las corrientes dramáticas universales, pero también lo distinguen como provincia cultural, ya que marcha a la zaga de los dictados de otros gustos y afanes: los que si bien pueden identificar a las élites de cada lugar, distan mucho de trascender al pueblo. La afición por el teatro en Hispanoamérica no es igual que en los países europeos, o en los Estados Unidos; ni siquiera es la misma en cada una de las naciones del conjunto, y aún varía dentro de las regiones de cada país.

Sin embargo, puede decirse que los pueblos de habla hispana en América tienen un teatro propio en la medida

<sup>15</sup> La exaltación nietzscheana delinea la obra *Esa Luna que empieza* de Percy Gibson Parra (Perú, 1908). Y la argumentación pirandelliana se hace evidente en *Vivir quiero conmigo* de Roberto J. Payró (Argentina, 1867-1928), en *Henequén* de José Luis de la Torre (Cuba, 1911), y en *Juicio Final* de José de Jesús Martínez (Nicaragua, 1929, actualmente de nacionalidad panameña). La fuerza de la contradicción humana, como la plantea O'Neill se hace presente en *Dos Brasas* de Samuel Eichelbaun (Argentina, 1894) y en *La Mujer y el Robot* del dramaturgo guatemalteco Miguel Mariscovétere y Durán. Entre muchos ejemplos de teatro del absurdo, tan en boga, están *Dos Viejos Pánicos* de Virgilio Piñera (Cuba, 1914) y *La Señora en su balcón* de Elena Garro (nacida en México).

en que cobran conciencia de sí mismos, de su peculiaridad y razón de ser en relación estrecha con su autonomía económica y política, y dentro de las convenciones sociales y culturales que los significan.

En la República Mexicana, donde la difusión de la cultura cobra particular importancia en la capital, ni el teatro comercial ni los experimentos de intelectuales, fomentados por las instituciones, tienen de hecho verdadera trascendencia social. El dramaturgo se enfrenta a una doble problemática: la de descubrir una expresión con arraigo en la colectividad, y la de encontrar un público que desee verse expresado. No obstante, los grupos de aficionados proliferan en los suburbios, sin interesarse en la tradición teatral del país, valiéndose de formas improvisadas de representación, para exponer las ideas comunes que caracterizan esa especie de nueva mitología que se ha divulgado entre la juventud del mundo. Y estos espectáculos incipientes coinciden con las más elaboradas obras dramáticas de nuestro tiempo en un punto fundamental: en la necesidad de crear un mundo donde el hombre no siga llevando la destrucción ni la enajenación. La extraña creencia en el nacimiento de una nueva cultura humanística, que a los mexicanos les gusta ubicar en América Latina (idea de origen oriental también difundida en otros pueblos), dota de un contenido místico a esta balbuciente búsqueda de formas colectivas de expresión más cercanas al rito ancestral que a la típica velada teatral de los escenarios burgueses occidentales. ¿Es esta una nueva forma de escape de los jóvenes ante la frustración? ¿Acaso han encontrado la verdad que definirá nuestro perfil histórico? . . . ¿O se trata ya de una realidad que el teatro, eterno espejo, más que anunciar refleja?

## Cuestionario

- 1.—¿Cuáles son las fuentes para conocer los juegos prehispánicos?
- 2.—¿Cuáles son los nuevos caminos que explora el teatro actual?
- 3.—¿Cuáles son las manifestaciones teatrales que Antonin Artaud fundamenta desde un punto de vista teórico?
- 4.—¿Con qué proceso fisiológico se le ha supuesto relación al juego de los tarahumaras?
- 5.—Si los ritos espectaculares de los nahoas están íntimamente relacionados con la astronomía, ¿cuál es la clave que los rige?
- 6.—¿Cuáles son los textos dramáticos conocidos más significativos del complejo teatral prehispánico?
- 7.—¿Cuál es la hipótesis actual del sentido oculto del único texto dramático quiché conservado?
- 8.—¿Cuál es el origen de los misterios y de los autos sacramentales?
- 9.—¿Cuál es la función didáctica del teatro cristiano en el siglo XV?
- 10.—¿Cuál es la constante política y social del teatro español y portugués de Gil Vicente?
- 11.—¿En qué consiste la fórmula de éxito del teatro de Lope de Vega?
- 12.—¿Cuál es la tesis teológica fundamental de la obra dramática de Calderón?
- 13.—¿Cuál es el dogma religioso que sirve a los autos sacramentales de Sor Juana para justificar históricamente la Conquista de México?
- 14.—¿En qué reside la libertad de los dramaturgos ante las convenciones sociales de su tiempo?
- 15.—¿Qué movimiento espiritual propicia la exaltación de la individualidad de los héroes nativos en el teatro?
- 16.—¿Con qué personaje nace el teatro argentino y cómo se le representó por vez primera?
- 17.—¿Cuál es el tema central del drama rural?

- 18.—¿Qué es lo que plantea el teatro de exposición crítica en Hispanoamérica?
- 19.—¿Qué indica la influencia de las corrientes dramáticas mundiales sobre los dramaturgos latinoamericanos?
- 20.—¿Cuál es el mito que el teatro efímero de grupos aficionados preconiza?

## Respuestas

- 1.—Los descubrimientos arqueológicos, los testimonios de los cronistas de Indias, las fiestas indígenas que aún se celebran.
- 2.—La irracionalidad, el irrealismo, la magia, la expresión corporal, el esoterismo y el rito.
- 3.—El antiteatro y el teatro ritual.
- 4.—Con la menstruación.
- 5.—El calendario.
- 6.—*Baile del güegüense o del macho ratón, Ollántay y Rabinal Achí.*
- 7.—Que se trata de un conjuro cósmico.
- 8.—Las representaciones religiosas que se hacían en la misa, para ilustrar la historia sagrada durante la Natividad y la Pascua.
- 9.—Instruir al fiel en el conocimiento de la historia sagrada y en la observancia de la doctrina, siguiendo la vía de los sacramentos religiosos.
- 10.—La presencia de un democratismo espiritual cristiano.
- 11.—En mezclar el rango aristocrático de la tragedia con el carácter plebeyo de la comedia, revelando los cambios ocurridos en el terreno social, y creando un teatro popular en el que confluye una moral de privilegios con los ideales democráticos.
- 12.—La idea del libre albedrío, que el catolicismo defiende contra el determinismo de los protestantes.
- 13.—El dogma de la Revelación de Dios.
- 14.—En la posibilidad de crear fórmulas dramáticas universales, convirtiendo dichas limitaciones en recurso poético.
- 15.—El romanticismo.
- 16.—El gaucho Juan Moreira presentado en una pantomima de circo.
- 17.—La posesión de la tierra.
- 18.—La problemática económica, política y social de los pueblos hispanoamericanos, y la necesidad de una conciencia regional para resolver las necesidades comunes.

- 19.—El provincialismo cultural de América Latina, y las aspiraciones de los dramaturgos para abordar formas y contenidos universales.
- 20.—El nacimiento de una nueva cultura humanística en América Latina.

## Bibliografía

- ANONIMO, RABINAL ACHI.—(Teatro Indígena Prehispánico). Biblioteca del Estudiante Universitario, No. 71. U.N.A.M. México, 1955.
- ARISTOTELES, POÉTICA.—Texto original y versión española. Versión directa, introducción y notas por el Dr. Juan David García Bacca. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana. U.N.A.M. México, 1946.
- ARTAUD, Antonin.—EL TEATRO Y SU DOBLE (*Le Theatre et son double*). Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Colección Ensayos. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, Argentina, 1964.
- BOIADZHIEV, G. N. y DZHIVELEGOV, A.—HISTORIA DEL TEATRO EUROPEO. Traducción directa del ruso de Sergio Belaieff. Colección Anfora. Ediciones Mar Océano. Buenos Aires, Argentina, 1963.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro.—AUTOS SACRAMENTALES. EL GRAN TEATRO DEL MUNDO. Edición, estudio y notas por Angel Valbuena Prat. Biblioteca Clásica Ebro. Clásicos Españoles. Editorial Zaragoza. España, 1955.
- CASO, Alfonso.—LA RELIGION DE LOS AZTECAS. No. 38 de la Biblioteca Enciclopédica Popular. Secretaría de Educación Pública, México, 1945.
- CASTRO, Américo.—LA REALIDAD HISTORICA DE ESPAÑA. Biblioteca Porrúa, No. 4.

- Editorial Porrúa, S. A. México, 1962.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la.—OBRAS COMPLETAS. Colección "Sepan Cuentos...", No. 100. Editorial Porrúa, S. A. México, 1969.
- CHAVERO, Alfredo.—MEXICO A TRAVES DE LOS SIGLOS. Tomo I, Historia Antigua y de la Conquista. Ballescá y Compañía. Editores, y Espasa y Compañía Editores. México — Barcelona, España, 1889.
- DIAZ-PLAJA, Guillermo.—ENCICLOPEDIA DEL ARTE ESCENICO. Editorial Moguer, S. A. Primera Edición, Barcelona, España, 1958.
- FERNANDEZ, Sergio.—Ensayos sobre Literatura Española de los siglos XVI y XVII. Facultad de Filosofía y Letras, U.N.A.M., No. 54. México, 1961.
- FRAZER, Sir James George.—LA RAMA DORADA (*The Golden Bough*). Traducción del inglés por Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. Sección de Obras de Sociología. Fondo de Cultura Económica. Tercera Edición en español, México, 1969.
- GARIBAY, Angel Ma. K.—HISTORIA DE LA LITERATURA NAHUATL. Biblioteca Porrúa, Nos. 1 y 5. Editorial Porrúa, S. A. México, 1953.
- GROTOWSKI, Jerzy.—HACIA UN TEATRO POBRE. *TOWARDS A POOR THEATER*. (*Teatrets Teori Ogteknikk*). Preface by Peter Brook. Edited and translated by Eugenio Barba. TTT 7. Odin Teatret Forlag. Instytut Badan Metody Aktors kiej. Holstebro, Denmark, 1968.
- GUARDIA, Alfredo de la.—VISION DE LA CRITICA BRAMATICA. Editorial La Pléyade. Buenos Aires, Argentina, 1970.

- GUERRERO ZAMORA,** Juan.—**HISTORIA DEL TEATRO CONTEMPORANEO.** Juan Flors-Editor. Barcelona, España, 1967.
- LOPE DE VEGA Y CARPIO,** Félix.—**OBRAS ESCOGIDAS.** Tomo I. Aguilar, S. A., de ediciones, Madrid, 1953.
- MARIA Y CAMPOS,** Armando de.—**EL TEATRO DE GENERO CHICO EN LA REVOLUCION MEXICANA.**—Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. México, 1956.
- MARTINEZ CASANOVA,** Modesto.—**EL VARON DE RABINALACHI (EXEGESIS).** Editorial Esenios. México, 1963.
- NICOLL,** Allardyce.—**HISTORIA DEL TEATRO MUNDIAL** (*World Drama From Aeschylus to Anouilh*). Traducción del inglés por Juan Martín Ruiz-Werner. Biblioteca Cultura e Historia. Editorial Aguilar, Madrid, España, 1964.
- NIETZSCHE,** Federico.—**OBRAS COMPLETAS.** Traducción, introducción y notas de Eduardo Ovejero y Maury, y Felipe González Vicén. Colección Tolle, Lege. Editorial Aguilar. Quinta edición. Buenos Aires, Argentina, 1963.
- O'GORMAN,** Edmundo.—**AMERICA.** Estudios de Historia de la Filosofía en México. Publicaciones de la Coordinación de Humanidades, U.N. A.M. México, 1963.
- OLAVARRIA Y FERRARI,** Enrique de.—**RESEÑA HISTORICA DEL TEATRO EN MEXICO.** Prólogo de Salvador Novo. Biblioteca Porrúa, S. A., Tercera Edición ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961. México, 1961.
- REYES,** Alfonso.—**OBRAS COMPLETAS.** Tomo XII. Colección Letras Mexicanas. Editorial Fondo de Cultura Económica. Primera Edición. México, 1961.

**SANCHEZ  
GARCIA,**

Julio. — CALENDARIO FOLKLORICO  
DE FIESTAS DE LA REPUBLICA ME-  
XICANA. Editorial Porrúa, S. A. México,  
1956.

**SAZ,**

Agustín del.—TEATRO SOCIAL HISPANOAMERICANO. Nueva Colección Labor Barcelona, España, 1967.

**SOLORZANO,**

Carlos.—EL TEATRO LATINOAMERICANO EN EL SIGLO XX. Editorial Pormaca, S. A. de C. V. Perú, 1964.  
EL TEATRO HISPANOAMERICANO CONTEMPORANEO. Fondo de Cultura Económica. Col. Popular, 2 vol. México, 1964.

TEATRO MEXICANO DEL SIGLO XX. Fondo de Cultura Económica, 5 vol. México, 1970.

Este libro se terminó de imprimir el día 28 de Diciembre los talleres de Litoarte, S. de R. L. La tipografía, composición y supervisión estuvo a cargo de Diseño y Composición Litográfica, S. A. Boulevard M. Avila Camacho Núm. 40-316, Naucalpan de Juárez, Edo. de México.

Se imprimieron 50,000 ejemplares.

LA COMUNICACION HUMANA Y  
LA LITERATURA

LA LENGUA LITERARIA ESPAÑOLA  
DESDE SUS ORIGENES HASTA HOY

EL CONCEPTO DE CORRECCION Y  
PRESTIGIO LINGUISTICOS

LA POESIA

EL SIGNO LINGUISTICO  
EL TEATRO

ESTRUCTURA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

LA NARRATIVA EN PROSA

HISTORIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

EL ENSAYO

EL ESPAÑOL DE AMERICA.  
EL ESPAÑOL DE MEXICO

LENGUA HABLADA Y LENGUA ESCRITA

RELACION DE LA LITERATURA  
CON LAS OTRAS ARTES

LITERATURA Y SOCIEDAD

ANALISIS, INTERPRETACION Y  
CRITICA DE LA LITERATURA.

**ANUIES**

AREA:  
LENGUA Y  
LITERATURA

TEMAS  
BASICOS