

Temas y rumbos del teatro rural hispanoamericano del siglo XX

ERMINIO G. NEGLIA

La producción de obras hispanoamericanas ubicadas en el campo ha sido numerosa; sin embargo, a pesar de unos meritorios estudios circunscritos a la escena nacional rioplatense, por lo general, el drama de ambiente rural, en su conjunto y en su original aporte, ha sido descuidado por los críticos. Este trabajo intenta señalar las posibilidades y las tendencias más destacadas del teatro rural, haciendo referencia a las obras más representativas del género.

En 1905 se estrenaron dos obras de particular significación para el teatro rural: *La venganza de la gleba* en México y *Barranca abajo* en la Argentina. A pesar del diferente planteo, no es difícil entrever en ellas las semillas de lo que será el teatro rural. El interés por la vida del hombre de campo, por sus faenas agrícolas o ganaderas, por su modo de hablar y de pensar, por su apego a la tierra y, sobre todo, por la protesta contra las injusticias que impunemente se perpetran en el campo, serán los rasgos distintivos del teatro de ambiente campesino del siglo XX.

El folklore ha sido con frecuencia parte integrante del teatro campesino, sea como decoración, sea como tema de las obras. La particular ubicación del drama rural ha favorecido la presencia de manifestaciones folklóricas. Su natural preferencia por lugares aislados del territorio hispanoamericano, donde la explotación económica no ha llegado, le ha permitido convertirse en uno de los vehículos más importantes de dichas manifestaciones. Otro factor a favor del teatro rural como medio de transmisión del patrimonio folklórico es su misma versatilidad artística que engloba música, danza y canto, auténticas y espontáneas expresiones populares. Se nos podrá objetar que el dramaturgo puede no darnos la versión fidedigna de una manifestación folklórica, pero esto puede suceder también en la novela y el cuento. Es precisamente la tarea del investigador comparar y comprobar la autenticidad de la versión. Claro está que cuando más realista es el drama, más auténtico resulta el folklore. En numerosas obras, el

ranchos con su moblaje rústico, en su variada fabricación condicionada al clima y a la posición económica de los campesinos, está en el centro de la acción y, en ocasiones, se humaniza, convirtiéndose en uno de los protagonistas de la obra, v. gr., *Por los caminos van los campesinos* del nicaragüense Pablo Antonio Cuadra. La vestimenta y las herramientas varían según el lugar y según la faena. Por ejemplo, el facón y el rebenque hacen parte del atavío pampeano; el machete, del atavío de la sierra y de la tierra baja tropical. Entre los instrumentos musicales el preferido es la guitarra. Al son de ella se baila y se cantan coplas. En lo referente al folklore lingüístico, la contribución del teatro rural ha sido también valiosa. El habla campesina reproducida en la escena ofrece un rico caudal de giros locales y de peculiaridades fonéticas. Son pocos, en realidad, los autores de dramas campesinos que no se han servido del pintoresco lenguaje del campo.¹

Algunos autores utilizan fábulas del acervo folklórico para montar piezas de teatro con el fin de entretener al pueblo. Enrique Buenaventura en Colombia y Juan Carlos Gené en la Argentina se sirven de cuentos que consideran de auténtica inspiración popular para darles forma de fiestas teatrales.² El primero intitula su obra, *En la diestra de Dios Padre*; el segundo, *El herrero y el Diablo*. Los dos recrean la vieja leyenda europea de un hombre pobre y astuto a quien Jesús promete concederle lo que se le antoje. Las extrañas peticiones del hombre enfurecen a San Pedro quien acompaña al Señor en la tierra. Pero las gracias recibidas permiten al "muy ladino" burlarse del Diablo y de la Muerte. El lenguaje populachero es el típico de la zona geográfica en que se desarrollan las dos piezas, es decir, el campo colombiano y el pampeano de la Argentina. Digno de encomio, pues, el esfuerzo de Buenaventura y Gené por continuar la tradición del teatro folklórico.³

En lo que atañe a las creencias y al temperamento del campesino criollo, los autores hispanoamericanos han dado en la escena un cuadro claro de sus esenciales características. No es nuestra intención señalarlas todas, sino tomar unas como ejemplo. El hombre de campo ante un agravio se hace justicia por su cuenta. Algunas veces, una desavenencia aparentemente menor puede ser de mayor importancia para el campesino, cuya susceptibilidad en ciertas materias, v. gr., el honor de la mujer, es extremada y distinta de la del hombre que vive en la ciudad. En *Por los caminos van los campesinos* de Pablo Antonio Cuadra, Sebastián mata a machetazos al embustero doctor Montes y el novio de su hija asesina al seductor de ésta, el teniente yanqui. En la obra del mexicano Federico Gamboa, *La venganza de la gleba*, Marcos quiere esconderse en el monte para evitar el encuentro con el hijo del patrón que abusó de la inocencia de su prometida. Sabe que el encuentro podría ser funesto.

El hombre de campo es también supersticioso. A veces mezcla las creencias de orden supersticioso con las religiosas. La presencia de ciertas aves, por ejemplo, trae desgracia. El graznido de la lechuza es de mal agüero. El título de la obra del colombiano Luis Enrique Osorio, *Pájaros grises*, se refiere al vuelo de unas aves pasajeras que el viejo criollo Pablo interpreta como mal presagio. Poderes misteriosos y origen infernal se les atribuyen a las culebras: "Las víboras son El Malo . . . Son escupidas de abajo, de lo profundo, de la boca del

infierno . . ." (*Las víboras*).⁴ En *Por los caminos van los campesinos*, Juana mata la culebra que se había metido en la guitarra del esposo:

Juana.—(Suspensa. Supersticiosa.) ¿Qué trae?

Sebastiano.—(Desconsolado.) ¡Invoca el mal, mujer! (Pausa. Desconcerto.) Se miran.

Juana.—¡Andá colgala en el clavo! Por dicha sólo la estuviste travesando.

Sebastiano.—(Va al rancho a guardar la guitarra. Mientras va, reza en voz baja . . . la oración "contra la sierpe" . . .) "Maldita sea la serpiente que se arrastra recogiendo la saliva de los que nombran a Dios sin respeto. El pie de la Virgen quebrante su mal y recoja su veneno en el cáliz del apostol San Juan para el corazón de los perdidos y me libre a mí de daño. Amén. Jesús."⁵

El hombre de campo es también fatalista. Cuadro la mala suerte se ensaña contra él con su estela de desgracias, él cree que no hay salvación. Es la lección aprendida de la naturaleza. Las sequías, las inundaciones y las epidemias hacen azarosa su vida; sus esfuerzos por evitar los desastres pueden resultar inútiles. Sin embargo, él muestra una tenacidad descomunal en la lucha contra estas adversidades. Su fe se quebranta sólo cuando percibe la hostilidad de sus semejantes y se siente acosado por todos los lados. Por eso, no nos parece abulia la actitud de don Zoilo en *Barranca abajo*. Entendemos que responde a una interpretación realista del temperamento del hombre de campo cuando éste intuye el derrumbamiento completo de su vida. El paisano viejo de la obra de Florencio Sánchez siente todo el peso de la mala suerte cuando se percata de la injusta pérdida del campo y de la deshonra de su familia: "¡Señor! ¡Señor! ¡Qué le habré hecho a la suerte pa que me trate así! . . .", exclama don Zoilo al final del primer acto.⁶ Su pesimismo proviene de la conciencia de no merecer tal tratamiento de la suerte. En *Pájaros grises* de Luis Enrique Osorio, don Pedro, viejo criollo como don Zoilo, ante la crueldad de los guerrilleros y la injusticia de los representantes de la ley que hacen y deshacen a su antojo en su propia tierra, se abate de ánimo al sentirse impotente frente a tanta maldad. Si su vida no termina en suicidio como la de don Zoilo es porque el autor quiso darle a la obra un desenlace feliz, con mensaje didáctico. En *Por los caminos van los campesinos*, la "tuerce" (la mala suerte) le arranca uno a uno todos los hijos a Sebastián y se le muere la mujer. Viejo y acosado por la justicia por haber matado a "el malo," el doctor Montes, así exclama:

Sebastiano.—. . . ¡Y la Juana que me decía que la tuerce la endereza el hombre! ¡La tuerce! . . . Yo también creí acabar con ella matando al dañino! . . . Pero erré el tiro! Pisé la muda y dejé viva la serpiente. . . (De nuevo, fatalista.) ¡Nadie puede acabar con el Mal!⁷

La lucha del hombre contra la naturaleza, un tema tan recurrente en la narrativa latinoamericana, aparece también en el teatro rural, en una obra del ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta, *El tigre*.⁸ Aguilera Malta es uno de los pocos dramaturgos que han sabido captar las fuerzas telúricas de la selva. En la primera edición de su *Trilogía ecuatoriana* en que se incluye *El tigre*, el autor sitúa el drama "en un rincón de la selva americana en un manglar del río

Guayas.”⁹ Los personajes son peones ecuatorianos que trabajan para el patrón del manglar. Uno de éstos se siente acosado por el tigre. Su pavor va creciendo a medida que sus fuerzas de reacción van disminuyendo, hasta sucumbir al poder mágico de la fiera que termina matándolo. El tigre encarna el misterio de la naturaleza. Hay una fusión del hombre con la naturaleza: los peones adquieren poderes que por lo general pertenecen a las bestias, por ejemplo, ellos advierten la presencia del tigre percibiendo su olor a gran distancia y el patrón, que no le tiene miedo, parece un venado por la agilidad con que se lanza en su persecución. El tigre, a su vez, más parece un hombre cuando se burla de los peones evitando caer en las trampas que le tienden. Por su característica economía de elementos teatrales, por la atmósfera mágico-realista de tensión pasmosa que crea, y por fin, por su dramatización de un conflicto tan representativo de la problemática latinoamericana, Aguilera Malta ha dejado una obra de singular interés dentro del teatro de ambiente rural.¹⁰

En el campo, otra lucha se entabla: la del campesino y ciertos fenómenos naturales. A veces la tierra bondadosa y fecunda puede volverse estéril y desolada a causa de una sequía o puede perder sus frutos arrasados por una inundación. El teatro rural hispanoamericano capta esta tragedia, dramatizando la lucha del hombre de campo por prevenir o contener los efectos calamitosos de estos fenómenos o de las epidemias. Claro está que la lucha es más dramática cuando se trata de pobres campesinos cuyos medios económicos no les permiten sostener a sus familias durante el período de escasa producción. Sin embargo, estas desgracias no vienen siempre solas. Otras más graves y que apenas más al hombre de campo son las causadas por los embustes y la prepotencia de los hacendados que se aprovechan de la situación desesperada de la pobre gente del campo. En el segundo acto de *Barranca abajo*, una epidemia arrecia en el campo de Aniceto. Los animales se van muriendo. Con todo, el mismo don Zoilo sabe que podría sobrevivir al desastre: “No hay mal que dure cien años,” afirma.¹¹ Es la maldad del hombre la que lo derriba y lo lleva a la completa desesperación. En *La flor de trigo* de José de Maturana las langostas caen como nubes sobre la tierra de los pobres colonos. La obra termina en tragedia cuando Camilo, ante los continuos abusos del patrón, se rebela y se venga matándolo. Una sequía persistente hace la vida de Pedro insoportable en *Madre tierra* y, a pesar de todo, el viejo colono quiere quedarse en su campito arrendado. Sólo la indiferencia y la avaricia del dueño que viene personalmente a echarlo del rancho precipitan el desenlace funesto.

En algunas obras del teatro de la tierra, se lleva al escenario el caso de la violencia de una guerra civil que penetra en el campo emponzoñándolo y trastornando la vida tranquila de una familia, como en el caso de *Por los caminos van los campesinos* de Cuadra y de *Pájaros grises* de Luis Enrique Osorio.

Los abusos y la prepotencia de los ricos hacendados hacia los campesinos asumen en el teatro dos distintas formas: el atropello de las mujeres desamparadas, hijas o esposas de campesinos y la explotación económica de éste. En *los afincados* de los argentinos Bernardo González Arrili y Enzo Aloisi, la arbitrariedad de dos hermanos, dueños de una inmensa finca del Norte argentino, llega a una intensidad dramática insuperable. Los instintos más primitivos y los

apetitos más bajos de los dos jóvenes no tienen límite ni castigo. La víctima es una maestra idealista e inocente.

La explotación de los pobres campesinos a manos de los ricos es otro tema insistente. Esta es una situación que responde a una concreta realidad social y que ha sido expuesta varias veces por la novela y el cuento hispanoamericanos. La ingenuidad del campesino, debida a la ignorancia del intrincado mundo de leyes y papeleos, permite a los terratenientes, ayudados por abogados embusteros, llevarlo sin defensa a pleitos que lo despojan y lo esclavizan. Don Alfredo, uno de los protagonistas de *Madre tierra*, no cree en la justicia que protege siempre a los hacendados:

Don Alfredo.—No nombre la justicia, que no existe para nada en estos casos. Diga usted leyes, tribunales, jueces, pero no justicia. Juegos de palabras, mala fe, malabarismo jurídico, pero no justicia. Todo eso es convencional y falso. . .¹²

Con enredos Juan Luis se apodera del campo de don Zoilo en *Barranca abajo*:

Don Zoilo.—Un día. . . , déjeme hablar. Un día se les antojó a Vdes. que el campo no era mío, sino de Vdes.; me metieron ese pleito de reivindicación; yo me defendí, las cosas se enredaron como herencia de brasilero, y cuando quise acordar amanecí sin campo, sin vacas, ni ovejas ni techo para amparar a los míos.¹³

El peruano Sebastián Salazar Bondy, en su obra *El rabdomante*, póstumamente vencedora del "Premio Nacional de Teatro, 1965," presenta en un cuadro sombrío lo que la miseria puede causar cuando el pueblo no aguanta más. Un rabdomante con su varita descubre una vena de agua en una zona andina donde se sufre de una prolongada sequía. Excitado a la vista de tan codiciado bien, el pueblo como un alud aplasta a todos los que encuentra en su camino. Ni siquiera el rabdomante se salva. No cabe duda que el autor se sirve del símbolo del agua para sugerir que la opresión y la injusticia pueden convertir al pueblo en un torrente que derriba todo:

Rabdomante.—El agua se volvió fuego. El agua también odiaba al Gobernador.

Portapliegos.—Cuando asomaba, la ponía en una celda. Eso es cierto. Aquí fue agua encadenada . . . Ellos la vengán, tal vez. . . .¹⁴

Una pieza del teatro del peruano Zavala Cataño, *El arpista*, tiene en común con *El rabdomante* el crescendo de voces amenazantes con que termina; a saber:

Hacendado. (Empieza a agitarse con la música). ¿Qué es eso? ¿Qué pasa? . . . ¡Que se calle esa música! ¡Que no toquen! ¡No toquen esa música! (El coro de arpas y voces va creciendo cada vez más. Hacendado desenfunda su revólver y empieza a disparar a todas partes . . .) . . . ¡No toquen! ¡No me toquen! . . . (La música es un rumor enorme que llena todo el teatro).¹⁵

Los dos autores peruanos coinciden en el empleo de símbolos (el agua, en *El rabdomante*; la música, en *El arpista*) y en la nota de protesta que se desprende

de sus desenlaces de inminencia catastrófica. Quizás sirva de recapitulación de los abusos contra los pobres campesinos la siguiente escena con elementos pantomímicos de otra pieza de Zavala Cataño, *La yunta*:

J. Campesino. Sin querer me fui quedando. Por necesidad fui amarrando mis pies con recibos. En todas partes me hacían firmar. (Va a un lado, hace como que se dirige a alguien) Comidita quiero, señor.

Voz. (Desde afuera) ¡Firma! (Campesino hace como que firma un documento)

J. Campesino. (Se dirige al otro lado) Frazadita quiero.

Voz 2. ¡Firma! (Campesino hace como que firma)

J. Campesino. (Va a otro lugar) Coquita me dieras.

Voz 3. ¡Firma!

J. Campesino. (En otro lado) Aguita pido.

Voz 3. ¡Firma!¹⁶

Es notable la nueva técnica que algunos dramaturgos de última promoción utilizan. Para crear un teatro más sintético y agilizar la presentación de los conflictos rurales, se alejan del realismo fotográfico y no vacilan en emplear elementos de la farsa moderna y de la pantomima. El libro del ya citado autor Zavala Cataño, *Teatro campesino*, contiene siete breves dramas rurales cuyos protagonistas son los serranos peruanos. El leitmotiv de este teatro es el sufrimiento y las pésimas condiciones en que viven los campesinos. Así describe el autor sus resortes dramáticos: "El monólogo, la pantomima, la danza, el canto—obtenido de las propias manifestaciones populares—, así como los carteles y la sobreactuación se convierten en instrumentos activos del drama y permiten, además, el "distanciamiento" del espectador."¹⁷ Lo que se pierde en carga psicológica se gana en agilidad y libertad de movimiento, lo que crea un teatro accesible tanto al pueblo como a cualquier auditorio poco conocedor del ambiente rural peruano. El folklore no se pierde; lo demuestra la necesidad de incorporar un vocabulario de términos campesinos al final del libro. Con todo, este folklore aparece más estilizado que como normalmente lo han presentado los autores realistas. Con el mismo objeto de superar el realismo escénico, el colombiano Gustavo Andrade Rivera sugiere el empleo de "muñecos": "¿Cómo escribir sobre lo que pasa en Colombia sin caer en el sectarismo? Sin caer, sobre todo, en un novelón—si es novela—o en un dramón, si es cosa de teatro? ¡Muñecos!"¹⁸ Por medio de muñecos Andrade Rivera presenta la historia de la violencia de su país, en *Remington 22*. En el tercer cuadro, los campesinos aparecen como víctimas inocentes de la violencia:

Muñecos Campesinos de todas las edades, hombres y mujeres entran. . . Van cargados con todas sus pertenencias de campesinos. . . Se inicia así un peregrinaje—doliente peregrinaje de muñecos—de puerta en puerta, de oficina en oficina. . . Es evidente que Muñecos Campesinos son exiliados en busca de justicia, de ayuda. . . Y resignados, cansados, vencidos, se van tendiendo, se van hacinando en el suelo. . .¹⁹

Cabe señalar en este punto el aporte artístico de dos escritores argentinos que han situado dramas de temas griegos y bíblicos en el campo pampeano.

Ellos son Juan Oscar Ponferrada y Leopoldo Marechal. En *El trigo es de Dios*, Ponferrada combina los elementos bíblicos (la historia de Booz y Ruth de la Escritura) con la realidad argentina. Es una obra poética por su lenguaje rico en hermosas imágenes terrígenas, por su calidad humana y su sentimiento de amor a la tierra. El hecho de que los protagonistas sean de inspiración bíblica no cierra la puerta a otros valores sociológicos, geográficos y realistas de la Argentina del siglo XX. Leopoldo Marechal traslada el tema griego de la *Antígona* de Sófocles a la pampa, en la época de la conquista del desierto. Dentro del drama de la lucha bárbara entre un puñado de hombres y los indios salvajes, se desenvuelve el de la heroína que, sabiendo que le costará la vida y contraveniendo a la orden del jefe, resuelve dar sepultura al cuerpo de su hermano. Esta obra no es sólo un intento de volver a la raigambre de la raza; Marechal, como Ponferrada, es inspirado por su amor a la tierra. Lo demuestran estas palabras de uno de los protagonistas de la obra: "La tierra es o no es del hombre. Y no es del hombre cuando uno la enamoró como a una novia y tiene que dejarla. . . La tierra es del hombre cuando uno puede nacer y morir en ella."²⁰

El motivo del apego a la tierra es uno de los más recurrentes del teatro rural. Sea la tierra el tema principal del drama, sea que sirva sólo como fondo, consciente o inconscientemente, los autores se identifican con ella y su cariño se desprende de los pormenores con que pintan las escenas rurales o de las palabras de un personaje designado como portavoz de este sentimiento. Significativo es, además, el número de títulos que contienen la palabra "tierra."²¹ Tal vez el título más representativo sea el de la obra *Madre tierra*, porque a menudo se habla de la tierra como de una mujer generosa, madre del campesino. En *Madre tierra*, Don Alfredo, el maestro idealista que defiende a los pobres labradores, emplea la similitud porque ha vivido en el campo y ha aprendido a amar a la tierra:

Don Alfredo.— . . ¿Y por qué no voy a comparar la tierra con una mujer, si la tierra es la gran madre del universo, la madre generosa y augusta que nos da su savia para la vida y nos brinda su regazo para la muerte?²²

El mismo sentimiento lo expresa con estas palabras don Francisco, el administrador de la finca, en *La venganza de la gleba*:

Don Francisco.— . . Los que trabajamos la tierra, los que la regamos con nuestro sudor y con nuestras lágrimas, los que con el arado le destrozamos sus entrañas, para que todos comamos . . . los que vivimos pegados a ella hasta cuando después de muertos, el ganado apisona nuestras tumbas que *ella, siempre ella, más amante que la madre más amante*, ni un día, ni un minuto se olvida de enflorarnos, de echarnos pasto encima para que mejor nos cobijemos, nosotros no somos bandidos. . .²³

En *Al otro día*, la autora mexicana María Luisa Ocampo ensalza las virtudes de una madre a quien compara con la tierra: "La tierra es como la madre que recibe por uno y paga por mil."²⁴ Y el crítico y autor teatral Bernardo Canal-

Fejjóo en el prólogo a *El trigo es de Dios* del argentino Ponferrada considera esta obra "uno de los más bellos cantos de amor a la tierra. . ."²⁵ El mismo sentimiento telúrico se desprende del siguiente diálogo de los protagonistas:

Booz.—. . . Y llevará al hijo por los surcos y le dirá a la tierra: "Madre, este hijo te encargo. Enséñale el oficio más honrado. Hazlo tu labrador."

Ruth.—Y la tierra que tiene más juicio que los hombres tendrá que responderte: "Déjalo entre los brazos de su madre que allí está más seguro."²⁶

En líneas generales, el teatro rural en su largo derrotero puede ser dividido en dos períodos: el costumbrista y realista y el período que va de la segunda posguerra hasta nuestros días. La época que Carlos Solórzano califica de "tendencias universales,"²⁷ o sea entre 1920 y 1940, en el teatro hispanoamericano, no representa ningún desvío del período costumbrista del teatro rural de las primeras dos décadas. Esto se debe, tal vez, a las raíces realistas muy profundas de este teatro que se resistía a introducir en su ambiente rural la sensibilidad moderna que provenía en gran parte del medio urbano europeo.

En el segundo período (de la última posguerra hasta hoy), asistimos a un nuevo interés en las creencias ancestrales con el intento de los autores de lograr una visión total del alma del pueblo. Por otro lado, se señalan con más conocimiento sociológico las injusticias contra el hombre de campo y en algunas obras peruanas se sugiere la inminencia de una insurrección campesina como último recurso para rectificar las faltas sociales. En lo que atañe a la técnica, en este segundo período no se rechaza el realismo, pero se lo depura de sus excesos y, para presentar en la escena los fenómenos mágicos y las supersticiones que viven en la conciencia popular, se recurre a elementos técnicos de gran variedad escénica. Los dos motivos que recurren con insistencia a lo largo de todo el teatro rural son el apego a la tierra y la protesta social. El drama rural constituye una expresión teatral de singulares características y de indudables méritos artísticos dentro del cuadro general del teatro hispanoamericano del siglo XX.

University of Toronto

Notas

1. Lo emplearon Florencio Sánchez en *Barranca abajo*, Federico Gamboa en *La venganza de la gleba*, Alberto T. Weisbach en *El Guaso*, González Arrili y Aloisi en *Los afincados*, Pablo Antonio Cuadra en *Por los caminos van los campesinos*, para mencionar sólo unos. Dicho sea de paso, *Barranca abajo*, *El Guaso* y *Los afincados* son obras rioplatenses, incluidas en la antología de Luis Ordaz, *El drama rural* (Buenos Aires, 1959).

2. "En la diestra de Dios Padre," del colombiano Tomás Carrasquilla y el cuento intercalado en el capítulo XXI de *Don Segundo Sombra* del argentino Ricardo Güiraldes inspiraron a los autores mencionados.

3. Otro autor que ha recogido el eco de una leyenda es Carlos Shaefer Gallo en *La leyenda del Kacuy*, que tiene como escenario el campo del noroeste argentino y que aprovecha un mito indígena.

4. Ordaz, *El drama rural*, p. 194.

5. Carlos Solórzano, *El teatro hispanoamericano contemporáneo* (México, 1964), II, p. 212.

6. Ordaz, p. 55.

7. Solórzano, II, p. 243.

8. Algunas de las novelas que explotan el tema de la selva tropical americana son *Canacán* (1901) de Graça Aranha, *El infierno verde* (1909) de Angel Rangel, *La vorágine* (1924) de Eustacio Rivera, *A selva* (1930) del portugués Ferreira de Castro, *Canaima* (1934) de Rómulo Gallegos. A estas obras pueden añadirse algunos cuentos de Horacio Quiroga y Ventura García Calderón.

9. Demetrio Aguilera Malta, *Trilogía ecuatoriana* (México, 1959), p. 51. En cambio, en el segundo tomo de la antología de Solórzano, *El teatro hispanoamericano contemporáneo*, el escenario no representa un lugar específico de la selva americana, sino cualquier rincón de la selva.

10. El uruguayo Silva Valdés es otro escritor que ha presentado con realismo mágico el drama de los trabajadores yerbateros de la selva misionera, en *Los hombres verdes* (1955), basado en un mito mezclado de indopaganismo y tradición cristiana.

11. Ordaz, p. 60.

12. Ordaz, p. 270.

13. Ordaz, p. 54.

14. Sebastián Salazar Bondy, "El rabadomante," *Revista Peruana de Cultura*, Nos. 7-8 (junio de 1966), 22.

15. Víctor Zavala Cataño, "El arpista," *Teatro campesino* (Lima, 1969), p. 143.

16. Zavala Cataño, p. 172.

17. Zavala Cataño, "Prólogo," *op. cit.*

18. Gustavo Andrade Rivera, "Remington 22," *Letras Nacionales*, IV (sept./oct. de 1965), 55.

19. Andrade Rivera, pp. 63-64.

20. Leopoldo Marechal, *Antígona Vélez* (Buenos Aires, 1965), p. 22.

21. Como ejemplos señalamos las siguientes: *Madre tierra* (1920) del argentino Alejandro Berruti, *La tierra . . . tu tierra* (1928) del cubano Marcelo Salinas, *Tierra ajena* (1942) del uruguayo Justino Zavala Muniz, *Tierra y honor* (1943) del portorriqueño Raúl Gándara, *La tierra es de todos* (1946) del paraguayo Ernesto Báez, *Tierra del destino* (1951) del argentino Carlos Carlino.

22. Ordaz, p. 211.

23. Federico Gamboa, "La venganza de la gleba," *Teatro mexicano del siglo XX* (México, 1956), III, p. 102. El subrayado es mío.

24. Gamboa, p. 483.

25. Juan Oscar Ponferrada, *El trigo es de Dios* (Buenos Aires, 1967), p. 5.

26. Ponferrada, p. 88.

27. Carlos Solórzano, *Teatro latinoamericano en el siglo XX* (México, 1964), p. 53.