

IDEAS EXOTICAS Y TEATRO EXOTICO: EL CASO DE CENTROAMERICA*

Dr. Víctor Valembois

Dice Julio Casares, en su *Diccionario ideológico de la lengua española* que "exótico" es lo que se siente como de origen extraño y aún no aclimatado o admitido en el país de importación". La misma autoridad define "idiosincracia" como "carácter y temperamento peculiar de cada individuo", y digo yo, por extensión, "carácter y temperamento peculiar de cada sociedad". Lo exótico se opone así diametralmente a lo peculiar o propio.

Sin embargo, a la hora de aplicar estas definiciones a realidades estéticas y, en nuestro caso particular al teatro centroamericano, encontramos que ambos cualitativos, en la actualidad, están sujetos a un progresivo, pero sensible cambio de acepción. Hasta tal punto que en rigor, deberíamos hablar de un teatro exótico no como de una producción dramática y escénica que *aún no* está aclimatada o admitida en nuestras tierras, sino que sería una producción que *ya no* se aclimata o admite entre nosotros. Los conceptos, se sabe, evolucionan con los hombres. Y en este caso, el matiz temporal percibido permite inducir la existencia de una naciente idiosincracia nuestra, latinoamericana y centroamericana por reducción, distinta de la de otras regiones del orbe.

Con esto no estamos haciendo ningún invento trascendental. Es más, las modernas ciencias sociales han podido demostrar que cada sociedad, cada contexto peculiar de relaciones económicas, políticas y sociales, por fuerza tiene que generar una idiosincracia y una ideología que le sean particulares. En el caso presente se maneja entonces la existencia de una idiosincracia nuestra como presu- puesta y establecida. Por Latinoamericana entenderemos el grupo de naciones al sur del Río Bravo, y por Centroamérica, las cinco repúblicas que conforman la antigua capitanía de Guatemala más Panamá, que por razones geográficas, históricas, económicas y culturales muestra una serie de ras-

gos en común con los demás países del istmo centroamericano (1).

Para fines de la presente ponencia damos además por acordada y presupuesta la relación intrínseca entre obra y sociedad. Conviene, nada más, recalcar que esta relación no puede verse en términos de un sociologismo vulgar, como simple reflejo, sino dialéctica, por lo que el teatro centroamericano no sólo resulta por fuerza hasta cierto punto condicionado por su sociedad generadora, sino que, además, esta misma expresión cultural, también de alguna manera aparece o puede aparecer como forma de conocimiento, es más, como respuesta a una situación dada (2).

Ahora bien, una vez acordados entre nosotros ambos presupuestos que acabamos de mencionar, conviene retomar la dicotomía de lo exótico frente a lo peculiar, para aplicarla al campo concreto de la actividad tanto dramática como escénica de Centroamérica en las últimas décadas. Asistimos a un giro copernicano respecto de qué se considera como ideas exóticas, y por ende teatro exótico, en contraposición con ideas nacionales o centroamericanas, con un teatro del mismo sello.

¿Qué ha pasado? En épocas anteriores se definía como producción de ideas y de arte de una determinada región el que estas realizaciones hayan visto la luz pública en nuestras tierras, o por lo menos que sus autores hayan sido ciudadanos de una de nuestras repúblicas. En el campo de las ideas, allí está la extensa recopilación de Láscaris, con su *Historia de las ideas en Centroamérica* (3). En el campo de las realizaciones teatrales, allí están los recientes y escasos estudios y las antologías de teatro centroamericano, costarricense, guatemalteco . . . Ocurre sin embargo, que este criterio geográfico y civil resulta a todas luces insuficiente. ¿Qué tiene de salvadoreño, de centroamericano *Funeral Home*, obra de Walter Beneke, escrita en

1956? ¿Qué reflejan de panameño, de centroamericano varios títulos de José de Jesús Martínez?

Definitivamente, no tienen nada que ver con Costa Rica, con Centroamérica la mayoría de las obras de Alfredo Castro Fernández ("Marizancenne", 1889-1966). Y no es que, en el primer caso, tengamos algo en contra del título en inglés, y sería, desde luego pecar por un localismo de consecuencias desastrosas condenar *El laberinto* de Rovinski porque su argumento transcurre en los Estados Unidos, y elogiar sin reservas su última producción en cartelera, solo por hacer referencia al muy costarricense *Paso Ancho*. No; no seamos ingenuos.

Inversamente, *Aguas Negras*, del mismo Castro, a pesar de haber sido originalmente escrita en francés, a nuestro modo de ver sí resulta una obra injustamente olvidada, por lo que un audaz y creativo director debería reivindicarla en nuestros escenarios.

Ocurre que entre el primero y el último de los ejemplos citados, hay una diferencia de criterio acerca de lo "nacional" y lo "propio", tanto en los respectivos autores, como esperamos que así sea también en los respectivos espectadores.

En realidad Walter Beneke, con su obra, que aquí solo se utiliza como referencia y ejemplo de una actitud, en el fondo resulta un tardío, pero no por eso último exponente de la tendencia a la aculturación (4) que ha prevalecido en nuestro medio durante más de cuatro centurias. Pero a esta altura del siglo XX debe quedar claro ya que seguir considerándonos como una simple prolongación de Europa, es padecer de pereza mental. América Latina, Centroamérica, no es la hermosa Arcadia natural, horizonte vacío, por fin encontrado y que hay que poblar y llenar con una "cultura del préstamo" (Roggiano) o "del eco" (Sartre) (5), "cultura refleja" (Mr. Donoso).

El origen de este concepto, hay que buscarlo, desde luego en un tipo de dominación económica e ideológica que ha prevalecido y que prevalece todavía en muchos círculos pretendidamente emancipados de nuestro Continente y de nuestro Istmo. Para ellas, desarrollarse significa dirigirse hacia determinadas metas generales cuyo modelo se obtiene a partir de las sociedades técnicamente más avanzadas del mundo actual. Esta estructura de dependencia de nuestros países se genera en relaciones de mercado específicas, controladas por las naciones centrales y, a su vez, a través de la for-

mación de las élites, crea una enajenación cultural que se manifiesta en la necesidad de copiar esquemas de pensamiento y expresiones artísticas de las respectivas metrópolis. Los valores y las normas deseadas se toman de la "nación central". Martín Carnoy (6) ha analizado perfectamente el papel de la educación, como trasplante, de esta relación colonial, en situación condicionante.

En el plano específico del teatro centroamericano que nos ocupa, hay varios indicios que nos permiten detectar, entre nosotros, esta actitud de dependencia cultural. Hemos citado ejemplos en los estudios respectivos; pero la misma situación se repite de alguna manera en la literatura dramática: Fernández Retamar (7) manifiesta la necesidad de un acercamiento a nuestra creación artística con un instrumental metodológico coherente con las realidades del continente americano. En este sentido, por ejemplo, reconoce la rigurosidad de algunas concepciones, propuestas sobre todo por el estructuralismo, aunque señala la limitación que sufre muchas veces en su aplicación, al restringir su estudio del lenguaje literario como autónomo, en una concepción inmanentista.

Pero el panorama es incluso más triste, al comprobar la ausencia relativa de análisis sobre la dramaturgia propia. Las escasas recopilaciones existentes (DAUSTER, HERZFELD, SANDOVAL, CERUTTI) (8) adolecen todas del defecto que evocó de una manera tan figurativa, Emilio Carilla: "la historia de la literatura no tiene que ser un paredón de nichos" (9).

No podemos sino lamentar también la ausencia absoluta de estudios sistemáticos de literatura comparada, en las que se considerarían específicamente las ondas e influencias artísticas foráneas y su repercusión en Centroamérica.

Son múltiples, por último los indicios que reflejan una *actitud* de colonialismo cultural. Sin ahondar más por ahora citamos simplemente la costumbre de los Juegos Florales, el olvido tan desastroso en que se encuentra el teatro infantil, tanto en la creación propia como en la literatura respectiva: olvidamos simplemente nuestra propia realidad demográfica donde las dos terceras partes de nuestras poblaciones las constituyen menores de veinte años, en búsqueda de estructuras de conducta social y estética.

Es doloroso comprobar que el teatro, en este aspecto también, viene a la zaga de otras manifestaciones artísticas y culturales. Asistimos ya al polémico nacimiento de una filosofía hispanoame-

ricana (10); en la poesía, el modernismo significó un movimiento que, si bien es cierto de evasión cultural (11), se gestó a partir de la observación de lo nuestro; en la narrativa, lo real-maravilloso y gran parte de la nueva producción parten de lo americano para insertarse en el concierto mundial. El teatro, en cambio, se retrasa por ser una expresión artística colectiva que, para su transformación necesita una actitud renovada tanto de sus creadores como de sus receptores. De la inmigración europea surgió, sin embargo, un público burgués y pequeño-burgués como habitual y habituado consumidor.

En definitiva, el enfoque dado al teatro latinoamericano y por reducción, al centroamericano, estaba y está todavía inmerso en un concepto de mundo y de cultura que toma a Europa y a los otros países "desarrollados" como punto de partida. La educación, hasta ahora ha colaborado mucho en este mismo sentido, fomentando la clásica inversión ideológica acerca de lo propio frente a lo exótico. No es cuestión de rencor simplista; no hay aquí lugar para un revanchismo barato: Fanon demostró que la culpa de la relación colonial (que no de la colonización) le incumbe tanto al colonizado como al colonizador (12).

Pero precisamente, resulta que la educación, este mismo sistema heredado, nos entrega también el mejor instrumento para el primer paso en la reconquista de nuestra propia identidad. Frente a la cultura del préstamo no sirve tampoco refugiarse en la cultura original, primitiva o precolombina: el mismo Fanon subraya como falsa esta alternativa (13). El idealizado origen puro ya es irrescatable.

Respecto del quehacer teatral se impone entonces en primer lugar que nos aboquemos a un estudio profundo acerca de su esencia, como tal y para con nuestro medio. Es útil, en este sentido retomar algunos conceptos expuestos hace apenas tres años en un debate sobre las *Características que debe tener un teatro costarricense*. Organizada por el Colegio de Costa Rica, esta actividad contó con la participación de los señores Samuel Rovinski, Antonio Yglesias y Guido Fernández. La prensa nacional dio amplio eco al acontecimiento (14). Partiendo de la presencia envolvente de los medios de comunicación social en nuestro medio, Antonio Yglesias, por ejemplo, llegó a plantear en esta oportunidad una visión del teatro muy específica. Decía que la cultura uniformadora propiciada por los medios de comunicación típicos de las socie-

dades de consumo, esta cultura empobrecida, debe ser contrarrestada por el espectáculo teatral. Este último saca su fuerza de la presencia viva del actor. Para Yglesias, mientras no exista una posibilidad real de hacer cine en nuestro país, en tanto no exista la alternativa de una televisión propia, nacional, el teatro es el único medio que actualmente está funcionando como depurador social.

Las opiniones del artista costarricense nos parecen sumamente interesantes porque en la esfera de lo nacional-local recogen lo que nosotros, con el apoyo de otros teóricos, pensamos acerca de la identidad y de la función del teatro en el ámbito centroamericano. Para tal propósito, y en la línea de García Canclini (15) opinamos que el proceso artístico teatral nuestro, en primera instancia tiene que ser reubicado dentro de su mismo contexto generador. El teatro de este istmo nace de y es, una respuesta a determinada situación social, económica y cultural. No es un producto etéreo nacido de la genialidad de un creador local, creado para el nuevo ocio de unos diletanti igualmente abstractos. No. En nuestra estructura económica la producción y el consumo de la actividad teatral obedece a ciertas leyes. La pregunta clave es si está también suficientemente relacionada con su base social.

Con este punto de partida conviene revisar críticamente qué hemos entendido y qué vamos a entender a partir de ahora por cultura (teatro) nacional y cultura (teatro) universal. Por de pronto, aquí queremos dejar inmediatamente en claro que nos parecen harto estériles las definiciones que acerca de lo nacional y lo universal nos han inculcado tradicionalmente, tanto a través de la enseñanza institucionalizada, como a través de la educación informal de los medios de comunicación social. Como si se tratara de una dicotomía ineludible. Por una parte, lo nacional se confundiría con un localismo patriotero, diluido en definiciones biológico-telúricas internas y aglomeradas alrededor de "la tradición"; por otra parte, lo universal se reduciría a los clásicos, entendiéndolo por estos últimos sólo los de fuera y de siglos anteriores, por supuesto con exclusión inconsciente, pero real, de ámbitos culturales al margen del llamado "mundo de la civilización occidental".

La abstracción de entidades como "literatura nacional" o "teatro auténtico, propio nuestro" en tal sentido, confundiéndolos con un regionalismo empobrecido, en rigor encuentra su origen en una conceptualización errónea del fenómeno artístico,

independientemente de los grupos sociales que lo hicieron realidad.

Si lo importante, en primera instancia es volver a situar el teatro en su base social, creemos nuevamente con García Canclini que de allí mismo puede nacer una redefinición de lo "nacional" frente a lo "exótico". La línea demarcatoria entre ambos no será entonces la que separe lo autóctono de lo mestizo, sino la que diferencie las manifestaciones artísticas que sirven a la afirmación y liberación de nuestros pueblos frente a las que avalan la alienación y la dominación. Desconfiamos así tanto de los nacionalismos estrechos que se obstinan en un concepto de cultura como mera conservación de un pasado, sobretodo si se trata de un pasado más o menos legendario de nuestra tierra y de nuestra sangre; como también vemos con recelo los que nos vienen a ofrecer modelos renovados pero igualmente dependientes.

A través de un ejemplo, creemos poder aclarar nuevamente el papel fundamental de la educación transformadora y liberadora. Hemos citado inicialmente una muestra de teatro del absurdo en América Central. Como se ha ignorado hasta ahora el principio recién enunciado acerca de la relación intrínseca entre el teatro y su base social, no nos hemos percatado que el teatro del absurdo nace al otro lado del Atlántico después de la segunda guerra mundial como respuesta peculiar a situaciones específicas en una colectividad también determinada. No. Hemos transformado esta respuesta, válida para la Europa post-existencialista, en una receta para Centroamérica. Existe la receta del absurdo, como la de "Brecht", como la del "Living Theatre", como la del "teatro de la crueldad" de Artaud, como el teatro pánico de Arrabal. Existe la receta Stanislavski, etc., etc.

Frente a tal situación aberrante proponemos que el estudio de las influencias foráneas o exóticas se establezca con seriedad y en tres etapas sucesivas: primero, hace falta investigar acerca de la *vivencia* de tal movimiento (del absurdo, brechtiano, stanislavskiano, etc.) en nuestro medio: En seguida, conviene considerar a fondo la *vigencia* de tal fórmula para nosotros; o sea, hay que investigar acerca de la aplicabilidad de tal o cual modelo foráneo en nuestro medio en función del criterio de lo nacional que se formuló. Por último, y precisamente pensando que lo universal nace a partir de lo nacional, o sea que el éxito de una vía artística a nivel nacional no es sino condición para su dignificación a escala mundial, pensamos que no hay que excluir aportes que Centroamérica puede ha-

cer a teorías de otras latitudes: un estupendo ejemplo es el del *Gueguence* que en su esencia puede llegar a matizar y completar nada menos que el concepto brechtiano del distanciamiento.

Se entiende así que la formación de nuestra cultura nacional, particularmente en lo teatral, no puede consistir en preservar porque sí tradiciones más o menos idealizadas; tampoco podemos aceptar indiscriminadamente todas las corrientes que nos llegan de ultramar. Se trata, en el fondo de darle al concepto nuestro de mestizaje un valor nuevo, que pase de lo unilateral europeizante a lo universal; de lo estático y enraizado en el pasado, a lo dinámico y orientado hacia el futuro; pero sobre todo, de una vinculación avasalladora a una fuerza de liberación en el sentido de lo que somos y podemos llegar a ser.

Nos preguntarán acerca de las características específicas que tendrá el teatro centroamericano. Es la misma pregunta que se formuló con motivo del debate sobre el teatro costarricense, celebrado en San José en 1976. Los ponentes evitaron cuidadosamente una respuesta en cualquier sentido. Y es que la contestación no es fácil porque estamos apenas asistiendo al nacimiento de una identidad, mejor dicho, de una conciencia de identidad. Pero en aras de la discusión constructiva nos atrevemos a formular tres postulados básicos: a saber que 1) *el teatro centroamericano, latinoamericano en general, es y será el de una polaridad dialéctica entre lo nacional-regional y lo nacional-latinoamericano.*

Al respecto hemos postulado ciertas definiciones nuevas de lo nacional y de lo universal. Los latinoamericanos tenemos la ventaja y el privilegio, frente a los europeos, de poseer por lo menos un sentir de "americanidad", cuando en Europa, el concepto de "europeidad" es apenas un sueño ideal y futurista. En la polaridad dialéctica percibida no se podrá negar que el teatro costarricense, por ejemplo, por ser su sociedad diferente de la de las otras repúblicas centroamericanas, este teatro costarricense decimos, tendrá su resonancia específica; pero eso no quita que simultáneamente será centroamericano por definición, herencia y destino.

2) *El teatro centroamericano, latinoamericano en general, de una manera creativa y partiendo de las vivencias mismas de su sociedad, resolverá las relaciones entre el universo y el individuo, entre la naturaleza y el hombre, entre el tiempo y el espacio.*

No podrá ser de otra manera ya que, como

lo muestra ya la novela latinoamericana, la relación de estos conceptos, entendidos como antagónicos en la tradición europea, también en el teatro nuestro por fuerza tiene que encontrar su re-interpretación a partir de las vivencias mismas del hombre centroamericano.

3) *El teatro centroamericano, latinoamericano en general, superará también la dicotomía entre arte y sociedad, entre literatura y compromiso.*

Con eso no estamos haciendo la apología ni del "agit-prop", ni del realismo socialista, ni de la propaganda seudo-cultural o seudo-artística. Que conste. Pero si postulamos que el punto de partida del teatro centroamericano será la misma sociedad en que se produce, se distribuye y se consume, no puede ser sino que la convulsionada realidad centroamericana, con sus luchas, sus antagonismos y sus esperanzas, tenga repercusión en los productos artísticos que genere. Afirmar lo contrario sería como volver al concepto geocéntrico del universo, anterior a Galilei.

Esta triple afirmación del teatro centroamericano en su identidad, implica también una renovada visión de su quehacer por parte de todos los integrantes en el proceso teatral: autores, intermediarios y espectadores, en una visión, por de pronto no absoluta de asignación de estas tres funciones, sino en interferencia mutua y constante.

Por parte de los creadores, viene esto a significar que ellos, partiendo de nuestra realidad tienen que informarse, por fuerza en experiencias, temas y técnicas de más allá de nuestros montes. No otra cosa hicieron Shakespeare y Lope de Vega: grandes ladrones impunes. No otra cosa hizo Brecht al inspirarse, entre otros, en el teatro oriental. Hacemos nuestras las palabras de Jorge Díaz:

"Pienso que el creador latinoamericano en esta etapa larvaria de su crecimiento cultural y artístico debe emplear todas las formas que tenga a su alcance (...) siempre y cuando sus fines sean claros: relacionarse con el público a niveles inmediatos que le permitan acercarse colectivamente a una concientización de la realidad

(...) Tan negativo para el nacimiento de un movimiento teatral latinoamericano es el mimetismo extranjerizante sin objetivos, como la beatería localista, sin imaginación y sin objetivos". (16)

Que las creaciones de Jorge Díaz sean la respuesta ideal y artísticamente válida a esta proclama es asunto que no nos incumbe discutir en este momento. Pero su planteamiento teórico nos parece sugerente. La tarea es ardua: curiosamente, vivimos un mundo en que es más fácil imitar lo de afuera que crear lo propio. Es cruel reconocerlo, pero por aquí y por ahora no tenemos todavía una dramaturgia nacional.

Por parte de los distribuidores del producto teatral, entre los que consideramos aquí a las empresas tanto oficiales como independientes, comerciales como no-lucrativas, pensamos que dentro de una profunda necesidad de teorización hay que evitar al mismo tiempo *el escollo del activismo centrado exclusivamente en teorías del actor*. Tenemos que numerosas renovaciones teóricas postuladas (16), así como muchas prácticas en los diversos países nuestros obedecen a una visión solo unilateral y excesivamente expedita del papel del actor en este proceso.

Por último, por parte del público, entre el cual incluimos a la crítica, es evidente que este grupo debe abandonar el papel pasivo que la tradición dominante le asignó. El público debe transformarse en cómplice no sólo en el goce estético, sino también en la misma transformación creativa de su sociedad. Como intermediario y catalizador entre las diversas facetas del fenómeno teatral, el crítico, por ejemplo, como espectador asiduo puede contribuir bastante. Vemos con alegría no sólo la consolidación de una idiosincracia centroamericana con su correspondiente expresión cultural auténtica, sino que a la vez, comprobamos que va tomando fuerza en toda América Latina un vigoroso movimiento de crítica artística sin anteojos deformantes de ninguna especie (17). Pero la crítica es una conciencia. Por eso molesta, a veces.

NOTAS

- * Colaboración del autor a un ciclo de cuatro mesas redondas sobre el tema ¿Para qué un teatro nuestro? La actividad se realizó en el mes de marzo de 1979 y estuvo coordinada por el Programa de Asuntos Culturales del Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).
- (1) Ver, para estas definiciones, MARTI, J. *Nuestra América*, (Ariel, Barcelona, 1973) y BONILLA, A. *En los caminos de la unidad centroamericana* (Educa, Costa Rica, 1973). De interés resulta también el primer capítulo de CARRILLA, C., *Hispanoamérica y su expresión literaria*, (Eudeba, Buenos Aires, 1969).
- (2) Sobre este particular, ver, SANCHEZ VAZQUEZ, A., *Las Ideas estéticas de Marx*, Era, México, 1977 (séptima edición, p. 26-36); al respecto conviene también recordar la famosa frase de García Lorca según la cual "El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza y su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo".
- (3) LASCARIS, Constantino, *Historia de las ideas en Centroamérica*, Educa, Costa Rica, 1970.
- (4) Aquí utilizamos el término en el sentido definido por CAMACHO, D. *La dominación cultural en el Subdesarrollo*, Editorial Costa Rica, 1974, 2ª edición.
- (5) SARTRE, J. P.: Prefacio a *Los condenados de la tierra*, de FANON, F., C.F.E., México, 1963.
- (6) CARNOY, M.: *La educación como imperialismo cultural*, Siglo XXI, México, 1977.
- (7) Las ideas de Fernández Retamar al respecto se encuentran básicamente en dos de sus libros: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones* y *Caliban. Apuntes sobre la cultura de Nuestra América*.
- (8) DAUSTER, F. N.: *Historia del teatro hispanoamericano*, Ediciones de Andrea, México, 1973, segunda edición.
- HERZFELD/CAJIAO: *El teatro de hoy en Costa Rica*, Editorial Costa Rica, 1973.
- SANDOVAL DE FONSECA, V.: *Resumen de la literatura costarricense*, Editorial Costa Rica, 1978.
- CERUTTI, F.: *Bosquejo a vuelo pluma del teatro guatemalteco*, en *Revista histórico-crítica de la literatura centroamericana*, Vol. I, N° 2, enero-junio, 1978.
- (9) CARILLA, E.: Op. cit., pág. 36.
- (10) Fruto de esta nueva filosofía es, e.o.: ZEA, Lepoldo: *Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1974.
- (11) Ver, entre otros, RAMIREZ, Sergio, "Balcanes y volcanes (Aproximaciones al proceso cultural contemporáneo de Centroamérica)", en *Centroamérica hoy*, por varios autores, Siglo XXI, 1ª ed., 1975.
- (12) Ver en CARNOY, op. cit.
- (13) *Ibidem*.
- (14) Las ponencias se publicaron, respectivamente, en *La Nación*, del 10 de marzo y 14 de marzo, 1976 y en FERNANDEZ, G. *Los caminos del teatro en Costa Rica*, Educa, 1977.
- (15) GARCIA CANCLINI, Néstor: *Arte popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, México, 1977.
- (16) Cito por *Conjunto*, La Habana, Cuba, N° 16, 1973.
- (17) Ver MENENDEZ QUIROA, Leonel: *Hacia un nuevo teatro latinoamericano*, UCA Editores, Colección Lecturas Universitarias, San Salvador, 1977.

BIBLIOGRAFIA

Entre algunos textos recientes y relevantes que de alguna manera también sirvieron en la fundamentación teórica del presente escrito citáramos:

- ACHUGAR, HUGO: *Notas para un debate sobre la crítica literaria latinoamericana*, Casa de las Américas N° 110, 1978, p. 3-8.
- ALEGRIA, F. y otros: *Literatura y praxis en América Latina*, Monte Avila, Caracas, 1974.

BENEDETTI, MARIO: *El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo*, Casa de las Américas, N° 107, 1978, p. 3-21.

CANDIDO, ANTONIO: *Literatura y subdesarrollo*, en CHACON, ALFREDO: *Cultura y dependencia*, Monte Avila, Caracas, 1975.

MATURO, GABRIELA y otros: *Hacia una crítica literaria latinoamericana*, Fernando García Cambeiro Editor, Centro de Estudios Latinoamericanos, Buenos Aires, 1976.

Colaborador

Dr. Víctor Valembos Verbiest

Profesor asociado de las Escuelas de Filología y de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica.