La aprehensión del mundo se establece en *Los verdes...* fundamentalmente con un lenguaje figurado, nueva retórica formada por unos tropos (perífrasis, metáfora, metonimia, alegoría e hipérbole) que funden el espacio del lenguaje y desenmascaran el sentido simbólico de las palabras, haciendo destacar esa irrealidad que llega en última instancia a convertirse en el cuerpo verbal del texto. El registro de las comparaciones en *Los verdes...* es muy amplio, predominando la comparación encadenada, es decir, la que en su desarrollo va ofreciendo novedosos planos de referencia: «Así, ya desde el primer día, a semejanza de ese oficial que, pegando en caliente, aprovecha la oportunidad que le brinda su primera alocución a la tropa para anunciar las medidas que sancionan su firme propósito de restaurar la ejemplar disciplina tan perdida o relajada bajo el mando de su antecesor, a semejanza de ese oficial o jefe en el acto de tomar posesión, así papá entraba de nuevo bruscamente en la habitación del abuelo casi como si esperase pillarlo entregado a prácticas vergonzantes, y tiraba el releído y arrugado periódico sobre la cama: abuelo, su periódico. Y se retiraba despacio, sin dejar de mirarle, en tanto que el abuelo, oh, muchas gracias, acudía a recogerlo como acude una gallina al grano recién arrojado; sin dejar de mirarle a medida que iba entornando la puerta, y luego, no menos bruscamente que al abrir, la cerraba, demasiada libertad había gozado ya para no chaparlo otra vez como uno chapa un mal recuerdo, en particular si el recuerdo se refiere a uno mismo, si es uno quien lo protagoniza» (pág. 18). Una clasificación podría integrar temáticamente los siguientes grupos [7] de comparaciones: *a)* motivos clásicos; *b)* continuada, o formada por el encadenamiento de distintos símiles; *c)* popular; *d)* plástica; *e)* erótica; *f)* irónica; *g)* literaria.—*JOSE ORTEGA (University of Wisconsin-Parkside. KENOSHA, Wis. 53140. EE. UU.)*

UN ENFOQUE CRITICO DEL TEATRO VENEZOLANO

Ya desde la nota preliminar nos advierte el autor que este libro [1] no pretende ser una historia del teatro venezolano. Pese a que el material está ordenado siguiendo un criterio cronólogico, Monasterios in-

[7] Como la cita nos llevaría a reproducir buena parte del texto, indicamos las páginas donde pueden encontrarse algunos ejemplos de las comparaciones cuya clasificación hemos indicado. A. 9, 11, 103, 108, 272, 306, 284, 293, 306, etc. B. 67, 220, 297, 183, 117, 305, etc. C. 43, 167, 204, etc. D. 18, 39, 122-123, 127, 181, 211, 286, 292, 307, etc. E. 74, 166-167, 284, etc. F. 77, 83, 132-133, 156, 162, 193, etc. G. 183-184, 193, 214-214, 266-267, 297, 302, etc.

[1] RUBÉN MONASTERIOS, *Un enfoque crítico del teatro venezolano,* Monte Avila Editores C. A., Caracas (Venezuela), 1975, 128 págs.

tenta llevar a cabo, de un modo serio y objetivo, un examen del teatro venezolano en la actualidad. O, para ser más exactos, del teatro venezolano a partir de los años cincuenta. El primer capítulo arranca de lo que se pudiera considerar las «formas teatrales primitivas»; es decir, formas proto-teatrales y específicamente teatrales rudimentarias. Rubén Monasterios data este comienzo en los sistemas socioculturales de los timoto-cuicas, de los muku y los jirajara, de los miguries, de los turas, etc. Como nota característica encontramos un procedimiento ritual con fines de propiciar los fenómenos naturales con un desarrollo más o menos complicado y que, en ocasiones—caso de las festividades folklórico-religiosas de los negros en Venezuela, en San Juan, en el centro de la República, o en San Benito, en el Occidente—responden a unos supuestos considerados como propios del teatro experimental moderno. El *happening,* por ejemplo.

En la época de la colonia y de la independencia, señala Monasterios la aparición de la primera obra de teatro escrita en Venezuela: *El auto a Nuestra Señora del Rosario,* anónima y con una mezcolanza de elementos culturales clásicos, hispanos, americanos, locales, sagrados, profanos..., reflejo de la Caracas del obispo Madroñero. Paralela a esta dramaturgia autóctona aparecen los primeros teatros, los primeros cronistas, la censura y Andrés Bello, origen de la bibliografía teatral venezolana. La segunda mitad del siglo XIX está vinculada a las representaciones de Bretón de los Herreros, Moratín y otros autores del romanticismo tardío peninsular. Y en consonancia con este gusto por el «drama romántico», numerosos dramaturgos venezolanos que escriben sainetes y dramas de orientación burguesa. Heraclio Martín de la Guardia, con su *Cosme II de Médicis* (1848), acaparaba la atención del público con una serie de dramas y zarzuelas sobre temas exóticos. En contrapartida—como señala el autor—, «el tema venezolanista todavía no es válido para escribir obras de "tono mayor"».

Son los sainetes y los «apropósitos» los que trascienden al siglo XX, ocupando papel destacado en el desarrollo del teatro venezolano. Su falta de audacia—que no su vulgaridad, por otra parte ampliamente superada por la «Commedia dell'arte»—, su temor a herir la moral burguesa hacen de ellos obras de «género menor», que se quedan en meros fenómenos locales sin mayor proyección. En esta centuria hay que anotar la aparición de Rómulo Gallegos, al que Monasterios califica de «anticipación al teatro de inspiración universal», así como la Sociedad de Amigos del Teatro, que promovió un teatro realmente venezolano. Intento que fracasó por falta de una base económica, de una organización adecuada y por un error fundamental:

«Querer venezolanizar el drama de una manera radical y absurda, sin tener en cuenta... que el buen teatro no tiene fronteras» [2].

Sin embargo, numerosos autores, estrenados a la sombra de la Sociedad de Amigos del Teatro, serían piezas claves en la formación del teatro criollo. Su principal error fue el de presentar una tipología estandarizada y no excesivamente rica, que harían de él un teatro de orientación burguesa, en el que el personaje cómico y evasivo se extraía del medio popular, siendo el protagonista y la anécdota del drama prototipos de la burguesía o pequeño-burguesía. Este teatro criollo presenta interés como documento para el psicólogo social y para el sociólogo, nada más.

La reacción contra este teatro criollo, conformista, da origen, a partir de los años cincuenta, al núcleo fundamental de la producción nacional. Todo lo anteriormente expuesto, esta rápida síntesis cronológica, es empleada por Rubén Monasterios como punto de partida, un trasfondo que sirve de base para analizar lo que es el verdadero centro de interés del autor: el teatro venezolano a partir de mitad de siglo es cuando «deja de ser un acontecimiento anecdótico para adquirir la categoría de lenguaje universal».

Más de veinte autores son analizados y comentados por Rubén Monasterios a través de la producción de los mismos. Desde Ramón Díaz Sánchez, César Rengifo, Uslar Pietri, Román Chalbaud, Levy Rosell, hasta lo que el autor denomina «El Equipo de Relevo», con Gilberto Agüero, José Gabriel Núñez, Rodolfo Santana, etc. Hay que hacer la advertencia de que los autores y obras comentados por Monasterios son los que han estrenado. Quedan fuera textos publicados e, incluso, inéditos, pero que no han recibido la sanción de la puesta en escena. Ello nos priva de una enorme cantidad de material, pero facilita la composición de lugar de quienes siguen el desarrollo del proceso dramático venezolano a través de las representaciones escénicas. Evidentemente no podemos ocuparnos con detalle de todos estos autores que han dado a conocer sobre las tablas su producción. Cada uno tiene unas líneas de creación que difieren de las de los demás. E incluso un mismo autor varía de una a otra obra. Crisis generacionales, desorganización total, deterioro de los valores, discursos ante problemas humanísticos, éticos, estéticos o políticos, vivisección de un hombre a sí mismo..., todos estos presupuestos temáticos, y muchos más, aparecen en los dramaturgos venezolanos. Sería inexacto clasificarlos atendiendo a unas supuestas características comunes.

---

[2] GUILLERMO FEO CALCAÑO, «Patronato de teatro» (artículo), *El Nacional*, 26-IX-1951.

Aun así, especial interés ofrecen, como núcleo aglutinante que demarca las sucesivas épocas del teatro de Venezuela a partir de los cincuenta, los tres Festivales de Teatro Venezolano, celebrados en los años 1959, 1961 y 1966-67, respectivamente. El primero de ellos aparece como una muestra heterogénea en cuanto a las generaciones reunidas. El segundo marca la aparición plena de la política en la escena. Y el tercero supone ya un auge total del teatro nacional, con una variada gama de orientaciones éticas y estéticas, como ya señalamos antes. Todos ellos suponen la mayoría de edad de la dramaturgia de Venezuela porque—según Monasterios—se trata de un teatro de inspiración nacionalista y universal.

El autor dedica otros capítulos al Teatro Ludicro (sic), a los Centros de Actividad Teatral, al Teatro Experimental y a la orientación hacia un teatro popular. Con todo ello nos da una completa visión de lo que el teatro venezolano contemporáneo representa hoy día en el concierto de la dramaturgia universal. Una labor crítica que contribuye a dar a conocer más ampliamente una producción importante del teatro hispanoamericano.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5, 6.º-6. MADRID-28).*

DOS ANTOLOGIAS DE JOVENES POETAS ESPAÑOLES

POESIA GADITANA: TRES MAREJADISTAS Y ANTONIO HERNANDEZ

I

En una primera observación, casi a vista de pájaro (o sea, sin introducirse en la lectura de una manera total), ya advertimos una clara distinción: tres poetas no sólo son evidentemente más jóvenes que el cuarto, sino que además, de una manera u otra, han estado ligados al grupo literario «Marejada».

Por eso creemos que este libro, prologado por Carlos Edmundo de Ory, está compuesto por tres «marejadistas» y Antonio Hernández. Es el número 46 de la colección «Se hace camino al andar» y supone el primer título de la serie Guernica, que, dirigida por Andrés Sorel, estará «dedicada a la nueva poesía que se hace en los distintos pueblos de la Península», según reza la contraportada. Ante esta aclaración