

**LA IDENTIDAD VENEZOLANA O LATINOAMERICANA
EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO
DE AMÉRICA LATINA**

Klaus Pörtl
Universität Mainz
Alemania

En una entrevista con Julio Ortega, Carlos Fuentes habla sobre la importancia de la identidad nacional.(1) Fuentes cree que las dos Américas –Latinoamérica y la América anglosajona– invirtieron mucha energía para definir su identidad nacional. Dice:

Primero queremos saber qué es la identidad mejicana, peruana, qué la identidad norteamericana, y después saber qué es la identidad latinoamericana. Pero rápidamente entramos en un mundo en el que ya no tendremos tiempo de hacernos esta pregunta. Nos ofrecen los costes del progreso y nos dicen: Ya no podéis seguir viviendo de la nostalgia del subdesarrollo: ¿Qué es vuestra identidad? Es aquella, que ahora mismo tenéis. No podéis ir en su búsqueda. Tenéis que enfrentaros a ella, con medios de transporte muy rápidos, con la propagación de ideas, con el crecimiento geométrico de la tecnología. (...)

En otras palabras: ¿Cómo uno puede aferrarse a su identidad nacional en un mundo tan rápidamente cambiante? Ese es nuestro reto.

Fuentes implica la búsqueda de una identidad que cambia, pero que tiene sus raíces históricas en las que se reconoce o se

identifica estereotípicamente el pueblo con aflicción o satisfacción, furia o indiferencia, presuntuosidad o compunción, tanto ayer como hoy.

Por ello quiero analizar y comentar paradigmáticamente, cómo algunos dramaturgos contemporáneos latinoamericanos llevaron a cabo tal búsqueda de identidad en sus obras y qué dijeron al respecto, con el fin de ver si se halla un común denominador para definir una identidad latinoamericana, o si, por el contrario, hay una visión heterogénea de esta identidad.

De entre tantos autores latinoamericanos, cuyas obras conozco, he escogido conscientemente sólo a cuatro, provenientes de tres países diferentes: el brasileño Augusto Boal, el argentino Agustín Cuzzani y los venezolanos José Ignacio Cabrujas y Luis Chesney Lawrence.(2)

Augusto Boal expresa en la esfera del teatro lo que Paulo Freire ha postulado con su *educación liberadora*. La idea clave de Freire es la *concientización*, es decir, la formación de conciencia crítica en el pueblo para superar las estructuras paternalistas de la sociedad latinoamericana, y crea una dramaturgia que se podría denominar como un teatro de liberación hecho a medida para Latinoamérica; toma de Brecht lo que parece significativo para Latinoamérica.(3)

Obras representativas del teatro de liberación de Boal son: *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo* (1971) y *Revolución en América del Sur. ¡Ay! ¡Ay!, no hay Cristo que aguante, no hay* (1973).

El omnisciente narrador en *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo* relata los hechos como si fuese el cuento de un pueblo feliz, que había sido amenazado por extraterrestres. Pero no es ningún cuento, sino la cruda realidad en un estado latinoamericano subdesarrollado, donde una revolución del pueblo fue sofocado brutalmente y con ayuda de fuera. Por un lado está el orden estatal, o sea, el Presidente, en manos de una potencia

amiga y extranjera, del monopolio financiero, representado por el millonario Patilludo, y la inteligencia burguesa; por el otro lado están los estudiantes que se unen a los trabajadores en su rebelión. Se les tacha de ser 'Strange Creatures From The Outer World' para justificar así el aniquilamiento de los insurrectos, ya que todo aquel que se oponga al régimen es un extraterrestre que amenaza nuestro planeta. Patilludo desbarata la victoria militar de los sublevados, ya que fusila sin pestañear a los líderes que estaban dispuestos a participar en las negociaciones de paz. Patilludo salva así su capital en último minuto, un capital que es de interés para el extranjero, y queda el sistema político para el pueblo.

En *Tío Patilludo*, la historia se centra en los negocios del millonario que se caracterizan por la ausencia de escrúpulos. Desde la perspectiva de los opresores odiados se observa la realidad corrompida por el dinero y el poder. En *Revolución en América del Sur* con el lamento proverbial ¡Ay! ¡Ay!, *no hay Cristo que aguante, no hay* como subtítulo, en cambio, se presenta la revolución desde la perspectiva y la vida penosa de José Da Silva, un pobre hombre depauperado por el hambre que padece. Esta figura simboliza para Boal al pueblo latinoamericano infortunado por la pobreza y la explotación capitalista.

Revolución en América del Sur pertenece, por su estructura, al género de dramas como lo son *Woyzeck* de Büchner, o *Camino de Damasco* de Strindberg o *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán en los que los protagonistas recorren una vía crucis.

Para su teatro épico Boal toma los elementos apropiados de este tipo de dramas y construye así un drama paradigmático para provocar a los espectadores que se sublevan contra esta situación.

En el diálogo dramático se recalca que José y su destino representan al pueblo impotente. El llamamiento a la revolución como fin primordial se repite como un *leitmotiv*, y se sugiere que es el único camino posible a seguir para todos aquellos que sufren el hambre y la miseria. Pero tanto aquí como en *Tío Patilludo* la revolución fracasa. Esto no significa que el autor resigne, sino es

más bien una táctica didáctica muy ingeniosa por su parte: quiere mostrarle al público la incompetencia de los líderes revolucionarios, así cómo estos sucumben a la tentación del soborno – en cuanto se les ofrece la oportunidad de participar en el poder, pactan con los representantes del capital. La farsa se desenmascara con la muerte de José: para conseguir su voto, lo atiborraron de comida; el hambriento muere de gula, su cuerpo desfallecido ya no estaba acostumbrado a tanta jauja. En la parábola el pueblo muere con José. Y ahora se buscan nuevas víctimas, porque, según Boal, sin ellas no se puede hacer una ‘mala’ política. Un sustituto se encuentra en el sepulcro de José y, como sentencia didáctica final, en el público. Se pretende que el público –decepcionado en sus expectativas, furioso por la victoria de los opresores y por la transparencia de los hechos– se rebele. Boal incluye en su poética reflexiones programáticas que destacan realistamente las posibilidades efectivas de su teatro como un ensayo para la revolución. Dice:

La Poética del Oprimido es esencialmente la Poética de la Liberación: El espectador ya no delega poderes en los personajes ni para que piensen ni para que actúen en su lugar. El espectador se libera: ¡piensa que actúa por sí mismo! ¡Teatro es acción! Puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero no tengan dudas: ¡es un ensayo de la revolución!(4)

Para mí, Boal y su teatro de revolución reflejan *la utopía de una identidad de liberación latinoamericana*, o sea, una Latinoamérica liberada de dependencias de cualquier índole, tanto económica como política, ideológica o de presiones extranjeras.

En la sátira histórico-filosófica *Los indios estaban cabreros* (1958) el argentino Agustín Cuzzani trata el tema del descubrimiento de América desde la perspectiva de los indígenas. La historia comienza en el año 1491 en México; los indígenas son sometidos brutalmente por su dictador Axayaca. Es el tópico que utilizan los conquistadores españoles para justificar sus conquis-

tas crueles frente a los indígenas; pero los hechos narrados provienen de la pluma de un argentino.

El segundo y tercer acto se desarrollan en España. Manuel, un español, pesca del agua a los indígenas Tupa, Teuche y Tonatio, idealistas que quieren mejorar el mundo, después de que se les hundiera la balsa que habían cogido para ir desde México en dirección este. Manuel los alberga en su casa y los trata como si fuesen peces extraños. Los tres indígenas querían elevar una plegaria por su pueblo sometido ante el Dios-Sol. Manuel empieza a desconfiar cuando Teuche se enamora de su hija Mariceleste de la que aprende español. Son detenidos y enlatados en una conserva de sardinas sobredimensional; en el día del juicio se abre la lata y los indígenas son acusados absurdamente por el delito de *pescadería*, condenados a pena de muerte en la hoguera por la inquisición y confinados a Granada con latigazos. Una vez en Granada pueden disfrutar durante treinta días la vida en la cárcel. Aquí conocen a españoles y árabes, que llevan encarcelados 300 (!) años por su sabiduría y cultura. Mariceleste consigue que Reina Isabel –que desde la Reconquista en 1492 vive en Granada– indulte a su amado Teuche; el Príncipe Tupa negocia con la Reina y logra que Colón se lleve a Tonatio como hombre libre y guía en su viaje para conquistar América. Él mismo quiere quedarse y cumplir con la pena de muerte que le impusieron, con la corazonada que será el primer indígena matado de la mano de un europeo y que los españoles llevarán la muerte y el exterminio a su tierra.

Una nota constante en esta obra son comicidad situacional y los juegos de palabras chistosos. El policía, de vestir elegante, con un periódico en el bolsillo oye el argumento grotesco de Manuel para justificar la acusación: «He depositado denuncia formal por hechicería, brujería, herejía, demasía, tropelía y ...¡y pescadería!» (pág. 142). Aquí el autor empieza a calcular las reacciones que provocan la risa entre el público. Los anuncios del pregonero son otro ejemplo de una situación absurda (págs. 120-121), pero los contenidos anacrónicos superan fantásticamente la realidad. Fantasías grotescas –como la lata de sardinas sobredimensional o que los indígenas son peces– las encontramos en el arte dramático de

Cuzzani como una nota constante. Las figuras de la Reina, de su consejero Zaldívar, inspirado en la figura de Hernando del Pulgar, y de Colón están muy caricaturizadas. En toda la obra la Reina Isabel sólo habla en un pasaje del diálogo, lo que resalta su carácter cerrado y de miras estrechas. Así Cuzzani pretende cuestionar y ridiculizar los dogmas de la Historia, lo que insinúa una *identidad quebrada y traumatizada* debido a la conquista del Continente por los españoles.

En lo siguiente nos atenderemos a la pieza *Acto cultural* del venezolano José Ignacio Cabrujas del año 1976, que hasta hoy en día es caracterizada como una de sus obras más brillantes⁵ y que también trata el tema de la conquista de América.

Los hechos en *Acto cultural* tienen lugar en el pueblo andino de San Rafael de Ejido en Venezuela, al sur de Mérida: según Gleider Hernández-Almeida,⁽⁶⁾ la obra está estructurada en tres niveles: 1.- el Acto cultural en sí, en donde el tiempo de la acción y el tiempo de la narración son idénticos; 2.- el teatro en el teatro, que corresponde a la obra *Colón, Cristóbal, El Genovés Alucinado*, escrita por Amadeo Mier, el presidente de la Sociedad Louis Pasteur, y que es representada durante el *Acto cultural*, y finalmente 3.- las reflexiones de los seis miembros de la Junta de la Sociedad Louis Pasteur sobre sí mismos, su vida y su entorno. Para Hernández-Almeida el vacío cultural, intelectual y social del venezolano es un tema excitante, con el que Cabrujas, con mucho sarcasmo, quiere enfrentar a sus compatriotas mediante su *Acto Cultural*.

¿Qué es lo que pretende Cabrujas con esta farsa de Colón? A pesar de que la obra sea en primer plano cómica, Cabrujas expresa la carencia de identidad del venezolano actual por medio de un juego satírico del teatro en el teatro. Una asociación para la promoción de la cultura se arrastra a sí misma al absurdo al presentar, con ocasión de una reunión jubilar, la obra *Colón, Cristóbal, el Genovés Alucinado*, compuesta por un miembro de la junta directiva con constantes interrupciones, que ponen de relieve la conexión con la realidad. Así se transmite la historia o bien la prehistoria, interrumpida ocasionalmente por los actores aficio-

nados, que desde el punto de vista europeo significa el descubrimiento y desde el punto de vista latinoamericano la conquista de América por parte de Colón, que forzó al continente a adoptar una nueva identidad. Este método, de poner al desnudo mitos de la historia intangibles por generaciones a causa de una heroificación acrítica, es una constante esencial de la dramaturgia crítica de la actualidad. Cabrujas desheroifica la historia, enredando a sus figuras históricas en trivialidades grotescamente ridículas, de las cuales resulta al fin de modo enteramente casual el descubrimiento o la conquista de América. Colón no tiene una audiencia con la reina Isabel en la sala del trono, sino en la cocina, donde guisa un cocido castellano. Es aquí donde Colón prepara con la Reina unos planes vagos para descubrir un nuevo mundo.

Desde el punto de vista de los venezolanos, Colón está obsesionado por descubrir países nuevos, y, para realizar sus ideas abstrusas, pide a las casas reales europeas ayuda económica. Ha topado con Isabel en un momento apropiado, o sea en la cocina, para convencerla de sus planes. Para ella la cultura consta de tres elementos esenciales, y esto se puede interpretar como un latigazo latinoamericano a las tradiciones occidentales tan alabadas: 1.- de haber eliminado a personas de otras mentalidades («Ya no hay moros en Granada», 137, dice ella), 2.- de velar por la procreación (orgullosa dice «estoy embarazada», 137) y 3.- de pensar en la comida (convencida exclama «acabo de perfeccionar la tradición del cocido castellano», 137). Según ella se ha conseguido la unidad nacional de España mediante estos tres elementos.

Con este primitivo equipaje histórico-cultural encomienda a Colón a descubrir el Nuevo Mundo: «...descúbreme lo que quieras e invéntame unas casas que se llamen como dices, San Rafael de Ejido, y que broten allí, en esa fertilidad, cebollas, ajos, garbanzos y tocinos» (138). Eso es todo lo que en un principio el viejo mundo puede ofrecer y que los conquistadores deben de preservar en el nuevo mundo. El resultado es, bajo la mirada crítica de Cabrujas, la carencia de una cultura nacional sin propias raíces históricas y un vacío intelectual, como se puede ver en los quehaceres inútiles de la sociedad Pasteur con sus actividades ufanas.

Cabrujas introduce elementos literarios del teatro del Siglo de Oro, al dejar representar a sus personajes papeles que representan figuras alegóricas como la Historia Universal, la Persistencia o la Inspiración.

Pero nunca se ha dado, ni para él ni para sus personajes, el paso decisivo hacia la propia identidad de Venezuela o de Latinoamérica. Todos ellos son seres sin alma de un pasado espectral. Esto se manifiesta al final de la obra, cuando se enumeran sucesos claves de la historia latinoamericana —los indios, los conquistadores, los colonizadores, los comuneros, los derechos del hombre, la guerra, los muertos, los próceres, el paso de los Andes, la última batalla ... la huida de los españoles, y ...» (147)—, pero no se pronuncia la última palabra con la que se puede identificar Latinoamérica, como por ejemplo «el continente latinoamericano». Porque ni una sola alma de San Rafael de Ejido, ni las personalidades aludidas o el público, ha ido a ver la representación de esta obra de la Sociedad Louis Pasteur sobre Colón. La Sociedad Louis Pasteur ha dado como siempre una representación para sí, y por la falta de público tampoco recibe resonancia por un mensaje que no se ha formulado.

En la obra de Cabrujas, los personajes que actúan no saben, debido a su limitado horizonte, el motivo de su existencia, porque al fin y al cabo les falta el fondo cultural de su propia identidad. Según Cabrujas, esto tiene que ver sobre todo con la falta de una conciencia histórica. En una larga conversación con el crítico español José Monleón, Cabrujas explica su posición disonante con respecto a la historia propia como venezolano.⁽⁷⁾ *Acto cultural* es una pieza clave para entender la ausencia de identidad del latinoamericano actual ¿Cómo se ha de narrar, sugiere Cabrujas, la historia de un pueblo que fue arrollado, cuando los que narran eran los mismos intrusos o los hijos de los intrusos? El autoengaño histórico se revela aquí en la idea del 'indio' —habitante originario como representante auténtico de un continente— que desde los tiempos de la conquista no ha significado nada en su propia patria. Recuérdese la *Instrucción para el gobernador y los oficiales sobre el Gobierno de las Indias*, publicada por los Reyes Católicos en

1503 en Alcalá de Henares y en Zaragoza. En la Instrucción se ve claramente cómo la Corona española intentó juntamente con la labor civilizadora en América una reeducación y transculturación de los indígenas. Así, por ejemplo, podemos leer lo siguiente: «Que se hagan poblaciones en que los dichos indios puedan y estén juntos, según y como están las personas que viven en estos Reinos», y también: «que se vistan y anden como hombres razonables». (8) La nueva investigación histórica también pone claramente de relieve que la Corona española no sólo quería misionar a los indios, como se ha afirmado en general, sino también europeizarlos por medio de una educación pacífica en todas las esferas de la vida. La pérdida de identidad del indio y de sus descendientes al mezclarse con los conquistadores va unida a esta asimilación a Europa decretada políticamente.

Cabrujas destaca el hecho de que los españoles, como conquistadores, se limitaron a exigir tributos de sus sometidos, pero los hijos y descendientes de estos españoles, nacidos ya en el continente, explotaron como grandes señores a la población indígena. De aquí que Cabrujas vea la Guerra de la Independencia, tan alabada en los libros de historia con la victoria de Bolívar sobre España, como un trauma para el venezolano actual que se enfrenta críticamente a la historia: «no fue más que una guerra interna, dramática y sumamente conflictiva». (9) Como resultado de esta carencia de identidad nacional e histórica, Cabrujas ve un «espantoso vacío» (10), cuando se quiere imponer oficialmente una conciencia de nacionalidad en el país. ¿Sobre qué, concretamente, se ha de decidir él, y con él el latinoamericano actual? ¿Es un hombre superior como descendiente de los conquistadores españoles, un indio esclavizado, o vive acaso la escisión de la identidad de un 'mestizo'? (11)

Resumiendo y según Cabrujas, me atrevo a decir que el venezolano sufre *un vacío de identidad* a causa de las peripecias históricas a partir de la Conquista.

Luis Chesney Lawrence actualiza la problemática de una identidad nacional en crisis con su obra más conocida *Niu-York*,

Niu-York (1987), estrenada en Caracas en 1989; Chesney subraya que escribió la obra antes del 27-2-1989; la concluyó en 1987. Sobre la fecha 27-2-89 dice Chesney en concreto:

Esta fecha tiene un profundo significado para Venezuela porque marca el momento en que los partidos políticos se vieron obligados a ceder espacio para la participación de la sociedad civil organizada, se termina el bipartidismo predominante y se inician las grandes reformas del estado (elección directa de los candidatos, no por listas; descentralización administrativa de la cultura, aparición de nuevos grupos políticos de vecinos, de verdes, de militares, etc.) así como también pienso que marca el momento en que el Estado ya no podrá más financiar el presupuesto de la nación con los ingresos petroleros. Venezuela entra en crisis, «toca fondo» y de allí no ha salido, ideas estas que no todos entienden bien (hasta cierto punto es inentendible que esto ocurra) porque por más de cuarenta años nadie se preocupaba de estas cosas ni tuvo necesidad de buscar trabajo o le faltó dinero.(12)

En una entrevista dice Chesney que su mayor preocupación era el diálogo. El título de la obra lo tomó de la famosa película con Liza Minelli. La película es «una toma de conciencia sobre el momento que estamos viviendo... Cuatro amigos, actores... se reúnen para ensayar un show que antiguamente presentaban en locales nocturnos. A partir de sus frustraciones, que afloran al tiempo que ensayan, se va mostrando la importancia en que se encuentran en la actualidad, pues han cambiado ellos, han cambiado las condiciones del país. Es ahí donde la parábola comienza a darse...» (13)

Niu-York, Niu-York es una obra para cuatro personas al estilo del teatro de bulevar: un lugar cerrado, un matiz frívolo y sentimental en el diálogo, un ritmo ligero en la temática con crítica actual hacia los de la propia casta. Esto lo confirma asimismo Ugo Ulive en una carta a Chesney que precede al texto: «Sentí que esa

percepción del país que tienen unos cómicos de ínfima categoría era como un espejo de nosotros mismos, a veces teatristas y a veces teatreros, de frente, de espaldas o de perfil a una Venezuela que por lo general nos ignora.» (6)

Podemos dar un paso más y decir que están trabajando chapuceros, del mismo modo que en el ámbito internacional se le otorga a Venezuela un papel subordinado en la política mundial de hoy. Sentimientos falsos, imaginarse un mundo ilusorio, la convicción de tener éxito, que en realidad es fracaso, son puntos temáticos que los actores son capaces de transmitir al público en la sala, cuando se siente aludido.

En la *Escena uno* se ensaya la primera prueba con los actores que Pedro había reunido. Pero el resultado es un fracaso. Carlos intenta en vano tocar un cuatro venezolano. Pero uno se inculca tener éxito, un éxito que nunca existió. Tras el fallido intento de Carlos de cantar una canción de amor cursi, resuena la sirena de un coche policía, por lo que los actores interrumpen por unos momentos la prueba.

La *Escena segunda* muestra el ensayo general frustrado: Pedro presenta a Jonny como mago de trucos baratos, – al final aparece la bandera venezolana de entre un pañuelo enorme; Sara baila un strip-tease decente; Carlos, presentador del show, cuenta chistes poco agudos hasta que, desesperado, entona la canción «New-York, New York» de la película *Cabaret* interpretada por Liza Minelli.

La *Escena tercera* muestra la recapitulación amarga: predomina el mal humor. Los personajes reconocen ser unos charlatanes de poca monta e incapaces de realizar algo productivo. Hace tres años querían presentar el mismo show, pero quedaron despedidos, porque Carlos desvalijó la caja. El contenido simbólico es evidente: el fracaso de los actores se puede equiparar con el fracaso de los venezolanos en la realidad política y económica de su país. Uno topa en el espejo con un caraqueño que piensa: «¡Estamos en crisis, viejo...! ¡Nos somos Niu-York, mierda...! ¡Somos...somos

(Quiebra su voz) Venezuela....! ¡Somos Venezuela, viejo...!)» (45) En comparación con Nueva York, es decir con una metrópoli estadounidense, uno se siente en Caracas como un nada, como basura o mierda, cómo hemos oído.

En la recepción se observa que la pieza es muy venezolana: «...principal efecto es mostrar a la Venezuela de la crisis. La utilización de un lenguaje, de recurrir al humor como medio dramático y un estilo muy personal, que podría denominarse 'realismo tropical', otorgan a esta obra una sorprendente factura teatral.» (14)

Recientemente Chesney Lawrence terminó su obra *Esclavo y amo* (*Los años de Pérez Alfonzo*) (1999 en manuscrito) que refleja el fracaso de la política petrolera nacional, y con esto la identidad quebrada nacional igual que en la constelación dramática de crisis nacional de *Niu-York, Niu-York*. Chesney Lawrence comenta a este respecto: «La estética de la crisis hace su entrada en el país, la marginalidad se inserta en un entorno ahora claro, específico e identificable: Venezuela, con lo cual el terror, el temor, la soledad, el de amparo y el teatro mismo apoyan esta propuesta». (15)

Al comienzo de esta ponencia se formuló la hipótesis de si existe un denominador común que defina una identidad homogénea de Latinoamérica. En cierto sentido, se podría afirmar esta hipótesis, porque si queremos contemplar la *utopía de una identidad de liberación latinoamericana* de Boal como una utopía, que no se ha realizado hasta hoy en día, se puede decir que en todas las obras de los autores latinoamericanos aquí analizados se refleja una *identidad nacional quebrada, de crisis y traumatizada* (Cuzzani y Chesney Lawrence) y que Cabrujas define como *vacío de identidad*.

Los resultados del presente análisis no son que se diga reconfortantes, pero muestran la desilusión de los representantes del continente en su lucha por una mayor justicia, mejores condiciones de vida de la población y mayor influencia en la política internacional.

NOTAS

- 1 Véase *Berliner Tageszeitung*, 21-6-1988.
- 2 Las citas provienen de las siguientes obras:
 Augusto Boal: *3 obras de teatro*. Buenos Aires 1973.
 Augusto Boal: *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires 1974.
 Agustín Cuzzani: *Obras completas: Teatro*. Buenos Aires 1988.
 José Ignacio Cabrujas: *Acto Cultural, El día que me quieras, La soberbia milagrosa del General Pío Fernández*. Madrid 1979.
 Luis Chesney Lawrence: *Niu-York, Niu-York y La agonía de los dioses. Dos obras de teatro*. Caracas 1992.
 Luis Chesney Lawrence: *Esclavo y amo (Los años de Pérez Alfonzo)*. Ms. 1999.
 Luis Chesney Lawrence: *La construcción de imágenes de identidad nacional en el teatro moderno venezolano*. Manuscrito. Caracas 1996 (sin paginación).
- 3 Para más detalles sobre la teoría del teatro de Boal véase mi contribución "Revolution und Untergang im lateinamerikanischen Gegenwartstheater: Boals Theater der Befreiung und Wolffs Theater der Angst", para *Iberoamericana* 8 (1979), pp. 23-43.
- 4 Augusto Boal: *Teatro del oprimido y otras poéticas*. Buenos Aires 1974, p. 191.
- 5 Véase L. Azparren Giménez: „El americano ilustrado de Cabrujas“, en: *Latin American Theatre Review* 21,2 (1988), p. 23.
- 6 Véase: Gleider Hernández-Almeida: *Tres dramaturgos venezolanos de hoy: R. Chalbaud, J.I. Cabrujas, I. Chocrón*. The University of Iowa, Ph.D., 1978, pp. 139-140.
- 7 Véase José Monleón: „A vueltas con la realidad. Entrevista con José Ignacio Cabrujas“, en: Cabrujas: *Acto cultural, El día que me quieras, La soberbia milagrosa del General Pío Fernández*. Madrid 1979, pp. 43-66, sobre todo 44 y 45.
- 8 Véase Horst Pietschmann: „Entwicklungspolitik und Kolonialismus. Die spanische Kolonialpolitik des 16.

- Jahrhunderts und der Entwicklungsgedanke“, en: Buisson, Inge/ Mols, Manfred (eds.): *Entwicklungsstrategien in Lateinamerika in Vergangenheit und Gegenwart*. Paderborn 1983, pp. 29-44.
- 9 Véase José Monleón: "A vueltas con la realidad". Entrevista con José Ignacio Cabrujas, en: Cabrujas: *Acto cultural. El día que me quieras, La soberbia milagrosa del General Pío Fernández*. Madrid, 1979, p.45.
- 10 *Ibíd.*
- 11 Véase *Actes du VIIIe Congrès de la Société des Hispanistes Français*. Perpignan 20-22 (mars 1982), Toulouse 1983.
- 12 Véase carta de Chesney a Pörtl del 7-12-95.
- 13 Véase *Últimas Noticias*, 1-9-89.
- 14 Véase *Gaceta Acupu/Ipp*, Año 10, n°61(1989), pág. 37.
- 15 Luis Chesney Lawrence: *La construcción de imágenes de identidad nacional en el teatro moderno venezolano*. Manuscrito, 1996, sin lugar, sin paginación.