



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LA VOZ LITERARIA DE AUGUSTO BOAL EN LAS *CRÓNICAS DE NUESTRA AMÉRICA*: UNA MIRADA CONTINENTAL SOBRE LA OPRESIÓN, EL EXILIO Y LA ESPERANZA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

PRESENTA:
VALENTINA DEL CARMEN QUARESMA RODRÍGUEZ

TUTOR PRINCIPAL:
DR. SERGIO UGALDE QUINTANA (COLMEX)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:
DRA. REGINA CRESPO FRANZONI (CIALC)
DRA. BEGOÑA PULIDO HERRÁEZ (CIALC)

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., ABRIL 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

La voz literaria de Augusto Boal en las *Crônicas de Nuestra América*: Una mirada continental sobre la opresión, el exilio y la esperanza

ÍNDICE

Introducción

Acto I. Escena 1. Sobre el exilio	8
Acto I. Escena 2. Para situar el contexto y la escritura de las crónicas de Boal.....	12
Acto I. Escena 3. Fundamentos teóricos contra la opresión.....	17
Acto I. Escena 4. Teorizaciones de Boal y una propuesta de lectura.....	25
Acto I. Escena 5. Consideraciones finales	30

Capítulo 1

Sociabilidades creadoras: el latinoamericanismo brasileño de Boal 34

1.1) La noción fundamental del oprimido en la obra de Augusto Boal y el lazo afectivo con Paulo Freire	34
1.2) Hacia una dramaturgia política latinoamericana: Boal y el arte comprometido en la coyuntura de los años 70	48
1.3) La metáfora de Nuestra América en las poéticas políticas de Boal: el vínculo ideológico con José Martí y la Revolución Cubana.....	67

Capítulo 2

***O Pasquim*, exilio y solidaridad 85**

2.1) La revista <i>O Pasquim</i> y la ruta migratoria de Augusto Boal en América Latina.....	85
2.2) Las fases de la censura: diálogos periodísticos de Boal con <i>O Pasquim</i>	108
2.3) <i>O Pasquim</i> , o la experiencia literaria del desarraigo	124

Capítulo 3

Las *Crônicas de Nuestra América* 139

3.1) La crónica y el teatro: la ficción y lo factual en las políticas cotidianas de Boal	139
3.2) Las representaciones teatrales de las <i>Crônicas de Nuestra América</i>	152
3.3) Propuesta de lectura de las crónicas de Boal	160
I) Representaciones hiperbólicas.....	171
II) Los personajes paradojales.....	194
III) El recurso paródico y la caricaturización.....	208
IV) Las omisiones textuales y simbólicas	219

Conclusiones

I. El adentro y el afuera: hacer comunidad.....	231
II. La voz literaria y la navegación del continente	234
III. Leer el mundo para habitarlo	240
Referencias	243

Para Pai.

*Porque em você conheci o Brasil mais vivo,
e porque no meu português selvagem
sua voz ecoa:*

*En cada palabra de esta tesis,
estás tú.*

Agradecimientos

Creo en la escritura como encuentro, abrazo, comunidad. Escribir esta tesis fue una colosal afirmación de esta conciencia: sin la hermosa y fecunda red que me rodea, no hubiera tenido el corazón y la fuerza necesaria para concluir esta investigación.

Así que agradezco primero a mi grandioso tutor principal, Sergio Ugalde, cuyas generosas palabras de aliento y fe sostuvieron mi mano hasta el final. Agradezco también la amorosa y cuidadosa lectura de mis tutoras, Regina Crespo y Begoña Pulido. A ustedes tres, mi corazón entero de gratitud, porque con su luz y guía hicieron posible que esta investigación ocurriera. Quiero agradecer también la mirada profunda y valiosísimas referencias que con su brillante lectura me dio Claudia Sampaio, además de la gentil y potente visión de João Cezar de Castro Rocha sobre mi trabajo. Tuve una gran fortuna al contar con ustedes cinco como mis lectores.

Gracias infinitas a la familia Boal: Cecilia, Luca, Julián y Fabian, por abrirme las puertas de su hogar, estudio y memoria, por conversar conmigo sobre ese personaje increíble que fue Augusto, y por todo el amor. Gracias a Virginia Rigot por su amistad, a Thaís Paiva y a todo el precioso equipo que trabaja en el acervo del Instituto Augusto Boal.

Con enorme afecto quiero agradecer a Manoel Ricardo de Lima y Julia Stúdart por acogerme académicamente en la ciudad, y por su dulzura. Gracias a Alice Diniz por enseñarme tanto sobre el trabajo de archivo y por recibirme en la ABI. Gracias a Fabiana Comparato, Clara de Andrade, Eric Nepomuceno y Marco Antonio Rodrigues por las maravillosas entrevistas que me concedieron.

Escribí esta tesis en la migración, en el tránsito entre casas y casas, y quiero abrazar a la familia de amigos cariocas que me recibieron en los viajes a Rio de Janeiro, esa hermosa y brutal ciudad, para rastrear las palabras y pasos de Boal, permitiéndome a la vez, reencontrar los míos. Gracias a Tiago Coutinho, Giba, Lu, César, Leticia Forny, Felipe, Márcio, Leticia Milanez, Izabela Guedes y Nando. Gracias a mi padrino Valmor Da Silva, mejor amigo de mi padre, quien tuvo el amoroso tino de regalarme mi primer ejemplar de las *Crônicas de Nuestra América* de Augusto Boal.

Gracias a mi hermosa pandilla del seminario de investigación con Sergio: Diana, Montse, Thalía, Antonio, Mendicutti, Edinson, Nacho, Felipe y Abril.

Gracias a mis hermanas y hermanos elegidos, por llenar de luz la vida, y por hacerla infinitamente más dulce: Danna, Daniel, Pamela, David, Moy, León, Helena Moguel y Helena Fabré, Rocío, Yolo, Sandra, Arantza, Adry, Mali, Lidia, Gustavo, Julia y Ana.

Gracias a quien siembra una selva infinita en mí, con mil aves remontando el vuelo. Gracias a Iemanjá, Dona Janaína, por sostener el mar de mis palabras y por acercarme a la profunda voz de las ballenas.

Y gracias absolutas a mi familia, siempre. Mãe y Nano: ustedes son mi tierra, mi infancia, la casa de mi corazón, y la ruta inicial de este viaje interminable por América Latina.

“El portunhol salvaje es la língua falada en la frontera del Brasil com el Paraguai por la gente simples que increíblemente sobrevive de teimosia, brisa, amor al imposible, mandioca, vento y carne de vaca. Es la lengua de las meninas que de noite vendem seus sexos en la linha de la fronteira. Brota como flor de la bosta de las vakas. Es una lengua bizarra, transfronteriza, rupestre, feia, bella, diferente. Pero tiene una graça salvaje que impacta. Es la lengua de mia mãe y de la mãe de mis amigos de infância. Es la lengua de mis abuelos. Porque ellos sempre falaram em portunhol salvaje comigo. Los poetas de vanguarda primitivos, ancestrales de los poetas contemporâneos de vanguarda primitiva, non conociam el lenguaje poético, justamente porque ellos solo conocian un lenguaje, el lenguaje poético. Con los habitantes de las fronteras del Paraguay com el Brasil acontece mais ou menos la misma coisa. Ellos solo conocen el lenguaje poético, porque ellos non conocen, non conhecem, otro lenguaje. El portunhol salvaje es una música diferente, feita de rúidos, rimas nunca bistas, amor, água, sangre, árboles, piedras, montanhas, sol, ventos, fuego, esperma”.

-Douglas Diegues
(*Portunhol Salvaje*)

Introducción

Acto I. Escena 1. Sobre el exilio

Cecilia Boal: “Quando morávamos na Argentina, todo sábado nos reuníamos nessa casa do sobrado da escada, e jantávamos. Uma das pessoas era o Eduardo Galeano e o Ferreira Gullar também. Pessoas que estavam exiladas. Galeano do Uruguay, o Gullar daqui do Brasil... E... eu não me lembro porque comentei com Gullar que a gente não conseguia falar com ele pelo telefone, que era daqueles telefones fixos, dos pretos que não existem mais. E ele falou “É que eu não consigo falar com a operadora para pedir reparação do telefone que não funciona... Eu não consigo”. Aí eu disse, “poxa mais é tão fácil, você disca o número tal...” e ele me respondeu: “É que eu não sei falar espanhol.” Então ele me explicou isso, que ele se recusava a falar espanhol porque ele tinha medo de não poder mais escrever os poemas dele. Que ele ia perder a língua. Olha a fantasia. Você imagina a atrapalhão, de morar anos num país sem falar a língua? Para as coisas mais simples... Fazer compras, conseguir um documento... Mas ele se recusou a aprender espanhol para não estragar o português dele. Eu achei isso tão forte, que até hoje me lembro da impressão que me causou. O primeiro que eu fazia quando chegava num lugar era tentar aprender a língua...”¹

...

La anécdota que Cecilia Boal describe en este fragmento da cuenta de una de las múltiples realizaciones que el fenómeno de los exilios latinoamericanos provocó en los

¹ Cecilia Boal cuenta esta anécdota en la presentación online de la 2da edición de las *Crónicas de Nuestra América*, transmitida en vivo el 24 de marzo de 2021. Cf. “Homenagem a Augusto Boal com lançamento do livro *Crônicas de Nuestra América*” en *Esquerda online*, https://www.youtube.com/watch?v=Jkm-FZNka2Y&ab_channel=EsquerdaOnline Consultado el 3 de mayo de 2021. Minutos 38-40.

sujetos migrantes, en tiempos de dictadura. El debate sobre la escisión del sujeto a partir de su desplazamiento, y de la lengua como un referente de identidad, se vuelve también una metáfora del arraigo al propio territorio y, en muchos casos, se muestra cierta resistencia a abrazar una cultura que se considera impuesta. Con frecuencia he escuchado, en la voz de compañeros exilados, la expresión de haber sido *arrancados* de la propia tierra. Un hecho violento que desenraiza al sujeto y lo obliga a construir una comunidad del destierro.

En las diversas experiencias de los exilios latinoamericanos, a la violencia fáctica del destierro se suma la violencia lingüística: una incompreensión mutua, que históricamente ha situado barreras culturales, aparentemente insalvables, entre los países hispanohablantes, por ejemplo, y el Brasil luso-parlante.

A Augusto Boal el exilio lo fractura, sin duda. Pero su desobediencia y su resistencia a aceptar las marcas de la violencia militar de la dictadura ocurren desde otro lugar afectivo: permanecer en la vida como un acto político, como le explica a su amigo y colega Gianfrancesco Guarnieri en el fragmento de esta carta, escrita desde el exilio:

Pra mim, nesses oito anos, muitas vezes continuar vivo foi uma decisão política: eu não podia fazer a eles esse favor, não podia desistir, nem da vida nem do trabalho. Trabalhar, não importa tanto como, nem em que país, nem em que condições, nem com que resultados – importava apenas não calar a boca, continuar dizendo as coisas que eles não queriam ouvir. O exílio sempre foi, para a ditadura, uma arma. **O homem transplantado perde as suas raízes, perde o poder de fogo, perde a combatividade.** A massa de paraguaios que vai viver na Argentina, a massa de argentinos que vai viver em Barcelona ou Madrid, de chilenos que vai para Norrköping, de árabes que vem para cá, do mundo inteiro que vem para cá, toda essa massa de gente encontra todas as dificuldades, hostilidades, inaptações: a língua (que muitos chegam a não falar direito), a cultura, o trabalho, os amigos, o país diferente. **Por isso as ditaduras gostam de duas coisas: matar e matar! Matar enterrando, e matar exilando. Por isso essas coisas sempre foram pra mim importantes: viver e trabalhar. Trabalhar como prova de estar vivo. Estou.**²

² Augusto Boal, *Carta a Gianfrancesco Guarnieri*, Paris, 14 de fevereiro de 1979, Instituto Augusto Boal. Rio de Janeiro, Brasil. [Las negritas son mías]

En la obra de Boal el exilio configura en gran medida el tono de sus exploraciones literarias, pero también se vuelve un tópico, una preocupación estética y un referente nodal en sus reflexiones sobre los rasgos comunes al territorio extendido de América Latina. Al mismo tiempo, la dualidad vida/trabajo atravesará de manera contundente toda su creación artística, vista como un proyecto ético, estético, político.

Resulta muy difícil disociar la experiencia del exilio de la producción textual de Boal, así como a él le resultaba imposible disociarse de la experiencia plurilingüe de su ser sujeto migrante, y del encuentro complejo, doloroso y fecundo con las culturas de convivencia en su trayecto migratorio. En la misma carta con Guarnieri, Boal metaforiza su re-enraizamiento en el viento, como un modo de expresar resistencia ante la incertidumbre y ante la ausencia de tierra: “E foi pensando assim que eu recolhi minhas raízes e procurei onde cravá-las. E como não achei terra firme, cravei minhas raízes no vento. Com toda força, cravei minhas raízes bem fundo, bem no meio do vento! O vento não ficou quieto não. Acho até que ele nem gostou. Mas eu me agarrei firme na garupa. E por aí ando: às vezes, sou eu que levo, às vezes, sou levado.”³ A pesar de ese movimiento, de ese ser continuamente desplazado, la perspectiva de Boal nunca perdió el anclaje con Brasil, y con los compañeros que permanecieron en el país, durante los cruentos años de la dictadura militar:

É duro escrever no exílio; mas aí dentro, Guarnieri, como deve ser duro escrever! É verdade que nós temos nossas raízes no vento; mas também é verdade que a ditadura aí espalha herbicidas em todas as raízes. Sobreviver aqui é difícil, e aí é difícil também. E, continuar brigando, como tantos de vocês continuaram, com tanta coragem, com tanta força (e às vezes, com tantos ardis, com elipses mas sem eclipses) isso nos estimula, pode crer.⁴

En la experiencia de esa conexión con el afuera y el adentro de un Brasil fracturado por la violencia, encuentro un punto central de la obra literaria de Boal, y con esa idea en mente,

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

me embarqué en este proyecto de escritura e investigación, formulando algunas preguntas a través de las cuales “navegar” por sus textos: ¿Qué efectos tuvo el exilio en la escritura de Boal? ¿Qué papel jugaron en ese proceso creativo las crónicas de Nuestra América? ¿Qué lugar ocupan en su obra esos textos híbridos? ¿Por qué es tan importante la matriz editorial en que esas crónicas se producen? ¿Podría estar ocurriendo un fenómeno de experimentación literaria y extraliteraria en el espacio de la revista *O Pasquim*, respecto a la categoría de Nuestra América? ¿Hay en el trabajo de Boal una propuesta estético-política sobre la vida en el continente? Si es así ¿Qué sentido tiene la palabra literaria para él?

Mi hipótesis es que, efectivamente, Boal manifiesta en toda su obra una conciencia continental latinoamericana que *ensaya* en diversos espacios, materialidades textuales y géneros literarios, pero que es justamente en las *Crónicas de Nuestra América* —por su origen editorial en la revista *O Pasquim*, por la condición dinámica de los textos y por su carácter heterogéneo— donde Boal encuentra un fecundo terreno de metaforización y experimentación formal y temática en el que desarrollar sus *provocaciones* políticas y *representar* gestos específicos de resistencia a la opresión.

Para situar esta discusión, presento a continuación algunos “actos teatrales”, con los que busco explicar el contexto, las motivaciones y los propósitos de esta tesis.

Acto I. Escena 2. Para situar el contexto y la escritura de las crónicas de Boal

Augusto Boal escribió en el exilio sus *Crônicas de Nuestra América*. Se encontraba en la fase de su exilio latinoamericano⁵ y huía de la dictadura militar brasileña, entonces presidida por Emílio Garrastazu Médici, tras haber vivido persecución y tortura.

El contexto de escritura de estas crónicas es, en palabras de Clara de Andrade, el mismo “em que Boal transforma sua visão de arte política para criar o Teatro do Oprimido, trazendo um novo sentido para toda a sua obra”.⁶ A lo largo de toda su vida, Boal llevaría consigo las marcas de su disidencia y moldearía en ellas una toma de postura ética y política ante el ejercicio de creación. Su exilio en Argentina se prolongó de 1971 a 1976.

En 1977 publicaría, en un solo volumen, algunas crónicas redactadas originalmente para la revista de sátira política *O Pasquim*⁷, bajo el título de *Crônicas de Nuestra América*.

Los textos de Boal migraron junto a él, en su ruta por el mundo, atravesando diferentes estilos y soportes de publicación. Las *Crônicas de Nuestra América*, en su condición de textos abiertos, perfectibles, continuamente corregidos y aumentados por su autor, son muestra clara de la importancia que Boal le daba al diálogo simbólico con sus lectores,

⁵ La primera fase del exilio de Boal consistió en los años que pasó en Argentina, país natal de su esposa Cecilia Thumim. En 1976 se vieron forzados a abandonar Argentina y la familia toda se trasladó a Portugal, de donde saldrían también exiliados, en 1978, con París como destino final. Boal fue invitado a ser catedrático de la Sorbona, y la permanencia de la familia en Francia se extendió hasta 1986, año de su retorno formal a Rio de Janeiro. Cf. Clara de Andrade, “Crônicas de Nuestra América: histórias de Boal no exílio”, Septiembre 2014, *Outras palavras*, Revista de Literatura. Disponible en: <http://outraspalavras.net/mundo/america-latina/cronicas-de-nuestra-america-historias-de-augusto-boal-no-exilio/>, consultado el 5 de enero de 2018.

⁶ *Idem*.

⁷ De acuerdo con recientes informaciones de Cecilia Boal, Boal envió algunas muestras de sus crónicas al comité de redacción de *O Pasquim*, y a partir de ahí comenzó la colaboración. Cf. *Homenagem a Augusto Boal com lançamento do livro Crônicas de Nuestra América*, Portal Esquerda Online, Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Jkm-FZNka2Y&ab_channel=EsquerdaOnline, consultado el 6 de mayo de 2021.

editores y compañeros de revista. Son además textos ontológicamente anclados al exilio y a la experiencia estética que éste produjo en Boal.

En la ruta de su exilio europeo, a partir de 1976, Boal llevó consigo las *Crônicas de Nuestra América*, que siguió trabajando y modificando.

El mismo año de su llegada a Portugal, Boal publicó una selección de ocho de sus crónicas en la revista *Opção*, semanario de izquierda socialista⁸ cuya vida pública sólo duró dos años: de 1976 a 1978.⁹ La colaboración en la revista llevó el mismo título que en *O Pasquim*: “Crônicas de Nuestra América”.¹⁰

Las crónicas publicadas en *Opção* y las publicadas en *O Pasquim*, a pesar de trabajar los mismos temas y bordar sobre un motivo común, presentan variantes que hablan de la experimentación e intervención continua que Boal hacía de sus textos, probablemente estableciendo criterios entre las líneas de cada publicación. El gesto propicia la formulación de varias hipótesis sobre su proceso de escritura y la noción de “taller” textual, un formato de trabajo que implicaba la revisión, corrección, ampliación y modificación general de sus textos periodísticos continuamente. En cierta medida, esto ocurría por el asiduo intercambio

⁸ Boal era simpatizante de los movimientos sociales de izquierda en el mundo, pero nunca militó ni en el Partido Comunista ni en el Socialista. Su único cargo de representación popular fue ser *vereador* (regidor) por el Partido dos Trabalhadores de 1993 a 1997 para la ciudad de Rio de Janeiro, poniendo en práctica las proclamas del Teatro Legislativo. Cf. Cecilia Boal en entrevista, 26 de octubre de 2018, Rio de Janeiro.

⁹ Antonio Checa Godoy, “Del clavel al euro: 25 años de prensa en Portugal” en *Latina 26 - Ámbitos 2* – Enero – junio 1999, p. 106.

¹⁰ Se publicaron las siguientes crónicas: *Nossa Senhora dos Oprimidos*; *Felizmente acabou a censura*; *El hombre que era una fabrica*; *Uma história com um coronel*; *Processo ao macaco ou ser animal não é atenuante*; *Quando se troca uma mulher por uma bicicleta*; *Rosário capital da fé: a história da tríplice conversão de Juan Iglesias de Dios Santa Cruz*; *O feminismo ainda não chegou às Ilhas Malvinas*. Cf. Crônicas de *Nuestra América*, revista *Opção*, Instituto Augusto Boal: <http://acervoaugustoboal.com.br/cronicas-de-nuestra-america-3>

de Boal con algunos lectores, carácter de sociabilidad escritural que lo acompañaría toda su vida.¹¹

La presentación gráfica de las *Crónicas de Nuestra América*, en su formato de libro, llama la atención en términos materiales: el montaje de imagen de portada corrió a cargo de Rafael Siqueira, quien hizo un diseño a partir del grabado de la catrina del artista mexicano Guadalupe Posada, que Boal expresamente eligió, fascinado como estaba por la gráfica popular mexicana en el viaje que hizo con Cecilia a México alrededor de la década de 1970. La elección de imagen muestra el interés de Boal por las manifestaciones de caricatura, impresos populares y grabados latinoamericanos, y su incorporación al libro de las *Crónicas* dialoga con la clave de humor y el componente satírico de las ilustraciones de los caricaturistas de *O Pasquim* en todo momento.

La red de sociabilidad común a cada proyecto editorial hace evidente también las comunidades y lazos que Boal sostenía con diferentes actores a lo largo del globo, y refuerza una noción de lo latinoamericano en movimiento; como si al desdoblarse sus textos, siguiendo un camino propio de divulgación, Boal estuviera ensayando la metáfora de una

¹¹ *Opção*, no sería el único espacio de re-publicación de las crónicas de Boal: En 1986, la editorial ecuatoriana *Libros para el Pueblo*, situada en Cuenca, publicó la primera versión en español de las *Crónicas de Nuestra América*. La traducción estuvo a cargo de Alfonso Carrasco Vintimilla, ensayista, catedrático y director de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca. Se trata de una edición cuya existencia le era ajena al Instituto Augusto Boal (Cf. Cecilia Boal en entrevista, 26 de octubre de 2018, Rio de Janeiro), cosa que me hace pensar en la flexibilidad de Boal con la divulgación de sus textos, por un lado, y por otro, en el interesante síntoma que resulta de observar la publicación en español en Ecuador, interesados en la metáfora cronística propuesta por Boal para *O Pasquim*. La edición de *Libros para el pueblo* no presenta ningún estudio introductorio que sitúe al lector/investigador en la ruta de los procesos que posibilitaron tal ejercicio editorial. Sin embargo, sí puedo aventurar algunas conjeturas sobre el formato de divulgación, el cuidado editorial por ellos dado a la sobria edición de las *Crónicas de Nuestra América*, basándome en el origen del proyecto editorial. La colección se enmarca en la perspectiva latinoamericanista manejada como criterio editorial en todas las publicaciones de la *Casa de Cultura*, y en el intercambio que establecieron con *Casa de las Américas*, en Cuba, de la cual Augusto Boal fue miembro como jurado. Los textos de Boal se editaron en esta colección como parte de una serie de volúmenes de literatura latinoamericana popular. Menciono todo esto con el propósito de observar los múltiples lenguajes que conviven en los libros que recogieron los textos periodísticos de Boal, así como mostrar el tránsito de sus crónicas no sólo de un lugar a otro geográficamente, sino entre proyectos editoriales cuyos alcances, penetración y público lector al que se dirigían, divergían.

América Nuestra dinámica, migrante, exiliada. Como él. Los textos funcionando como metonimia de sí mismos, pero también del territorio de su desplazamiento, de la invención de una tierra que se pretende conservar en el desamparo de la migración forzada.

Boal ya había explorado el tema de la latinoamericanidad en otros órdenes de su trabajo creativo, como director teatral, en la gestación de los juegos actorales, en el desarrollo del Teatro del Oprimido. Siempre atravesado por una intensa noción de colectividad.

Sin embargo, el espacio de *O Pasquim* le ofrecía un medio diferente de exploración: una red de sociabilidad anti-jerárquica y heterogénea en la que ensayar modos relacionales alternativos en América Latina. Publicar las crónicas en *O Pasquim* y más tarde en la editorial *Codecri* le daba la oportunidad de experimentar con el texto vivo, susceptible de ser corregido, en diálogo con los lectores —que tenían una presencia avasalladora en *O Pasquim*—, como explicaré a detalle en el capítulo 2 de esta tesis.

Aventuro la interpretación de que, para Boal, *O Pasquim* no sólo era un símbolo de resistencia o un vehículo de representación del movimiento contracultural que la publicación inauguró en Brasil, sino un símbolo del Brasil que él, Boal, y todos los que hacían y leían *O Pasquim*, querían, imaginaban, y por el cual estaban dispuestos a trabajar: a pesar de la censura, a pesar del desarraigo del exilio, a pesar de la tortura y del vacío.

El Brasil que les gustaría que existiera. Un Brasil contestatario, dialogante, solidario. Un Brasil que abrazara todos los cuerpos y modos de existencia disminuidos, amenazados, perseguidos, exterminados por la dictadura. Un Brasil que hoy tampoco existe.

De tal manera que escribir en *O Pasquim* era como sumarse al proyecto simbólico de construcción de una realidad social que crear y habitar: alegre, vital, solidaria, profundamente crítica, resucitando de la enorme herida común que la dictadura y el modo de vivir hegemónico instauraron.

Por eso debo coincidir con Bernardo Kucinski y Ana María Nethol cuando afirman que el propósito de la prensa alternativa es mucho más que el de oponerse a la dictadura:

A ditadura, entretanto, não foi a única razão de ser da imprensa alternativa. Nem a ditadura podia sozinha explicar a riqueza do fenómeno alternativo, a diversidade de suas manifestações ou a tentativa, conforme Ana María Nethol, de criar todo um modelo ético-político, com formas e estratégias próprias, que se confrontaria com o sistema dominante muito mais no campo permanente da tentativa de construção de uma contra hegemonia ideológica do que no campo conjuntural da resistência à ditadura.¹²

La prensa alternativa ofrecía el ensayo de un modelo ético y político que permitiera imaginar modos alternativos de vivir, y de permanecer en la vida: “Nos períodos de maior depressão das esquerdas e dos intelectuais, cada jornal funcionava como ponto de encontro espiritual, como polo virtual de agregação no ambiente hostil e desagregador da ditadura”.¹³ El ejercicio de sociabilidades utópicas a través de las cuales se hacía posible romper la soledad impuesta por la violencia de la dictadura, era uno de los motivos fundamentales en el esquema de trabajo de *O Pasquim* como punto de encuentro. Si bien el espacio de mayor reconocimiento público de las crónicas de Boal ocurre en el formato del libro, el origen de los textos es la propuesta del autor para sumarse a *O Pasquim*. De ahí mi insistencia en leer la revista como una matriz ideológica y experimental que nutre a profundidad la práctica literaria y política de Boal. De esto me ocuparé en el segundo capítulo.

¹² Bernardo Kucinski, *Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa alternativa*, 3ª ed. ver. e ampl., Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 23.

¹³ *Ibid.*, p. 19

Acto I. Escena 3. Fundamentos teóricos contra la opresión

El contexto de producción de las crónicas corresponde a la década de 1970 en América Latina. Como señala Mariana Mayor, Boal forma parte de una generación de intelectuales que buscaron reinventar políticamente la categoría de América Latina, dentro de distintos espectros de izquierda latinoamericana, y movidos por la específica coyuntura de las dictaduras latinoamericanas de segunda mitad del siglo XX¹⁴:

¹⁴ En **República Dominicana**: Rafael Leónidas Trujillo fue presidente entre 1930 y 1961, hasta su asesinato. Gobernó durante 31 años de forma represiva, suprimió los derechos civiles y cometió múltiples violaciones de derechos humanos. Trujillo impuso un sistema de partido único y se colocó al mando del ejército con el propósito de evitar cualquier levantamiento. Más de 50,000 personas fueron asesinadas durante su mandato.

En **Argentina**: El general Jorge Rafael Videla llegó al poder a través de un golpe de estado en 1976 y gobernó en Argentina hasta 1981. Durante esos años se produjeron miles de desapariciones forzadas, asesinatos de civiles y quema de libros considerados subversivos. Con la restauración democrática en 1983, y la apertura de expediente de la Comisión de la Verdad, Videla fue denunciado por violación de derechos humanos, juzgado y condenado por crímenes de lesa humanidad.

En **Haití**: François Duvalier gobernó Haití de 1957 a 1971. A pesar de llegar al poder por la vía electoral, al año de convertirse en presidente suspendió todas las garantías constitucionales y en 1964 se autoproclamó presidente vitalicio. Se mantuvo en el poder Duvalier a través de la persecución y asesinato sistemático de sus opositores políticos. Más de 30,000 personas murieron durante su mandato.

En **Bolivia**: Hugo Banzer Suárez llegó al poder a través de un golpe de estado e instauró una dictadura con el apoyo de Estados Unidos. Bolivia fue uno de los países que más activamente colaboró en la Operación Cóndor, un plan ideado por Estados Unidos para instaurar gobiernos afines en Latinoamérica. La dictadura boliviana persiguió y encarceló a los opositores políticos e ilegalizó partidos y sindicatos. La crisis económica y el hartazgo social provocaron un nuevo golpe de estado en 1978, pero Banzer Suárez nunca fue juzgado por sus crímenes.

En **Guatemala**: El general Carlos Castillo de Armas lideró, apoyado por Estados Unidos, un golpe de estado contra el gobierno de izquierda de Jacobo Arbenz. Durante la dictadura que encabezó anuló la Constitución de 1945, otorgó el monopolio de cultivos a empresas norteamericanas, y prohibió los partidos políticos, los comités agrarios y los sindicatos.

En **Paraguay**: El general Alfredo Stroessner Matiauda lideró un golpe de estado en 1954 y se convirtió en presidente de Paraguay, en un mandato que se extendería hasta 1989. Articuló un esquema de gobierno que replicaba normativas institucionales de Estados Unidos y organizó una intensa campaña anticomunista en el país. Durante el régimen militar que encabezó fueron abolidas todas las libertades políticas y se estima que más de 4000 personas fueron asesinadas. Nunca fue juzgado ni condenado por sus crímenes: tras el golpe de estado se exilió en Brasil, y murió ahí en 2006.

En **Nicaragua**: En el largo periodo comprendido entre 1937 y 1979 Nicaragua fue gobernada por la familia Somoza en distintas etapas. Primero por Anastasio Somoza García, seguido por sus hijos Luis Somoza Debayle y Luis Somoza Debayle. Los tres gobernaron siguiendo la agenda política de Estados Unidos y persiguieron a toda oposición a través de la Guardia Nacional, un cuerpo militar estructurado por el propio gobierno estadounidense.

En **Cuba**: Fulgencio Batista gobernó Cuba como presidente constitucional 1940 a 1944, e instauró un régimen dictatorial en la isla entre 1952 y 1959. Durante su mandato suspendió los derechos constitucionales y aprobó diferentes legislaciones que favorecían comercialmente los intereses de Estados Unidos. Su dictadura terminó en 1959 con la Revolución Cubana.

Impulsionados pelo contexto histórico comum, marcado pelo militarismo, imperialismo, guerra-fria e principalmente, pela Revolução Cubana, de 1959 –acontecimento que estremeceu todo o continente – encamparam um projeto coletivo, de ressignificação política da ideia América Latina. Nomes como Eduardo Galeano, Enrique Buenaventura, Celso Furtado, Pablo Neruda, Violeta Parra, Mercedes Sosa, Gabriel García Marquez, Pablo Milanés, Alejo Carpentier, Darcy Ribeiro, Julio Cortázar, Che Guevara, Fidel Castro, Roberto Retamar entre tantos outros, alimentaram um ideário que surgiu nos processos de independência da América, ainda no século XIX, de possibilidade de união política e cultural dos países do “sul”. O cubano José Martí e sua visão de “Nuestra América”, texto de 1891, evocava a valorização dos povos e culturas originárias nos processos de luta contra o colonialismo, na criação de uma “Pátria Grande”, ao escrever que “não há pátria na qual o homem possa ter mais orgulho do que em nossas doloridas repúblicas americanas”.¹⁵

En ese contexto, y con el uso flexible de la categoría Nuestra América para bautizar el conjunto de crónicas, Boal se inserta en la narrativa sobre los rasgos comunes a los países, culturas y experiencias geográficas de lo latinoamericano.

Un ejemplo interesante de la conciencia latinoamericanista de Boal se describe en el testimonio de Ariel Dorfman, con quien Boal fue jurado del premio *Casa de las Américas* en Cuba en 1973:¹⁶

Y en Buenos Aires me esperaba, por cierto, Augusto Boal, que había tenido que salir de su Brasil después de caer preso y que se había instalado en el país de su mujer. Ahí me ofreció una lección que poco tenía que ver con el teatro. Me acuerdo que yo hablaba de las noticias terribles que salían de Chile como si fueran una cloaca, y Chile y más Chile... y fue entonces que Boal me dijo, muy calladamente, pero con mucho fervor: sí, Chile, dijo, Chile, sin duda, Ariel, pero no te olvides del resto de América Latina. Yo me quedé perplejo, tenía razón: con tanto protagonismo de mi país era fácil dejar de lado a tantos otros países que sufrían. Y tal como un año antes me había llevado a Santiago sus palabras sobre el teatro como un infinito

En **Chile**: En 1973, las fuerzas armadas dieron un golpe de Estado al presidente Salvador Allende e instauraron una Junta Militar encabezada por Augusto Pinochet, quien sostendría un régimen dictatorial en el país a partir de ese año y hasta 1990, con el referéndum popular que le negó la continuidad del mandato. La dictadura chilena se caracterizó por una agenda de extrema derecha, anticomunista, que disolvió todo partido político y anuló las libertades y garantías civiles, y persiguió, asesinó y desapareció a miles de opositores.

Cf. Colectivo Historias desobedientes, *Escritos Desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*, Marea Editorial, Buenos Aires, 2018.

¹⁵ Mariana Mayor, “Crônicas de Boal, perspectivas de Nuestra América”, en *Esquerda Online*, <https://esquerdaonline.com.br/2021/03/23/cronicas-de-boal-perspectivas-de-nuestra-america/?fbclid=IwAR2dcIUeoWHdCGXt92uz4XFQrq-qsfPf45cos8thdWGDZljJ3CI1emcn2s> Consultado el 4 de abril de 2021.

¹⁶ “Nuestro encuentro inicial fue en La Habana en 1973 cuando fuimos co-jurados para el Concurso de la Casa de las Américas y ya era una leyenda su Teatro del Oprimido. Aproveché su sabiduría en esa ocasión de una manera más bien pragmática...” Ariel Dorfman, “In memoriam: Augusto Boal, defensor del teatro participativo” en *El País*, 5 de mayo de 2009. Disponible en: https://elpais.com/diario/2009/05/06/necrologicas/1241560802_850215.html Consultado el 8 de julio de 2021.

instrumento de liberación y participación, me fui de Argentina con esas otras palabras, cargadas de ética continental y compasión humana, y nunca las olvidé.¹⁷

El recuerdo que Dorfman cuenta sobre la ética continental de Boal ayuda a observar que el dramaturgo no está solamente pensando el término América Latina en oposición a Europa o a Estados Unidos. Ese movimiento le es epistémicamente insuficiente, pues si bien le interesa recuperar la noción de lo latinoamericano como concepto que pone en disputa la centralidad y la hegemonía europea y estadounidense, su uso de la categoría también se cruza interseccionalmente con otras tensiones y problemas históricos, todas formas de opresión sistémica: colonialismo, clasismo, racismo, machismo y misoginia.

Para poder efectuar un análisis complejo sobre las estrategias políticas y discursivas con que Boal representa estos cruces históricos en sus textos, me remito a la noción misma de “opresión”, tratando de explicar la relevancia que la categoría tiene en la retórica de Augusto Boal, internacionalmente reconocido por su método dramático *O Teatro do Oprimido*.

Palavra, imagem e som, que hoje são canais de opressão, devem ser usados pelos oprimidos como formas de rebeldia e ação, não passiva contemplação absorta. Não basta consumir cultura: é necessário produzi-la. Não basta gozar arte: necessário é ser artista! Não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e continuados. Em algum momento escrevi que ser humano é ser teatro. Devo ampliar o conceito: ser humano é ser artista! Arte e Estética são instrumentos de libertação.¹⁸

En el centro de su obra reside la exploración de la opresión como fenómeno complejo y dinámico, y su utilización de la palabra dirige la atención de los lectores a su vínculo con el pedagogo brasileño Paulo Freire. Del lazo intelectual y afectivo entre ambos autores, me ocuparé en el capítulo 1, como tentativa de situar el diálogo entre los dos, y la preocupación común que atraviesa sus escrituras.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Augusto Boal, *A Estética do Oprimido*, Garamond, Rio de Janeiro, 2008, p. 19.

Asimismo, intento describir la agenda estético-política de Boal, que para poder representar las dinámicas continentales de opresión y liberación, elige hablar explícitamente de Nuestra América como idea para agrupar sus crónicas en una unidad territorial y metafórica de sentido. Elige Nuestra América porque es el concepto filosófico que le resulta más productivo para hablar no sólo del territorio, sino de las relaciones humanas establecidas en él. Y lo elige también por reconocerse latinoamericano.

La clave aquí es la utilización que José Martí hace de la noción de opresión y de liberación en el ensayo *Nuestra América*, que Boal toma como referente para sumarse a una apuesta teórica de producción de sentido desde América Latina, desde la que Boal contorna una genealogía que le permite flexibilizar el concepto “Nuestra América”.

Miguel Rojas Mix afirma que Martí, a pesar de ser el gran nombre de la resignificación moderna de la categoría de la América Latina¹⁹, emplea muy escasamente el término, y opta de manera notable por hablar de *Nuestra América*, pues la noción es mucho más abarcadora y le permite elaborar otros problemas filosóficos del proyecto continental, más allá del territorio, afirmando una propuesta anticolonial, anti imperialista y anti elitista: una América popular²⁰:

Nuestra América es también un perfil de clase y una idea de progreso, ya que “América trabajadora” debe entenderse en un doble sentido: de capas populares y de la sociedad de progreso, de acuerdo a la interpretación que Martí tenía de Spencer: “Nuestra América de hoy,

¹⁹ “Es curioso, pero Martí, que es prácticamente el fundador del concepto moderno de América latina, utiliza rara vez el término, a pesar de que ya circulaba en forma corriente a partir de los años sesenta. Lo utiliza entre otros muchos, como uno más. Se sirve de él en contados casos, en el artículo “Agrupamiento de los pueblos de América”, publicado en Nueva York, en octubre de 1883; y en algunos textos redactados entre 1883 y 1884.” En Miguel Rojas Mix, *Los cien nombres de América: Eso que descubrió Colón*, Lumen/Andrés Bello, Barcelona, 1991, p. 137.

²⁰ “En grandes líneas su “Nuestra América” comporta una reformulación del proyecto político del hispanoamericanismo, pues postula una sociedad anti elitista, popular y democrática. Su modelo de sociedad es no capitalista y aspira a la independencia económica. Incluye una visión del pasado y una premonición del futuro. Ambos asociados en el rechazo al colonialismo y al imperialismo. Su proyecto político continental, como podríamos llamarlo, rehúsa situarse en las disyuntivas dominantes de la época” En *ibid.*, p. 141.

heroica y trabajadora a la vez, y franca y vigilante, con Bolívar de un brazo y H. Spencer del otro.”²¹

Resulta entonces indispensable detenerse a analizar directamente el discurso de José Martí en el ensayo *Nuestra América*, para entender la actualización que Boal hace de la metáfora martiana. El primer punto a considerar es el contexto de escritura de Martí: al igual que otras grandes producciones del escritor cubano (*La Edad de Oro*, *el Ismaelillo*, *Versos Sencillos*, *Escenas norteamericanas*), el ensayo *Nuestra América* fue escrito en condiciones de exilio, y apareció publicado por primera vez en la *Revista Ilustrada*, el 10 de enero de 1891 en Nueva York. El 30 de enero se reprodujo en el periódico mexicano *El Partido Liberal*.²²

Martí eligió un formato periodístico de amplia circulación pese a las limitantes de época para sostener un medio de este tipo. El texto de mayor iconicidad en su vastísima producción circuló entre sus primeros lectores en un formato periodístico, y fue modulando su recepción con el paso de las generaciones, hasta estudiarse en cátedras internacionales en forma de libro.²³

Casi en el arranque del ensayo, José Martí afirma una de sus líneas más memorables:

Los pueblos que no se conocen han de darse prisa para conocerse, como quienes van a pelear juntos. Los que se enseñan los puños, como hermanos celosos, que quieren los dos la misma tierra, o el de casa chica, que le tiene envidia al de casa mejor, han de encajar, de modo que sean una, las dos manos.²⁴

²¹ *Ibid.*, p. 139.

²² Gonzalo de Quesada y Miranda, *Martí, hombre*, Publicaciones de la Oficina del Historiador de la Ciudad, La Habana, 3era ed. 2004, p. 110. Cf. José Martí, “Nuestra América”, en *Revista Ilustrada* (New York), - Jan. 10, 1891, pp. 1-6. Existente en Documentos del Arte Latinoamericano y Latino de Siglo XX: Proyecto de Archivo Digital y de Publicaciones, ICAA/MFAH: International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston.
<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/839109/language/es-MX/Default.aspx> [Consultado el 3 de enero de 2018].

²³ Cf. Ottmar Ette, *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: Una historia de su recepción*, trad. de Luis Carlos Henao de Brigard, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.

²⁴ José Martí, “Nuestra América” en *Páginas escogidas*, 2da ed., selección y prólogo Roberto Fernández Retamar, Ciencias Sociales, La Habana, 1985, p. 157.

Con ello abre el hilo de reflexión que le permitirá argumentar más adelante que el conocimiento de la propia tierra, y el encuentro entre las personas que la habitan, sientan la base de su defensa y su liberación. La advertencia de la amenaza latente del imperio estadounidense aparece una y otra vez en el ensayo, en la metáfora de un tigre disfrazado del que hay que protegerse:

Con los oprimidos había que hacer causa común, para afianzar el sistema opuesto a los intereses y hábitos de mando de los opresores. El tigre, espantado del fogonazo, vuelve de noche al lugar de la presa. Muere echando llamas por los ojos y con las zarpas al aire. No se le oye venir, sino que viene con zarpas de terciopelo. Cuando la presa despierta, tiene al tigre encima. La colonia continuó viviendo en la república; y nuestra América se está salvado de sus grandes yerros —y de la soberbia de las ciudades capitales...²⁵

En el pasaje citado se muestra además una crucial consonancia entre el pensamiento martiano y el de Boal: la abierta mención a la dicotomía opresor/oprimido, desarrollada de manera distinta por cada autor, pero como una búsqueda sistemática. En palabras de Miguel Rojas

Mix:

Nuestra América se opone igualmente a la noción de raza. La denuncia ya en la misma denominación: llama al continente “Nuestra América mestiza”. Para Martí el nuevo americano es un bastardo de todas las ralas. Pero, sobre todo, el americano es el pueblo, los oprimidos. “Con los oprimidos” — dice— “había que hacer causa común para afianzar el sistema opuesto a los intereses y hábitos de mando de los opresores.” Y casi simultáneamente escribe estos versos: Con los pobres de la tierra / Quiero yo mi suerte echar”.²⁶

Para Martí, la figura de la opresión se representa en potentes ejercicios metafóricos, como la figura del tigre con zarpas aterciopeladas, pero también en referentes que aluden a la sabiduría popular de los cuentos de hadas, como el “gigante de las botas de siete leguas”, referente clásico del ogro o gigante que aterroriza en el folclor europeo a Pulgarcito:

Cree el aldeano vanidoso que el mundo entero es su aldea, y con tal que él quede de alcalde, o le mortifique al rival que le quitó la novia, o le crezcan en la alcancía los ahorros, ya da por bueno el orden universal, sin saber de **los gigantes que llevan siete leguas en las botas** y le

²⁵ *Ibid.*, p. 163.

²⁶ Miguel Rojas Mix, *Los cien nombres de América: Eso que descubrió Colón*, Lumen/Andrés Bello, Barcelona, 1991, p. 143.

pueden poner la bota encima, ni de la pelea de los cometas en el Cielo, que van por el aire engullendo mundos. Lo que quede de aldea en América ha de despertar.²⁷

La resistencia ante la figura autoritaria del gigante obtiene su contraparte en la organización, en el llamado colaborativo a una colosal barrera de la naturaleza que frene el paso del gigante:

Ya no podemos ser el pueblo de hojas, que vive en el aire, con la copa cargada de flor, restallando o zumbando, según la acaricie el capricho de la luz, o la tundan y talen las tempestades; ¡los árboles se han de poner en fila, para que no pase el gigante de las siete leguas! Es la hora del recuento, de la marcha unida, y hemos de andar en cuadro apretado, como la plata en las raíces de los Andes.²⁸

El recurso literario de elementos fantásticos se conjuga en la voz de Martí con el tono exaltado del himno en que el ensayo se va transformando, y aterriza siempre en la metáfora de la aldea que debe despertar, del pueblo que debe llegar a conocerse.

En ese ejercicio de autoconocimiento, añade Rojas Mix sobre la base política de la América-trabajadora que Martí implica al decir Nuestra América:

Martí incluye en “nuestra” a todo el mundo: a los negros, los mulatos, los indios, los mestizos; al pueblo de los pobres y oprimidos. Esta “patria grande” es democrática en *strictu sensu*. Es una república popular. Es una América vista desde la perspectiva de la clase trabajadora: “Aquí, donde los trabajadores son fuertes, lucharán y vencerán los trabajadores.” No pone al pueblo bajo tutela, ni distingue entre criollos capacitados para la política y “otros”, que manda a la escuela para que se civilicen. No distingue entre civilizados y bárbaros. No es únicamente la patria del criollo blanco. No es una América burguesa. Es un América formada por las capas populares. Poco se ha insistido en su idea de “América trabajadora”; del Bravo al Magallanes con que concluye “Nuestra América”. El suyo es un americanismo popular y antirracista. “América” —dice— “ha de salvarse con sus indios”. Martí cree en la identidad universal del hombre. Su América no es la de una clase sola.²⁹

Me parece que, a un nivel de intuición, Boal retoma la idea martiana de la toma de voz de los sectores populares, en la representación de sus realidades. No distingue de ciudadanos que puedan ejercer el derecho público a la palabra y otros que no, reivindica el derecho de los sujetos trabajadores a narrar su propia historia y experiencia (a través de las dinámicas de

²⁷ José Martí, *op. cit.*, p. 157. [Las negritas son mías]

²⁸ *Ibid.*, p. 158.

²⁹ Miguel Rojas Mix, *op. cit.*, p. 143.

taller del *Teatro del Oprimido*, por ejemplo) y observa el funcionamiento de la categoría del oprimido como fundamental para este ejercicio de resignificación continental.

En ambos sentidos, la exploración literaria del discurso imaginativo es su potencia transformadora. Una utopía construida desde la propia América Latina, renunciando a ser depositaria de los valores e ideales que simbólicamente el Viejo Mundo, o los valores culturales heredados por las clases dominantes de ese mundo, depositaron en esta tierra, como señala Darcy Ribeiro: “A América Latina existiu desde sempre sob o signo da utopia. Estou convencido mesmo de que a utopia tem seu sítio e lugar. É aqui. Thomas Morus escreveu a própria *Utopia* inaugural inspirado nas primeiras notícias certas que chegavam à Europa sobre a nossa inocente selvageria [...] Américo Vespúcio, na sua vocação irresistível para a publicidade, disse e reiterou exaustivamente que aquele seu Novo Mundo tão ameno, verde, arborizado, florido, salutar, frutífero, sonoro, saboroso, passarinhado, musical, cheiroso e colorido só podia ser mesmo é o Éden. E era.”³⁰

³⁰ Darcy Ribeiro, *América Latina: A pátria grande*, Global, São Paulo, 2017, pp. 57-58.

Acto I. Escena 4. Teorizaciones de Boal y una propuesta de lectura

Producto tal vez de su formación universitaria en ingeniería química (carrera que no ejerció nunca) Boal muestra en sus escritos y notas sueltas, una volición de sistematicidad impresionante: en palabras de su compañera Cecilia, Boal escribía y producía de manera esquemática. El ejercicio teórico era indispensable para él, cosa que dejó una impronta clara en la forma que Boal tenía de organizar su discurso, y en una necesidad de sistematizar los conceptos y nociones que desarrollaba. Tanto en la obra suelta (notas y cuadernos) como en las formulaciones finales de sus libros y métodos, puede trazarse ese comportamiento discursivo en Boal como una constante.³¹

Señalo esto por lo siguiente:

- 1) Sus experimentos literarios están dialogando con su propia formulación y búsqueda teórica.
- 2) Sus ejercicios y experimentos en las crónicas no escapan a esa lógica, por espontáneos que parezcan. Me parece que hay una conexión clara entre sus preocupaciones estéticas y sus exploraciones teóricas de los grandes temas que articulan el centro de su obra:

³¹ “Desde o ano de 1970, quando sistematizei as técnicas do Teatro Jornal; desde 1974, quando este livro foi publicado pela primeira vez, o método do *Teatro do Oprimido* não tem parado de crescer, no Brasil e nos cinco continentes, sempre acrescentando novas técnicas que respondem às novas necessidades, e não abandonando nenhuma [...] Essa diversidade não é feita de técnicas isoladas, independentes, mas guardam estreita relação entre si, e têm a mesma origem no solo fértil da ética e da política, da história e da filosofia, onde a nossa Árvore vai buscar a sua nutriente seiva. Entendendo-se além das fronteiras habituais do teatro, nosso novo projeto, *A Estética do Oprimido*, busca devolver, aos que a praticam, a sua capacidade de perceber o mundo através de todas as artes e não apenas do teatro, centralizado esse processo na palavra (todos devem escrever poemas e narrativas), no *som* (invenção de novos instrumentos e de novos sons); na *imagem* (pintura, escultura e fotografia).” En Augusto Boal, “A Árvore do Teatro do Oprimido” en *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, Editora 34, São Paulo, 2019, p. 13.

la liberación colectiva, la destrucción de toda forma de opresión sistémica, como una manifestación artística de lo extra-literario.

Las crónicas, en particular, le dan además un margen de experimentación de otro tono y plataforma: lo popular. Esto está en gran sintonía con su idea de lo masivo, del trabajo barrial y del teatro en la calle. Las crónicas son para él textos profundamente teatrales, híbridos, que se convierten en un laboratorio de estilo para él como narrador. No sólo por los temas y tonos que construye en las voces de sus personajes y en el manejo narrativo de los microrrelatos (que son los textos que él de manera un poco arbitraria llama “crónicas”), sino por la plataforma en que publicó los mismos: la revista de sátira política *O Pasquim*.

Por todo esto formulé una propuesta de lectura de sus crónicas, en la que traté de describir la operación literaria que articula cada uno de los textos que integraron el corpus de esta tesis, seleccionado a manera de muestreo de un comportamiento estético consistente por parte del autor. Boal recurre a estrategias narrativas semejantes, y a operaciones de lenguaje recurrentes, cosa que me parece síntoma de un pensamiento articulado, sostenido en el tiempo, y a una toma de postura clara ante el arte y ante los tópicos sociales que describe en las crónicas.

Pensando en ello, seleccioné un corpus de 9 *Crônicas de Nuestra América*, y las organicé, a depender las estrategias discursivas, narrativas y representacionales que predominaran en el relato, bajo los siguientes espectros de análisis:

- a) Representaciones hiperbólicas
- b) Personajes paradójales
- c) El recurso paródico y la caricaturización
- d) Las omisiones textuales y simbólicas

Ver las crónicas como un conjunto específico del que se desprenden temas y realizaciones distintas permite dar cuenta de la versatilidad retórica de Boal en su búsqueda por representar las realidades cotidianas que observa en América Latina. La cotidianidad puesta en situación es el punto de partida cómico de una reflexión profunda sobre la complejidad de los fenómenos de opresión. Anclado en la perspectiva de su profesión teatral, Boal puede *representar* al tiempo que busca *desmontar* la realidad representada, ofreciendo alternativas críticas para la transformación del escenario originalmente descrito.

Mi propósito con esta estructura es el de presentar una propuesta articulada de lectura, no para exigir de otros lectores la misma revisión crítica con que de manera personal me vinculé con estos textos desafiantes, sino para ofrecer un camino posible que permita estudiar las crónicas como correlatos de las obras literarias más reconocidas y estudiadas de Boal.

Quise también observar y estudiar la impronta dramática de Boal en estos textos periodísticos, considerados liminales en el conjunto de su repertorio como director teatral y teórico. Pero quizás también me planteé como hipótesis, que la voz de Boal como un activo narrador de su “presente”, lo sitúa en el diálogo intelectual del “artista comprometido” como una figura significativa en el proceso de *representación* de la violencia de las dictaduras latinoamericanas, y de sus implicaciones en las vidas de las personas. Para situar el complejo panorama político y del campo cultural latinoamericano de la década de 1970 retomé algunos conceptos de Claudia Gilman en *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*.

Considero, además, que la experimentación literaria de Boal es al mismo tiempo una búsqueda epistémica por conciliar a nivel simbólico territorios culturales y semánticos que a menudo parecen disociados: la América Latina hispanohablante, y Brasil.

El *Teatro del Oprimido* es justo semilla, base y fin de esa maniobra, a través de la construcción en los talleres, de alternativas y rutas de transformación colectiva de las realidades violentas representadas en el texto.

En su narrativa reflexiva, desmontar las opresiones es también reconocer que éstas nos han atravesado en todo el continente. Y si las experiencias de opresión son sistémicas y nos son comunes a todos los países de América Latina también lo serán las expresiones de liberación y de reconocimiento de nuestra interconexión como pueblos.

Y es justo a través de la lectura específica de las estrategias narrativas de Boal en sus textos literarios que será posible estudiar sus apuestas políticas como la formulación de alternativas sociales de organización y transformación del *status quo*. Las políticas de la narración que Boal está construyendo, representan realidades a nivel textual, que residen en el mundo “real” y que pueden modificarse a partir de la propia subversión del relato, en casos como la construcción de argumentos irónicos que promueven pensamientos y conductas colectivas antiautoritarias, por ejemplo.

Al hablar de opresión en todos sus niveles, Boal está claramente aludiendo a las dictaduras militares como expresión máxima de esa violencia. Las observa a detalle, analiza sus discursos, sus ademanes y rituales de solemnidad: las subvierte, y ríe de sus signos, a través del uso discursivo de la irreverencia como estrategia de lenguaje y perspectiva de análisis de esa realidad específica.

Por eso le interesa tanto vincular a Brasil con los países hispanohablantes del continente: porque combatir toda forma de opresión para él implica también defender la liberación de todos los pueblos.

En la tradición de las narrativas políticas de las izquierdas de oposición a los regímenes dictatoriales en América Latina, Boal se sitúa y actualiza el pensamiento martiano a su contexto particular: una adaptación libre pero que parte de ejes concretos.

Partiendo de estas reflexiones articulé un primer capítulo, en el que planteo las sociabilidades creadoras de Boal, su vínculo teórico y afectivo con Paulo Freire, a la luz de los estudios de Fabiana Comparato, y observo el diálogo dramaturgico y político de Boal con los debates estéticos del periodo de su exilio, así como su noción de lo latinoamericano y su conexión semántica e ideológica con José Martí y *Casa de las Américas*.

En el segundo capítulo estudio *O Pasquim* como la plataforma de publicación de las *Crônicas de Nuestra América*, situando el contexto del exilio y la censura en el diálogo periodístico entre Augusto Boal y los editores de la revista.

Por último, en el tercer capítulo ofrezco una propuesta de lectura de las crónicas, estudiando la dimensión factual y temporal de las mismas, analizando algunas claves humorísticas que funcionan como estrategias literarias en la escritura de Boal y vinculando los textos con fragmentos específicos de su propia teoría y método teatral. Hablo también sobre el sentido del performance teatral de las *Crônicas de Nuestra América*, llevadas a escena por distintos dramaturgos, como Marco Antônio Rodrigues o Clara de Andrade.

Acto I. Escena 5. Consideraciones finales

Uno de los grandes desafíos en esta investigación fue el manejo de fuentes diversas, tratando de rastrear materiales dispuestos en archivos personales y centros documentales, estudiando y cotejando ediciones distintas del mismo título, y tratando de sanar los espacios vacíos de información a través de las entrevistas que pude realizar con personas cercanas a Boal, tanto profesional como afectivamente.

Esta búsqueda documental me llevó a Rio de Janeiro en 2018 y en 2019, donde establecí contacto directo con la familia Boal, gracias a la amorosa recepción de Cecilia, que me abrió las puertas del estudio de Augusto y de la casa de la familia, experiencia que me ayudó a comprender el sentido de acogimiento y fraternidad con que Boal articuló cada etapa de su trabajo, y también de su vida.

En ese camino de hallazgos inesperados, comencé la investigación en el Instituto Augusto Boal, y luego en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional, tratando de rastrear los volúmenes de la revista *O Pasquim* para visualizar las crónicas directamente en la publicación. La búsqueda fue compleja, ya que en su acervo tenían únicamente en microfilm el archivo.³² Por fortuna, uno de los bibliotecarios me remitió a la ABI (Associação Brasileira de Imprensa), situada a tan sólo dos cuadras de la biblioteca, y que resguardaba una colección de *O Pasquim*, físicamente.

Ahí conocí a Alice Diniz, bibliotecóloga encargada del espacio, con quien tuve la oportunidad de conversar sobre los obstáculos en la consulta de los materiales, que en

³² Afortunadamente en 2021 se completó la digitalización del acervo, y ya se encuentran disponibles en línea todos los números de *O Pasquim*:
<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=22453>

realidad se corresponden con la titánica tarea de preservación de la memoria que distintas instituciones brasileñas hacen a pesar de la falta de recursos y de apoyo por parte del gobierno Federal. En el momento de la consulta me encontré con varios ejemplares no disponibles, ya que se encontraban en proceso de reparación, pues en palabras de Alice: “O acervo da ABI tem sido sistematicamente atacado: páginas mutiladas, textos roubados e intervenções em publicações como *O Pasquim*, especialmente, que têm sido alvo de ataques de usuários da biblioteca. Muitas de nossas cópias não estão disponíveis para consulta por isso mesmo. A preservação do arquivo é uma luta constante contra o abandono e a perda da memória coletiva. Na década de 1990, o prédio que abriga a ABI foi vítima de um incêndio que afetou uma parte significativa do arquivo. Apesar de tudo, temos um grande catálogo de periódicos, e resistimos.”³³

La afirmación de Alice entra en sintonía con el incendio del Museo Nacional de Brasil, acaecido en 2018 y en el que se perdió el 90% de los 20 millones de artículos albergados, y el incendio en 2021 de la Cinemateca Brasileira, sede de Vila Leopoldina, archivo de aproximadamente un millón de documentos, rollos de películas y guiones de la antigua empresa estatal brasilera Embrafilme.

Contextualizar este horizonte político de resguardo y recuperación de materiales históricos me parece fundamental para entender que los procesos de censura continúan vigentes, y que el trabajo de investigación en archivo es un gesto ético de toma de postura ante la preservación crítica de la memoria de toda América Latina.

Con ello en mente, y tratando de ofrecer una contribución a este ejercicio colectivo de divulgación de la obra de un autor como Boal en la parte hispanohablante del continente,

³³ Entrevista que realicé a Alice Diniz el 23 de septiembre de 2019, Rio de Janeiro.

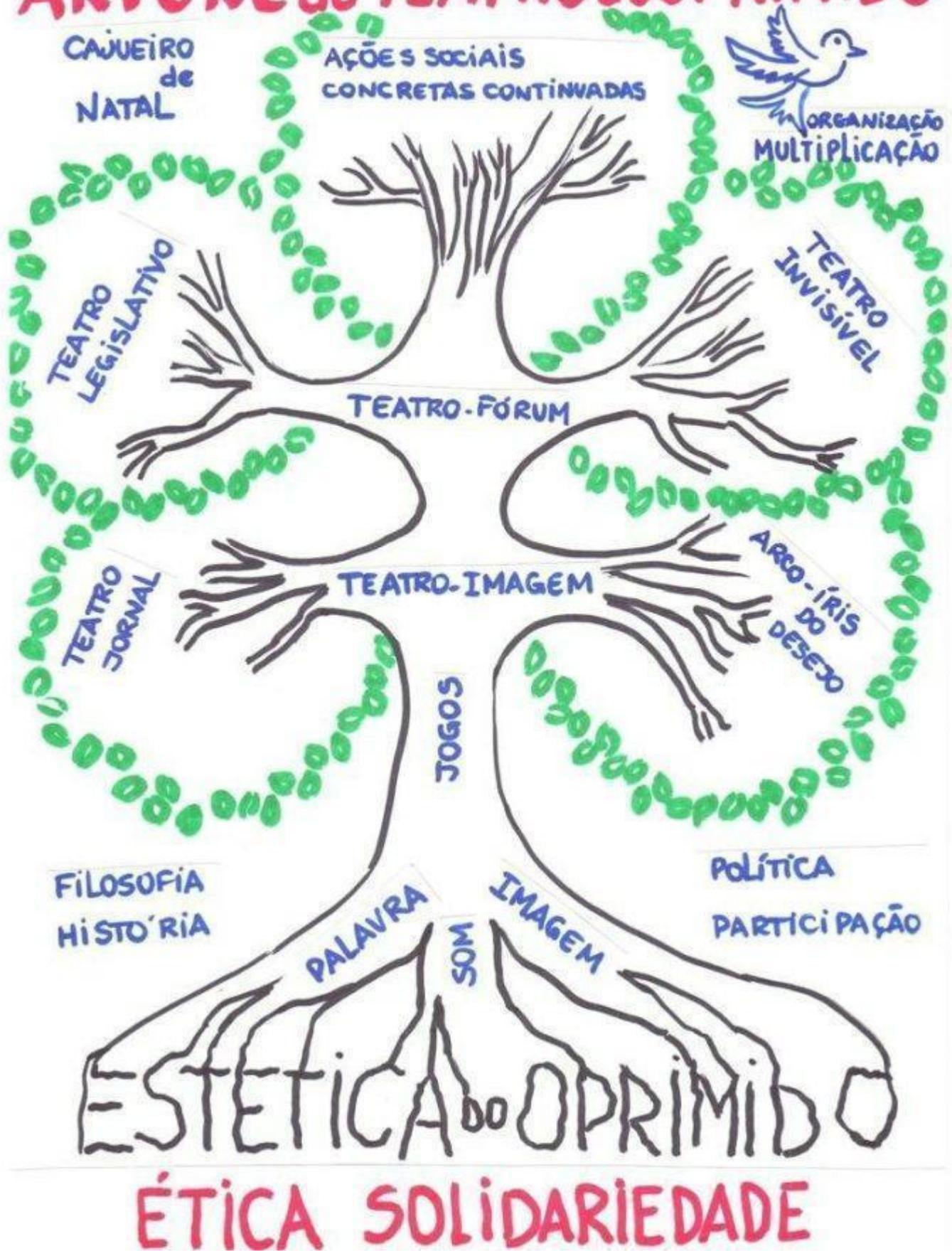
he dedicado esta tesis a la lectura e investigación de su obra, de la resistencia de su exilio, y de las múltiples voces que la orbitan.

Volcarme sobre estas voces y palabras me representa al mismo tiempo volver sobre la historia de mis lenguas y migraciones. Mi historia de familia es también la historia de miles de familias que se han desplazado, simbólica o materialmente, a lo largo de este territorio dinámico y vivo.

Leer a Boal en el contexto de su producción y exilio me permitió reconocer una preocupación fundante para mí: la idea posible de que la América Nuestra acontece, cotidianamente, en las personas que la habitamos y transformamos.

...

ÁRVORE do TEATRO do OPRIMIDO



Capítulo 1

Sociabilidades creadoras: el latinoamericanismo brasileño de Boal

1.1) La noción fundamental del oprimido en la obra de Augusto Boal y el lazo afectivo con Paulo Freire

De la muy extensa y fecunda producción teatral de Augusto Boal, el referente más emblemático de su obra, a nivel mundial, es el *Teatro del Oprimido* (TO). Como propuesta teórica y estética, éste es un método que vincula interdisciplinariamente varias expresiones artísticas y el lenguaje teatral, a través de juegos actorales y técnicas que buscan democratizar el teatro, motivando a la audiencia a sumergirse en escena, enriqueciéndola con sus experiencias y cuestionamientos vitales.

El *Teatro del Oprimido* apuesta por disolver el límite entre actores y no actores, creando la categoría del *espect-actor* como agente de su propio saber, puesto en escena, e incorporando la figura del *coringa* como una especie de mediador.

Aunque desarrollaré más cuidadosamente cada rama de la apuesta teatral de Boal a lo largo de la tesis, quisiera mencionar ahora que en el árbol del TO, Boal ofrece un esquema que apela a una ética de la solidaridad como raíz —junto a la estética del oprimido— de una serie de lenguajes y realizaciones a través de las cuales el método puede desenvolverse. El tronco del árbol se consolida en la consonancia estética entre palabra, sonido e imagen, como recursos de representación y conocimiento del mundo, que se despliega en múltiples ramas

metodológicas: *Teatro Periodístico*, *Teatro Foro*, *Teatro Invisible*, *Teatro Imagen*, el *Arcoíris del Deseo* y el *Teatro Legislativo*.

Formulado en plena dictadura militar, **el Teatro-Jornal (periodístico)** usa como material base notas de prensa diversa, desde revistas hasta folletos, magazines y periódicos. El método parte de analizar la noticia y sus implicaciones para la comunidad, sacándola de contexto para resignificarla. El montaje teatral colectivo muestra los discursos del collage de testimonios, entrevistas, titulares y fotografías que integraron la nota detonante. Como señala Tomás Motos, éste es un “teatro de urgencia, que tiene sus antecedentes en las experiencias *agit-prop* soviéticas desarrolladas después de la revolución y en las norteamericanas de los años treinta”.³⁴

El Teatro-Fórum, una de las expresiones más populares del método del TO, requiere la entrevista previa de los espectadores como ejercicio de preparación para la escena. En esta modalidad la figura del *Coringa* es indispensable para mediar y promover la toma de palabra del público, que son invitados a sumarse al espectáculo interrumpiéndolo para situar su perspectiva sobre la dinámica opresiva puesta en escena. La condición es que el espect-actor se vuelva protagonista de la acción dramática representada. Se trata de un anti-modelo teatral que invita constantemente al debate sobre las resoluciones ejecutadas en el escenario, con el propósito de usar el lenguaje estético del teatro como fuente de reflexión sobre la violencia y la opresión, al tiempo que se formulan estrategias colectivas de resistencia y desmontaje de éstas.

³⁴ Cf. Tomás Motos, “El Teatro del Oprimido de Augusto Boal” en *Ñaque. Expresión Comunicación Educación*, n.59, Junio-Agosto 2009, p. 4. Disponible en: http://www.postgradoteatroeducacion.com/wpcontent/uploads/2017/01/1Teatro_Oprimido_Master_TA_febrero_2017.pdf

El Teatro Invisible implica la representación de escenas extramuros, en espacios públicos como plazas, restaurantes, metros o supermercados, por ejemplo. Los espectadores no saben que forman parte de la escena, y atestiguan el desarrollo de la obra en manos de actores que detonan reflexiones potentes sobre conflictos sociales específicos. Se trata tal vez de la expresión de activismo más evidente del TO, pues trae consigo un mensaje público firme y de enorme potencial simbólico en el espacio común.

La premisa del **Teatro-Imagen** es que “la imagen de lo real es real en cuanto imagen” y se recurre a este lenguaje en contextos en que no puede usarse la palabra oral. En su lugar, los actores emplean imágenes, posturas corporales, lenguaje gestual e interacciones con el público a partir de objetos concretos: “En su época de trabajo de alfabetización con indígenas de Perú, puesto que la lengua materna de ellos ni la de Boal era el castellano, se hizo necesario recurrir a imágenes y así surgieron naturalmente las primeras técnicas del Teatro Imagen [...] En principio utilizaba técnicas muy sencillas casi intuitivas “la llamada ‘imagen de transición’ tenía por objeto ayudar a los participantes a pensar con imágenes, a debatir un problema sin el uso de la palabra, sirviéndose solo de sus propios cuerpos [...] A estas primeras experiencias las bautizó como “teatro estatua”. Luego, a partir de 1974, sistematizó otras nuevas a las que se añadió movimiento, e incluso palabras.”³⁵

El **Arcoíris del deseo** es una propuesta de inmersión en la propia psique, explorando a través de técnicas guiadas específicas, la configuración de las opresiones interiorizadas. Este método vincula teatro con lenguaje terapéutico y se concentra en la manifestación individual de las opresiones sistémicas en el sujeto, buscando construir herramientas para su liberación.

³⁵ *Idem.*

“Si el Teatro del Oprimido transforma al espectador en actor, el **Teatro Legislativo** transforma al ciudadano en legislador. Así se consigue la aspiración de Boal, ¡transformar el deseo en ley!”.³⁶ El Teatro Legislativo busca construir alternativas políticas de representación entre la democracia representativa y la democracia directa, a través de ensayos de Teatro Fórum en los que el público-actor formule propuestas de leyes que atiendan las necesidades específicas de su comunidad (barrios, favelas, escuelas, sindicatos, etc.) y que sean comunicadas a través de sus representantes políticos. En el caso de Boal, esta práctica se concretó en su trabajo como concejal de Rio de Janeiro, pero tuvo también una importante resonancia en talleres teatrales en prisión.

El libro del *Teatro del Oprimido*, editado como un volumen que sintetiza años de trabajo y reflexión colectiva, fue publicado por primera vez a través de la editorial argentina *Ediciones de la Flor*, en el año de 1974. La primera edición brasileña de la obra se publicaría en 1975 en Rio de Janeiro, en la editorial *Civilização Brasileira*, en ese entonces dirigida por Ênio Silveira.³⁷

Boal y su familia se encontraban en ese momento exiliados en Argentina, como explicaré a detalle en el capítulo 2. Hago esa precisión histórica para mencionar el significativo efecto colateral que el exilio tuvo en la producción intelectual de Boal, cuyos más reconocidos libros se escribieron y divulgaron fuera de Brasil y en ese periodo de desplazamiento forzado, a causa de la brutal represión y tortura que el autor vivió en São Paulo a principios de la década de 1970.

³⁶ *Idem.*

³⁷ Augusto Boal, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, Editora 34, São Paulo, 2019, p. 9. [Nota del editor]

En un contexto de profunda violencia, arbitrariedad militar, y de urgencia por consolidar comités de derechos humanos que dieran seguimiento a los innumerables casos de abusos policiales en América Latina, Boal escribe, piensa y se reúne con artistas e intelectuales interesados en la creación estética realizada a partir de las denuncias política de los crímenes dictatoriales en todo el continente.

Adicionalmente es importante señalar que la motivación ética y política de Boal impregnó sus textos y proyectos artísticos tempranamente en su proceso de formación teatral, configurando así en el dramaturgo una combinación de activismo, militancia estética y traducción cultural entre Brasil, su país natal, y el resto de América Latina, signo que se manifiesta con una peculiar identidad literaria en textos suyos considerados liminares, tales como las *Crônicas de Nuestra América*, objeto detonante de esta investigación.

Para entender el tipo de material literario que son estas crónicas, sus tensiones, historia, nociones fundamentales, apuestas estéticas y el diálogo que establecen con otras producciones de Boal, resulta indispensable comprender antes el proceso de conformación de la agenda artística y política que se definiría gradualmente en su visión de mundo (y en consecuencia en las *Crônicas* que me dispongo a estudiar en esta tesis).

Por eso me parece pertinente comenzar en este capítulo con un rastreo del origen del *Teatro del Oprimido* como proyecto teatral y social, la transformación editorial del material, y los vínculos afectivos e intelectuales que el dramaturgo sostiene con un creador fundamental en el paradigma de la pedagogía latinoamericana: Paulo Freire, autor —entre muchos otros libros— de la célebre *Pedagogía del Oprimido*, publicada originalmente en 1967, durante el exilio de Freire en Chile.³⁸

³⁸ Leonardo Boff, “Prefácio” en Paulo Freire, *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*, Paz e Terra, 25ª ed., Rio de Janeiro | São Paulo, 2019, p. 9.

El lazo entre Boal y Freire es notable por muchas razones, y expresa cruces y deslindes constantes, marcados siempre por el afecto y la admiración mutua. Este estrechamiento ideológico y personal con frecuencia produce cierta opacidad conceptual en el contexto del funcionamiento que Boal da en su método a la categoría “oprimido”, que de forma casi inmediata remite a los lectores a la obra de Freire.

Por la afinidad terminológica en el uso que ambos autores brasileños hacen de la palabra en cuestión, a menudo sus producciones teóricas se asocian como derivadas una de la otra. Sin embargo, este no fue el nombre original con que Boal planeó publicar su método, como aclara él mismo en este pasaje de sus memorias:

O Teatro do Oprimido, antes de editado, não se chamava assim. Por que mudou o título? Livreiros argumentavam que ninguém compraria um livro chamado Poéticas políticas: poesia ou política? **Mudei para Poéticas do Oprimido em homenagem a Paulo Freire.** Outra recusa: em que estante colocar? Poesia? Quem o folhasse, perceberia o engano. Na de teatro? Ninguém o abriria pensando ser poesia. Quando pela primeira vez, pronunciei Teatro do Oprimido, soou estranho. Ainda hoje, para alguns, soa Deprimido, embora se trate de Revoltado, do que quer lutar, ser feliz. Imaginem se eu o chamasse Teatro da Felicidade, Teatro da Revolução, Teatro do Futuro Inventado! –pretensioso. Ficou como é, agora gosto: Teatro do Oprimido!³⁹

Este movimiento editorial en el libro no sólo da cuenta del indispensable papel que los editores desempeñan en el proceso de divulgación e incluso en las estrategias de recepción de la lectura, sino también hace explícitos los gestos de admiración intelectual de Boal hacia Freire, a quien considera “su último padre” y en múltiples homenajes públicos reconoce como un referente afectivo profundamente significativo en su vida: “A grande admiração que Boal nutria por Freire, é também tornada pública e explicita ainda no ano de 1996, quando Boal proferiu uma linda homenagem à Paulo Freire na Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro, quando servia seu mandato. A fala foi publicada como texto em seu livro “Aqui

³⁹ Augusto Boal, *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*, Record, Rio de Janeiro, 2000, p. 299. [Las negritas son mías].

Ninguém é Burro”. [...] Boal republicaría sua homenagem, com alguns adendos, sob o título “Meu último pai”. Paulo Freire morreu no dia 02 de maio de 1997 – e por alguma coincidência do destino, Boal viria a falecer exatos 12 anos depois, também no 2 de maio, do ano de 2009.”⁴⁰

Cabe en este punto una precisión: a pesar de haber sido enfático en que sus editores motivaron la transformación del título que originalmente propuso para su método, el propio Boal contribuyó de cierta manera a la opacidad que rodea la comprensión del uso que hace de la genealogía freireana en el término “oprimido”, pues ante la pregunta sobre sus influencias y referentes teóricos en la formulación del *Teatro del Oprimido*, afirmó:

Em um primeiro momento, achei [o título Teatro do Oprimido] até estranho, mas aceitei. Quería era ver o livro pronto e pensei “seja o título que for”. Agora, essa nossa relação não quer dizer que o Teatro do Oprimido tenha sido originado a partir da Pedagogia do Oprimido. Às vezes têm gente que pergunta se somos freireanos, outros se somos brechtianos... Mas nós também temos influência de Shakespeare, Molière e uma contra-influência de Aristóteles. Tem até influência daqueles de quem a gente é contra, isso também nos formou. Entendo, até, que as pessoas quando fazem a história dos movimentos às vezes precisam fazer uma simplificação, mas é importante ressaltar que o nosso trabalho e o do Freire têm uma identidade grande. Um contribuiu para o outro, mas não que um tenha gerado o outro. Eu tenho uma admiração imensa pelo Paulo Freire, pelo método dele, pelas suas ideias, pela combatividade, lucidez, sensibilidade, humanismo.”⁴¹

El fragmento citado forma parte de una entrevista realizada a Boal en el contexto de su nominación como candidato al Premio Nobel de la Paz en 2008, y publicada en la revista *Fórum*. En ella Boal transita reflexivamente por toda su carrera, y en el reconocimiento que hace de los nombres que impactaron fundamentalmente su formación teatral, afirma su vínculo con Freire desde un lugar de admiración, y enfatiza que hablar de influencia es

⁴⁰ Fabiana Comparato, “Freire e Boal: Uma conexão afetiva”, en *Instituto Augusto Boal Blog*, Rio de Janeiro, 2019. Disponible en: <http://augustoboal.com.br/2019/11/13/freire-e-boal-uma-conexao-afetiva/>

⁴¹ Augusto Boal en Renato Rovai y Maurício Ayer, “A gente aprende ensinando” en *Fórum*, Porto Alegre, 2008. Consultado el 20 de septiembre de 2021. Disponible en: <https://revistaforum.com.br/revista/59/a-gente-aprende-ensinando/> [Las negritas son mías]. Nota: El link a la entrevista ya no se encuentra disponible, pero el fragmento puede leerse directamente en el artículo citado de Fabiana Comparato.

reduccionista para el caso. Resulta interesante ver el contraste que hay entre la explicación de sus memorias sobre la categoría “oprimido” en el título, y la forma en que alude en esta entrevista a que la propuesta del nombre *Teatro del Oprimido* fue propiamente de su editor, y que a pesar de haberle causado extrañeza en un primer momento, la aceptó.

Tanto si la utilización del concepto “oprimido” provino de Boal ante la necesidad de modificar el título del libro, como si la sugerencia fue estrictamente del editor, lo que queda claro es aquello que Fabiana Comparato afirma sobre la conexión entre Freire y Boal: “a palavra oprimido entrara como homenagem e não influência.”⁴²

Fabiana Comparato señala el primer probable punto de contacto entre ambos autores a comienzos de 1960 en el Nordeste de Brasil. En ese periodo Freire vivía en Pernambuco y trabajaba intensamente en el Movimiento de Cultura Popular (MCP)⁴³, al que Boal se aproximó cuando llevó al nordeste, en 1961, la obra “O Testamento do Cangaceiro” en la búsqueda por ampliar su público y con ello el debate sobre el sentido del teatro popular. En ese periodo, Boal se hallaba ya en una profunda investigación sobre el teatro político y sus manifestaciones en la dramaturgia nacional y latinoamericana⁴⁴. Su interés por expandir el diálogo entre actores y no actores, disolviendo la línea jerárquica entre ambas categorías, lo llevó a entrar en contacto con organizaciones de acción popular, como el MCP, donde conocería a Freire.⁴⁵

⁴² Fabiana Comparato, *op. cit.*

⁴³ “Movimento de Cultura Popular foi criado em 1960, como uma instituição sem fins lucrativos, durante a primeira gestão de Miguel Arraes na Prefeitura do Recife. O Movimento tinha como premissas conscientizar e ajudar na emancipação do povo através de educação e cultura.” En Laudyslaine Natali Silvestre de Mourae, André Gustavo Ferreira da Silva, “Paulo Freire e o Movimento de Cultura Popular na cidade de Palmares/PE em meados da década de 1960”, UFPE– Universidade Federal de Pernambuco, 2015.

⁴⁴ Fabiana Comparato, *op. cit.*

⁴⁵ *Idem.*

El puente entre los trabajos de Boal y de Freire revela, como muy atinadamente observa Comparato, una línea de pensamiento construida por diversos intelectuales brasileños (como Darcy Ribeiro, por ejemplo) que, en las décadas de 1970 y 1980 se dedicaron a pensar y promover acciones que “contestavam e pensavam a formação da nossa, [ainda] extremamente desigual sociedade brasileira, e que tentavam, por meio do desenvolvimento de teorias e práticas, criar mecanismos e dispositivos capazes de superar/questionar/subverter a lógica opressora já em curso.”⁴⁶

En ese contexto de intercambio intelectual, tanto Freire como Boal aluden a la noción del oprimido como eje fundamental de su obra. Desde ese lugar simbólico de afluencias epistémicas, me parece pertinente situar la categoría en la obra de Boal, y observarla en el diálogo teórico que establece con Freire.

El término “opresión”, en la visión de Freire, se describe como la negación violenta de la *vocación ontológica de ser más*: más sujetos, más humanos. Este proceso de violencia, ejercida a nivel sistémico en contra de determinados grupos o individuos, formula relaciones de poder que son, en consecuencia, siempre políticas. Sostenida en el tiempo, la opresión produce que el grupo violentado desconozca su propia vocación ontológica y subsuma su existencia al sentido dictado por sus opresores. La liberación acontece ante la construcción de un sentido propio y emancipatorio de la lógica impuesta por esos opresores. Por lo tanto, la educación propuesta por Freire es un ejercicio colectivo que se opone a “la educación bancaria”, metáfora que el pedagogo emplea para referir un modelo educativo en que el estudiante es mero depositario de conocimiento arbitrario y ajeno. Esto resulta una de las premisas básicas de Freire: oponerse a todo modelo educativo que invalida los saberes y

⁴⁶ *Idem.*

conocimientos previos de los estudiantes, convirtiendo las aulas en espacios en los que los docentes *imponen* sus saberes a “quienes no saben”.

De forma paralela, para Boal el teatro es un lenguaje que derriba las barreras de clase establecidas en la jerarquía artística del “profesional especializado” y del “experto” cuya palabra parece incuestionable en su dominio estético.

En su libro sobre técnicas latinoamericanas de teatro popular, Boal describe así el protagonismo de los oprimidos en su proceso de auto representación: “Deixemos que os oprimidos se expressem porque só eles podem nos mostrar onde está a opressão. Deixemos que eles próprios descubram os seus caminhos para a sua liberação, que eles próprios ensaiem os atos que os hão de levar à liberdade.”⁴⁷

En esa afirmación puede verse con nitidez uno de los vínculos existentes entre la obra de Boal y la de Freire: ambos reconocen al sujeto social oprimido como figura protagónica de su proceso de auto reconocimiento y resistencia a la violencia de las sociedades opresoras, como se muestra en el siguiente fragmento de la Pedagogía del Oprimido:

Quem, melhor que os oprimidos, se encontrará preparado para entender o significado terrível de uma sociedade opressora? Quem sentirá, melhor que eles, os efeitos da opressão? Quem, mais que eles, para ir compreendendo a necessidade da libertação? Libertação a que não chegarão pelo acaso, mas pela práxis de sua busca; pelo conhecimento e reconhecimento da necessidade de lutar por ela. Luta que, pela finalidade que lhe deram os oprimidos, será um ato de amor, com o qual se oporão ao desamor contido na violência dos opressores, até mesmo quando esta se revista da falsa generosidade referida.⁴⁸

Ambos autores emplean un léxico semejante: lucha, violencia, amor, opresores, oprimidos.

El uso de sus categorías responde a ese universo conceptual, y de un modo semejante al

⁴⁷ Augusto Boal, *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: Uma revolução copernicana ao contrário*, 2da ed., Editora Hucitec, Prefeitura do município de São Paulo, São Paulo, 1984, p. 18.

⁴⁸ Paulo Freire, “A contradição opressores-oprimidos: Sua superação” en *Pedagogia do Oprimido*, Paz e Terra, São Paulo, 2019, p. 43.

funcionamiento del *coringa*⁴⁹ en el Teatro del Oprimido, la Pedagogía del Oprimido plantea un rol de intercambio dialógico fecundo entre educador y educandos, como facilitador el primero de los momentos de aprendizaje que los educandos construyan en colectividad. Un aprendizaje colectivo que plantea la liberación.

Esto se advierte en la forma en que Freire habla del potencial de transformación social que los oprimidos tienen sobre su propia realidad, como “transformadores permanentes” que se encuentran en la tarea de develarla y conocerla críticamente, recreando ese conocimiento y alcanzando una reflexión común. Esta operación de búsqueda de la liberación, requiere “mais que pseudoparticipação, é o que deve ser: engajamento.”⁵⁰

De tal modo que entre ambos autores existe una visión común sobre la necesidad de interpretación de la realidad, y su representación de acuerdo con el lugar de habla de los sujetos que experimentan en primera persona la opresión. Para Freire, la educación sería una herramienta epistémica en ese ejercicio, y para Boal lo sería el lenguaje teatral. En los dos escenarios, el propósito es el de transformación de esa realidad, a través del ensayo de modos de vida alternativos y posibles.

La modificación de los esquemas de sociedad violentos y opresores pasan en la formulación de Freire por un complejo trabajo colectivo en que los oprimidos reconectan con su humanidad —herida por la violencia opresora— y reflexionan sobre su propia posición vulnerable como una fractura desde la cual construir realidades nuevas y ejercer un poder liberador que nace justamente de la vulnerabilidad y no de la venganza, y que rechaza el

⁴⁹ El *Coringa* es el mediador en los ejercicios actorales, entre público y actores. Su papel en el método del TO es el de facilitador del diálogo, de manera horizontal y sin una agenda predeterminada.

⁵⁰ Paulo Freire, “Ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: os homens se libertam em comunhão” en *Pedagogia do Oprimido...*, pp. 77-78.

asistencialismo de los opresores, pues lo identifica como un engañoso mecanismo de preservación de un modelo de sociedad injusto y asimétrico.

Tal vez una de las más significativas apuestas de la reflexión de Freire sea la idea de que sólo la liberación, que nace de la fuerza organizada de los oprimidos, puede liberar también a los opresores: “E esta luta somente tem sentido quando os oprimidos, ao buscarem recuperar sua humanidade, que é uma forma de criá-la, não se sentem idealistamente opressores, nem se tornam, de fato, opressores dos opressores, mas restauradores da humanidade em ambos. E aí está a grande tarefa humanista e histórica dos oprimidos — libertar-se a si e aos opressores.”⁵¹

Como práctica humanista y liberadora, la Pedagogía del Oprimido requiere que los oprimidos reconozcan el mundo violento en que viven y se comprometan a través de la praxis con su transformación. Este movimiento despoja al oprimido de tal carácter y convierte la experiencia pedagógica en instrumento permanente de liberación, a través de la modificación de la percepción colectiva del mundo opresor y sus “mitos”, las narrativas que legitiman el lugar de privilegio de unos cuantos.

El ejercicio de fractura de esas narrativas hegemónicas está atravesado por el uso consciente del “testimonio” como recurso de enunciación de la propia realidad en el método. Freire describe los elementos que constituyen el testimonio como la *coherencia* entre la palabra y la acción del observador; la *radicalización*, que promueve el deseo de comprometerse con la acción; la *valentía de amar* para no adaptarse a un mundo injusto sino para transformarlo desde la conciencia de existencia del amor, y la *creencia* en las masas populares.⁵²

⁵¹ Paulo Freire, “A contradição opressores-oprimidos: Sua superação” en *Pedagogia do Oprimido...*, pp. 41-42.

⁵² Paulo Freire, “Organização” en *Pedagogia do Oprimido...*, p. 240.

La premisa del testimonio como un ejercicio de crítica que es al mismo tiempo, una demanda de principios, vincula la visión de Freire con la de Boal en tanto proposiciones de preparación, diagnóstico y *ensayo* para la “revolución” entendiendo esta como la modificación del sistema violento en que se vive. Freire habla de ensayos en el aula que resuenan con tomas de conciencia crítica a niveles extraescolares. Boal habla de representar y poner en escena situaciones cotidianas específicas, y en sus memorias repiensa el Teatro del Oprimido como una experiencia artística y política de trabajo por la paz, la libertad, el ejercicio pedagógico de invención de un nuevo mundo:

O TO fazia manifestações políticas, era política; recolhia-se na intimidade das opressões internalizadas, psicoterapia; nas escolas, pedagogia; nas cidades, legislava. O TO se superpunha a outras atividades sociais, invadia searas e se prestava às invasões. Onde o teatro? Para mim, no exercício da liberdade. Esta minha maior coerência: em busca da paz –nunca da passividade! –exerci e defendi a liberdade.⁵³

La búsqueda de paz se extiende semánticamente a la apuesta, común en ambos autores, por la invención de un nuevo mundo posible, que pasa por la práctica cotidiana de encuentro con las otras y los otros de las comunidades afectivas y políticas de los oprimidos que se organizan.

En esa misma dimensión, Freire apela por una alfabetización crítica y creadora, a través de la cual sea posible la movilización concreta, la conciencia de formación ciudadana y la reafirmación de la esperanza: “É isso que sempre defendi, é por isso que sempre me bati por uma alfabetização que, conhecendo a natureza social da aquisição da linguagem, jamais a dicotomize do processo político de luta pela cidadania”.⁵⁴

⁵³ Augusto Boal, *Hamlet e o filho do padeiro...* p. 304.

⁵⁴ Paulo Freire, *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*, Paz e Terra, Rio de Janeiro | São Paulo, 2019, p. 270.

Esa cualidad explícitamente política, el trabajo formativo y de alfabetización comunitaria con diversos grupos activistas, incluyendo frentes guerrilleros⁵⁵, así como la metáfora del combate y del “ganar la lucha” contra la opresión como una visión del alcance estético de la palabra, del arte y de la acción social en la cultura, responden de manera clara, más que a una matriz ideológica única, a un contexto de debate intelectual que se gesta en América Latina en torno a la idea del compromiso y de la labor de artistas e intelectuales en la conformación de un “nuevo mundo”.

De la revisión de ese contexto y de las marcas de la noción del arte comprometido en la consolidación de la agenda teatral de Boal, me ocupó en el siguiente apartado. En él trataré de situar el contexto intelectual de producción de su obra, describiendo a la vez el diálogo coyuntural de la práctica transformadora por él propuesta, con el debate público sobre el sentido de vincular ética, estética y política, en la intensa década de 1970 en América Latina.

⁵⁵ “Visitamos diferentes zonas do país, participamos em duas delas de seminários regionais de educação, estivemos numa linda clareira de mata, uma espécie de palco em que os guerrilheiros se reuniam e se reúnem para discutir, para sonhar, para avaliar-se, para divertir-se. Assistimos a uma sessão de um “Círculo de Cultura” em que militantes armados se alfabetizavam, aprendiam a ler palavras fazendo a releitura do mundo.” En *Idem*.

1.2) Hacia una dramaturgia política latinoamericana: Boal y el arte comprometido en la coyuntura de los años 70

En los mismos años en que Boal conoció a Freire y visitó el nordeste junto con sus compañeros del Teatro Arena, vivirá una experiencia fundamental para la transformación de su visión sobre el sentido del “compromiso” político del artista en escena.

Boal contó la anécdota a detalle en una clase magistral que impartió en Buenos Aires en 2001, y comenzó explicando a su audiencia que en los años 60 había preparado con sus colegas un espectáculo sobre la lucha agraria en Brasil, enfatizando el ánimo victorioso de la revolución armada. La obra terminaba con los actores cargando un fusil y repitiendo la frase “Tenemos que derramar nuestra sangre para liberar nuestras tierras”⁵⁶ y en palabras de Boal “Esta escena inflamaba a la gente.”⁵⁷ Al narrar el proceso de consolidación de la pieza teatral, Boal refiere que la compañía se trasladó al nordeste para divulgar ese mensaje, recibiendo cobijo en espacios como foros populares e iglesias progresistas, aludiendo con ello a las Comunidades Eclesiales de Base de la Teología de la Liberación.⁵⁸

En una de las representaciones, un campesino conmovido por la obra se aproximó a los actores, y manifestando su agradecimiento a los artistas por haber logrado expresar lo que el pueblo sentía, los invitó a participar en un levantamiento armado que tendría lugar en días siguientes (“agarren sus fusiles tan lindos y vengán con nosotros porque tenemos que ir a

⁵⁶ Augusto Boal, “Clase Magistral en Buenos Aires” en Instituto Augusto Boal Blog, Disponible en: <http://augustoboal.com.br/2012/01/07/clase-magistral-en-buenos-aires/> Consultado el 15 de marzo de 2022.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ “La Iglesia en Brasil nos ayudaba. En Brasil tenemos dos Iglesias: una Iglesia extremadamente reaccionaria y otra Iglesia muy progresista, popular, que quiere realmente seguir a Cristo. Esta segunda vertiente de la Iglesia nos ayudaba mucho y seguimos haciendo funciones en tierras de campesinos que estaban librando su batalla.” en *Idem.*

pelear contra un coronel que ha invadido nuestras tierras y tal vez necesitemos derramar nuestra sangre”⁵⁹). En palabras de Boal, este pedido sacudió profundamente la conciencia del grupo de actores, que pasaron de sentirse orgullosos de haber cumplido con llevar un mensaje “y concientizar a las masas” a la honda “culpa” de tener que explicar que no iban literalmente a derramar la vida por la causa:

Hubo un largo silencio. Mis compañeros me miraron y siempre siento que soy yo quien tiene que dar explicaciones. “Nosotros, compañero, pensamos lo mismo que ustedes, por eso estamos acá, pero hay un pequeño detalle: los fusiles que usted ve son muy bonitos pero no disparan balas”. El campesino me miró y me preguntó: “¿Para qué hacen fusiles que no disparan? Un fusil es para disparar”. Traté de explicarle que los fusiles son falsos porque son estéticos, porque el objetivo no es disparar, sino meramente estético. “Cuando tenemos el fusil en nuestra mano y avanzamos cantando ‘Hay que derramar nuestra sangre’, esto da más credibilidad a las palabras”, le dije. Entonces el campesino asintió con la cabeza: “Entiendo que los fusiles son falsos, pero ustedes no son falsos, así que no se preocupen y vengan con nosotros a pelear porque tenemos fusiles para todos”. Otra vez nos miramos entre todos, y le dije que había un segundo malentendido: “Nosotros somos verdaderos, sin duda, pero verdaderos artistas y no verdaderos campesinos”.⁶⁰

Esa problemática distinción entre el ser artista y ser campesino, además de producir vergüenza a Boal, iluminó en su discurso otra dicotomía: la “realidad” y la “estética”. Es decir, la tajante separación conceptual y real entre la vida y su representación.

Esto se enfatiza en al final del episodio narrado, que concluye con la siguiente reflexión del campesino “Ya terminé de entender, cuando ustedes, los artistas, dicen ‘Vamos a derramar nuestra sangre’, ustedes están hablando de ‘nuestra sangre campesina’, no de ‘vuestra sangre artística’”.⁶¹

A partir de este momento, Boal comenzó a reformular su noción del teatro político, transitando del erigirse en emisario de la revolución, a agente de transformación junto a las

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Idem.*

poblaciones oprimidas que protagonizaban, a un nivel simbólico, sus obras: “me di cuenta que ese tipo de teatro político ya no lo podía hacer más. Podría hacer un teatro político para incitar a la gente si pudiera hacer las mismas cosas, correr los riesgos juntos. Entonces sí puedo decir: “Vengan conmigo, voy a luchar con ustedes”.”⁶²

La reflexión de Boal se inserta en el debate coyuntural latinoamericano sobre el sentido del ser intelectual, y el alcance de la labor artística en la sociedad. Para explicar ese complejo panorama, Claudia Gilman se remite a la definición que Norberto Bobbio dio en su Diccionario de Política a la palabra *intelectual*, distinguiendo dos usos fundamentales: el primero, el del profesional del estrato de actividades no manuales, y el segundo, el de “escritor comprometido”, vinculado a una conducta política, actitud crítica y cuestionamiento del orden de mundo que tendía a situarlos en “la oposición de izquierda y, no rara vez, al apoyo militante de los movimientos revolucionarios”⁶³.

Gilman analiza en su investigación la tendencia entre los escritores latinoamericanos del momento a asumir el llamado político de vincularse a las causas de diversos movimientos sociales. Incluso rastrea el tópico en un congreso literario que tuvo lugar en Chile, en 1960, en el que Ernesto Sábato afirmó que los escritores “no pueden ni deben olvidar” la “realidad urgente” que les marcan “la desdicha y en muchos casos mísera explotación de los países dominados y explotados”⁶⁴. Más adelante, en las palabras de Ángel Rama, Gilman identifica la homologación de la palabra *intelectual* con la de *escritor* vinculado a la acción política si no “quería perder esa deletérea sensación de gratuidad de su trabajo”⁶⁵.

⁶² *Idem.*

⁶³ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2003, p. 71.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Idem.*

En ese mismo sentido, Gilman distingue en varios autores de la época un sentimiento de obligación a participar en la vida política y pública de sus respectivos países, como una necesaria extensión de sus exploraciones estéticas, al grado a menudo de deslizarse entre la contradicción de asumirse intelectual, y rechazar categóricamente la nomenclatura.

En el contexto de las significativas transformaciones políticas de las décadas de 1950, 1960 y 1970, y con la Revolución Cubana como proceso que configura una matriz política de profundos alcances culturales en las producciones literarias latinoamericanas, la función del intelectual parece enfrentar la disociación de la vida profesional, con el ejercicio “práctico” de tomar las armas. Un interesante ejemplo de ese clima, que Gilman califica de antiintelectualismo, plantea la necesidad de asumir un compromiso “real”, visto éste en oposición al “lujo” de la literatura, experimentada como un fenómeno “de la burguesía, contrarrevolucionario o mercantilista”⁶⁶, idea que debatieron quienes “postularon la especificidad de su tarea y reclamaron la libertad de creación y crítica dentro del socialismo, sin sujetarse a la dirección del poder político.”⁶⁷

Un ejemplo que deja ver la manifestación de ese ideal de renuncia a la vida profesional en favor de la entrega plena a la causa revolucionaria, se muestra en la anécdota que Carlos Núñez publicó en la revista *Marcha*, en la que se cuenta que un intelectual “se lamentaba ante Ernesto Guevara por no encontrar la manera de promover la revolución desde su trabajo específico. El Che le preguntó: “¿Qué hace usted?”. El interlocutor respondió: "Soy escritor". "Ah —replicó Guevara yo *era* médico.”⁶⁸

⁶⁶ *Ibid.*, p. 181.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Idem.*

La idea de “dejar de ser” intelectual, para convertirse en ontológico revolucionario, responde a una visión pragmática del sentido de la revolución en tanto toma de las armas como única vía real de transformación estructural. En el análisis de Gilman, esta noción del compromiso produjo “una dificultad al buscar una fórmula que balanceara el antagonismo entre literatura y acción, puesto en cuestión por el agotamiento del modelo del compromiso”.⁶⁹

Ahora bien, entender el complejo y abarcador horizonte de la categoría del “intelectual comprometido” implica sumergirse en una red de significados que aluden tanto a la profesionalización del saber, como a la posesión de lo que Gilman describe como una “conciencia humanista y universal que se desplegaba más allá de las fronteras y de las nacionalidades” y que “aseguraba a los intelectuales una participación en la política sin abandonar el propio campo, al definir la tarea intelectual como un trabajo siempre, y de suyo, político”.⁷⁰

Jean-Paul Sartre jugaría un papel fundamental como referente teórico del papel transformador del escritor visto como intelectual, reconocido como el forjador de la noción del compromiso (*engagement*), reforzando con su uso del término su simpatía política con la Revolución Cubana, y fraguando una ruta de acción que muchos intelectuales emularían, como la confrontación y cuestionamiento explícito a las instituciones de la cultura y a los partidos políticos. En ese sentido, la visión sartreana del compromiso formulaba una sugerente alternativa “una alternativa a la afiliación partidaria concreta, mantenía su carácter universalista y permitía conservar la definición del intelectual como la posición desde la que

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 72.

era posible articular un pensamiento crítico. De este lugar simbólico del intelectual como conciencia crítica, muchos de los escritores del período fundaron su legitimidad”.⁷¹

Uno de los grandes desafíos de la lógica del compromiso fue enfrentar el tema del asesinato violento de muchos líderes de procesos revolucionarios. La muerte del Che Guevara en 1967 propició entre el heterogéneo grupo de intelectuales latinoamericanos de la época, la extensa circulación de varios textos, tanto ensayísticos como poéticos, que reflexionaban sobre el sentido de la lucha armada, fuera justificándola o expresando cierta “culpa” por no empuñar las armas, incluso reconociendo en la tumba metafórica del Che el símbolo de una herencia, que les inspiraba “al mismo tiempo valor y miedo”.⁷²

El tópico literario de los mártires de la revolución cobró significados distintos en los contextos de cada grupo cultural, y muchos autores trataron de deslindarse de la dicotomía vida/acción/sacrificio, en la búsqueda por reafirmar el sentido del trabajo literario como una actividad intelectual cuyo *compromiso* podía manifestarse de formas diversas, y como describe Gilman: “En suma, ya fuera como crítico, ideólogo, buen escritor o militante, a comienzos de los años sesenta el escritor podía vestirse con cualquiera de esas figuras para mirarse en el espejo y descubrir en el reflejo el perfil del intelectual comprometido”.⁷³

¿Cómo entender, en ese panorama, el lugar en el espectro del arte *comprometido* en que Boal se sitúa? El proceso de transformación del sentido político del teatro en su obra transitó, como él mismo explicó en la anécdota de los fusiles, de una visión monográfica y descriptiva de la realidad violenta atestiguada, a una búsqueda por consolidar espacios de diálogo y de toma de la palabra de los sujetos protagonistas del conflicto social.

⁷¹ *Ibid.*, p. 73.

⁷² *Ibid.*, p. 171.

⁷³ *Ibid.*, p. 96.

Boal trató de sanar la contradicción del tropo del intelectual distanciado de la vida y su acción, sin limitar el sentido del trabajo artístico a la revolución armada, pero sin desvincularlo de lo que consideraba un potencial de transformación en la palabra. De esa preocupación por los antagonismos entre la metáfora de la torre de marfil y el clima anti-intelectual de la época, Boal formuló un método teatral cambiante, colectivo y dinámico, que valorizaba el poder artístico de la palabra y su sentido *revolucionario* en el lenguaje teatral compartido, no exento de cuestionamientos interesantes, como el que años más tarde haría su hijo Julián Boal, en un sugerente ejercicio crítico sobre la obra de su padre.

Julián comienza por cuestionar en el método del TO la paradoja de la enunciación de un hecho experimentado en primera persona como argumento imbatible contra cualquier crítica de la orientación política de una obra. Afirma que “No todos los oprimidos son iguales, ni todos se resienten de forma similar frente a su opresión. Negar la representación, como instancia separada de lo real, que, sin embargo, mantiene relaciones dialécticas con él, es también una forma de reactivar la fantasía de un mundo social totalmente transparente y homogéneo. El hecho de tener un denominador común social no hace que un oprimido no pueda sufrir otras opresiones que le sean específicas.”⁷⁴

En la reflexión de Julián, la experiencia de la opresión no implica que su interpretación sea unívoca, ni que todos los oprimidos se relacionen del mismo modo con el conflicto vivido o con la necesidad de resolverlo. En ese sentido, si las representaciones del teatro-foro del método TO pretenden consolidar un espacio de práctica para la exposición de las fracturas por la opresión en el público, Julián cuestiona que sean o puedan constituirse como colectivos. Con esa pregunta, Julián promueve una discusión sobre cierta tendencia

⁷⁴ Julián Boal, “Por una historia política del Teatro del Oprimido” en Revista UNAL, Bogotá, 2014. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/44326/50291> Consultado el 13 de mayo de 2022.

esencialista en la conceptualización de la figura del oprimido, cuando se le distingue como “depositario inmediato de la verdad sobre su propia situación y un ejemplar intercambiable del grupo de los oprimidos al cual pertenece.”⁷⁵ Bajo esa premisa, a menudo la visión del teatro del oprimido en la mediación teatral se percibe como una prolongación de su propia realidad, ya que *son los oprimidos* quienes hablan, y “la reproducción del hecho "real", inalterado, sería el acceso privilegiado a la verdad de la opresión”.⁷⁶

Al mismo tiempo, y en un abarcador ejercicio de la mirada, Julián Boal cuestiona la práctica contemporánea del *Teatro del Oprimido*, en talleres y colectivos que se desvinculan por completo de la noción medular de la “opresión” en sus prácticas académicas, y se concentran de forma estricta en la técnica y los juegos actorales. Criticando esta fijación en el método y el alejamiento de su fundamento político de fondo, Julián identifica un problema fundamental en la distinción de esta experiencia teatral frente a otras: la falta de debates profundos para conceptualizar el mundo que habitamos, y “las luchas que serían o no necesarias para transformarlo”.⁷⁷

Ampliando su análisis sobre la despolitización contemporánea del TO, y sobre las apropiaciones divergentes del sentido de la dualidad opresor/oprimido, Julián reconoce que tal vez la propia ausencia de definición clara de Augusto Boal sobre la noción angular del oprimido en su obra haya propiciado la infinidad de aproximaciones al tema. Sin embargo, añade que esa omisión probablemente fue deliberada, y respondía al espíritu dialéctico de Augusto “por demás consciente de los procesos que transforman incesantemente el mundo,

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Idem.*

que jamás haya deseado elaborar una definición globalizante del oprimido, del opresor o de la opresión.”⁷⁸

Y es cierto que en la vasta obra escrita de Boal no figura nunca una descripción fija del término, aunque toda esté construida bajo el sentido político de la opresión y la lucha contra ésta. Lo que sí es identificable es una búsqueda por definir los matices y la complejidad de la categoría:

Un trabajador oprimido por la explotación capitalista también puede ser un marido opresor que le pega a la mujer. Los oprimidos no son portadores de una verdad: "la cabeza de los oprimidos ya está inundada por pensamientos que no les pertenecen"⁷⁹. Tampoco son héroes positivos sin fallas: "todo oprimido es un subversivo sometido"⁸⁰. Los propios opresores se dividen entre aquellos que tienen coronas sobre sus cabezas y aquellos que no tienen nada que ganar en el ejercicio de su opresión⁸¹. Decir que existen oprimidos y opresores no es, como se acostumbra decir con mucha frecuencia, una simplificación del mundo. Por el contrario, significa problematizarlo, ir más allá de una simple moral que opondría seres buenos y seres que poseen una esencia maligna. Es aceptar que las identidades no son fijas, sino que están en constante movimiento, pues "el oprimido no se define en relación a sí mismo, sino en relación a su opresor"⁸². Una única cosa sigue siendo cierta: "¡Si la opresión existe, es preciso acabar con ella!".⁸³

La amplitud de las afirmaciones descriptivas de Augusto Boal, en apariencia “vagas” responden a la coyuntura política de los años 60 y 70, en los que, de acuerdo con la visión del arte comprometido y de los movimientos de insurrección que respondían a la violencia de Estado, el tema era ampliamente debatido y formaba parte de un léxico intelectual común y compartido -como ya se vio- con referencias ineludibles como Paulo Freire.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ Augusto Boal, "Le théâtre de l'opprimé: outil d'émancipation" en *Théâtre et développement*, Colophon, Bruxelles, 2004, p. 47.

⁸⁰ Augusto Boal, *El Arco iris del Deseo: Del teatro experimental a la terapia*, Alba, Barcelona, 2004, p. 63.

⁸¹ Augusto Boal, *Estética do oprimido*, Garamond, Rio de Janeiro, 2010, p. 210.

⁸² Augusto Boal, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. La Découverte, Paris, 2004, p. 293.

⁸³ Julián Boal, *op. cit.*

Además de ese universo contextual, el crisol político de muchas manifestaciones de izquierda latinoamericana estaba centrado en la exploración del Manifiesto del Partido Comunista, en el que las alusiones a la opresión son frecuentes.⁸⁴

Julián concluye su ensayo convocando al re despertar de las teorías críticas, e incluso, del análisis marxista frente a la crisis económica y social del modelo neoliberal instaurado a nivel global. Apela también a la actualización de las apuestas filosóficas que en los años 70 clamaron por la construcción de micropolíticas como resistencia a las violencias estructurales del gran capital, buscando entender el terreno de las luchas sociales futuras. En esa misma dimensión, observa la necesidad de estudiar el *Teatro del Oprimido* desde su heterogeneidad e “investigar en qué aspectos siguen siendo válidos sus presupuestos, evitar que las propuestas de Augusto Boal se conviertan en dogmas incuestionables, pero manteniendo su perspectiva de cambio radical, tanto del mundo como del teatro. Para juzgar si continuamos fieles a esa perspectiva, tal vez podamos tomar como uno de los criterios lo que Augusto Boal escribió en las líneas iniciales de su primer libro⁸⁵: Las élites consideran que el teatro no puede ni debe ser popular. Nosotros pensamos que el teatro no solo debe ser popular, sino que también debe serlo todo lo demás: especialmente el Poder y el Estado, los alimentos, las fábricas, las playas, las universidades, la vida.”⁸⁶

La democratización de los espacios públicos, la toma de la palabra, la afirmación de la vida frente a la violencia y la observación minuciosa de las categorías de opresión vistas

⁸⁴ “El segundo párrafo del primer capítulo del Manifiesto indica que la historia de todas las sociedades que existieron hasta nuestros días ha sido la historia de las luchas de clases. Hombres libres y esclavos, patricios y plebeyos, barones y siervos, maestros y oficiales, en una palabra, opresores y oprimidos, en constante oposición, han vivido en una guerra ininterrumpida, unas veces franca, otras disfrazada; una guerra que terminó siempre con la transformación revolucionaria de la sociedad entera, o en la destrucción de las dos clases en lucha” en Julián Boal, *op. cit.*

⁸⁵ Augusto Boal, *Categorías de teatro popular*, CEPE, Buenos Aires, 1972, p. 9.

⁸⁶ Julián Boal, *op. cit.*

en su funcionamiento sistemático en las sociedades dictatoriales del continente, tal vez sean rasgos esenciales que identificar en la formulación teórica de Boal en el *Teatro del Oprimido*, e incluso pistas ineludibles con las que entender el trabajo que propone en las *Crônicas de Nossa América*, como viñetas literarias en las que representa la realización cotidiana de la opresión y su impacto concreto en las vidas humanas.

Es importante enfatizar que la apuesta estética y teórica de Boal no sólo respondía a su contexto inmediato, sino que también trataba de reforzar el valor del teatro y de la literatura como una necesidad humana, un espacio de encuentro, un ensayo para la revolución y un refugio vital. El *Teatro del Oprimido*, ante todo, afirma la vida en contextos de muerte, y rechaza con ello la idea de que el arte sea un lujo. Esa consigna, la relación entre vida y arte, se expresa en la agenda estética de Boal como una extensión de su *ars poética*: “Teatro es todo”:

“Todas as sociedades humanas são espetaculares no seu cotidiano, e produzem espetáculos em momentos especiais. São espetaculares como forma de organização social, e produzem espetáculos como este que vocês vieram ver [...] Mesmo quando inconscientes, as relações humanas são estruturadas em forma teatral: o uso do espaço, a linguagem do corpo, a escolha das palavras e a modulação das vozes, o confronto de ideias e paixões, tudo que fazemos no palco fazemos sempre em nossas vidas: nós somos teatro [...] Temos a obrigação de inventar outro mundo porque sabemos que outro mundo é possível. Mas cabe a nós construí-lo com nossas mãos entrando em cena, no palco e na vida.”⁸⁷

Al hablar de la espectacularidad de la vida, Boal está aludiendo a una tradición artística vitalista y construyendo una visión del arte como un fenómeno que abarca todas las relaciones humanas en su cotidianidad, tanto en lo ya existente como en lo potencial, lo posible. Desde esa concepción filosófica de la vida como materia artística, y del mundo como

⁸⁷ Augusto Boal, “Discurso no Dia Mundial do Teatro”, 27 de marzo de 2009, Instituto Augusto Boal, Rio de Janeiro. Disponible en: <http://augustoboal.com.br/2018/03/29/dia-mundial-do-teatro/> Consultado en enero de 2018.

escenario, plantea las posibilidades transformadoras del teatro, como un ensayo, para la liberación: “o Teatro do Oprimido tem dois princípios fundamentais: primeiro — transformação do espectador, ser passivo, recipiente, depositário, em protagonista da ação dramática, sujeito, criador, transformador; segundo — não tratar apenas de refletir sobre o passado, mas sim preparar o futuro. Basta de um teatro que apenas interprete a realidade: é necessário transformá-la!”⁸⁸

Tal vez eso ayude a comprender el diálogo cultural que Boal establece con su coyuntura, enmarcándose en una tradición vanguardista que se remite a la invención cultural del “arte de vivir”⁸⁹, proceso vinculado históricamente a la modernización social, y a la idea central del compromiso.

El primer sujeto a transformarse, dentro del *Teatro del Oprimido*, es el espectador, y para que esto suceda, Boal afirma que deben disolverse todas las fronteras entre actores y no-actores, para permitir que el público intervenga directamente en la trama y que la modifique.

Al hacer este planteamiento, Boal rechaza la noción de *catarsis*, pues asocia al concepto mismo la supresión o purificación de los elementos inquietantes, perturbadores y potencialmente transformadores de la sociedad. En esa crítica, se distancia de su original matriz brechtiana, por considerar que en esa apuesta teatral, el impedirle al espectador la intervención de la acción dramática, termina siendo un componente catártico.

Su propuesta alternativa es pensar la transformación actoral como un ejercicio de escenificación real de formas posibles de liberación, cuyos efectos permanezcan con el espect-actor aún fuera del espacio de la “ficción”, estimulándolo a reproducir el acto

⁸⁸ Augusto Boal, *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: Uma revolução copernicana ao contrário*, 2da ed., Editora Hucitec, Prefeitura do município de São Paulo, São Paulo, 1984, pp. 18-19.

⁸⁹ Claudia Gilman, *op.cit.*, p. 148.

liberador en la vida cotidiana. Boal hizo explícita la necesidad fundante en el TO, de desvincularse de la catarsis incluso desde el lenguaje:

Devemos inventar uma outra palavra que seja o exato antônimo de catarse, porque o Teatro do Oprimido provoca justamente esse efeito: aumento, magnifica, estimula o desejo do espectador em transformar a realidade.⁹⁰

La búsqueda por transformar al espectador, para que éste transforme su realidad, renunciando al mensaje purificador y distante del mecanismo catártico de la revelación, resuena con extensas prácticas dramáticas que tuvieron lugar en el continente, en experiencias teatrales de distintos contextos, cuyo centro de actividad política fue la consolidación de redes de sociabilidad creativas y creadoras en tiempos de horror y de violencia de Estado.

El *Teatro del Oprimido* ha sido objeto de innumerables escenificaciones, y utilizado como método de expresión, representación del conflicto de distintas organizaciones, y ensayo práctico para la resistencia, aún en contextos de muerte. Un ejemplo interesante de esta puesta en escena es lo que Sandra Ivette González Ruiz detalla en su brillante tesis doctoral “Cuerpo, violencia y transgresión: constelaciones de mujeres que escribieron poesía durante las dictaduras en Chile y Argentina” para explicar la forma en que varias mujeres, artistas y poetas, presas arbitrariamente, recurrieron al lenguaje teatral como forma de resignificar el cautiverio y consolidar redes de organización que les permitieran protegerse de la infame violencia vivida cotidianamente en los Centros Clandestinos de tortura, secuestro y exterminio:

Si hiciéramos un análisis de, por ejemplo, el teatro desarrollado en la Cárcel de Villa Devoto, podríamos intuir una forma del teatro del oprimido desde lo planteado por Augusto Boal. Las mujeres representaban los conflictos que tenían en las reuniones o asambleas, las discusiones políticas en cuanto a las formas de organizarse y resistir. Al verlas plasmadas en una obra de teatro que por lo regular se presentaba los domingos, buscaban alternativas de solución al

⁹⁰ Augusto Boal, *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular...*, pp. 18-19.

conflicto y se reían de la situación. Un tipo de teatro que les permitía mover su rol dentro del conflicto y mirarlo desde distintas perspectivas.⁹¹

En el estudio que Sandra González hace de distintas genealogías de mujeres organizadas escribiendo en contextos de encierro y tortura se muestra una práctica generalizada entre grupos en resistencia: la consolidación de vínculos de cuidado mutuo, de solidaridad y de ejercicio de una expresión poética propia, capaz de nombrar aquello que el terrorismo de Estado silencia, en la represión, la tortura y las desapariciones forzadas. Para estas mujeres, el acto de escritura implicaba, por un lado, la colectividad de la palabra y, por otro, la supervivencia. Como la propia Sandra enuncia, “para las mujeres, la poesía no es un lujo. Es una necesidad vital”.⁹²

Entre las múltiples manifestaciones de la dramaturgia política latinoamericana del periodo, se extendió la consigna vital de formular propuestas estéticas de reflexión sobre la identidad, el origen cultural y la revolución, como un marcado tropo de época.

En 1974, tuvo lugar en México el Quinto Festival de Teatro Chicano, episodio que marcaría uno de los debates más amplios del momento sobre teatro y representación cultural. El Teatro Campesino, dirigido por Luis Valdez, presentó la obra *La Carpa de los Rasquachis*, “la historia épica de la vida de los campesinos en Estados Unidos, narrada mediante las luchas, frustraciones y la gran victoria de un Chicano: la saga Rasquachi (“clase trabajadora”, “desamparado”) cobra vida en los “corridos” (baladas mexicanas) que cuentan las tragedias de la vida con un buen humor realista, irónico y despreocupado. La historia sigue a Jesús Pelado Rasquachi en su travesía hacia Estados Unidos, dejando a su propia madre y su

⁹¹ Sandra González, *Cuerpo, violencia y transgresión: constelaciones de mujeres que escribieron poesía durante las dictaduras en Chile y Argentina*, Tesis Doctoral en Estudios Latinoamericanos, UNAM, México, 2020, p. 519.

⁹² *Ibid.*, p. 562.

hermano en México, con la esperanza de "hacerse rico" como bracero. La mala fortuna y el destino, sin embargo, le persiguen cada paso, disfrazados como El Diablo y La Calavera. Jesús Pelado, traicionado y engañado, se convierte en una patética figura cómica en manos de agricultores, contratistas, dueños de bares y trabajadores sociales; y finalmente, por el enterrador."⁹³ Por su parte, el Grupo Mascarones, entonces dirigido por Mariano Leyva, presentó la obra *Don Cacamafer*, que retrataba el despojo de las tierras a los campesinos, en favor de grandes trasnacionales como la compañía cacahuatera Mafer, y que en palabras del actor y activista José Manuel Galván "El Topo", retrataba la historia de "tres campesinos de un mismo pueblo, con variantes en su problemática, [que] van tomando conciencia de su situación y lo hacen a través de un viaje a sus raíces con la danza de la lluvia dedicada a Tláloc y con un encuentro con el espíritu de Zapata donde le piden su opinión sobre su difícil situación".⁹⁴

Ambas piezas levantaron una encendida polémica, en la que tanto Enrique Buenaventura, actor, director y dramaturgo colombiano fundador del T.E.C (Teatro Experimental de Cali), como Augusto Boal, enfatizaron su preocupación por la búsqueda estética de la identidad latinoamericana en narrativas sobre los pueblos originarios. En palabras de Julio César López Cabrera, investigador del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli del INBA, "Enrique Buenaventura, dramaturgo colombiano, y Augusto Boal, brasileño, entre otros, vieron la búsqueda de la identidad en la cultura y en la raíz indígena como una peligrosa tendencia romántica y ahistórica que significaba un desvío de la realidad concreta del pueblo. En este encuentro lucharon diferentes tendencias por hegemonizar lo

⁹³ Luis Valdez, *La Carpa de los Rasquachis*, Ficha técnica del repositorio teatral del Hemispheric Institute, Disponible en: <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/588-campesino-carpa-rasquachis.html>

⁹⁴ José Manuel Galván, CD conmemorativo de los 30 años del Quinto Festival de Teatro Chicano y Primer Encuentro Latinoamericano, febrero de 2004.

popular y para ello hubo una intersección de múltiples planteamientos que luego se reorganizaron y siguieron cada uno por su parte, construyendo su concepto. En el caso de Mascarones al final fue expulsado de CLETA y el Teatro Campesino inició su alejamiento de Tenaz.”⁹⁵

La visión estética de Mariano Leyva se sintetiza en el sentido del *compromiso* que atribuye al artista, de iluminar con el trabajo colectivo las zonas históricamente oscurecidas de la conciencia popular, a causa del colonialismo: “hoy nos corresponde a nosotros descubrir en primer lugar estas raíces despreciadas durante tantos siglos para presentárselas al pueblo como un motivo de orgullo y no de vergüenza. Nuestro pueblo pasó de mano en mano, de colonizador en colonizador: los españoles, primero, los franceses, después, los americanos, llevándose la mitad del terreno en 1848”.⁹⁶ Para Leyva, el compromiso está en la obligación del artista de crear “buen teatro” en consonancia con la realidad retratada “Un teatro que se compromete, además de divertir está educando, enseña una realidad y está haciendo concientización de ella”⁹⁷ pero que no puede ni debe suplir en la lucha por transformación social, de la organización obrera o campesina: “Nosotros no podemos suplir una huelga, el teatro no puede hacer una revolución, porque tiene sus limitaciones.”⁹⁸

Luis Valdez, por su parte, afirmando su ideario revolucionario en el lenguaje teatral afirmó en entrevista: “Yo no espero el orgasmo político de una revolución que vaya a realizarse mañana, eso es un delirio, pero estoy decidido a trabajar tan duro como pueda, toda mi vida hasta que me caiga muerto, para desarrollar un teatro que exprese las necesidades de

⁹⁵ Julio César López Cabrera, “El Teatro Campesino y Mascarones: la búsqueda de una identidad” en Revista *Laberinto*, UAM, México, 2006, pp. 37-38 Disponible en: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/86_mar_2006/casa_del_tiempo_num86_36_39.pdf

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ *Idem.*

nuestro pueblo y que dé testimonio de la verdad del movimiento (chicano) [...] Los chicanos estamos peleando también por nuestra identidad".⁹⁹

En un amplio sentido, tanto Mascarones como Teatro Campesino problematizaron desde sus respectivas apuestas estéticas, el lenguaje teatral como instrumento de representación de consignas de identidad popular entre las comunidades chicana y mexicana, y con ello formaron parte del extenso debate cultural de los años 70 sobre la labor del artista en su sociedad, pero también sobre el contexto de representación de la “cultura popular latinoamericana”.

Por otro lado, la apuesta performática de Enrique Buenaventura dialoga con la de Boal y plantea la necesidad de descolonizar los signos y el lenguaje estético del teatro, buscando consolidar una expresión vital y artística plenamente latinoamericana, pero cuestionando la noción de cultura y de adscripción al sistema institucional. Para Buenaventura, la necesidad de desarrollar el trabajo con materiales “propios” (latinoamericanos) lleva a los artistas a enfrentar la estructura de ese sistema:

“Ahora sabemos que el arte es realmente peligroso para el sistema cuando toma un camino. Ese tipo de independencia, que no es una proclama, que no es un manifiesto, que no es folclor ni nacionalismo, que pone en jaque la esencia misma del sistema, eso no es asimilable, no es cultura, eso el sistema no lo aceptará jamás [...] Pero desprenderse totalmente de la institución cultural requiere una solidez y una experiencia que no poseemos. Mucha gente de teatro, en toda América Latina, tiene las mismas dudas que nosotros, se encuentran en una encrucijada semejante [...] La salida más común ha consistido en hacer teatro llamado político, es decir, utilizar el teatro como una forma de agitación política. Nosotros consideramos que de esta manera se grita y se agrieta el sistema, pero continuamos prisioneros de él, continuamos en su poder. Dejarse colocar por el sistema en uno de esos extremos, el comercialismo o el teatro de agitación, sólo nos conduce a eliminar en el arte toda posibilidad de ser realmente subversiva.”¹⁰⁰

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ Enrique Buenaventura, “Teatro y cultura” en *Revista de la Escuela de Teatro*, No. 3. Editorial Gramama, Medellín, 1970. Re-publicado na Revista de Arte e Cultura da América Latina nº 2/2003. São Paulo, Terceira Margem (tradução de Marília Carbonari). Disponible en <http://augustoboal.com.br/2020/08/13/teatro-e-cultura-enrique-buenaventura/> Consultado el 18 de abril de 2022.

La idea de la *palabra peligrosa* y su potencia transformadora, en el sentido de *disrupción* o *subversión* del sistema-poder, responde al fenómeno entre los escritores-intelectuales del periodo, de afirmación de su tarea política como predominantemente progresista a partir de “postular que el escritor *incomodaba* a los poderes”¹⁰¹ y con ello, de legitimar ideológicamente la capacidad de la literatura de desafiar el orden de mundo en la medida en que la “palabra enemiga” del escritor pactara su independencia del poder, situándose como una instancia externa. Es justamente de ese peculiar vínculo con un poder político “considerado ilegítimo que pudo consolidarse la creencia en el carácter *oposicional* del arte. La mirada que desconfiaba de la literatura era la del enemigo político mismo. El Estado era el *Otro* natural del escritor.”¹⁰²

El punto de inflexión en ese contexto serían después los nacientes modelos de Estados revolucionarios, en los que el poder exigía de sus intelectuales posiciones que se alinearan con su agenda, retando la cualidad oposicional del trabajo del artista definido progresista en contraste con la línea hegemónica de Estado. En ese proceso de transformación, la noción de la palabra peligrosa cobró espacios heterogéneos en distintas plataformas de divulgación, buscando configurar y hallar al público-lector de sus respectivos discursos y afirmaciones. Y como señala Gilman, si bien las novelas y poemas jugaron un papel indispensable en la diversificación del campo y su mensaje “actuaron si pudiera decirse así en un segundo grado, en una suerte de acumulación histórica y de lecturas que era diferente de la intervención fulgurante y coyuntural (pero no por eso menos poderosa) de la palabra publicada en revistas o proferida en discursos ocasionales.”¹⁰³

¹⁰¹ Claudia Gilman, *op. cit.*, p. 74.

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ *Idem.*

Es innegable la importancia que tuvieron las revistas como espacios culturales de experimentación y contraste en medio de las polémicas y desafíos epistémicos de la década, y me parece que estudiarlas como redes de sociabilidad y significación histórica ayudará a comprender mejor, para el caso que nos convoca, el comportamiento intelectual de Boal en su percepción de lo latinoamericano, desde la consolidación de su peculiar discurrir *nuestroamericano*, hasta sus afiliaciones y distanciamientos con la Revolución Cubana.

Del análisis de su visión sobre América Latina me ocuparé en el siguiente apartado.

1.3) La metáfora de Nuestra América en las poéticas políticas de Boal: el vínculo ideológico con José Martí y la Revolución Cubana

Resulta crucial para entender el sentido político de integración latinoamericana en la obra de Boal, observar su diálogo con el efecto contextual de la Revolución Cubana en el continente, pero también la relación que como autor establece con las revistas culturales. Para Boal, colaborar en publicaciones periódicas como *O Pasquim* forma parte de una preocupación estético-política.

Esto se puede explicar en parte por la noción cartográfica con que Gilman describe la vocación misma de las revistas de época: el trabajo por la invención, a través del discurso político “de un objeto al hablar de él: Latinoamérica, la Patria Grande y su literatura. Muchas sitúan esta creación, que excede la geografía, en la elección misma de sus nombres: *Casa de las Américas, Latinoamericana, Hispamérica*. En las revistas confluyeron, por un lado, la recuperación del horizonte del modernismo estético; por otro, un espacio de consagración alternativo a las instituciones tradicionales e instancias oficiales. Y, finalmente, la construcción de un lugar de enunciación y práctica para el intelectual comprometido”.¹⁰⁴

No resulta casual que la invención conceptual del territorio “América Latina” parta de una noción geográfica concreta, pero se trabaje semántica y filosóficamente como una metáfora de las tensiones, historia y sociabilidades continentales a un nivel extra cartográfico. En ese sentido, la heterogénea red de revistas culturales latinoamericanas de las décadas de 1960 y 1970 se convirtió en el espacio de intervención e intercambio político más importante

¹⁰⁴ Claudia Gilman, *op. cit.*, p. 78.

del periodo, tanto por su potencia en la mediación y circulación de sus discursos, como por erigirse en vehículo de experimentación formal y estilística de distintos grupos intelectuales.

En las revistas los escritores se afirmaron como intelectuales, se constituyeron como sujetos políticos en el espacio público y divulgaron colectivamente su trabajo, como signo de una época. “La cantidad de revistas surgidas por entonces (de corta o larga vida, según los avatares de la política y las posibilidades de financiamiento) no es un dato menor”.¹⁰⁵

No exagero entonces al afirmar que en las revistas se encontró un espacio significativo para la visibilización de discursos y pronunciamientos sobre acontecimientos ocurriendo en lo “inmediato”. Tomar postura y debatir estos postulados de forma pública se hizo un comportamiento intelectual constante, fortalecido por el soporte material y simbólico de la revista como medio de divulgación y circulación. Esto condujo también a la exploración en extenso de la polémica como género literario y “campo de batalla” figurado, cuyo centro de disputa teórica orbitó en torno a la Revolución Cubana, y a sucesos como el célebre caso Padilla. En ambos escenarios, se situaron diversas polémicas sobre la legitimidad e incluso el prestigio del intelectual, y de su presencia perceptible en las revistas, constituidas como espacios de intervención y militancia.

El papel del público en la circulación de estos mensajes también presentó un comportamiento peculiar en las revistas culturales, pues una de las principales búsquedas del cuerpo de autores conteniendo por espacios de intervención y reflexión periodística, fue la invención de un interlocutor: “La tarea de mayor envergadura fue el proyecto de ir al encuentro de un público. Por un lado, porque los intelectuales encontraron en la esfera de la

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 76.

cultura un trabajo político en la medida en que hacía falta no solamente interpelar a un público sino, más todavía, *crearlo*.”¹⁰⁶

El crecimiento en la comunidad de escritores, periodistas, críticos e investigadores académicos se corresponde en ese periodo, con la formación de un nuevo perfil de lectores. De un modo semejante, Boal imagina la creación de un público que rebasara el límite pasivo del observador acrítico, y formula la idea del *espect-actor*, como el público activo que pudiera establecer un diálogo abierto con la pieza en escena. Boal lleva este mecanismo dramaturgico a sus textos periodísticos, y establece en ese gesto algunos paradigmas del tono con que desearía ser leído.

Ese pacto de lectura con sus interlocutores forma parte también de la búsqueda explícita de Boal por reflexionar colectivamente sobre los vacíos de conocimiento entre países de América Latina, abonando a una discusión coyuntural sobre la urgencia del encuentro latinoamericano y de la comprensión de los procesos sociales compartidos entre naciones.

El triunfo de la Revolución Cubana representó en esa dimensión cultural, un polo de encuentro e integración latinoamericana, a partir de la institucionalización de metáforas del habitar una casa común, especialmente visibles en la oficialización en 1959 de Casa de las Américas, que jugó un papel crucial en la transformación del medio editorial en el continente, a través, por ejemplo, de su revista homónima, inaugurada en 1960. La publicación reunió en sus páginas a algunos de los autores más renombrados del posterior boom latinoamericano, y consolidó redes de solidaridad editorial con semanarios y periódicos de izquierda en otros países: “*Siempre!* (México), *Primera Plana* (Buenos Aires), *Marcha*

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 86.

(Montevideo) reforzaron sus suplementos literarios y abrieron sus columnas a los nuevos autores. Ciertamente, de entre todas las revistas, *Casa de las Américas* ocupó el lugar más visible y nuclear. La institución *Casa de las Américas*, dirigida hasta su suicidio, en julio de 1980, por Haydeé Santamaría, una de las mujeres que participó del ataque al Cuartel de Montecada, se autodefinió como una institución cultural dirigida a servir a todos los pueblos del continente en su lucha por la libertad (contratapa del No 4, diciembre-enero 1961-1962).¹⁰⁷

En ese panorama editorial y cultural, el uso extendido de la expresión *Nuestra América* no es fortuito: Ángel Rama tituló así la presentación de su suplemento literario para la última entrega de la revista *Marcha* en 1961, en la que escribió: “La siesta subtropical parece haber terminado. Nuevas fuerzas la están agitando, Latinoamérica entra en escena. Las transformaciones sociales, políticas o económicas que acechan, inminentes a Nuestra América son simultáneas con las que corresponden al orden de la cultura.”¹⁰⁸

El llamado al despertar simbólico de esa siesta subtropical bien podría aludir a la Revolución Cubana y a las insurrecciones armadas del resto del continente, pero la multiplicidad pragmática de la idea de unidad nuestroamericana resulta más opaca: “¿De qué hablamos cuando hablamos de América Latina? [...] Para responder a esta pregunta se recurrió a una serie de ensayistas que, al menos desde fines del siglo pasado, se habían preocupado por cuestionarse sobre la unidad cultural del continente y sobre sus diversas denominaciones: Hispanoamérica, Latinoamérica, Iberoamérica, Indoamérica. Durante

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 78.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 79.

largos años, *Casa de las Américas* centralizó, cooptó, redistribuyó y legitimó nombres y discursos, en un sistema de préstamos y ecos con otras revistas del continente.”¹⁰⁹

El fundamento latinoamericanista de *Casa de las Américas* queda en evidencia desde sus inicios, y puede leerse en el amplio repertorio de intelectuales que figuraron en sus publicaciones y como colaboradores, entre quienes aparece con asiduidad Augusto Boal.

La conceptualización que Boal hace de lo *nuestroamericano*, de esa porción territorial en la que las personas afirman su existencia cotidianamente, parte de la convergencia ideológica, artística, ética y política con la que diferentes voces —en la misma década en que él escribe las *Crônicas de Nuestra América*— imaginan, piensan, inventan y describen el territorio real y simbólico del continente.

Ante la imaginación colectiva de una América Latina que acontece fundamentalmente en las personas, y ante la noción de la América Nuestra martiana como un proyecto social anticapitalista, antiimperialista, organizado con las bases trabajadoras, Boal suma un matiz fundamental en sus textos: la visión de lo brasileño.

La imagen que Boal construye en sus crónicas sobre América Latina es entonces una metáfora que responde al contexto coercitivo de las dictaduras latinoamericanas, a las que propone hacerles frente vinculando acción social con práctica literaria. Por supuesto, las escribe en el contexto de la matriz ideológica de izquierda ya descrita, pero personaliza su propuesta promoviendo una toma de postura sobre la vida como materia artística, la defensa de las existencias menores, y la suma cultural de Brasil al territorio político y cultural de América Latina, partiendo del principio de las experiencias comunes y de las sociabilidades

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 80.

creadoras, así como de una respuesta a la migración, la violencia, y las comunidades en el exilio.

La perspectiva latinoamericanista de Boal está atravesada por esa intensa noción de diálogo e intercambio, de trabajo colaborativo y de taller, como sitio en el que convergen los saberes y experiencias de distintas personas. A esa pulsión dialógica se suma por supuesto el fenómeno de institucionalización del latinoamericanismo martiano, y su colaboración constante con *Casa de las Américas*.

La relación de Boal con Cuba se tejió a lo largo de muchos años, pero quisiera detenerme en dos momentos fundamentales: el primero, su viaje clandestino a la isla, alrededor de 1968, para negociar armas para el grupo de lucha armada de Carlos Marighella, al que pertenecía. El segundo, su intervención como jurado del Premio *Casa de las Américas* de 1973 —ya exiliado de Brasil— junto con Santiago García (Colombia), Ariel Dorfman (Argentina-Chile) y Nicolás Dorr (Cuba).¹¹⁰

Boal, como confirmó Cecilia en entrevista para la revista *La Fuente* fue militante de la guerrilla urbana liderada por el escritor y político bahiano Carlos Marighella¹¹¹, autor del célebre *Minimanual del guerrillero urbano*, y reconocido como una de las figuras más activas en el levantamiento armado contra el régimen militar brasileño. La colaboración de Boal con el grupo de Marighella fue presuntamente la razón de su detención arbitraria y tortura en 1970, aunque, afortunadamente para Boal, “la policía no supo o no pudo comprobar en aquel

¹¹⁰ Vivian Martínez Tabares, “Memorias teatrales de Retamar” en *La Jiribilla, Revista de Cultura Cubana*, junio 2020, La Habana. Disponible en: <http://www.lajiribilla.cu/memorias-teatrales-de-retamar/>

¹¹¹ José Ramón Fabelo Corzo y Ana Lucero López Troncoso, “Cecilia Cuenta Boal. Entrevista De La Fuente A Cecilia Boal” en *Teatro y estética del oprimido. Homenaje a Augusto Boal*, BUAP, Puebla, 2014, p. 266. Disponible en: http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/fuente/resources/PDFContent/1964/V11_14_Cecilia%20cuenta%20Boal.pdf

momento”¹¹² que tales acusaciones fueran ciertas. En todo caso, Boal fue llevado preso bajo un nombre falso, y oculto de su familia durante dos meses. De este brutal episodio hablaré en el segundo capítulo. Por ahora baste señalar que Boal había forjado ya una relación concreta con Cuba, no sólo desde la simpatía política con la Revolución, sino desde una búsqueda precisa de colaboración con la guerrilla urbana brasileña.

El vínculo literario de Boal con Cuba y con las nociones de la escritura martiana (y de su interpretación desde el CEM-Centro de Estudios Martianos en la Habana), se consolidó a partir de su relación con Roberto Fernández Retamar, gracias al cual consiguió conformar parte de la red intelectual de *Casa de las Américas*, colaborar como jurado y escribir para revistas como *Conjunto*¹¹³.

En la entrevista de José Ramón Fabelo Corzo y Ana Lucero López Troncoso, corresponsales de *La Fuente*¹¹⁴, a Cecilia Boal, se explicita la interacción entre Fernández Retamar y Boal, unidos no sólo por un idealismo revolucionario común en la época¹¹⁵, sino por una voluntad experimental semejante, y da cuenta de los viajes constantes que la familia Boal hizo a Cuba, en la década de 1970: “Yo, por ejemplo, fui unas tres veces. También en una de las ocasiones él fue jurado del festival de cine¹¹⁶, porque hubo un tiempo en que un

¹¹² *Ibid.*, p. 271.

¹¹³ Revista editada por *Casa de las Américas*, dedicada al teatro latinoamericano.

¹¹⁴ “En alusión a la emblemática obra de Marcel Duchamp, *La Fuente* es el título general de la colección de publicaciones sobre estética y arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla- BUAP.” Cf. <https://lafuente.buap.mx/>

¹¹⁵ “...Yo creo que la identificación era total, porque éramos todos así. No solo admirábamos todo lo que sucedía en Cuba, sino que eso nos generaba una gran expectativa y una esperanza, creo que fue lo que alimentó todas esas tentativas que hubo tanto en Brasil, como en Argentina; en otros países latinoamericanos no sé, pero me imagino que también. El ejemplo de Cuba nos animaba a querer hacer lo mismo y a pensar que era posible también, con los errores de evaluación que también había, porque una cosa es Cuba y otra cosa es un país enorme como Brasil, por ejemplo, muy complejo, con muchos conflictos, muy pobre. En fin, pero creo que sí, que generaba en todos nosotros una gran admiración y un gran deseo de poder hacer lo mismo, en esa época realmente Cuba era un ejemplo.” Cecilia Boal en *Idem*.

¹¹⁶ Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.

amigo nuestro brasileño fue director de la escuela de cine, entonces fuimos. Primero, él fue a dar unas clases durante quince días a la escuela de San Antonio de los Baños y después fuimos también al festival. Él fue jurado y recuerdo que ganó una película de Solanas¹¹⁷, que era un amigo mío de la Argentina, pero antes de eso él había ido muchas veces, él fue muchas veces jurado.”¹¹⁸

El testimonio de Cecilia sobre el vínculo de Boal con la red de sociabilidad latinoamericana orbitando en las publicaciones y encuentros de *Casa de las Américas*, arroja luz sobre un interés vital de Boal por conectarse, afectiva, creativa y políticamente con múltiples sujetos e instituciones culturales del continente, en un esfuerzo metodológico y conceptual por ampliar los lazos con sus contemporáneos. A raíz de su colaboración como jurado en la edición de 1973, Boal establecería una conversación epistolar e intelectual intensa con Fernández Retamar, cuya huella puede observarse nítidamente en la mutua influencia sobre las actualizaciones interpretativas que ambos hicieron del argumento shakespeariano de *La Tempestad*:

De eso Casa de las Américas se tiene que acordar mejor que yo, porque Boal viajaba tanto que yo ya ni sé para dónde iba. Y también, en una de esas ocasiones, fue cuando Retamar le hizo el reto de escribir *La tempestad* desde el punto de vista de Calibán y él...

LA FUENTE: Ah, hubo una comunicación previa con Retamar antes que Boal escribiera esa obra.

CECILIA: Sí, sí, total. Ellos se encontraron. ¡Claro! Retamar reclamó la obra. Yo la he mandado por causa de eso.

LA FUENTE: Ah, entonces el origen de la puesta en escena de *La tempestad*...

CECILIA: De la obra...

LA FUENTE: Está relacionado con un encuentro con Retamar, autor del *Calibán*...

CECILIA: ¡Claro! y le dijo: “¿por qué no haces una adaptación?”; a él le gustaba mucho Shakespeare, a Boal.

LA FUENTE: ¿Eso en qué año sería?

CECILIA: Fíjate, no sé. Porque vivíamos en Argentina, entonces fue entre el setenta y uno y el setenta y seis.

¹¹⁷ Fernando Ezequiel “Pino” Solanas.

¹¹⁸ Cecilia Cuenta Boal. “Entrevista De La Fuente A Cecilia Boal” en *op. cit.*

LA FUENTE: ¡Ah, qué interesante! Porque el *Calibán* de Retamar sale en el año setenta y uno, es decir que está muy conectada *La tempestad* de Boal precisamente al momento creador en que el propio Retamar escribe su obra.

CECILIA: Sí, yo sé que la escribió en Argentina. Decirte en qué año precisamente..., entre el setenta y uno y el setenta y cuatro, tal vez. O sea, setenta y dos o setenta y tres, o tal vez el mismo setenta y cuatro. Porque recuerdo que él le pidió a un compositor brasileño que falleció, *Manduka*¹¹⁹, que le hiciera la música porque la música está siempre muy presente en todas las obras de Boal.¹²⁰

Estudiar a detalle esta relación entre Fernández Retamar y Augusto Boal es una prueba más del interés de Boal por la consolidación académica y artística de sociabilidades solidarias latinoamericanas, pero también, es una muestra inequívoca del universo conceptual desde el cual Boal comprende la noción de lo *nuestroamericano*, y el tono del diálogo político que establece con interlocutores como Fernández Retamar, fundador, y por aquél entonces director del CEM. En el siguiente fragmento de carta, escrita alrededor de 1974¹²¹ se confirma la afirmación de Cecilia Boal, cuando cuenta el proceso de intercambio sostenido entre Boal y Fernández Retamar al respecto de las actualizaciones críticas de *La Tempestad*:

Querido Roberto,

Finalmente te escribo para mandarte una copia de *La tempestad*. Tu libro me fascinó mucho, y desde que regresé de Cuba tenía la idea de hacer la obra: primero, una traducción sin cambiar nada y cambiarlo todo en el espectáculo. Después pasé a pensar en escribir una obra mía que fuera una especie de rectificación de la de Shakespeare. Decidí hacer una obra mía, y en febrero la escribí. Invité a Manduka, hijo del poeta Thiago de Mello, para que hiciera la música, y casi ya la tiene terminada. Es hermosa, y te mandaré una cinta así que la tenga entera grabada. Pienso en montar *La tempestad* inmediatamente. Hasta hoy, más de diez teatros han rehusado alquilar sus salas para esta obra, porque la consideran demasiado política... Aquí no hay censura oficializada como en Brasil, por ejemplo, pero hay mucha autocensura, y mucha

¹¹⁹ Sobrenombre de Alexandre Manuel Thiago de Mello (1952-2004), músico y compositor brasileño, hijo del poeta Thiago de Mello, quien trabajó con Boal y con Glauber Rocha, entre otros.

¹²⁰ Cecilia Cuenta Boal. "Entrevista De La Fuente A Cecilia Boal" en *Teatro y estética del oprimido. Homenaje a Augusto Boal*, BUAP, Puebla, 2014, pp. 271-273. Disponible en: http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/fuente/resources/PDFContent/1964/V11_14_Cecilia%20cuenta%20Boal.pdf

¹²¹ Quedó pendiente en mi investigación la revisión de archivo de la correspondencia privada de Boal con Fernández Retamar, Cintio Vitier y Fina García Marruz, resguardada en el archivo del CEM, en la Habana. Sin embargo, gracias al cruce de los testimonios de Cecilia Boal sobre la experiencia cubana de Boal, la fecha de publicación del *Calibán* de Retamar en 1971, la de publicación de la *Tempestad* de Boal en 1974, el intercambio como jurados en 1973, y el periodo del exilio argentino de Boal entre 1971 y 1976, es posible aventurar que la carta pertenezca a 1974.

censura económica. Pero encontré un local viejo, cerca del mercado del Abasto, donde se molía café hasta hace unos años atrás, y parece que lo vamos a alquilar. Igualmente parece que una señora va a poner la plata necesaria para el montaje y en ese caso estrenaríamos alrededor del día 1ro. de julio. Espero que tengamos suerte y que el espectáculo camine. Estamos todos muy entusiasmados, con muchas ganas de trabajar. Ojalá pudieras ver este espectáculo que tanto te debe a ti y a tu libro...¹²²

En la carta no sólo se abordan preocupaciones constantes en la vida de Boal como la censura (la económica, la militar, la “autocensura”), sino que se muestra una operación significativa en el ejercicio de confluencias que el dramaturgo tanto valoraba como ejemplo de la creación: del diálogo y del intercambio surgen poderosas motivaciones críticas para repensar y replantearse temas, para aventurarse en nuevos ejercicios creativos, pero también para resistir a la violencia. No me parece fortuito que justamente uno de los puentes simbólicos entre ambos autores ocurra a partir del trabajo de “rectificación” del argumento teatral de *La Tempestad*, siendo el *Calibán* de Fernández Retamar un referente ineludible en la discusión sobre identidad y existencia latinoamericana:

Que *La tempestad* alude a América, que su isla es la mitificación de una de nuestras islas, no ofrece a estas alturas duda alguna. Astrana Marín, quien menciona el «ambiente claramente indiano (americano) de la isla», recuerda alguno de los viajes reales, por este continente, que inspiraron a Shakespeare, e incluso le proporcionaron, con ligeras variantes, los nombres de no pocos de sus personajes: Miranda, Sebastián, Alonso, Gonzalo, Setebos. Más importante que ello es saber que Caliban es nuestro caribe.¹²³

En la visión de Boal sobre *La Tempestad*, la representación de la dinámica colonial y esclavista se construye con el mismo recurso de ambigüedad irónica con que alude a la violencia en las *Crónicas de Nuestra América*. Boal representa los arquetipos de la obra desde una perspectiva satírica, caricaturas de sí mismos: por ejemplo, en esta escena, al borde de la

¹²² “Este fragmento de la misiva se publicó en el Boletín En Conjunto n. 3/2016 (marzo), que acompañó la salida del texto de *La tempestad*, de Boal, en letra impresa por primera vez en la revista Conjunto n. 178, ene.-mar. 2016, pp. 56-85, en su versión original en español escrita en esa lengua durante su exilio argentino. Su viuda Cecilia Boal, directora del Instituto Boal, en Río de Janeiro, tuvo la gentileza de entregarla a la publicación especializada de teatro de la Casa de las Américas.” Vivian Martínez Tabares, *op. cit.*

¹²³ Roberto Fernández Retamar, *Calibán*, Biblioteca CLACSO, Buenos Aires, p. 26.

muerte, el rey se preocupa por las pérdidas de sus negocios frustrados en la *nueva* tierra (América), los marineros —es decir, los trabajadores— se van a huelga, y Gonzalo, el humanista, se debate entre la esperanza y el cinismo:

CORO DE MARINEROS. Pero viento y huracán nadie los puede frenar: los rayos y la tronada no saben de autoridad. Algo anda errado con la autoridad, anda equivocada esa tempestad; ¡Anda equivocada la autoridad, aquí ya no manda la autoridad! Rema, rema, etcétera. (La música sigue en background.)

GONZALO. (Al Rey.) Este capitán me tranquiliza mucho: no tiene cara de ahogado. ¡Más bien tiene el cuerpo y la postura perfecta para la horca! Si su destino es morir colgado de una soga, ¡estamos a salvo! En caso contrario, ¡nuestra situación es bien miserable!

ANTONIO. Tenemos que matar a ese capitán.

REY ALONSO. Durante las tempestades el corazón del Rey se torna magnánimo: de todo corazón, yo lo perdono. (Ruidos.)

FERNANDO. (Asustado.) Y ahora, ¿qué pasa?

CAPITÁN. Estalló una huelga entre los marineros: como sus hijos mueren de hambre, ellos prefieren morir ahogados que volver a casa.

REY ALONSO. Nada de huelgas ahora. Eso va contra mis principios, pero hay que dar de comer a esos marineros, al menos hasta que el navío llegue a buen puerto. Que coman... por lo menos durante la tempestad...

MARINEROS. Todo está perdido. - Vamos a rezar.

GONZALO. ¿Por qué? ¿Hay esperanzas?

MARINEROS. ¡Ninguna! Recen por sus almas. - Adiós, madre mía. - ¡Adiós, hermana! - Qué lindo morir con un rey a bordo... - Y qué triste no poderse lo contar a los nietos... - Adiós, tía mía, que me enseñaste el amor...

FERNANDO. Muero con el corazón lleno de esperanzas...

REY ALONSO. Y yo con las arcas llenas de mercaderías que no pude vender.

FERNANDO. Muero virgen, sin conocer doncella...

REY ALONSO. Y yo sin concretar mis negocios...

GONZALO. Hágase la voluntad del Altísimo, pero yo hubiera preferido morir de una muerte seca.¹²⁴

Esta rectificación de la versión clásica no sólo representa a los personajes en el conflicto de las tensiones modernas entre opresores y oprimidos, sino que simboliza en Boal una necesidad específica: la de *corregir*, a partir del lenguaje dramático, la percepción de la América dibujada por Shakespeare, como símbolo de la oposición irresoluble entre alta

¹²⁴ Augusto Boal, “La Tempestad [Fragmento]”, *Conjunto*, No. 178, Abril-Junio 2021, La Habana, p. 59. Disponible en: <http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/178/AugustoBoal.pdf>

cultura e ignorancia popular, civilización y barbarie, y heredada en el tiempo a intelectuales como José Enrique Rodó, con su versión del *Ariel*.¹²⁵

La idea continental de Boal está dialogando tanto en *La Tempestad*, como en las *Crónicas de Nuestra América* con la visión de José Martí, que se distancia de la de otros intelectuales de su tiempo por la identificación prematura que hace del avance imperialista de Estados Unidos, sin que esto signifique un descrédito de la cultura sajona, como explica Rojas Mix:

Martí difiere tanto de Rodó como de Sarmiento en su posición frente a los Estados Unidos. Se distingue de ellos porque no defiende ni el espíritu latino ni el modelo usaico. No combate el sajonismo de los Estados Unidos, sino que combate el sistema: la sociedad de clases y el capitalismo.¹²⁶

Pero sí es claro que el proyecto social martiano tiene como base a la clase trabajadora, y constantemente confronta a la clase de los hacendados y terratenientes, argumentando a favor de la descolonización antiimperialista. Desde ese lugar, Martí rechaza frontalmente las prácticas expansivas y violentas de Estados Unidos en el mundo, e imagina los lazos continentales y las experiencias culturales comunes a los pueblos latinoamericanos, pronunciándose en contra de la réplica del modelo sajón en las repúblicas independientes latinoamericanas:

El rápido crecimiento de los Estados Unidos había impresionado al mundo. Lo prueba el libro de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique (1835-1840)*. El impacto no fue menor en los

¹²⁵ “*Ariel*, en 1900, había postulado una concepción de la personalidad y, partiendo de ella, una visión del mundo, de la cultura, de la sociedad. Las dos estaban sostenidas por una constelación de valores: belleza, razón, desinterés, tolerancia, delicadeza, contemplación, vitalidad, excelencia heroica. Pero *Ariel*, sobre todo, ponía en guardia — alarmaba — ante los peligros que a esta concepción y a esos valores acechaban en la vida moderna, en las corrientes de pensamiento dominante, en la circunstancia americana y aun, en las direcciones más consolidadas, más tradicionales, de la cultura. Eran el activismo desenfrenado, el utilitarismo, la intolerancia, la mediocridad, el especialismo, la vulgaridad, el mal gusto. El tono del llamado era la urgencia; la pedagogía implícita, social; de algún modo, a lo colectivo, a lo americano.” Carlos Real de Azua, “Prólogo a los Motivos de Proteo” en José Enrique Rodó, *Ariel. Los Motivos de Proteo*, Ayacucho, Caracas, 1976, p. XXXVII.

¹²⁶ Miguel Rojas Mix, *Los cien nombres de América: Eso que descubrió Colón*, Lumen/Andrés Bello, Barcelona, 1991, p. 144.

países de la América Española. Casi había consenso en que el mejor modelo civilizador era simplemente copiar a los Estados Unidos. Repetir en el Sur lo que se había hecho en el Norte. Contra esa visión reacciona Martí.¹²⁷

Las afirmaciones antiimperialistas martianas resuenan en la lectura que de lo latinoamericano hace Boal, casi un siglo después de publicado el ensayo *Nuestra América*. Ante esto resulta importante considerar que la matriz ideológica desde la cual escribe Boal sobre la visión continental es la lectura de la obra martiana emitida desde la sociabilidad intelectual de *Casa de las Américas*, portavoz de las izquierdas latinoamericanas, articulada desde la legitimación del nuevo Estado cubano.

En la revisión histórica que Ottmar Ette hace de la recepción de José Martí dentro y fuera de América Latina, se construye una interesante reflexión sobre la institucionalización casi hagiográfica de la figura martiana y sobre el marco de interpretación que se ofrece de su producción literaria, especialmente en la lectura que hace de Fernández Retamar:

Los trabajos del crítico literario cubano de más renombre internacional durante los años setenta, pusieron nuevos acentos en el interior de los estudios martianos: por una parte, José Martí fue designado padre de la literatura modernista latinoamericana y primer pensador de sus circunstancias específicamente sociopolíticas; por otra, su praxis literaria y sus concepciones crítico-literarias **se convirtieron en la base de un ambicioso intento de extender la descolonización ideológica de América Latina al campo de la teoría literaria.**¹²⁸

Ette describe las pretensiones ideológicas de Fernández Retamar, en el análisis de la obra martiana, como una estrategia de redefinición del modernismo hispanoamericano, en una tentativa epistémica por definir una unidad literaria latinoamericana post decimonónica que reconocía los factores extraliterarios en el análisis estético. Ette atribuye esta operación intelectual a la conciencia de la marginalización política y económica de los países

¹²⁷ *Ibid.*, p. 147.

¹²⁸ Ottmar Ette, *José Martí, apóstol, poeta, revolucionario: Una historia de su recepción*, trad. de Luis Carlos Henao de Brigard, UNAM, México, 1995, p. 260. [Las negritas son mías].

latinoamericanos frente al imperialismo, y sitúa el ensayo Nuestra América” de Martí como “la verdadera entrada intelectual de Hispanoamérica en la modernidad”.¹²⁹

La recepción de la obra martiana, estudiada a profundidad por Ette, revela en los años setenta un incremento significativo en Centroamérica y el Caribe, consolidando incluso una identidad interpretativa propia de los textos de Martí. Al mismo tiempo, la lectura de su obra, difundida por los instrumentos de la Revolución cubana (destacando especialmente la serie de publicaciones de Fernández Retamar), influyen fuertemente en la lectura nuestroamericana que diversos intelectuales gestaron en países como Puerto Rico, Haití, Guatemala o Costa Rica.¹³⁰

En el contexto de esa recepción específica, Boal está construyendo las crónicas que engloba como pertenecientes a Nuestra América. No participa en la tradición hagiográfica martiana —que indudablemente se había consolidado como una tradición conceptual en la interpretación de la obra martiana en la década de 1970— pero sí se suma a un universo narrativo que recupera la noción de los nuestroamericano como un proyecto de sociedad, producto de identidades históricas diversas¹³¹, y de la necesidad que expresa Martí del reconocimiento entre pueblos: “Los pueblos que no se conocen han de darse prisa para

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 295.

¹³¹ “La idea de que la identidad es un fenómeno histórico y no racial, ni una esencia metafísica o divina, producto de vaya uno a saber qué espíritu particular, es capital en Martí y tiene enormes consecuencias para la reflexión sobre el tema. Sólo en la idea de una identidad histórica se puede inscribir la función de la creación y del espíritu creador en la formación de la identidad, comprender que la identidad es también un futuro. No una altura prometida por una concepción biológica de la historia, por ser “pueblos jóvenes” o porque Dios nos tiene reservado un papel, sino un futuro porque lo vamos a crear y del cual somos responsables. En este sentido Nuestra América es también un proyecto de sociedad.” en Miguel Rojas Mix, *Los cien nombres de América: Eso que descubrió Colón*, Lumen/Andrés Bello, Barcelona, 1991, p. 138.

conocerse, como quienes van a pelear juntos”¹³² pues “el desdén del vecino formidable que no la conoce, es el peligro mayor de Nuestra América.”¹³³

La apropiación que Boal hace del principio de lo nuestroamericano como una expresión de lazos comunes y de resistencias a la opresión, es al mismo tiempo política y literaria, resonando también con la crítica de Martí a los argumentos de superioridad moral que pretenden consolidar jerarquías sociales, y perpetuar dinámicas opresivas en América Latina: “No puede uno unirse con pueblos que creen en la necesidad, en el derecho bárbaro, como único derecho: “esto será nuestro porque lo necesitamos”. Creen en la superioridad incontestable de la “raza anglosajona contra la raza latina”. Creen en la bajeza de la raza negra, que esclavizaron ayer y vejan hoy, y de la india, que exterminan.”¹³⁴

Tal vez uno de los rasgos más interesantes de la actualización personal que Boal propone de la categoría de Nuestra América para definir lo latinoamericano es el desplazamiento que hace de la visión estrictamente hispanoamericana del continente, a la realidad cultural y social del pueblo brasileño. Martí no viajó a Brasil, y prácticamente no hace referencias al país, y no obstante, la red de lectores brasileños, y de obra crítica a los textos martianos producidos en universidades brasileñas crece con el paso de los años.¹³⁵

Boal, a inicios de los años 70, y derivado de su estrecho vínculo ideológico y afectivo con *Casa de las Américas*, lee a Martí y lo adapta al contexto de su propia perspectiva crítica sobre las dimensiones estéticas, políticas y sociales del proyecto continental de Nuestra América, al tiempo que rechaza la antinomia civilización-barbarie que Martí combatió

¹³² José Martí, “Nuestra América” en *Páginas escogidas*, 2da ed., selección y prólogo Roberto Fernández Retamar, Ciencias Sociales, La Habana, 1985, p. 157.

¹³³ *Idem.*

¹³⁴ José Martí, “La Conferencia Monetaria de las Repúblicas de América”, p. 333.

¹³⁵ Pedro Pablo Rodríguez, “Martí por Brasil” en Portal José Martí, s/f, disponible en: <http://www.josemarti.cu/marti-por-brasil/> Consultado el 7 de agosto de 2021.

también como una visión violenta del despojo: “El pretexto de que la civilización, que es el nombre vulgar con que corre el estado actual del hombre europeo, tiene derecho natural de apoderarse de la tierra ajena perteneciente a la barbarie, que es el nombre de los que desean la tierra ajena dan al estado actual de todo hombre que no es de Europa o de la América europea”.¹³⁶

Para Boal, la urgencia de representar una concepción continental que renunciara a las oposiciones entre lo civilizatorio y lo bárbaro para definir las fronteras de lo latinoamericano implicaba cuestionar esos lugares de mundo y situar la mirada en las tensiones establecidas cotidianamente entre los habitantes del territorio.

A luta pela posse do território é uma característica necessária a todos os seres vivos, que para viver, necessitam de espaço. É mais espetacular entre os animais musculosos e predatórios. Nós, humanos, somos binários: predatórios e solidários!¹³⁷

Es interesante el recurso retórico de Boal para representar la disputa, la lucha y el conflicto territoriales en la *Estética del Oprimido*: la comparación con los animales, defendiendo su espacio. En un segundo momento, transgrede esa misma imagen al reservar el lenguaje corporal violento de la fauna a los especímenes depredadores. Y termina el giro haciendo un juego sonoro entre *predatórios* y *solidários*, desmontando con la idea de la solidaridad el esencialismo de la violencia, y afirmando que lo que debería distinguir a la humanidad, por encima de su potencial depredador, es su capacidad para la solidaridad y la empatía.

Para comprender su formulación ética y estética de lo *nuestroamericano* es indispensable pensar en el lugar que Boal da a las reflexiones explícitas sobre la violencia y sus efectos en las vidas de las personas. Sus búsquedas artísticas responden a una

¹³⁶ José Martí, “Una distribución de diplomas en un colegio de los Estados Unidos [1884]”, *Obras Completas*, Volumen 8, ed. Ciencias Sociales, La Habana, 1991, p. 442.

¹³⁷ Augusto Boal, *Estética do oprimido*, Garamond, Rio de Janeiro, 2008, p. 78.

preocupación fundante por interpretar los elementos que definen los discursos fascistas sobre el poder:

Podemos, por tanto, apesar das diferenças sociais, falar do fascismo das ditaduras militares da América Latina dos anos 60 a 80 e do *fascismo* de nações ultraindustrializadas, que são, na prática, governadas por feixes, punhados, grupos de dirigentes de grandes corporações, e não pelos detentores nominais do poder político –estes são chefes que obedecem.¹³⁸

Su poética reside justamente en el cuestionamiento de los vínculos entre discurso, lugar de enunciación, privilegios y opresión, preguntándose quiénes son los sujetos políticos que ejercen violencia de manera sistemática contra otros grupos sociales, y tratando de desentrañar las narrativas que construyen para legitimar su privilegio.

En el marco del mapa literario de las violencias dictatoriales en América Latina, la voz de Boal se suma como un **repórter** de la realidad observada. La impronta de su trabajo periodístico, y de su formación como dramaturgo, configuran en su estilo una necesidad imperiosa de **inmediatez**, y una correspondencia entre teorización y práctica. Para Boal, palabra y poder están profundamente relacionadas: “Essa luta se estende também às palavras e não somente à terra e aos bens materiais. Humanos, desejamos possuir palavras, fazê-las nossas –palavras são formas de Poder”.¹³⁹

La identidad literaria de Boal como repórter, cronista y periodista está profundamente asociada a su activismo continental y a su formación dramaturgica, configurando en sus textos un tono complejo, heterogéneo y que requiere estudiarse desde la plataforma de publicación que los acoge, es decir, la revista carioca *O Pasquim*. En el próximo capítulo me ocuparé del análisis de la publicación como matriz política y editorial, buscando entender el fenómeno cultural al que responde en Brasil, y desde ahí, intentar explicar la metaforización

¹³⁸ *Ibid.*, p. 77.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 78.

que Boal y sus colegas editores hacen del territorio semántico de Brasil como un espacio y una *tierra posible* de habitar.

Capítulo 2

O Pasquim, exilio y solidaridad

2.1) La revista *O Pasquim* y la ruta migratoria de Augusto Boal en América Latina

Como muchas de las cosas que Boal hizo en su vida, las *Crónicas de Nuestra América* nacieron de su espíritu lúdico.

El juego, en este caso, consistía en leer un periódico de poca circulación que se editaba en Buenos Aires y se llamaba *La Razón*, extraer las notas que le parecían más absurdas (pero eran terriblemente verdaderas) y reescribirlas en diferentes tonos. Por supuesto, los textos resultantes tenían una innegable marca histriónica: diálogos, escenas concretas, personajes, acotaciones. Y un público, pues terminados los textos, Boal reunía a su familia y les leía en voz alta el material creado. La respuesta siempre fue favorable, pues como cuenta Cecilia Boal “todos moríamos de risa al escucharlo porque eran buenísimas”.¹⁴⁰

El ambiente festivo de ese universo de textos contrastaba violentamente con los tiempos que por entonces se vivían en Argentina, donde estaba ya en marcha el *Proceso de Reorganización Nacional*, eufemismo para la dictadura militar encabezada en aquellos años por Jorge Videla, Emilio Massera y Orlando Agosti.¹⁴¹

La familia Boal había emprendido hacia Argentina su exilio obligatorio en 1971, después de la brutal persecución y tortura que Augusto Boal vivió en Brasil, durante la

¹⁴⁰ Cecilia Boal en entrevista, 26 de octubre de 2018, Rio de Janeiro.

¹⁴¹ Jorge Saborido y Marcelo Borrelli, *Voces y silencios: la prensa argentina y la dictadura militar (1976-1983)*, Eudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires: 2012.

experiencia teatral y política con el Teatro Arena en São Paulo, a la cual me referiré más adelante.

La primera fase del exilio argentino de Boal había sido muy fecunda: durante el mandato de Héctor José Cámpora (mayo a julio de 1973), seguido por el de Raúl Alberto Lastiri (julio a octubre de 1973), después por el último mandato de Juan Domingo Perón y María Estela Martínez de Perón, (antes del golpe de Estado que situó a Jorge Videla en el poder en 1976) Boal tuvo una muy intensa actividad política y creativa. Fueron esos los años de los grupos de teatro en la calle, en el metro, el montaje de las obras de teatro “Torquemada”, “El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo” y “Revolución en América del Sur” entre muchas otras intervenciones escénicas y colaboraciones como las realizadas con dramaturgos como Carlos Gandolfo con el grupo *Nuevo Drama*.¹⁴²

Pero a partir de 1976, con el recrudecimiento de las políticas represivas y persecutorias de Videla, las posibilidades de trabajo de Boal se vieron severamente afectadas, como cuenta Cecilia Boal:

Y en el peor momento de la dictadura, nosotros estábamos ahí. Tenía momentos de libertad, y momentos horribles donde llegaban los militares. Y en uno de esos momentos nos llegaron mensajes de que en Argentina estaban matando extranjeros... mataban peruanos, uruguayos, los militares... y nos llegó el aviso de que si mataban a un brasileño sería a Boal... imagínate la angustia. En esos momentos habíamos decidido tener un hijo... nació Julián [...] Boal quedó muy encerrado en la casa. Yo podía trabajar pero Boal no, era una persona muy marcada, muy perseguida. Pero cuando Boal no sabía qué hacer, escribía un libro.¹⁴³ En vez de deprimirse o ponerse de mal humor, escribía. Y le encantaba leer el diario, en cualquier lugar del mundo: Era un placer para él. Pasaba el día, tomaba un café y leía el periódico. Y así empezó con este juego. Por la mañana leía *El Clarín* y por la tarde *La Razón*... que era un diario muy malo, nadie lo compraba. [...] Boal compraba todas las tardes ese diario y se quedaba leyendo en su escritorio y encontraba esas noticias absurdas. Son todas noticias auténticas, habrá que buscarlas,

¹⁴² Augusto Boal, *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*, Record, Rio de Janeiro, 2000.

¹⁴³ En ese periodo escribió nueve libros, entre los que resultan especialmente conocidos el *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, *200 Jogos para atores e não atores*; las novelas *Milagre no Brasil* y *Jane Spitfire*; las obras teatrales *Torquemada* y *O grande acordo de Tio Patinhas*, y las *Crônicas de Nuestra América*. Cf. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*.

como ya te dije.¹⁴⁴ Había noticias absurdas de cosas verdaderas... como que la gente para no pagar los trámites horrendos que hay que hacer cuando alguien muere, la gente ponía los cadáveres en los coches y se los llevaba así a su domicilio... Pero por supuesto que Boal inventaba y añadía y exageraba... Y nos leía las crónicas. Y nosotros moríamos de risa... Esa historia de la señora y la fiesta y la familia y los chanchos... eso lo inventaba él. Pero la noticia era verdadera: que la gente tenía que esperar 18 años para poder heredar lo que una vieja les había dejado, porque esa es la ley...¹⁴⁵

En el contexto de ese exilio, Boal escribió las *Crônicas de Nuestra América*.

Crónicas de tránsito, historias leídas y transformadas, historias escuchadas en sus viajes por América Latina, historias cuya escritura deliberadamente reproducía marcas de oralidad y buscaba conservar los tonos de los hablantes que le daban su testimonio, una expresión latinoamericana y diversa.

La revisión documental del archivo de autor, en el Instituto Augusto Boal de Rio de Janeiro, me permite afirmar que las *Crônicas de Nuestra América* pasaron por muchas transformaciones, y que Boal ejercitaba continuamente su escritura: se releía y corregía con frecuencia. Se movía a través de sus textos como lo había hecho por los territorios recorridos en el continente, desplazándose y observando minuciosamente los detalles de cada cultura. Entre sus notas personales aparece otro gesto interesante: algunas de las crónicas fueron originalmente escritas en español y otras en portugués. A veces incluso mezclaba los registros de ambas lenguas en un mismo texto: “Fiz [...] um show italo portuñol –sempre gostei de misturas!”¹⁴⁶

En medio de esas infinitas transformaciones textuales, las crónicas siguieron una trayectoria de divulgación inusual, y en octubre de 1974¹⁴⁷, fue publicada la primera crónica

¹⁴⁴ *Este es un pedido formal que Cecilia Boal me hace, de rastrear las notas originales de *La Razón* para incorporarlas al archivo general del Instituto Augusto Boal.

¹⁴⁵ Cecilia Boal en entrevista, 26 de octubre de 2018, Rio de Janeiro.

¹⁴⁶ Augusto Boal, *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*, Record, Rio de Janeiro, 2000, p. 297.

¹⁴⁷ Augusto Boal, “Os coelhos de Pancho González” en *O Pasquim*, Año VI, n° 276, 15 a 21/10/74, Ipanema, Rio de Janeiro, 1974.

de Boal en la revista brasileña *O Pasquim*.¹⁴⁸ La crónica se llamó “Los Conejos de Pancho González” y apareció en número especial de *O Pasquim* (cosa rara, ya que la revista muy pocas veces hizo números monotemáticos), dedicado a la CIA y el intervencionismo estadounidense en América Latina. La crónica de Boal hablaba de un hombre mexicano que residía en EUA y que fue engañado por la legislación estadounidense cuando quiso comprar un conejo para su hijo, y terminó pagando por todos los descendientes que el animal rápidamente tuvo.

Boal presentó sus textos en la revista como “Crónicas de Nuestra América”, haciendo referencia explícita a la categoría filosófica y política que el escritor cubano José Martí desarrolló en el ensayo *Nuestra América*, escrito en 1891.

Los textos de Boal migraron junto a él, en su ruta por el mundo, atravesando diferentes estilos y soportes de publicación. Las *Crônicas de Nuestra América*, en su condición de textos abiertos, perfectibles, continuamente corregidos y aumentados por su autor, son muestra clara de la importancia que Boal le daba al diálogo simbólico con sus lectores, editores y compañeros de revista. Son además textos ontológicamente anclados al exilio y a la experiencia estética que éste produjo en Boal.

La elección del nombre *Nuestra América* revela el interés de Boal por sumarse al debate histórico sobre territorialidad en América Latina, y muestra los múltiples gestos de su mirada continental en todo su trabajo: como dramaturgo, escritor, periodista y crítico.

¹⁴⁸ Se presume que Boal envió en 1974 una muestra de las crónicas a Ziraldo y Jaguar, quienes las valoraron positivamente y le extendieron una invitación para escribir más crónicas regularmente y publicarlas en *O Pasquim*. Sobre la recepción de las crónicas en el público lector de *O Pasquim*, Boal afirmó: “O Jaguar me escreveu uma carta que me deu uma alegria danada, dizendo que o pessoal está gostando muito das minhas “Crônicas de Nuestra América” e me pedindo pra eu escrever mais e contar coisas de teatro, que é coisa que eu não faço já faz mais de três anos...” (BOAL, ca. 1975)

Ahí reside también la importancia de su modesta cooperación para *O Pasquim*: La voz de Boal se suma, desde una experimentación literaria, a la exploración filosófica que en la revista se plantea constantemente sobre América Latina¹⁴⁹, a partir del reconocimiento de Brasil como una región multicultural y diversa también perteneciente y conectada al territorio simbólico y real del continente latinoamericano:

La publicación de las crónicas de Boal (y la contribución que éstas representaron en términos de creación y experimentación literaria y teatral) formó parte de un proyecto más amplio de análisis de América Latina que se llevó a cabo en la revista y en el programa editorial del grupo de *O Pasquim*, conformando una agenda político-cultural, aunque, probablemente, esa agenda nunca existió de manera deliberada y formal. Además del espacio garantizado para la creación literaria (representada básicamente por Boal), lo que pudimos observar en los números publicados a lo largo de los años —secundados, en cierto sentido en el programa editorial de Codecri— fue la presencia sistemática de análisis político regional, con una implícita y eventualmente explícita toma de posición de la revista, y de entrevistas con personajes importantes del campo cultural, literario e intelectual latinoamericano o sobre temáticas concernientes a la región. El programa editorial de Codecri, poco después de editar las *Crônicas de Nuestra América* de Augusto Boal, publicó *América Latina: dois pontos*, compilación de las crónicas políticas del periodista Newton Carlos. En 1979, el libro ya estaba en su segunda edición, lo que también denota un gran interés del público lector por la crónica política latinoamericana...¹⁵⁰

Al recibir colaboraciones desde el extranjero¹⁵¹, y en la apuesta política por repensarse parte de una comunidad en movimiento, *O Pasquim* estaba consolidando también un nodo de

¹⁴⁹ “La consulta a los 1072 ejemplares de *O Pasquim*, pero en especial a los números publicados durante los años de plomo de la dictadura y los del inicio de la apertura política, comprueban que América Latina fue, para sorpresa de muchos, una presencia constante en la revista. La sorpresa se explica, si consideramos la tradicional imagen de “insularidad” asociada a los brasileños en relación con los vecinos. Tal imagen servía como orientación para la agenda informativa de la prensa tradicional y, en términos generales, también solía marcar la llamada prensa alternativa, muy activa en la época” en Regina Crespo y Valentina Quaresma “América Latina en *O Pasquim*: entrevistas, política y *Crônicas de Nuestra América* (1969-1979)” en *Caderno de Letras*, no. 39, Pelotas, ene-abril 2021, p. 273. Disponible en: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/article/view/20273/13086#>

¹⁵⁰ *Idem*.

¹⁵¹ Entre la interminable lista de participantes están Paulo Francis, que primero colaboró desde Brasil y más tarde se exilió a Estados Unidos; Chico Buarque en Orly, Francia; Caetano Veloso en Londres, Newton Carlos, Eduardo Galeano, Quino, Francisco Julião, Herbert de Souza, Severo de Salles, Teotônio dos Santos e Neiva Moreira, por mencionar sólo algunos de los colaboradores, esporádicos o constantes, de la revista.

sociabilidades desafiantes del orden establecido por las dictaduras militares que emergieron en el continente entre las décadas de 1960 y 1970.

O Pasquim nació en Ipanema, Rio de Janeiro, a finales de la frenética década de los 60 en Brasil. El primer número apareció en las bancas el 26 de junio de 1969. Y fue literalmente cuestión de un día para que la explosión de entusiasmo por la publicación alcanzara a los más de doscientos mil lectores que se volvieron asiduos, público voraz de las historietas, entrevistas, y desparpajado humor que impregnaba cada sección de la revista.

Un grupo de bohemios periodistas, amigos entre sí, marginalizados medianamente por los periódicos en los que habían trabajado antes, integraron el primer comité de redacción de *O Pasquim*. En la experiencia de creación que atravesaría más de 20 años de publicación colectiva ininterrumpida (de junio de 1969 a noviembre de 1991), el comité se resquebrajó y transformó, pero nunca renunció a la lógica de colectivo acéfalo que marcó el inicio de su colosal y desquiciado trabajo editorial.

El primer número costó 50 centavos de cruzeiro (un año más tarde costaría 1 cruzeiro), tenía formato tabloide y advertía que se trataba de una revista de publicación semanal, con recomendación de lectura para mayores de 16 años. Una frase acompañaba los datos de presentación: “Aos amigos, tudo; aos inimigos, justiça”. Cada número, la frase de apertura cambiaba. A veces aludía al contenido del momento, a veces eran juegos verbales o desafíos de los propios miembros de *O Pasquim*. Rápidamente, la frase de inicio se convirtió en un signo ineludible de la publicación.

(En la portada (Fig. 1) aparecía la caricatura de un ratón señalando hacia una pared intervenida con los nombres del equipo creativo, en orden de aparición en el número: Jaguar (único miembro de *O Pasquim* que permaneció en el comité de redacción hasta el cese de la publicación), Tarso de Castro, Sérgio Cabral, Claudius, Don Martin, Millôr Fernandes,

Fortuna, Ziraldo, Martha Alencar, Sérgio Noronha y Luiz Carlos Maciel. A partir del segundo número, el caricaturista Henfil se incorporaría al periódico, seguido por Ivan Lessa y Paulo Francis.



(Fig. 1) Portada del primer número de *O Pasquim*.

Ese ratón sería el símbolo indiscutible de la revista y acompañaría la publicación a lo largo de las dos décadas de su existencia. Se trataba de Sig, un personaje del dibujante Jaguar, originalmente creado en 1964 a pedido de una campaña publicitaria para una compañía cervecera, pero reapropiado para *O Pasquim* y rebautizado como un homenaje irónico a Sigmund Freud. Sig, “el ratón que ruge” haría sus apariciones en el periódico como una conciencia cuestionadora, una voz que intervenía todos los textos del periódico e incluso a peleaba con los otros personajes del semanario.¹⁵²

El titular anunciaba un reportaje de Chico Buarque sobre su afición por el equipo de fútbol Fluminense y un artículo de Odete Lara sobre el Festival de Cannes. Había una caricatura sobre el concurso de belleza Miss Brasil. Pero la gran noticia era la entrevista hecha al periodista consagrado Ibrahim Sued. Al tenerlo como entrevistado principal, *O Pasquim* hacía explícita su postura de pluralidad, tal como señala Márcio Pinheiro, en su libro de próxima publicación *Rato de redação: Sig e a história nos arquivos do Pasquim 50 anos depois*: “O jornal marginal, nanico, alternativo, reconhecia a importância do colunista vinculado à grande imprensa e que circulava nas altas esferas. Por deixar qualquer sectarismo de lado, *O Pasquim* seria recompensado de imediato e emplacaria em sua primeira edição um grande furo de reportagem. Foi o jornal o primeiro a dar o nome do próximo presidente. Ibrahim Sued garantia na entrevista que Arthur da Costa e Silva seria sucedido pelo também gaúcho—e também general— Emílio Garrastazu Médici. O que se confirmou”.¹⁵³

Por parte de los editores, la presentación de *O Pasquim* a los lectores se resumió en el párrafo que acompañó la fotografía de Ibrahim Sued en la portada:

¹⁵² Cf. Maria Aparecida de Aquino, *Censura, imprensa, estado autoritário (1968-1978)*, São Paulo: EdUSP, 1999.

¹⁵³ Márcio Pinheiro, *Rato de redação: Sig e a história nos arquivos do Pasquim 50 anos depois*, Matrix, Rio de Janeiro, 2022.

O Pasquim surge com duas vantagens: é um semanário com autocrítica, planejado e executado só por jornalistas que se consideram geniais e que, como os donos dos jornais não reconhecem tal fato em termos financeiros, resolveram ser empresários. É também um semanário definido – a favor dos leitores e anunciantes, embora não seja tão radical quanto o antigo PSD. Até agora O Pasquim vai muito bem – pois conseguimos um prazo de trinta dias para pagar as faturas. Êste (sic) primeiro número é dedicado à memória do nosso Sérgio Porto, que hoje deveria estar aqui conosco. No mais, divirtam-se – enquanto é tempo e não chega o número dois.

Por supuesto, una primera dificultad en la planeación del periódico como proyecto independiente, fue llegar a un acuerdo sobre el tiraje para el primer número. Los propios editores eran inversionistas (“jornalistas que se consideram geniais e que, como os donos dos jornais não reconhecem tal fato em termos financeiros, resolveram ser empresários”) y las cuentas parecían no rendir para sus propósitos, dificultad a la que aludían com franco sarcasmo. Ante la contingencia, Jaguar propuso que fueran 3,000 ejemplares, pero tras muchas discusiones, decidieron cometer la audacia de imprimir 14, 000. Para su sorpresa, se agotaron por completo en un día, y el jefe de imprenta les pidió autorización para imprimir otros 14,000 que también fueron devorados por el público lector.¹⁵⁴ El furor que *O Pasquim* empezaba a perfilar era ya imparable.

En palabras de Márcia Neme Buzalaf, el público lector de *O Pasquim* estaba compuesto por dos grandes grupos: intelectuales que directa o indirectamente fueron “norteadores dos movimientos revolucionários” y que define tanto como creadores y mediadores culturales, como testigos, actores o conciencias de la vida urbana.¹⁵⁵ El segundo grupo eran los jóvenes lectores que tuvieron en mayor o menor medida un activismo político en el marco de las movilizaciones sociales de los años 60, y que, según un estudio de la Shell

¹⁵⁴ Beatriz Kuschnir, *Cães de guarda. Jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988*, São Paulo, Boitempo, 2004.

¹⁵⁵ Márcia Neme Buzalaf, “Historiografia e jornalismo na compreensão da ditadura civil-militar: as três fases de censura no jornal O Pasquim” en *Atas do IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem/ I Encontro Internacional de Estudos da Imagem*, 07-a 10 de maio de 2013, Londrina, Paraná, p. 2052. Disponible en: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2013/anais2013/trabalhos/pdf/Marcia%20Neme%20Buzalaf.pdf>

(cuyos resultados se publicaron en el número 11 de la revista), constituían una heterogénea población con las siguientes características: el 70% de los lectores tenían entre 18 y 30 años de edad, el 23% entre 31 y 44, mientras que un 7% eran mayores de 45.¹⁵⁶ Como un dato adicional significativo, vale recuperar los resultados de la investigación de Marcelo Ridenti, que estudia el impacto de los procesos judiciales en contra de los opositores al régimen dictatorial, y contribuye a complejizar el perfil de los lectores de *O Pasquim*: la mayoría de su joven audiencia contaba con un grado de escolaridad superior, eran predominantemente habitantes de la ciudad de Rio de Janeiro, y militaban o simpatizaban con causas sociales a las que contribuyeron a financiar con su consumo. Esta información ayuda a comprender las razones que fortalecieron a la revista como un medio peculiar en el ambiente de la prensa alternativa, y sitúa la presencia de los lectores como decisiva en la resistencia de *O Pasquim* a la censura.¹⁵⁷

Para entender el fenómeno masivo de recepción de *O Pasquim*, Buzalaf insiste en la importancia de observar el tenso ambiente generacional y discursivo de la década de los años 60 en Brasil y en el mundo, especialmente respecto a los movimientos estudiantiles universitarios y a la producción de nuevos grupos y manifestaciones culturales, como el Tropicalismo:

Entre essas manifestações, o Tropicalismo teve marcante importância no *Pasquim*. Para Heloísa Buarque de Hollanda, o Tropicalismo foi tanto produto quanto espaço criativo da crise instituída pelos modelos de intervenção daquele período. As vanguardas que habitavam aquela Ipanema estavam vinculadas à juventude, ao experimentalismo e à intelectualidade, considerados elementos constitutivos e diferenciais da Geração de 60.¹⁵⁸

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 2053.

No obstante las divergencias ideológicas y estéticas entre los múltiples grupos de oposición al régimen militar en Brasil, las manifestaciones artísticas de las décadas de 60 y 70 tuvieron como puntos comunes “una intensa afirmación del debate, la lucha y la acción creativa”.¹⁵⁹

Como afirma Marcelo Ridenti, las izquierdas brasileñas de la década de los sesenta y sus múltiples corrientes artísticas se hallaban atravesadas por una constante tensión entre vanguardia cultural moderna y las estructuras conservadoras fortalecidas después del golpe militar. En ese contexto, la apuesta de los tropicalistas, por ejemplo, era colapsar esas estructuras, entrando a ellas, en lugar de negarlas y atrincherarse en el pasado.¹⁶⁰

En medio de esa dinámica compleja, contradictoria y pujante, *O Pasquim* desempeñó un rol igualmente fecundo: se erigió a la vez como *vehículo* de **representación** de los intereses de su generación, y como espacio de **experimentación** de las ideas que defendían. Esta doble operación convirtió a la revista en el medio y el mensaje de su tiempo, desde su lanzamiento.¹⁶¹ Un medio, un instrumento y un taller de experimentación cultural donde la cultura misma de una época, estaba ocurriendo.

Bernardo Kucinski distingue a *O Pasquim*, de entre muchas otras ricas expresiones de prensa alternativa del periodo, no sólo por su peculiar afirmación de la cultura underground norteamericana, sino por la conjunción que de ésta hizo con sus raíces en lo nacional y popular brasileño, detonando así un movimiento contracultural propio, a través de la transformación del lenguaje del periodismo y de la publicidad, pero también del lenguaje coloquial. *O Pasquim* cuestionó abiertamente las costumbres establecidas por el autoritarismo y la hipocresía de la clase media, logrando incluso cierta transformación de los

¹⁵⁹ Marcelo Ridenti, *O Fantasma da Revolução Brasileira*. Editora UNESP, São Paulo, 1993, p. 104.

¹⁶⁰ *Idem*.

¹⁶¹ Márcia Neme Buzalaf, *op. cit.*, p. 2054.

hábitos y valores de su enorme población lectora, especialmente entre los jóvenes y adolescentes de los años setenta, que crecieron encapsulados en la narrativa del milagro económico y de la moral provinciana de las ciudades del interior del país.¹⁶²

Otro rasgo distintivo de *O Pasquim*, en su juego dinámico, era la notable presencia del lector, y la reafirmación, en la relación dialógica editores-lectores, de la singularidad que proponían como modo de vivir.

A partir del número 30, con un tiraje de 200 mil ejemplares, la revista se consolidó en el espacio público como todo un fenómeno editorial, y los publicistas comenzaron a adquirir varias páginas de anuncios. Con ello, surgió un estilo de vida centrado en *O Pasquim*, y un público definido por esa expresión de identidad. Se formaron clubes de lectura de fanáticos de *O Pasquim*, la publicidad llegó a ocupar el 30% del espacio de la diagramación, anunciando editoriales, bares, restaurantes, boutiques y carteleras culturales.¹⁶³

Todo ello contribuyó a la creación de un ecosistema de fecundo intercambio entre los editores de la revista y sus lectores, una comunicación directa, horizontal, buscada en general por la prensa alternativa y pocas veces alcanzada. Ejemplo de este diálogo es la sección de cartas, sostenida por Iván Lessa, que con un tono de proximidad que a veces incluso insultaba a los lectores, estableció un vínculo con ellos. Una relación que Kucinski describe como adulta, que no intentaba paternalizar, instrumentalizar al lector o convencerlo de ninguna agenda.¹⁶⁴

Henfil, uno de los editores más jóvenes de *O Pasquim*, afirmó alguna vez, sobre esa volición dialógica de la revista como un proceso de crecimiento mutuo: “O leitor vai

¹⁶² Bernardo Kucinski, *Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa alternativa*, 3ª ed. ver. e ampl., Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 13.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 212.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 213.

desenvolvendo seu senso crítico junto com o jornal e acaba voltando esse senso sobre o próprio *O Pasquim*. A presença do leitor em *O Pasquim* é avassaladora”.¹⁶⁵

El nombre de la publicación *O Pasquim*, nació como una estrategia de resistencia: autoproclamarse pasquines, panfleto, periodicucho, para desmontar la injuria de sus detractores, adoptándola. Para el diccionario brasileño Aurélio, la palabra pasquín remite a “um jornal ou panfleto difamador ou uma sátira afixada em lugar público”.

Etimológicamente se plantea que la palabra proviene de “Pasquino”, el nombre de una estatua en Roma, a la cual solían fijarse escritos satíricos. El periódico *O Pasquim*, en la genealogía ficcional de su origen, inventa una explicación falsa, según explica Márcio Pinheiro: *Pasquino* también hacía referencia a un personaje italiano, de identidad poco clara, apareciendo a veces como cocinero, sastre o barbero, que editaba un pequeño periódico con los chimes de la ciudad que recolectaba de oídas, y distribuía de puerta en puerta. Pasquino usaba el periódico como medio para atacar a sus enemigos. En la narrativa que los editores hacían de esta genealogía cultural, atribuían a Chico Buarque, su “corresponsal” en Italia, la investigación y autoría de esa historia.¹⁶⁶

Tarso de Castro y Jaguar fueron los principales defensores del nombre, justamente por parecerles que representaba una apropiación del carácter peyorativo del término y les permitía jugar con el tono sensacionalista y vulgar de las publicaciones panfletarias y desde ahí burlar los mecanismos represivos de la censura. Sobre el proceso de selección de un nombre para el proyecto, Jaguar cuenta:

“Listas e listas de nomes eram descartadas. Aí lembrei-me da Tribuna da Imprensa, que tinha tiragem bem menor que os jornalões. Por isso era pejorativamente chamada de lanterninha da imprensa. Deu a volta por cima adotando a lanterna como símbolo. “Que tal Pasquim”, propus. “Vão nos chamar de pasquim (jornal difamador, folheto injurioso) terão de inventar outros

¹⁶⁵ Henrique de Souza Filho “Henfil”, en entrevista para *Opinião*, Rio de Janeiro, 23 de julio de 1976.

¹⁶⁶ Márcio Pinheiro, *op. cit.*

nomes para nos xingar.” A sugestão não suscitou muito entusiasmo, mas como ninguém aguentava mais tanta reunião, acabou sendo aprovada. Nossa primeira redação foi numa sala no prédio da distribuidora da Imprensa, na rua do Resende, 100, no Centro. A equipe: nós cinco, uma secretaria (a musa inspiradora do Pasquim), dona Nelma Quadros, e um boy, Haroldo Zager (que mais tarde foi nosso diretor de arte).¹⁶⁷

Después de mucho debatir, el comité editorial terminó optando por el término “pasquín” para autoproclamarse, en parte reivindicando la cualidad informal, desordenada y coloquial de la construcción de sus contenidos. Esto se observa, por ejemplo, en la diagramación de la revista, que era totalmente libre y variaba de edición a edición. Los titulares rara vez coincidían con el artículo principal del número, y a menudo se experimentaba con diferentes técnicas de fotomontaje en las portadas, empleando ostentosas tipografías que pretendían ser a mano alzada. Esta técnica, espontánea al principio y explotada hasta el cese de la publicación, montó una maniobra que también definiría la orientación creativa del periódico. A menudo los textos se mostraban corregidos a mano, y se publicaban en contraste de escrituras: a mano y a máquina, como queriendo mostrar el *proceso* de edición *in situ*, enfatizando el hecho de que la obra periodística ocurría para ellos en el tránsito de las escrituras y lenguajes, y por tanto, cuestionando el carácter de la obra concluida, cerrada, inerte.

Martha Alencar era la encargada de dar cierta coherencia a los materiales. Sin embargo, no existía una línea editorial expresa o una consistencia significativa entre los textos, y rara vez se trabajaba temáticamente en los números. Esto debido a que cada autor era responsable por su texto publicado, entre editores y colaboradores invitados. A diferencia de otros periódicos o revistas, *O Pasquim* reivindicaba la multiplicidad de voces creativas en un mismo espacio, y enfatizaba la necesidad de respetar la voz y conciencia individual de

¹⁶⁷ Jaguar, “Toda a verdade (va lá, meia) sobre o começo do Pasquim” em *O Pasquim: Antologia*, vol. 1 (1969-1971), Rio de Janeiro, Desiderata, 2006, p. 7.

cada participante. Incluso –o especialmente– si eso significaba una disonancia entre los materiales y opiniones. Esto hacía visible la inmensa paleta de estéticas, retóricas y búsquedas estilísticas de los creadores de *O Pasquim*. Un repertorio infinito, un mosaico de ideas discordantes, escandalosas, agresivas, soeces incluso.

Ziraldó fue el gran artífice de la formación de una comunidad de humoristas y dibujantes de distintas generaciones, que, buscando opciones de entre la prensa alternativa, cada vez más amenazada, se sumaron a la idea de un proyecto periodístico propio en el que el humor fuera el centro de la creación, y no el aliño de la prensa formal.

La expansión de la prensa humorística se corresponde con el encogimiento del periodismo “serio” o formal, a partir de la publicación del acto institucional no. 2 (AI-2) y de la suspensión de ciudadanía a los opositores del régimen. Ese fue un periodo de gran actividad para Ziraldó, que lanzó en la revista *O Cruzeiro* el cuaderno humorístico *O Centavo*, donde publicaban tanto ilustradores consagrados como jóvenes promesas. Ziraldó convocó además a muchos jóvenes humoristas para la creación del suplemento *Cartum Js* dentro del *Jornal dos Sports*, en 1967. Esta notable generación de caricaturistas incluye nombres como Miguel Paiva, Juarez Machado, Al, Wagner y Henrique de Souza filho, mejor conocido como Henfil.¹⁶⁸

A pesar de la existencia de esos nuevos espacios de humor, la mayoría de las creaciones de los humoristas terminaban censuradas y por tanto descartadas para publicarse. A finales de 1967 esa obstaculización de la creación humorística se agravó con el cierre de *Cartum Js* y de *O Centavo*. Los humoristas migraron entonces al *Correio da Manhã*, cuya sección de humor (el suplemento *Manequinho*, de Fortuna) también fue eventualmente

¹⁶⁸ Bernardo Kucinski, *op. cit.*, p. 203-204.

desaparecida junto al periódico que la albergaba. Jaguar era el único que mantenía vivo un espacio en la página semanal de humor de la *Folha de S. Paulo*.

Jaguar y Ziraldo comenzaron a gestionar entonces la posibilidad de crear una plataforma propia, exclusiva para los humoristas. Imaginaban una publicación independiente, portavoz de todos los humoristas brasileños: “Os veteranos precisavam de espaços mais livres; para a nova geração tratava-se de conseguir aparecer, pois [segundo Henfil] “os grandes jornais preferiam humor estrangeiro mais barato e não comprometido com a realidade local””.¹⁶⁹

En 1968 Tarso de Castro, ex editor del periódico *O Panfleto*, trabajaba para la redacción de *Última Hora* junto a Sérgio Cabral y Jaguar, con quienes había entablado una amistad que duraría el resto de su vida. Tarso fue despedido, debido a una pelea con Samuel Weiner, su jefe en *Última Hora*, por divergencias políticas. Tras su salida del periódico, Tarso propuso que el grupo de amigos humoristas se concentrara en la poco conocida revista *A Carapuça*, e hicieran de ella su plataforma de publicación exclusiva. Pero Jaguar, visionario del alcance posible de sus fuerzas como grupo, propuso que crearan otra revista, totalmente nueva. El plan se concretó por la enérgica insistencia de Jaguar y porque Stanislaw Ponte Preta, editor de *A Carapuça*, falleció repentinamente. Nació entonces *O Pasquim*, y en su primer número rindió homenaje a Stanislaw.

Millôr Fernandes fue invitado a sumarse desde el principio a las filas editoriales del *Pasquim*. Ya por entonces era un periodista reconocido y valorado a nivel nacional, y había sido víctima de censura y persecución en su revista de humor político *Pif-Paf*, que sólo duró 8 números antes de ser retirada de circulación por la censura, por lo que sus pronósticos de

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 205.

supervivencia para el proyecto que le proponían no eran favorables. Aun así participó desde el primer número con el texto “Independência, é? Vocês me matam de rir”, que funcionó en cierta medida como la presentación del periódico ante el público lector. Millôr problematizó en ese ensayo la relación entre prensa y establishment, y advirtió sobre los desafíos que el periódico enfrentaría por parte de distintos censores: el gobierno militar, la iglesia brasileña, las “buenas” conciencias y los consumidores de humor satírico extranjero. Y sentenció: “Não se esqueça daquilo que eu te disse [a Jaguar]: nós, os humoristas, temos bastante importância para ser presos e nenhuma para ser soltos.” (Al poco tiempo, Millôr reculó de su escepticismo inicial y se integró formalmente al equipo de producción).

En un gesto interesante que se conservó por varios números, los demás miembros del comité editaron el texto de Millôr con una nota irónica en el encabezado: “O Millôr acha que ele é o inventor da liberdade de imprensa (Cláudio Mello e Souza num momento de rara maledicência)”. El juego de emplear epígrafes anti-solemnes para acompañar los textos del periódico se prolongó por muchos números. Cada vez que se presentaba una nueva colaboración de Millôr, se añadía la leyenda “el inventor de la libertad de prensa”.

Por un lado, eso da cuenta del carácter irónico evidente de la revista, pero también arroja luz sobre un procedimiento interesante de auto-ficcionalización de los procesos internos de producción del periódico. Continuamente empleaban ficciones narrativas para crear caricaturas verbales de su organización de trabajo. Hacían tiras cómicas en las que se mostraba al equipo editorial desesperado por completar el material, sacar una nota, conseguir una entrevista. Tanto las disputas reales¹⁷⁰ al interior del grupo, como las ficcionales, eran

¹⁷⁰ El eje común en ese grupo heterogéneo, en un principio, fue la pertenencia al barrio de Ipanema y el combate frontal a la represión militar. Sin embargo, las disputas y desacuerdos internos marcaron fracturas irreparables en el comité creador. La más violenta ocurrió entre Millôr Fernandes y Tarso de Castro, que concluyó con la dolorosa renuncia de éste último a *O Pasquim* en 1971.

expuestas continuamente como material satírico sobre las implicaciones y dificultades que el ritmo de producción frenética de la revista suponía para sus creadores.

En la década de los 80, *O Pasquim* entró a una fase brutal de crisis financiera, lo cual desembocó en la necesaria disminución del tiraje, y llevó a los editores a preguntarse cuál debía ser la línea a seguir, entre una radicalización política mayor y una vertiente humorística menos mordaz:

Ziraldos fez uma nova tentativa ainda em 1981 de reerguer *O Pasquim*, revitalizando seu humor. Em longa carta a Iván Lessa anunciava que “estava pegando o bastão” da direção do jornal e ofereceu a Lessa uma remuneração fixa mensal e ainda o pagamento escalonado dos atrasos em troca da sua participação em uma nova fase do jornal que teria “alegria” como linha editorial [...] Mas essa mudança nunca ocorreu. Fracassada mais essa tentativa de reerguer o jornal, Ziraldos e Jaguar levaram *O Pasquim* a uma disputa político-partidária contrária às suas tradições anárquicas, o que acabou separando-os. Como pano de fundo havia a aguda crise financeira e uma vendagem cada vez menor...¹⁷¹

Eventualmente el periódico fue traspasado a un ex colaborador de *O Pasquim*, el empresario João Carlos Rabelo, y en adelante, pese a conservarse el espíritu irónico contestatario, la concentración crítica fue alrededor de la corrupción, el neoliberalismo y las elecciones, en un tono disruptivo muy distinto al de los primeros diez años del semanario. Finalmente, la crisis inflacionaria del gobierno Color de Mello volvió insostenible la publicación, y *O Pasquim* produjo su último número a finales de 1991, cerrando así más de veinte convulsos años de creación.

La vida pública de *O Pasquim* en su primera década experimentó los mismos episodios de censura y violencia que la vida pública de Augusto Boal como activista cultural y político. Por supuesto esto tiene que ver con el momento histórico de consolidación de la dictadura militar y sus implicaciones represivas en todas las esferas de las vidas de las personas. Pero me parece importante hilar los nodos comunes de estas dos experiencias

¹⁷¹ Bernardo Kucinski, *op. cit.*, p. 226-227.

creadoras, dado que invariablemente se cruzan, afirmando con ello, una voluntad de resistencia y de vida, frente a la violencia.

En 1969, el mismo año en que se inauguraba *O Pasquim*, Boal escribía la obra de teatro que le costaría no sólo la censura, sino el brutal episodio de tortura vivido y finalmente el exilio indefinido de Brasil: *Bolívar, Labrador del mar*.

En esta pieza, Boal ponía en evidencia un interés notable por la metáfora bolivariana de integración latinoamericana. En resonancia con la conciencia de diversidad lingüística y cultural con que Boal entiende y representa el continente, la obra está escrita en francés, español y portugués. Boal no sólo citó a José Martí en el primer acto, sino que le dedicó la pieza:

(O ELENCO ENTRA NATURALMENTE EM CENA. O CORINGA DESTACA-SE DOS DEMAIS, AVANÇA.)

Coringa – Nós somos o Teatro de Arena de São Paulo. Cantamos Histórias, quando como e onde podemos contar. Chegou a vez de SIMÓN BOLIVAR, o Libertador.

Ator – Este espetáculo es dedicado al poeta latino americano JOSÉ MARTI, que sobre Bolívar ha dicho:

Atriz – “En calma no se puede hablar de aquel que no vivió jamás en ella; de Bolívar se puede hablar con una montaña por tribuna, o entre relámpagos y rayos, o con un manojo de pueblos libres en el puño y la tiranía descabezada a los pies. Y todo lo que digamos, aun lo excesivo, no será demasiado, porque todos los que estamos aquí reunidos esta noche somos hijos de su espada.”¹⁷²

La perspectiva latinoamericanista de Boal permea todos sus escritos desde mucho antes del periodo de su exilio. No se trata solamente de un interés motivado por el desplazamiento obligado, sino de una toma de conciencia histórica y continental que atraviesa toda su obra y trabajo docente y actoral. Continuamente vuelve a las premisas martianas y bolivarianas, por supuesto, con un ejercicio de reapropiación particular en cuya escritura fue constante el recurso dramaturgico de tomar un personaje histórico a partir del cual desarrollar escenas que

¹⁷² Augusto Boal, Ato 1 de *Simón Bolívar, Labrador do Mar*, Archivo Instituto Augusto Boal, Rio de Janeiro, 1969.

aludieran al contexto político del presente en América Latina. Ese fue el detonante de la Serie Teatral *Arena Conta*, que Boal desarrolló en el Teatro Arena en São Paulo, en coautoría con su amigo, el también actor y dramaturgo, Gianfrancesco Guarnieri.

Boal estuvo a cargo del Arena de 1955 a 1970, y en ese periodo fundó el *Seminario de Dramaturgia del Teatro de Arena*, junto a Guarnieri. En 1960 escribió la pieza *Revolução em América do Sul* y la presentó ahí mismo. La obra cobró relevancia nacional por su aguda representación de la explotación de la clase, vista a través de la lucha de su protagonista, el héroe del pueblo, José Da Silva, contra la represión política y social latinoamericana. El entusiasmo del público (tanto brasileño como extranjero) por el montaje de la obra atrajo la atención del Gobierno Federal, que entonces comenzó a seguir con rigor la trayectoria de Boal, de por sí observado por el organismo de inteligencia.

En 1965, como ya mencioné, Boal y Guarnieri iniciaron la serie de teatro musical *Arena Conta*, en la que reflexionaban sobre el pasado de Brasil como una serie de injusticias sociales y de luchas históricas por la liberación del pueblo. A ese ciclo pertenecen *Arena canta Bahia* –pieza en la que participaron Maria Bethânia, Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé y Piti; *Arena conta Zumbí* –con Lima Duarte, Gianfrancesco Guarnieri, Marília Medalha, David José, Dina Sfat, Anthero de Oliveira, Vanya Sant'Anna, Chant Dessian y José Luiz de França Penna–; y *Arena Conta Tiradentes*, pieza en la cual Guarnieri y Boal experimentaron por primera vez con el sistema comodín –con estrategias muy cercanas al teatro épico de Brecht, enorme influencia en los primeros años de carrera de Boal– para representar a través de próceres nacionales, los mecanismos de la opresión contemporánea en el Brasil que vivían los autores.¹⁷³

¹⁷³ Cf. Jorge Saura (coordinador), “Augusto Boal” en *Actores y actuación: Antología de textos sobre la interpretación escritos por los propios intérpretes*, vol. III, Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 119-120.

En 1970, al salir una noche del ensayo, justamente de la obra de Bolívar, Boal fue arbitrariamente detenido y permaneció desaparecido ante sus familiares y amigos durante dos meses:

Para [O festival de teatro de] Nancy, reensaiávamos Bolívar. Trabalhávamos dia e noite. Angústia. O cerco apertava, torquês. Perigo. Acabado o ensaio, Cecilia me telefonou. As milanesas estavam cheirosas. Fui pisando em ruas molhadas. Na Amaral Gurgel –fazia escuro e chovia– três homens armados saíram de um fusca. [...] Torcendo meu braço, perguntaram se ia ser necessário me algemar ou se eu iria por bem. Não tive escolha: foi sequestro. Eu estava preso.¹⁷⁴

En el periodo de prisión fue sometido a tortura e interrogatorios que indagaban sobre sus lazos con “grupos guerrilleros y células comunistas”:

A tortura é procedimento odioso. Como o amor, faz-se em nudez. O pau-de-arara, simples e popular, é ainda hoje utilizado para presos comuns, no Brasil inteiro. Quem disser o contrário sabe que mente! [...] No começo, a dor é apenas suportável. Depois, não: sofre-se demais [...] Eram demais as punhaladas da dor. Quis ganhar tempo, perguntei de que me acusavam. Não sabiam: as equipes que torturavam não eram as mesmas que prendiam –a cada qual, sua especialidade mortífera. [...] Olhou a lista de acusações graves. A primeira dizia que eu difamava o Brasil quando viajava ao exterior. Perguntei como difamaria. Lendo na lista, disse que eu difamava a pátria porque afirmava, no estrangeiro, que no Brasil existia tortura. Impossível não rir, mesmo pendurado. O reostato aumentou a carga. Secou meu riso magro.¹⁷⁵

Gracias a la incesante búsqueda de Cecilia y del hermano de Boal, y a la presión ejercida por la comunidad teatral internacional, a Boal se le prometió un juicio y fue puesto en libertad para acudir al encuentro teatral en Nancy, Francia, no sin antes advertírsele que debía abandonar permanentemente Brasil:

Antes da sentença final, o juiz me concedeu o direito de viajar e me juntar ao elenco. Minha presença em Nancy daria a impressão de magnanimidade: a ditadura precisava mostrar cara menos sórdida. Assinei documento prometendo voltar terminado o Festival e estar presente no tribunal na hora da sentença. O funcionário que me fez assinar a promessa de retorno avisou: “Não prendemos ninguém segunda vez: matamos! Não volte nunca. Nesta linha: assine! Prometa voltar”. Foi o único conselho da ditadura que segui à risca: só voltei em dezembro de 1979, meses depois da Anistia.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Augusto Boal, *Hamlet e o filho do padeiro, memórias imaginadas*, p. 272.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 278-279.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 282.

En 1971 Boal fue obligado a abandonar Brasil. El 12 de marzo de 1971, el comité editorial de *O Pasquim* viviría el primero de los graves atentados en su contra: una bomba fue colocada en las oficinas de redacción. Se encontraban en la primera de las tres fases de censura y violencia que experimentarían, “el relax”.

La bomba no estalló, aparentemente por una falla técnica, pero estaba claramente destinada a la redacción de *O Pasquim*. El atentado ocurrió días después de la publicación del número 39 de la revista, en cuya portada se leía: “Este número foi submetido à censura e liberado”.¹⁷⁷ La noticia del atentado fue comunicada por los propios editores de *O Pasquim*, en el siguiente número. Para acompañar su irónica declaración, incluyeron una fotografía de todos ellos caracterizados como calaveras:

Damo-nos por vencidos, como diria um purista. Até agora, ainda não sabemos quem colocou a bomba na rua Clarisse Índio do Brasil (vocês já repararam no nativismo de nosso endereço) na madrugada de quinta-feira, doze de março (felizmente, como sempre, estávamos no bar). Mas já sabemos, naturalmente, a direção e de onde veio o ataque. E sabemos, sobretudo, o que pretendem os agressores. Assim, para evitar qualquer futuro atentado, damos acima aquilo que tão ardentemente desejam os terroristas: ver nossas caveiras. Pela ordem, da esquerda para a direita: Luiz Carlos Maciel, Paulo Francis, Jaguar, Fortuna, Tarso, Millôr, Henfil, Ziraldo, Sérgio Cabral, Paulo Garcez e a caixa de uísque vazia.¹⁷⁸

El tono de humor de *O Pasquim* para responder a los ataques fue modificándose a partir de ese momento, de forma directamente proporcional a la escalada de violencia que siguió. En la portada las frases de apertura exponían cosas como lo siguiente: “Se alguém pensa que *O Pasquim* se atemoriza com ameaças e pressões, pode tomar nota de uma coisa: é verdade”¹⁷⁹ y “*O Pasquim*, um jornal de oposição ao governo grego”.¹⁸⁰

La salida de Boal de Brasil coincide con el recrudecimiento de la censura que vivieron los editores de *O Pasquim*, que hasta ese momento habían sorteado de manera “relajada” (de

¹⁷⁷ Márcia Neme Buzalaf, *op. cit.*, p. 2058.

¹⁷⁸ *O Pasquim*, edição 40, Rio de Janeiro, 1970.

¹⁷⁹ *O Pasquim*, edição 56, Rio de Janeiro, 1970.

¹⁸⁰ *O Pasquim*, edição 45, Rio de Janeiro, 1970.

ahí el nombre del periodo). Esto se explica por el momento histórico de la dictadura en Brasil, de tránsito al gobierno Médici. En el siguiente apartado explicaré a detalle las fases de la censura vivida por *O Pasquim* y cómo eso se relaciona directamente con el tono y las exploraciones temáticas de Boal en las crónicas.

2.2) Las fases de la censura: diálogos periodísticos de Boal con *O Pasquim*

O Pasquim inició su vida pública cuando la dictadura militar tenía cuatro años en curso. En 1969, cuando se lanzó el primer número del semanario, ya estaba en vigor el Ato Institucional no. 5 o AI-5, que signaba uno de los momentos de mayor recrudescimiento de las políticas represivas del Estado militar.¹⁸¹ El AI-5 entre otras arbitrariedades, marcaba la legalización de la suspensión de derechos políticos a cualquier ciudadano, bajo criterio irrestricto del poder Ejecutivo. Este fue un parteaguas en la experiencia cívica del país, pues no sólo permitía la intervención sin plazo delimitado en estados y municipios del país entero sin las consideraciones constitucionales hasta entonces dispuestas, sino que instauraba la libertad vigilada y la prohibición de manifestación, organización o tránsito:

Art. 5º - A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em:

- I - cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função;
- II - suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais;
- III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;
- IV - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança:
 - a) liberdade vigiada;
 - b) proibição de freqüentar determinados lugares;
 - c) domicílio determinado [...]¹⁸²

La promulgación del AI-5 prohibió cualquier manifestación contraria al régimen, tanto tratándose de movimientos artísticos, como de protestas pacíficas o movimientos de resistencia armada, como el Movimiento Revolucionario 8 de octubre (MR-8), de corte

¹⁸¹ Cf. Paulo Marconi, *A Censura política na imprensa brasileira, 1968-1978*. Rio de Janeiro: Global, 1980.

¹⁸² Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro DE 1968, Consultado el 15 de noviembre en la Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponible en: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm

socialista. Los militares decidían qué trabajos artísticos deberían censurarse y cuáles no, y qué ciudadanos perdían sus derechos políticos y garantías civiles.¹⁸³

El periodo estuvo marcado por la llamada política de “Línea dura” que desembocaría en la abierta persecución, tortura, asesinato, exilio y desaparición forzada de miles de detractores del régimen. La censura jugó un papel instrumental indispensable en el desarrollo y preservación del modelo militar, como parte de un articulado proyecto de represión y control de las libertades civiles.

Lucas Borges de Carvalho explica que la censura se estructuró en dos campos institucionales distintos: la preocupación por la “decadencia moral” de la sociedad brasileña, y la represión de las actividades periodísticas que denunciaran el funcionamiento autoritario del régimen. Lo primero se manifestó en el control del erotismo y la pornografía en los espectáculos teatrales, las telenovelas y el cine, vigilados bajo la Constitución de 1967 y la Reforma N° 01/1969.¹⁸⁴ Lo segundo se expresó en el veto a las noticias que cubrieran prácticas como la tortura y las desapariciones, constituyendo la censura oficializada a la prensa alternativa.

La censura se constituyó como un mecanismo esencial de protección de las bases del régimen y se convirtió en un punto concreto de la agenda de la Doutrina da Segurança Nacional, que consideraba que los medios de comunicación eran espacios estratégicos para la formación y dirección de la opinión pública. Por tanto, no es de extrañar que tanto las publicaciones de *O Pasquim*, como la actividad teatral y política de Boal se consideraran “enemigas” del proyecto nacional.

¹⁸³ Cf. Maria Luiza Tucci Carneiro, *Minorias silenciadas*, São Paulo, EdUSP, 2002.

¹⁸⁴ Lucas Borges de Carvalho “A censura política à imprensa na ditadura militar: fundamentos e controvérsias” em *Revista da Faculdade de Direito da UFPR*, vol. 59, n° 1, Curitiba, 2014. Disponible en: <https://revistas.ufpr.br/direito/article/view/36349/22401>

Los fundamentos teóricos de la censura a la prensa se basan en la premisa ideológica del régimen de la *guerra total y permanente*, reflejo del contexto internacional polarizado entre Estados Unidos y la Unión Soviética, a causa de la Guerra Fría. En ese sentido, la narrativa del régimen militar construye “enemigos internos” que atentan contra la seguridad nacional, y que deben ser perseguidos y aniquilados, usando todas las armas y recursos institucionales posibles. La base de ese discurso autoritario reside en una legislación ambigua, de límites poco claros entre lo legal y lo ilegal, y en una noción de la “guerra cotidiana permanente, global y apocalíptica”¹⁸⁵ que demanda una cohesión ligada a un acérrimo espíritu nacionalista.

Como explica Nelson Borges, la narrativa del enemigo interno y la necesidad de una guerra permanente ayudan a los regímenes totalitarios a conservar un estado de crisis sostenida en el tiempo, que resulta de enorme efectividad jurídica. Institucionalizar la crisis permite la imposición de restricciones a las libertades y derechos individuales, facilitando procedimientos arbitrarios, el control policiaco de la población y el uso discrecional de las fuerzas represivas.¹⁸⁶

La censura y persecución experimentadas por los editores de *O Pasquim* y por Augusto Boal ocurrieron en el contexto de lo que Joseph Comblin considera “el método de gobierno de la paranoia”, descrito a partir de la mistificación de la acción de los Servicios de Inteligencia, cuya apuesta se centró en la persecución del “famoso comunismo internacional”.¹⁸⁷ Dado que tal realidad no existe, los gobiernos se concentraron en hallar los

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ Nilson Borges, “A doutrina de Segurança Nacional e os governos militares” en Jorge Luiz Ferreira y Lucília de Almeida Neves Delgado (coordinadores), *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura-regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*, 5ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2012, p. 30.

¹⁸⁷ Joseph Comblin, *A ideologia da segurança nacional: o poder militar na América Latina*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 217.

más improbables sustitutos: pequeñas reuniones de trabajadores, la mínima queja de los obreros, en la crítica a cualquier institución, justificaban la presencia en abstracto del enemigo del comunismo internacional.¹⁸⁸

Ante estas medidas coercitivas, el panorama para la prensa disidente del régimen era en extremo adverso, y sin embargo existían diferentes publicaciones progresistas que, pese a estar sostenidas por sectores empresariales tradicionalistas, se esforzaban por producir contenidos críticos que a la vez burlaran la censura y no les hicieran perder el patrocinio privado. Ejemplo de ello era la revista *Veja*, de Editora Abril, lanzada originalmente en 1968, y que se erigió como un espacio respetado por diferentes círculos intelectuales del país. Hacia los años 80, en la irregular transición hacia la apertura democrática que el término de la dictadura militar en 1985 marcaba, el quiebre entre miembros del comité de redacción de *Veja* por diferentes posturas políticas –y la discusión de la perspectiva crítica que la revista debería seguir– se hizo evidente, y en la línea editorial prevaleció la oscilación entre derecha liberal y conservadurismo.¹⁸⁹

La prensa brasileña de las décadas de 1960 y 1970 se convirtió en portavoz de su tiempo, acompañando las contradicciones del momento, ya fuera adhiriéndose a la narrativa hegemónica o confrontándola. Parte de la complejidad del momento debe explicarse con el auge de la televisión y el descrédito que la línea dura militar activó contra la prensa de oposición.

El surgimiento de una nueva realidad mediática en el país, con el esplendor de la cadena Globo Televisión, basaba su esplendor en el entretenimiento más que en la información,

¹⁸⁸ *Idem.*

¹⁸⁹ Cf. Gonçalo Junior, *A Morte do Grilo: A História da Editora A.C. e do gibi proibido pela ditadura militar em 1973*. São Paulo, 2012: Peixe Grande.

dependiendo menos de las coyunturas políticas, como era el caso de las revistas y los periódicos.¹⁹⁰ El periodismo, centrado hacia 1968 en el interés público de la ciudadanía, más que en la acción partidista, se enfrentó duramente a la censura, a partir de la victoria de los militares de línea dura, encabezados por Médici. En ese contexto, hubo grandes ejemplos de resistencia, como el *Jornal do Brasil*, que publicó una edición histórica, dedicada al análisis del AI-5, que logró sortear la censura.¹⁹¹

Lo que congregaba a toda la prensa alternativa era la coyuntura de combate ideológico y político contra la dictadura militar, así como la demanda activa por transformaciones estructurales que desmantelaran el capitalismo periférico y el imperialismo, de los cuales consideraban heredera a la dictadura. La prensa alternativa en Brasil surge entonces de la conjunción de dos pulsiones políticas de las izquierdas: el deseo de protagonizar las transformaciones propuestas y la búsqueda de los periodistas por espacios diferenciados del discurso oficial de la prensa alineada.

En las condiciones específicas del autoritarismo, y dentro de ese nutrido universo de publicaciones periódicas alternativas y espacios de reorganización política de las múltiples izquierdas, *O Pasquim* construyó y habitó un espacio hasta entonces inexistente en la prensa brasileña, tanto por la originalidad de sus contenidos como por los innovadores procedimientos de lenguaje a los que recurrieron, convirtiendo a la revista en una revolución temática y mediática cuyos alcances ni los propios redactores imaginaron en un primer momento.

¹⁹⁰ Víctor Gentilli, “O jornalismo brasileiro do AI-5 à distensão: “milagre econômico”, repressão e censura” em *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Vol. I, No. 2, Universidade Federal de Santa Catarina, 2º semestre de 2004, pp. 91-93

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 92.

El altísimo rango de aceptación entre la población joven y el gran número de anunciantes en *O Pasquim*, llamaron aún más la atención de los órganos militares, que intensificaron las estrategias persecutorias contra la revista y sus editores.

Buzalaf distingue tres fases claves en la evolución de la censura dirigida contra *O Pasquim*: *O relax* (ocurrido entre el surgimiento de la publicación en junio de 1969 y octubre de 1970), *O embate* (en el periodo comprendido entre 1971 y 1973) y *O distanciamento* (de 1973 a 1975).¹⁹²

La primera fase coincide con el periodo en que Tarso de Castro estuvo al frente de las operaciones de la revista, dándole un perfil arrojado y creativo a *O Pasquim*, en un momento en que no se había dado parte al comité de redacción de ningún mecanismo oficial de censura previa. A pesar de no haber sido advertidos, era claro que la publicación se consideraba *subversiva*, y registro de ello hay en el archivo de Ernesto Geisel, digitalizado por el Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV).¹⁹³

En esta época fue publicada la famosa entrevista a la actriz Leila Diniz, que fue un parteaguas en la cultura periodística del momento y en la del propio *O Pasquim*. Fue a partir de esta entrevista que se instituyó el Decreto n° 1.007 “Leila Diniz”¹⁹⁴, que prohibía referirse en medios de prensa a la censura. Esto inauguró una tradición discursiva en la revista para evadir la censura: el uso de simbologías, asteriscos, espacios vacíos. Sin embargo, este recurso humorístico a menudo confundió no solamente a los censores, sino también a sus

¹⁹² Márcia Neme Buzalaf, *op. cit.*, p. 2056.

¹⁹³ Márcia Neme Buzalaf, *A censura no Pasquim (1969-1975): as vozes não-silenciadas de uma geração*, Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2009, p. 25. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/11449/93346>>.

¹⁹⁴ *Idem.*

lectores. En septiembre de 1970, una página entera fue ocupada con la expresión “Bla, bla, bla, bla...” para sustituir el espacio de un artículo que Tarso de Castro no entregó a tiempo. Esa burla que Sérgio Augusto consideró un inofensivo gesto dadaísta, fue interpretada por algunos lectores como una señal de la censura limitando la libertad de los periodistas.¹⁹⁵

Ese episodio demuestra que el humor y la apuesta textual de los editores de *O Pasquim* no eran recibidos unívocamente por los lectores y censores. En esta primera fase de conocimiento entre el público lector y los editores de *O Pasquim*, la ambigüedad del discurso debido a la censura (y a la propia dinámica caótica e irreverente la revista) daba pie a interpretaciones porosas y por tanto a una experiencia de lectura enigmática y sugerente que motivaba aún más a los lectores a continuar en el circuito de comunicación con *O Pasquim*. Por supuesto esto hacía evidente que “a preocupação dos censores com o semanário carioca aumentava com a mesma intensidade de sua circulação. Na edição de número 16, o jornal já vendia 80 mil, e comemorou, com uma festa, a venda de 100 mil exemplares depois de cinco meses do jornal, no final do ano de 1969. Depois de poucos meses, o jornal passaria a vender 200 mil exemplares até, finalmente, atingir 225 mil exemplares em 1970”¹⁹⁶.

La primera promulgación por decreto de un oficio de censura ocurrió después de que en el número 40, de abril de 1970, *O Pasquim* publicara una entrevista con Dom Helder Câmara, teólogo de la liberación cuyo nombre estaba prohibido en la prensa.¹⁹⁷ Su fotografía apareció en la portada. *O Pasquim* recibió la primera visita de su censora.

La responsable fue Marina Brum Duarte, censora militar asignada para revisar e incautar los materiales de *O Pasquim* a partir de 1970. Conocida como Dona Marina, la

¹⁹⁵ Márcia Neme Buzalaf, *Historiografia e jornalismo...*, p. 2057.

¹⁹⁶ Sérgio Augusto “O pingente que deu certo” en *O melhor de O Pasquim: Antologia*, vol. 1 (1969-1971), vol. I, Rio de Janeiro, Desiderata, 2006, p. 10-11.

¹⁹⁷ Bernardo Kucinski, *op. cit.*, p. 215.

también responsable de censurar las canciones de Chico Buarque, estableció con los editores de la revista un vínculo peculiar, a través de la experiencia bohemia. Jaguar, aficionado como era al whisky, detectó en Dona Marina esa predilección y comenzó a dejarle botellas como obsequio cada que le llevaba los materiales a revisión. Esta conexión ciertamente no exentó a la revista de los procedimientos de la censura, pero configuró una intimidad que, según el testimonio de Ziraldo, crearía la atmósfera ideal para negociar flexibilidad en la publicación de algunos textos.¹⁹⁸

En esta primera fase, la “preservación de la moral” era la gran preocupación del régimen militar, y *O Pasquim* elaboraba contenidos que la censura consideraba claramente atentatorios: revolución sexual, movimiento hippie, contracultura. La edición 70 de la revista marca el fin de esta primera etapa y la transición a un modelo de censura mucho más agresivo, paralelo al aumento de las coerciones políticas.

La segunda fase que Buzalaf reconoce como *O embate*, se distinguió por la destitución de dona Marina del cargo, a quien el régimen consideró no apta para el cargo, dada la familiaridad que había establecido con los humoristas editores de *O Pasquim*, y la flexibilización que tuvo con los contenidos que, de acuerdo con el régimen, tenía la encomienda estricta de censurar. La causa formal del despido de Marina fue el haber dado permiso para publicar un fotomontaje sobre el grito de independencia de Don Pedro I, al que Jaguar agregó un globo de diálogo en que se leía una frase tomada de una canción de Jorge Ben “Eu quero mocotó!”¹⁹⁹

¹⁹⁸ Buzalaf, *Historiografía e jornalismo...*, p. 2057.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 2060.

Lo que para Jaguar fue considerado literalmente “uma brincadeira”²⁰⁰ a pesar del elemento de provocación con el tema patriótico, para la policía del Destacamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) fue el pretexto adecuado para aprehenderlos, y en noviembre de 1970, varios periodistas de *O Pasquim* fueron detenidos arbitrariamente y sometidos a interrogatorio para explorar sus nexos con la izquierda y la guerrilla. De la detención escaparon los que no asistieron ese día a la redacción, y Tarso de Castro, que consiguió saltar la barda del fondo y resguardarse en la casa vecina.²⁰¹

El hecho de que la intervención estuviera a cargo del escuadrón de élite que era la DOI-CODI sólo confirma la gravedad con que el régimen militar contemplaba las operaciones de *O Pasquim*. Y con esa noción de gravedad fue que continuaron los ataques y hostigamiento a las personas cercanas a la red de publicación de la revista, como refiere Ziraldo:

Houve várias batidas em *O Pasquim* e a polícia levou muitos documentos, mas a mais séria foi a que levou presos ao departamento aéreo-terrestre da vila Militar, ocupado pelo DOI-CODI. Foram presos no fechamento, de madrugada: José Grossi [contador], Ziraldo, Paulo Garcez, Fortuna e Luiz Carlos Maciel. Prenderam em casa o [Paulo] Francis. Millôr não estava em casa quando foram prendê-lo. Os outros receberam proposta da polícia para se entregarem em troca da libertação dos que já estavam presos. Numa reunião, Jaguar e Sérgio Cabral concordaram em se entregar. Millôr não estava presente. Queriam prender também a Leila Diniz. Quem a abrigou foi o Flávio Cavalcante. Era tudo coisa do falso puritanismo. Achavam que a entrevista da Leila visava destruir a família. Quando os militares viram a grana dos talões de cheque, pensaram que *O Pasquim* recebia dinheiro de Cuba.²⁰²

Como afirmó Ziraldo, esa no sería la única intervención del ejército en *O Pasquim*, pero sí la que causaría los efectos más graves en los lazos personales entre los editores y en el ritmo de la publicación a partir de ese momento. Varios editores expresaron la voluntad de salir de Brasil y abandonar el trabajo humorístico, y otros discutieron entre sí sobre los

²⁰⁰ Jaguar, “Toda a verdade (va lá, meia) sobre o começo do Pasquim” em *O melhor de O Pasquim: Antologia*, vol. 1 (1969-1971), Rio de Janeiro, Desiderata, 2006, p. 9

²⁰¹ Bernardo Kucinski, *op. cit.*, p. 216.

²⁰² Ziraldo, “O Pasquim Quatrocentão” en *Revista Homem*, marzo de 1977.

procedimientos a seguir. El tiraje cayó drásticamente y no volvieron a publicar caricaturas hasta terminada la línea dura, después de 1977.²⁰³

De ese periodo de encarcelamiento siguieron libres Millôr Fernandes, Martha Alencar, Henfil, y Miguel Paiva, quienes continuaron editando *O Pasquim* por cuenta propia y con el apoyo de múltiples colaboradores externos. Millôr publicó algunos artículos que firmó con el nombre de los compañeros presos y Henfil firmó varias caricaturas como si fueran de Jaguar. Como fue dicho, el índice de ventas bajó y algunos anunciantes se retiraron de la publicación:²⁰⁴

Vieram ajudar o jornal Otto Lara Resende, Djanira, outro, como interinos, todos vinham ajudar e contribuir. A mulher de Tarso, Bárbara Oppenheimer, cuidava do financeiro. Aí um dia, a polícia invade para prender Pedro Ferreti, o personagem imaginário criado pela redação. Prenderam a Bárbara Oppenheimer e chantagearam: se o Tarso se entregasse eles soltavam a Bárbara. Cortaram os telefones, exceto um. Ficava gente da polícia o tempo todo nesse telefone, atendendo. Maria Tereza Pinheiro conseguiu convencer o Tarso e levou-o ao Dops. Mas não soltaram a Bárbara. Muitos ficaram bronqueados porque Henfil e Millôr não foram presos. As prisões de fato afetaram muito o jornal. O contador, José Grossi, saiu logo da prisão. Também mudamos para Copacabana e tínhamos que reformular o jornal que estava degingolado. Os leitores tinham medo. Bancas não queriam receber *O Pasquim*.²⁰⁵

En medio del terror y la incertidumbre del momento, operó un gesto de comunicación interesante entre la redacción de *O Pasquim* y sus lectores: mensajes cifrados sobre el encarcelamiento. Dado que no podía hablarse frontalmente de ello, las justificaciones por la ausencia arbitraria se daban en términos absurdos. “Una gripa que diezmó a todo el equipo” dijeron. La frase trataba de dar cuenta de aquello que no podía divulgarse, del mismo modo en que la línea de apertura de la edición del número 75 explicitó “Uma coisa é certa: lá dentro deve estar muito mais engraçado do que aqui fora”.

²⁰³ Bernardo Kucinski, *op. cit.*, p. 218.

²⁰⁴ Jaguar, “Toda a verdade (va lá, meia) sobre o começo do Pasquim” em *O melhor de O Pasquim: Antologia*, vol. 1 (1969-1971), Rio de Janeiro, Desiderata, 2006, p. 8.

²⁰⁵ Maurício Maia, *Henfil e a censura: O papel dos jornalistas*, [Tesis de maestría], São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, USP, 1999, p. 27.

Todos fueron liberados en enero de 1971, pero el mecanismo del mensaje cifrado siguió empleándose en los números que siguieron. Ejemplo de ello es la sección de *Receitas Impossíveis*, como cuenta Eric Nepomuceno²⁰⁶ –colaborador invitado de *O Pasquim* y uno de los mejores amigos de Augusto Boal– que escribió bajo el pseudónimo *Emilio Vargas*.

Ante la violencia censora que provocaba espacios vacíos, silencios obligados y cajas de texto abiertas, surgió la idea de las recetas, como una forma de “llenar” el espacio gráfico que había quedado con un hueco por la censura. Nepomuceno recuerda que inventó las “naranjas rellenas”, que consistían en vaciar tres naranjas y llenarlas de cinco melones, cuatro sandías, cinco kilos de uvas. Recibió reclamos de algunos lectores (¡Eso es ridículo y no puede hacerse!) pero poco a poco, el mensaje cifrado fue llegando al público: las invenciones absurdas a menudo venían a sustituir el espacio en blanco, cercenado por la vigilancia.

Cuando el equipo editorial preso fue puesto en libertad se encontraron con la designación de un nuevo censor militar: el general Juarez Paz Pinto²⁰⁷, con quien también construyeron una curiosa familiaridad:

Um dia da semana, o Ivan Lessa ia com o Jaguar lá, para ver os cortes e fazer uma troca de favores. Ai o general dizia: Tem certeza de que não tem nenhuma sacanagem aí, não? [...] Os textos do Francis que chegavam por último, que vinham de avião pela Varig, ele [Paz Pinto] lia na praia. Ele ficava ali no Posto 6, jogando biriba com os amigos dele, depois ele ia à redação de *O Pasquim* de calção, toalhinha, pé sujo de areia, entregar...²⁰⁸

En ese espacio de cotidianidad, los editores de *O Pasquim* intentaron negociar muchas veces con su censor para que no retuviera ciertos materiales, ante lo cual muchas veces recibieron

²⁰⁶ Entrevista que realicé a Eric Nepomuceno en Rio de Janeiro, octubre de 2019.

²⁰⁷ El general y juez Paz Pinto fue el padre de Helô Pinheiro, la mujer que inspiró, en un inicio, la composición de una de las canciones fundantes de la *República de Ipanema*, “A garota de Ipanema”: “O interessante dessa construção sobre a “garota de Ipanema” é que a sua primeira e famosa representante Helô Pinheiro (Heloisa Eneida Menezes Paes e Pinto) não era uma ipanemense típica dos anos 1960. Nascida na Zona Norte, no bairro do Grajaú, mudou-se aos 10 anos para Ipanema com a sua mãe (funcionária pública) que havia se separado de seu pai, o general Juarez Paz Pinto (militar que posteriormente se tornou o segundo censor d’O Pasquim” en Andréa Cristina de Barros Queiroz, “A construção da “República de Ipanema” no Rio de Janeiro dos anos 1960” en *Revista Maracanã*, no. 24, Rio de Janeiro, mayo- agosto de 2020, p. 617.

²⁰⁸ Sérgio Augusto, en el Documental, *O Pasquim, A subversão do humor*, TV CÂMARA, Brasil, 2004.

como respuesta una negativa pero no necesariamente por razón del contenido subversivo de los textos e imágenes, sino por la fragilidad laboral de los propios censores, que argumentaban ante los creadores su necesidad de trabajar.²⁰⁹

Una excusa por cierto parecida a la que el torturador se empeñaba en darle a Boal, respecto al por qué lo hacía:

Existe também o opressor que sabe o que faz, mas se defende dizendo que não tem “outra saída”, a pesar de não concordar com o que se diz obrigado a fazer. Exemplo disso é aquele policial que me quebrou o joelho em rotineira sessão de tortura, em 1971, e me pedia perdão toda vez que ligava a eletricidade: “Você me desculpe, eu não tenho nada contra você, respeito muito, um verdadeiro artista, mas esta é minha função, tenho mulher e filhos, preciso do meu salário, tenho que trabalhar e... você caiu no meu horário”²¹⁰

La segunda fase de la censura terminó despejando todas las ambigüedades de la supuesta familiaridad establecida entre los militares y los editores de *O Pasquim*: En diciembre de 1973 fueron obligados a enviar el material periodístico a Brasilia antes de publicarlo.²¹¹ Empezaba así la tercera fase: el *distanciamiento*. Esta medida naturalmente buscaba deshacer el espacio de contacto entre censores y editores y “limpiar” el proceso de cualquier posible ideologización (leída como una influencia de los editores subversivos en los censores próximos).²¹² Los periodistas inician entonces una rutina ajetreada y angustiante para conseguir reunir el material, enviarlo a Brasilia, recibirlo de vuelta y armar un nuevo número con el remanente. Para explicar mejor el caos con que esto se vivía al interior del comité de redacción, transcribo en extenso un fragmento de carta de Ziraldo a Claudius:

Segunda feira é um dia de norte na sede do *Pasquim*. Se explica. Toda matéria ainda está em Brasília, aguardando liberação da censura. E a Nelma fica aqui, tensa, tentando falar com um tal de Irmão –este é o apelido do cara– que é o quebra-galho que a Nelma arrumou lá em Brasília para ir lá na Polícia federal, pegar o material e devolver para a gente, por um malote de favor. Se ele não pegar o negócio no aeroporto, levar na polícia, pegar na polícia e botar no

²⁰⁹ Buzalaf, *Historiografia e Jornalismo...*, p. 2065.

²¹⁰ Augusto Boal, “Oprimidos e opressores” en *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, Editora 34, São Paulo, 2019, p. 19

²¹¹ Buzalaf, *Historiografia e Jornalismo...*, p. 2065

²¹² *Ibid.*, p. 2060.

avião numa transa toda ajeitada pela Nelma, babau, não tem *O Pasquim*. Nelma acabou de me informar que não aguenta mais esta prostituição. Tem que ficar fazendo voz *sexy* pro filho da puta que ela nunca viu. A gente tem que ter uma estrutura de cão para aguentar o rojão. E ainda não sabemos a que hora o material vai pintar aqui no Rio. Amanhã a Nelma avisa: chegou. E corre todo mundo pro *Pasquim*, pra ver o que sobrou. É uma brincadeira sinistra [...] O Iván Lessa rola no chão, espuma, chora –literalmente– baba, sai da sala, desiste, se desespera. Sérgio Augusto fica fazendo tudo igual [...] Eu, como sou mineiro, saio correndo com o que sobrou nas mãos dizendo “ainda dá para fazer um número, deixa que dá”. O Iván fica enfurecido com minha atitude. Meia hora depois, passa o inferno e todos nós sentamos, ofegantes, animadíssimos, pra ajeitar o número e começar uma maneira de enganar os homens na semana seguinte. Aí, na quarta e na quinta paginamos e terminamos o número. Sexta ele vai pra gráfica e nós já temos que mandar novamente o material pra Brasília. Esta é a rotina. Uma coisa, nós aqui na redação decidimos, num momento de lucidez: nós não vamos ficar loucos...²¹³

Esta rotina se mantendría en *O Pasquim* durante dos años, hasta que en marzo de 1975 reciben la noticia de suspensión de la censura previa, justo en vísperas del número 300. Millôr escribe el editorial del número y lo titula “Sem Censura”, que se consagró como un manifiesto cultural sobre la censura a la prensa en Brasil. El resto del equipo de *O Pasquim*, sin embargo, no ve con buenos ojos el texto, que considera una provocación. Iván Lessa incluso llegó a acusarlo de haber vulnerado a *O Pasquim* mientras que era mucho más cauteloso en sus publicaciones para la revista *Veja*.²¹⁴

Cinco anos depois, tão misteriosamente como começou – “ordens superiores” –, a sinistra censura sobre este jornal se acabou. O Dr. Romão, o último interventor de plantão dos vinte ou trinta que passaram pela tarefa nestes mil e quinhentos dias de violências, comunicou a Nelma, que “vocês agora não precisam mandar mais nada para a censura”. Mas, vício do ofício, não conteve a ameaça: “Agora a responsabilidade é de vocês”. A responsabilidade sempre foi nossa [...] o fato é que, mesmo sob censura prévia, a responsabilidade sempre foi nossa... Agora *O Pasquim* passa a circular sem censura. Mas sem censura não quer dizer com liberdade...²¹⁵

El gran temor de Millôr era que *O Pasquim* entrara a la dinámica del trauma posterior a la represión, incurriendo en prácticas de auto-censura. La edición del número 300 fue incautada y Millôr fichado en el Departamento de Ordem Política e Social (DOPS).

²¹³ Carta de Ziraldo a Claudius [sin fecha], Archivo MM. Citado en Bernardo Kucinski, *op. cit.*, p. 220.

²¹⁴ “Millôr fez de *O Pasquim* a cabina telefónica onde Clark Kent virava super-homem”. Cf. Kucinski, *op. cit.*, p. 225.

²¹⁵ *O Pasquim*, no. 300, 4 de abril de 1975.

Una de las más famosas Crónicas de Nuestra América de Boal, publicada en *O Pasquim*²¹⁶, llevó por título: “Acabou a censura”. En ella se relata, justamente, el dilema que enfrenta el editor en jefe de un diario que tiene que preparar el primer número sin censura. Reúne a su equipo editorial y comienzan a jugar con los titulares espectaculares que ahora podrían anunciar, todos de notas ficticias que los entusiasmaron. En eso, un periodista joven les muestra que él había pensado ya en un titular relacionado con el resultado de las últimas elecciones:

Muito pausadamente, o jovem leu a manchete que tinha preparado: VERDADEIRO PLEBISCITO: O POVO MOSTROU SEU VIOLENTO REPÚDIO À DITADURA, VOTANDO MACIÇAMENTE NOS CANDIDATOS DA OPOSIÇÃO [...] — “É... felizmente... acabou a censura... mas, afinal de contas, como diz você... somos gente responsável... ”gaguejou Toríbio olhando o relógio, que marcava as onze e meia.²¹⁷

“Nosotros somos responsables, ahora que acabó la censura” escribe Boal, autoficcionalizando el proceso que Millôr auguraba en el manifiesto “Sem censura”. Conforme el relato de la crónica de Boal avanza, el temor se apodera de los editores y van interviniendo la propuesta del joven periodista, que no puede evitar la masacre: entre todos reordenan y desarman el discurso, disuelven, matizan, eligen palabras menos amenazantes, movidos por una fuerza de la que no son parecen ser conscientes mientras editan, corrigen, reescriben, hasta dejar un esqueleto deformado y vacío de la enérgica y liberadora propuesta original:

— “A minha proposta era outra”, protestou o jovem, “Eu propus: VERDADEIRO PLEBISCITO: O POVO MOSTROU SEU VIOLENTO REPÚDIO À DITADURA, VOTANDO MACIÇAMENTE NOS CANDIDATOS DA OPOSIÇÃO. Não é a mesma coisa que VITÓRIA DA DEMOCRACIA: O POVO VOTOU LIVREMENTE

²¹⁶ Presuntamente publicada entre abril y junio de 1975. Dato sin confirmar.

²¹⁷ Augusto Boal, “Acabou a censura”, em *Crônicas de Nuestra América*, Codecri, Rio de Janeiro, 1977, p. 119.

NOS CANDIDATOS DE SUA PREFERÊNCIA. Não é a mesma coisa. Digo mais: não tem nada que ver...."²¹⁸

Boal reconstruye a distancia la brutalidad de la censura vista en sus resabios: una escisión violenta y fundamental de la capacidad democrática de ocupar el espacio público, de irrumpir en él textualmente. La crónica recrea el efecto violento de la censura, el silencio colateral y permanente, a partir de una ficción del momento de edición *in situ* en un periódico, para concluir con humor y dolor, en una premisa devastadora para la prensa alternativa, a la que el lenguaje mismo le es cercenado por el mecanismo inquisitorial de la censura:

O ambiente era de festa. A frase que mais se ouvia era sempre a mesma: FELIZMENTE, ACABOU A CENSURA! Subitamente, no meio da alegria geral, uma vez mais Toríbio começou a se preocupar.

— "Escutem .. eu acho que cometi um erro enorme... A manchete ainda não estava terminada... não estava..."

— "E o que é que ainda precisava cortar?" perguntou desalentado o jovem.

Toríbio, muito assustado, tentou lembrar-se do texto:

— "Vitória da Democracia: O POVO..."

Fez uma longa pausa e, cheio de medo, perguntou:

— "Digam sinceramente: vocês não acham que a palavra POVO soa um tanto subversiva...?"²¹⁹

La violencia de la censura transformó profundamente la raíz de toda la prensa alternativa brasileña y de las relaciones personales entre los colaboradores de las revistas culturales.

Pero a pesar de la grave persecución política vivida, el grupo de colaboradores de *O Pasquim* no se desmanteló: al contrario de lo que los editores esperaban (el rechazo de sus colegas para no ser asociados a las prácticas subversivas de las que eran acusados) los lazos de solidaridad se intensificaron. Se presenciaba de manera afectiva, a pesar del terror, la conformación de redes de sociabilidades creadoras, detonadas por *O Pasquim*, a partir, quizás, del potente ejercicio de descubrimiento de comunidad dinámica que habían

²¹⁸ *Ibid.*, p. 122.

²¹⁹ *Idem.*

inaugurado con la publicación. En el siguiente apartado propongo un análisis de esa constelación de sociabilidades transitorias y las pongo a dialogar con la idea de resistencia creativa de Boal, partiendo de su propia participación en esas redes de colaboración.

2.3) *O Pasquim*, o la experiencia literaria del desarraigo

En la edición 74 de *O Pasquim* el comité de redacción de la revista empezó a hacer públicos los gestos de colaboración múltiple que recibían de autores dispersos por Brasil y América Latina. Utilizaron una metáfora geográfica para dar cuenta de la diáspora de *O Pasquim* (sin aludir al encierro del que eran víctimas varios de los humoristas, como ya fue dicho), y elaboraron un mapa simbólico de Ipanema para dar al lector la idea de que la revista estaba siendo producida por redactores en distintas locaciones.²²⁰

La idea del mapa de Ipanema y de la colaboración a distancia se repitió constantemente en las siguientes publicaciones de *O Pasquim*, permitiéndoles hacer múltiples elaboraciones sobre la idea de una descentralización metafórica: *O Pasquim* salía del barrio y se dispersaba por Brasil, a través no sólo de sus colaboradores residiendo en otros estados, sino también a través de los lectores y artistas de las ciudades de interior, con quienes compartían una visión crítica, y el deseo de vivir una contracultura alternativa, como respuesta a la cultura oficial de las izquierdas hegemónicas: “Uma contracultura sintetizada no conceito do “anticaretismo, do repúdio ao conformismo, a tudo o que fosse conservador, repressor e inautêntico”, no sentido, segundo Luiz Carlos Maciel, “da existência inautêntica” definida por Sartre.²²¹

El barrio de Ipanema era un punto de partida utópico que se *realizaba* constantemente a lo largo del país, en otras dimensiones, pero también fuera de Brasil: en Londres, en Lisboa, en Buenos Aires, en Lima, en Chicago, en Orly, en París... las ciudades en las que se encontraran los colaboradores externos de la revista. Y los lectores. Ante la violencia del

²²⁰ Buzalaf, *Historiografia e jornalismo...*, p. 2061.

²²¹ Bernardo Kucinski, *op. cit.*, p. 207.

encierro, la censura, el exilio, el fenómeno de *O Pasquim* comenzaba a ampliarse y modularse, rebasando el límite físico del barrio, de la ciudad de Rio de Janeiro, de las páginas mismas de la revista: en un plano contingente y en otro filosófico, se convertía en un espacio imaginario de resistencia, de potente encuentro, un nodo de convergencia de muchas voces que se oponían al *status quo* y al modelo vital impuesto por la narrativa dictatorial. La solidaridad alrededor de *O Pasquim* fue configurando una insólita red de sociabilidades activas contra la violencia, y en simultáneo con el furor por *O Pasquim* creció la “reacción de odio” que su existencia generaba en el aparato militar, como explica Kucinski:

Sua agressividade, suas incursões no inconsciente do opressor, a desmoralização do imaginário repressivo, tudo isso gerava uma profunda irritação no aparelho militar. Ao mesmo tempo que o desprezo pelo objeto, intrínseco à caricatura e à charge, era captado e compartilhado pela intelectualidade, no estamento militar gerava uma reação de ódio incontida.²²²

Entre más era la fijación del órgano censor contra *O Pasquim*, más crecía la popularidad de la revista y la voluntad de ser parte de la experiencia que representaban. Dejó de ser una publicación de humor, para convertirse en un símbolo de resistencia, un instrumento civil de intervención social, un espacio en el que colaborar era un “privilegio”.²²³

La colaboración de Augusto Boal para *O Pasquim* ocurre en esa lógica de intercambio y experimentación, signada también, ciertamente, por el prestigio autoral del que Boal ya gozaba en Brasil (a pesar de ser más reconocido en el extranjero), por la importancia cultural y política que tenía participar en *O Pasquim*, por la amistad existente entre Boal, Ziraldo y Jaguar, pero también por el interés común de crear y sostener espacios de convivencia que fueran también lazos de resistencia.

En ese sentido es muy importante reflexionar sobre la manera en que se producía *O Pasquim*, prestando atención a la lógica de trabajo propuesta y al tipo de grupo e

²²² *Ibid.*, pp. 218-219.

²²³ *Ibid.*, p. 219.

interacciones que los editores construyeron a lo largo de los años de existencia del semanario, y el espectro de sociabilidad que compartían, haciendo de sus relaciones personales, material para la revista.

La *patota*, esa pandilla o grupo de amigos organizaban la producción de la revista rechazando la burocracia y las jerarquías editoriales: se reunían en sus bares favoritos y discutían cada edición de manera espontánea, contribuyendo con su formación e intuición a un intenso intercambio de ideas. Esa forma des-estructurada de organizar el trabajo era una expresión de su negación de la necesidad de la dictadura y de “lógica de la eficiencia y la producción”, eligiendo afirmar como contrapropuesta un ejercicio lúdico, movido enteramente por el gozo de crear.²²⁴

El hecho de que *O Pasquim* se organizara, editara y distribuyera partiendo de ese principio de reivindicación del gozo vital, suponía, por un lado, una resistencia clara al esquema capitalista de producción acelerada que rechazaban, y por otro, una reafirmación enérgica del derecho a trabajar en sus propios y disruptivos términos. Lo que en apariencia era laxo en orden, en la práctica se mostraba como un esquema de trabajo exitoso, basado en el reconocimiento de la trayectoria formativa y de las experiencias vitales de cada humorista, puestas al servicio de una idea cooperativa de organización del trabajo.

Existió, sí, fragilidad financiera en la revista por criterios administrativos deficientes, aún con los altos índices de ventas, pero eso no comprometía para el imaginario de los editores, la agenda estética de trabajo que de cierta manera, se mantenía coherente con el espíritu anti-empresarial de *O Pasquim*.²²⁵ La vida como patrones de un imperio editorial no

²²⁴ *Ibid.*, p. 206.

²²⁵ “Por duas vezes, os jornalistas de *O Pasquim* obtiveram ganhos suficientes para transformá-lo num dos grandes grupos editoriais brasileiros: nos primeiros dezoito meses, e sete anos depois, quando os livros da

los atraía, pero sí la idea de ensayar desde sus diversas formaciones y experiencias, otros modos de organización periodística, de gestación de contenidos, de criterios para dirigir una revista cultural. No pretendían que su modelo se impusiera, sino que reafirmaban con su derecho a trabajar y crear siguiendo su lógica contracultural, un modo de vivir que prescindía de la burocracia reglamentada de la dictadura.

Cuando afirmo *sociabilidad*, aludo a la categoría desarrollada por Maurice Agulhon y Pilar González Bernaldo como cruce disciplinar entre los estudios históricos y los antropológicos, entendiéndola como un principio relacional entre personas, una capacidad para vivir en sociedad. Desde ese punto, tanto la brutalidad como la afabilidad, señala Pilar González Bernaldo, son formas de sociabilidad y temas posibles para la historia:

El hombre nace y muere, come y bebe, se lanza al amor o al combate, trabaja o sueña y –de una manera tan esencial como lo son éstas funciones mayores– no deja de toparse con sus semejantes, de hablarles, de acercarse a ellos o huirles; en síntesis, de entablar relaciones con ellos.²²⁶

La propuesta teórica de la sociabilidad sugiere pensar las dinámicas sociales desde el reconocimiento de lo individual en consonancia con lo comunitario: un análisis que conjuga lo histórico de la política, y el papel de las comunidades identificables en sus prácticas sociales, ejercicios cotidianos del pensamiento y traza de una época, una trayectoria intelectual, un comportamiento social.

Editora Codecri, nova razão social de O Pasquim, lideraram, mês após mês, a lista dos mais vendidos do Brasil. Em 1976, com seis títulos, a Codecri vendeu 250 mil exemplares. Essas duas oportunidades foram perdidas por inapetência empresarial, o mesmo fenômeno que atingiria, em intensidade variada, toda a imprensa alternativa dos anos 1970. Em *O Pasquim*, o desmando financeiro teve maior importância porque suas receitas eram consideráveis.” em Bernardo Kucinski, *op. cit.* pp. 220-221.

²²⁶ Maurice Agulhon, “La sociabilité est-elle objet d’histoire?” en François Étienne (dir.), *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse (1750-1850)*, París, Éd. Recherches sur les Civilisations, 1986, p. 18.

Para González Bernaldo, la relevancia para los estudios históricos interdisciplinarios de la categoría de *sociabilidad* es la posibilidad de hacer de los comportamientos un objeto de estudio de la historia.²²⁷

El rastreo histórico de las sociabilidades opera desde una noción del acontecimiento en intimidad, de disolución de lo público y lo privado. Un mirar los gestos mínimos, las pequeñas convivencias y los hilos de existencia que se trazan más allá de la noción de comunidad. Agulhon distingue comunidad de sociabilidad, a pesar del matiz semejante, por la noción de *movimiento*.²²⁸ La comunidad se forja estática, tiene una agenda común, un ritmo específico de convivencia. La idea de sociabilidad es el acontecer, casi accidentalmente, la espontaneidad que ocurre en la convivencia liminal, en la interacción con un *otro*. La existencia compartida, sin programa y muchas veces sin propósito, pero que da cuenta de momentos nodales de encuentro, puntos de cruce en la trayectoria de varios sujetos, en espacios variables pero que quedan intervenidos para siempre por el signo de las presencias que los habitaron.

En la sociabilidad que *O Pasquim* convoca, se producen varios encuentros que reafirman formas de vida sistemáticamente soslayadas por la violencia del código moral dictado por el régimen militar: en el trabajo continuo del semanario en las oficinas, en Rio de Janeiro, en los trayectos por el centro de la ciudad, en el exilio de varios colaboradores, en las rutas migratorias de autores y textos, en las entrevistas con los cuerpos incómodos para la censura, en la reivindicación de formas de habla marginalizadas, en el intercambio entre experiencias profesionales distintas, la colaboración entre periodistas de diferentes

²²⁷ Pilar González Bernaldo de Quirós, *Civilidad y política en los orígenes de la Nación Argentina: Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, p. 34.

²²⁸ Maurice Agulhon, *op. cit.*, p.25.

generaciones y referentes de mundo, en la disolución del límite en las tareas de realización práctica de la revista, y del estatuto de autoridad, propiciando un modo de convivencia desjerarquizado, acéfalo, horizontal, problemático pero fecundo.

Cuestionar lo difuso de los roles de dirección/colaborador, supone cuestionar también la idea de autoría individual o colectiva, y las sociabilidades en *O Pasquim* ocurren siempre en espacios difusos de tránsito. Una migración intergeneracional, caótica, desordenada. Una migración violenta, como la de Ivan Lessa y Augusto Boal, exiliados, con el pasaporte rescindido, y activamente colaborando en la revista, resignificando la distancia y el límite comunicativo por el aislamiento del desarraigo.

Las experiencias creadoras y críticas de *O Pasquim* parten de una expresión de desarraigo metafórico y concreto, sea por las condiciones materiales concretas de producción del semanario, sea por el desclasamiento de sus creadores, sea por la apropiación deliberada de lugares de enunciación y militancia propios de la ausencia de territorio fijo. Sea por la invención de un territorio inter-barrial, una tierra imaginada, metáfora de existencia posible, partiendo de un anclaje regional que se redimensiona y recoloca en todo momento, desde el encanto de la irreverencia:

Com suas inovações, o Pasquim teria pelo menos um duplo papel: para os cariocas, em especial os de Ipanema, o Pasquim serviria quase como um jornal de bairro, exaltando seus personagens e divulgando suas paisagens. Para os de fora dos limites do bairro – e aí vale incluir todo o território brasileiro –, o Pasquim era diferente, descolado, apresentando um país alegre e criativo onde qualquer um gostaria de viver.²²⁹

La activa red de sociabilidad entre los humoristas de *O Pasquim* se dio en múltiples experiencias de trabajo y vida, por lo menos en tres soportes diferentes: la revista, la editorial *Codecri* y el proyecto discográfico *Som do Pasquim*.

²²⁹ Márcio Pinheiro, *op. cit.*

Los autores del semanario crearon su propia editorial, con el propósito de fijar en otro circuito lector algunas colaboraciones gráficas y escritas. La llamaron *Codecri*, palabra inventada por Henfil como acrónimo para “Companhia de Defesa do Crioléu”²³⁰.

La creación de la editorial surgió también como una respuesta financiera al excesivo endeudamiento de *O Pasquim*, producto de la administración de Tarso de Castro (catastrófica en términos monetarios, pero no en fecundidad creativa). La recuperación económica fue manejada por el empresario Fernando Gasparian y fue tal la importancia de la Codecri como editorial, que durante el peor momento de crisis de *O Pasquim*, ella cubrió el déficit de la revista.²³¹

En los años 70 en Brasil era una práctica común que las revistas culturales hicieran su propio grupo editorial y publicaran antologías de sus contenidos más populares para renovarse en el mercado y mejorar las ventas. En el caso de *O Pasquim*, la editorial Codecri surgió formalmente tras la recepción favorable que tuvo el homenaje póstumo que le hicieron a Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta), con la publicación del libro "Dez em humor" (Diez en humor), divulgado como edición independiente que los propios fundadores del semanario costearon.²³²

A partir de ese momento los humoristas de *O Pasquim* prepararon la edición de más de 15 títulos, entre los cuales figura, en 1977, el volumen de las *Crónicas de Nuestra América* de Boal: a raíz del creciente interés que las crónicas iban generando en el público lector de *O Pasquim*, Ziraldo le propuso a Boal que éstas se condensaran en un libro, tal como habían hecho antes con las *Anécdotas de salão* o las *Entrevistas icónicas* de *O Pasquim*.

²³⁰ No hay un consenso al respecto. Algunas versiones afirman que podría también referirse a “Comité” o “Comando”. Cf. Tárík de Souza, *O Som do Pasquim*, Desiderata, Rio de Janeiro, 2009, p.10.

²³¹ Bernardo Kucinski, *op. cit.*, p. 227.

²³² Gonçalo Junior, *op. cit.*, p. 47.

La presentación gráfica de *Las Crónicas de Nuestra América* en edición de Codecri llama la atención en términos materiales: el montaje de imagen de portada corrió a cargo de Rafael Siqueira, quien hizo un diseño a partir del grabado de la catrina del artista mexicano Guadalupe Posada que Boal expresamente eligió, fascinado como estaba por la gráfica popular mexicana en el viaje que hizo con Cecilia a México alrededor de la década de 1970. La elección de imagen muestra el interés de Boal por las manifestaciones de caricatura, impresos populares y grabados latinoamericanos, y su incorporación al libro de las *Crônicas* dialoga con la clave de humor y el componente satírico de las ilustraciones de los caricaturistas de *O Pasquim* en todo momento.

Ésa sería la única edición de las crónicas en formato de libro, hasta ahora: en marzo de 2021 la editorial Usina lanzó la segunda edición de las *Crônicas de Nuestra América*, a cargo del editor Bernardo Lima y del Instituto Augusto Boal.²³³

La Codecri (“la editorial del ratón que ruge”, como rezaba su lema, en alusión al personaje *Sig*) fue duramente censurada por el gobierno militar, y en 1981 cerró por completo, habiendo editado varios libros, sostenido en parte la publicación del propio *O Pasquim* y lanzado colecciones de revistas de humor comparables en tiraje y alcance a las tiras cómicas de Mafalda.

Además de la Codecri, *O Pasquim* lanzó a través del sello fonográfico *Som do Pasquim* varios discos compactos, versiones menores de los discos de vinil, que difundieron la obra musical de artistas underground como Raymundo Fagner, Raúl Seixas y Lupicínio Rodrigues, en una apuesta explícita por reivindicar lo popular contracultural, frente a la

²³³ Mariana Mayor, “Crônicas de Boal, perspectivas de Nuestra América” en *Esquerda Online*, Disponible en: <https://esquerdaonline.com.br/2021/03/23/cronicas-de-boal-perspectivas-de-nuestra-america/?fbclid=IwAR2dcIUe0WHdCGXt92uz4XFQrq-qsfPf45cos8thdWGDZlj3CI1emicn2s>, Consultado el 20 de mayo de 2021.

distribución discográfica imperante. Entre los temas grabados, quiero destacar “Cosa nostra”²³⁴, interpretada por el músico Jorge Ben y el Trio Mocotó, que se convirtió en un manifiesto musical, un himno de las personalidades fundadoras de la revista, un vehículo promocional y una afirmación de existencia:

O carnaval é coisa nostra, ah, ah
A Zona Norte é coisa nostra, ah, ah
A Zona Sul é coisa nostra
A república livre de Ipanema
Ê, êi! É coisa nossa, ah, ah, ah
É coisa nostra
Esse céu azul
É coisa nostra
Esse seu sorriso lindo
É coisa nostra
Essa vontade de viver
É coisa nostra

El tema constituye entre otras cosas, una sátira al tema “País tropical”, al tiempo que juega con la referencia a la familia de la mafia siciliana “La cosa nostra” y el adjetivo posesivo “nuestra”, “nossa”, “nostra”, en cuya definición de propiedad se aglutinan varios componentes satíricos que comulgan con el ideario de *O Pasquim* y *Codecri*: la proclamación de la República libre de Ipanema, la samba, el amor, el fútbol, “Essa vontade de viver é coisa nostra”: “Esas ganas de vivir son cosa nuestra”.

La reafirmación continua de la vida en ese contexto no resulta un asunto trivial: en la coyuntura de suspensión de todas las garantías civiles y derechos políticos, los gestos vitales de resistencia se convierten en signos de una nueva manera de habitar los resquicios de la historia. Los experimentos formales y editoriales, los múltiples soportes de exploración

²³⁴ Puede escucharse el tema en la siguiente liga: https://www.youtube.com/watch?v=kJT_Vy0krjs

temática representan en la agenda de *O Pasquim* un cruce nodal de sociabilidades que rebasan los límites externos impuestos. Límites como la censura, el exilio, la persecución política.

La permanencia en la vida es el punto de partida clave de la colaboración de Boal para la revista, a quien la traumática experiencia del exilio atravesó por completo. En su escritura esto puede apreciarse como una preocupación constante, especialmente en sus memorias, al reflexionar sobre la pulsión suicida que recorre a los exiliados escindidos de sí mismos, y a la violencia contradictoria que los persigue, entre la esperanza de libertad y de nuevas oportunidades, y la memoria viva del horror:

A aparência de liberdade esconde laços de afeto rotos pela distância, parâmetros morais destracados pelos confrontos, projetos de futuro retorcidos pelo tempo. Corrói por dentro. [...] Em Buenos Aires se falava de assassinatos, fugas espetaculares, combates de rua. Em Portugal: rendição, suicídio. Sem saída! Conversas cheiravam a formol. Eu me lembrava do teatro que fazíamos em salas de anatomia: cadáveres violetas, flores esmagadas, suculentas! [...] Sem que se dessem conta do horror, candidatos ao Nada falavam das múltiplas formas de suicídio [...] Suicidas solitários: famílias desintegradas, funções trocadas, cartas embaralhadas, quem é quem? O exílio desintegra –retira de cada um o seu papel primeiro, nega o indivíduo, sua função, seu íntimo eu sou! Ninguém é: o pai, a mãe, o filho, o amigo– ninguém é o que era, nem é o que será. Flutua!²³⁵

Boal elaboró de muchas maneras un duelo en solitario por su exilio, a pesar de los múltiples y activos interlocutores de su trabajo comunitario en Argentina y Portugal, a pesar de reconocerse dentro de una comunidad de exiliados afectados por la misma violencia que él, y por la experiencia contundente de la tortura. En un primer momento, las reflexiones se concentraron en la infinita soledad y desarraigo de lo vivido. Exploró el tema en el repaso íntimo de sus memorias y notas sueltas, ensayó diálogos y piezas enteras que le permitieran entender lo ocurrido y universalizar la experiencia teatralizada. Pero una constante de esas escrituras suyas es la sensación explícita y permanente de una soledad rota, que lo hacía incapaz de reconocerse en sí y en otros:

²³⁵ Augusto Boal, *Hamlet e o filho do padeiro...*, p. 295.

Em Portugal, outra vez me senti por demais sozinho –escrevi peça em que me via de longe: *Murro em ponta de faca*. Olhava distante, na bruma. Sentia o vento e o frio da viagem sem fim. Peça circular, nela não sou ninguém: sou todos, sou a que se mata e sou os sobreviventes. Escrevi *Murro em ponta de faca* em Lisboa quando exilados se suicidavam. Tribo de solitários, tão juntos, iguais, tão sós! Exílio é meia morte, como prisão é meia vida.²³⁶

A la lucha interna contra el aislamiento y el desaliento, Boal sumó la dificultad de *encontrarse* en Argentina: “sensação estranha, a cidade não precisava de mim! Se não existisse, eu não faria falta. Na minha terra eu fazia diferença, mesmo mínima. Em Buenos Aires nenhuma, me sentia invisível [...] É o pior que pode acontecer a alguém: tornar-se anônimo para si mesmo!”²³⁷.

El anonimato en tierra extranjera, la extrañeza de sí mismo y la búsqueda de un retorno imposible, lo hacían relacionarse con Brasil en todo, como materia y metáfora de algo perdido, para siempre:

Não conseguia me integrar em cultura que não era a minha –só o vinho. Tinha amigos, família, falava a língua. Faltava o quê? Eu me sentia dissolver. Areias movediças não me tragavam: dificultavam a caminhada. Voltar pra minha casa, caneca de café –o desejo crescia, gigante. Olhava o céu e não encontrava minhas estrelas. As que havia, não eram minhas. Não era aquela a minha lua. Não era o mar aquele rio. Trânsito. Tirava os sapatos em outro chão, a cada noite. Quando caíam, o estrondo me enlouquecia.²³⁸

La fase del exilio latinoamericano de Boal es realmente fecunda en términos de producción literaria. Pertenece a ese periodo la obra de teatro *Torquemada*, que le permitió elaborar la experiencia personal de la tortura como una forma de distanciarse de ella y hacer una denuncia pública del acontecimiento en el extranjero. De cometer el *crimen* por el que lo habían castigado: “difamar a Brasil diciendo que en el país existían tortura y represión”.

Dirigi *Torquemada*. Não acreditava no que me havia acontecido. Precisava vê-lo acontecer fora de mim, em cena, para que me pudesse ver, separar de mim. Eu e a palavra, eu e o ator. Só assim me entenderia. Não me bastava espelho nem memória: precisava me ver em alguém que me roubasse o nome, o Augusto Boal que eu pensava ser, que trazia colado ao rosto, às mãos,

²³⁶ *Idem*.

²³⁷ *Ibid.*, p. 289.

²³⁸ *Ibid.*, p. 294.

ao peito. Já não sabia quem era eu ou tinha sido. Queria ouvir palavras que pronunciei na tortura [...] Torquemada, colado ao rosto, cegava.²³⁹

En sus exploraciones teatrales consistentemente buscó una expresión propia, ejercicios de auto-enunciación cultural que le permitieran repensar su relación con el país de origen, ahora que no podía volver: “Vendo a vida até agora, vejo: houve coerência! Busquei um estilo brasileiro em Laboratórios, dirigi Seminários de Dramaturgia: queria que falássemos de nós com nossa voz e nosso rosto. Não gostava de teatro importado, embrulhado para presente – Pátria existia!”²⁴⁰.

Es injusto decir que el interés de Boal por el diálogo intercultural en América Latina ocurre estrictamente a partir de su exilio, como si se tratara de una conciencia fruto del despojo de su propio país y de la salida obligatoria. Lo que observo en el movimiento de Boal y su colaboración con *O Pasquim*, por ejemplo, es una actualización de un pensamiento previo, rastreable en su escritura y producción anterior a 1971: la noción de coexistencia y diversidad. Mi hipótesis es que las *crónicas de Nuestra América* revitalizan el sentido con que Boal contempla y habita el espacio imaginario y real del continente, pero la clave de los textos reside en la matriz en la que se publican: *O Pasquim*.

El hecho de que la matriz textual que albergó en origen las crónicas de Boal sea la revista *O Pasquim* da muestra del comportamiento, tono y exploración temática que al dramaturgo le interesaba hacer, y también es un guiño de lo significativa que le resultaba la agenda política de la publicación, respecto a la resistencia de sus editores al régimen militar, pero también en términos de la militancia latinoamericanista del comité de redacción y colaboradores invitados.

²³⁹*Idem.*

²⁴⁰*Ibid.*, p. 303.

Reconocer la importancia de la gestión política y cultural de *O Pasquim*, así como su afirmación de principios en el intercambio con cientos de colaboradores externos, permite entender también la pertinencia del estudio de la revista como espacio de publicación en la que Boal encontró un espacio de diálogo con los editores –muchos de ellos amigos suyos– y con un público crítico con quienes sostener una reflexión constante.

En ese sentido –y a pesar de ser mínima, en proporción con la escritura de autores y cronistas que se consagraron en la revista como voces icónicas de la prensa alternativa brasileña– la escritura de Boal para *O Pasquim* puede leerse como una extensión de la búsqueda filosófica de toda su obra (tanto en la producción teatral como en la periodística) por explorar la noción de violencia y opresión en el contexto latinoamericano, al tiempo que trata de formular experimentos teatrales con los cuales no sólo representar el ejercicio del poder autoritario, sino también proponer alternativas de no colaboración con la injusticia que se observa.

En el trabajo como cronista de Boal, existe un doble movimiento: el primero es el paso de un periodismo a otro, circulando de la plataforma barrial que representa el periódico de mediana calidad *La Razón*, al espacio sumamente exitoso de *O Pasquim*, en términos de construcción de otra experiencia barrial, radicalmente opuesta a la formulación estética y política de *La Razón*. Pero el segundo desplazamiento tiene que ver con la puesta en escena que Boal hace de su método de *Teatro Jornal* o teatro periodístico, experiencia estética cuya base es tomar el referente de una nota periodística y convertirla en una secuencia dramática que pueda espejear no sólo el comportamiento de los personajes con una situación correspondiente en la realidad extratextual, sino una crítica profunda a los vehículos de prensa y a las narrativas que presentan.

En un artículo de 1970, el propio Boal describe así el sentido del *Teatro Jornal*:

Este é o primeiro objetivo do teatro jornal: devolver o teatro ao povo. O segundo objetivo é o de procurar desmistificar a pretensa objetividade do jornalismo, mostrando que toda notícia publicada em jornal é obra de ficção, a serviço dos interesses das classes dominantes. Mesmo a notícia correta, não deturpada, torna-se ficção em jornal, servindo esses interesses.²⁴¹

En este pasaje, Boal revela su comprensión del fenómeno ético y estético del trabajo periodístico como una apuesta literatura en tanto ejecución dramática y obra de ficción. Al utilizar la palabra *ficción* cuestiona el sentido de imparcialidad atribuida a la narrativa del periodismo, formula una crítica a los mecanismos de prensa como espacios de legitimación de agendas políticas y artísticas que abiertamente llama reaccionarias²⁴² y hace explícita su concepción del vínculo profundo que existe entre periodismo y literatura. Esto da luz sobre el tipo de trabajo textual que desarrolló en sus crónicas, y podría ayudar a comprender a mayor profundidad el mecanismo de representación que está poniendo en marcha en sus *Crônicas de Nuestra América* a partir de la reescritura de aquellas otras notas detonantes en *La Razón*. Teatro y escritura de crónicas se vuelven entonces en la práctica literaria de Boal, ejercicios comunes: en *O Pasquim*, Boal encontró además de lo ya señalado, un espacio irresistible de *performance*, en el cual escenificar los procedimientos que ya había comenzado a pensar para su libro *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular*.²⁴³

Boal hizo con las *Crônicas de Nuestra América* lo que el Teatro Jornal plantea en los cimientos de su quehacer escénico: tomar como referente una nota periodística que resuena en el actor y reflexionar sobre el rol que tiene ante la prensa y el público recibir la noticia del medio de comunicación que publica el material originalmente. De tal modo que no sólo se

²⁴¹ Augusto Boal, *Teatro Jornal*. Mecanoescrito, circa 1970. En archivo Instituto Augusto Boal, Rio de Janeiro. AB.PIa.005

²⁴² “No Brasil, por exemplo, muitas vezes pretendeu-se popularizar autores reaccionarios como Pirandello e Roussin- e neste sentido o teatro é tão “popular” como a fome e a morte antes dos trinta” en *Idem*.

²⁴³ El artículo citado recién sobre la técnica *Teatro Jornal*, aborda asuntos de la cotidianidad de forma teatral, y fue incorporada al método del *Teatro del Oprimido* en 1974 en Buenos Aires.

analiza la noticia o el suceso en sí, sino la forma en que ésta se cuenta, el espacio del periódico en que aparece, el contexto, la línea editorial del medio.²⁴⁴

En el siguiente capítulo analizo la operación de conexión entre las crónicas y su teoría teatral, a través del modelo ético y estético con que Boal construye literariamente las *Crônicas de Nuestra América*, y busco ofrecer una propuesta de lectura de los textos, situándolos en el contexto general de su obra total.

²⁴⁴ “Teatro periodístico” en Entrevista a Cecilia Anastasia de La Yapa Corporación Cultural, en el programa de radio *Zoon Politikon*, FLACSO Radio, 30 de septiembre de 2015. Disponible en <https://www.flacso.edu.ec/flacsoradio/teatro-periodistico> Consultado el 10 de julio de 2021.

Capítulo 3

Las Crónicas de Nuestra América

3.1) La crónica y el teatro: la ficción y lo factual en las políticas cotidianas de Boal

“Estas são todas histórias verdadeiras — histórias que o povo andou me contando, aqui e ali, nestas viagens que eu, errante, ando fazendo desde que saí do Brasil, em 1971.

Alguns personagens eu conheço, eu vi; outros, só de ouvir dizer. Nalguns lugares estive — descrevo como repórter. Outros me descreveram — escrevo do mesmo jeito.

Estas são todas histórias dos povos de Nuestra América. Nuestra América — aquela que se opõe à AmériKa com K!

Nuestros Americanos — aqueles que sofrem, pelean e que um dia se libertarão!”

-Augusto Boal

Crônicas de Nuestra América

Buenos Aires, Março de 1976

En el capítulo anterior me detuve a analizar *O Pasquim* como soporte de las publicaciones de Boal, con el propósito de observar sus textos en diálogo con otras formas discursivas, y estudiar la importante red de sociabilidades establecidas entre los colaboradores de la revista.

En este capítulo reflexionaré sobre algunos elementos característicos de los textos de Boal, proponiendo una lectura de sus crónicas y vinculándolas con su propio ejercicio teórico en prácticas como el teatro jornal.

Para hacerlo, me parece necesario pensar en las apuestas teóricas de Boal como ejercicios en consonancia plena con su práctica literaria experimental: tanto en las piezas teatrales como en las *Crônicas de Nuestra América*, la visión de Boal se muestra como la realización de un pensamiento metódico. Vale la pena entonces explorar la formulación del *teatro jornal* dentro del método del *Teatro del Oprimido*, como guía de su trabajo autoral como cronista.

La premisa del teatro jornal es jugar con la narrativa periodística como detonante de la creación literaria y de la producción teatral, anclada siempre en la revalorización de lo popular:

O teatro jornal, pelo contrário, pretende popularizar os meios de se fazer teatro a fim de que o próprio povo possa deles se utilizar para produzir o seu próprio teatro. Mal comparando: se possuímos rotativas não pretendemos imprimir nosso próprio jornal e popularizá-lo-pretendemos ceder nossas rotativas para que o povo imprima o seu.²⁴⁵

Con esta afirmación Boal hace una declaración de principios estéticos, y reivindica la expresión popular y las calcas del lenguaje oral que emplea en sus crónicas como formas prácticas de auto representación popular. En la misma sintonía, toma elementos del lenguaje y diagramación periodística para explicar que la relevancia dada por los editores a cada noticia, configura en la recepción pública, la validez de unas narrativas vitales por encima de otras:

O cidadão Kane, de Welles, já afirmou: “Nenhuma notícia é bastante importante para merecer primeira página de nenhum jornal; ponha-se qualquer notícia sem importância na manchete de qualquer jornal e por encanto ela se transformará em notícia importante”. Assim se manipula a opinião pública -o processo é simples, indoloro. A presença de notícias “verdadeiras” parece garantir a “imparcialidade” da informação”. Uma importante tarefa do teatro jornal é ensinar a ler corretamente!²⁴⁶

Esto le permite cuestionar la idea de objetividad/ imparcialidad periodística y reconocer que así como en el periódico la importancia de la noticia depende de su posición jerárquica en el cuerpo del diario (estableciendo diferenciaciones temáticas de privilegio), así los lugares de enunciación configuran visiones de mundo que legitiman o rechazan esas posiciones de privilegio en lo extratextual: “Qual é mais importante: A conquista do tricampeonato mundial de futebol pela seleção brasileira ou o desinteresse do governo pelo destino de milhões de

²⁴⁵ Augusto Boal, *Teatro Jornal*. Mecanoescrito, circa 1970. En archivo Instituto Augusto Boal, Rio de Janeiro. AB.PIa.005

²⁴⁶ *Idem.*

camponeses assolados pela fome e seca no nordeste brasileiro? Na manchete aparece um gol deste ou daquele jogador, mas não a mortalidade infantil que é no Brasil das mais altas do mundo.”²⁴⁷ A estas reflexiones sobre el privilegio y asimetrías sociales se suman las notas dramáticas de Boal sobre las dinámicas de opresión que también representa en sus experimentos literarios. En las *Técnicas de teatro latinoamericano* justamente aterriza los argumentos centrales de su apuesta estética por un método teatral que nace de una experiencia específicamente latinoamericana, y que, por lo tanto, se mueve en el heterogéneo registro de una realidad diversa y compleja, cultural y lingüísticamente.

Cuando Boal llegó a Portugal y fue cuestionado sobre la pertinencia de aplicar en la realidad europea las técnicas del teatro del oprimido, imaginadas y desarrolladas en América Latina, respondió que sí:

A América Latina é um continente vermelho: rios de sangue. Aí nasceu o Teatro do Oprimido. Quando me perguntavam se podia ser utilizado também aqui, eu respondia que sim. Respondo que sim: pode. É verdade que aqui não ocorrem, presentemente, tantas atrocidades em tão grandes proporções. Desde o nazi-fascismo não têm ocorrido. Mas isso não impede que também aqui existam oprimidos e opressores. E se existe opressão, existe a necessidade de um teatro do oprimido — isto é, um teatro para a liberação.²⁴⁸

Esa afirmación hace evidente que la concepción artística de Boal tiene pretensiones utópico-universalistas, pero se distingue por una rigurosa representación de la realidad social específica de cada contexto, en la elaboración de sus escenas cotidianas. Es decir, honrar los detalles de cada caso es la manera más honesta que encuentra no sólo de narrar con matices —pese a las evidentes hipérbolas caricaturescas con que construye sus personajes— sino de aludir a realidades sociales cuya *fictionalización* es continuamente rebasada por el contexto de violencia en que éstas se gestan. La visión antropológica y dramática de Boal es al

²⁴⁷ *Idem.*

²⁴⁸ Augusto Boal, *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: Uma revolução copernicana ao contrário...*, p. 18.

mismo tiempo la mirada del repórter que observa, escucha el testimonio, lo retrabaja y representa desafiando las imposiciones de la censura y la jerarquía propia de los medios de comunicación alineados al régimen dictatorial: “O teatro jornal é a realidade do jornalismo porque apresenta a notícia diretamente ao espectador sem o condicionamento da diagramação.”²⁴⁹ De tal modo que sus crónicas en el espacio periodístico de *O Pasquim* son, como ya fue señalado, un *ensayo* de su método teatral para la liberación puesto en escena. Y si el método busca representar *activamente* una realidad concreta para poder transformarla, la narrativa cronística —en el espacio en que se publican originalmente— también juega ese papel *performativo y transformador*.

El valor de lo concreto, del anclaje a un tiempo específico y del juego con la noción del presente, es justamente el espacio que Boal encuentra para aterrizar la teoría de su método en un ejercicio práctico, pero que surge siempre, en primer lugar, de la inmediatez del contexto que observa. Boal insiste en la formulación de ciertas guías teóricas a partir del estudio detallado y riguroso del testimonio de las personas, y rehúye toda tentativa que considera estéril y violenta, de tratar de encajar la vida de la gente en esquemas teóricos prefabricados. La crónica funciona entonces como un espacio abierto, de respiro, en el que jugar con los actos concretos en el tiempo. Con los momentos invaluable de las vidas humanas. De ahí la importancia de dar a las crónicas el lugar conceptual que Boal mismo les daba en el contexto de su vasta producción literaria.

Me fue difícil entender el vínculo profundo existente entre la noción de *crónica* y *acto teatral*, acto en el tiempo, en los experimentos de Boal. Pero hace unos años, una estudiante encantadora llamada Dorothy Díaz me preguntó en clase si la crónica no estaba

²⁴⁹ Augusto Boal, *Teatro Jornal*. Mecanoscrito, circa 1970. En archivo Instituto Augusto Boal, Rio de Janeiro. AB.PIa.005

relacionada con el teatro. Cuando le pregunté en qué sentido lo decía, su respuesta me ayudó a pensar de manera más profunda el puente entre los textos periodísticos de Boal y su producción teatral: “Es que las crónicas son tiempo, el tiempo son actos. Y el teatro también”. Agradezco mucho la luminosa inteligencia de Dorothy, cuya pregunta me hizo pensar algo evidente que había escapado a mi mirada: si bien el término “crónica” puede referirse tanto a escrituras vinculadas al testimonio historiográfico, como a relatos literarios dispuestos cronológicamente, o incluso a textos descriptivos de eventos sociales en algunas publicaciones periódicas, algo en común a las diversas experiencias del género es la noción del tiempo y de los actos que integran el *transcurrir del tiempo* en nuestras vidas. En todo caso, resulta indispensable hacer un deslinde y delimitar a qué espectro de la escritura cronística nos referimos cuando estudiamos textos con esos rasgos.

En el caso de las *Crônicas de Nuestra América*, a la hibridez propia de un género que funciona como “punto de inflexión entre periodismo y literatura”²⁵⁰ se suma la marca indeleble del estilo autoral de Boal y de sus fijaciones creativas en torno a su lugar de procedencia intelectual: el entorno teatral. Boal llama *crônicas* a sus textos, aunque en muchos sentidos, los relatos desarrollados son más cercanos a la estructura interna de trama, personajes y actos, que al de una rigurosa narración cronística de sucesos. En ese sentido, la reflexión de Dorothy me ayudó a pensar que la manifestación de la crónica en Boal es profundamente teatral, en parte porque crónica y teatro están vinculados en tanto géneros por la noción de “acto”. Y en parte, por la heterogeneidad discursiva de los *actos* (hechos) que refiere en sus textos. El acto entendido como el suceso que desencadena la reflexión, que

²⁵⁰ Susana Rotker, *Fundación de una escritura: Las crónicas de José Martí*, Casa de las Américas, La Habana, 1992, p. 21.

promueve narraciones que tratan de fijar en el tiempo los hechos que ocurren en distintos contextos culturales de América Latina.

Susana Rotker afirma en su libro *Fundación de una escritura* la necesidad de observar la existencia simultánea de la contradicción y la crisis del tiempo histórico, en el estudio de géneros heterogéneos como la crónica, justamente para rebasar la frontera de su definición.

Esta relectura plantea la integración de la práctica del lenguaje como la relación entre texto y contexto, reconociendo la coexistencia de lo heterogéneo, lo problemático, lo contradictorio, la fractura propiciada por la crisis, para explorar caminos estéticos dejados fuera por la institución del arte, acercándose al “*borderline* de la crónica”²⁵¹ y entendiendo las omisiones históricas. En ese mismo sentido, Rotker cita a Barthes para explicar que la escritura es también “un acto de solidaridad histórica.”²⁵²

Hablar de *solidaridad histórica* promueve una mirada que des-marginaliza la crónica literaria de la noción de arte menor en que los sistemas de representación la sitúan, a menudo bajo el influjo de una necesidad de separación de lo real y lo ficcional, visto esto último como una base de lo imaginario, lo no factual.

Rotker identifica los sistemas de representación de la realidad como orientados al espacio y discurso público, cuya realización se ha limitado por la pretendida oposición verdad-falsedad que se le exige tanto al periodismo como a la literatura. Esto produce que los textos considerados creativos sean vistos como partes de un universo que existe en sí mismo: mientras más “literario” se considere el texto, menos se verá la nitidez de su

²⁵¹ *Ibid.*, pp. 19-20.

²⁵² *Idem.*

referencialidad a la realidad a la que alude, provocando un entorpecimiento de “la evolución de la crónica como literatura, y que tampoco le hace justicia al buen periodismo”.²⁵³

El lugar de lo factual pareciera establecer una distancia insalvable con las posibilidades estéticas de los textos cuya referencialidad está tan presente como en las crónicas literarias de Boal, Caetano Veloso²⁵⁴ o Newton Carlos para *O Pasquim*. Es decir, que la noción de una separación entre el artificio literario de la narración y el hecho descrito pareciera operar como barrera aún vigente entre periodismo y literatura, texto literario y texto informativo, por ejemplo.

Para problematizar la crisis del referente y su representación como un problema de la comprensión del concepto de ficción, Rotker retoma a Raymond Williams, quien explica que de la mezcla del referente real con el sistema de su representación, y de la idea del “hecho” con su narración, ocurre la “falsificación” (falsa distancia) de lo “ficcional” o de lo “imaginario”, asociado a la experiencia subjetiva, y afirma también la “censura hacia el hecho de la escritura misma –como composición activa significativa– dentro de la cual se distinguió la “práctica” de lo “factual” o de “lo discursivo”.²⁵⁵

Reproduzco aquí de nuevo la nota de presentación a las *Crônicas de Nuestra América*, en la que Boal hace explícita la materia textual de su trabajo y los múltiples referentes de los que parte, el proceso de recopilación de testimonios y la comprensión que tiene de su papel como escritor y periodista en el ejercicio de escritura de sus experimentos periodísticos:

Estas são todas histórias verdadeiras — histórias que o povo andou me contando, aqui e ali, nestas viagens que eu, errante, ando fazendo desde que saí do Brasil, em 1971.

²⁵³ *Ibid.*, p. 135.

²⁵⁴ El periodo de colaboración de Caetano Veloso para *O Pasquim* ocurrió entre el 5 de noviembre de 1969 y el 25 de noviembre de 1970, y las crónicas resultaron integrar sus textos más experimentales, como advierte Mario Cámara. Cf. Mario Cámara, “¿Swinging London? Sobre algunas crónicas de Caetano Veloso desde el exilio”, en *Boletín*, UBA/CONICET, Buenos Aires, 2014.

²⁵⁵ Susana Rotker, *op. cit.*, p. 135.

Alguns personagens eu conheço, eu vi; outros, só de ouvir dizer. Nalguns lugares estive — descrevo como repórter. Outros me descreveram — escrevo do mesmo jeito.²⁵⁶

En el capítulo anterior mencioné que el referente inicial de Boal eran las noticias de prensa argentina que leía publicadas en el diario *La Razón*. Pero también tenía como referentes materiales orales de origen menos claro, y reproduce esa ambigüedad en los textos mismos: el murmullo, el rumor, la voz popular del chisme, testimonios de viaje. A todo eso se refiere cuando dice que a algunos personajes los conoce y a otros “só de ouvir dizer”. Con eso, el Boal cronista hace evidente una estrategia discursiva de lenguaje y de su trabajo literario: la representación vaga de esas voces, en textos cronísticos cuya trama es profundamente teatral. En esa maniobra pone a funcionar un puente simbólico entre lo factual y lo ficcional, recurso que se muestra todo el tiempo en los textos: el límite entre la noticia, la anécdota se diluye con la hipérbole obsesiva de Boal, que se muestra como una marca de estilo, un juego irónico del cual me ocuparé en la siguiente sección de este mismo capítulo: el recurso humorístico.

Esa mezcla de registros y estrategias discursivas, que vinculan el hecho “estricto” con el artificio de su representación literaria, desafían el fenómeno que Rotker observa como un alejamiento entre formas de lenguaje y un descrédito de la potencia de lo literario: “La identificación de lo estético con lo ficticio ha alejado del mundo de los acontecimientos al discurso literario haciendo que parezca una actividad suplementaria y prescindible”.²⁵⁷

Al mismo tiempo, Rotker afirma que el criterio de *factualidad* no debería ser un factor determinante para la inclusión o exclusión de la crónica en el periodismo o la literatura, pero sí reafirma que un rasgo fundamental en esta experiencia de escritura es su *alta*

²⁵⁶ Augusto Boal, *Crônicas de Nuestra America*, Codecri, Rio de Janeiro, 1977, p. 9.

²⁵⁷ Susana Rotker, *op. cit.*, p. 136.

referencialidad, y que la crónica es una expresión tanto de la historia contemporánea como de la cotidiana.²⁵⁸

En ese sentido, podríamos reflexionar sobre el trabajo de Boal con la materia de los acontecimientos que narra, y la representación de una especie de persistencia en el tiempo, que diluye la temporalidad específica de los hechos para dotarlos de una impresión de continuidad. Es decir: las *Crônicas de Nuestra América* podrían estar ocurriendo en el *presente* de cualquier región del continente, pero también están fuertemente vinculadas al contexto preciso de su producción: la censura contra periodistas durante la dictadura militar en Brasil, congresos feministas, la guerra de las Malvinas, etc.

Me refiero aquí a un procedimiento semejante al que Julio Cortázar emplea en “Turismo aconsejable” crónica ensayística que, desde la ficción, representa un fluir en el tiempo incesante, produciendo un extraño efecto de agobio por la brutalidad de la desigualdad representada. El turista trata de huir horrorizado de una realidad violenta que la voz del *concierge-de-viajes-narrador*, trata de venderle como “algo verdaderamente pintoresco, inolvidable” (cito en extenso):

Podría acabar con eso que está sucediendo a sus pies donde ahora un perro acaba de vomitar una masa negra, una especie de sapo mal masticado, junto a la cara de un niño que estira la mano y la hunde en el vómito un segundo antes de que usted tenga tiempo de dar media vuelta y huir hacia una salida; eso que está sucediendo delante de usted pero que no es nada, en realidad absolutamente nada, puesto que usted ya ha vuelto la cara y se marcha, es algo que tal vez alcanzará a olvidar esa misma noche mientras se quita el sudor en la maravillosa ducha del hotel, pero que aquí sigue, aquí viene ocurriendo noche y día desde que la Howrah Station abrió sus puertas, y en cualquier otra parte de la ciudad y del país mucho antes de que los ingleses levantaran la Howrah Station, y el infierno del que usted está huyendo cómodamente [...] es un infierno donde los condenados no han pecado ni saben siquiera que están en el infierno, están ahí renovándose desde siempre, viendo irse a unos pocos capaces de franquear las vallas de las castas y las distancias y la explotación y las enfermedades [...] el infierno es ese lugar donde las vociferaciones y los juegos y los llantos suceden como si no sucedieran, no es algo que se cumpla en el tiempo, es una recurrencia infinita, la Howrah Station en Calcuta cualquier día, de cualquier mes de cualquier año en que usted tenga ganas de ir a verla, es

²⁵⁸ *Idem.*

ahora, mientras usted lee esto, ahora y aquí, esto que ocurre y que usted, es decir yo, hemos visto.²⁵⁹

A diferencia del tono que Cortázar emplea para condenar la realidad violenta que observa, increpar al lector y construir un reproche moral ante la evidente asimetría de clases, Boal opta en sus crónicas por un tono totalmente distinto: el escarnio, la risa irónica y dolorosa, la caricatura verbal, a través de diferentes estrategias y efectos narrativos que configuran una peculiar crítica al autoritarismo representado, y una reflexión abierta sobre la opresión y el protagonismo de los oprimidos en su propia liberación. Del análisis puntual de esta forma de escribir, me ocuparé más adelante.

Boal crea texturas temporales muy concretas en las crónicas, es decir, relaciones específicas con el tiempo histórico de las narraciones, pero al mismo tiempo explota la ambigüedad de su anécdota, flexibilizando a través de los recursos irónicos y críticos, la especificidad de cada caso. Los lugares, personajes y periodos son “lo que son”, lo que se representa, pero también son su posibilidad de reproducción violenta en cualquier otro *momento* de la historia latinoamericana.

Quizás ese juego de temporalidad anacrónica sea parte del gran acierto literario de Boal en los experimentos que estas crónicas constituyen, y también su supervivencia y vigencia como textos, aún perdida la referencialidad inmediata que los detona. Esta permanencia en el tiempo tiene más que ver con su condición de textos autónomos, como explica Rotker al describir la transformación de la recepción que viven las crónicas modernistas una vez perdido el referente de su origen: “Muchas de las crónicas modernistas, al desprenderse de ambos elementos temporales, han seguido teniendo valor como objetos textuales en sí

²⁵⁹ Julio Cortázar, “Turismo aconsejable” en *Último round*, T. I, 44 ed., México, Siglo XXI Editores, 1974, p. 445-446.

mismos. Es decir que, perdida con los años la significación principal que las crónicas pudieron tener para el público lector de aquél entonces, son discursos literarios por excelencia.”²⁶⁰

La autonomía textual se muestra entonces como un rasgo de análisis fundamental en la comprensión del comportamiento de crónicas literarias como las de Boal. Su autonomía es también su profunda vitalidad, en el sentido con que Fina García Marruz, especialista en la obra de José Martí, analiza el devenir poético de las crónicas martianas como materia vital, estudiando su incorporación a lo cotidiano: “lo milagroso es que estas criaturas verbales, hechas para vivir una noche o una mañana, estén todavía vivas y como acabadas de salir de sus labios, su frescura inmarchitable. La humilde “crónica” se convirtió en sus manos en un extraordinario vehículo artístico”.²⁶¹

García Marruz abordó a conciencia la idea de la “carga de vida” en la narración que Martí hace de “los hechos” atestiguados y los sitúa con otros tópicos en libros de gran envergadura para el estudio de la obra martiana, como *José Martí: El amor como energía revolucionaria*²⁶². En este volumen analiza a detalle los procedimientos estéticos y afectivos de Martí en la consolidación de un ideario político y de una forma de vincularse con la palabra y su sentido de permanencia. La imagen que emplea de las criaturas verbales para referirse a las crónicas martianas da cuenta de la fuerza que la investigadora percibe en los textos, leyendo en ellos un inteligente cruce entre lo “efímero” de las publicaciones periódicas y el enorme sentido de permanencia que las palabras de Martí tienen en el contexto de sus

²⁶⁰ Susana Rotker, *op. cit.*, p. 136.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 125. Cf. Fina García Marruz, “El escritor” en *Temas martianos*, Colección Cubana, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, 1969, pp. 194-195.

²⁶² Fina García Marruz, *El amor como energía revolucionaria*, Centro de Estudios Martianos, colección Ala y raíz, La Habana, 2003.

crónicas al rebasar el límite de su publicación: “vehículos artísticos, criaturas verbales todavía vivas.”

En el ejercicio que Boal hace de su propia escritura cronística hay una conciencia profunda de esa dimensión vital, simbólica y factual de las palabras como vehículos artísticos que reúnen ideas, sensaciones, emociones del pasado y proyecciones de futuros posibles. En su *Estética del Oprimido*, construye la idea del “pensamiento sensible” como una especie de invocación que proyecta imágenes conscientes e inconscientes alrededor de cada palabra. Llama “nubes” a estas imágenes, y las asocia con el universo conceptual, personal, cultural de cada individuo, como una especie de saber sensorial e histórico heredado a través de las palabras. Este saber le parece fundamental para describir el momento que cada humano vive, y las posibilidades que el lenguaje ofrece para experimentar el mundo, leerlo, sentirlo y entenderlo.

En una interesante licencia poética, describe la visualización de la realidad “a ojos abiertos y cerrados”, apelando a percepciones sensibles distintas: “Com os olhos arregalados ou bem vendados, tudo que foi visto um dia, ainda se vê. O mundo está no meu cérebro revolto, com ideias, sensações e emoções passadas. Está também no futuro imaginado”.²⁶³

La Estética del Oprimido es una obra que busca teorizar y sistematizar sus intuiciones de lectura, sus visiones de mundo y comprensión histórica de las interacciones sociales, así como sus intereses científicos sobre el funcionamiento del cerebro humano. Como libro resulta peculiar, y revela los lazos reflexivos que como autor establece entre la propia teorización de sus conceptos, y la práctica escritural del enorme laboratorio de estilo que constituyen sus crónicas: espacios de experimentación verbal, híbrida y heterogénea, en la

²⁶³ Augusto Boal, *Estética do oprimido*, Garamond, Rio de Janeiro, 2008, p. 79.

cual ensayar los modos del decir y recursos poéticos que pone en juego a través de las palabras tanto en la escritura de sus obras y ejercicios teatrales, como en sus textos y notas periodísticas.

Las crónicas de Boal se consolidan entonces, como representaciones de sus políticas cotidianas: una forma de mirar, continuamente, la violencia de las relaciones humanas establecidas en comunidad. Pero también, una forma de apelar a la esperanza de cambio, de transformación, y a la potencia de enunciar futuros posibles desde las palabras y el “pensamiento sensible”.

3.2) Las representaciones teatrales de las *Crônicas de Nuestra América*

El planteamiento central de Boal en las crónicas aquí estudiadas es abonar, desde una perspectiva de experimentación literaria, a la reflexión general del autor sobre identidad, violencia y resistencia en América Latina. Esta preocupación estético-política se manifiesta de formas distintas en muchos de sus montajes teatrales, como *Milagre no Brasil y Revolução na América do Sul*. La importancia por Boal dada al lenguaje dramático se vincula con su premisa vital “teatro é tudo”, en la que trata de reivindicar la potencia creadora del teatro como espacio de ensayo para la vida y sus transformaciones.

Para comprender la dimensión escénica que las *Crônicas de Nuestra América* construyen en sus múltiples juegos verbales, resulta sugerente observar también la noción de adaptación teatral y los lenguajes y desafíos de quienes han montado en teatro estos textos de origen periodístico.

En 2014, la actriz e investigadora Clara de Andrade, montó junto al director Gustavo Guenzburger, una adaptación teatral de las crónicas, hilándolas a partir del texto “O “gato”, a mulher de Johnny e a bicicleta a motor”, por el interés sobre las políticas afectivas con que Boal comienza a trabajar estos textos. En palabras de la actriz, esta crónica marca el inicio de una nueva expresión en Boal, que parte de una perspectiva interseccional de comprensión de la opresión como un fenómeno multifactorial, sistémico y en constante movimiento. Para Clara de Andrade, el momento de escritura de esa crónica se corresponde con la gran transformación de la dramaturgia de Boal, de una especie de incrustación en las narrativas del realismo social, a las micropolíticas, poéticas de lo cotidiano, comenzando a ver el detalle fino de las relaciones humanas: “ele estava começando esse movimento. Trabalhar com

grupos sociais, entender essas opressões também internalizadas... então isso tudo vem à tona para mim, para nós, em termos literários eu acho que é isso. A relação com os personagens é muito forte. A riqueza desse universo, e ainda essa questão política do sexismo.”²⁶⁴

Al decir micropolíticas, Clara de Andrade pone el énfasis de su interpretación en la escritura de Boal de lo doméstico, lo privado, como una manifestación de la gran política pública, y analiza la literariedad de Boal en su enorme capacidad de construir personajes cuyas historias se cruzan vectorialmente con otros, creando la acción dramática. Justamente ese transitar de los personajes fue el eje rector de la puesta en escena que Clara de Andrade y Guenzburger propusieron, enfatizando la cruda metaforización con que Boal representa la objetivación de los personajes oprimidos, escenificando literalmente la transacción de una mujer por un objeto, una bicicleta, en la crónica.²⁶⁵

La adaptación de las crónicas corrió a cargo de Theotônio de Paiva, cuya reinterpretación de las *Crónicas de Nuestra América*, refuerza un debate sobre las identidades políticas en América Latina, concentrándose en la representación que Boal hace de las prácticas opresivas y de las políticas culturales cotidianas, como un resabio de las operaciones coloniales que atraviesan en el día a día, las relaciones entre grupos sociales y sujetos. Por supuesto, el trabajo de adaptación dramática de los textos supuso un ejercicio colectivo, en el que se sumaron las perspectivas de Clara de Andrade —cuya tesis de maestría fue justamente sobre la escritura de Boal en el exilio—; Adriana Schneider, actriz; Carmem Luz, coreógrafa, bailarina y cineasta; la también cineasta, escenógrafa e iluminista Larissa Siquiera; el escritor y productor teatral Henrique Manoel Pinho, y Lucas Oradovschi, que trabaja con máscaras y vestuario.

²⁶⁴ Entrevista a Clara de Andrade, Rio de Janeiro, octubre 2019.

²⁶⁵ *Idem*.

Tal vez la expresión de un trabajo comunitario sea uno de los rasgos definitorios de esta recreación de la escritura de Boal, pues como señala el director del montaje, el espectáculo en sí extrapoló la historia personal de los artistas, al sumar al texto y al proceso creativo sus propias experiencias en grupos teatrales (Reage, Artista!, O Grupo Pedras e o Sarça de Horeb, a Cia Étnica de Dança e Teatro e a Cia dos Bondrés²⁶⁶). Gustavo Guenzburger explica también que la puesta en escena de las crónicas demandó de los actores un trabajo artístico de conjunción entre el “realismo Boaliano” y la normalidad que existe para engañar al espectador con que “nada debería considerarse normal al sur del Ecuador”.²⁶⁷

La noción de Guenzburger sobre América Latina se revela como una visión geográfica estrictamente sudamericana, desde donde se permite metaforizar la noción continental de Boal en el cuerpo de los actores como extensión del territorio, y como espacio relacional en que la opresión acontece constantemente: “Dirigir as Crônicas de Nossa América é topar de novo e sempre com um continente em eterno e camuflado estado de exceção. Levantar as cenas aqui é antes descobrir, através dos corpos dos atores, que no continente de Boal cada tipo comum esconde uma humanidade sempre complexa, atrelada a um sistema onde relações aparentemente banais revelam a chance de nos perguntarmos sobre as razões que desviam o ser humano de seu caminho, e o levam a oprimir o outro e a si próprio.”²⁶⁸

La mención de Guenzburger al estado de excepción, y al mismo tiempo a la experiencia humana individual revela que el centro de su representación de las *Crônicas* fue

²⁶⁶ Gustavo Guenzburger, “‘Crônicas de Nossa América’ de Augusto Boal reestrea no Rio” en *Correio do Brasil*, Junio 2015. Disponible en: <http://arquivo.correiodobrasil.com.br/cronicas-de-nossa-america-de-augusto-boal-reestrea-no-rio/>

²⁶⁷ *Idem.*

²⁶⁸ *Idem.*

la articulación de los diversos registros políticos de Boal, transitando como señaló Clara de Andrade antes, de cierta maquinaria realista a una representación de lo pequeño, cotidiano y relacional.

Es interesante además que Guenzburger hable del realismo Boaliano, en sintonía con la formulación de Clara de Andrade sobre los ejercicios de representación de Boal, como prácticas de espejo de una realidad observada. En ese sentido, la estética de este montaje remite mucho, en el uso de la iluminación, los colores semi opacos y el vestuario de los actores a una estética visual del realismo pictórico del siglo XIX.



Escena de la puesta en escena de las *Crônicas de Nuestra América* en 2015.²⁶⁹

En 2019, bajo la dirección de Marco Antonio Rodrigues, una nueva representación de las crónicas tuvo lugar.²⁷⁰ En la visión escenográfica de Rodrigues, el tratamiento del realismo latinoamericano en la escritura de Boal juega con otras tradiciones discursivas, e incluso se

²⁶⁹ Fragmento de la obra disponible en https://www.youtube.com/watch?v=zma_WZiCo-Q

²⁷⁰ Fragmento de la obra disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=AgSuJz3w0Dk>

vincula estéticamente con la impronta del realismo mágico de García Márquez, a quien Boal homenajeó con una adaptación teatral en 1983, como se explicará más adelante.

Marco Antonio Rodrigues contextualiza que, antes de la preparación teatral de las crónicas, montaron otra pieza de Boal “Revolução na América do Sul”, en la que se abordaba la respuesta de las izquierdas latinoamericanas ante la precarización laboral. Después de eso, eligieron tres crónicas —que Rodrigues ha definido en distintas ocasiones como “cuentos”— y a las que describió como “parte de um suposto realismo mágico latino-americano que reúne e reinventa a tragédia em chave melodramática e cômica.”²⁷¹

Para mostrar esa conjunción entre tragedia y comedia en el lenguaje dramático y cronístico de Boal, Rodrigues y su grupo eligieron tres crónicas notables: “A morta imortal”, “A censura acabou” y “Nossa Senhora dos Oprimidos”.²⁷²

Algo muy interesante de esta nueva versión teatral es, por un lado, la revisión explícita que el director hace de la obra dramaturgica de Boal como una totalidad plástica y política que tiene una relación franca con la narrativa literaria de sus crónicas. Y, por otro lado, resulta sugerente observar que el trabajo de transformación de las crónicas a un lenguaje teatral, en esta versión ocurre tomando como referentes las adaptaciones hechas por el propio Boal, y se trata de preservar el tiempo narrativo de los textos en su condición de “cuentos”. En entrevista hecha a Marco Antonio Rodrigues me explicó que la exploración estética que emprendieron para este montaje tuvo ciertamente un anclaje con la coyuntura del Brasil contemporáneo, en sintonía con el contexto en que Boal escribió las crónicas. Rodrigues encuentra en la narrativa un recurso de representación muy distinto al empleado en la versión

²⁷¹ Marco Antonio Rodrigues, “Augusto Boal: Caro amigo” en *Dramaturgia Latinoamericana*, Revista Olhares, São Paulo, 2019, p. 90.

²⁷² *Idem.*

de 2015, y reivindica la noción del tiempo como un fenómeno de continuidad, que puede apreciarse con nitidez en el tratamiento que el propio Boal hace de la inmediatez, de lo presente, y de lo constante en la narrativa de sus crónicas:

A gente não fez uma adaptação, acho que você sabe que existe uma adaptação teatral feita pelo próprio Boal para as crônicas. E a gente estava interessado numa questão do teatro narrativo, numa perspectiva literária mesmo. Então o que a gente fez foi, na verdade, encenar os três contos, literalmente como ele escreveu. A escolha desses três contos tem a ver de certa forma com uma conjuntura do Brasil, e com uma conjuntura digamos da própria contradição daquilo que a gente estava vivendo. Supostamente não existia censura e a censura estava presente pelo próprio trabalho da imprensa, que acabou de operar no caso brasileiro por conta dos conglomerados de mídia privatizada, a eleição de Bolsonaro, e esse retorno a um modo autoritário de governança.²⁷³

El trabajo de adaptación que Boal hizo de sus propios textos se conecta con un interés general de divulgación, pero también con una práctica común en su trabajo, de vincular expresiones literarias con representaciones dramáticas. La potencia del performance se presenta entonces como un mecanismo de expresión, autoconocimiento y colectividad que resuena con las formulaciones teóricas de Boal en cada ejercicio para actores y no actores.

Un caso que ejemplifica esa convicción creadora fue la adaptación teatral que Boal hizo en 1983, en París, de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, de Gabriel García Márquez, y que el propio Marco Antonio Rodrigues montó de nuevo en 2019, en São Paulo. Sobre las motivaciones originales del montaje, Cecilia Boal afirmó que la idea fue suya, tras enterarse de la existencia de una adaptación teatral colombiana de la Cándida Eréndira. Fascinada por la literatura de García Márquez, se dio a la tarea de localizar esa versión, y después de formular otra adaptación al texto, con Boal. La visión Boaliana de la Eréndira fue montada en París, en 1983, y contó en el reparto con Marina Vlady, primera actriz francesa. Años después, con el montaje de la Eréndira de Marco

²⁷³ Entrevista a Marco Antonio Rodrigues, septiembre 2021.

Antonio Rodrigues, Cecilia escribió que aquella versión con Marina Vlady era distinta, mucho más parecida a París y su atmósfera, y que la proyectada por Rodrigues era más colorida, más cercana a América Latina y añadió: “Mas em fim, aqui ficou mais colorida, com mais música, com essa música linda de Chico César e é isso mesmo. Cada diretor tem que ter a sua visão dos textos. No caso de Paris foi a versão, a visão de Augusto Boal, aqui é a versão, a visão de Marco Antonio Rodrigues.”²⁷⁴

Eréndira es en la visión de la familia Boal —pues como fue dicho, colaboraron en ella tanto Cecilia como Augusto— una representación simbólica de la deuda colonial del continente con Europa y con los valores imperialistas de la conquista: “A Eréndira é uma metáfora da dívida da América Latina. Eréndira tem uma dívida que nunca se paga, ela é impagável. Não só América Latina está nessa situação, não dá para entender por que... (aí entra a última fala da Eréndira, mas a nossa cumplicidade com os opressores, pode ser)... não dá para entender por que uma parcela muito pequena do mundo, se vocês olham no mapa, exploram o resto... [...] A Eréndira nunca termina de pagar, como a gente. Pagamos com o corpo, com a morte, com a doença...”²⁷⁵

Ejemplos como la *Eréndira* son muestra de la constante búsqueda de Boal por reflexionar sobre los límites, metáforas y alcances epistémicos de eso que Martí llamó *Nuestra América*. En su trabajo teatral y cronístico, Boal trata de estudiar a detalle la multiplicidad cultural del continente, y en el espacio de las crónicas encuentra una vía de

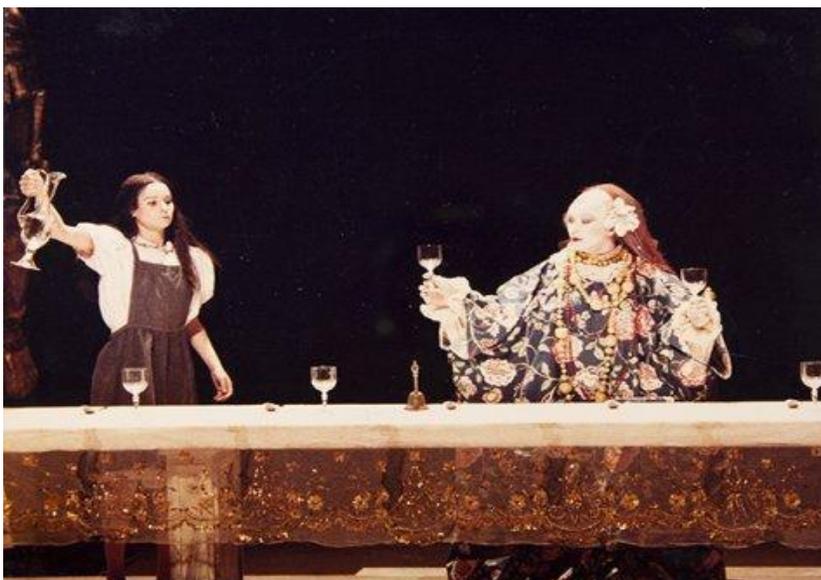
²⁷⁴ Cecilia Boal, Presentación de la versión teatral de Eréndira, SESC, São Paulo, 2019.

²⁷⁵ *Idem*.

representación de los autoritarismos latinoamericanos, cuyos mecanismos de operación dibuja a través de escenas concretas de violencia y censura.



Montaje de la Obra *Cândida Eréndira*, París, 1983. En escena, la actriz Marina Vlady como la abuela desalmada.²⁷⁶



Las actrices Marina Vlady como la abuela, y Catherine Bonamou como Eréndira en escena.²⁷⁷

²⁷⁶ Fotografía de autoría desconocida, tomada del archivo personal de autor, resguardado en el Instituto Augusto Boal, Rio de Janeiro. Ref. AB.EEf.PAR.045

²⁷⁷ Fotografía tomada por Claude Gafner del archivo personal de autor, resguardado en el Instituto Augusto Boal, Rio de Janeiro. Ref. AB.EEf.PAR.043

3.3) Propuesta de lectura de las crónicas de Boal

Las *Crônicas de Nuestra América*, en apariencia pequeñas, divertidas, inofensivas, situadas en un lugar mucho más modesto dentro de su vasta producción, resuenan fuerte en la gran escritura del método teatral de Boal, tal vez precisamente por construirse en órbita con este.

Una experiencia productiva de lectura de estos textos implicaría la observación de conjunto, el análisis del cuerpo textual de la obra en relación con la discusión planteada por el autor en su método teatral, que propone no una representación estática, sino un involucramiento de la audiencia en el proceso descrito. La presencia intensa de los lectores en *O Pasquim* muestra la relevancia que para Boal tenía el sentido de diálogo entre público y creador, disolviendo las líneas de distancia que se establecerían entre el escritor y sus lectores si las crónicas hubieran aparecido inicialmente en un formato de libro, y en un tono distinto al que las identifica: el humor desbordante, la hipérbole en el tratamiento de la violencia.

Observar el tono y las estrategias de lenguaje empleadas por Boal en las crónicas, podría arrojar luz sobre las conexiones entre su poética teatral y su obra periodística, y también sobre su momento de producción escritural. De la reflexión sobre las estrategias narrativas y los elementos distintivos de estas crónicas me ocupo en este apartado.

Un primer signo que reconocer en la escritura de las crónicas es la representación repetitiva de escenas de violencia. El sentido de esas repeticiones se explica en la idea de Boal de la reiteración del discurso como fenómeno de visibilización de un mensaje urgente. En la puesta en escena de distintos contextos opresivos, Boal trata de mostrar que la espectacularidad del acto de violencia puede desmontarse si se le observa activamente, desde

adentro, si se le retrata poniendo en evidencia las estructuras opresivas que producen la violencia en primer lugar.

Boal deja claro que el ejercicio de reproducción de estas escenas de crítica y ensayo social, deben darse de manera repetida y divulgarse masivamente, como detalla en el *Teatro del Oprimido* al describir experiencias de Teatro Invisible en París. Al recordar las prácticas y talleres teatrales, describe que un espectáculo se realizó en los metros de París, denunciando el abuso sexual. Pero aclara que, para instrumentalizar el ejercicio, y hacerlo eficaz y útil, sería necesario que fuera apropiado y reproducido por organizaciones feministas que prepararan 500 reproducciones en todas las líneas del metro: “Assim se poderia transformar essa realidade.”²⁷⁸

Me parece que, además del contexto puntual de escritura que tuvieron para *O Pasquim*, la producción y reproducción de las crónicas muestran un gesto en consonancia con ese acto de repetición masiva que invita a reflexionar sobre las múltiples opresiones que atraviesan a las sociedades latinoamericanas. Del mismo modo en que un actor prepara sus escenas y las ensaya una y otra y otra vez, Boal corrige, publica, reedita, retrabaja sus crónicas enfatizando temas y las divulga reiteradamente en medios de comunicación de gran alcance con los que comulga, política y estéticamente. Cuando habla de reproducción masiva, precisa también su concepción del hecho artístico como una experiencia inherente a la humanidad, y de la creatividad como una forma de resolver, con imaginación, situaciones de gran complejidad.

Boal defendía la idea de que *cualquier* persona puede hacer lo que *una* persona hace.²⁷⁹ Esa es la premisa de las *Técnicas latinoamericanas de Teatro Popular*. Para Boal, el

²⁷⁸ Augusto Boal, *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular...*, p. 19.

²⁷⁹ *Idem.*

saber artístico, y la experiencia estética son naturales capacidades de expresión desde la infancia, sólo cercenadas por la represión adulta. Cuando afirma que el colectivo puede hacer lo que el individuo hace, manifiesta una postura clara ante la democratización del arte y de los saberes, y también rechaza la idea del “perfeccionamiento” y la “especialización” (“É claro que nem todos o farão com a mesma maestria, *mas todos poderão fazê-lo!*”²⁸⁰). Y esa es la noción medular de su visión artística, que todo mundo pueda hacer teatro (“até mesmo os atores!”²⁸¹) en todos los espacios (“até mesmo dentro dos teatros!”²⁸²).

Quisiera proponer entonces una manera de leer sus crónicas conectando, por un lado, el tratamiento teatralizado que hace del tiempo (y de las repeticiones), y por otro, el vínculo discursivo entre el planteamiento de cada historia y su correlato teórico con esos puntos nodales del *Teatro del Oprimido*, con el propósito de mostrar que la agenda poético-política de Boal se extiende a todas sus producciones textuales, y que particularmente las crónicas condensan una interesante manifestación literaria del deslinde que el autor hace en su método teatral de la “empatía” jerárquica de ciertos performances artísticos: “O Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles sobrevive até hoje graças à sua imensa eficácia. É efetivamente um poderoso sistema intimidatório.”²⁸³

La crítica que Boal hace de la herencia cultural del teatro aristotélico se muestra en consonancia con las apuestas retóricas del autor en el análisis de las crónicas: el rechazo de modelos epistémicos, estéticos, sociales que refuerzan la noción del miedo como antesala de un orden entre individuos, y como fundamento del ejercicio creativo. Pero también señala la

²⁸⁰ *Idem.*

²⁸¹ *Idem.*

²⁸² *Idem.*

²⁸³ Augusto Boal, *O teatro do oprimido*, editora 34, São Paulo, 2019, p. 67.

relación que el autor establece entre sistema de poder y arte. Boal amplía esa idea desarrollando los puntos nodales de esa estética para desmontarla:

No Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles é fundamental que:

- a) exista um conflito entre o *éthos* do personagem e o *éthos* da sociedade na qual vive o personagem (isto é: alguma coisa que não funciona, que não se harmoniza, que cria atritos);
- b) Exista uma relação chamada *empatia* que consiste em permitir ao espectador que o personagem o conduza através de suas experiências –o espectador sente como se estivesse atuando ele mesmo, goza os prazeres e sofre as dores do personagem, ao extremo de pensar seus pensamentos;
- c) O espectador sofre três acidentes de natureza violenta: peripécia. *anagnórisis* e catarse. Sofre um golpe em seu destino (a ação da peça). Reconhece o erro, vicariamente cometido, e se purifica da característica antissocial que reconhece possuir.²⁸⁴

En el ejemplo citado, Boal describe los elementos de esa poética para cuestionar la noción de destino y violencia como únicos escenarios posibles de la experiencia humana. Para Boal, todo ejercicio de actuación y performance está ligado a la transformación del orden vital, y se requiere una agencia contundente por parte de la comunidad en que el encuentro se produce, para la gestión de otras experiencias posibles de resolución del conflicto. La empatía aristotélica le parece resultado artificial de una guía lineal del actor frente al espectador, cuyo rol se muestra pasivo en todo momento. No basta, en la reflexión de Boal, representar una realidad y buscar promover a través de ella un efecto de sentido o una emoción específica en el público. Es necesario proveer en escena de un protagonismo colectivo al público y a los actores.²⁸⁵

En las crónicas, sin embargo, el ejercicio de experimentación textual y filosófico es distinto, aunque esté profundamente relacionado con el fundamento de reafirmar el protagonismo popular. Las crónicas ofrecen a Boal un espacio en el que ensayar su propia narrativa, su voz como contador de historias, en un registro popular, asociado al tono del

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 61.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 67.

habla de los cantores de literatura de cordel, o de la potencia masificadora del chisme, del murmullo como género heterodoxo de divulgación de un mensaje.

Quisiera detenerme un momento a mostrar la diversidad estilística de Boal en el registro y adaptaciones que hace de sus crónicas dependiendo del soporte de publicación. Un primer ejemplo interesante de ese comportamiento de reescritura es el traslado entre las versiones editadas por la Codecri en 1977, y las versiones migrantes de la revista portuguesa *Opção*.

En el caso de la crónica “O “gato”, a mulher de Johnny e a bicicleta a motor”, su aparición ante los lectores portugueses fue bajo el título: “O feminismo ainda não chegou às Ilhas Malvinas” y se añadió una especie de subtítulo que se lee en la página siguiente: “Quando se troca uma mulher por uma bicicleta”. El cambio se da únicamente en esos apartados: el resto del relato es idéntico a la contraparte carioca.

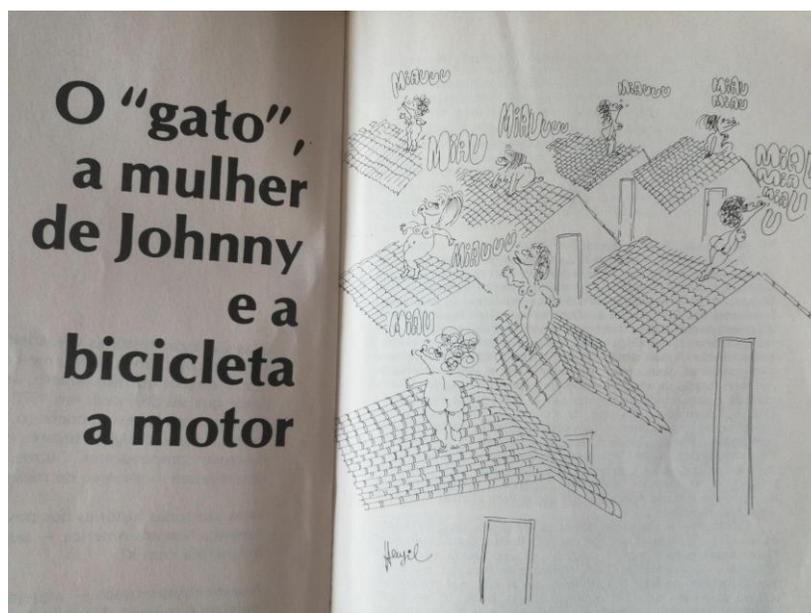
Por supuesto, la variación supone énfasis retóricos significativos. Al mencionar en el título la palabra “feminismo” y “Malvinas” Boal configura una experiencia de lectura distinta para los lectores portugueses, para quienes el fenómeno de anticipación funcionará ya en un universo conceptual abiertamente político, preparándolos, tal vez, para la recepción combativa del texto. En su otra modalidad, el título del gato sitúa a los lectores ante la triada de personajes protagonistas, sin otorgar una visión previa del conflicto que se desarrollará en la trama.

Pero es importante destacar que las variaciones entre las publicaciones carioca y lusitana no son solamente a nivel textual: la diagramación presenta significativas diferencias, con lo cual se abona a una experiencia distinta de seguimiento del hilo humorístico de la crónica.

En el caso de *Opção*, el encabezado se muestra sobrio, con tan sólo el retrato de Boal como ilustración, y disponiendo el texto en cuatro columnas:



Mientras que la presentación de la crónica en la Codecri, propone una aproximación diferente: se recurre a una caricatura de Henfil que muestra un grupo de opulentas mujeres desnudas maullando en los tejados, del lado del título.



Este montaje tiene que ver con el espacio disponible en el formato del libro, pero se revela como una estética en franca consonancia con la diagramación y estructura de *O Pasquim* como revista.

Las variantes podían significar una transformación amplia del texto original. Una muestra notable de este gesto editorial por parte del propio Boal, es la adaptación que hizo de su crónica “Acabou a censura” para el público lector de *Opção*, a quien el relato se presentó como: “Felizmente, acabou a censura” seguido del subtítulo “Qual a pior censura, a de dentro ou a de fora”.²⁸⁶

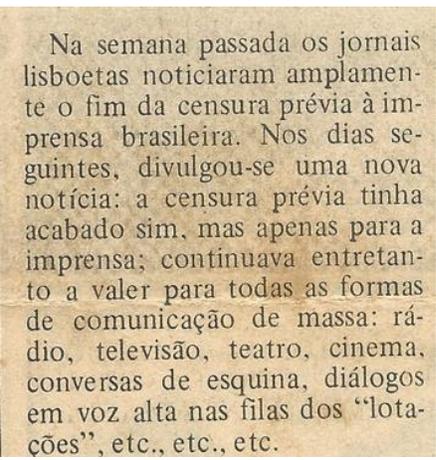
Boal modificó el arranque del texto, para situar a los lectores frente al contexto específico de escritura y publicación de la crónica original. Esto revela una profunda conciencia de inmediatez, pues si bien las crónicas son textos marcadamente teatrales y ficcionales, la base anecdótica que las inspira es la prensa. Y en el caso específico de esta nota, Boal aborda un tema que aparece reiteradamente en su escritura: la censura al periodismo, asunto cuya vigencia le era fundamental consignar críticamente.

En el arranque de la crónica carioca, el autor sitúa al personaje principal con la siguiente afirmación: “Toríbio entrou na redação do "Diário" e se fechou no seu pequeno escritório de vidro. Dali, podia ver todos os seus companheiros de trabalho, seus subordinados: ele era o chefe da redação. E esse era um dia muito especial: depois de muitos anos, tinha recebido a informação da Censura Federal de que o censor já não iria mais fazer o seu trabalho preventivo. De hoje em diante não existiria mais censura prévia!”²⁸⁷

²⁸⁶ Augusto Boal, “Crônicas de Nuestra América” en *Opção*, sin fecha registrada. Disponible en Instituto Augusto Boal: <http://acervoaugustoboal.com.br/cronicas-de-nuestra-america-3?pag=1>

²⁸⁷ Augusto Boal, *Crônicas de Nuestra América*, Codecri, Rio de Janeiro, 1977, p. 115.

El texto de la versión lusitana empieza contextualizando a los lectores en el panorama de censura previa para la prensa brasileña y expresa la noticia del levantamiento de la prohibición, señalando también que la censura continuaba para otros medios informativos:



Na semana passada os jornais lisboetas noticiaram amplamente o fim da censura prévia à imprensa brasileira. Nos dias seguintes, divulgou-se uma nova notícia: a censura prévia tinha acabado sim, mas apenas para a imprensa; continuava entretanto a valer para todas as formas de comunicação de massa: rádio, televisão, teatro, cinema, conversas de esquina, diálogos em voz alta nas filas dos “lotações”, etc., etc., etc.

El tono de Boal en esta crónica es especialmente explícito con sus referencias y con la crítica que el texto plantea, pues casi al principio especifica que la censura persiste, en la interiorización de los propios periodistas, tras años de padecerla. Pero aún más, Boal se permite contar el origen de la noticia que detona esta crónica, revelando el nombre del periódico, y ficcionalizando al editor en jefe, como explica acá:



Pensando nisso, lembrei-me de uma história que aconteceu quatro anos atrás, ou cinco, quando foi levantada a censura prévia a um pequeno jornal do Rio de Janeiro, a “Gazeta Carioca”. Quem me contou foi um amigo meu jornalista que estava presente e presenciou tudo. O chefe da Redacção estava exultante. Chamava-se Toríbio Martinelli. Estava feliz e a cada momento exclamava:
— “Agora aqui mando eu! Só se publica o que eu mandar! Liberdade de Imprensa! Jornalis-

De ese punto en adelante, ambas versiones de la crónica son idénticas.

La consistencia temática de Boal se revela en su continuo retrabajar de los tópicos que más le preocupaban. La censura es uno de ellos, como mencioné, y aparece reiteradamente en sus colaboraciones a *O Pasquim*, como en esta crónica, publicada en 1977, en el número 400:

PASQUIM
TIOUVE

LAMARTINE BABO - Monumento da Música Popular Brasileira
MEC/INM/Funarte/Fontana
Escreveu antes do Carnaval, sabendo que a coluna vai ser lida depois, ainda sob efeitos de ressacas carnavalescas. Começo por Lamartine, para ficar no clima. Esse relançamento com apoio do Governo, reúne dois êlephs da antiga Sinter, gravados respectivamente em 1955 e 1956. O primeiro, que é mesmo o primeiro êleph de Lamartine, mostrava o compositor carnavalesco, cantando as suas próprias criações, 14 sucessos feitos para carnavais que vão de 1932 a 1939. O outro se chamava *Noites de Junho*, com a gravação de 7 das músicas juninas feitas pelo compositor e praticamente incorporadas à festa pela vontade popular. Semana passada falei de rei do Carnaval - João de Barro e Massara. Subentendido, Lamartine das mesmas citações. - (Roberto Moura)

CASSIANO - Cuban Soul (Polydor)
Não entendi bem a separação das sílabas na letra do título na capa do disco. Parece intencional a busca de um duplo sentido. O êleph de Cassiano é fruto desse equívoco a que a força do JI batizou de "black Rio", endossando sem parcimônia toda uma importação que é de fácil verificação, mas de não tão simples infundadas e gratuitas deduções. Ao nível da teoria, com um mínimo exigível de rigor científico, a questão permanece em aberto. Ao nível da prática, o êleph de Cassiano, concebido e dirigido especialmente a esse público para faturar em cima dele, pode até vender e dar lucro, com seus panfletos em forma de arranjo - tudo pronto para que uma coisa pareça o máximo possível com uma outra, não consigo mesmo. Pra mim, "black Rio" é o

Aconteceu em São Paulo, em 1965. Eu tinha acabado de estrear um show musical chamado ARENA CANTA BAHIA, com a Maria Bethânia (que tinha estreado comigo em Ornião) no começo desse

TRÊS HISTÓRIAS DE CENSURA

AUGUSTO BOAL

braco e prendeu ele também. Mas o Plínio, que sempre foi homem de coragem, continuou explicando e os espectadores, solidários, começaram a comprar sanduíches e eu

- "Vamos fazer assim: a gente te dá um fedepê a mais e você nos devolve as três m."
- "O quê???" - perguntou assustado o censor de bom coração.
- "Fico à vontade em explicar esta

Cabe precisar que, en proporción, la cantidad de crónicas que Boal publicó en *O Pasquim* es en realidad breve, especialmente si se compara este trabajo editorial con el de otras importantes voces cronistas en la agenda latinoamericanista de la revista.

En revisión documental de archivo en la Associação Brasileira de Imprensa (ABI) en Rio de Janeiro, localicé quince crónicas publicadas por Boal en los siguientes números de *O Pasquim*:

1. No. 276, 1974: “Os coelhos de Pancho González”
2. No. 329, 1975: “Os ratos e o altar do marido morto” *
3. No. 332, 1975: “O enterro por encomenda”
4. No. 337, 1975: “O homem que era uma fábrica” *
5. No. 340, 1976: “Pishtaco come gordo”
6. No. 341, 1976: “Macho, tamaño família”
7. No. 342, 1976: “A morta imortal” *
8. No. 348, 1976: “Os coelhos de Pancho González” [Republicación]
9. No. 362, 1976: “A gente acaba se acostumando” *
10. No. 365, 1976: “A fantástica história do homem de vidro”
11. No. 400, 1977: “Três histórias de censura”
12. No. 414, 1977: “Exílio é cultura”
13. No. 417, 1977: “O turista das vacas gordas”
14. No. 446, 1978: “Quem é que paga o reboque”
15. No. 534, 1979: “O mal-entendido ideológico”

Las crónicas marcadas con asterisco aparecen en la edición en libro de 1977, que a continuación enlisto:

1. “O gato, a mulher de Johnny e a bicicleta de motor”
2. “O homem que era uma fábrica”
3. “Processo ao macaco ou Ser animal não é atenuante”
4. “Nossa senhora dos oprimidos”
5. “O cachorro da Rainha e outros cachorros”
6. “O coronel de Maracaibo”
7. “Os ratos e o altar do marido morto”

8. “Acabou a censura”
9. “A gente acaba se acostumando”
10. “A morta imortal”

De este panorama de textos seleccioné un corpus de 9 crónicas, todas extraídas de la versión impresa en el libro de la Codecri de 1977, y me propuse rastrear algunos mecanismos narrativos persistentes en la escritura de Boal, tratando de entender el manejo de la anécdota y lenguaje popular que emplea Boal en cada texto. A través de la glosa textual, me dispuse a analizar la relación existente entre la dimensión discursiva de las crónicas en tanto piezas literarias, y los efectos de sentido político con que Boal vincula expresión artística y acción político-social. Debo prevenir a mis lectores, claro, que en este ejercicio he tenido que recurrir a la citación en extenso en distintos momentos, con el propósito de mostrar la construcción global de sentido en los amplios párrafos y diálogos con que Boal escribe las escenas de las crónicas. Cabe señalar también, que si bien los recursos verbales de Boal aparecen en mayor o menor medida en todas las crónicas, la agrupación que hice en cada categoría responde únicamente al deseo de hacer un muestrario de la correlación entre estructura y temática en estos textos.

Lo que originalmente planteé como una clasificación, se convirtió en un ejercicio de lectura que deseo compartir con mis interlocutores, como una propuesta de estudio del estilo escritural del autor y su vínculo creativo con los mecanismos descritos anteriormente en el método del *Teatro del Oprimido*. Con esto no sólo busqué explicarme el laboratorio de estilo de Boal en *O Pasquim*, sino situar las crónicas como piezas que orbitan de manera orgánica y razonada su obra teatral y teórica.

I) Representaciones hiperbólicas

Un rasgo frecuente en la escritura cronística de Boal es la insistencia en el tropo literario de la argucia del “débil”, frente al lugar de vulnerabilidad social en que la condición de oprimido coloca a cada personaje. La estrategia discursiva en estos casos desarrolla reflexiones sobre la fisura del poder, las micro revoluciones cotidianas de personajes que aprenden a usar contra hegemónicamente las leyes y mandatos absurdos que les son impuestos.

Con resultados a menudo hilarantes y disparatados, Boal recurre a las representaciones hiperbólicas para representar la inconformidad y una forma de desobediencia política de sus protagonistas, que se traduce de forma extratextual en la consolidación de estrategias concretas de resistencia ante el abuso de autoridad, aunque en muchas ocasiones el final de las historias tenga resultados trágicos o violentos para los personajes subversivos. En ese sentido, y a pesar del tono desenfadado con que Boal habla de estos personajes profundamente herederos de la línea de los *exempla* medievales, los tópicos de la violencia, el castigo ejemplar y la represión aparecen en todos los relatos.

Os ratos e o altar do marido morto

En esta crónica, Boal recupera una historia que le fue contada por su suegro, sobre un decreto municipal que alguna vez estuvo en vigor en la ciudad de Buenos Aires, durante una invasión de ratas. Según contaron a Boal, la municipalidad ofreció un premio en efectivo a los ciudadanos que ayudaran a combatir la peste de roedores, con la condición de que se presentaran a las oficinas con los cadáveres de los ratones. Sólo así podrían cobrar el estímulo monetario. Ante eso, una familia harta de vivir en condiciones precarias decide hacer su propio criadero de ratones para después matarlos y cobrar el dinero.

La crónica no comienza con la voz del narrador. El lector “escucha” la romería de voces, y entra de golpe a la escena que sitúa a los personajes “indeseables” en escena: las ratas.

— "Olha aí, olha aí..."
— "Que foi?"
— "Atrás dessa planta."
— "Um rato."
— "Dois. O outro é ratazana".²⁸⁸

Gracias a las inflexiones deícticas (“ahí, ahí”) y a las descripciones de espacio (“atrás de esa planta”) los lectores son colocados en la acción, como testigos de una secuencia de persecución que de entrada presenta a los roedores como los intrusos del edificio. La escena se sostiene hasta ese punto, tan sólo por los diálogos entre personajes, y es entonces que se escucha la voz de Doña Benigna, que le reprocha a sus hijos el no haber matado a las ratas que vieron. Furiosa les explica que podrían haber ganado dinero si llevaban los cuerpos a la municipalidad:

— "Deu na televisão que a Prefeitura está pagando 200 pesos por rato morto. Com 400 pesos a gente já podia comprar um bife e dividir pelos três. Assim vamos ter que comer spaghetti sozinho..."
²⁸⁹

La línea revela grandes rasgos del contexto social y de la precariedad de la familia: al efectuar la suma que ganarían matando dos ratas, la mujer explica a sus hijos que podrían haber comprado carne, y no sólo la pasta. Lo interesante de este pasaje es el destaque que Boal da a la noticia específica que detona la escritura de la crónica, que decide presentar en voz de la mujer. Con este gesto, ocurre ya la primera transformación de la nota original al artificio literario que consolida una ficción a partir del hecho. Y resulta significativo que el autor sitúe los actos concretos en el diálogo, y no propiamente en la voz del narrador, que aparecerá más

²⁸⁸ Augusto Boal, “Os ratos e o altar do marido morto” en *Crônicas de Nuestra América*, Codecri, Rio de Janeiro, 1977, p. 102.

²⁸⁹ *Idem.*

adelante, ampliando la mirada y explicando la tensa dinámica familiar existente entre Doña Benigna y sus hijos, Aldo y Fortunato:

D. Benigna protestava, feroz. Queria que os filhos trabalhassem horas extras, como muitos dos seus vizinhos. Os dois eram choferes de táxi e a mãe suspeitava que passavam mais tempo passeando com suas noivas do que transportando passageiros.²⁹⁰

La palabra “feroz” parece aludir no sólo a la furia de la mujer, sino que añade un matiz de animalidad, de bestialidad, convocando un campo semántico que la describe como una fiera. El origen del enojo, claro, es la precariedad que viven y la frustración que siente ante la irresponsabilidad de los hijos, a quienes considera poco trabajadores. Con sutiles guiños, el narrador describe rasgos fundamentales de la personalidad de los protagonistas: La madre es representada como una fiera “feroz” y los hijos como inútiles e ignorantes, cosa que se muestra también en diálogo, cuando observaban a las ratas, y discutían sobre si los roedores nacen de huevos o no (“juro que eu pensava que rato punha ovo, não sabia que era assim”²⁹¹).

El narrador confirma la impresión de la madre, describiendo a los hijos como “poco amigos del trabajo”²⁹² y explicando que, para conseguir más ingresos con menos esfuerzos, trataban de convencer a Doña Benigna de alquilar la alcoba principal de la casa, pero ésta se resistía diciendo:

— “Nesse dormitório fui feliz com o pai de vocês durante um ano inteiro! Ali não entra ninguém! Nenhum estranho! Nenhum! Vai ficar assim do jeito que está, como uma lembrança. Até que eu morra. Essa cama, pra mim, é um altar!”²⁹³

El tono de la mujer, los gritos, representados en la enumeración de oraciones breves, acentuadas por los signos de admiración, remiten al lector a una escena de rotunda discusión.

²⁹⁰ *Idem.*

²⁹¹ *Idem.*

²⁹² *Idem.*

²⁹³ *Ibid.*, p. 103.

Y configuran también un dato importante para el resto de la trama: la recámara nupcial, vacía desde el fallecimiento del marido, se había convertido, en palabras de Doña Benigna “en un altar”, una fortaleza impenetrable a la que ningún “extraño” tendría acceso jamás.

Con esa mención se completan los dos elementos que dan título a la crónica: las ratas y el altar del marido. El narrador ha dispuesto ya, en espacio de dos cuartillas, los componentes fundamentales de la historia, y describirá la transgresión del espacio sagrado del altar más adelante, en consonancia con la transformación de los personajes.

Los hermanos Aldo y Fortunato presentan su primer giro argumental al decidir colaborar con la iniciativa de la madre, de sumarse a la caza de ratas, en un momento que el narrador realza al describir como la primera vez en que “ficaram de acordo com a mãe”²⁹⁴. Esa alianza familiar estratégica se mueve por la desesperación que por la ambición (“200 pesos por rato, é muito dinheiro — pensavam os gêmeos, seduzidos”²⁹⁵):

Infelizmente, nos três dias seguintes, embora tivessem trabalhado um total de 12 horas, não conseguiram nada melhor que um casal de ratinhos esqueléticos.²⁹⁶

La descripción de la jornada excesiva de trabajo, frente a una “recompensa” ínfima (dos ratones) no sólo detona la propuesta central de la historia, sino que refleja la frustración y alegoriza de manera satírica la desigualdad salarial y la realidad laboral de trabajadores explotados del mundo entero. Por supuesto, el artificio literario en este contexto conserva la historia de la familia en un registro humorístico, sin que por ello se pierdan los referentes a los que la conciencia autoral alude.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 106.

²⁹⁵ *Idem.*

²⁹⁶ *Idem.*

En un segundo momento, el narrador salta del registro local bonaerense a la amplitud global de la “invasión” de las ratas: “Em Buenos Aires, como em muitas outras cidades, os ratos são uma epidemia. Não tão grave como na Índia, por exemplo, onde chegam a atacar os homens, em luta aberta, mortos de fome.”²⁹⁷ La ferocidad de esta explicación, incluido el léxico bélico de la lucha y el hambre, remite a un contexto de violencia que densifica el significado metafórico de las ratas en el relato, y que representa el uso que Boal hace de la hipérbole. Boal compara la epidemia de ratas en Argentina con la crisis sanitaria en India, a través de la estrategia verbal de exagerar las condiciones de higiene en ambos países. En esta manera de caricaturizar la situación, Boal está forzando al lector a desplazar la mirada hacia la precarización y la miseria, usando a las ratas como metáforas de la crisis resultado de una pésima distribución de la riqueza en países explotados por el gran Capital.

La maniobra se muestra con especial violencia cuando Boal escribe “Em certas épocas, não se sabe bem por que, multiplicam-se com maior rapidez e invadem mercados e favelas, teatros e cinemas, restaurantes e feiras, casas e apartamentos. Tudo, invadem”²⁹⁸. La descripción del exceso, de la incomodidad generada por la invasión de los roedores podría estar funcionando en la narrativa de Boal como una metaforización agresiva de una sociedad precarizada en la que elementos “externos” y no deseados, consumen todos los recursos.

Históricamente, las ratas —asociadas a la enfermedad, lo desagradable, lo nauseabundo: lo *inhumano*— han servido como detonantes retóricos de terribles campañas: no olvidemos la célebre *Run of rats* de Joseph Goebbels, obra cinematográfica en que el Ministro para la Ilustración Pública y Propaganda del Tercer Reich creó una compleja comparación entre la diáspora judía y la multiplicación global de las ratas. Cabe señalar que

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 106.

²⁹⁸ *Idem.*

la difusión de esta película tuvo un rol fundamental en la exacerbación social del nacionalismo antisemita en Alemania, que eventualmente se concretaría en el Holocausto: “The Nazis were explicit about the status of their victims. They were *Untermenschen* — *subhumans* — and as such were excluded from the system of moral rights and obligations that bind humankind together. It's wrong to kill a person, but permissible to exterminate a rat. To the Nazis, all the Jews, Gypsies and others were rats: dangerous, disease-carrying rats.”²⁹⁹

La deshumanización del *otro* ha sido un pretexto histórico común en todas las expresiones genocidas a nivel mundial, y una clara justificación de la tortura y la crueldad. En esa agenda ideológica, las ratas han sido utilizadas en distintas narrativas políticas como representaciones de grupos vulnerables, como los migrantes. Por ejemplo: en 1909, la revista satírica estadounidense *Puck* publicó una imagen que retrataba a los inmigrantes, de manera explícita, como *alimañas*. En la caricatura de Samuel Ehrhart, el Tío Sam, representado como una especie de flautista de Hamelín, guía a un grupo de ratas desesperadas, en el que cada una es señalada con carteles que afirman "asesino", "ladrón" y "convicto", desde las costas de Europa hacia la Estatua de la Libertad, según describe Archie Bland.³⁰⁰

El autor señala además que las ratas continuaron erigiéndose como un símbolo productivo para quienes deseaban retratar a sus objetivos como *inhumanos* durante la mayor parte del siglo XX, especialmente los grupos antisemitas. Ejemplo de ello, la propaganda nazi *Der Stürmer*, en cuya portada apareció un montaje de un soldado nazi gaseando ratas

²⁹⁹ David Livingstone Smith, *Less than human: why we demean, enslave, and exterminate others*, St. Martin's Press, New York, 2011, p. 23.

³⁰⁰ Archie Bland, “Rats: the history of an incendiary cartoon trope” en *The Guardian*, Nov 2015. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/shortcuts/2015/nov/18/rats-the-history-of-an-incendiary-cartoon-trope> Consultado el 4 de agosto de 2021.

judías que trataban de resguardarse al pie de un árbol frondoso. “Cuando las alimañas estén muertas, el roble alemán florecerá una vez más” rezaba la imagen.³⁰¹

Boal no permanece ajeno a estas narrativas y representaciones violentas. La crónica muestra, un poco más adelante, la representación del brutal llamado en medios de comunicación a “exterminar” a estas criaturas, y de paso, hacerse millonarios con el acto de violencia:

“O que verdadeiramente importa”, — prosseguia imperturbável o animador, “— é que vamos ter que matar muito rato! Matem! Matem! Pela saúde pública, por patriotismo, por extremismo, ou simplesmente pelo dinheiro! Morte aos ratos! Matem, matem sem piedade! E fiquem milionários como Don Torcuato e Dona Annunziata!”

Os gêmeos e sua mãe suspiravam.

— “137 ratos...” — admiravam-se eles.

— “37.400 pesos...” — sonhava ela.³⁰²

La exhortación de matar en nombre del “patriotismo, el extremismo o el dinero” vincula en una misma oración valores fundamentales del capitalismo: la riqueza fundada en la violencia y la extrema defensa de este modo de existencia. En el guiño del patriotismo descrito por Boal me parece que hay una clave para pensar en el tipo de representación que la voz autoral podría estar haciendo de las ratas. La crónica muestra al presentador del noticiero de televisión elogiando a la pareja de migrantes italianos — “Don Torcuato Cútulo e sua senhora esposa, dona Annunziatá”— que mataron a 137 ratones y ganaron con eso 37,400 pesos de entonces. El presentador llama entonces a todos los habitantes (“todos os argentinos, independentemente de suas ideologias”³⁰³) a matar ratas y librar a la capital “do perigoso

³⁰¹ *Idem.*

³⁰² Augusto Boal, “Os ratos e o altar do marido morto”, pp. 106-107.

³⁰³ *Ibid.*, p. 107.

ruminante!”³⁰⁴ equivocándose severamente en la nomenclatura biológica del animal, y recibiendo la corrección de la locutora:

— "Roedor" — corrigiu sorridente a locutora. — "Roedor ou ruminante, não importa. Não estamos aqui para discutir a essência desse nauseabundo animal.”³⁰⁵

Resulta sintomática la confusión del presentador por la especie: llama rumiantes a los ratones, y cuando la locutora lo corrige (— "Roedor" —) el hombre muestra un absoluto desinterés por la precisión. Esto podría señalar una metafórica narrativa de Estado totalitario en la que se mezclan dos registros discursivos: uno, el llamado a la ciudadanía de sumarse al proyecto nacional de exterminio del *otro*, de la plaga. Y dos, la mirada homogeneizante del sujeto en el vehículo de comunicación — el noticiero— que transmite la noticia sin siquiera observar las características de la especie que motiva a aniquilar.

Doña Benigna observa con sus hijos esta escena en la televisión y juntos deciden “sacar ventaja” de la situación: criarán a los ratones para poder matarlos y cobrar después el premio, pero lo harán en la inmaculada alcoba que la madre guarda en su hogar, para preservar la memoria del marido muerto: el *altar*.

Adelantándose a los hechos, la madre se visualiza en la gloria de aparecer en la televisión, portando un maravilloso vestido nuevo, batiendo el récord de la familia italiana y sonriendo frente a las cámaras de televisión, al lado de “sua montanha de ratos mortos, sangrentos e de olhos esbugalhados”.³⁰⁶

La imagen de las ratas muertas, expuestas como trofeos de caza, en el escenario luminoso de la televisión, configuran un contraste severo y brutal, cuyo peso se percibe en la

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 107.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 106.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 110.

elección adjetival: muertos, sangrientos, y de ojos saltones, fuera de las órbitas. Boal emplea ese lenguaje para dar cuenta de la masacre, y descoloca continuamente al lector, saltando entre la violencia y el exterminio, y la radiante representación del triunfo en cámaras, y de la reconciliación familiar (la madre se imagina a sí misma alabando a sus “maravillosos hijos”: “Ela estaria sorridente, louvando os formosos filhos que Deus em pessoa lhe havia dado, esses valentes e destemidos caçadores de ratos.”³⁰⁷).

La crónica muestra entonces una curiosa práctica de resistencia, cuyo éxito está basado en la violencia: la familia pretende darle la vuelta al sistema haciéndolo jugar a su favor para obtener el premio. En una sociedad que valora la recompensa por encima de cualquier escrúpulo o proceso, Boal crea personajes a partir de los cuales describir la contradicción de la búsqueda de riqueza, y su gran trampa. Se trata entonces, de una expresión problemática de resistencia: la familia empobrecida desea salir de su pobreza “resistiendo” al destino que su clase les impone, aún si para hacerlo deben brutalizar a las criaturas “inocentes” que son las ratas. Esta continua inversión de roles de opresión en realidad habla de las dinámicas interseccionales de privilegio y responsabilidad ante los contextos de violencia. Y de hecho, Boal decide dar un giro a la historia, representando un lazo afectivo que se crea, involuntariamente, entre la familia criadora de ratas, y los roedores mismos:

A família tinha encontrado, em conjunto, o seu verdadeiro amor. Com infinita ternura, observavam os ratinhos serelepes, viam quando as ratinhas jovens se apaixonavam, quando amavam, e seguiam com infinitas precauções a gravidez de cada uma. Quando pariam, a mulher e os filhos presenteavam a cada parturiente um pedaço especial de Gruyère, comprado para essas ocasiões, como

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 110.

um estímulo especial à campanha pelo aumento do índice demográfico ratonal.³⁰⁸

El narrador ha transformado por completo el léxico empleado para describir la vida de los roedores, pasando de su comparación previa con lo insalubre, lo nauseabundo, a la humanización de ese otro antes marginalizado: ahora la familia, “con ternura”, les prodiga cuidados especiales, observa sus rituales amorosos (“cuando las ratitas jóvenes se enamoraban...”) y les compra quesos caros (“para esas ocasiones especiales”). La narrativa entonces produce una extraña incomodidad, pues al tiempo que se desarrolla en ese sentido afectivo, antecede y esconde la tragedia del exterminio.

Por supuesto, esta inusual y paradójica “alianza” entre grupos vulnerables no puede resistir para siempre: el rumor de que la familia cría las ratas termina por extenderse y *caen*, víctimas de su propia ambición y deseo (igual que ratoncitos que caen en trampas hechas con queso como sebo): “A notícia era sensacional: uma família que tinha um viveiro de ratos no dormitório onde todo mundo pensava que existia um Altar ao Marido Morto”.³⁰⁹

El juego narrativo sugiere en esas dos líneas varias transgresiones significativas: la desobediencia de la familia al mandato de la municipalidad, la tergiversación del propósito inicial de este mandato, la puesta en evidencia de lo ridículo de la medida gubernamental, y en el espacio doméstico, la “ocupación” por las ratas, del altar impoluto del marido.

Además, está la rica descripción que Boal hace del secreto traicionado:

Era um segredo difícil de guardar. Valéria, muito discreta, contou só pra sua mãe. Rosário, discretíssima, só ao seu confessor. O padre confessor não contou a ninguém mais, além da sua empregada, mulher de toda confiança.³¹⁰

³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 110-111.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 112.

³¹⁰ *Idem.*

El pasaje me parece una delicia, pues se vale del uso irónico de la palabra “discreto” para referirse a su significado opuesto, dando una textura peculiar a esta parte del relato, y exponiendo a los personajes como unos auténticos chismosos. Cabe destacar la versatilidad con que Boal emplea las palabras, *discreción*, *confianza*, *confesión*, y el superlativo “discretísima” como parte de su estilo de retrato hiperbólico, para encadenar a los personajes en esa secuencia, del mismo modo en que el “rumor” conecta a las personas.

Justamente el rumor y la voz popular terminan representando “el secreto a voces” y la caída de esta familia, que recibe como castigo el escarnio público, la burla, la ridiculización. Y son llevados presos. La crónica termina así, con la ambigua sensación de una resolución parcial, pues si bien la familia paga la hiperbólica locura de haberse puesto a criar ratas para obtener el dinero, la municipalidad parece quedar exenta de cualquier consecuencia. Esto tiene efectos especialmente desoladores si se vuelve a la comparación inicial de la alcaldía bonaerense llamando a los ciudadanos a matar “por patriotismo” como una representación de los Estados totalitarios que perciben a los ciudadanos “indeseables” como ratas que aniquilar.

O homem que era um fábrica

En esta crónica se narra la historia de Bonifácio, un ecuatoriano que se presenta a la Embajada de Estados Unidos en Guayaquil, con el propósito de obtener la visa norteamericana, y se enfrenta con una lista de requisitos humillantes, entre ellos, una revisión de las muestras coprológicas de los aspirantes.

En el proceso de selección, la voz narrativa presenta la asimetría entre personajes a través del contraste de posiciones de poder, y del nerviosismo que la jerarquía genera sobre

Bonifácio: “Bonifácio inflou o peito. Seria esse o primeiro diplomata a quem teria o prazer de apertar as mãos. Minutos depois, abriu-se a porta e entrou um senhor. Gravemente apresentou-se como Cônsul.”³¹¹ La escena posterior construye la atmósfera del recinto, describiendo varias características de pretendida sofisticación, como el aire acondicionado en la sala, y el café y galletitas que sirven para Bonifácio. En ese contexto, el narrador es quien expone los motivos de ese encuentro, denotando rasgos fundamentales de la construcción del personaje del Cónsul, que los lectores escucharán más adelante, una vez perfilada su figura:

Explicou que, ultimamente, certa imprensa esquerdista vinha denunciando o rigor dos exames a que eram submetidos os candidatos, chegando um jornalista a afirmar que ninguém podia "passar". Nisto Bonifácio lhes poderia ser muito útil, como prova em contrário.³¹²

La expresión “prueba de lo contrario” establece el contexto de una disputa, de un “debate” en el que los oponentes argumentales se delinearán con claridad: “cierta prensa de izquierda”. Es fundamental comprender que el manejo de la narrativa en ese momento sitúa como voz antagónica al periodismo de izquierda, como agentes críticos del gobierno estadounidense, y que el artificio literario empleado por Boal describe por oposición. Es decir, que al definir a los detractores, dibuja por antonimia figurativa al grupo al que pertenece el dignatario: gobiernos de derecha, que necesitan “defenderse” de las “acusaciones” de ser “demasiado rigurosos” en las pruebas de emisión de visas para los candidatos latinoamericanos.

Establecido el panorama, el autor permite que los lectores escuchen directamente la argumentación del Cónsul ante Bonifácio:

— “Queremos mostrar que, mesmo vivendo nas condições miseráveis em que vive a maioria da população desta cidade, mesmo

³¹¹ Augusto Boal, “O homem que era uma fábrica” en *Crônicas de Nuestra América*, Codecri, Rio de Janeiro, 1977, p. 41.

³¹² *Idem.*

assim, as pessoas verdadeiramente limpas e higiênicas podem aspirar a produzir uma matéria fecal, se não perfeita, pelo menos perfeitamente aceitável por nosso Consulado. O dinheiro não é tudo na vida, meu querido senhor Bonifácio Perez. O senhor sabe disso melhor do que eu..."³¹³

La falacia es evidente, pero su disposición en el texto es una apuesta literaria específica: Boal, en vez de señalar abiertamente la indignación que le produce observar la injusticia institucionalizada en forma de burocracia, crea para el personaje de autoridad una voz que se presenta como incuestionable, pero cuya exigencia parte del absurdo de demandar a la persona precarizada (“incluso viviendo en condiciones miserables”), el control del propio cuerpo y sus excreciones (“las personas verdaderamente limpias pueden producir una materia fecal aceptable”).

El uso del adverbio “verdaderamente” en ese contexto, revela una intención doble. Por un lado, el contraste con lo no verdadero, “la mentira” de la oposición, y por otro lado, el juego con la narrativa de la *historia oficial*.

En ese sentido, es interesante observar las variaciones que Boal establece en sus reflexiones literarias sobre la construcción falaz de las narrativas fundacionales de los Estados, a gran escala, y la teatralización a la que recurre para cuestionar ese funcionamiento.

Específicamente en esta crónica, la teatralización se muestra en varios niveles: tanto en la construcción dialógica de la escena, con el uso de inflexiones posesivas que simulan una proximidad inexistente (“meu querido senhor”), como en el tratamiento que el Cónsul da a Bonifácio, rematando el “intercambio” (a Bonifácio no se le escucha jamás) con reflexiones vacías (“el dinero no es todo en la vida”).

³¹³ Augusto Boal, “O homem que era uma fábrica” en *Crônicas de Nossa América*, Codecri, Rio de Janeiro, 1977, p. 41.

La intervención literaria de Boal sobre esta nota es a la vez una crítica a la violencia institucional, y a la lógica del emprendedor, difundida por el imperialismo como un sueño posible (la narrativa del “american dream”). El protagonista, al poseer un tesoro, hiperbólicamente calificada de “la mejor mierda de Guayaquil” se convierte en empresario de sus propios desechos, lucrando con ellos, pues naturalmente ésta adquiere un valor de cambio que la convierte en un producto de consumo. La metáfora de lo fecal como un bien valorado por el imperialismo estadounidense se muestra como una crítica clara a las dinámicas del mercado capitalista.

Tanto en esta crónica como en la de las ratas, el manejo que Boal hace de la ambigüedad es una extensión del mecanismo irónico con que representa situaciones de múltiples significados: en los dos contextos, se cuentan historias sobre la búsqueda por ganar dinero, por adelantarse a la dinámica del capital, pero jugando en sus propios términos.

Bonifacio y su mejor amigo empiezan a vender las heces en latas a los aspirantes al permiso migratorio, quienes de ese contrabando hacen pasar la mierda por propia y obtienen la esperanza de ser admitidos en el país. En ese sentido, esta crónica juega con la noción discursiva de resistencia a la lógica de inspección y control del cuerpo por parte de la embajada.³¹⁴

La mordacidad del texto es clara: El mecanismo de la hipérbole, que también funge como estrategia humorística, convierte retóricamente las heces en preseas codiciadas, y aquellas evaluadas con el mejor puntaje en el procedimiento de inspección para obtención o

³¹⁴ La idea de que un personaje débil puede oponerse con astucia e ingenio a la violencia de los poderosos es un enlace interesante entre la narrativa de Boal y realizaciones como la picaresca, en cuya tradición hispánica existen innumerables personajes icónicos por su lucha de supervivencia. Tal vez el personaje más reconocido sea el Periquillo Sarniento, por quien los lectores terminan sintiendo simpatía, a pesar de los artilugios y abusos a los que recurre para sobrevivir. Agradezco enormemente la sensibilidad de Sergio Ugalde, que conversó conmigo, con la lucidez y generosidad que lo caracterizan, sobre esta especie de diálogo soterrado entre Boal y la literatura picaresca.

no de la visa americana, son en muchos niveles una metáfora de la persecución al cuerpo, de la atrocidad cometida en las revisiones contra ciudadanos latinoamericanos pobres en búsqueda de ingreso a los Estados Unidos, de la intransigencia de lo legal, y funcionan narrativamente como una imagen que sin señalar abiertamente brutalidad, violencia, injusticia, humillación, alude a esas prácticas, confrontándolas en el absurdo humano que representan.

En ese sentido, la operación de descolocación del discurso solemne a partir de la risa - e incomodidad- producidas por el manejo hiperbólico de la desmesura, contribuyen al cuestionamiento del lugar del opresor frente a la contra-estrategia del oprimido.

Para explicar con mayor detalle el funcionamiento de la retórica de Boal en este tipo de construcciones hiperbólicas, me remito al análisis de la escritora y activista antirracista Carolina Benítez Mendoza, cuyas publicaciones pueden encontrarse en las revistas *Afroféminas* y *Shock*. En un reconocido video de divulgación, Carolina hace una brillante explicación del fenómeno de lenguaje que representa el “humor negro” y su constante confusión con la “comedia de escupir para abajo”. Para Carolina, el humor negro se distingue por la *incorporación* de un tema normalmente considerado tabú en su estructura, y es indispensable comprender que el chiste en esta expresión cómica manifiesta el evento traumático al que alude en la *construcción*, y no en el *remate*. El lugar en que aparece el tratamiento del tabú establece la diferencia esencial entre que se trate de *humor negro* o *Punching down comedy*.³¹⁵

En este último, el trauma no es representado como parte del chiste, sino como el chiste en sí mismo, convirtiendo el remate en una manifestación explícita del racismo, misoginia,

³¹⁵ Carolina Benítez Mendoza, “Humor Negro”. Consultado el 25 de febrero de 2023. Disponible en https://www.tiktok.com/@carolina.afrofemina/video/7204243939157626117?_r=1&_t=8aBzQzfTssH

clasismo, homofobia o violencia específica del comediante en cuestión. Habitualmente quienes practican este humor legitiman en todas sus narrativas el *status quo* de la violencia.

El humor negro puede albergar en la construcción inicial de su estructura alusiones explícitas al trauma propio o ajeno, pero en el remate ofrecen un giro sorpresivo, que puede o no legitimar el tabú al que se refirió en la primera parte del chiste.

En las crónicas de Boal el recurso hiperbólico ciertamente describe el trauma social de la opresión, en la construcción inicial del relato, es decir, en la primera parte estructural del chiste. Pero el remate de sus historias ofrece siempre ese giro inesperado, no exento de incomodidad, que potencia la perspectiva crítica con que representa una dinámica social de violencia. Por lo tanto, la puesta en escena de Boal está profundamente asociada a la experiencia comunicativa lúdica del chiste, pero buscando construir remates de transgresión, y no de legitimación del orden de mundo representado.

Como explica el comediante Abhijato Sensarma, bromear sobre la corrupción o falta de escrúpulos de la casta política, es un síntoma de “punching up” de soltar el puñetazo retórico hacia arriba. El propósito de esta comedia siempre será el cuestionamiento del más poderoso, pues si se toma en cuenta que la balanza del mundo se inclina siempre hacia ellos, las rutinas cómicas procuran restablecer un equilibrio social destruido, y responsabilizar a los opresores de sus violencias, al menos simbólicamente.³¹⁶

³¹⁶ Abhijato Sensarma, “‘Punching down’: The profound problem with comedy routines that target marginal groups” en Scroll. Consultado el 20 de febrero de 2023. Disponible en <https://scroll.in/article/995883/punching-down-the-profound-problem-with-comedy-routines-that-target-marginal-groups>

Nossa senhora dos oprimidos

— "Se trata de uma Virgem, com o perdão da palavra, meio subversiva. O senhor faça o que quiser, mas essa daí não é nada mais nem menos do que a Virgem dos Oprimidos..."³¹⁷

Esta es una de las crónicas más abiertamente contestatarias de Boal, y narra la historia de un grupo de mujeres devotas que se reúnen a rezar por la liberación del hijo de una de ellas, preso político. El padre de su congregación las acompaña en el proceso, pero insiste en que el rezo no basta, y las motiva a enviar cartas y divulgar la noticia para protestar y ejercer presión. Eventualmente el muchacho detenido es liberado, y ante la buena noticia, el sacerdote les sugiere hacer una procesión como agradecimiento, para celebrar “en la tierra” la consecución de justicia.

El argumento del padre se muestra totalmente en voz del personaje. No se construye el razonamiento eclesiástico a través del narrador, sino directamente del representante de la iglesia en la pequeña comunidad. Con este sutil gesto, el autor provee de agencia al personaje, y sitúa en contexto el mensaje político de reinterpretación de los textos bíblicos.

La primera parte de la argumentación afirma:

— "Foi Deus que nos permitiu ter o filho de Maria do Sagrado Coração de Jesus aqui outra vez entre nós. Disso não cabe dúvida. Mas Deus não se alegra vendo que as pessoas esperem que ele faça tudo."³¹⁸

La aseveración plantea la voluntad de Dios de enviar a su hijo a la tierra, a vivir en comunidad con los humanos (“entre nós”). Se plantea entonces una cláusula adicional, que afirma con un tono humorístico muy sutil, que Dios no se alegra al ver a las personas esperando todo de él. En ese sentido parece haber una readaptación de la premisa fundante del libre albedrío, de

³¹⁷ Augusto Boal, “Nossa senhora dos oprimidos” en *Crônicas de Nuestra América*, Codecri, Rio de Janeiro, 1977, p. 70.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 67.

la libertad de elección humana, pero trasladada en este contexto a la toma de responsabilidad humana ante lo que se vive.

La voz del personaje continúa la reflexión, mezclando en el argumento tanto referencias al refrán popular (“ayúdate que yo te ayudaré”), como menciones explícitas a la organización y protesta social que la congregación llevó a cabo para exigir la libertad y presentación con vida del joven preso:

Deus ajuda àqueles que se ajudam a si mesmos. E neste caso, ajudou muito a participação que tiveram todos, as cartas de protesto, os artigos que foram publicados (mesmo censurados, não importa), as denúncias, os protestos pessoais, tudo isso ajudou muitíssimo.³¹⁹

En ese punto de la estructura argumentativa, el padre pone en el énfasis de la noción de “ayuda” en la emisión de cartas, la publicación de artículos, la denuncia articulada. Todo ello forma parte de una expresión del lenguaje de la movilización social, y no estrictamente de una visión conservadora de la liturgia, cosa que da un signo importante sobre el curso que tomará la historia.

El remate argumental es la visión terrenal y progresista que el sacerdote propone de un Dios cercano a la humanidad, afirmando que:

Por isso temos a obrigação de agradecer a Deus que está no céu, mas também temos que fazer uma comemoração aqui na terra."³²⁰

Para entender la alusión al “Dios en la tierra” es importante considerar que cuando esta crónica fue escrita (circa 1972) el Concilio Vaticano II tenía diez años de haberse celebrado como un llamado a las prácticas ecuménicas dentro de la propia iglesia católica, y un diálogo sobre las necesidades de adaptar la doctrina a las necesidades de las sociedades

³¹⁹ *Idem.*

³²⁰ *Idem.*

contemporáneas del mundo. “En palabras del papa Juan XXIII, el Concilio Vaticano II representaba un *aggiornamento*, una actualización y reconstrucción de su autocomprensión, de sus instituciones, de su lenguaje, de sus ritos y del tipo de presencia en el mundo”.³²¹

Para entender la importancia de las transformaciones eclesiológicas en América Latina a partir del CV II me parece importante considerar algunas guías dadas por Leonardo Boff, uno de los fundadores de la Teología de la Liberación en Brasil.

Boff explica que en América Latina se concretó un proceso extenso de redefinición del espacio social de la Iglesia, y que el Concilio Vaticano II, pese a su universalidad, estaba atravesado por el eurocentrismo. Afirma esto revisando el documento pastoral *Gaudium et Spes* (Alegoría y Esperanza), que trataba de situar a la Iglesia en la realidad contemporánea. Pero a su parecer, es justo en la expresión latinoamericana que la Iglesia comienza a reflexionar sobre la opresión, y las periferias: “Si aquí reina la opresión, su misión debe ser la liberación y la transformación.”³²²

De este análisis eclesiológico se formuló la idea de una opción preferencial por los pobres (“La Iglesia es de todos, pero quiere ser, sobre todo, la Iglesia de los pobres”³²³), premisa consolidada en la Conferencia de Medellín de 1968 como la Teología de la Liberación, que identificaría las apuestas de la Iglesia latinoamericana durante las siguientes décadas. Esa expresión de ecumenismo latinoamericano se posicionó por una forma clara de lucha contra cualquier tipo de opresión: “En América Latina, el ecumenismo no apuesta tanto

³²¹ Leonardo Boff, “América Latina y el Concilio Vaticano II”, *Swiss Info*. Disponible en: https://www.swissinfo.ch/spa/tribuna-abierta--leonardo-boff_-am%C3%A9rica-latina-se-tom%C3%B3-muy-en-serio-el-vaticano-ii-/33768656 Consultado el 6 de agosto de 2021.

³²² *Idem*.

³²³ *Idem*.

por la convergencia en las doctrinas, sino por la convergencia en las prácticas: todas las Iglesias defienden la liberación de todos los oprimidos.”³²⁴

Este es el momento histórico en que Boal decide contar esta historia, tomando como detonante una anécdota oída en Goiás, Brasil, sobre una procesión que se dedicó a *Nuestra Señora de los Oprimidos*, a favor de todas las víctimas de la violencia de la dictadura militar brasileña:

O padre foi peremptório:
— "Na frente vai a mãe com o seu filho libertado!" sentenciou o padre. (E conquistou a mãe). Depois irão todas as senhoras. . . (E conquistou as que faltavam) [...] — "Vai ser uma Nossa Senhora muito especial para essa data: "Nossa Senhora dos Oprimidos". As senhoras duas, José e Dolores vão fazer uma banda verde, amarela e azul com o nome da Santa. Nós duas ajudamos..."³²⁵

El pasaje muestra varios potentes gestos de resistencia, al describir, en primer lugar, el nombre de la santa, y en segundo, al emplear los colores de la bandera nacional en la procesión. La reapropiación de los símbolos nacionales de Estado en el ambiente represivo de la dictadura se constituye como un enorme gesto de resistencia a la narrativa oficial de patriotismo como sinónimo de lealtad al régimen militar.

En la crónica, igual que en el contexto que propicia el surgimiento de la Teología de la Liberación, el límite entre acto religioso y acto político se hacía poco claro, y Boal aprovecha esa ambigüedad retórica para describir a sus fieles que la procesión encubrirá un mitin, a través de una secuencia de diálogo:

Estão proibidas as reuniões políticas? Não importa: vamos fazer do mesmo jeito. Será uma procissão!" O padre estava deslumbrado com sua própria ideia:
— "Na frente vai Nossa Senhora nos ombros de 10 filhas de Maria. Depois, todos os membros das famílias de todos os presos políticos. Depois, os demais fiéis. Vamos nos reunir na praça. Haverá um único orador; eu. Será uma cerimônia simples. Depois, voltaremos

³²⁴ *Idem.*

³²⁵ Augusto Boal, "Nossa senhora dos oprimidos" ..., pp. 68-69.

todos à Igreja, cantando. Depois... bem, depois dispersar em perfeita ordem..."

— "Mas está proibido!" repetia Mariana verdadeiramente assustada.

— "Quem é que vai ter coragem de proibir uma procissão religiosa???" explodiu finalmente o padre. "Quem???"³²⁶

El terror del personaje de Mariana se manifiesta en la interiorización que muestra de la censura al repetir, en distintos momentos de la crónica, la línea antes citada: "Mas está proibido!" para lo cual el padre tiene la respuesta, cifrada en una maniobra de resistencia y en el cuestionamiento explícito de la prohibición (¿Quién tendrá coraje de prohibir una procesión religiosa?).

La premisa hiperbólica de la crónica es que, si el acto religioso de una "santa subversiva" no puede censurarse, tendrá que seguir su curso hasta el final. El padre utiliza ese vacío constitucional para organizar la protesta, valiéndose de las pautas legales signadas por los Actos Institucionales, basados en una agenda ideológica ultraconservadora y católica. El personaje del padre está organizando un acto público católico, sí, pero lo hace desde el resquicio progresista de una iglesia popular, contra la opresión. En ese gesto de uso contrahegemónico de la legislación está la representación temática de la resistencia como un tópico que se repite constantemente en la narrativa de Boal:

— "Nós não vamos fazer política!" cortou o padre, consciente da sua força. "Este será um ato religioso, e no nosso país, ao que eu saiba, a religião ainda não está proibida... ou muito me engano?"³²⁷

La conciencia de la "propia fuerza", según describe el narrador, es el elemento que demuestra la explícita voluntad de resistir a la prohibición, usando los resquicios, la fractura del lenguaje punitivo, y el argumento mismo del Estado católico, cuestionando en la argumentación que la religión *no esté prohibida aún*.

³²⁶ *Ibid.*, p. 68.

³²⁷ *Ibid.*, p. 70.

Aparece en la crónica un personaje concreto que representa la autoridad (*el capitán*) y que se encuentra limitado por las propias consignas del régimen, sin encontrar instrumentos legales suficientes para impedir que el acto religioso se lleve a cabo. En la trama se expone abiertamente este personaje del régimen militar, aterrorizado e indignado por la noticia de la procesión, pero incapaz de frenarla:

O capitão, desesperado, falou dos seus superiores, das ordens que recebia, dos seus deveres, dos perigos que espreitam a pátria, da necessidade da autodisciplina, mas a única coisa que conseguiu arrancar-lhe ao padre Evêncio e às velhas foi um convite para sair com eles na procissão, cerrando a fila...
O capitão percebeu que a tragédia era inevitável.³²⁸

En esta crónica el manejo de las voces y construcción de los diálogos se muestran como un recurso que le permite a Boal representar la potencia del rumor, del murmullo y de la organización popular en la clandestinidad, pues las personas necesitan coordinar fuera del escrutinio de la autoridad, una forma de protesta pública, de conmemoración de la liberación de sus presos políticos, encubriendo la acción en la fachada simbólica de la procesión. La estrategia discursiva de esa saturación de voces se corresponde en la realidad extratextual con la cualidad que Boal reivindicaba del teatro que debe repetirse masivamente, y de forma sostenida en el tiempo, para lograr avances políticos. El *teatro legislativo* de Boal partía, justamente, de la reapropiación de los resquicios de leyes autoritarias para transformarlas a partir de las puestas en escena de situaciones específicas.

En el periodo de Boal como *vereador* de Rio de Janeiro, la experiencia del Teatro Legislativo resultó en la aprobación de 13 leyes, basadas en el performance colectivo, guiado

³²⁸ *Idem.*

por Boal, en que los participantes se dividían en grupos e improvisaban y discutían ejes concretos de la agenda política, como la lucha por aumentar el salario mínimo.³²⁹

La noción de representación y ensayo en la escritura literaria y en la práctica política de Boal corresponden entonces a una misma agenda estética y ética, en la que la vida se entiende como material artístico y los ensayos son preparaciones para las revoluciones cotidianas del mundo extratextual. Es decir, Boal refrenda la importancia de valerse socialmente del teatro como un ejercicio de práctica previa a las transformaciones sociales de legislaciones arbitrarias. Y las crónicas en las que representa gestos contundentes de resistencia resuenan con esa misma idea, de forjar una reeducación colectiva a partir de la literatura, para la desobediencia, cuando el mandato cultural y político se erige como instrumento de opresión y control.

³²⁹ Presentación de performance Teatro Legislativo, *Hemispheric Institute*, London, 1990. Disponible en: <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/2767-teatro-legislativo.html> Consultado el 6 de agosto de 2021.

II) Los personajes paradójales

En los textos que agrupo bajo esta categoría, la operación narrativa de Boal refleja situaciones en las que los protagonistas han interiorizado paradójicamente la opresión que viven y la reproducen a escala con quienes se encuentran en un rango mayor de vulnerabilidad. Este tipo de textos complejizan la categoría del oprimido, y hacen evidente aquello que Boal había problematizado con anterioridad en el *Teatro del Oprimido*:

Oprimidos e opressores não podem ser candidamente confundidos com anjos e demônios. Quase não existem em estado puro, nem uns nem outros. Desde o início do meu trabalho com o Teatro do Oprimido, fui levado em muitas ocasiões, a trabalhar com opressores no meio dos oprimidos, e também com alguns oprimidos que oprimiam.³³⁰

Los personajes que reproducen la opresión le permiten a Boal dar cuenta del efecto social de introyección y multiplicación de la violencia que existe en todas las sociedades autoritarias, como una sofisticación o perfeccionamiento que escenifican los sujetos en procesos coyunturalmente represivos.

Con eso en mente me propuse leer las siguientes dos crónicas analizando el funcionamiento retórico de los mecanismos de violencia que los personajes manifiestan en su contradicción.

A gente acaba se acostumando

— “A última palavra sobre a classe média ainda não foi pronunciada!” Ou, então:
— “É preciso manter as aparências...”³³¹

³³⁰ Augusto Boal, *O teatro do oprimido*, editora 34, São Paulo, 2019, p. 19.

³³¹ Augusto Boal, “A gente acaba se acostumando” en *Crônicas de Nuestra América*, Codecri, Rio de Janeiro, 1977, p. 127.

En la crónica “A gente acaba se acostumando”, se cuenta la historia de una mujer argentina de la tercera edad, que vive sola en un departamento derruido, siempre en la eterna ensoñación de la vida “mejor” que afirma haber llevado en su pasado, cuando el marido vivía.

La voz de la mujer emplea refranes con los que aludir evasivamente a su empobrecimiento, y eso contribuye a su ambigüedad como personaje. Aunque por momentos el lector puede pensar que efectivamente se trata de una persona que perdió sus bienes y cambió de estilo de vida, conforme la crónica avanza se puede percibir la mordaz perspectiva de Boal sobre el fenómeno de desclasamiento en América Latina, pues su protagonista, a pesar de vivir en una gran precariedad, sostiene una narrativa de sí misma que desesperadamente la sitúa por encima de sus vecinos, por cierto, solidarios siempre con la carencia de la mujer:

— "Eu não quero ser nunca como vocês, pobres diabos..." dizia aos seus vizinhos. "— Vocês não têm nem sequer o que comer. Deus seja comigo, para sempre amém!" [...] — "Não sou uma favelada como vocês, isso salta aos olhos..."

El miedo de la mujer a ser “igual” que sus vecinos empobrecidos, y la ceguera selectiva para reconocer su verdadero lugar de clase la hacen replicar violencias que seguramente ella vivía, desde la fragilidad de ser adulto mayor y vivir con los mínimos recursos disponibles. Pero la voz narrativa explica, con ironía, que los vecinos toleraban su comportamiento, no sin reírse a costa suya:

Todos se divertiam com a dignidade econômica da viúva Caridad, a que vivia numa favela pra não ter que viver numa favela.³³²

La repetición de la cláusula revela el andar en círculos de la propia mujer: Huyendo de ser favelada, vive en el barrio precarizado, en la favela. La estructura de la oración refuerza el

³³² *Idem.*

sentido semántico de la misma: no importa a donde se vaya, se permanece, se vive en la favela para no vivir en ella.

Pese a esto, el personaje de Caridad se rehúsa a aceptarse, muestra constantemente su inconformidad y rechaza enérgicamente reconocerse como par de sus vecinos. Todo esto la constituye como una interesante reinterpretación del tropo de la “vieja solterona” o “bruja”, cargados de estereotipos misóginos: Boal deposita en ella los valores en decadencia de una clase explotada, oprimida, que se rehúsa a asumirse como clase baja, a pesar de su evidente precariedad, y cuyo mayor temor es la pobreza misma:

De todos, o principal medo da viúva era o de ficar pobre [...] D. Caridad insistia em que não era pobre e afirmava ser uma senhora de "mediana classe média" em ascensão.³³³

Uno de los mayores temores de la “clase media” es la pobreza, vista como una especie de abstracción. Doña Caridad, en la crónica, representa esa auto-asumida clase media, y se erige como voz de la crueldad y la desolación del desclasamiento, pero también como arquetipo reinventado de la vieja vulnerable, para pasar a constituirse como una representación de la ambición y aporofobia de una clase que reproduce violencia. El término *aporofobia*, acuñado por Adela Cortina, se define como “el miedo, la aversión y el rechazo a los pobres. La aporofobia es un fenómeno que está en el origen de las corrientes de xenofobia y racismo que se extienden por el acomodado mundo occidental.”³³⁴

[La aporofobia] es una expresión que, según creo, no existe en otras lenguas, y tampoco estoy segura de que sea la mejor forma de construirla. Pero lo indudable es que resulta urgente poner nombre al rechazo al pobre, al desamparado, porque esa actividad tiene una fuerza en la vida social que es aún mayor precisamente porque actúa desde el anonimato.³³⁵

³³³ *Idem.*

³³⁴ Milagros Pérez Oliva, “Aporofobia, el miedo al pobre que anula la empatía” En *El País*, ene 2018. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2018/01/03/opinion/1515000880_629504.html

³³⁵ Adela Cortina, *Aporofobia, el rechazo al pobre: Un desafío para la democracia*, Paidós, Barcelona, p. 24.

La violencia de este miedo incontenible a la pobreza constituye la raíz de grandes crímenes de odio en el mundo, en contra de poblaciones vulnerables como los migrantes y refugiados.³³⁶ El rechazo a la pobreza constituye un largo proceso de institucionalización de la discriminación, de deserción de la empatía, y de argumentos falaces como culpabilizar a la población precarizada de su miseria, sin tomar en cuenta las condiciones estructurales que la propician. Pérez Oliva afirma que, en ese marco ideológico, las personas empobrecidas son percibidas como una amenaza, justificación histórica para la persecución y el aumento de la desigualdad.³³⁷

Es justamente ese discurso meritocrático el que Boal pretende desmontar, a partir de señalar la retórica de la incoherencia como un producto sofisticado del capitalismo, que produce enajenación y falta de empatía en quien reproduce la opresión que vive. En el ejemplo del personaje de Doña Caridad, Boal construye un espejo de la violencia del oprimido que oprime a otros, o que permite que la violencia ocurra, si de ello puede sacar ventaja:

Tinha muito cuidado consigo mesma, mas se importava muito pouco com todos os demais. Uma vez, um senhor que a tinha ajudado a cruzar a rua foi atropelado quando voltava para a sua calçada. D. Caridad nem se deu ao trabalho de espiar, mesmo de longe. O pobre homem ficou sozinho, no meio da rua, pedindo socorro, o que fez com que a viúva apressasse o passo, para que não pensassem que ela tinha tido alguma culpa.³³⁸

³³⁶ “No se les rechaza por extranjeros, sino por pobres. Nadie pone reparos a que un jeque árabe se instale en un país europeo, ni a facilitar la residencia a un futbolista famoso. Los yates atracan sin problemas en la costa rica del Mediterráneo mientras las pateras se hunden tratando de alcanzarlas. A Trump no se le ha ocurrido poner un muro en el norte, en la frontera con Canadá, sino en el sur, en la frontera con México” en Milagros Pérez Oliva, *op.cit.*

³³⁷ *Idem.*

³³⁸ Augusto Boal, “A gente acaba se acostumando” en *Crônicas de Nuestra América...*, p. 126.

Para crear la contraparte narrativa de personajes que contrasten con el egoísmo de Doña Caridad, Boal crea una pareja, Aurora y Amadeo, que podrían estar funcionando en el relato como la medida de la violencia de la mujer. Estos caracteres muestran cierta comprensión empática por la mujer, pues ellos mismos vivieron el descenso social producto de la crisis económica a la que Doña Caridad continuamente hace referencia:

Como haviam descido muito na escala social, e como suspeitavam que o mesmo tinha acontecido com Caridad, pareciam carinhosamente dedicados a fazê-la compreender que "a gente acaba se acostumando a tudo".³³⁹

El llamado a “acostumbrarse” implica un reconocimiento del lugar de clase, que por supuesto doña Caridad no está dispuesta a hacer. En un lúdico juego de la repetición, la voz narrativa recoloca la expresión “acabar de acostumbrarse” (adquirir la costumbre, la cotidianeidad) en distintos contextos, flexibilizando su uso y mostrando dos facetas de un mismo fenómeno: así como Amadeo y Aurora invitaban a Caridad a asumir su nueva realidad, ellos mismos se habían habituado ya a recibirla siempre para comer: “Também já se tinham acostumado a isso: Caridad visitava os vizinhos sempre na hora das comidas, nunca na hora do simples chá ou café.”³⁴⁰ Sin embargo, cada vez que se le pedía a ella que se “acostumbrara”, rehuía la resignación, y respondía siempre con agresión:

— A gente acaba se acostumando a tudo..."
— "Menos eu, menos eu" — Caridad continuava disposta manter as distâncias. — "Eu nunca me acostumaria a viver numa casa como esta: parece uma palhoça. Uma palhoça de tijolos..."
O casal não se ofendia.³⁴¹

El nombre mismo de *Caridad* representa una paradoja, pues el personaje es totalmente lo opuesto al valor de “misericordia” que el nombre significa. Este movimiento discursivo, y la

³³⁹ *Ibid.*, p. 130.

³⁴⁰ *Idem.*

³⁴¹ *Idem.*

construcción misma del personaje, resulta semejante a la operación de *Doña Perfecta*, de Benito Pérez Galdós, matriarca de Orbajosa, dueña de un carácter intolerante, controlador y profundamente manipulador, pero descrita sutilmente como una mujer de costumbres “decentes” aunque biliosa (humor popularmente asociado al enojo): “Doña Perfecta era hermosa, mejor dicho, era todavía hermosa [...] la desmejoraba la intensa amarillez de su rostro, indicando una fuerte constitución biliosa. [...] había en aquellas facciones una cierta expresión de dureza y soberbia que era causa de antipatías, Así como otras personas, aun siendo feas, llaman, doña Perfecta despedía [...] Era maestra en dominar, y nadie la igualó en el arte de hablar el lenguaje que mejor cuadraba a cada oreja.”³⁴²

Aunque la diferencia fundamental entre Caridad y Perfecta, es que Caridad es realmente pobre, y vive del favor de los vecinos Aurora y Amadeo, que la alimentan sin exigirle nada:

— "Onde comem dois comem três..." — sugeriu a velha. "— Por que não põem mais um prato na mesa e talheres? Aceito o convite pra comer com vocês e podemos conversar enquanto comemos... os três..."³⁴³

Una de las grandes fortalezas discursivas de este texto es la construcción de los diálogos, que recrean el habla popular, dando guiños a la cultura de los refranes y expresiones coloquiales, pero también resuenan con el tipo de escritura dramática de Boal. La reunión ante la mesa se convierte en una metáfora del pan compartido, pero también de un espacio doméstico desde el cual los personajes ejemplifican la vivencia cotidiana de la pobreza, y del declive social. En esa construcción, la crisis deja de ser una abstracción, y se convierte en una experiencia concreta, percibida en la transformación de sus hábitos de compra, por ejemplo:

³⁴² Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, Cátedra, Madrid, 1984, pp. 281-282

³⁴³ Augusto Boal, “A gente acaba se acostumando” en *Crônicas de Nossa América...*, pp. 130-131.

— "Quanto custa o meio quilo de pão? Eu pergunto quanto custa o "meio quilo... os "cem gramas", porque já faz muito tempo que não compro um quilo inteiro de nada..."³⁴⁴

La imagen del cálculo aterriza la reflexión sobre el empobrecimiento, haciendo explícita la imposibilidad de adquirir completa una canasta básica, y representando el tiempo y la dimensión de la crisis en la escena cotidiana de dificultad que los personajes describen.

Del relato de lo concreto, Amadeo y Aurora saltan a una reflexión extendida sobre el fenómeno económico visto en su amplitud geográfica:

— "Tem razão meu marido: já faz mais de um mês que eu não como fruta. Como é que eu vou comer fruta? Não se pode pagar o que se pede. Sabe por quê? Porque eles mandam pro Brasil as maçãs, as peras, as uvas, os pêssegos. Tudo pro Brasil. E quem é que pode pagar os preços que os brasileiros pagam? Eles são os novos gringos da América. Têm todo o dinheiro do mundo. Quer dizer: os ricos..."³⁴⁵

Esta es una de las crónicas de Boal en la que más destaca el uso de la palabra “ricos”, contextualizada en una escena de personajes conscientes de su lugar de clase, de la crisis, y de sus efectos en la vida que llevan. Tal vez se trate de una de las piezas más abiertamente críticas de la desigualdad social, llegando incluso a elaborar en el diálogo, una afirmación sobre la deuda, como representación del ensanchamiento de la brecha salarial en la población:

Agora levaram tudo embora... pra quê? Pra pagar dívidas... Que dívidas?"

— "Eu não fiz dívida nenhuma... por que tenho que pagar?"³⁴⁶

Esa pregunta es fundamental para el desarrollo de personajes: hasta este punto, Amadeo y Aurora han tratado de convencer a Caridad de resignarse. Pero al discutir en voz alta sobre lo que viven, emerge de ellos mismos la pregunta inconforme “¿Por qué debo pagar?”.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 131.

³⁴⁵ *Idem.*

³⁴⁶ *Idem.*

El diálogo entrecortado entre los tres personajes crea una conversación nostálgica que le permite al autor explorar la narrativa del desencanto, el fracaso del proyecto económico durante la dictadura en Argentina, pero también, en otro orden de cosas, la contradictoria postura nacionalista de una población vulnerada socialmente, que continúa regodeándose en una marca de clase inexistente: el privilegio del desperdicio, del consumo violento, como una práctica de la gente rica (“Antes, nós éramos o país onde se jogava mais pão aos porcos que o pão que se comia. Era um orgulho pra família jogar comida no lixo. Enquanto que nos outros países passava-se fome, aqui não. Este era o celeiro do mundo. Justificava o nome: Argentina quer dizer prata, riqueza”³⁴⁷).

Y finalmente, el único momento en que Doña Caridad se “acostumbra” a su nueva realidad, es cuando una bomba explota en el barrio. Tal vez ese momento simbólico sea el único instante comparable a las explosiones de ira y violencia cotidianas de la mujer: la bomba podría ser el único elemento narrativo equivalente a su propia detonación interna, y el suceso que transforma su identidad como personaje, del mismo modo en que Aurora mostró anteriormente, por primera vez en el relato, su dolor e inconformidad:

A viúva comentou pensativa:

— "Escutando bem direito do jeito que se deve, é como se fosse música. O barulho das bombas pode até chegar a ser agradável..."

Aurora pensava na filha:

— "A gente acaba se acostumando a tudo... tudo..."

— "Tudo, tudo..." — pela primeira vez D. Caridad estava de acordo.³⁴⁸

O “gato”, a mulher de Johnny e a bicicleta a motor

En esta crónica Boal cuenta la historia de una pareja británica, John y Dorothy, que migran a Puerto Argentino/Port Stanley, capital de las Islas Malvinas, para probar suerte. Ahí

³⁴⁷ *Idem.*

³⁴⁸ *Ibid.*, pp. 134-135.

conocerán al gran seductor del pueblo: un hombre atractivo a quien todo mundo apoda “El Gato”³⁴⁹ por su agilidad para escurrirse por las noches entre los tejados, después de visitar a sus múltiples amantes. El “Gato” es famoso, además de por sus innumerables conquistas, por recorrer las calles a bordo de su bicimoto personalizada, envidia de muchos. La historia ocurre en el contexto de disputa territorial de Las Malvinas con Inglaterra.

Como mencioné antes, la escritura cronística de Boal aparece siempre signada por la impronta de su formación teatral, especialmente en la creación de escenas sostenidas en gran medida por los diálogos entre personajes. La mayoría de los textos muestran en su estructura los gestos teatrales y un manejo muy amplio de distintos registros narrativos. Vale la pena notar el trabajo dialógico que Boal construye para sus personajes, insinuando acotaciones a la usanza de los guiones teatrales, pero dejando abiertas a la interpretación las circunstancias de entorno y escenario, como se muestra en el ritmo desarrollado en este fragmento:

“Quer dizer que o senhor está apaixonado? Pode se perguntar por acaso quem é a feliz dama? Por casualidade, digo eu, por casualidade não estará apaixonado pela minha mulher?”
(O gato já nem conseguia abrir os olhos)
-“Não, não é pela sua mulher, pode ficar tranqüilo...”
-“Tranqüilo estou... seria uma honra... uma verdadeira honra...”
E diante do espanto geral, o Gato se denunciou.
-“Eu estou apaixonado por Dorothy” gritou. “Dorothy! Dorothy! Eu te amo! Dorothy, I love you, I love you”³⁵⁰

En este fragmento justamente se narra el momento de cambio en la dinámica de vida de todos los personajes. El “Gato” cuenta, en una escena bastante frecuente de cantina, que está enamorado de una mujer y se lamenta por el rechazo de ella. Recibe entonces el apoyo moral de sus compañeros hombres, que probablemente muestran empatía por haber vivido

³⁴⁹ Cabe recordar que la palabra “gato” en el portugués de Brasil también podría hacer referencia a alguien bello, atractivo.

³⁵⁰ Augusto Boal, “O “gato”, a mulher de Johnny e a bicicleta a motor” en *Crônicas de Nuestra América*, p. 24.

momentos semejantes, pero cuyas voces titubeantes se presentan como parodias de sí mismas (“Por casualidade, digo eu, por casualidade não estará apaixonado pela minha mulher?”) y demuestran la inseguridad que la figura del Gato les produce.

Es sintomático, en ese punto del relato, que el narrador afirme que el Gato sintió una “terrível fúria sem dúvida produzida pela mistura Amor-Dexamyl (que pode ser mortal, às vezes)³⁵¹” como un modo de decir que El “Gato” está rabioso por el despecho, y compara la intoxicación por drogas medicamentosas con los efectos del enamoramiento. Todo esto es importante para situar el acto de violencia que tendrá lugar más adelante.

Dorothy, la protagonista femenina, en realidad tiene muy poca participación en el relato. El narrador le da muy pocas veces presencia en solitario, identidad textual, y como lectores no conocemos a profundidad sus intereses, miedos o experiencias. Su personaje se dibuja como un objeto, e incluso, la primera representación que de ella se hace se restringe a describirla como una extensión del espacio doméstico:

Com a mesma eficiência com que limpava os vidros, lavava os pratos ou preparava o almoço, também assim fazia o amor. Mas, para que não se equivocasse e para que o seu passado não a perseguisse, esperava sempre as ordens do marido.³⁵²

A Dorothy nunca se le muestra como una figura independiente del marido. Lo único que puede inferirse a partir de ciertas inflexiones en el texto, es que antes de casarse con John trabajó como prostituta (“ela ganhava sua vida da maneira difícil”³⁵³ o “John lhe deu todo o dinheiro que trazia nos bolsos e lhe disse: — “Vai pra tua casa. Acaba com isso. Nunca mais me fales do teu passado!””³⁵⁴).

³⁵¹ *Idem.*

³⁵² *Ibid.*, p. 19.

³⁵³ *Ibid.*, p. 17.

³⁵⁴ *Idem.*

El único instante en que conocemos como lectores un deseo profundo, es cuando le pide al marido ayuda para cambiarse formalmente el nombre: “Dorothy tudo lhe dava ao marido, e para si mesma não pedia nada. Uma só vez fez um pedido insólito: queria mudar de nome. Explicou ao marido que "Dolores" combinava melhor com a sua personalidade do que "Dorothy".”³⁵⁵

La búsqueda por un nombre confeccionado a su manera, y la rotunda negativa del entorno, no hace sino reforzar el tratamiento de objetivación en que el personaje de Dorothy está sumido. La posesión del nombre de algún modo podría estar representando una tentativa de Dorothy por afirmarse, por ser dueña de sí, a partir de ser dueña del modo en que los demás se dirigieran a ella: quiere ser Dolores (no Lolita Haze), no Dorothy. Quiere un nombre latino, fuerte, adulto. Y ese derecho le es negado también. Además, observamos aquí otro estado de furia en contra de ella: la del marido, por haberle hecho “pasar vergüenza”: “Quando entrou o juiz, Johnny lhe explicou o desejo de Dorothy. O Juiz morreu de dar risadas, gargalhadas sonoras e explosivas [...] Johnny ficou furioso. Primeiro, com o Juiz que não tinha sido capaz de guardar um segredo profissional [...] finalmente, com sua própria mulher, que o obrigara a passar essa vergonha”.³⁵⁶ A la noción de furia se suma la palabra “vergüenza”, configurando la atmósfera afectiva en que Dorothy atravesaba la relación.

Cuando la pareja recién había llegado a Puerto Argentino/Port Stanley, como migrantes precarizados por el trabajo mal remunerado de John como marinero, Dorothy no tenía idea de a dónde iban. Cuando John le propuso desplazarse a Las Malvinas ella respondió: “—Eu não gosto da África... lá faz muito calor...”.³⁵⁷ La respuesta de ella revela rasgos que el

³⁵⁵ *Idem.*

³⁵⁶ *Idem.*

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 18.

narrador desea destacar de su representación como personaje: la ignorancia y al mismo tiempo cierta ingenuidad que la infantiliza a los ojos del marido. Sin embargo, la misma voz narrativa descoloca al lector al añadir, inmediatamente, que la desinformación geográfica y cultural de Dorothy en relación a América Latina también se manifiesta entre académicos estadounidenses:

Assim são as coisas: Nuestra América, a nossa América, não é muito conhecida em outros continentes. Muitos professores universitários norte-americanos pensam que Buenos Aires é a capital do Rio de Janeiro, por isso ninguém se pode admirar da ignorância da pobre Dorothy. Para ela, tudo que não ficava na Europa era simplesmente "África".³⁵⁸

Con esa afirmación, Boal logra señalar críticamente la ceguera conceptual del mundo sajón sobre el territorio latinoamericano, y llevar la disputa política de dominio del territorio, al cuerpo de Dorothy. Es importante reconocer, para efectos del relato, la importancia narrativa que tiene la preparación ante los lectores de la figura de Dorothy, y la aparente “justificación” que la voz narrativa hace del tratamiento que ella recibe de los hombres a su alrededor: se le ha construido como una mujer sumisa, ignorante de su contexto, atractiva y pobre, esposa de un marinero ambicioso y sin escrúpulos.

En un contexto opresivo en Europa, la pareja migró a América Latina, pero a una zona reclamada por el imperio británico. Un archipiélago en guerra, tensado por la dinámica colonial. De muchas formas, John era un marinero oprimido por su contexto y empleo precarios. Pero es un personaje cuya introyección de la opresión y machismo estructural le hacen cometer un crimen en contra de Dorothy: al enterarse del rumor del “afecto” que el “Gato” tiene por su esposa, John le hace una propuesta comercial a éste:

— "Meu amigo, eu quero lhe fazer uma proposta honrada. Eu amo a sua bicicleta e o senhor ama a minha senhora esposa. Vamos fazer uma troca. Eu vou embora das Malvinas, vou para o continente.

³⁵⁸ *Idem.*

Tenho que dispor de todas as minhas "coisas". Já vendi minha geladeira, minhas cadeiras, a mesa de jantar... quase tudo. Com a minha senhora esposa, que não está à venda, posso fazer uma troca!

³⁵⁹

Ese intercambio representa la hiperbolización de la más brutal concepción que un hombre puede tener sobre una mujer: que se trata de un ser-no-humano, una criatura u objeto del cual se extrae una utilidad específica, del mismo modo en que uno emplea una bicicleta de motor para desplazarse con practicidad.

Incrédulo ante la propuesta, el Gato pregunta si Dorothy estará de acuerdo con la transacción. John responde “—Ela fará tudo que eu quiser...”³⁶⁰ reforzando así la dominación que ejerce sobre la mujer, y la falta de agencia de ésta en el relato.

Al crear ese desenlace de una violencia profunda, Boal enlaza varias formas de subyugación ocurriendo en simultáneo, y en palabras de Clara de Andrade, esta crónica en particular revela la especial destreza de Boal para mostrar, con delicadeza y habilidad, la opresión de la mujer en el contexto de subyugación y de relaciones sexistas establecidas entre todos los personajes. Al mismo tiempo, Clara enfatiza que esta crónica, a diferencia de muchas otras, consolida el universo psicológico de sus protagonistas de manera más clara, exponiendo ante el lector su mundo interno “com desejos, frustraões e objetivos bastante concretos a serem alcançados.”³⁶¹

La vida se muestra entonces como la suma de relaciones violentas que conectan a los personajes entre sí, a través del cruce interseccional de sus opresiones y privilegios. Boal recurrió a la metáfora del intercambio entre los dos hombres como una estrategia de representación del funcionamiento estructural de la misoginia en las relaciones de poder

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 30.

³⁶⁰ *Idem.*

³⁶¹ Clara de Andrade, “Crônicas de Nossa América: histórias de Boal no exílio” en *Outras palavras*, Revista Literaria, Septiembre 2014. Disponible en: <http://outraspalavras.net/mundo/america-latina/cronicas-de-nuestra-america-historias-de-augusto-boal-no-exilio/>, consultado el 5 de mayo de 2021.

patriarcal, que es a su vez, una expresión del orden del mundo, de la práctica bélica de la corona británica respecto a la autodeterminación del pueblo argentino. Pero es también una forma de escenificar las expresiones de la micropolítica tensando las relaciones cotidianas, signadas por las agresiones coyunturales de las sociedades latinoamericanas:

Em *Crônicas de Nuestra América*, portanto, Boal aborda questões sociais e políticas pelo viés do cidadão comum, o anônimo habitante das cidades sul-americanas, “invisível”, como ele próprio dizia sentir-se em Buenos Aires. Como se realizasse fotografias de rostos desconhecidos, o autor expõe, através destes retratos literários, as forças de todo um sistema de exploração.³⁶²

Las crónicas mismas son una exploración de esas pequeñas historias, la micropolítica, que Boal representa a través de retratos y personajes cuya propia paradoja enunciativa muestra una contradicción fundante, y revela también la tensión de clase que los atraviesa y señala las opresiones específicas que experimentan y reproducen. Este mecanismo se repite en Boal como estrategia de elaboración textual de una visión de lo privado como fenómeno público y político, de la importancia de la participación ciudadana en el protagonismo de los procesos sociales, y la necesidad de comprender el rol entre opresor y oprimido como una categoría dinámica, resultado de las relaciones de poder entre grupos.

³⁶² *Idem.*

III) El recurso paródico y la caricaturización

Los textos aquí revisados son materiales en los que, de manera consistente, Boal retrata personajes de jerarquía militar como parodias de sí mismas. En ese sentido, Boal parece sumarse al extenso corpus de textos sobre la violencia de las figuras dictatoriales de los años 70 (recordemos que estas crónicas fueron escritas en el periodo comprendido entre 1974 y 1976), pero recurre a estrategias irónicas a través de las cuales pretende fracturar la imagen impecable de los dirigentes militares de América Latina.

El humor que Boal comparte con *O Pasquim* es muestra de una conciencia creativa sobre los matices, las contradicciones, los claroscuros del poder, la opresión, la violencia y la resistencia. La risa, en ese contexto, se trabaja como un elemento desestabilizador.

Según José Emilio Burucúa, la risa satírica y crítica es aquella “que ataca sin violencias físicas ni injurias a los poderosos en el gobierno, en la vida intelectual y en la religión, a los políticos, los eruditos, los sacerdotes; ella lo hace sin demasiadas esperanzas, pues a menudo le basta la alegría pasajera que produce en los cuerpos y las almas”³⁶³.

Esto puede problematizarse, pero argumenta algo que me interesa mucho recuperar: el sentido de la alegría disruptiva que la desacralización de la autoridad o instancia opresora supone. En la exageración de los rasgos de aquel que se caricaturiza hay un complejo margen de maniobra: la posibilidad de fracturar imágenes aparentemente estables y monolíticas, revertir el fundamento del poder que ejerce la autoridad caricaturizada sobre otros cuerpos, otras realidades y modos de vivir. Pues como señala Sigmund Freud en *El chiste y su relación con el inconsciente*: “Uno puede volver cómica a una persona para hacerla despreciable, para

³⁶³ José Emilio Burucúa, *La imagen y la risa. Los pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la Modernidad temprana*, Mérida, Periférica, 2007, p. 51.

restarle títulos de dignidad y autoridad”³⁶⁴. Para el psicoanalista, la caricatura plantea un acercamiento entre el lector y el creador que propicia un sentimiento de superioridad frente al sujeto satirizado, y plantea una complicidad ante ese enemigo que se vuelve vulnerable, o susceptible de ser derrotado.

Para Burkart, que a su vez reinterpreta a Ernst Gombrich en el *Experimento de la caricatura*, “la caricatura política puede expresar un sentido opositor y hasta moral de una determinada situación o actor político. Por este motivo, el caricaturista puede así ser considerado un sujeto peligroso ya que: nos ha enseñado a verlo de manera novedosa, a verlo como una criatura ridícula. Esto es la verdad de fondo y el objetivo oculto detrás del arte del caricaturista. [...] Con un par de líneas puede desenmascarar al héroe público, reducir sus pretensiones y hacer un stock gracioso de él. Contra este hechizo hasta el más poderoso queda impotente”³⁶⁵.

O coronel de Maracaibo

El recurso de la caricatura de *O Pasquim* se conecta de muchas maneras con el humor anti-solemne de Boal en las crónicas de Nuestra América, y pongo como ejemplo un referente icónico: “O coronel de Maracaibo”.

En esta crónica Boal cuenta que un coronel brasileño, en una visita diplomática a Venezuela comete el error de meterse a la cena conmemorativa de un club de élite (al que pertenecían casi todos los secretarios del gobierno venezolano) asumiendo, desde un carácter arrogante, que se trataba de un homenaje preparado para él. La escena bien podría remitir a

³⁶⁴ Sigmund Freud, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Buenos Aires, Amorrortu, 1986, p. 180.

³⁶⁵ Mara Burkart, “La Caricatura Política en *O Pasquim* bajo la Dictadura Militar (1978-1980)” en *Domínios da Imagem*, Londrina, año VI, n. 12, p. 119.

las prácticas intervencionistas de las milicias latinoamericanas, que Boal elige retratar desde el desierto y la incomodidad generadas por sus irrupciones en la vida pública:

Este foi, sem dúvida, o banquete mais fúnebre de que se recorda na cidade de Maracaibo. Todos sorriam, sem saber porque estavam ali. E quase não falavam. [...] O Coronel, esse sim, falava pelos cotovelos, explicando a expedição Kon-Tiki à jovem dinamarquesa, o funcionamento das máquinas petroleiras aos dois engenheiros, Bismarck ao diplomata, e acidentes geográficos aos turistas. Ao Secretário, só lhe dirigia a palavra para perguntar...³⁶⁶

En una maniobra discursiva muy hábil, Boal logra *representar* el error, más que solamente *enunciarlo*. Con lo cual, se crea un efecto humorístico muy interesante, pues más que decir que el coronel está rotundamente equivocado, mostrar que *lo está*, ocurriendo en escena, lo confirma en la actitud de los demás comensales, dando la sensación al lector de que es *incuestionable* la metedura de pata del militar. Más aún: el lector se convierte ante esa construcción textual en un testigo de la reiteración del coronel, que no hace sino explicar a cada asistente, las especificidades de sus ramos (la función de las máquinas a los ingenieros, etc). Este recurso humorístico es frecuente en la escritura de Ibarguengoitia, por ejemplo, e implica un desplazamiento sutil en la mirada que el narrador sugiere, cómplice con sus lectores, a los que hace testigos de la estupidez de los personajes de los que se burla, como en este pasaje de *Estas ruinas que ves*: “—Ése árbol que ves allí —me dijo, señalando un eucalipto— es un cedro”.³⁶⁷

En el texto de Boal, los asistentes a la tertulia siguen escuchando al coronel por rigurosa cortesía —cosa que podría interpretarse como el silencio cómplice de las sociedades burguesas, que atestiguan los descalabros militares pero no se manifiestan por temor a incurrir en una “falta de etiqueta” o por beneficiarse del conflicto— pero el general va

³⁶⁶ Augusto Boal, *Crônicas de Nuestra América*, p. 94-95.

³⁶⁷ Jorge Ibarguengoitia, *Estas ruinas que ves*, Joaquín Mortiz, 8va reimp., Ciudad de México, 2012, p. 129.

mostrándose cada vez más impertinente, decadente y fuera de lugar, mientras se emborracha, termina la comida, y hace chistes racistas sobre el pueblo venezolano: “—”Vocês me perguntaram o que é que eu sei sobre Maracaibo! Muito bem: eu acho que este é o momento oportuno. Eu vou lhes contar a história do campo de concentração nazista e do maracucho!”³⁶⁸

La crónica entera es una reflexión profunda sobre la torpeza de los cuerpos militares y una narrativa que busca evidenciar la profunda ridiculez de los rituales de solemnidad de la milicia. Como en la operación y el alcance de la caricatura que describe Burkart.

Al final se muestra aún más la estupidez del coronel, que no es capaz de entender que Venezuela produzca tantos barriles de petróleo con sus “pequeñas reservas forestales”. La escena va gestando su comicidad desde el equívoco del coronel entrando al recinto, convencido hasta lo más hondo de ser el homenajeador de la ocasión, para llegar al punto álgido de su torpeza, esta vez en el terreno diplomático más delicado en lo que a Venezuela concierne: la producción de barriles de petróleo.

Los ingenieros venezolanos se cansan de explicar que “é verdade, nós produzimos três milhões e meio de barris por dia! Por que é que o senhor não acredita na gente, meu General???”³⁶⁹ La intervención del narrador es crucial por la glosa humorística que ofrece, mostrando que colmados por la desesperación, los ingenieros incluso “ascienden” de rango al militar (lo llaman general, siendo coronel) y que éste, indignado por sentir que lo engañaban sobre la producción de petróleo “revelava toda a sua inteligencia: — ”É mentira! Não pode ser verdade!” gritava. “Vocês não têm bosques para isso! [...] aonde é que vocês

³⁶⁸ *Ibid.*, pp. 94 y 95.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 97.

têm os bosques e a infraestrutura necessária para fabricar três milhões e meio de barris³⁷⁰ diários, para meter todo o esse petróleo dentro???. Aonde estão os bosques?”³⁷¹

La escena, en apariencia inocente, podría estar retratando un encuentro diplomático fallido, en el contexto de expansión económica de Venezuela con el hallazgo de nuevos depósitos petroleros. En la misma secuencia, tenemos un funcionario de la diplomacia italiana, que intenta intervenir en la infructuosa conversación, pero “no conoce la lengua”. Sin embargo, se encuentra en la cena. Al igual que la representante danesa, que “se aburría soberanamente”. Es decir: hay una ironía profunda en la representación de los personajes sentados a la mesa, cerrando negocios en una cena del club, indistintos a la realidad problemática de los representantes de países latinoamericanos compartiendo el banquete y con ello, la tensión de un conflicto bélico venidero por el petróleo.

Al mismo tiempo, a pesar de que los guías saben que el coronel se equivoca, no dejan de tratarlo con cortesía diplomática. Este recurso muestra su potencia al equilibrar autoritarismo con “inteligencia”, usado en su sentido más irónico para expresar todo lo contrario. En este punto de la crónica, el coronel ha sido despojado ante el lector de lo que restaba de su aura aparentemente intocable. Mostrar en el relato la escandalosa ignorancia, casi ominosa del coronel es otro recurso irónico que Boal emplea para reforzar la idea de que el sujeto militar en su autoritarismo es tan implacable como incompetente: en la última escena del texto, se muestra al coronel discutiendo arbitrariamente con los trabajadores de la aerolínea, que finalmente, exasperados ante su insistente arrogancia, lo dejan abordar el avión. El narrador agrega:

O Coronel, fazendo alarde dos seus galões, embarcou resoluta e autoritariamente. Por equívoco, esse avião ia a Barquisimeto, nada

³⁷⁰ Nota de Boal en la crónica: “Barril” é uma medida abstrata e não um objeto concreto; vale 160 litros.

³⁷¹ *Idem.*

mais. É uma pequena cidade, muito linda... mas não tanto como o seu Rio de Janeiro...³⁷²

Sobra aclarar que el militar, una vez más, se había equivocado. Cuando Boal escribió esta crónica, aún se encontraba en vigencia el proceso de censura directa contra *O Pasquim*, y los editores no podían referirse de manera explícita a figuras reconocibles de la vida pública del país. Pero el recurso de Boal al describir al coronel como una silueta diluida, elude la censura concreta y alcanza un efecto mayor: la universalización, la extensión de la estampa irónica con que dibuja, de cuerpo entero, al sector militar como una totalidad, una institución homogéneamente incompetente, de la cual era posible reírse, pese a la brutalidad de su violencia.

Estudiando este fenómeno, Mara Burkart explica que, a pesar del estado de terror, existió espacio para la risa, en especial, en Argentina y Brasil con publicaciones humorísticas como *HUM* (Revista Humor, lanzada en 1978) y *O Pasquim*. Señala que ambas revistas tuvieron en común el convertirse en zonas críticas de las dictaduras y la censura, lo que las convirtió en referentes notables de la resistencia cultural, por su desarrollo de una “*sátira ingeniosa*, es decir, por usar lo cómico como arma con una motivación práctica: la de injuriar a una persona, un grupo o una institución”.³⁷³

Las crónicas de Boal que ironizan a la institución militar como una totalidad, se valen justamente de estrategias discursivas que despersonalizan al colectivo y reafirman un pensamiento antiautoritario.

³⁷² *Idem.*

³⁷³ Mara Burkart, “De verdugos a matones y patotas. Representaciones de la represión ilegal en HUM® y Pasquim durante la distensión de las dictaduras militares de Argentina y Brasil” en *Revista Topoi*, Rio de Janeiro, 2017. Disponible en: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/KvkvX6KkJNbDxF33pxqBNtR/?lang=es> [Consultado el 27 de agosto de 2021].

Processo ao macaco ou Ser animal não é atenuante

El antiautoritarismo de Boal se potencia de forma especial en esta crónica, que cuenta la rutina de una familia oprimida por la violencia autoritaria del patriarca, el Coronel, que controla la alimentación, horarios de baño, rituales del sueño y horas de esparcimiento de su familia. La esposa se esfuerza por cumplir a cabalidad el rol de ama de casa, pero se ve continuamente rebasada por las exageradas exigencias del marido militar. Incluso para la celebración de los días especiales, el coronel Leónides Monleón se muestra incapaz de considerar a quienes lo rodean. Su regalo es siempre su presencia “em algum lugar ou acontecimento que não dependia da sua presença”³⁷⁴

La secuencia que da origen a esta crónica comienza con un domingo en que el general decide “obsequiar” a su familia un día de paseo en el zoológico, pero incluso en esas circunstancias de celebración, se muestra severo y autoritario, tratando a su propia familia como subordinados en el ejército:

Vamos sair juntos. Nem se discute. E já resolvi onde vamos. Prestem atenção: vamos ao Jardim Zoológico. Lá existem alguns animais novos, que estão aqui de visita, e que nos foram emprestados pelo Zoológico da Capital. Preparem-se: Marchem”
–Bravo, papaizinho!– exclamaram em coro as infelizes criaturas.”³⁷⁵

De manera general, los textos de Boal presentan registros diversos, voces en primera persona cuando los personajes glosan con su intervención la descripción de la voz narrativa que le pertenece al cronista ficcionalizado. Y en fragmentos como el anterior, Boal construye en la aparición de las voces concretas de cada personaje, rasgos de personalidad que se acentúan a lo largo del relato, como el autoritarismo del coronel (“Ya decidí, ni se discute”) y la evasión

³⁷⁴ Augusto Boal, “Processo ao macaco, ou ser animal não é atenuante” en *Crônicas de Nuestra América...*, p. 53.

³⁷⁵ *Idem.*

ingenua de los hijos (“Bravo, papito”). Marcas de carácter en los personajes que se realzan con mayor potencia en sus propias voces, que si el autor optara por describir en un solo nivel narrativo sus pensamientos y personalidades.

El paseo dominical termina fatídicamente cuando el coronel mata a un primate que se masturbó frente a su familia en un acto que él considera de “intolerable impudicia”:

O enorme bicho pareceu sentir verdadeiro asco pelos gritinhos histéricos que soltavam os dois irmãozinhos. Com soberano desprezo, o macaco sentou-se diante da plateia, assim como se fosse na esquerda baixa do palco, e começou lenta e cinicamente a se masturbar. Escândalo. Terror. Vergonha. E a moral? Onde estamos, Senhor? Onde fomos parar? E agora??”³⁷⁶

Este pasaje es especialmente rico en la incorporación de voces introspectivas y voces múltiples interviniendo la narración lineal primaria, voces de procedencia “desconocida” pero que aluden a estados de conciencia, a expresiones de una colectividad censora: “¿Dónde estamos, señor? ¿Y ahora?” preguntas que pertenecen al tumulto de una multitud aglomerada ante el espectáculo del mono, las expresiones en voz alta de los indignados por la inmoralidad del animal. La ambigüedad en la descripción de los sujetos es un recurso potente para provocar que sea el propio lector quien imagine los caracteres, y al mismo tiempo crea un efecto difuso, una sensación de desorden, de murmullo: la mención breve del “escándalo” y su reconstrucción textual en la concatenación de varias preguntas al aire.

La idea del juicio es una consecuencia “lógica” del escenario escandaloso que se planteó antes: el simio se masturbó públicamente, y el coronel lo mató a tiros. El militar es llevado ante la Justicia, y enfrenta la posibilidad de ser condenado a 30 años de trabajos forzados, tan sólo porque el Fiscal está rabioso debido a que, desde el suceso con el macaco, los precios del parque de diversiones aumentaron y sus hijos sólo quieren estar ahí y no en el

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 55.

Zoológico sangriento. Ante la situación, el juez “Quería assim castigar não apenas a morte do símio, como também os traumas infantis e a desordem inflacionaria que os tiros haviam provocado.³⁷⁷”

Pero la parte más hilarante del relato, una gran realización del absurdo, recae en la argumentación del abogado defensor:

Gravemente, o advogado tomou a palavra. Baseou seu eloquente discurso numa premissa fundamental: SER ANIMAL NÃO É ATENUANTE!³⁷⁸

La seriedad con que el abogado describe moralmente la masturbación del animal, aclarando que no por ser no-humano queda exento de las convenciones sociales y justificando a través de la premisa el castigo desproporcionado que el militar le propinó (“Que pai de família, que homem de coragem teria podido resistir impassível a tamanha afronta?”³⁷⁹), funciona a nivel simbólico en el texto como una representación mordaz del autoritarismo poniendo a las instituciones judiciales al servicio de su agenda:

A disciplina, meus amigos, a disciplina tão querida ao nosso conspícuo Coronel Monleón, orgulho e glória do nosso povo, a disciplina é nada menos que a verdadeira reguladora de todas as relações interpessoais, interraciais e interanimais!³⁸⁰

Resulta por demás significativo que el abogado mencione palabras profundamente ancladas a la retórica militar nacionalista: disciplina, gloria, verdad, regulación. Todas ellas forman parte de un universo conceptual que consolida el discurso intervencionista y justifica toda clase de atropellos y autoritarismos.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 59.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 60.

³⁷⁹ *Ibid.*, pp. 60-61.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 60.

Al mismo tiempo, la liberación del coronel de cualquier responsabilidad por el asesinato represivo que comete contra un animal —que no hace sino existir, en medio de un cautiverio que sirve como espectáculo para otros (el zoológico)— es una metáfora de la decadencia del sistema judicial. El animal no puede defenderse, vivía en una prisión, y su encierro era motivo de diversión para los visitantes. Su reclusión era una fiesta redituable para los dueños del establecimiento. En esa maniobra descriptiva, Boal está recurriendo a la animalización simbólica para referir una escena de escandalosa violencia, contra aquel que no tiene voz. Resulta interesante observar que el narrador “interpreta” la masturbación del animal —por cierto, uno especialmente parecido a los seres humanos— como una provocación consciente, una venganza por ser sometido al escrutinio público constante (“De repente, num arranque de cólera —lúcida cólera, quase como se fosse um ser pensante— o enorme macaco resolveu vingar-se do público que o apupava”³⁸¹). Y paga con la vida. En los regímenes totalitarios que Boal continuamente representa y cuestiona, cualquier señal que los aparatos censores tomaran como cuestionamiento a la institución militar, era castigada, de manera pública y desproporcionada.

Por un lado, tenemos entonces la representación del animal “resistiéndose” a dar el espectáculo humillante que de él se esperaba. Y la risa se vuelve un subversivo mecanismo de oposición al mandato. El castigo ejemplar —matarlo de un balazo, frente a todos los asistentes— parece una representación de la brutalidad policial en los “ajustes de cuenta” públicos. Los efectos de las políticas punitivas en las sociedades dictatoriales se extienden a todos los ámbitos de la vida. En el relato, la parodia del sistema concluye con una extensión del castigo a los demás monos que compartían celda con la víctima. Con esto, a pesar del

³⁸¹ *Ibid.*, p. 55.

recurso gráfico de la violencia, se observa el lugar que ocupan las sentencias y las condenas en las narrativas de control y terror de Estado que Boal quiere representar desde la sátira, pero con una profunda voluntad de denuncia:

Mas quero contar o que ninguém suspeita: O macaco foi severamente condenado, post mortem, e igualmente foram condenados todos os demais macacos da mesma jaula e de jaulas contiguas por entenderem os juízes e os jurados que eles tinham sido coniventes com a ação do falecido, por não terem impedido que esse morto imoral praticasse gesto tão reprovável. A sentença foi cumprida e até hoje os macacos e os macaquinhos recebem aulas de boas maneiras, ministradas por um eficiente veterinário alemão, especialmente contratado, para que possam assim pertencer orgulhosos ao Zoológico de Melo, uma pequena cidade ao norte do Uruguai.³⁸²

No parece casual tampoco, que el veterinario encargado de la tarea sea un médico alemán³⁸³, y que el efecto buscado con el castigo sea la adaptación de los monos como una comunidad entera, a las prácticas sociales de comportamiento y orden que el régimen instaura.

³⁸² *Idem.*

³⁸³ Boal constantemente hace alusiones a los médicos y científicos nazis en sus textos.

IV) Las omisiones textuales y simbólicas

Los espacios vacíos, el recurso de la insinuación y las omisiones textuales son estrategias formales a las que Boal recurre para mostrar una violencia específica: el silenciamiento y las desapariciones forzadas.

Las crónicas que presento en este bloque muestran el funcionamiento de la burocracia y la censura como espacios vacíos que representan mecanismos de control social y del pensamiento, coerción sobre el lenguaje, y fiscalización del tono de habla, recursos de dominio en los sistemas totalitarios. Al mismo tiempo, se trata de textos que reflexionan sobre la potencia de acción de la palabra, y la relación que las prácticas represivas tienen con el temor a la “subversión” y a la ruptura del orden público.

A morta imortal

“O grande erro foi esconder o cadáver. Um cadáver não se esconde. Um cadáver se proclama, se exhibe para que não caibam dúvidas. Se ornamenta com flores — é quase uma festa pública e não um assunto privado, familiar.”³⁸⁴

En esta crónica se cuenta la historia de una familia chilena de clase media, que se dispone a pasar un día de pesca y picnic en Viña del Mar, pero son interrumpidos, justo antes de salir, por la abuela, que cumple años ese día y quiere celebrarlo con su hijo, nuera y nietos, quienes habían olvidado por completo el día especial. La abuela les dice que otro motivo de su visita es tomar decisiones junto a ellos sobre la herencia que les dejará. Motivados por esa noticia sorpresiva, deciden llevar a la abuela al paseo, pero tras una serie de peripecias, la anciana fallece, víctima de un ataque cardíaco. En pánico, la familia esconde el cadáver en la cajuela

³⁸⁴ Augusto Boal, “A morta imortal” en *Crônicas de Nossa América*, Codecri, Rio de Janeiro, 1977, p. 155.

de su auto, y emprenden el camino de regreso a Santiago, no sin antes gastar buena parte del dinero de la abuela en hospedarse en un hotel extravagantemente caro. En determinado momento, cuando hacen una parada en una gasolinera al lado del camino, les roban el auto y con ello pierden el cuerpo y el derecho a reclamar la herencia. Pero no sólo eso: los personajes enfrentarán una serie de desastrosos atropellos jurídicos debido a la ausencia de cadáver que certifique la muerte de la señora. Estamos ante la “muerta inmortal”:

Faço questão de deixar bem claro que a velha senhora Minerva Gonzales está bem morta. Sobre isto não cabe a menor dúvida. Mas também é verdade que, de certo modo, a senhora Minerva Gonzales é imortal. Esta é a verdade: ela já não está mais viva, mas também não poderá morrer nunca. Essa aparente confusão explica e prova como era inviável a experiência legalista no Chile. (Esclareço que dona Minerva era chilena).³⁸⁵

La parte anecdótica de la crónica es profundamente irónica, y describe las peripecias y rasgos de una disfuncional familia de clase media cuyas hipocresías se presentan como un símbolo de su clase y contradicciones. Pero también representa la arbitrariedad de la legislación chilena, y el abuso de poder del que la familia es víctima.

Un momento sumamente revelador del texto es la escenificación que Boal hace del proceso de lectura del periódico, pues muestra a Gastón, el mediocre padre de familia, como un ávido lector, y a través de él habla de la censura y de la necesidad de leer entre líneas:

— "Liga o rádio que dá no mesmo. Se dão o golpe você vê logo pela música clássica! Além da música, tem os comunicados..."
— Quero ler: a notícia impressa permite o estudo cuidadoso; a que se escuta, não. Preciso saber ler nas entrelinhas; é preciso saber interpretar tudo que dizem esses militares..."³⁸⁶

El recurso de la ambigüedad, y la potencia del recurso del humor y de la ironía para representar lo trágico³⁸⁷, presente en todas las crónicas, se materializa en este texto con

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 138.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 139.

³⁸⁷ Debo en particular esta idea sobre lo trágico, a la atenta y amorosa lectura de Claudia Sampaio.

especial fuerza, pues de manera sutil y aparentemente inofensiva, la voz del narrador deja escapar ciertas pistas sobre la tensión del momento histórico vivido en el Chile previo al golpe militar de 1973. Boal anuncia desde el inicio de esta crónica, el poder de los silenciamientos, al decir que si el golpe ocurre, el público podrá inferirlo a partir de la escucha de súbita música clásica en la habitual programación radial.

Boal además representa con lujo de detalles las inconsistencias de una clase media que pretende estar informada y mostrarse crítica de las arbitrariedades militares, pero que tampoco renuncia a violencia en sus propias relaciones domésticas, sacando ventaja de la destrucción del “otro” que les rodea:

— "Bem," — interrompeu o amado filho, — “supondo que você não vá durar muito, e daí? Qual era o presente?”
— "A herança..." — informou a enferma.
— "Quer mais açúcar no café?" — perguntou Milena, com a secreta esperança de que a velha sofresse também de diabete.
— "Sacarina" — pediu a avó, mas Milena lhe jogou três colheres bem cheias de açúcar sem que ela percebesse.³⁸⁸

La estrategia narrativa de describir la tentativa de homicidio de la nuera (le da un extra de azúcar a la abuela, imaginando que probablemente padezca de diabetes) refuerza una crítica a la sociedad cómplice (con su silencio, omisión o colaboración) de la violencia de Estado.

Esta idea se amplía con las menciones explícitas a la presencia estadounidense en el mercado chileno, y al bloqueo comercial que establecieron durante el mandato de Salvador Allende: “Mostrava que ele era um estúpido não trocando esse velho Citroen por qualquer outro carro de qualquer outra época, mas que tivesse uma virtude essencial a um automóvel: mover-se. Gaston, pacientemente, explicava que não podia trocá-lo por um automóvel ianque, porque não se podia confiar nos norte-americanos: como estavam desgostosos com

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 145.

o governo nacionalista de Salvador Allende, pensavam em iniciar um bloqueio econômico contra o Chile...”³⁸⁹

Asimismo, el Boal cronista se permite contornear la silueta de un jefe de familia aparentemente progresista, interesado en política internacional, pero que no duda en echar mano de argumentos falaces y machistas para justificar lo que considera su derecho patriarcal al privilegio de la herencia materna:

Gaston dissertou longamente sobre o que pensava que eram os seus direitos. Um homem, numa sociedade patriarcal, gasta muito mais dinheiro do que uma mulher, entre outros motivos porque a mulher é sustentada pelo homem... Suas duas irmãs eram, ou deviam ser, sustentadas pelos dois militares que as desposaram.³⁹⁰

Para no dejar lugar a dudas sobre la hipocresía del personaje, el narrador salpica el texto de hirientes comentarios en voz de cada miembro de la familia, que tratan de disimular la alegría que les provoca pensarse dueños próximos de una inmensa fortuna heredada, pero no pueden ocultarlo: “Escuta, mamãe, eu não quero que você morra, mas, se isso acontece [...] eu quero e faço questão de ficar com os três negócios da Alameda. [...] Milena dava suas pequenas sugestões, a título de ajuda: — "Pede o Dodge 70. Pede o Dodge 70."³⁹¹

Después de la presentación de todos los miembros de la desastrosa familia, y de la muerte inesperada de la anciana, tiene lugar el robo del auto, con el consecuente hurto accidental del cadáver. La escena se construye en un frenético intercambio entre las voces, probablemente como un recurso sonoro con el que representar el barullo, el desconcierto, la confusión y la enorme frustración de la familia, que ve disolverse sus sueños ante la desaparición de auto y abuela:

— "Cadê o carro? Onde é que está o carro?"

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 140.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 148.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 143.

- "Eu deixei ele aqui..."
- "Estava ali..."
- "Cadê o carro?! perguntava Mili recém-chegada.
- "Onde é que está o carro?"
- "Que brincadeira é essa???"
- "E o carro?"
- "O Carro?"
- "A culpa é toda tua, a culpa é toda tua!"
- "Mamãe. Mamãe. Mamãe!!!" — chorava Gastón desesperado, que acabava de perder a sua mãezinha.³⁹²

Mientras tanto, y dado que la familia había avisado a las hermanas de Gastón del fallecimiento de la señora, el resto de los parientes organizaron un velorio improvisado que no tuvo ningún cuerpo al que llorar. Resulta interesante observar que en la descripción de la familia no nucleica, Boal presenta a las hermanas como mujeres casadas con militares de derecha, uno de los cuales hace una sutil aparición en el relato:

- "Este é o primeiro enterro sem defunto que eu já vi na minha vida!"
- "**Eu, nunca mais...**" — **concordava o glorioso militar.**³⁹³

Este gesto, que podría parecer inocuo, muestra por un lado la consigna del "Nunca más", y por otro, ofrece una crítica abierta a la relación entre militarización y desapariciones forzadas en el contexto dictatorial chileno (y latinoamericano). La figura jurídica del desaparecido ha adquirido gran agencia política en los últimos 30 años, gracias a los acuerdos internacionales y al trabajo de las Comisiones de la Verdad en América Latina. Sin embargo, vale la pena recordar afirmaciones como las de Jorge Rafael Videla, al respecto del tratamiento que los Estados tienen la obligación de dar a las víctimas de desaparición forzada.

En 1979, el periodista José Ignacio López tomó como pretexto una afirmación del Papa Juan Pablo II para cuestionar públicamente a Videla, en rueda de prensa, sobre la

³⁹² *Ibid.*, p. 159.

³⁹³ *Ibid.*, p. 161. [**Las negritas son mías**]

responsabilidad del gobierno argentino ante los miles de casos de desaparecidos sin proceso. Videla, tras un largo monólogo que procuraba deslindarse, articula algunas ideas centrales (parafraseo): que el Papa se dirige “al mundo” y no específicamente a Argentina; que en todo caso, Argentina defendió la cristiana dignidad del hombre y la consigna del amor al prójimo, en el contexto específico de una guerra contra los derechos humanos argentinos; que las agresiones provenían del terrorismo subversivo que pretendía transformar el sistema de vida cristiano de la ciudadanía argentina; y que la defensiva del Estado pagó el sacrificio de la “sangre”.³⁹⁴

Ante la insistencia del periodista, sobre la posición del Estado Argentino ante el tratamiento de la crisis de derechos humanos y el seguimiento a los miles de casos de desaparecidos, Videla respondió, puntualmente (cito en extenso):

Transcribo a continuación un fragmento extenso de la conversación:

La Argentina atiende los derechos humanos en esa omnicomprensión que el término derechos humanos significa. Lo menciono completamente porque sé que usted hace la pregunta no en esa visión omnicomprensiva de los derechos humanos a la que hizo referencia el papa en forma genérica, sino concretamente al hombre que está detenido sin proceso, es uno, o al desaparecido que es otro. **Frente al desaparecido en tanto esté como tal, es una incógnita. Si el hombre apareciera tendría un tratamiento X y si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento Z.** Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, **no tiene entidad, no está... ni muerto ni vivo, está desaparecido.** Frente a eso, frente a lo cual **no podemos hacer nada**, atendemos sí a la consecuencia viva, palpitante de esa desaparición, que es el familiar. Y a ese sí tratamos de cubrirlo. En la medida de lo posible, no tenemos más que eso.³⁹⁵

La afirmación de Videla señala en simultáneo varios puntos de una agenda política autoritaria, que bien vale especificar: el deslinde de responsabilidad jurídica del Estado ante las desapariciones extrajudiciales provocadas por los propios cuerpos represivos de gobierno

³⁹⁴ Pregunta del periodista José Ignacio López al dictador Jorge Rafael Videla sobre los desaparecidos y detenidos sin proceso, al respecto de una declaración reciente del Papa Juan Pablo II. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3AIUCjKOjuc> Consultado el 10 de agosto de 2021.

³⁹⁵ *Idem.* [Transcripción y negritas mías].

(militares y/o paramilitares); una forma de argumentación ambigua (y ciertamente cínica) que sostiene como incógnita la condición de ciudadano, vivo o muerto, del desaparecido, y por tanto, cancela su búsqueda y derechos humanos. La enorme contradicción de su aseveración es que, a pesar de afirmar que el desaparecido no está ni vivo ni muerto y por tanto no tiene *entidad* (es decir, agencia, existencia), las persecuciones y juicios por delitos como sedición, atentados a la moral y subversión se perseguían de oficio, en tanto se consideraban ejecuciones de la amenaza de ese “terrorismo subversivo que pretendía cambiar nuestro sistema de vida. Y un sistema de vida inspirado justamente en la visión cristiana del mundo del hombre en la que el hombre pueda realizarse en plenitud, con libertad y dignidad”.

En ese sentido, la burocracia en los regímenes militares jugó un papel crucial como mecanismo de control y silenciamiento, sin que eso implicara pérdida alguna para el Estado, pues éste podía seguir disponiendo de los bienes y recursos del desaparecido, aunque no tuviera legalmente la “responsabilidad” de encontrarlo, por ejemplo.

Boal, consciente del absurdo de esa violencia, termina la crónica con un desenlace en sintonía con ese discurso jurídico: la familia no podrá cobrar la herencia, pues la anciana está en calidad de desaparecida, ni viva ni muerta, y tiene la obligación de seguir pagando impuestos:

— "Para todos os efeitos legais, a senhora sua mãe está viva. Dona Minerva Gonzales é imortal. Pelo menos, durante os próximos 25 anos, perante a lei não poderá morrer. A sua vida está assegurada por força de lei. Terá que continuar pagando impostos, terá que se manter em dia com o imposto de renda, terá que informar à polícia em caso de mudança de domicílio. E, em todas as eleições, vocês vão ter que justificar o seu não comparecimento. A única coisa que ela está proibida de fazer, nos próximos 25 anos, é morrer. E se não morre, não pode deixar herança pra ninguém. Vocês me desculpem, mas dona Minerva Gonzales é imortal. Boa noite..."³⁹⁶

³⁹⁶ Augusto Boal, “A morta imortal” ..., p. 166.

Con este final, Boal cierra una de sus crónicas más lúcidas y arriesgadas, jugando con la ironía hiperbólica para representar sociedades simultáneamente víctimas del terrorismo de Estado, y opresoras entre grupos y sujetos vulnerables.

Acabou a censura

La anécdota de esta crónica, parcialmente citada en el capítulo dos, muestra a la redacción de un periódico, celebrando el cese de la censura previa en la publicación. A manera de celebración, el editor en jefe desea lanzar un titular espectacular, pero ningún miembro de su equipo logra complacer sus anhelos libertarios. Finalmente, un joven periodista ofrece un titular que reúne todos los requisitos enfáticos y beligerantes que el editor desea para anunciar esta nueva etapa en las páginas de su periódico. Sin embargo, poco a poco van autocensurando el titular, hasta dejar una versión desfigurada de la propuesta original.

Como ya fue señalado en el capítulo sobre *O Pasquim*, el tema de la censura fue una dolorosa constante en todos los medios de prensa del periodo dictatorial en Brasil. El propio Boal la experimentó en sus colaboraciones a la revista, pero también en el montaje de sus piezas teatrales. Este fenómeno marcó profundamente la perspectiva de Boal sobre el sentido del trabajo literario, teatral y periodístico como espacios en los que ensayar una activa ciudadanía transformadora.

María Cristina Damianovic propone algunas guías con las que comprender esa unión entre acto político y acto estético. La autora correlaciona la literatura con lo cotidiano al pensar la consolidación de una voz propia en cada sujeto y la posibilidad de ejercer tal voz en la participación ciudadana. Para la autora, la crónica permite ese movimiento, al promover en el lector una volición de acción, por la vinculación profunda que efectúa entre periodismo,

fotografía, poesía y literatura, y por la sensación de hallarse frente a frente con el autor mismo, el narrador del hecho ocurrido: “Dessa forma, o leitor da crônica transporta-se para dentro da história e dela quer saltar com toda força para reagir ao experimentado na história. A crônica cria um desejo de ação no leitor para envolver-se na práxis cidadã.”³⁹⁷

Damianovic afirma un inherente sentimiento de inconformidad social en el cronista brasileño del siglo XX, y observa a partir de las palabras de De Sá, la labor del cronista como aquel capaz de consignar las sutilezas de lo cotidiano, de aprehender la realidad social en su detalle, a partir de una observación activa del humano en comunidad:

Há no cronista a dor social do poeta que, com um toque de lirismo reflexivo, capta um instante brevíssimo que também faz parte da condição humana e lhe confere (ou lhe devolve) a dignidade de um núcleo estruturante de outros núcleos, transformando a simples situação de diálogo sobre a complexidade das nossas dores e alegrias (Sá, 2005:11).³⁹⁸

En ese sentido, el trabajo periodístico de Boal como cronista es ante todo una realización de su preocupación vital y estética por las formas de habitar el mundo y de transformarlo. Escribe sus crónicas como una propuesta de acción ciudadana fortalecida por la reflexión sobre la memoria latinoamericana y la responsabilidad ética del artista en su noción más amplia. Desde ese lugar de enunciación, plantea el escenario de la responsabilidad periodística y de las jerarquías en el periódico de la crónica, construyendo una voz de pretendida autosuficiencia en el jefe de redacción:

—“Eu sou o chefe da redação! Eu! O chefe! Aqui mando eu! O que se publica e o que não se publica, quem decide sou eu! Eu! Eu! Eu!” Claro, dentro de certos limites, impostos pela conveniência. Por exemplo é lógico que a decisão final pertença ao dono do jornal...³⁹⁹

³⁹⁷ María Cristina Damianovic, “A crônica brasileira: um instrumento de desenvolvimento crítico-político”, Ponencia presentada en la Universidad Nacional, en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Escuela de Literatura y Ciencias de Lenguaje, en el *I Congreso Internacional de Lingüística Aplicada*, Heredia, Costa Rica. 23-25 de octubre de 2007, p. 3.

³⁹⁸ *Idem.*

³⁹⁹ Augusto Boal, “Acabou a censura” en *Crônicas de Nuestra América...*, p. 116.

Del repentino estallido de entusiasmo y de su necesidad de reconocimiento, el editor pasa al desasosiego de reconocer que, en últimas, las decisiones importantes dependen de los propietarios y anunciantes del periódico, reflexión que lo lleva a articular una idea central en el proceso de autocensura: que la libertad tiene márgenes de acción.

Agora a liberdade plena... dentro de certos limites... Isto é, os limites existentes em outros países. Liberdade! Nunca mais a figura sinistra do Censor, nunca mais sua voz autoritária.⁴⁰⁰

Al tiempo que celebra esa libertad cercenada, el editor es atravesado por la contradicción del discurso de control, en que la atribución de su “nueva y total responsabilidad del contenido publicado” se manifiesta como una consecuencia de la violencia. En realidad, él no es responsable a partir de ese momento, sino que siempre se le ha exigido que colabore en la producción de discursos de legitimación del régimen. La censura, llegado este momento, deja de ser necesaria pues el sujeto ha replicado en su interior al policía vigilante:

— "É... felizmente... acabou a censura... mas, afinal de contas, como diz você... somos gente responsável... " [...]
— "Aqui vai ser preciso mover a Ditadura..." disse secamente.
— "Como mover???" perguntou assustado Toríbio.
— "Quero dizer, trocar," corrigiu o velho. "se se tira a palavra Ditadura, eu acho que fica uma manchete muito bonita..."⁴⁰¹

Una vez identificada la palabra “dictadura” como elemento que modificar, el resto del sentido de la oración colapsa: de “Verdadeiro plebiscito: O povo mostrou seu violento repúdio ao governo vigente, votando maciçamente nos candidatos da oposição” el título pasa a construcciones francamente distintas, como: “el pueblo mostró su discernimiento”⁴⁰²

⁴⁰⁰ *Idem.*

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁰² Augusto Boal, “Acabou a censura” en *Crônicas de Nuestra América*, Codecri, Rio de Janeiro, 1977, pp. 119-120.

En el choque entre las dos visiones sobre el periodismo posterior a la censura institucional, Boal representa una fuerte discusión sobre la injerencia mediática en la percepción pública de la dictadura, y en la conformación ideológica de contenidos. Esta polémica se representa, a nivel teatral, como una lucha infructuosa entre el periodista “novato” y el “experimentado” editor en jefe:

O jovem quis defender suas teses sobre os meios de comunicação maciça, tentando argumentar que a propriedade privada desses meios determina ideologicamente o conteúdo dos programas apresentados...⁴⁰³

Pero la brillante defensa y análisis del prometedor periodista joven no es suficiente para resistir a la marea censora de sus colegas, particularmente del propio jefe, quien en medio de la celebración, al grito sostenido de “felizmente acabou a censura” afirma:

— "Escutem .. eu acho que cometi um erro enorme... A manchete ainda não estava terminada... não estava..."
— "E o que é que ainda precisava cortar?" perguntou desalentado o jovem.
Toríbio, muito assustado, tentou lembrar-se do texto:
— "Vitória da Democracia: O POVO..."
Fez uma longa pausa e, cheio de medo, perguntou:
— "Digam sinceramente: vocês não acham que a palavra POVO soa um tanto subversiva...?"⁴⁰⁴

Lo sugerente del párrafo es el ritmo con que Boal representa el momento mismo de la autocensura ocurriendo, y de la palabra “miedo” tomando por asalto a la redacción: el texto se va deshilachando y dando la impresión a los lectores de ser parte de una acción que ocurre en el presente, y cuyo desenlace inevitable será la transformación total del titular original. El mecanismo de la omisión textual crea un vacío que se re-semantiza pero con una carga que inicialmente no poseía la palabra “pueblo”.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 122.

⁴⁰⁴ *Idem.*

Asociar el término a la noción de subversión alude a una red de significados previos, que forman parte del campo conceptual de la censura, y no del discurso pretendidamente libertario de los periodistas en oficina. Con ese gesto, Boal permite que sus lectores construyan el símbolo faltante en ese espacio léxico aparentemente vacío.

La versatilidad de la escritura de Boal es una de las múltiples riquezas de su identidad heterogénea como autor, y se corresponde con la inmensa red de interpretaciones posibles de sus textos. La tentativa aquí dibujada ha sido ofrecer un sendero de lectura que vincule las crónicas con la búsqueda estética de Boal en sus obras consagradas, y en su visión política de integración latinoamericana, reconociéndolo como un autor de mirada vitalista, en el contexto de las vanguardias periodísticas de la década de 1970.

Con ello intenté destacar la importancia de estos textos híbridos en la consolidación de la voz literaria de Boal, así como su participación simbólica en el debate generacional y continental sobre el alcance del periodismo y la literatura en la transformación de la vida cotidiana en este territorio dinámico, migrante y fecundo que algunos han llamado Nuestra América.

Conclusiones

I. El adentro y el afuera: hacer comunidad

“Pra nós, que estamos fora,
é muito importante o exemplo de vocês,
que continuam aí dentro.”

-Augusto Boal
*Carta a Gianfrancesco Guarnieri*⁴⁰⁵

El exilio crea una fractura ambigua en las personas. Quien ha sido desplazado de su tierra, arrancado con violencia, se encontrará siempre afuera y adentro.

Boal, obligado a salir de Rio de Janeiro en el amanecer de los años setenta, pudo volver a Brasil terminada la dictadura, a mediados de los ochenta. En ese largo periodo de búsqueda por recuperar aquello que había sido roto en él, terminó encontrándose con una intensa comunidad migrante, una red en movimiento que transformó la soledad descrita en sus memorias.

Boal permaneció todos esos años en el afuera geográfico de Brasil, pero estuvo también en el adentro, en lo profundo de los lazos con los amigos que siguieron en el país. E hizo la elección consciente de habitar esa fractura, abrazando en ella la contradicción, la incomodidad, pero también las posibilidades de la luz.

Fue justamente a través del intercambio epistolar, del diálogo teatral y del trabajo periodístico que Boal mantuvo abierta una conversación a la distancia con los sujetos de su afecto, reivindicando la escucha y la palabra como una forma de comprensión profunda del mundo, y de resistencia ante la violencia.

⁴⁰⁵ Fechada el 14 de febrero de 1979, en París. Disponible en el Instituto Augusto Boal. Rio de Janeiro, Brasil.

En la célebre carta que envió a Guarnieri en 1979, Boal construye una fuerte imagen, en consonancia con su poética general, sobre la voz colectiva y la potencia transformadora de la palabra: el *grito* que trasciende las fronteras del exilio, y que dota de fuerza al exiliado:

O grito vosso não está parado não, ele viaja longe e a gente aqui de longe, a gente escuta! E esse grito volante e veloz ele chega até onde a gente está, e nos dá um ânimo enorme, vontade de continuar, fazer mais, fazer melhor.⁴⁰⁶

La noción del grito que atraviesa la fractura es una figura que sobrepasa también las fronteras de los géneros literarios a través de los cuales Boal explora, ensaya y sintetiza sus preocupaciones fundantes. Y si bien se trata de un autor esencialmente reconocido por sus múltiples experimentos teatrales, me parece importante reconocer también su voz literaria, la gestación y transformación de los tonos de su escritura, y la constitución polifónica y cartográfica de esa identidad literaria.

Esta investigación buscó situar la expresión estética de Boal en las *Crónicas de Nuestra América*, dentro del paradigma de sus obras canónicas, pero también en el horizonte conceptual de lo latinoamericano, entendido y visualizado por Boal como un territorio en movimiento, en interacción rizomática, constantemente reinventado y que, por supuesto, incluye la experiencia vital y política de Brasil.

La existencia misma de estas crónicas, y el contexto de su escritura, refuerzan la visión latinoamericanista de Boal y constituyen su primera fuente de contacto con los lectores brasileños después del exilio, a través de *O Pasquim*.

Ante esa comunidad lectora, la relevancia de la revista no es sólo la consolidación de un colosal medio editorial, sino la creación de una compleja plataforma de encuentro para las

⁴⁰⁶ *Idem.*

sociabilidades escindidas por las violencias de la dictadura, desde una afirmación rotunda de vida: el gozo de vivir, la irreverencia creativa y la expresión de una vibrante contracultura brasileña que se convirtieron en su resistencia.

El medio de publicación de las crónicas de Boal es una muestra de la personalidad tanto del espacio editorial como de los textos mismos del dramaturgo, y reflejan un diálogo de raíz entre editores y creadores.

Las crónicas se construyeron entonces como textos que exploran la migración, que transitan de una cartografía literaria a otra, haciendo un cruce simbólico entre géneros, fronteras y experiencias, como parte de la apuesta de Boal por representar la noción del viaje por América Latina como un sumergirse en las tensiones, esperanzas y dinámicas de opresión de sus habitantes.

La escritura dramática de Boal, su modo de emplear los recursos y técnicas teatrales de su método en la construcción de las *Crónicas de Nuestra América*, desafía constantemente el sentido de la ficción como un recurso para problematizar las narrativas de la “verdad” frente a las de la “mentira” en la invención conceptual del continente, sin que esa sea propiamente su ambición. Boal no aspira a crear una definición de América Latina, sino a representar experiencias concretas de opresión, desde la literatura, para convocar a un público lector activo, a la vez espectador, crítico y creador de la realidad que atestigua en escena.

Por eso me atrevo a afirmar que la apuesta estética de sus crónicas fue la consolidación de una red lectora que se reconociera comunidad, que pudiera encontrarse a partir del humor como un lenguaje de la transgresión, de la risa subversiva, del mismo modo en que veía en el espect-actor un sujeto autónomo, capaz de gestar una emancipación colectiva.

Sus crónicas pueden ser vistas entonces como instrumentos estéticos cuyos gestos y enunciaciones de mundo pertenecen a la comunidad a la que aluden, como alegorías de las relaciones humanas establecidas extra-textualmente, en el sentido con que Jacques Rancière describe el acto de escritura como la significación de aquello que realiza: una relación entre la mano que traza las líneas con el cuerpo que la acoge; entre ese cuerpo con el alma que la anima y entre esos cuerpos con los otros con quienes forma comunidad, para llegar a la conexión entre esa comunidad, y su propia alma.⁴⁰⁷

Lo comunitario es político, y esa afirmación se describe en la travesía literaria de Boal por el continente, metafórica y literalmente.

II. La voz literaria y la navegación del continente

La voz que Boal construye en las crónicas presenta un desafío conceptual interesante para sus lectores. Al tratarse de textos que poseen un anclaje explícito con la “realidad” entendida como los referentes extratextuales que inspiran los relatos, podría asumirse que Boal establece con sus lectores cierto pacto de veracidad.

Sin embargo, la apuesta de su escritura no es estrictamente autobiográfica, y en los textos que nos presenta como crónicas se unen varias tradiciones de escritura, como el horizonte de comprensión del género en el contexto del periodismo brasileño, con su proximidad con la experimentación narrativa, y el ejercicio de la crónica en el contexto hispanohablante.

⁴⁰⁷ Jacques Rancière, *Políticas da escrita*, Nova Fronteira, Trad. Raquel Ramalhete, Rio de Janeiro, 1995, p. 7.

Existen tantos referentes del género en América Latina que enlistar nombres y tejer la conexión entre todas las crónicas publicadas en el continente durante el siglo XX es cometer una injusticia fundamental (y un modo sencillo de quedar sepultada bajo toneladas de papel periódico). Corriendo ese riesgo mesuradamente, me parece prudente mencionar que los procedimientos humorísticos y el ingenio creativo de Boal en estos textos podrían orbitar con el ejercicio cronístico de autores como Carlos Drummond de Andrade en los cuentos, crónicas y *causos* que integran su libro *Os dias lindos* (por cierto también publicado en 1977, como las *Crônicas de Nuestra América*).

El propio Drummond de Andrade describió el género como “o território livre da imaginação”⁴⁰⁸, un empeño en lo cotidiano, con conciencia de sus limitantes temporales: “Ela sabe que seu prazo de atuação é limitado: minutos no café da manhã ou à espera do coletivo”.⁴⁰⁹

Drummond creó en sus crónicas una secuencia específica a partir de un personaje ficticio y recurrente, João Brandão, quien experimenta una serie de peripecias, entre trágicas y cómicas, a través de las cuales el autor asoma algo de la propia voz. Beatriz Rezende describe como “rocambolesca” la jornada del personaje, que rápidamente evoluciona hacia lo absurdo, mezclando elementos de la cotidianidad de la ciudad de Rio de Janeiro, referencias al propio Drummond, e incluso la voz de una lectora ficcional que confronta al autor del texto.⁴¹⁰

Ese desdoblamiento ficcional de la voz que Drummond construye le permite lidiar con lo trágico a partir del humor. Como en la crónica “Que fazer com os pelos do ouvido” en

⁴⁰⁸ Carlos Drummond de Andrade, *Os dias lindos*, posfácio Beatriz Rezende, 1a ed. Companhia das Letras, São Paulo, 2013, p. 222.

⁴⁰⁹ *Idem*.

⁴¹⁰ Beatriz Rezende, “Posfácio” en Carlos Drummond de Andrade, *op. cit.*, p. 226.

la que el autor elabora tanto la dificultad editorial de completar el número de cada revista con contenido creativo, y a la vez expresa desde la ambigüedad y la ironía, la violencia de la censura militar, y los “huecos” de cada publicación, rellenos con afirmaciones del absurdo: “Hoje me ocuparei de assunto relevante, que sempre me preocupou [...]: Que destino dar aos pelos do ouvido?”⁴¹¹

Algo fascinante de la lectura de Rezende sobre la conexión entre las crónicas de Drummond y su soporte material de publicación es la confirmación de la hipótesis de que, desde tiempos del Imperio, con Machado de Assís, pasando por la primera República con voces como Lima Barreto, hasta la explosión del género en la década de 1960, fueron innumerables los autores que hicieron de Rio de Janeiro su hogar, su capital de experimentación literaria y su polo profesional.⁴¹²

El vínculo entre esta ciudad y la práctica periodística y literaria de este vasto universo de escritores y escritoras reafirma la condición “urbana” de la crónica brasileña, su búsqueda por interpretar los signos de una ciudad tan vibrante y hermosa como caótica, para hacer de su lenguaje, el lenguaje mismo de la crónica.

En ese panorama se inserta la voz literaria de Boal. Al igual que Drummond, Boal recurre al humor en sus crónicas para elaborar lo trágico, los rastros de la violencia, la manifestación de una resistencia popular, la expresión de lo cotidiano en la ciudad.

Pero su representación no es la de *una* ciudad: es la de *varias ciudades* conectadas simbólicamente por una categoría estético-política, profundamente anclada al contexto discursivo de las izquierdas de los años 70: *Nuestra América*.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 229.

⁴¹² *Ibid.*, p. 225.

Boal aspira a representar el lenguaje del movimiento, de la ruta de su exilio y de los relatos recogidos tanto en prensa como en el rumor de lo que “le fue contado”. Y para hacerlo, toma prestadas otras voces, todas las voces, su voz propia. De modo que eso que leemos como las crónicas es el resultado de una polifonía latinoamericana representada en microescenas cómicas y trágicas, en las que la voz autoral de Boal a veces coincide con la del narrador, y a veces es ajena. Se disfraza, se oculta, se muestra, se diluye, se fragmenta.

Y me parece que esa es su originalidad y una de sus fundamentales contribuciones latinoamericanistas desde la literatura: la *representación* ficcional de varias voces, a partir de una historia colectiva. En la operación literaria de las crónicas, constantemente son puestas en escena las voces de la opresión. En el ejercicio del montaje (del *representar*, más que de sólo describir) de esas voces hay una toma de conciencia también sobre la diversidad de registros, experiencias y lenguas que integran el mapa dinámico y cambiante del territorio nuestroamericano. Y esa afirmación de la diversidad lingüística, sonora, poética del continente es una defensa de su re-existêcia.⁴¹³

Las crónicas funcionan entonces en un nivel aparentemente menor de la narrativa de Boal, como prácticas escriturales, talleres textuales desde los cuales afirmar el punto de contacto de los lenguajes simbólicos de todas esas urbes latinoamericanas: la Ciudad de México, Buenos Aires, Guayaquil, la Ciudad de Guatemala, Rio de Janeiro, Viña del Mar, Santiago de Chile, Maracaibo...

Pero la aspiración semántica de Boal, vista a la distancia, no era la definición de lo nuestroamericano. La categoría martiana le permite situar un horizonte de lectura específico

⁴¹³ Agradezco a mi entrañable amiga Rocío Ugalde, el conocimiento de la noción de la re-existêcia como una experiencia teórica y corporal producto de la resistencia de autoras y autores negros como Djamila Ribeiro, Fátima Trinchão, Abdias do Nascimento y Conceição Evaristo, cuya categoría de la *escrevivência* atravesó simbólicamente mi escritura y supervivencia en esta tesis.

de sus crónicas, asociado al marco epistémico de las izquierdas latinoamericanas. El uso político que hace del término revela el doble movimiento de aludir, por un lado, a su vínculo con Roberto Fernández Retamar, Casa de Las Américas y el Centro de Estudios Martianos, y por otro, a su proximidad afectiva con los textos de José Martí, con quien comparte, guardadas las proporciones, un proceso de desmontaje de la narrativa romántica⁴¹⁴ de la homogeneidad continental, para proponer otra América: una América *posible*.

Reconozco que quedó pendiente en la investigación el rastreo de la conformación y transformación del pensamiento latinoamericanista de Boal en los años posteriores a su regreso a Brasil, analizando obras teatrales icónicas como *O Corsário do Rei*, y situándolas en el diálogo puntual que establecen con otras creaciones dramatúrgicas y autores latinoamericanos, cuyas experimentaciones dan muestra de una heterogénea y vanguardista producción intelectual. Me hubiera gustado también contar con suficiente tiempo y disponibilidad de archivo para localizar todas las crónicas de Boal editadas por *O Pasquim*, y cruzarlas con los referentes posibles de identificar, tanto en la *Razón* de Buenos Aires como en *A Gazeta do Rio*, por ejemplo. En un futuro, considero factible la preparación de una edición crítica y bilingüe de las crónicas, ofreciendo una lectura acompañada y dotando de referencias a los lectores que puedan interesarse en este peculiar espacio de la escritura de Boal.

Aunque modesta, creo sincera la contribución hecha en esta tesis para situar a Boal en el panorama cultural del continente, como una voz literaria que experimenta desde el ensayo en diálogo con la crónica y el teatro, una visión latinoamericana no exenta de lecturas

⁴¹⁴ Del estudio de la ruptura de José Martí con el Romanticismo me ocupé en mi tesis de licenciatura y de maestría.

problemáticas del territorio continental como una unidad conceptual, pero enormemente capaz de mirarse auto críticamente.

La constante relectura y transformación de sus textos es un síntoma del comportamiento ensayista de Boal y del análisis que ofrece de la dinámica latinoamericana desde el reconocimiento de las diferencias y de la diversidad de representaciones posibles de la opresión, dotando de una notable vigencia a las crónicas. Sin embargo, es un hecho que muchos de sus abordajes humorísticos presentan en la actualidad un registro problemático en ciertos tópicos, como las representaciones gordofóbicas⁴¹⁵ de muchas de sus caracterizaciones del ridículo o la torpeza, figuraciones hoy día combatidas a conciencia en medios periodísticos del mundo entero, afortunadamente.

A pesar de esta contradicción, las crónicas de Boal revelan al mismo tiempo sensibilidad, desmesura, ironía y una enorme capacidad para diversificar las voces de las que se nutre para escenificar ciudades y situaciones concretas.

Es fundamental recordar que estas crónicas fueron publicadas en *O Pasquim*, en cuyas páginas la presencia del lector era abrumadoramente tangible. El soporte de las crónicas, y el gesto de diálogo con la comunidad lectora es lo que hace efectivo el vínculo entre la práctica teatral de Boal y su voz literaria. Es decir: para que el experimento literario resultara efectivamente colectivo, Boal necesitaba encontrar un espacio desde el cual convocar a su lector emancipado, a su espect-actor crítico, a una red de sociabilidad que interactuara con sus textos, desmontándolos o confrontándolos.

⁴¹⁵ Hay varios ejemplos de esta visión en la obra de Boal, desde referencias despectivas a los cuerpos gordos tanto en entrevistas sobre sesiones del Teatro del Oprimido, como en representaciones del horror en personajes como la abuela desalmada de Eréndira, para cuyo montaje se recurrió a prótesis degradantes que enfatizaban la burla al cuerpo envejecido y voluminoso de la villana. No creo que tuviera personalmente un problema con los cuerpos robustos, sino que esta narrativa pertenece a un contexto retórico específico, de gordofobia naturalizada, en el que se asume que todo cuerpo gordo está asociado a la pereza, el descuido o la gula desmedida.

Esta convivencia con sus lectores y editores, siendo con frecuencia Boal lector del trabajo de otros, semeja las dinámicas de talleres del Teatro del Oprimido, donde los roles constantemente se recolocan y descolocan, propiciando una experiencia de inmersión en la realidad propia y ajena, mucho más compleja. Pero también, reforzando la idea de que la obra —la auténtica creación estética— es colectiva, problemática, política y viva, y reside en el cruce de las vidas de las personas.

Leer las *Crônicas de Nuestra América* en consonancia con el pensamiento vitalista de Boal me permitió comprenderlas como un proyecto estético que incluye, inseparablemente, tanto al *texto escrito* como a sus *lectores*.

III. Leer el mundo para habitarlo

*“Si digo agua ¿beberé?
Si digo pan ¿comeré?”*

-Alejandra Pizarnik

Mientras escribo esto, una paloma vuela afuera de mi ventana. Sus alas rompen con la furia de su ruido el texto que trabajo. Ahora pienso en pájaros, y en la palabra paloma. Si la pronuncio ¿volarán en mi texto? ¿Aparecerán en mi sala? Existen, tanto como la palabra que las nombra.

Las palabras no están vacías de significado, de raíz, de puentes entre el universo del sonido y la realidad a la que aluden. Pero la realidad también está provista de significado, de raíz, de la experiencia concreta de quien la habita.

Paulo Freire narró su proceso de alfabetización en el patio de su casa, a la sombra de los mangos, con las palabras de su propio mundo y no del mundo mayor de sus padres: su pizarrón fue el suelo y los gises eran ramitas.⁴¹⁶

Los “textos”, las “palabras”, las “letras” de aquel contexto se encarnaban en el canto de los pájaros: el del *sanbaçu*, el del *olka-pro-caminho-quemvem*, del *bem-te-vi*, el del *sabiá*; en la danza de las copas de los árboles sopladadas por fuertes vientos que anunciaban tempestades, truenos, relámpagos; las aguas de la lluvia jugando a la geografía, inventando lagos, islas, ríos, arroyos.⁴¹⁷

Para el pedagogo brasileño, la relectura de esos momentos fundamentales de las experiencias de su infancia y juventud fueron constituyendo en él la noción de la importancia del acto de leer.

La riqueza de esa visión es la unión que plantea entre la lectura del mundo, y la lectura de la palabra, como un gesto de continuidad en el proceso. Esta percepción del acto de lectura como un ejercicio de movimiento es una potente metáfora de la migración que supone leer, y del alcance de las palabras. Para Freire, la lectura de la palabra no sólo es antecedida por la lectura del mundo, sino que permite su escritura o reescritura, es decir, su *transformación*.

En ese mismo sentido, Freire concibe la alfabetización de adultos como “un acto político y como un acto de conocimiento, y por eso mismo un acto creador”⁴¹⁸ que en un lenguaje claramente político y militante, puede constituirse en acción contrahegemónica.

Esa premisa es un punto fundamental de su contacto con Boal, y permite explicar la visión del dramaturgo sobre el lenguaje que se desplaza tanto en el tiempo como en el

⁴¹⁶ Paulo Freire, *La importancia del acto de leer y el proceso de liberación*, Traducción de Stella Mastrangelo, México, Siglo XXI. 1991. Agradezco enormemente la amorosa lectura de Claudia Sampaio, que me facilitó el texto y discutió conmigo la idea del lenguaje y el espacio en movimiento. Disponible en: <https://media.utp.edu.co/referencias-bibliograficas/uploads/referencias/articulo/524-la-importancia-de-leer-freire-docpdf-mh5tB-articulo.pdf>

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 2

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 6

espacio, transitando del límite de la palabra, a la representación del mundo, y a su construcción.

Me parece que justamente las crónicas de Boal son un testimonio poderoso de esa visión y comportamiento experimental, al constituir una zona de transición entre voces, lenguajes, soportes y tiempos de publicación.

Las *Crônicas de Nuestra América* se constituyen entonces como una manifestación del texto vivo, cuya hibridación no sólo alude a la vida, sino que la interpela y desde su inmediatez, la provoca, a través de sus *lectores*, a quienes convoca a leer el mundo en ese cruce relacional entre experiencias, periodos históricos y estéticas.

Con esto, Boal está consolidando su visión política del arte: una obra colectiva que requiere a los lectores como elementos vivos y cambiantes del texto mismo. Las voces que articulan sus relatos necesitan estar en correlación con la voz de las distintas generaciones de lectores que se aproximen a las crónicas, convertidas en objetos de resistencia.

Resistieron la censura, el exilio, la mutilación del acervo, los límites temporales que el propio género les impone, la barrera generacional, las fronteras arbitrarias, la violencia, el tiempo. Nombraron palabras impronunciables en el contexto de la dictadura, e hicieron suya la lectura de lo *nuestro*. Nuestra risa. Nuestra memoria. Nuestra América. Nuestro barrio. Nuestra casa.

Nossa vontade de viver.

...

FFYL, UNAM

Referencias

- AGULHON, Maurice, "La sociabilité est-elle objet d'histoire?" en François Étienne (dir.), *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse (1750-1850)*, París, Éd. recherches sur les Civilisations, 1986.
- BLAND, Archie, "Rats: the history of an incendiary cartoon trope" en *The Guardian*, Nov 2015. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/shortcuts/2015/nov/18/rats-the-history-of-an-incendiary-cartoon-trope> Consultado el 4 de agosto de 2021.
- BOAL, Augusto, Ato 1 de *Simón Bolívar, Labrador do Mar*, Archivo Instituto Augusto Boal, Rio de Janeiro, 1969.
- BOAL, Augusto, "La Tempestad [Fragmento]", *Conjunto*, No. 178, Abril-Junio 2021, La Habana, p. 59. Disponible en: <http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/178/AugustoBoal.pdf>
- BOAL, Augusto, *Categorías de teatro popular*, CEPE, Buenos Aires, 1972.
- BOAL, Augusto, *Teatro Jornal*, primera edición, São Paulo, 1970, notas sueltas en archivo Instituto Augusto Boal, Rio de Janeiro. AB.PIa.005
- BOAL, Augusto, *Crônicas de Nuestra América*, Codecri, Rio de Janeiro, 1977.
- BOAL, Augusto, *Carta a Gianfrancesco Guarnieri*, París, 14 de fevereiro de 1979, Instituto Augusto Boal. Rio de Janeiro, Brasil.
- BOAL, Augusto, *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: Uma revolução copernicana ao contrário*, 2da ed., Editora Hucitec, Prefeitura do município de São Paulo, São Paulo, 1984.
- BOAL, Augusto, *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*, Record, Rio de Janeiro, 2000.
- BOAL, Augusto, *El Arco iris del Deseo: Del teatro experimental a la terapia*, Alba, Barcelona, 2004.
- BOAL, Augusto, "Le théâtre de l'opprimé: outil d'émancipation" en *Théâtre et développement*, Colophon, Bruxelles, 2004.
- BOAL, Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. La Découverte, Paris, 2004.
- BOAL, Augusto, *Estética do oprimido*, Garamond, Rio de Janeiro, 2008.

- BOAL, Augusto en Renato Rovai y Maurício Ayer, “A gente aprende ensinando” en *Fórum*, Porto Alegre, 2008. Disponible en: <https://revistaforum.com.br/revista/59/a-gente-aprende-ensinando/> Consultado el 20 de septiembre de 2021.
- BOAL, Augusto, *Estética do oprimido*, Garamond, Rio de Janeiro, 2010.
- BOAL, Augusto, “Discurso no Dia Mundial do Teatro”, 27 de marzo de 2009, Instituto Augusto Boal, Rio de Janeiro. Disponible en: <http://augustoboal.com.br/2018/03/29/dia-mundial-do-teatro/> Consultado en enero de 2018.
- BOAL, Augusto, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, Editora 34, São Paulo, 2019.
- BOAL, Augusto, “Clase Magistral en Buenos Aires” en Instituto Augusto Boal Blog, Disponible en: <http://augustoboal.com.br/2012/01/07/clase-magistral-en-buenos-aires/> Consultado el 15 de marzo de 2022.
- BOAL, Julián, “Por una historia política del Teatro del Oprimido” en Revista UNAL, Bogotá, 2014. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/44326/50291> Consultado el 13 de mayo de 2022.
- BOFF, Leonardo, “América Latina y el Concilio Vaticano II”, *Swiss Info*. Disponible en: https://www.swissinfo.ch/spa/tribuna-abierta--leonardo-boff_-am%C3%A9rica-latina-se-tom%C3%B3-muy-en-serio-el-vaticano-ii-/33768656 Consultado el 6 de agosto de 2021.
- BOFF, Leonardo, “Prefácio” en Paulo Freire, *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*, Paz e Terra, 25ª ed., Rio de Janeiro | São Paulo, 2019.
- BORGES DE CARVALHO, Lucas, “A censura política à imprensa na ditadura militar: fundamentos e controvérsias” em *Revista da Faculdade de Direito da UFPR*, vol. 59, nº 1, Curitiba, 2014. Disponible en: <https://revistas.ufpr.br/direito/article/view/36349/22401>
- BORGES, Nilson, “A doutrina de Segurança Nacional e os governos militares” en Jorge Luiz Ferreira y Lucília de Almeida Neves Delgado (coordinadores), *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura-regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*, 5ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2012.
- BUENAVENTURA, Enrique, “Teatro y cultura” en *Revista de la Escuela de Teatro*, No. 3. Editorial Gramama, Medellín, 1970. Re-publicado na Revista de Arte e Cultura da América Latina nº 2/2003. São Paulo, Terceira Margem (tradução de Marília Carbonari). Disponible en <http://augustoboal.com.br/2020/08/13/teatro-e-cultura-enrique-buenaventura/> Consultado el 18 de abril de 2022.
- BURUCÚA, José Emilio, *La imagen y la risa. Los pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la Modernidad temprana*, Mérida, Periférica, 2007.

- BURKART, Mara, “La Caricatura Política en *O Pasquim* bajo la Dictadura Militar (1978-1980)” en *Domínios da Imagem*, Londrina, año VI, n. 12, 2013.
- BURKART, Mara, “De verdugos a matones y patotas. Representaciones de la represión ilegal en HUM@ y Pasquim durante la distensión de las dictaduras militares de Argentina y Brasil” en *Revista Topoi*, Rio de Janeiro, 2017. Disponible en: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/KvkvX6KkJNbDxF33pxqBNtR/?lang=es> Consultado el 27 de agosto de 2021.
- CÁMARA, Mario, “¿Swinging London? Sobre algunas crónicas de Caetano Veloso desde el exilio”, en *Boletín*, UBA/CONICET, Buenos Aires, 2014.
- CHECA GODOY, Antonio, “Del clavel al euro: 25 años de prensa en Portugal” en *Latina 26 - Ámbitos 2* – Enero – junio 1999.
- CORTÁZAR, Julio, “Turismo aconsejable” en *Último round*, T. I, 44 ed., México, Siglo XXI Editores, 1974.
- Colectivo Historias desobedientes, *Escritos Desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*, Marea Editorial, Buenos Aires, 2018.
- COMBLIN, Joseph, *A ideologia da segurança nacional: o poder militar na América Latina*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- COMPARATO, Fabiana, “Freire e Boal: Uma conexão afetiva”, en *Instituto Augusto Boal Blog*, Rio de Janeiro, 2019. Disponible en: <http://augustoboal.com.br/2019/11/13/freire-e-boal-uma-conexao-afetiva/>
- CORTINA, Adela, *Aporofobia, el rechazo al pobre: Un desafío para la democracia*, Paidós, Barcelona, 2017.
- CRESPO, Regina y Valentina QUARESMA “América Latina en *O Pasquim*: entrevistas, política y *Crónicas de Nuestra América* (1969-1979)” en *Caderno de Letras*, no. 39, Pelotas, ene-abril 2021. Disponible en: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/article/view/20273/13086#>
- DAMIANOVIC, María Cristina, “A crônica brasileira: um instrumento de desenvolvimento crítico-político”, Ponencia presentada en la Universidad Nacional, en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Escuela de Literatura y Ciencias de Lenguaje, en el *I Congreso Internacional de Lingüística Aplicada*, Heredia, Costa Rica. 23-25 de octubre de 2007.
- DE ANDRADE, Clara, “Crônicas de Nuestra América: histórias de Boal no exílio”, Septiembre 2014, *Outras palavras*, Revista de Literatura. Disponible en: <http://outraspalavras.net/mundo/america-latina/cronicas-de-nuestra-america-historias-de-augusto-boal-no-exilio/>, consultado el 5 de enero de 2018.

- DE ANDRADE, Clara, “Crônicas de Nuestra América: histórias de Boal no exílio” en *Outras palavras*, Revista Literaria, Septiembre 2014. Disponible en: <http://outraspalavras.net/mundo/america-latina/cronicas-de-nuestra-america-historias-de-augusto-boal-no-exilio/>, Consultado el 5 de mayo de 2021.
- DE AQUINO, Maria Aparecida, *Censura, imprensa, estado autoritário (1968-1978)*, São Paulo: EdUSP, 1999.
- DE QUESADA Y MIRANDA, Gonzalo, *Martí, hombre*, Publicaciones de la Oficina del Historiador de la Ciudad, La Habana, 3era ed. 2004, p. 110. Cf. José Martí, “Nuestra América”, en *Revista Ilustrada* (New York), - Jan. 10, 1891, pp. 1-6. Existente en Documentos del Arte Latinoamericano y Latino de Siglo XX: Proyecto de Archivo Digital y de Publicaciones, ICAA/MFAH: International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/839109/language/es-MX/Default.aspx> [Consultado el 3 de enero de 2018].
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos, *Os dias lindos*, posfácio Beatriz Rezende, 1a ed. Companhia das Letras, São Paulo, 2013.
- DORFMAN, Ariel, “In memoriam: Augusto Boal, defensor del teatro participativo” en *El País*, 5 de mayo de 2009. Disponible en: https://elpais.com/diario/2009/05/06/necrologicas/1241560802_850215.html Consultado el 8 de julio de 2021.
- ETTE, Ottmar, *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: Una historia de su recepción*, trad. de Luis Carlos Henao de Brigard, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.
- FABELO CORZO, José Ramón y Ana Lucero LÓPEZ TRONCOSO, “Cecilia Cuenta Boal. Entrevista De La Fuente A Cecilia Boal” en *Teatro y estética del oprimido. Homenaje a Augusto Boal*, BUAP, Puebla, 2014, p. 266. Disponible en: http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/fuente/resources/PDFContent/1964/V11_14_Cecilia%20cuenta%20Boal.pdf
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *Calibán*, Biblioteca CLACSO, Buenos Aires.
- FREIRE, Paulo, *La importancia del acto de leer y el proceso de liberación*, Traducción de Stella Mastrangelo, México, Siglo XXI, 1991.
- FREIRE, Paulo, *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*, Paz e Terra, Rio de Janeiro | São Paulo, 2019.
- FREIRE, Paulo, *Pedagogia do Oprimido*, Paz e Terra, São Paulo, 2019.
- FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Buenos Aires, Amorrortu, 1986.

- GALVÁN, José Manuel, CD conmemorativo de los 30 años del Quinto Festival de Teatro Chicano y Primer Encuentro Latinoamericano, febrero de 2004.
- GARCÍA MARRUZ, Fina, “El escritor” en *Temas martianos*, Colección Cubana, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, 1969.
- GARCÍA MARRUZ, Fina, *El amor como energía revolucionaria*, Centro de Estudios Martianos, colección Ala y raíz, La Habana, 2003.
- GENTILLI, Víctor, “O jornalismo brasileiro do AI-5 à distensão: “milagre econômico”, repressão e censura” em *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Vol. I, No. 2, Universidade Federal de Santa Catarina, 2º semestre de 2004.
- GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2003.
- GONZÁLEZ BERNALDO DE QUIRÓS, Pilar, *Civilidad y política en los orígenes de la Nación Argentina: Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.
- GONZÁLEZ, Sandra, *Cuerpo, violencia y transgresión: constelaciones de mujeres que escribieron poesía durante las dictaduras en Chile y Argentina*, Tesis Doctoral, UNAM, México, 2020.
- “Homenagem a Augusto Boal com lançamento do livro Crônicas de Nuestra América” en *Esquerda online*, https://www.youtube.com/watch?v=Jkm-FZNka2Y&ab_channel=EsquerdaOnline Consultado el 3 de mayo de 2021.
- JAGUAR, “Toda a verdade (va lá, meia) sobre o começo do Pasquim” em *O Pasquim: Antologia*, vol. 1 (1969-1971), Rio de Janeiro, Desiderata, 2006.
- JUNIOR, Gonçalo, *A Morte do Grilo: A História da Editora A.C. e do gibi proibido pela ditadura militar em 1973*. São Paulo, Peixe Grande, 2012.
- KUCINSKI, Bernardo, *Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa alternativa*, 3ª ed. ver. e ampl., Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- KUSCHNIR, Beatriz, *Cães de guarda. Jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988*, São Paulo, Boitempo, 2004.
- LIVINGSTONE SMITH, David, *Less than human: why we demean, enslave, and exterminate others*, St. Martin's Press, New York, 2011.
- LÓPEZ CABRERA, Julio César, “El Teatro Campesino y Mascarones: la búsqueda de una identidad” en Revista *Laberinto*, UAM, México, 2006. Disponible en: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/86_mar_2006/casa_del_tiempo_num86_36_39.pdf

- MAIA, Maurício, *Henfil e a censura: O papel dos jornalistas* São Paulo, Tesis de Maestría, Escola de Comunicações e Artes, USP, 1999.
- MARCONI, Paulo, *A Censura política na imprensa brasileira, 1968-1978*. Rio de Janeiro: Global, 1980.
- MARTÍ, José, “Nuestra América” en *Páginas escogidas*, 2da ed., selección y prólogo Roberto Fernández Retamar, Ciencias Sociales, La Habana, 1985.
- MARTÍ, José, “Una distribución de diplomas en un colegio de los Estados Unidos [1884]”, *Obras Completas*, Volumen 8, ed. Ciencias Sociales, La Habana, 1991.
- MARTÍNEZ TABARES, Vivian, “Memorias teatrales de Retamar” en *La Jiribilla, Revista de Cultura Cubana*, junio 2020, La Habana. Disponible en: <http://www.lajiribilla.cu/memorias-teatrales-de-retamar/>
- MAYOR, Mariana, “Crônicas de Boal, perspectivas de Nuestra América”, en *Esquerda Online*, <https://esquerdaonline.com.br/2021/03/23/cronicas-de-boal-perspectivas-de-nuestra-america/?fbclid=IwAR2dcIUeoWHdCGXt92uz4XFQrq-qsFPf45cos8thdWGDZlj3CI1emicn2s> Consultado el 4 de abril de 2021.
- MOTOS, Tomás, “El Teatro del Oprimido de Augusto Boal” en *Ñaque. Expresión Comunicación Educación*, n.59, Junio - Agosto 2009. Disponible en: http://www.postgradoteatroeducacion.com/w-content/uploads/2017/01/1Teatro_Oprimido_Master_TA_febrero_2017.pdf
- NEME BUZALAF, Márcia, *A censura no Pasquim (1969-1975): as vozes não-silenciadas de uma geração*, Tesis Doctoral, Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2009. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/11449/93346>>.
- NEME BUZALAF, Márcia, “Historiografia e jornalismo na compreensão da ditadura civil-militar: as três fases de censura no jornal O Pasquim” en *Atas do IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem/ I Encontro Internacional de Estudos da Imagem*, 07-a 10 de maio de 2013, Londrina, Paraná, p. 2052. Disponible en: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2013/anais2013/trabalhos/pdf/Marcia%20Neme%20Buzalaf.pdf>
- O Pasquim*, Ipanema, Rio de Janeiro, 1969-1991.
- PÉREZ OLIVA, Milagros, “Aporofobia, el miedo al pobre que anula la empatía” En *El País*, enero 2018. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2018/01/03/opinion/1515000880_629504.html
- PINHEIRO, Márcio, *Rato de redação: Sig e a história nos arquivos do Pasquim 50 anos depois*, Matrix, Rio de Janeiro, 2022.
- RÁNCIERE, Jacques, *Políticas da escrita*, Nova Fronteira, Trad. Raquel Ramallete, Rio de Janeiro, 1995.

- REAL DE AZUA, Carlos, “Prólogo a los Motivos de Proteo” en José Enrique Rodó, *Ariel. Los Motivos de Proteo*, Ayacucho, Caracas, 1976.
- REZENDE, Beatriz, “Posfácio” en Carlos Drummond de Andrade, *Os dias lindos*, 1a ed. Companhia das Letras, São Paulo, 2013.
- RIBEIRO, Darcy, *América Latina: A pátria grande*, Global, São Paulo, 2017.
- RIDENTI Marcelo, *O Fantasma da Revolução Brasileira*. Editora UNESP, São Paulo, 1993.
- RODRIGUES, Marco Antonio, “Augusto Boal: Caro amigo” en *Dramaturgia Latinoamericana*, Revista Olhares, São Paulo, 2019.
- RODRÍGUEZ, Pedro Pablo, “Martí por Brasil” en Portal José Martí, s/f, disponible en: <http://www.josemarti.cu/marti-por-brasil/> Consultado el 7 de agosto de 2021.
- ROJAS MIX, Miguel, *Los cien nombres de América: Eso que descubrió Colón*, Lumen/Andrés Bello, Barcelona, 1991.
- ROTKER, Susana, *Fundación de una escritura: Las crónicas de José Martí*, Casa de las Américas, La Habana, 1992.
- SABORIDO, Jorge y Marcelo BORRELLI, *Voces y silencios: la prensa argentina y la dictadura militar (1976-1983)*, Eudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires: 2012.
- SAURA, Jorge (coordinador), “Augusto Boal” en *Actores y actuación: Antología de textos sobre la interpretación escritos por los propios intérpretes*, vol. III, Madrid, Fundamentos, 2007.
- TUCCI CARNEIRO, Maria Luiza, *Minorias silenciadas*, São Paulo, EdUSP, 2002.
- “Teatro periodístico” en Entrevista a Cecilia Anastasia de La Yapa Corporación Cultural, en el programa de radio *Zoon Politikon*, FLACSO Radio, 30 de septiembre de 2015. Disponible en <https://www.flacso.edu.ec/flacsoradio/teatro-periodistico> Consultado el 10 de julio de 2021.
- VALDEZ, Luis, *La Carpa de los Rasquachis*, Ficha técnica del repositorio teatral del Hemispheric Institute, Disponible en: <https://hemisphericinstitute.org/es/hidv1-collections/item/588-campesino-carpa-rasquachis.html>