

EXILIO, IRONÍA Y RESISTENCIA EN *CRÓNICAS DE NUESTRA AMÉRICA*: MIGRACIÓN EDITORIAL DEL PERIÓDICO AL LIBRO

EXÍLIO, IRONIA E RESISTÊNCIA EM CRÔNICAS DE NUESTRA AMÉRICA: MIGRAÇÃO EDITORIAL DO PERIÓDICO AO LIVRO

Valentina Quaresma Rodríguez¹⁵²

RESUMEN: En este artículo se propone una breve exploración del proceso editorial de migración entre el periódico y el libro que se produjo en las *Crónicas de Nuestra América*, escritas por el dramaturgo brasileño Augusto Boal a lo largo de los años 70, en el periodo de su exilio latinoamericano. Este estudio sugiere que las crónicas de Boal son resultado de una apuesta poética y política que resuena con su obra de mayor divulgación, el Teatro del Oprimido. Primero se describe la transición y movimiento de las crónicas en distintos espacios de publicación, para después analizar los materiales textuales rastreando el uso y sentido que el autor otorga a la ironía como mecanismo retórico de subversión del orden, tanto en lo literario, como en su concepción de la vida social.

Palabras Clave: Augusto Boal; Brasil; Nuestra América; Teatro del oprimido; *O Pasquim*; crónica; exilio latinoamericano.

RESUMO: Nesse artigo se propõe uma breve exploração do processo editorial de migração entre o jornal e o livro que se produziu nas *Crônicas de Nossa América*, escritas pelo dramaturgo brasileiro Augusto Boal ao longo dos anos 70, no período do seu exílio latino-americano. Este estudo sugere que as crônicas de Boal são resultado de uma aposta poética e política que ressoa com sua obra de maior divulgação, o Teatro do oprimido. Primeiro se descreve a transição e movimento das crônicas em distintos espaços de publicação, para depois analisar os materiais textuais procurando o uso e sentido que o autor confere à ironia como

¹⁵² Doctorante en Letras Latinoamericanas. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México-UNAM

mecanismo retórico de subversão da ordem, tanto no literário quanto na sua conceição da vida social.

Palavras-chave: Augusto Boal; Brasil; Nossa América; Teatro do oprimido; O Pasquim; crônica, exílio latino-americano.

Consideraciones iniciales

En el exilio, movimiento obligatorio, Augusto Boal escribió sus *Crônicas de Nuestra América*. Se encontraba en la fase que Clara de Andrade, especialista en su obra y trayectoria, denomina la “del exilio latinoamericano” (ANDRADE, 2014). Huía de la dictadura militar brasileña, entonces presidida por Emilio Garrastazu Médici, tras haber vivido persecución y tortura.

El contexto de escritura de estas crónicas es, en palabras 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” (ANDRADE, 2014). 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, y en 1977, publicaría en un solo volumen las crónicas redactadas en el periódico *O Pasquim*, bajo el título de “*Crônicas de Nuestra América*”. En un gesto editorial interesante, conserva el nombre *Nuestra América* en español, y escribe el resto del título (y de los textos) en portugués. A través de esos textos, Boal había recuperado la comunicación con el pueblo brasileño, interrumpida por el encarcelamiento y después por el exilio involuntario (ANDRADE, 2011, p. 54).

En marzo de 2009 recibe el título de Embajador Mundial de Teatro por la UNESCO, y en su discurso de recepción explicó:

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 (AUGUSTO BOAL; CANNABRAVA FILHO, 2014).

Boal formula esa postura sobre la creación, la vida como materia artística, las relaciones y desencuentros humanos como temas y protagonistas de la actividad teatral, la reivindicación de lo cotidiano y del cuerpo, y lo hace a través de un intenso intercambio dialógico con una vasta red de amigos, colaboradores y compañeros, forjados a través del tiempo¹⁵³, y atravesados por la experiencia del exilio y de la violencia militar.

Es importante tomar en cuenta el momento que la generación de Boal vivía en términos de militancia. Desde la perspectiva de Evelina Dagnino (DAGNINO, 2008, p. 88), después de la crisis de los regímenes autoritarios y el regreso a modelos relativamente democráticos, la relación entre cultura y política, y, señalaría Clara de Andrade, “del propio campo de actuación de lo que viene a ser político” (ANDRADE, 2011, p. 25), empiezan a ser profundamente cuestionadas por las sociedades latinoamericanas.

Con el desmantelamiento de las luchas armadas y el colapso de las utopías, la resistencia de izquierda se volcó al fortalecimiento y organización de la sociedad civil, en sus diversos segmentos y reivindicaciones como pasos fundamentales para la reconstrucción de la democracia. La escritora destaca, en este proceso, el papel crucial de los movimientos sociales en Brasil –desde el inicio de los años 80 y en escala creciente en los 90– que, al unificarse en

¹⁵³ En sus memorias, Boal retrata el fecundo intercambio vivido en sociabilidad en tiempos de exilio y posterior a él. Para empezar, con su esposa, Cecilia Thumin, actriz y psicoanalista argentina. Y ya en Argentina, con muchos amigos brasileños, que también eran perseguidos por las fuerzas militares: Chico Buarque, Vinícius de Moraes, Fernando Peixoto, Eric Nepomuceno, Ferreira Gullar, Thiago de Mello. En Perú, por ejemplo, estableció fuertes lazos con Darcy Ribeiro, también exiliado. Cf. Augusto Boal, *Hamlet e o Filho do Padeiro: Memórias Imaginadas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

deseos comunes a la pluralidad de intereses de colectivos e individuos, darían origen a la constitución de “sujetos activos.”¹⁵⁴

En Brasil, al tiempo que se vive un pesimismo desolador, tienen auge los movimientos de liberación que rozan todas las esferas del conocimiento: el surgimiento de la teología de la liberación¹⁵⁵, con voces como la de Dom Hélder Câmara, Leonardo Boff, Frei Betto; la pedagogía de la esperanza, la pedagogía del oprimido, con Paulo Freire¹⁵⁶; el teatro del oprimido, con el equipo dinámico de Augusto Boal.

En ese panorama, la toma de conciencia ante una coyuntura particular, se construye como un pacto de imaginación crítica para la invención y trabajo de un mundo posible (“Tenemos la obligación de inventar otro mundo porque sabemos que otro mundo es posible. Pero hay que construirlo con nuestras manos, entrando en escena, en el palco, y en la vida”). En potencia. Aquello que puede *ser*, y aquello que *existe* por encima de toda contemplación.

Assistam ao espetáculo que vai começar; depois, em suas casas com seus amigos, façam suas peças vocês mesmos e

¹⁵⁴ “A resistência da esquerda voltou-se para o fortalecimento e a organização da sociedade civil, em seus diversos segmentos e reivindicações, como passos fundamentais para a reconstrução da democracia. A escritora destaca, neste processo, o papel crucial dos movimentos sociais no Brasil – desde o início de 80 e em escala crescente nos anos 90 – que, ao unificarem em desejos comuns a pluralidade de interesses de coletivos e indivíduos, teriam dado origem à constituição de ‘sujeitos ativos’”. En ANDRADE, 2011, p. 25. [La traducción es mía].

¹⁵⁵ Cf. Leonardo Boff, *Virtudes para um outro mundo possível*, Santander, Editorial Sal Terrae, 2007. // Dom Hélder Câmara, *La iglesia en el desarrollo de América Latina*, Madrid, Zero, 1965. // Frei Betto, Leonardo Boff, Armando Hart Dávalos, *La unidad de cristianos y marxistas: ¿Una utopía realizable?*, prólogo de Rafael Hidalgo, La Habana: Centro de estudios sobre América, 1989.

¹⁵⁶ Cf. Paulo Freire, *Pedagogía de la autonomía: saberes necesarios para la práctica educativa*, traducción de Guillermo Palacios, México, Siglo XXI, 2012. // Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*, traducción de Jorge Mellado, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.

vejam o que jamais puderam ver: aquilo que salta aos olhos. Teatro não pode ser apenas um evento – é forma de vida! Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que a transforma! (AUGUSTO BOAL; CANNABRAVA FILHO, 2014)

Las motivaciones de transformación vital a las que Boal alude en sus discursos públicos, teoría teatral y labor periodística, surgen en gran medida de su preocupación por las escisiones sociales de clase, culturales y políticas que observa en Brasil, en América Latina. En esas brechas identifica desigualdades y opresiones sistémicas que lo llevan a reflexionar continuamente sobre el sentido del trabajo artístico en la identificación y subversión de las rupturas, las violencias y la incomunicación humana.

Conviene entonces reflexionar sobre el lugar que Brasil ocupa en el imaginario latinoamericano, y las razones que histórica y políticamente han propiciado la disociación cultural entre las regiones del país con los demás del continente. A este problema se enfrenta el investigador que plantea estudios comparativos entre tradiciones culturales en apariencia distantes.

La literatura brasileña ha sido aislada de los estudios que intentan dar cuenta de una literatura latinoamericana. En la mayoría de las universidades de la América de habla hispana, se la estudia como “literatura extranjera” en relación directa con la portuguesa; la lengua y la articulación colonia/metrópolis aparecen como pobre justificación. En otras currículas se la asocia a las “literaturas caribeñas”. Lo cierto es que no encuentra un lugar propio en el cual pueda ser situada sin agotarse en extensas explicaciones. (CROCE, 2017, p. 3)

Y en ese rumbo orienta el sentido de esta investigación: proponer una manera de leer, abarcadora y que se permita el contraste, para fortalecer en una medida mínima, los puentes que por experiencias culturales vinculan a *nuestros* países. *Nuestro* como quien dice *tuyo* y *mío*. Esto significa también, un cuestionamiento metodológico ante el sentido clásico del modelo de las literaturas comparadas. Como señaló Marcela Croce en la presentación de la *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña* (Tomo I y II):

La desconfianza sobre la unidad occidental que proclaman los modelos críticos europeos y norteamericanos lleva a [Silviano] Santiago a desestabilizar la categoría de influencia como una tentativa de ofrecer continuidad entre sistemas heterogéneos –en la línea abierta por Rafael Gutiérrez Girardot (1983) que la desestima en tanto categoría colonial–, como parte de un rechazo general hacia las pretensiones colonialistas de ofrecer garantías de verdad absoluta. En contrapartida, postula el mestizaje en tanto principio de descolonización e insiste en la contribución latinoamericana mayor que opera “la destrucción de los conceptos de unidad y pureza” (Santiago, 2012: 64-65). El comparatismo clásico, de matriz europea, es la apología de la copia (reducida y menor, por añadidura) en la relación entre centro y periferia, “como si la verdad de un texto solo pudiese ser señalada por la deuda y la imitación”... (CROCE, 2017, p. 4)

Ante la formulación de fondo de lo mayor y lo menor, la alta y baja cultura, la literatura del centro y la periférica, se hace indispensable restituir al texto el lugar de paridad que la crítica le despoja al leerlo colonialmente. Apremia el reconocimiento de las “diferencias como un valor”, señala Croce, construyendo una comparación desde ese carácter diverso, que no se empeñe en atar similitudes lejanas, sino en “restituir las relaciones de un texto con el sistema literario en el que se produce y con otros en que su función o sus elecciones puedan ser integradas independientemente de sus diferencias” (CROCE, 2017, p. 4).

Construir horizontes de lectura que respondan al espacio diversificado de la América Nuestra, significa una apuesta por construir también una crítica literaria, una universidad cuya mirada responda a las limitantes de la crítica estática reduccionista, formulando teorías, imaginando conceptos o resignificando los existentes, para desmontar violencias institucionales del descrédito, vistas en aseveraciones como las que Croce pone en situación: “‘no existe la literatura comparada en América Latina’ o ‘solamente se pueden comparar literaturas escritas en lenguas diferentes’ es la mejor muestra de su limitación por admitir lo diverso. A la lógica de ‘fuentes’ e ‘influencias’ con que se manifiesta el comparatismo tradicional le responde el comparatismo latinoamericano con la provocación de la paradoja en la cual desarticula el método, ya que

la universalidad metropolitana depende estrechamente del reconocimiento de aquella periferia sobre la cual levanta sus pretensiones”. (CROCE, 2017, p. 4)

Intertextualidad: diálogos periodísticos, reescritura y tránsito al libro

En los primeros años de su exilio –entre 1972 y 1975– Boal se concentró en la actividad escritural en diversos registros, trabajando activamente en distintos periódicos y en sus propias técnicas actorales. 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**.

Las crónicas son resultado del cruce entre varias fuentes y el “encierro” de Boal, pues el autor vivió el periodo de exilio en Argentina prácticamente en reclusión doméstica.

El señalamiento de su actividad política disidente ante la dictadura brasileña se había extendido ya a Argentina, donde estaba en marcha el *Proceso de Reorganización Nacional*, eufemismo para la dictadura militar encabezada en aquellos años por Jorge Videla, Emilio Massera y Orlando Agosti (SABORIDO; BORRELLI, 2012). Ante ese escenario, Boal, como señala Cecilia en entrevista, no tenía demasiadas posibilidades de trabajo en Buenos Aires y pasó la mayor parte de su tiempo escribiendo:

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. 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, como ya te dije.¹⁵⁷ 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...¹⁵⁸

Las crónicas de Boal son el resultado de una mezcla singular entre las historias que oía en sus viajes por América Latina o por parte de sus amigos migrantes –testimonios de burocracia absurda, de disciplina exacerbada, de astucia y violencia–, y de sus incisivas lecturas de periódicos locales como el diario *La Razón*, editado en Buenos Aires, (actualmente subsumido al multimedios *Clarín*).

Cabe señalar que si bien las crónicas fueron publicadas originalmente en *O Pasquim*, también se publicaron entre 1976 y 1977 en la *Revista Opção*, editada en Lisboa, Portugal. Se publicaron las siguientes ocho crónicas, algunas de las cuales eventualmente se editaron en formato de libro, como se explicará más adelante: “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

¹⁵⁷ *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.

¹⁵⁸ Cecilia Boal en entrevista, 26 de octubre de 2018, Río de Janeiro.

Iglesias de Dios Santa Cruz”; “O feminismo ainda não chegou às Ilhas Malvinas”.¹⁵⁹

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 de Boal con su público lector, carácter de sociabilidad escritural que lo acompañaría toda su vida, y que refrenda una preocupación constante por el diálogo activo con el público, y su visión estética del *espect-actor*, noción clave en la estética del teatro del oprimido: un público agente que interviene, roza, modula, re-inventa los textos.

Estas são 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 ouvi 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 América com K! Nuestros Americanos – aqueles que sofrem, pelean e que um dia se libertarão! (BOAL, 1973, p. 1)

Igual que en el caso del *Pasquim* la utilización en español (Nuestra América) de la categoría alude de manera evidente al concepto martiano, pero su uso revela zonas de ambigüedad deliberada que podrían deberse tanto a una voluntad de comprensión comunitaria de las prácticas literarias del continente, como a la resistencia epistémica de los años 70 en Brasil a cualquier forma de control estadounidense en el continente.

¹⁵⁹ Crônicas de *Nuestra América*, revista *Opção*, también disponibles en el acervo digital del Instituto Augusto Boal: <<http://acervoaugustoboal.com.br/cronicas-de-nuestra-america-3>>.

En ese contexto, lo *Nuestroamericano* es por oposición al imperialismo estadounidense (La América con K).

Sin embargo, el uso predominante que va mostrándose en la organicidad del relato, - en el conjunto de crónicas que puestas en conjunto generan un orden de lectura, una narrativa cronística - empata con la noción generalizada en la obra de Boal, de la resistencia de lo pequeño, de la subversión del orden solemne, carácter de lo latinoamericano en resistencia, más cercano por parte de Boal a una construcción retórica desde el exilio brasileño que le permitiera observar a una generación de autores que compartían, en la violencia del desarraigo, una serie de puentes culturales y sociales perceptibles en sus obras y preocupaciones estéticas. Es decir, “devorar” o deglutir¹⁶⁰ en un sentido personal, la categoría política y filosófica de José Martí como detonante para pensar las relaciones humanas establecidas en las muchas regiones culturales que abarcan América Latina, de manera dinámica, móvil, paradójica, problemática, siempre *en proceso*. En proceso, *work in progress*, como sus crónicas, como sus obras de teatro, como las puestas en escena convirtiéndose en actos de ruptura entre el guión, el destino de la pieza y los espect-actores.

Resulta notable el empleo que hace Boal del concepto *Nuestra América* en la Revista *Opção* (Portugal) por muchos motivos, empezando por el anclaje cultural y personal que tiene en Portugal, dado que sus padres eran migrantes portugueses. En segundo término, porque la columna en la que aparecieron publicadas llevó por título *Crónicas de Nuestra América*, decisión editorial consensuada entre el autor y el comité de redacción de la revista. Los gestos de escritura que rodean la existencia de esas crónicas como los textos que conocemos hoy reafirman el interés

¹⁶⁰ En el sentido antropofágico de Oswald de Andrade en la Revista *Antropofagia*, editada en São Paulo entre 1928 y 1929. “Solo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente. Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz. Tupi, or not tupi, that is the question.” en “Manifiesto Antropófago”, *Antropofagia*, año 1, no. 1, mayo de 1928. La deglución implica la conversión a través de la digestión, del nutrirse de la fuerza del amigo y del enemigo como metáforas de una conversión de lo existente que pasa por el cuerpo, por la propia experiencia, que une a los sujetos en su divergencia y en su coincidencia.

de interlocución de Boal en toda su obra: el sentido de reapropiación de las noticias leídas en la prensa argentina, el trabajo dialógico al someter sus textos a la escucha de su familia y la publicación en un medio de divulgación periódica como el *Pasquim*, con la dinámica que eso supone.

La escritura periodística en Boal se muestra como un espacio de experimentación, de desafío a lo efímero y de socialización de la palabra que construye un tránsito irregular hacia el libro como objeto. El camino de las crónicas de Boal para integrarse en el cuerpo textual que se convertiría en la edición de *Crónicas de Nuestra América*, ocurre como un segundo momento de la publicación original en *O Pasquim*.

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 el caricaturista Henfil como acrónimo para "Companhia de Defesa do Criolêu"¹⁶¹. La editorial *Codecri* se fundó en 1968 en el barrio de Ipanema, en Rio de Janeiro y fue dirigida por el periodista Jéferson Ribeiro de Andrade. En el consejo editorial participaron los caricaturistas y periodistas Jaguar, Tarso de Castro, Martha Alencar, Fortuna, Henfil, Millôr, Ziraldo, Ciça, Nani, Zélio Alves Pinto (hermano de Ziraldo), Claudius, Juarez Machado, Redi, Ique, Sérgio Cabral, Sérgio Augusto, Newton Carlos, Ivan Lessa, Fausto Wolf, Paulo Francis e Alberto Dines.¹⁶² La editorial surgió formalmente tras la recepción favorable al homenaje póstumo que el grupo del *Pasquim* hizo a Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta), con la publicación del libro "Dez em humor" (Diez en humor), hecho como edición independiente que los propios fundadores del semanario costearon (SOUZA, 2009, p. 10). A partir de ese momento prepararon la edición de más de quince títulos, entre los cuales figura, en 1977, el volumen de las *Crónicas de Boal*.

Codecri ("la editorial del ratón que ruge", como rezaba su lema) fue duramente censurada por el gobierno militar, y en 1981 cerró por completo, habiendo editado varios libros, sostenido la publicación del propio *Pasquim* y lanzado colecciones de revistas de humor -*O Bicho*, *O*

¹⁶¹ 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.

¹⁶² Cf. 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.

Pato y *Fradim*– comparables en tiraje y alcance a las tiras cómicas de Mafalda, del autor argentino Quino. Además, Codecri lanzó a través de un sello fonográfico “Som do Pasquim” (Sonido del 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 distribución discográfica imperante.

Llama la atención la diagramación del libro en términos materiales: el montaje de imagen de portada corrió a cargo de Rafael Siqueira, y se optó por hacer un diseño a partir del grabado de la catrina, la muerte ataviada, del artista mexicano José Guadalupe Posada. En un diálogo reciente (septiembre de 2019, Rio de Janeiro) Cecilia Boal me hizo la precisión de que esta decisión fue de Boal, debido a que en un viaje realizado a México él quedó fascinado por la gráfica de Posada y el culto a la muerte, y adquirió varias reproducciones. La elección de una imagen de gráfica popular mexicana para la portada del libro me hace pensar en el interés explícito del comité editorial del *Pasquim* en todas las manifestaciones de caricatura, impresos populares y grabados latinoamericanos. Pero especialmente resulta significativo en términos del horizonte cultural con que Boal interpreta los vínculos de experimentación visual popular entre Brasil y toda América Latina.

Las caricaturas de Jaguar, Henfil, Mollica, Reinaldo, Mariza, Nani, Duayer, Guidacci, Redi y Demo que acompañan las diez crónicas que integran el libro, son las mismas que acompañaron los textos en su versión hemerográfica. Lo cual muestra la pretensión de continuidad entre la estética y el formato del periódico en su tránsito a la fijación del texto en el formato editorial del libro. La clave de humor y el componente satírico de los textos de Boal fraterniza con las ilustraciones de los caricaturistas del *Pasquim* en todo momento. Es clara la búsqueda por diluir los límites entre géneros literarios y prácticas discursivas, optando por un cruce abierto tanto entre lenguajes visuales y escritos, como entre modelos de escritura cronística, cuentística y dramática.

En un sentido estricto, la crónica –de por sí indefinible– actúa en la escritura de Boal de forma *sui generis*. El autor llama “crónica” a estos textos de carácter híbrido, efímeros, con deliberada voluntad de expresar lo inmediato y habitar el espacio periodístico. Sin embargo, al leerlos, es evidente la matriz de dramaturgia y cuento, casi de fábula que define las crónicas. Boal no parece prestar demasiada atención al rigor genérico que

defina sus textos. Pero emplear la expresión “crónica” si hace explícita su alusión al tiempo, una cierta metáfora del tiempo de la historia, pero también de acontecimientos que “ocurren”, que se repiten, en un bucle indeterminado de tiempo y espacio, tal como emplea la noción de Nuestra América como experiencia cultural que *ocurre*, o, en un tiempo verbal más preciso para su idea de proceso, de gradualidad, “que *está ocurriendo*”.

El cruce de los géneros: crónica, cuento, dramaturgia

La escritura cronística de Boal está atravesada por las múltiples influencias de su formación teatral, y su explícita concepción del teatro como la propia vida, la espectacularidad del palco, las puestas en escena, la agencia actoral de cualquier persona en la toma de decisiones, la representación continua de los roles, y también la posibilidad de transformación del papel desempeñado.

En ese sentido, su trabajo periodístico es ante todo, una realización de su preocupación vital y estética por las formas de habitar el mundo. No croniza en sentido riguroso el tiempo o los acontecimientos, pues sus detonantes de escritura son crónicas previas. Su interés está en el nivel figurativo de la nota, y en ese contexto entra el recurso dramático para la creación de escenas. Cada crónica se construye como una sucesión de escenas que narran hechos concretos, y dado que las acciones ocurren en la brevedad del relato, el efecto de lectura es más parecido al de enfrentarse a una serie de cuentos.

Existe en los textos un manejo de voces y registros diversos. Voces en primera persona cuando los personajes glosan con su intervención la descripción de la voz narradora que le pertenece al cronista:

Assim eram os presentes especiais do coronel: Sempre presenteava a sua própria presença em algum lugar ou acontecimento que não dependia da sua presença. Num domingo, por exemplo, e justamente quando foi promovido a Coronel, Leonides Monleón chamou toda sua família e exigiu que também viesse a empregada (que secretamente cobrou horas extras a Leontina), e disse: “Hoje é um dia especialíssimo, excepcionalmente especial. Portanto, vocês bem merecem um presente fora do comum. Eis aqui: 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.

(BOAL, 1973, p. 53)

Boal en fragmentos como el anterior, 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 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.

En ese sentido, 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:

-“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”

E cada vez gritava mais, e sentiu uma terrível fúria sem dúvida produzida pela mistura Amor-Dexamyl (que pode ser mortal, às vezes) e tirou do bolso uma enorme quantidade de papéis amassados. O bêbedo não parava de aconselhá-lo:

-“E por que motivo estranho não se declara? Declare-se! O amor sincero é uma emoção muito digna...”

-“Eu já me declarei uma centena de vezes! Mas ela não gosta de mim, não me responde e devolve as minhas cartas. Eu

tenho um amigo que é poeta. Olhem aqui as coisas que ele me ensinou a escrever...”

Olhava os papéis, mas seus olhos já não conseguiam ler [...] Informou aos espectadores (já todos tinham se instalado comodamente em suas cadeiras e naturalmente, continuavam bebendo enquanto escutavam), que sua amada Dorothy não se dignava responder-lhe: simplesmente jogava seus versos na lata de lixo. Como um gato, furtivamente ia o “Gato” de noite remexer o lixo e resgatar os versos sujos de espinha de peixe e pernas de frango. (BOAL, 1973, p. 24)

Existen también en las crónicas, 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, como en el ejemplo de la crónica “Processo ao macaco, ou ser animal não é atenuante”:

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. Olhou cara a cara cada um dos seus espectadores que morriam de riso (incluindo a senhora esposa, os filhos e a empregada do Coronel). 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?? (BOAL, 1973, p. 55)

“¿Dónde estamos, señor? ¿Y ahora?” preguntas que pertenecen a una voz compleja de definir pero fácil de imaginar: en el tumulto de una multitud aglomerada ante el espectáculo del mono, las expresiones en voz alta de los indignados por la inmoralidad del animal: probablemente señoras de alta sociedad, católicos recalcitrantes, etc. La ambigüedad en la descripción de los sujetos enunciantes de tales expresiones 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.

A pesar de su renuncia al anclaje en el tiempo extra-textual, el tiempo de la noticia real, Boal no rehúye en sus crónicas al tiempo interno de su narrativa, a construir planos literarios diversos que se empalman y dotan de una densidad peculiar –que busca sencillez en su construcción– todos los textos y construye un ritmo. Ritmo como sensación de pulso interno que densifica, complejiza la escritura, y sitúa planos distintos.

Como en la misma crónica del “Processo ao macaco”, en que la escena del juicio al coronel por haber matado al chango después de que este se masturbara en público, ofrece una variante temporal en que la voz del narrador hace una especie de *time-off*, de distanciamiento cinematográfico para discutir internamente los argumentos jurídicos del caso.

Chegou a compará-lo a Sócrates que, depois de condenado, teve todas as possibilidades de fugir, mas que preferiu a morte para não enganar a justiça. Comparou-o com Sócrates só para provar que o Coronel lhe era infinitamente superior, pois nem sequer havia sido condenado, nem sequer havia sido denunciado: ele mesmo havia criado toda a confusão, para que dela pudesse emergir limpo e sereno. E depois de reconhecer que naquela sala ninguém, nem mesmo ele próprio, o Juiz, tinha o gabarito e a estatura moral superior ao acusado para poder julgá-lo, exortou os membros do júri a pedir-lhe desculpas. “É verdade que o Coronel Leonides Monleón tem contas a ajustar com a Justiça. Mais aqui não cabe dúvida: é a Justiça que lhe deve, neste ajuste de contas...” [...] O promotor, ao contrário, estava sinceramente enraivecido como Coronel. Seus próprios filhos tinham medo de voltarem a visitar o Zoo municipal e, desde o incidente, ele era obrigado a passear com os meninos no parque de diversões que, por falta de competição, tinha aumentado enormemente os preços de cada brinquedo, provocando mesmo uma certa corrida inflacionária, de âmbito local. Por isso não vacilou em pedir a pena de 30 anos de trabalhos forçados para o coronel (pena que aliás não constava do Código Penal). Queria assim castigar não

apenas a morte do símio, como também os traumas infantis e a desordem inflacionaria que os tiros haviam provocado. (BOAL, 1973, p. 59)

El ejemplo es una crítica explícita de Boal a los argumentos de la Justicia, con su particular retórica ampulosa y el empleo continuo de falacias de autoridad para la resolución de los casos. Narra la escena con una seriedad aparente tan convincente que la risa por contraste es inevitable. El absurdo sentencioso, legislaciones ridículas, pero sin perder el rigor esperado en una corte.

Y el discurso final del abogado defensor, apropiándose de la terminología legal y adaptando a uso personal modos y estructuras de retórica latina clásica, define la libertad del coronel:

Gravemente, o advogado tomou a palavra. Baseou seu eloquente discurso numa premissa fundamental: SER ANIMAL NÃO É ATENUANTE! Com estas palavras iniciou a defesa, afirmando que existem animais e animais, e que nenhum animal, por mais animal que seja, e seja da espécie que for, tem o direito de parafrasear Descartes e proclamar que “sou ANIMAL, ERGO, POSSO FAZER TUDO QUE QUISER, SEM RESPEITAR AS CONVENIENCIAS SOCIAIS.” Não senhores! Um animal não pode fazer suas as palavras do ilustre sábio francês a fim de justificar suas próprias imoralidades, seus próprios sentimentos baixos e pervertidos [...] Que pai de família, que homem de coragem teria podido resistir impassível a tamanha afronta? Temos que aceitar que o senhor Leonides Monleón é um homem e que nada de humano lhe é estranho. OU, como diziam os proverbiais latinos, HOMO SUM, HUMANI NIHIL A ME ALIENUM PUTO! (BOAL, 1973, pp. 60-61)

La contundencia del mensaje en la denuncia del perfil irracional del Coronel y semejantes se muestra incluso en el final de la pieza, con un juego verbal que evidencia la ignorancia del coronel y sus prejuicios vitales a través de la narración de un malentendido entre él y su abogado representante:

[OU, como diziam os proverbiais latinos, HOMO SUM, HUMANI NIHIL A ME ALIENUM PUTO!] A sala vibrou com uma admiração incontida. Muitos jogavam para cima seus chapéus, gente desconhecida se beijava (especialmente os mais jovens) e se respirava uma atmosfera de festa, de justiça e de liberdade; O Coronel, entretanto, sempre muito sério, um pouco mais tarde, quando todos os discursos já haviam sido feitos e antes de ouvir a sentença, chamou seu advogado e, depois de felicitá-lo, também o advertiu de que, em relação a última palavra do seu correto discurso, e ainda que fosse essa uma triste verdade, e mesmo considerando que ele se havia expressado em latim, que é uma língua notoriamente morta e digna, ainda assim, “existem certas realidades dolorosas em nossa pátria, no que diz respeito ao sexo, que melhor seria esquecer...” (BOAL, 1973, p. 61)

El resultado final: la crónica, cuya profunda teatralidad y sentido narrativo son visibles en distintos niveles, construye un estado de ánimo pero también una reflexión dura sobre violencia, falta de acceso a la justicia, carencia total de representación de los sectores marginados en sus defensas legales y opresión en segundo término. Llegar a esa conclusión de forma no panfletaria sino con recursos literarios es parte de la apuesta narrativa y crítica de Boal en cada uno de sus textos. Hacer de la palabra un instrumento de observación, de denuncia, de subversión de roles, de crítica feroz a la violencia institucional y al abuso de poder.

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 contíguas 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. (BOAL, 1973, p. 61)

Otro de los grandes cruces genéricos explorados por Boal es el de la palabra escrita y la dimensión gráfica. Al mismo tiempo que sus crónicas disuelven la voluntad de cronizar en un tiempo determinado, optan por emplear elementos de la narrativa, de la prosa, para construir *imágenes* irónicas, giros caricaturescos. Esto se explica, en gran medida, por el enfoque periodístico-satírico del *Pasquim*, pero también por el tono jovial, crítico, lúdico del propio Boal en toda su obra.

Las *Crónicas de Nuestra América*, en términos textuales, se muestran entonces como piezas heterogéneas, caricaturas verbales de amplia voluntad comunicativa, breves, condensadas, híbridas y profundamente irónicas. La subversión de Boal ocurre en el uso mismo del género crónica, resignificando el límite de la escritura, su noción de lo literario y el vínculo que traza entre escritura y transformación humana.

En todo caso, la ironía, la risa que descoloca y la subversión del humor son los puntos comunes a todas las crónicas –tanto en su publicación periodística como en el formato libro– es la experiencia de resistencia del personaje “débil” (mujeres, campesinos, obreros, estudiantes, niños) ante una autoridad amenazante (generales, funcionarios, burócratas, madres, maestros) y constringente. En todos los textos, la dinámica opresor/oprimido se cuestiona desde el absurdo y lo que resalta es la solidaridad, más que el oportunismo (claramente presente también) pero también la violencia y el abuso.

Hay un cierto esquema de astucia, del gozo de deslizarse entre los resquicios de la autoridad y subvertir su solemnidad al mostrarla en su incoherencia humana. Algo parecido al mecanismo de reinención de fábulas que José Martí hace en el ensayo *Nuestra América*, con metáforas como el pequeño sastre frente al gigante de las siete leguas, para explicar una dinámica vertical opresor/oprimido. Incluso en el paralelismo bíblico David/Goliat: la insurrección del débil, con sus propias herramientas.

Una potente herramienta del oprimido es la desacralización de lo autoritario desde el humor, y el humor, en su carácter lúdico, es una constante en la práctica escritural de Boal: los juegos verbales, las transformaciones satíricas, la reapropiación de temas de dominio popular, del folclore y los cuentos de hadas. Elementos que rozan continuamente con la gestualidad irónica de la risa popular, una forma de reír para sobrellevar la violencia y desmontarla.

Un ejemplo de esa operación es la crónica “O homem que era uma fábrica” (El hombre que era una fábrica), en la cual un aspirante

ecuatoriano a obtención de la visa norteamericana resulta ser el único candidato que reúne todos los requisitos solicitados por la embajada estadounidense, entre ellos, contar con la mejor materia fecal de entre los solicitantes:

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, convidou-o a que o acompanhasse a uma outra sala, com ar refrigerado, e os dois se sentaram. O Cônsul ordenou café e biscoitinhos. Começou explicando com toda seriedade a enorme importância que a pureza da matéria fecal de Bonifácio Perez representava para os interesses da Embaixada dos Estados Unidos da América do Norte. 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. “Queremos mostrar que, mesmo vivendo nas condições miseráveis em que vive a maioria da população desta cidade, mesmo 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...” (BOAL, 1973, p. 41)

La noticia es verdadera, y la crónica es una variación sobre una nota rescatada de Guayaquil, Ecuador. Boal interviene la nota y la teatraliza para criticar la lógica del “emprendedor”. El protagonista, al poseer “la mejor mierda de Guayaquil” se convierte en empresario de sus propios desechos, lucrando con su mierda pues naturalmente ésta adquiere un valor de cambio que la convierte en un producto de consumo. Bonifácio 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.

La mordacidad del texto es evidente. Las heces evaluadas con el mejor puntaje en el procedimiento de inspección para obtención o 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.

A esas operaciones Boal recurre continuamente: desmontar a partir de la risa (una peculiar risa) el lugar del opresor frente al oprimido, formulación que eventualmente concretaría en su famosa “Estética del Oprimido” (1985). La lectura en voz alta de su trabajo ante sus amigos y familia inmediata, en espacios de sociabilidad domésticos que representaban un refugio migrante ante el exilio y la persecución. Un “morir de risa”, como señala Cecilia, para “vivir un poco”, para encontrar sentido. El lugar que la risa y el afecto tenían como consuelo ante la distancia. La proximidad que la reflexión crítica sobre las contradicciones y alegría de las historias recogidas en las crónicas establecía entre los muchos pueblos del territorio dinámico de América Latina, continuamente definiéndose y re articulándose.

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 pode se admirar da ignorância da pobre Dorothy... (BOAL, 1973, p. 18)

El cronista disuelve la conciencia autoral y formula personajes. Entonces existe una voz que narra los sucesos de la crónica citada “El gato, la mujer de Johnny y la bicicleta de motor”, y que observa como una especie de testigo-narrador, profundamente histriónico. Y la aseveración citada en el pasaje anterior corresponde a esa voz que glosa los pensamientos y prejuicios de los personajes involucrados. En este caso para definir desde la multiplicidad de voces, eso que Nuestra América es o podría ser. ¿Para quién?

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. (ANDRADE, 2014)

Las crónicas mismas son una exploración de esas pequeñas historias, la micropolítica. La comprensión de Boal de lo privado como público y político, de la importancia de la participación ciudadana en el protagonismo de los procesos sociales.

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. 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! Ela não gosta da ideia de ir viver em Buenos Aires, prefere ficar por aqui. Além disso, lá, ela me seria muito pouco útil. Mas numa cidade grande, a sua bicicleta a motor, ao contrário, pode-me ser de grande utilidade... (BOAL, 1973, p. 30)

El pasaje anterior pertenece a la crónica “‘El gato’, la mujer de Johnny y la bicicleta de motor”. En el texto se muestra justamente la transacción descrita: un hombre cambia a su mujer por una bicicleta. Todo ello en el contexto de disputa territorial de la Argentina con Inglaterra por las Islas Malvinas con Inglaterra. En la crónica palpita todo el tiempo la dimensión de dominación imperial y la vida de los habitantes de las islas, en sus pequeños gestos, en sus grandes batallas cotidianas. La vida como una lucha. El hambre, el hastío. El dolor. La mujer nunca tiene voz en el relato: son los hombres quienes ofrecen el pacto de cambio entre sí. La vida privada en su profunda politicidad violenta.

Un re-significar los límites y alcances de la intervención popular en el propio proceso de liberación. El trabajo por lo cotidiano, en su crueldad y belleza, mostrando así los sentidos que encuentra en la

resistencia colectiva, frente a las represiones ejercidas contra la población desde la verticalidad de los Estados militares.

Sobre el ingenio de Boal para mostrar las dinámicas de subyugación sexual, económica, política que palpita en el relato de esta crónica, afirma Clara de Andrade:

A crônica revela com extrema delicadeza e habilidade por parte do escritor Boal, a permanente situação de opressão contra a mulher, ao ponto de ser tratada como mero objeto a ser possuído e mesmo “trocado”. É notável também nesta crônica o olhar mais subjetivo do autor: o tema da opressão aparece nas entrelinhas daquela situação um tanto estranha, através da qual ficam nítidas para o leitor as relações sexistas de poder e subjugação do outro. Todos os personagens, por sua vez, independentemente de sua posição neste jogo de forças, são construídos por Boal de maneira mais psicológica do que nas outras crônicas: todas e todos apresentam um mundo interno, humano, com desejos, frustrações e objetivos bastante concretos a serem alcançados. (ANDRADE, 2014)

En el discurso crítico de sus textos, Boal continuamente desordenaba los roles de poder y privilegio de los personajes opresores, subvertía la lógica del “sentido común” y mostraba lo fecundo de la cotidianidad como una lucha vivida desde la alegría y la resistencia: la búsqueda del pan, del juego, del trabajo (el laburo), de la vida misma, frente a la irracionalidad violenta de la burocracia en las embajadas, escuelas, departamentos de policía. El poder retratado teatralmente en la fractura de su solemnidad, desde la ultra ridiculización.

Una manera del decir que bordea las zonas oscuras de lo subjetivo, y construye voces vitales, rabiosas, potentes.

Irónicas.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRADE, C. **O exílio de Augusto Boal: reflexões sobre um teatro sem fronteiras**, Rio de Janeiro, Dissertação de mestrado, Programa de

Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2011.

ANDRADE, C. *Crônicas de Nuestra América: histórias de Boal no exílio. Outras palavras*, Revista de Literatura, septiembre 2014. Disponible en: <<http://outraspalavras.net/mundo/america-latina/cronicas-de-nuestra-america-historias-de-augusto-boal-no-exilio/>>.

BETTO, F.; BOFF, L.; DAVALOS, A. H. *La unidad de cristianos y marxistas: ¿Una utopía realizable?*, prólogo de Rafael Hidalgo. La Habana: Centro de estudios sobre América, 1989.

BOAL, A. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

BOAL, A. *Crônicas de Nuestra América*. Rio de Janeiro: Codecri 1973.

BOAL, A. *Hamlet e o Filho do Padeiro: Memórias Imaginadas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

BOFF, L. *Virtudes para um outro mundo possível*. Santander: Editorial Sal Terrae, 2007.

CANNABRAVA FILHO, P. Augusto Boal: o subversivo maravilhoso. *Outras palavras*, Revista de Literatura, septiembre 2014. Disponible en: <<http://outraspalavras.net/mundo/america-latina/augusto-boal-o-subversivo-maravilhoso/>>.

CROCE, M. Presentación In: _____. *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña*, Tomo I. Buenos Aires: EDUVIM, 2016.

DAGNINO, E. *Cultura, cidadania e democracia: a transformação dos discursos e práticas na esquerda latino-americana*” In: ALVAREZ, S. E.; ESCOBAR, A. (coords.), **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: novas leituras**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

HÉLDER CÂMARA, D. *La iglesia en el desarrollo de América Latina*. Madrid: Zero, 1965.

FREIRE, P. *Pedagogía de la autonomía: saberes necesarios para la práctica educativa*, traducción de Guillermo Palacios. México: Siglo XXI, 2012.

FREIRE, P. *Pedagogía del oprimido*, traducción de Jorge Mellado. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.

JAGUAR. *Toda a verdade (va lá, meia) sobre o começo do Pasquim*. In: *O Pasquim: Antologia*, vol. 1 (1969-1971). Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.

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

SABORRIDO, J.; BORRELLI, M. *Voces y silencios: la prensa argentina y la dictadura militar (1976-1983)*. Eudeba: Buenos Aires, 2012.

Exilio, ironía y resistencia en *Crónicas de nuestra América*:
migración editorial del periódico al libro | 341

SOUZA, T. O *Som do Pasquim*. Desiderata: Rio de Janeiro, 2009.

Recebido em: 07/09/2019

Aceito em: 21/09/2019