





**REVOLUCIÓN EN  
AMÉRICA DEL SUR**



Augusto Boal

**REVOLUCIÓN EN  
AMÉRICA DEL SUR**

**INTERZONA**

 INTERZONA

## Colección ZONA de TEATRO

Colección coordinada por el Centro de Documentación Teatral "Eduardo Pavlovsky" integrado por Ricardo Dubatti, María Fukelman, Andrés Gallina, Natacha Koss, Lucía Salatino, Nora Lía Sormani y Jimena Cecilia Trombetta, y dirigido por Jorge Dubatti.

Esta edición cuenta  
con el apoyo de

INSTITUTO  
AUGUSTO **BOAL**

Boal, Augusto

Revolución en América del Sur / Augusto Boal. - 1a ed. - Buenos Aires : Interzona Editora, 2018.

152 p. ; 21 x 13 cm. - (Zona de teatro / Dubatti, Jorge)

Traducción de: Lucía Tennina.

ISBN 978-987-3874-83-3

1. Teatro . 2. Espectáculo de Teatro. 3. Teatro Brasileiro. I. Tennina, Lucía, trad. II. Título.

CDD B869.2

© The Estate of Augusto Boal, 2018. Primera edición en Brasil 1960.  
by arrangement with Literarische Agentur Mertin Inh. Nicole Witt e. K.,  
Frankfurt am Main, Germany.

© de la traducción, Lucía Tennina

*Obra publicada com o apoio do Ministério da Cultura  
do Brasil / Fundação Biblioteca Nacional.*

© interZona editora, 2018

Pasaje Rivarola 115

(1015) Buenos Aires, Argentina

www.interzonaeditora.com

info@interzonaeditora.com

Obra publicada con el apoyo del Ministerio de  
Cultura de Brasil / Fundación Biblioteca Nacional.



MINISTÉRIO DA CULTURA  
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

Título original: *Revolução na América do Sul*

Coordinación editorial: Brenda Wainer

Traducción: Lucía Tennina

Corrección: Bettina Villar y Cecilia Thumim Boal

Composición de interior y tapa: Brenda Wainer

Imágenes de interior y tapa: Acervo del Instituto Augusto Boal

ISBN 978-987-3874-83-3

Impreso en Argentina. *Printed in Argentina.*

Libro de edición argentina.

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.







## SOBRE LOS USOS DE *REVOLUCIÓN*

Las historias maravillosas de Augusto Boal sobre el nacimiento del Teatro del Oprimido tuvieron una importancia indiscutible. En una época de exacerbadas disputas sobre cómo la escena teatral podría articularse con la política, estas sirvieron para asentar la legitimidad de esta nueva propuesta de hacer teatro. Era necesario, desde una posición minoritaria, hacer valer aquello que esas técnicas tenían de nuevo, de revolucionario. Afirmar, por ejemplo, que “todos pueden hacer teatro, incluso los actores”, o que el teatro, tal y como lo conocíamos, tenía en sí un fuerte potencial conservador, eran en los años 70 afirmaciones de un carácter extremadamente polémico, que tal vez hoy se nos escape. En aquello que fue un combate, el creador de esas formas sintió por momentos necesidad de abjurar de sus prácticas anteriores con una radicalidad que hoy ya no se justifica y que, creo, se volvió dañina.

Sus cuentos didácticos son repetidos *ad infinitum* por los practicantes en todos los extremos del planeta, que muchas veces los toman tanto como hechos históricos comprobados como por epifanías. Habría un corte radical, por ejemplo, después de la historia de la famosa señora gorda peruana, la verdadera inventora del teatro-foro según Augusto Boal. En una sesión de dramaturgia simultánea, técnica donde el elenco actúa inmediatamente las propuestas del público en el intento de encontrar estrategias alternativas para lidiar con el problema escenificado, en la que se presentaba el problema de una mujer traicionada y explotada por su marido, dicha señora habría propuesto como solución una conversación muy clara. Impaciente con la actuación de la actriz que se esforzaba por representar tal

conversación sin entender lo que ella quería decir, la espectadora terminó subiéndose al escenario para ella misma actuar esa conversación con claridad, agarrando la escoba y golpeando con ganas al esquelético actor que hacía de marido.

Después de esa intervención, Augusto Boal habría entendido que los actores serían intérpretes que, al traducir, necesariamente traicionarían los deseos y el pensamiento del Pueblo. La espectadora, al subir al escenario para implementar la solución que sugería desde la platea y que los actores no habrían sido ni siquiera capaces de entender, había transgredido la barrera que separa a aquellos que tienen el derecho de actuar de aquellos condenados al mutismo y a la inacción.

Una lectura un poco más atenta de los propios textos de Boal, sin embargo, debería servir para complejizar más esa aprehensión. Así, la propia historia de la señora gorda tiene varias versiones. En la primera, que consta en el libro *Teatro del oprimido*<sup>1</sup>, ella ni llega a subirse al escenario. Su transgresión consiste solamente en proponer una solución que contiene cierto grado de violencia, solución que, sin embargo, después de ser actuada por el elenco, es aceptada por todos los presentes. Ese mismo libro, tan valioso y seminal, contiene en realidad más ensayos sobre el Teatro de Arena que sobre el Teatro del Oprimido propiamente dicho y en él lo que se presenta como una posible forma teatral emancipatoria no es, por ejemplo, el teatro-foro, sino el sistema ‘coringa’, donde todos los actores y actrices se apropian colectivamente de todos los personajes, sistema que había sido inventado e inaugurado justamente en el Teatro Arena con la obra de teatro *Arena conta Zumbi*.

“Es necesario acuñar fórmulas” dijo cierta vez Brecht, pero las fórmulas también tienen su dialéctica. Si permiten una rápida difusión de ideas y prácticas, también pueden eventualmente rebajar las propuestas, volviéndolas simplonas. Es por eso que es tan bienvenido y valioso que se publiquen textos dramaturgicos del período del Teatro de Arena y, en particular, *Revolución en América del Sur*.

---

1. Boal, Augusto. *Teatro del oprimido*. Buenos Aires, Interzona editora, 2015.

El Teatro de Arena fue revolucionario en todos los sentidos de la palabra. Desde el comienzo, el teatro fundado por José Renato se distingue tanto por su voluntad de presentar nuevos dramaturgos como por su forma en arena, que obligaba a nuevas formas de puestas en escena y de actuación en relación con las vigentes hasta entonces. La llegada de Augusto Boal al grupo será decisiva para que el teatrillo de poco más de ciento veinte lugares se vuelva uno de los más importantes de Brasil.

El Teatro de Arena (...) tuvo que tomar una actitud decisiva, que se dio con la llegada de Augusto Boal: la movilización de todo el Teatro de Arena para crear el espectáculo. Dejó de haber funciones independientes de actor, director, iluminador, etc. El Arena se volvió un equipo [...] en el sentido creador. Todos los actores del Arena tuvieron acceso a la orientación del teatro; orientación comercial, intelectual, publicitaria. Boal movilizó toda la inmensa capacidad existente [...]

Vianinha<sup>2</sup>

Esa “movilización” se daba bajo diversas formas. El laboratorio de interpretación donde se investigaba Stanislavski de la mañana a la noche ayudó a afinar el talento de actores que marcarían su época, como Gianfrancesco Guarnieri. Actor excepcional, Guarnieri también es el autor de *Ellos no usan Black-Tie*, obra que fue un divisor de aguas en el teatro brasileño por traer como tema una huelga y como protagonistas a obreros y habitantes de la favela. La lucha de clases atraviesa una familia en la que el padre, experimentado militante comunista, se enfrenta con su hijo que, tanto por haber sido criado en un barrio elegante como por estar a punto de casarse con su mujer embarazada, decide no adherir y traicionar a sus compañeros al buscar una solución individual a sus problemas. Si el contenido es expresamente político, su forma dramática hace que el sentido general que emana de la

---

2. Vianinha, *Teatro, televisão e política*, p. 92, ed. Brasiliense, Brasília, 1983.

obra sea del orden de lo subjetivo, de la moral. La acción restringida a una casa y a un patio hace que solamente se pueda escuchar hablar sobre la huelga y sus preparativos que suceden fuera de nuestro campo de visión.

Si el teatro se define por aquello que es puesto en escena, cualquier espectador ha de convenir que un asunto tiene más *peso* cuando es escenificado, mostrado, que cuando es simplemente relatado [...] Todas las acciones importantes [en *Ellos no usan Black-Tie*] se dieron *fuera* de la escena y quedaron relegadas a la condición de un relato porque, a pesar del tema, el dramaturgo resolvió escribir un *drama*.

Camargo Costa, Iná<sup>3</sup>

En escena lo que vemos son acciones que no tienen relación directa con el tema de la obra (quehaceres domésticos, fiesta de compromiso, conversaciones familiares) donde los personajes absolutamente conscientes de sí y del mundo en el que viven toman decisiones por motivos, en última instancia, que tienen que ver con sus visiones personales del mundo (individualistas o no) sin que nunca parezcan estar atravesadas por estructuras sociales que las sobredeterminarían. Al intentar hablar de los trabajadores, el dramaturgo, por servirse de una forma dramática, acaba promoviendo la figura del individuo autónomo, provisto de un libre arbitrio ilimitado y, por ello, más cercano a la figura del emprendedor que a un miembro de la clase proletaria.

El éxito inesperado de *Ellos no usan Black-Tie* permitió tanto la supervivencia del Teatro de Arena como el comienzo de una nueva fase, la de la búsqueda de una dramaturgia nacional en relación con los problemas del momento presente, búsqueda que se realizó en el famoso seminario de dramaturgia donde fue escrita *Revolución en*

---

3. Camargo Costa, Iná. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Río de Janeiro, ed. Paz e Terra, 1996, p. 36.

*América del Sur*, que de cierta forma retoma *Ellos no usan Black-Tie* en clave invertida.

Si la forma narrativa de *Black-Tie* es la del drama burgués, en *Revolución* asistimos, cuadro por cuadro, a una reinención del teatro narrativo, que toma préstamos del circo, del teatro de revista y, claro, del teatro épico de Brecht. Aquí la contradicción entre espacio y acción es utilizada de forma productiva: la escena en que los jóvenes burgueses revolucionarios se reúnen en un burdel es una crítica a cierta izquierda, más adepta a las fiestas que a organizaciones serias. La trama no se desarrolla pasando por un orden creciente de intensidad hasta el desenlace, sino que cada escena existe en sí misma y podría aislarse fácilmente de las otras (como de hecho sucedió con la escena del Ángel de la Guarda Imperialista, que fue utilizada en las calles y plazas por parte de los Centros Populares de Cultura, mayor ejemplo de movimiento Agit-Prop que Brasil conoció). El protagonista es lo opuesto de lo que podría esperarse de un drama burgués: inconsciente de los procesos de los que participa, espectador pasivo de la contrarrevolución a la que asiste y movido por un único deseo, el de comer, que, cuando logra saciarlo, provocará su muerte.

Ese personaje “explotado por su ángel de la guarda, ignorado por sus gobernantes, traicionado por su compañero” está desprovisto de todos los atributos de los personajes dramáticos: no hay aquí libre albedrío que ejerza su capacidad de decisión como materialización en el mundo de su moral subjetiva. Zé da Silva es esencialmente negativo y, precisamente por eso, circula por un mundo donde no hay espacio para el idealismo. Fue a través de esa revolución formal que Augusto Boal fue capaz de crear una obra donde “por más central que fuese el papel de clase [...], la contrarrevolución en marcha era la que se posicionaba como protagonista. Y, siendo ese protagonista el adversario a ser criticado, lo trató con los recursos teatrales adecuados: la farsa, la sátira y la caricatura explícita”<sup>4</sup>.

---

4. Camargo Costa, Iná. Op. cit., p.69.

Si en muchas de sus obras mantuvo un humor desgarrado, nunca más Boal trató su material de forma tan negativa, nunca escribió de forma tan profunda bajo el presupuesto de que “lo negativo ya [...] contiene en sí su opuesto”. Las necesidades de la lucha hicieron que optase por personajes centrales positivos, con los que el público pudiese identificarse. Es conocida su polémica con Anatol Rosenfeld en relación con la obra *Arena cuenta Tiradentes*, en la que escribe en su prefacio: “Brecht cantó: ‘feliz aquel pueblo que no tiene héroes’. Conuerdo. Sin embargo, no somos un pueblo feliz. Por eso necesitamos de héroes. Necesitamos de Tiradentes”. Era como si Augusto Boal pensase que era necesario para los espectadores ver modelos ejemplares para suscitar en ellos el deseo y la valentía para lanzarse en la lucha contra las dictaduras.

Esa necesidad de un héroe es de cierta forma tercerizada en el teatro-fórum. La obra original muestra lo negativo bajo la forma de un problema para ser resuelto. Esta resolución se da, innumerables veces, de forma simple, por no decir simplista, con la intervención de un miembro del público que actúa una solución que se da dentro del horizonte de expectativas heroico-espectacular establecido por la propia obra. La mujer, víctima de violencia doméstica, sale de la casa golpeando la puerta sin que se sepa exactamente a dónde irá. El explotado le mete el dedo en la cara a su patrón y le dice sus verdades sin preocuparse por si será o no despedido. Un joven negro le grita a un policía que lo revisaba hasta hacerlo poner de nuevo el arma en el cinturón sin temor a ser asesinado, asesinato más que probable en Brasil.

Parece aquí que estamos haciendo una relectura, solo que esta vez desprovista de cualquier ironía, de un pasaje de *Revolución* donde un líder que traicionaría a sus camaradas, explica qué fácil es hacer la revolución:

ZEQUINHA (*Excitadísimo*): Ya está todo listo. Tengo el plan perfecto. Para hacer una revolución no se necesita mucha gente, porque el

pueblo se suma rápidamente. Para ser revolucionario alcanza con haber pasado hambre y yo pasé hambre. ¿O no pasé hambre, José da Silva? [...] No sabía ni lo que era un postre.

Esa revolución tan fácil de hacer en verdad rebaja lo que podría ser de hecho una revolución. Rebaja también lo que es la opresión. Si es tan fácil sobreponerse a ella, no debe ser tan mala y el misterio queda en saber por qué las masas oprimidas no reaccionan. Al posicionarnos bajo la luz sin contrastes de la positividad, solo vemos soluciones tan fáciles como falsas y nos cegamos ante lo que podría darnos a entender cómo se da lo real. ¿Qué sería un teatro-fórum de hecho negativo? ¿Un teatro-fórum donde las contradicciones apareciesen con todo su peso, donde los personajes no fueran conscientes de los males que los atormentan y donde esa misma consciencia no sería el todo de la emancipación? ¿Dónde las alternativas presentadas no fueran soluciones inmediatamente aplicables, sino investigaciones donde profundizaríamos nuestra comprensión de una realidad dada? Tal vez sea ahí que, paradójicamente, podríamos ver de hecho alguna esperanza al conseguir resolver el problema casi irresoluble, planteado por Adorno, de no dejarnos estupidizar ni por el poder de los otros, ni por nuestra impotencia actual para emanciparnos de hecho.

Para este trabajo, aún por ser realizado, *Revolución* sin dudas podrá ayudar mucho.

JULIÁN BOAL





## PARA LA HISTORIA LATINOAMERICANA DE LAS POÉTICAS POLÍTICAS

Con *Revolución en América del Sur* Augusto Boal demuestra ser un dramaturgo insoslayable del teatro latinoamericano, al mismo tiempo que un analista político de lucidez estremecedora. Su obra se lee hoy con plena vigencia, y considerando el rumbo que se ha impuesto en los últimos años a nuestro continente, Boal se constituye en un auténtico vidente. Es una gran alegría rescatar este texto dramático para su lectura y su puesta en escena: parece escrito hoy para pensar el presente y el futuro inmediato de América Latina en la nueva encrucijada político-social.

¿Cómo caracterizar los rasgos principales de esta poética política? Tiene los componentes populares del “teatro vivo” y el “teatro tosco” del que habla Peter Brook en *El espacio vacío*: la mezcla de registros, la heterogeneidad de recursos y convenciones que garantiza la espectacularidad para mantener viva la atención y potenciar la imaginación como herramienta política. Vale la pena destejer algunas de las hebras con las que está entramada esta poética.

Por un lado, Boal recurre al *teatralismo*, el teatro que se muestra en tanto teatro, en la mejor tradición de un teatro de izquierda revolucionario, tras los pasos de Vsevolod Meyerhold y Bertolt Brecht. Una compañía de actores, que se muestra como tal, con elementos mínimos de escenografía y accesorios, arma y desarma las escenas que se van contando ante el espectador.

El teatralismo es la poética de la convención teatral expuesta y consciente. La fascinación del teatro como artificio, pero en su función ancilar, la de producir pensamiento utópico, político. Boal

hace del teatralismo su medio y es precisamente eso lo que lo consagra como vanguardia política. El teatro, a través de diversos procedimientos combinados jerárquicamente, pone en evidencia deliberadamente su entidad de construcción (*poiesis*, decía Aristóteles para decir construcción en griego), su entidad de lenguaje. La enunciación teatral se transforma en enunciado. Es una variante de la función metalingüística de la que habla Roman Jakobson en *Ensayos de Lingüística General* cuando caracteriza las funciones del lenguaje en el circuito de la comunicación. Si bien la autorreferencia del signo teatral siempre está presente en la naturaleza misma del signo, en el teatralismo se torna evidente, explícita, deliberada, no busca ocultarse o pasar inadvertida. Se vuelve materia y vínculo de goce. Bertolt Brecht define su concepción del teatralismo como “mostrar que se está mostrando”. ¿Para qué? Para hacer política. Sin duda *Revolución* configura un hito en la recepción (entendida como antropofagia, fagocitación, transculturación decolonial) del teatro épico brechtiano en Latinoamérica.

Lo contrario del teatralismo es el ilusionismo, según John Gassner (*Teatro moderno*), la voluntad del teatro realista de generar “ilusión de realidad”, de velar la convención para favorecer el efecto de ilusión de contigüidad. Brecht y Boal no renuncian al realismo, pero lo amplían y fusionan con toda la riqueza de procedimientos de la historia teatral. En el devenir del teatro, el teatralismo tiene una trayectoria mucho más rica y extensa que el ilusionismo, tuvo su inicio en el siglo XVIII con el drama burgués, y se fue perfeccionado a partir del siglo XIX con la teoría hegeliana del drama y el auge del realismo y el naturalismo. Boal no renuncia a la potencia realista de enunciar una tesis: *Revolución* sostiene que el obrero (encarnado en José da Silva) es la base del sistema productivo, su rol es indispensable para la estructura social, y sin embargo muere de hambre y no es reconocido ni integrado socialmente en su relevancia. Es un actor social fundamental y al mismo tiempo aplastado, manipulado y desamparado por el poder.

Uno de los campos procedimentales del teatralismo es la autorreferencialidad (visual, auditiva, lingüística, etc.), la autoseñalización del teatro como convención, tanto en el ángulo convivial y presentacional del acontecimiento (hablarle al público presente, explicitar las convenciones, etc.), como en el dramático ficcional o representacional (los personajes que hablan de sí mismos en tanto personajes, o se refieren a las características de la pieza, o de su autor, a través de coros, narradores, canciones, etc.). Es relevante el rol que en *Revolución*, en tanto texto dramático, cumplen los títulos de las escenas, que a manera de narradores presentadores o carteles brechtianos adelantan lo que vendrá en la acción y organizan la mirada de lectura (por ejemplo: “Escena Once: Abandonado por la nación José da Silva va a morir a la selva”).

Otro campo procedimental es el teatro dentro del teatro o metateatro, cuya forma visualizamos en la inscripción de procedimientos teatrales en la ficción dramática. En este caso, Boal trabaja con la visibilización de la transteatralización: todo el orbe social está teatralizado, y especialmente el desempeño de los políticos y los periodistas –dice Boal–, quienes echan mano a los recursos del teatro para controlar la realidad, para organizar políticas de la mirada. El teatralismo es una poética que puede darse en forma ortodoxa o mezclada con otras poéticas, por ejemplo funciona como ampliación del realismo en el realismo crítico. El uso central que da al teatralismo Boal es cómico-reflexivo, aquí la risa funciona como una vía de conocimiento que impulsa el pensamiento y la toma de conciencia. Y sin duda el tópico cómico fundamental es el del mundo al revés, basta con atender las palabras de José da Silva cuando sostiene que todo lo malo que le pasa es culpa de su bebito. “¡En esta tierra las cosas están mal por causa de mi hijo!”. Le contestan: “No proteste, viejito: usted pidió aumento, el chofer pidió aumento, Pelé pidió aumento, el caucho pidió aumento, el vicario pidió aumento; todo, todo el mundo pidió aumento. ¿Y quién cree que va a pagar tanto aumento?”. Boal pone en evidencia una causalidad social perversa y disparatada: el

obrero, y especialmente el hijo del obrero, su familia, pagarán el aumento. “¡Es por tu culpa que este país no sale adelante!”, se le echa en cara al que más padece.

Hay en *Revolución*, por otra parte, una apropiación de la idea de distanciamiento brechtiano, en el sentido ideológico que puede otorgarse a una de las interpretaciones posibles del *Verfremdungseffekt* y es que Boal objetiva a través de la historia de José da Silva y las relaciones con los personajes e instituciones de su entorno el funcionamiento de la máquina política. Los personajes están allí no por motivaciones personales, sino por el lugar que tienen en la máquina política. El verdadero protagonista de esta obra es, en realidad, la máquina política del capitalismo, y los personajes se relacionan con ella través del *gestus*. Boal quiere que se vea la máquina, y lo logra. No nos interesa tanto José da Silva como individuo (en el sentido realista ibseniano) sino en tanto engranaje o pieza de la máquina capitalista.

Pero acaso lo más interesante es que *Revolución* propone, como diría Mauricio Kartun (discípulo de Boal), un teatro político expositivo, que muestra el mal y no la solución, que expone pero no impone qué debería hacerse para cambiar el estado de cosas. Como el mismo Boal reflexiona en la introducción a la obra, no hay aquí personaje positivo. Boal muestra una realidad degradada y el espectador llega a un sentimiento de carencia y de sustitución –porque todo lo que se cuestiona en la obra ha tomado el lugar de lo otro posible y ausente– y es invitado a imaginar otra realidad que desearía, debería, podría existir. Boal se vale con potencia notable de la ironía al poner en boca de personajes negativos expresiones de este tipo que muestran patéticamente la degradación: “Conocer los principios fundamentales de la política, que vienen a ser tres, a saber: primero: ganar las elecciones de cualquier manera; segundo: no defraudar a los amigos; tercero: engañar al pueblo (muy serio)”.

En ese sentido, *Revolución* se parece a los textos del teatro-foro, que incitan al espectador a cambiar lo que hay que cambiar. Mostrar

el mal para generar conciencia de la necesidad de un cambio. Pone al espectador en el lugar de un dramaturgo imaginario que busca otras opciones alternativas a las que se le muestran. El título de la obra nombra, justamente, lo que el espectador debe imaginar en sustitución de lo que la obra le muestra. Imaginar la revolución como sustitución de esta realidad degradada.

Se trata de una modalidad política de la sátira, variante de la *distopía* o *utopía negativa*, que denuncia una realidad degradada y, aniquilándola simbólicamente, permite ver que esa realidad ha sustituido a otra posible que no conocemos y deberíamos empezar a soñar. Es el teatro del grado cero de la utopía, a partir del que empezar a imaginar otra vez la sociedad, ya sea buscando en los discursos políticos alternativos otras herramientas o ejercitando una libertad que produce elocuencia en el espectador. *Revolución* construye un espectador activo, que debe pensar qué hay que hacer frente a este estado de cosas. Boal no dice cómo debemos pensar, solo invita a pensar nuevamente, porque es indispensable. La operación política y poética puede sintetizarse de esta forma: demolición, sustitución y vacancia. Es un llamado desde la carencia, vacío o ausencia a imaginar la utopía de un territorio, de un mundo mejor. Si esta es la tremenda y paradójica situación del obrero, del que a la par todo depende y está desamparado, del obrero que debe indicarle a su esposa: “Y decíle a nuestro hijito que nunca pida aumento de sueldo. Y que no se olvide besar los pies del patrón”, Boal le pregunta al espectador: ¿qué debería hacerse para el cambio? El espectador debe imaginar un modelo político de sustitución.

La poética de *Revolución* es, insisto, fascinante. A todo lo señalado se suma el intertexto con el drama de estaciones expresionista (cómo José da Silva va atravesando pruebas por los mundos del trabajo, el comercio, la Cámara de Diputados, la Policía, el partido político, el periodismo, la medicina, etc.), el teatro de los muertos, los relatos de cordel y los martirologios (o mejor aún, los antimartirologios) populares. Y *La Biblia* como palimpsesto del “los últimos serán

los primeros” y la revelación intertextual de Zéquinha cuando identifica, finalmente, al obrero con Dios: “Pueeee-blooo. Pueeee-blooo. José da Silva, hermano, ¿por qué me abandonaste?”.

JORGE DUBATTI