

Plínio Marcos y Juan Radrigán: Íconos del teatro de resistencia**Marcos Antônio Alexandre y Sara Rojo**

En mi país
los muertos no están muertos
los vivos no están vivos.
En mi país, duro de norte, verde de sur,
pasan cosas que ni el aire comprende.
En mi país, demasiado ejército, demasiada
pobreza,
hubo un día, hijo de sangrienta madre,
que nos acostamos con la esperanza y
despertamos
durmiendo con la traición.
Es desde entonces
que los muertos no estamos muertos,
que los vivos no estamos vivos.
Pero en mi país, presumido de lagos,
mujeres, vino y cordillera,
la lucha es al hombre
lo que la lluvia a la tierra.
ya lo dije:
es un país cabalmente hermoso,
cabalmente largo y taciturno,
donde pasan cosas
que ni el aire comprende.
Radrigán, *La contienda humana* (22-23)

La modernidad, como sabemos, trajo la utopía del futuro y ese motor generó una búsqueda incesante de lo nuevo. Se instaura, como dice Octavio

Paz, en *Los hijos del limo* (1974), la tradición de la ruptura. La modernidad implicó el desarrollo de determinados valores, por ejemplo el énfasis en el individuo, la ciencia y la razón cartesiana, lo que la vinculó, directamente, con modelos económicos que privilegian el desarrollo de determinados individuos. Modelos excluyentes en términos económicos, sociales y culturales.

Es interesante observar las particularidades que ese proceso adquirió en América Latina; por ejemplo en Chile ese proceso tuvo un desarrollo tensional marcado por un vínculo doblemente colonial con Europa:

Con todo, con la llegada de ingleses, franceses y norteamericanos a los puertos chilenos después de 1810 el vínculo europeo se transformó en un legado de corrientes divergentes. La oligarquía chilena se halló tironeada por las fuerzas inerciales de la tradición hispánica y las fuerzas emergentes de la modernidad industrial y liberal. Dos cordones umbilicales igualmente fuertes y nutritivos, pero contradictorios. Los viejos patriarcas se apegaron a la tradición hispánico-católica, pero en el fondo de esa misma tradición la "juventud dorada" se vio revuelta y arrastrada por el vértigo de la modernidad liberal. (Salazar 16-17)

De este modo, vemos cómo la República nació en Chile a partir de los modelos europeos. El primero, colonial y el segundo, liberal (recordemos que desde el comienzo las nacientes Repúblicas adoptaron el sistema del libre-cambio). En este país el teatro acompañó el desarrollo nacional desde la pieza romántica *La Camila o la Patriota de Sudamérica* de Camilo Henríquez (1816): "¿No fuera posible que empezase por aquí en Sud América el imperio de la razón y de las leyes sabias y paternas, como el blando resplandor de la aurora?" (Henríquez III, 1).

Dentro de los sistemas artísticos, fue el realismo la forma que más claramente acompañó la evolución del sistema social, ya sea para reafirmarlo o para criticarlo. De este modo, el modelo stanislavskiano del realismo psicológico que busca reflejar con verosimilitud un referente externo fue el más utilizado como una de las formas de adecuación del sujeto al interior del sistema y el modo más eficiente que encontró el teatro para presentar los conflictos de la clase media. Se escriben y montan, con gran éxito, desde el comienzo del siglo XX piezas que responden a ese sistema. Por ejemplo, *La viuda de Apablaza* de Germán Luco Cruchaga (chileno) ya en 1928 presenta, usando un realismo psicológico del mejor cuño (el autor escribe a partir de lo que supo sobre una viuda en un viaje a Villarrica en el sur de Chile) y en diálogo intercultural con el mito *Fedra*, una pieza que tiene este objetivo. El

castigo a la ruptura del límite generacional y familiar en el acto de amar, moraliza. Así entendemos el desenlace como la vuelta al orden social imperante, con límites económicos y normas morales fijas. Esa solución cuenta con la identificación del lector-espectador a través de una estética que busca la verosimilitud. La viuda de Apablaza es castigada por amar a su hijastro y paga esta pasión con la muerte perdiendo primero su dinero y luego la vida. Observemos la correlación poder-dinero-vida. El primer castigo es la pérdida del dinero, y por consiguiente de poder, pues ambas cosas pasan a las manos de su hijastro, y el segundo es la pérdida del objeto amado, lo que la lleva al suicidio. A través de este ejemplo, hemos intentado mostrar el papel histórico que, generalmente, ejerció el realismo como reproductor de las estructuras existentes.

Por su parte, según João Roberto Faria, “uma das principais características da produção cultural brasileira do século XIX é sua dependência em relação aos modelos europeus, sobretudo franceses...” (261). Para este mismo crítico en Brasil “O aprimoramento moral da sociedade foi a grande divisa do realismo teatral” (266). Lógicamente, esta corriente ha tenido ese papel. Autores importantes en la historiografía del teatro latinoamericano retrataron críticamente la clase media. Cabe señalar, por ejemplo, lo que observa el crítico Sábado Magaldi con relación al dramaturgo brasileño Oduvaldo Vianna Filho y a su pieza *Moço*: “Assiste-se à dolorosa passagem do idealismo da juventude para o realismo da maturidade, com seu séquito de frustrações, sordidezes e compromissos inglórios. Biografia simbólica não só do intelectual, mas de parcela ponderável dos profissionais liberais” (Magaldi, internet).

Con todo, lo que nos interesa en este artículo es mostrar que en el período más oscuro de Latinoamérica, el período de las dictaduras militares, hubo una acentuación de la postura crítica frente al sistema. Muchos autores reaccionaron, desde la propia modernidad, a través de diversas formas estéticas. Una de las formas de resistencia teatral que fue utilizada una especie de hiperrealismo, pues la “realidad” fue representada a través de juegos inusitados dentro de la estética de la cuarta pared stanislavskiana. Decimos especie, pues muchas veces esa estética se desplazó hacia formas más abstractas que incluso se conectaron con la dramaturgia de Samuel Beckett, que según Consolini pone en peligro el estatuto teatral por romper con la acción dramática. En términos ideológicos, nos ocupamos de un tipo de escritura que le hace honor a las palabras de Julia Kristeva: “No le veo otro papel a la crítica y a la teoría literaria más que el de hacer luz sobre el valor

de las experiencias-rebeldía, formales y filosóficas, que tal vez tengan una oportunidad de mantener viva nuestra vida interior” (21). Estas piezas forman iconos de rebeldía, no tanto en la estética pues si bien se acercan a un teatro como el de Beckett no llegan a romper con la acción dramática, sino que en la abertura social que realizan en el palco subiendo a sus tablas a seres que usualmente no son ni siquiera vistos en su deambular por la sociedad. Un autor importante en esta línea fue en Chile Marco Antonio de la Parra con piezas como *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (con una tentativa censurada de montaje de 1974) que desenmascaran el autoritarismo del modelo social y político a través de un juego de fantasmas en un espacio onírico de muerte: viejos garzones se reúnen en un decadente restaurante santiaguino para realizar un ritual de exterminio de viejos políticos oligarcas.¹

Cabe resaltar que ese hiperrealismo no fue la única experiencia de “rebeldía al status quo” realizada en América Latina. En el reciente siglo pasado se dieron otros momentos de encuentro y éstos se produjeron, paralelamente, a procesos políticos intensos (revolucionarios o dictatoriales). Es en ese contexto que surgió el teatro del oprimido del brasileño Augusto Boal, que permitió a los teatristas ensayar una práctica de resistencia política. Esta técnica teatral se difundió por toda Hispanoamérica a través de experiencias como los grupos campesinos y estudiantiles registrados en actividades performáticas como las de la organización no gubernamental chilena CENECA. Podemos afirmar que fue la metodología más empleada por los teatristas para responder a los sistemas opresores implementados por las dictaduras latinoamericanas. Augusto Boal es un creador que teoriza y expande a través de su quehacer teatral y sus libros una concepción de educación y cultura resistente.²

Merece la pena destacar en este punto de nuestra reflexión que los autores que son nuestros objetos de estudio, es decir Juan Radrigán y Plínio Marcos, también dedicaron su labor artística tanto a la reflexión como a la práctica teatral impartiendo cursos, ponencias y talleres de teatro. Plínio Marcos, aunque con propósitos distintos que Augusto Boal, ha hecho de su arte un espacio de resistencia, haciendo y practicando una teorización ideológica a partir de las diversas palestras y cursos que ofreció a lo largo de su vida, lo que puede ser comprobado con las palabras de Vera Artaxo: “A rotina era essa. Muitas vezes tínhamos eventos à noite ou trabalho (palestras fora). Promovíamos leituras de peças e alguns jantares em casa.... Viajávamos muito, para o interior ou outros estados (palestras)” (Entrevista). En el período de la dictadura brasileña el arte ejerció un papel de resistencia

y la dramaturgia fue la forma que Plínio Marcos encontró para mantenerse intelectualmente activo. Una vez le preguntaron lo que representaba el Bando, el grupo del cual formaba parte, y su respuesta fue:

Uma resistência. Devido à ocupação do nosso mercado de trabalho, nós fomos sendo encurralados, empurrados pra margem da sociedade. Foi aí que nos encontramos. Uns por ideologia, outros apenas por necessidade de trabalho, nos reunimos para tentar abrir um espaço onde se pudesse exercer nosso ofício com dignidade. Assumindo também nossa condição de subdesenvolvidos, aproveitando o espaço conquistado para falar a nossa língua, admitindo nossas limitações artísticas, com a naturalidade de perdedores que somos, sabendo que a primeira tarefa é comer, manter a dignidade e subverter. Partindo daí, rompemos com os padrões de cultura de cada um, nos respeitando dessa maneira, certos de que cada um dá o melhor que tem, no seu próprio nível, sem precisar inchar a veia do pescoço....
(*Jesus Homem* 60-61)

Juan Radrigán, a su vez y según sus propias palabras, imparte cursos de dramaturgia “por gusto y por supervivencia” (Entrevista). De su taller participan operarios, ingenieros, actores, directores y Flavia Radrigán, su hija.³ El resultado de eso es que algunos textos escritos por integrantes de esos talleres ya fueron llevados al escenario por directores chilenos. Según Carola Oyarzún: “Los dramaturgos que hacen talleres tienen como resultado poseer muchos discípulos y seguidores y, por lo tanto, es muy posible distinguir en escrituras dramáticas más jóvenes la influencia de Juan Radrigán” (Entrevista). Eso explica la relación que establece Radrigán con el teatro en tanto formador de opiniones y con el proceso que convirtió su dramaturgia en una referencia en el contexto artístico de Chile.

Otra metodología surgida en esta misma línea en los años 60-70 fue la creación colectiva, pues permitía poner en práctica un sistema de construcción democrática – por lo tanto rupturista del contexto – a la vez que facilitaba la construcción en la escena de las problemáticas contingentes que preocupaban a los sectores más politizados. Es interesante observar que este tipo de producción ha evolucionado en las últimas décadas en Brasil hacia lo que se denomina “proceso colaborativo” que partiendo del principio colectivo, mantiene las funciones definidas para cada profesional. Un grupo importante en esta línea y con la misma carga de ruptura con un arte acomodado al sistema es el Teatro da Vertigem dirigido por Antônio Araújo. Este grupo, por ejemplo, durante diez años trabajó en una trilogía bíblica: *O paraíso*

perdido, *O livro de Jó* y *Apocalipse I,II* que establecen una crítica y una forma de hacer teatro resistente a la impuesta por el modelo mercadológico de las comedias fáciles y las compañías definidas por nombres que aparecen en la TV.⁴

Es dentro de este marco de resistencia y ruptura – que existió y aún perdura – que nacieron las obras que estamos llamando hiperrealistas y dentro de las cuales se insertan las creaciones del brasileño Plínio Marcos (1936-1999) y del chileno Juan Radrigán (1937). Como ya señalamos, consideramos estas piezas hiperrealistas en tanto abandonan el modelo de la copia fiel al referente en pro de una forma que utilizando lo onírico, la exageración y la metáfora pueda dar cuenta de manera rupturista con la polifonía de formas y voces que se conjugan en un determinado referente.

El teatro de estos autores, a través de los textos dramáticos y de sus respectivas puestas en escena, cuestiona los valores estructuradores de nuestras sociedades y pone en jaque incluso aquéllos considerados como desestructuradores. Los textos de estos dramaturgos trabajan a partir de ese referencial. Son dos países, dos culturas con rasgos sociopolítico-económicos comunes, dos realidades que se interrelacionan en los textos de Radrigán y Plínio Marcos. Ambos autores desde el margen, como lugar de enunciación, ponen en debate la relación de doble marginalización (sociocultural) vivida por seres humanos al interior de sus respectivas comunidades, Chile y Brasil. Podemos observar a nivel temático la presencia de tópicos relacionados con la marginalidad y a nivel de la forma que son los excluidos, los subalternos, quienes tienen la voz activa y que esa voz se eleva desde su propio lugar de enunciación y con su propio lenguaje. La crítica es unánime, en ambos países, cuando afirma que es a partir de los márgenes que surgen los textos dramáticos de estos autores. Carola Oyarzún al referirse a la obra de Radrigán dice:

Desde los márgenes de nuestra sociedad se rebela una dramaturgia que hablará de seres desolados en su pobreza y en su abandono; serán borrachos, prostitutas, vagabundos, solitarios y ermitaños entre otros marginales, concebidos dentro de un ascetismo de las formas visiblemente restringidas en el espacio, en el número de personajes, en el lenguaje y en la mínima acción. (1999; 205)

Por otro lado, Dionisio Neto comenta la obra de Plínio Marcos en los siguientes términos:

Tudo soa cru, mas nunca amargo em suas peças. Ladrões, prostitutas, cafetões, palhaços, marginais, tudo ganha som de poesia seca. Plínio

os eleva, expõe a ferida sem pudores, dando-lhes uma condição humana estratosférica e fazendo deles um assustador espelho, estranhamente familiar.

Extrañamente es como si los dos viviesen en una misma nación o, siendo más precisos, como si los dos compartiesen la escritura. Por supuesto que el contexto socio-histórico en que hemos vivido – brasileños y chilenos – nos posibilita entender la cercanía que hay entre los textos de los dos dramaturgos, pues sabemos que sobrevivimos, entre otras cosas, a historias de exclusión y de opresión muy similares. El discurso impreso en las páginas pasó a representar, en instantes de silenciamiento, la voz reprimida simbolizando la intensificación del deseo individual y colectivo. Se produjo un desplazamiento de la política como un quehacer ciudadano a la política como temática artística, sólo que, por las prohibiciones de lo público, esa temática aparece en la esfera de lo privado. Lo interesante es que lo íntimo asume significaciones que nos remiten a lo colectivo. Los personajes del universo dramático de Radrigán y Plínio Marcos a través de sus acciones nos van a mostrar, analógicamente, más que historias personales, la historia de sus pueblos en un determinado contexto, específicamente de un sector de sus sociedades que, generalmente, no es valorado por quienes sustentan el poder e incluso por quienes están ubicados exitosamente dentro del sistema.

Cuando analizamos la obra de estos autores vemos que sus personajes siempre están viviendo en una situación límite, donde cada uno busca encontrar un espacio para proyectarse, para mantenerse vivo. El texto ficcional, como portador de una cierta realidad, adquiere un carácter de denuncia social y se transforma en uno de los ejes de representación del sub-mundo, asumiendo connotaciones para-textuales (Rojo). De esta condición, extraemos algunas características comunes a la obra de los dos dramaturgos y que tienen que ver con la estructuración nemotécnica de las “identidades olvidadas” en América Latina. Sabemos que la memoria oficial fue construida por los agentes sociales hegemónicos y que la contra memoria o memoria de resistencia por los agentes insertos o empáticos en (o con) los movimientos sociales: estudiantes, trabajadores, etc. Entonces, ¿quién construye la memoria de esos seres que están al margen del sistema, de los no agentes? Juan Radrigán y Plínio Marcos asumieron esa función y sus obras nos permiten entender esos sujetos connotándolos con otro sentido. Ya que no podemos cambiar el pasado (las vidas de esos seres) podemos al menos, siguiendo a Elizabeth Jelin, reinterpretarlo (Jelin 5). Esta autora señala por ejemplo que “En cualquier momento y lugar, es imposible encontrar una memoria, una

visión y una interpretación únicas del pasado, compartidas por toda una sociedad” (6). Por lo tanto “el espacio de la memoria es un espacio de lucha política” (6).

En *Barrela*, texto escrito por Plínio Marcos y representado en 1958/59, encontramos individuos que cometieron algún tipo de delito y son encarcelados, amontonados como si fueran bestias. Es interesante observar que un texto escrito hace casi medio siglo siga siendo tan actual. Todos los días sabemos de motines en los presidios latinoamericanos porque, entre otras cosas, en un lugar donde deberían haber como máximo diez personas hay cincuenta. En Belo Horizonte y Río de Janeiro, en el año de 2003, hubo sangrientos motines y en Concepción y Chillán ese mismo año a través de una protesta los presos reivindicaron sus derechos. Estos tipos de rebeliones ya forman parte de nuestras sociedades y los grandes centros urbanos ya se acostumbraron a ellas.

El texto *Barrela* surgió después que un conocido de Plínio Marcos fue preso por estar sin documentación en Santos. En la cárcel fue violado por varios detenidos y después de salir, decidió vengarse, matando a cada uno de ellos. Plínio Marcos afirma que hasta entonces jamás había pensado en escribir ningún texto para el teatro; sin embargo, aquella situación no salía de su cabeza: “E dei o nome de Barrela, que é a borra que sobra do sabão de cinzas e que, na época, era a gíria que significava o mesmo que curra, ou seja, quanto todos estupram um” (Barrela 6). Es connotativamente fuerte que desde el nombre de la pieza se sitúa la acción en un contexto, pues *barrela*, como signo lingüístico y teatral, puede tener la significación de barro, de podredumbre, de deshecho.

La contemporaneidad de esa obra de Plínio Marcos es incuestionable. La escritura del autor dialoga con la sociedad en que vivimos, por ello es que lecturas escénicas de sus obras continúan siendo llevadas a cabo. En 1990, bajo la dirección de Marco Antonio Cury fue rodada una versión cinematográfica del texto – *Barrela, Escola de Crimes*. En 1999, Sérgio Ferrara, en São Paulo, también atraído por la actualidad del texto dramático lo lleva otra vez al escenario logrando pasar al espectador la misma fuerza, llegando, inclusive, el escritor enfermo a asistir al estreno del montaje como nos cuenta Vera Artaxo: “Na estréia, ele já estava bastante doente. Mas ia todos os dias (quando não estava hospitalizado) lá pro teatro (aí, acompanhado, que a saúde já não lhe permitia independência). Viu várias vezes o espetáculo” (Entrevista). En 2004/2005, el director Roberto Bomtempo, ahora en Río de Janeiro, monta otra propuesta espectacular del texto pliniano. Según las

palabras del director “Cada época tem sua realidade, mas traz em comum o encontro do ser com a vida, as relações das quais os homens nem sempre se dão conta. Em 1959, quando estreou, a peça já expunha a opressão entre o pátio da cadeia e a cela, e dali o paralelo com a sociedade” (Folha Ilustrada).

Coincidimos con Bomtempo, que *Barrela* se convierte en un icono dentro de la dramaturgia pliniana. Esta obra es tan importante que el autor la rescata en *A mancha roxa* (1988) demostrándonos que no hay teatro neutro y estableciendo, así, una intertextualidad a partir de su propia dramaturgia. En *A mancha roxa* el dramaturgo retoma la temática de la cárcel, sólo que a partir de otra problemática, el SIDA, y de un contexto cultural también distinto (la sociedad brasileña al final de los años 80). La concepción de esta pieza surge a partir de una invitación que recibió Plínio Marcos de profesionales de una agencia de publicidad para grabar un mensaje sobre el SIDA con el objetivo de que éste pudiese ser transmitido para los detenidos. Según las palabras de Sábato Magaldi,

Tão meritória pareceu a iniciativa ao dramaturgo que ele nem cobrou pelo trabalho. Quanto à mensagem, apenas divergência. Não queriam que Plínio implicasse a responsabilidade pela disseminação da Aids nas celas. Acreditando, certamente com razão, que o Estado tem que zelar pela integridade do indivíduo, a partir do momento em que ele é afastado, por efeito de sentença, do convívio social, o autor não aceitava censura ao texto publicitário. Prevaleceu o seu ponto de vista e o êxito coroou o empreendimento – o teipe recebeu até prêmio internacional. (223-24)

Nuevamente, a ejemplo de *Barrela*, son seis personajes que se encuentran detenidos por distintos crímenes y delitos. Sin embargo, ahora, son seis mujeres y el centro de las acciones dramáticas es el SIDA, que llega en las celdas a través de uso compartido de las agujas utilizadas para inyectar las drogas. En el desenlace de las acciones dramáticas, todas se descubren infectadas pues ven manchas en partes distintas de sus cuerpos. Contraponiendo a *Barrela*, en esta obra, el escenario es la celda especial de un presidio femenino. Sabemos que el derecho a la celda especial es concedido a los detenidos que tienen curso universitario. No obstante, en la construcción dramática de Plínio Marcos, otros son los motivos enfocados para la concesión de este beneficio, demostrando como los derechos legales y civiles son manipulados en el sistema carcelario brasileño.

A mancha roxa refuerza el carácter socio-político del texto pliniano como podemos observar a través del parlamento del personaje *Professora*:

Foda-se! Vou berrar. Exigir. Cobrar. Perturbar. Mostrar a injustiça que fazem com a gente. Pra acreditar que minha vida valeu, pra acreditar que apesar de tudo valeu matar o homem que me sufocava. Eu tenho que continuar a lutar contra o sufoco... É berrando que vamos ver se adianta. (*Como louca, corre para grade.*) Eu estou com a roxa! Eu estou com a roxa! Preciso ser tratada. Entrei aqui sem nenhuma roxa. Entrei aqui limpa. Limpinha. Promotor, juiz, quem me mandou pra cá tem que exigir meu tratamento. Canalhas! Eu estou doente. Doente. Mas vim pra cá boa. O Estado, o Estado, o Estado é responsável por mim. O Estado tem que me curar. Eu quero minha saúde. Quero minha vida. O Estado é culpado. Estado é culpado. (*Vai perdendo o ânimo*) O Estado. O Estado... O Estado.... (34)

Este parlamento se destaca no sólo por su cuño didáctico, sino también y principalmente, por haber sido proferido por alguien que siempre tuvo, como objetivo de vida, luchar en contra a las desigualdades sociales. El trecho citado marca el hecho de que Plínio Marcos no aceptaba ningún tipo de cesura y expresaba su visión crítico-social, como dijo Magaldi: “O Estado tem que zelar pela integridade do indivíduo, a partir do momento em que ele é afastado, por efeito de sentença, do convívio social” (224).

Actualmente, los conflictos en las cárceles siguen presentes. Sabemos que un preso es capaz de controlar casi todo el narcotráfico de una megalópolis como Río de Janeiro. Son hechos como ése los que hacen que el tema sea contemporáneo y que permiten, por ejemplo, entender el éxito de la película *Carandiru* dirigida por Hector Babenco y basada en el libro *Estação Carandiru* de Drauzio Varella.⁵ La acción de ese film es narrada a través de la mirada de un médico que frecuenta la Casa de Detención de São Paulo a lo largo de doce años, historias de crímenes, venganza, amor, amistad, culminan en la fatídica masacre ocurrida en 1992. La narrativa fue construida como un vigoroso rompecabeza donde una historia se entrelaza en la otra, formando un panel realista y llamativo. Este hecho hizo con que la Red Globo de Televisión haya invertido en llevar para la pequeña pantalla una serie en 10 capítulos, basada en la película y que rescata las historias de los personajes del libro de Varella, que sobrevivieron a la masacre. Esta serie, aunque formase parte de la programación nocturna – fue siempre exhibida después de las once de la noche a causa de las escenas de violencia y algunas veces de desnudo – logró un gran índice de aceptación por parte de los telespectadores brasileños.⁶

En otro texto del escritor, *Dois perdidos numa noite suja*, Tonho y Paco dividen el mismo dormitorio. Paco vive del dinero que recibe por tocar su flauta en las calles y bares; esta situación se mantiene hasta que la pierde después de una noche de alcohol. Tonho representa el *retirante*, persona que abandona a la familia y va a la ciudad en busca de empleo, y, que en este caso específico, termina como cargador en el mercado local. Tiene buena apariencia y estudios, pero no consigue comprar un par de zapatos para intentar hacer otra cosa. Se siente obligado a robarlos, pero no le sirven y mata a Paco para obtenerlos. El personaje que había sido llamado la “*garota do negrão*” porque no peleaba se vuelve un asesino. Los zapatos se transforman en un ícono que representa los deseos de un sujeto cuyo único límite es la muerte (Lacan). La falta de zapatos, obviamente, se refiere a algo mucho más existencial que ese objeto, asumiendo connotaciones semánticas que se relacionan con la falta de oportunidades de gran parte de la población dentro un modelo económico excluyente.

Ese mismo sentimiento de impotencia frente al sistema es lo que lleva Zé a golpear la barriga de Nina, embarazada de su primer hijo en *Quando as máquinas param*. Ese acto es un reflejo del estado emocional después de meses buscando un trabajo. Él cuando sabe del embarazo de su esposa se siente muy feliz, no obstante esos momentos de felicidad se transforman en sentimientos de inseguridad. Lo que le duele a Zé es la certeza de que no tendrá como conseguir el sustento de su familia. Eso es suficiente para que no permita el nacimiento de su hijo.

Podemos afirmar que el mundo dramático de Juan Radrigán, como el de Plínio Marcos, está centrado en la dimensión social y se proyecta desde sujetos específicos. En el monólogo *Isabel desterrada en Isabel* de Juan Radrigán; Isabel, una mujer con más de cuarenta años, camina por las calles remordiéndole sus memorias fragmentadas y su mundo de soledad, cuestiona a Dios y a través de él a su propio universo de inseguridad y abandono. Sólo que las obras de Radrigán no siempre se estructuran a partir de personajes visibles, y quizás ésta sea una de las diferencias que podemos establecer con Plínio Marcos pues si bien en su escritura lo simbólico tiene un papel fundamental (los zapatos) no se concretiza ese recurso estético en seres inexistentes. En cambio, en Radrigán éste es un recurso recurrente. En *El invitado*, la pareja, Pedro y Sara, dividen el mismo espacio con un convidado, que en nuestra lectura, es un ícono invisible del poder. Este personaje es citado a lo largo del texto, pero jamás aparece físicamente. Sólo sabemos de su presencia a través de las marcas semióticas presentes en los diálogos de

la pareja. Podemos asumir el carácter abstracto de este personaje ya que no tiene nombre ni rostro, aunque esté en todas las acciones dramáticas del texto. De esa forma, trae una connotación simbólica que traspasa las líneas de la escritura, pues sabemos que el poder no tiene rostro. En esta misma pieza, vemos que para los que están en el margen hasta la identidad formal establecida por el sistema a través de un nombre se pierde en un colectivo indiferenciado, como demuestra el parlamento de Pedro:

Me llamo Pedro, como mi padre; pero si voy pasando por cualquier parte y alguien dice José, Mario, Guillermo, Pancho, Tito o Antonio doy güelta la cara y miro, porque es a mí al que llaman. Soy el que nunca jue a la escuela, y el que se cae de arriba de los andamios y el que lo recoge, el que atropellan en la calle, porque va pensando cómo se las va arreglar la vieja en la casa pa hacer comía, el que gasta lo que no tiene, el lleno de deudas; el a veces alegre y el casi siempre triste. Soy desabollaor, pintor, mueblista, mecánico, cargaor de la vega, lustrador, prensista, y too lo que se puee ser pa asegurarse un lao pa vivir, un pan p'al hambre y un mujer p'al corazón.... (*El invitado* 153)

Estos personajes radriganeanos de alguna manera se relacionan con los de la pieza *Homens de papel* de Plínio Marcos, donde vamos a encontrar un grupo de personas que sobreviven porque recogen papeles en los rincones de la ciudad (basureros, calles) para venderlos a un explotador llamado Berrão. ¿Qué representan esos "hombres de papel"? Paulo Vieira se cuestiona a sí mismo y luego argumenta:

O que é um homem de papel? A primeira resposta é óbvia, a que trata da ação mais imediata da peça: pessoa que vive de catar papel pelas ruas. Mas também pode muito bem ser um homem débil, efêmero, contingente. Um homem sobre o qual se escreverá um destino, ou se rabiscará um projeto. Ou um homem sem significância. (88)

Coincidimos con las palabras de Vieira y agregamos que son seres humanos fragmentados socialmente, sujetos descentralizados y que viven, literalmente, en el submundo, en una frontera espacial, discursiva, y sobre todo social. Seres que, aunque poseen el libre albedrío, no consiguen cambiar su destino, imperando así el determinismo. ¿Cómo leer *Homens de papel e Isabel desterrada en Isabel* por ejemplo sin pensar en la infinidad de personas que viven de ese oficio en las ciudades brasileñas y en los grandes centros urbanos de Latinoamérica? ¿Qué expectativas de vida tienen esos tipos sociales?

Infelizmente nosotros no tenemos las respuestas para esos cuestionamientos; sin embargo, creemos que no se puede leer los textos aquí citados sin sentirse sensibilizado por sus personajes. Hay que tener en cuenta el papel que cumplimos como lectores y/o espectadores que recibimos los *inputs* sensoriales que nos producen los textos dramáticos y/o espectaculares para hacerlos dialogar con nuestros contextos, concretizando así estos lenguajes en nuestros universos de experiencias.

Los borrachos fantasmas (1998) es una pieza post dictadura, pero en la cual siguen apareciendo las marcas de la exclusión capitalista, pues dígase lo que sediga, éstas se agudizan cada día más al interior del neoliberalismo. También aquí están presentes seres invisibles a los cuales los personajes saludan sistemáticamente, los límites entre la vida y la muerte, entre la realidad y la ficción son tenues y se traspasan sin que signifique un quiebre radical de la convención teatral. Este texto, por otra parte, se conecta con la pieza ya citada de Marco Antonio de la Parra, *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, que también se ubica en un local público pleno de fantasmas. En la pieza de Marco Antonio de la Parra el lenguaje tiene una carga soez que reconocemos tanto en los textos de Radrigán como en los de Plinio Marcos. El lenguaje utilizado refleja desde el verbo los márgenes que presionan el centro y, en nuestra lectura, es por eso y no por la crudeza de las palabras que se produjo la prohibición que tuvo el Teatro de la Universidad Católica para el montaje del texto en 1974. Sin embargo, no podemos afirmar que la pieza de Marco Antonio de la Parra, *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, sea exactamente igual a *Los fantasmas borrachos*, puesto que aunque se ubiquen en atmósferas semejantes (un restaurante o un bar donde pululan los espíritus) y respondan a una estética que rompe tanto los límites ficción/realidad como la frontera vida/muerte trazada a sangre y fuego por nuestra cultura occidental, caminan en dos direcciones diferentes: la primera a una revisión de la historia política chilena y la segunda a una retrosección en la hora de la muerte. Quizás el eje de encuentro esté entre ese espacio contextual histórico y la problemática existencial presentada a través del rompimiento de las esferas claramente delimitadas por el realismo, así como el eje de confluencia entre Radrigán y Plinio Marcos se ubica en el desplazamiento de la clase media como el segmento social privilegiado para ser llevado al palco. Para Radrigán *Fantasmas borrachos* “es la historia de un puñado de seres humanos, que en tránsito hacia su desaparición definitiva, exigen una respuesta que dé validez, significado a sus vidas” (35). Para nosotros es una experiencia

de rebeldía que nos impulsa a creer que es posible dentro de un régimen capitalista, hacer un arte que no se inscriba en lo mercadológico.

De este modo, las problemáticas de la existencia individual concreta forman parte del universo dramático de Juan Radrigán y Plínio Marcos. A partir de ese embate, otros aspectos surgen como puntos de fricción en los textos dramáticos: la cuestión de la libertad, el miedo/temor, la moral, la soledad, la angustia, el hambre, la humillación, la rutina, la explotación, la pérdida de la familia, la incapacidad de amar, el sentirse extranjero frente a sí y a los otros, la responsabilidad de sí mismo, la toma de conciencia. Todos esos aspectos se relacionan con la realidad que nos circunda. Por ejemplo, la libertad puede ser vista en *Hechos consumados* (1981) de Juan Radrigán a través del personaje Emilio cuando éste elige la muerte a dar dos pasos y salir del terreno que es cuidado por Miguel. La muerte aquí no representa sólo el final trágico del personaje, sino la concreción de su derecho a la elección. Éste es el momento de ápice de la libertad del personaje que, a pesar de efímero, vale por toda su existencia.

Lo interesante es que los problemas señalados por Juan Radrigán y Plínio Marcos no sólo se refieren a diferencias de puntos de vista con relación a la realidad, sino a la total “incongruencia entre las necesidades morales físicas y espirituales del hombre y lo que un sistema social corrompido le ofrece” (Molina 47). Es este sistema social corrompido,⁷ y podemos agregar corrupto, el que se conecta con la violencia y la agresividad; por eso las acciones delictuales según Paulo Vieira, “são a tradução do problema filosófico fundamental, qual seja, o mal que flui através dos tempos” (40). Los personajes, insertos en este submundo, presentan un cierto nihilismo y determinismo, pues no son capaces de cambiar la situación en que se encuentran. Es el caso, por ejemplo, de los personajes Paco, de Dois perdidos numa noite suja (1966): “Bela merda. Estudar, pra carregar caixa” (21); la Professora, de A mancha roxa (1988): “Não salvará ninguém, A religião da canalha é coisa de canalha. Papa, pastores, gurus, pais de santo, todos roxos, cagando as tripas roxas pelos altares e nenhum santo pra lhes valer” (24); y Sabina, de Testimonios de las muertes de Sabina (1979): “(Vacía) Si no los respetan, si no los escuchan, no poímos vivir.... Toa la vía viví engañá; nunca ía a poer tener na que juera mío pa siempre.... Cualquier día venían y me lo quitaban too.... ¿En qué mundo vivimos? ¿En qué mundo de mierda vivimos?... (Llora)” (5). Esas tres figuras, cada cual a su manera, se convierten en expresiones del nihilismo.

Otro aspecto que merecería un análisis más profundo, pero al cual sólo nos referiremos tangencialmente es el lenguaje empleado y su recepción. Para un brasileño entender el discurso de Plínio Marcos no es, en principio, una tarea difícil porque éste forma parte de su cultura. Lo mismo puede ser dicho respecto a un chileno con relación al texto de Juan Radrigán. No obstante, lo contrario no puede ser afirmado, ya que brasileños y chilenos no tienen porque conocer las especificidades del lenguaje oral que se relacionan con un sector específico de la sociedad. Sin embargo, en nuestra lectura, lo que importa es la posibilidad de diálogo que puede ser establecida a partir de los textos de los dos dramaturgos, observando como se conjugan sus obras. Incluso, en lo que dice respecto a la recepción de los textos, podemos afirmar que las piezas de Juan Radrigán y Plínio Marcos, a pesar de encajarse estéticamente en la modernidad, pueden incorporar, en los posibles textos espectaculares, elementos de carácter postmoderno, por ejemplo a través del uso que se dé a esa especificidad del lenguaje. Lo que facilitaría una recepción más amplia, puesto que en nuestra contemporaneidad, donde se discuten cuestiones como “valor” e “identidad,” las obras de Radrigán e Plínio Marcos rompen con el discurso hegemónico y canónico. Comentamos con Juan Radrigán que sus piezas recuperan un lenguaje que no forma parte del canon literario y le preguntamos por el sentido de escribir utilizando ese tipo de lenguaje que, además de huir del canon literario, le da voz al subalterno. Él responde:

Esto está dentro de lo que yo quería hacer que es llevar los marginados al primer plano. Siempre que los marginados en el teatro son como segundones, secundarios. Están puestos ahí no como personajes principales. En todas mis obras son personajes principales y los llevé con su lenguaje y todo. Por esto el lenguaje era muy importante para mí y para producir también una identificación porque trabajábamos mucho en poblaciones... recorríamos poblaciones y lugares y la gente no conocía lo que es el teatro. Entonces por medio del lenguaje, de su lenguaje había una identificación con lo que estaba sucediendo en el escenario. (Entrevista)

Esta “identificación” a que se refiere Radrigán es la misma que nos posibilita observar, conocer y entender mejor (o buscar hacerlo) su obra.

La misma relación puede ser establecida con el dramaturgo Plínio Marcos, que llegó a declarar que:

Eu, por essa luz que me ilumina, não fazia nenhuma pesquisa de linguagem. Escrevia como se falava nas cadeias. Como se falava

nos puteiros. Se o pessoal das faculdades de lingüística começou a usar minhas peças nas suas aulas e pesquisas, que bom! Isso era uma contribuição para o melhor entendimento entre as classes sociais. (Contreras 31)

El autor, al hacer de sus personajes marginados el centro del discurso, también se convierte en el responsable por la transmisión hacia otros sectores sociales del lenguaje de esos seres excluidos. Para los críticos Javier Aracibia Contreras, Fred Maia y Vinícius Pinheiro:

Entender a dicção dessas personagens, que Plínio tomava emprestada para suas histórias, requer do leitor o entendimento do mundo em que eles vivem. O leitor precisa se despir primeiro de toda carga literária que carregue e, depois, dos medos e preconceitos contra aquilo que realmente o povo evoca e canta. (Contreras 31)

Estamos de acuerdo con lo enunciado, principalmente en lo que se refiere a la necesidad de un lector “abierto” a aceptar al lenguaje propuesto. En ese caso la jerga enuncia, entre otros aspectos, lo cotidiano del universo representado.⁸ Los dos autores se sumergen en el lenguaje de los subalternos: individuos de los muelles, de los puertos, los malandrines, detenidos, desempleados, prostitutas, tratándose de Plínio Marcos; los desamparados y aislados socialmente, andariegos, habitantes de mundos deshabitados en Radrigán.

Un aspecto importante que no podemos dejar fuera de nuestro análisis tiene que ver el papel que cumple la mujer en la dramaturgia pliniana y radriganeana. Tenemos conciencia de que, a lo largo de la historia de la humanidad, fue fundado y legitimado un discurso patriarcal, autoritario y segregador de voces divergentes. En este sentido, la mujer (en específico la latinoamericana), inserta en este sistema, pasó a vivir una realidad social que presenta elementos similares: pobreza, desigualdad social, dependencia cultural, etc. Lo que a nosotros nos interesa destacar es el hecho de que a pesar de Juan Radrigán y Plínio Marcos formar parte del universo patriarcal, ellos reconocen a partir de su obra dramática las “elites de poder” y sus discursos dominantes y, por ello, dan voz a la mujer, reflexionando sobre los diferentes arquetipos a los cuales la figura femenina suele ser asociada en la sociedad: madre, esposa, hija, puta, mantenedora del hogar. Son éstas, por ejemplo, las temáticas de piezas como *El loco y la triste*, *El toro por las astas*, *Isabel desterrada en Isabel*, *Las brutas*, *Testimonio de las muertes de Sabina* de Juan Radrigán o *A mancha roxa*, *Balbina de Yansã*, *O Abajur lilás*, *Quando as máquinas param* de Plínio Marcos. De esa forma, los textos

teatrales producidos por los dramaturgos presentan un aspecto particular de representación, pues están expresamente vinculados a un sector popular, que forma parte de nuestra realidad social, sea ésa chilena o brasileña, donde los personajes marginados – los masculinos, y, principalmente, los femeninos por su doble marginalización (mujeres/pobres) – asumen una voz destacada, que, de alguna manera, cuestiona los actos de una burocracia estatal o económica hermética, lejana, incomprensible, de los cuales sabemos que no siempre corresponden a alguna ética o lógica que compartimos. Esta afirmación, por otra parte, no significa que en sus textos observemos signos que nos permitan hablar de una literatura desde la mujer. Es el hombre, desde su perspectiva masculina, que reconoce en el otro (la mujer) su situación de dependencia. Eso podemos observar por ejemplo en el parlamento de *Nhanha*, personaje pliniano del texto *Homens de papel*:

Eu estou com a minha filha. Com ela que estou. Vim aqui pra ganhar dinheiro pra levar ela no doutor. E vou ganhar. Quer queiram, quer não. Foi só pra isso que vim aqui pra essa lasqueira dessa terra. Não tenho nada com a vida dos outros. Quero que cada um amargue o seu giló. Mas, de mim e da Gá sei eu. Se todos aqui são uns vagabundos, eu não sou. Já perdi o dia, não vou perder a noite. Vou catar papel. Pela minha menina. Ela precisa. (57)

Hechas esas consideraciones, hemos comprobado la cercanía semántica y de perspectiva existente entre la dramaturgia de Juan Radrigán y Plínio Marcos. Por otra parte, la comparación se amplía en el plano contextual: dos historias de dictaduras similares, donde el carácter de performance (en el sentido de instrumento de acción) de la actividad teatral adquirió una importancia fundamental. A la vez, a través de la comparación de las obras, pudimos confirmar que la situación política actual – tiempos de neoliberalismo – no ha solucionado los problemas sociales retratados. De ahí nuestra afirmación de que los textos plinianos y radriganeanos siguen siendo actuales. Los temas de exclusión pueden ser vistos como una continuidad, ya que representan contra discursos del sistema político vigente en los dos países. La escritura de los dos dramaturgos presenta un fuerte contenido ideológico y una función política de resistencia en un momento específico de nuestra historia que infelizmente en algunos aspectos como el de la desigualdad se prolonga. Ambos autores afirmaron que escriben para (y no solamente sobre) el pueblo. Así, sus textos, como hemos observado, buscan retratar la “realidad” a través de los ojos de aquellos que son más perjudicados para que así la sociedad pueda tomar conciencia de la situación de degradación social a la

que están sometidos. Esta degradación es física, material, pero también psicológica. El resultado es el hambre como un producto así como nos demuestran Juan Radrigán, a través del parlamento del personaje Cristian, en la pieza *Cuestión de Ubicación*:

El olor de la carne que's ta friendo la vieja del lao a mí también me dejó medio mariaio. (*Pausa*) Hace como dos semanas que tengo pesadillas con un bisté. Es grande, jugosito; viene a golpiar y cuando le abro la puerta, se ríe y sale corriendo, a veces viene compañao de una papas dorás así.... Pucha, y yo lo sigo y lo sigo toa la noche.... Por eso caa día toi más cansao y hambriento. (*Cerrando los ojos*) Pero cuando lo pille lo voy acortar por la mitá de un mordisco. Chis, si esta cuestión (*se toca el estómago*) es puro grupo no más: toi hinchao de puro pan; ya tengo las carretillas gastá de tanto masticar marraquetas. (64)

y Plínio Marcos, a través de su propio testimonio:

Nasci foi pra contar a história do negão que está na pior, que come da banda podre, que come bagulho catado no chão da feira. Eu nasci foi pra contar a história dessa gente que mora na beira do rio e quase se afoga toda vez que chove. Eu nasci pra falar dessa gente torcida generosa que só berra na geral, sem nunca influir no resultado. (Vieira 47)

Hemos recurrido a estas citas para abordar los aspectos que diferencian la escritura de los dos dramaturgos. En los trozos citados es evidente que la escritura pliniana es más directa y "visceral" y que la de Radrigán logra "jugar" con la situación descripta dando a su texto la ironía que le es peculiar.

Por otra parte, creemos que es incuestionable que la problemática de la "existencia" asume un papel relevante dentro de la obra de los dos autores, en particular, en la dramaturgia de Radrigán, donde los personajes están todo el tiempo cuestionando con la "realidad" en la cual están insertos, realidad que no responde ni mínimamente a sus expectativas y sentido de vida. Sin embargo, debemos dejar claro que este existencialismo se diluye en marcas semióticas que nos pueden llevar al análisis de diversos temas como la alineación, la degradación, la libertad, la dignidad, el honor, el ambiente familiar y su destrucción y la cuestión del "absurdo" vital tan recurrentes en los textos, revelando sujetos que se pierden en medio a sus anhelos, es(des)peranzas y soledades.

Otro aspecto relevante de nuestro análisis comparativo que no podemos omitir tiene que ver con la "toma de conciencia" de los personajes.

Esa característica sólo se efectiva en los textos cuando los individuos representados se dan cuenta – a través de la “angustia existencial” y del enfrentamiento personal y/o colectivo – el “absurdo” de la realidad a la que están sometidos. Esa toma de conciencia puede ser utilizada para justificar – o por lo menos, intentar entender – los actos de Zé (golpear el vientre de la esposa embarazada de su primer hijo – *Quando as máquinas param*), Tonho (matar a su colega con quien divide un cuarto a causa de un par de zapatos – *Dois perdidos numa noite suja*), Emilio (preferir la muerte a dar dos pasos, saliendo así del terreno cuidado por Miguel – *Hechos consumados*) e Isabel (hacerse confidente de un basurero – *Isabel desterrada en Isabel*). Esos actos trágicos y perlocutorios nos hacen repensar acerca del sentido de la vida (que en una perspectiva existencial está también asociada a la de la muerte) y al papel de Dios.

Para concluir creemos que observar y estudiar zonas de contacto entre los dramaturgos de nuestro continente nos parece una tarea imprescindible, así como lo son los estudios sobre el teatro precolombino, el teatro del oprimido, el teatro postmoderno y todos aquéllos que nos permitan rearticular, dentro de esta nueva situación socio-económica, redes culturales y fronteras latinoamericanas flexibles. Redes que nos ayuden a resituarnos, desde nuestro lugar de enunciación, en el espacio global.⁹ Debemos exigir que la cultura, en sus variadas maneras, forme parte de la agenda de nuestros gobiernos, que tenga un espacio al interior de la sociedad. Sólo así podremos escuchar las voces de autores como Plínio Marcos y Juan Radrigán, autores que nos exigen mirar lo que nuestras ciudades y países ocultan.

Facultad de Letras – Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Notas

¹ Esta obra tuvo un intento de montaje del Teatro de la Universidad Católica de Chile después del golpe de 1973 censurado por la Rectoría de la misma universidad por el uso de un lenguaje socz.

² Inclusive utilizando sus experiencias europeas como las retratadas en su libro *O Arco-iris do desejo*.

³ Flavia Radrigán, en 1999, fue a Hamburgo donde empieza a escribir cartas tipo cuento al padre. Cuando vuelve a Chile, escucha una de las preocupaciones de su progenitor de que no hay relieve en la dramaturgia chilena y, por ello le propone al padre a organizar un taller de escritura. De ese taller surge el texto *Lo que importa no es el muerto*, que ha estrenado en el día 12 de noviembre de 2003, bajo la dirección de Marco Espinoza, teniendo en el reparto Óscar Hernández, Marcela Salinas y Mauricio Diocares Oscar (*El Mercurio*. 4 de noviembre de 2003). Un hecho interesante de la vida de Juan Radrigán y Plínio Marcos es que sus hijos Flavia Radrigán

y Léo Lana, ambos siguieron la profesión de los padres — Flavia, en la dramaturgia y Léo Lana en la dirección teatral.

⁴ Esos textos fueron publicados en el libro de Arthur Netroski *Teatro da vertigem. Trilogia bíblica*.

⁵ En solamente dos semanas del estreno de la película, en abril de 2003, casi dos millones de personas ya la habían visto, formando colas inmensas en las salas de cine brasileñas.

⁶ Igual ha pasado con la novela *Cidade de Deus*, del escritor Paulo Lins (1997), una película dirigida por Fernando Merirelles, que llevó cerca de tres millones de espectadores al cine y que también se ha convertido en una serie de la Globo, llamada de *Cidade dos Homens* exhibida en 2002, 2003, 2004 y 2005, siendo incluso, a causa del gran éxito, convertida en DVD. La serie fue vista por 35 millones de espectadores y fue transmitida en portugués y en francés por el canal France 5, según informaciones de la televisión pública France Televisions.

⁷ A propósito de sistema social corrupto, vimos en 2005 una experiencia límite de corrupción que de alguna manera involucró a casi todos los partidos brasileños (PT, PSDB, PFL, PL), el llamado “*Mensalão*.”

⁸ Javier Arancibia Contreras, Fred Maia, Vinicius Pinheiro, en el libro *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz* (2002, 33-34), presentan un guión de algunas palabras con una lectura actual, para que el lector pueda entender mejor la obra pliniana.

⁹ Este texto fue, en su primera versión simplificada, presentado en la Universidad de Concepción (2002); por eso en primer lugar le agradecemos, en nombre de la cultura, a la Universidad de Concepción la iniciativa de montar *Fantasma borrachos* y de realizar un seminario crítico en torno a la obra de Radrigán.

Referencias bibliográficas

- Artaxo, Vera. Entrevista concedida vía e-mail en enero de 2003.
- Boal, Augusto. *O arco íris do desejo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- _____. *Teatro del oprimido*. Buenos Aires: Ed. La Flor, 1974.
- Consolini, Marco. Rivolte, utopie e tradizione nel teatro francese en *Storia del teatro moderno e contemporaneo III. Avanguardie e utopie del teatro. II novecento*. Roma: Einaudi, 2001.
- Contreras, Javier Arancibia; Fred Maia y Vinicius Ribeiro. *Plínio Marcos a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- De la Parra, Marco Antonio. *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*. Vidal, Hernán y otros. *Teatro chileno de la crisis institucional (1973-1980)*. Santiago: Ceneqa, 1982.
- Faria, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- Folha de São Paulo. Ilustrada (“Barrela” vê sociedade por entre as grades, por Valmir Santos), 23 de julio de 2005.
- Henríquez, Camilo. *La Camila o La patriota de Sudamérica. Acto III. Escena I* <http://www2.alasbimnjournal.cl/alasbimn/CDA/sec_c/0,1222,SCID%253D4031%2526PRT%253D7182,00.html>.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

- Kristeva, Julia. *Sentido y sin sentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*, Santiago: Ed. Cuarto propio, 1999.
- Lacan, Jacques. *O seminário 7*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- Lins, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Luco Cruchaga, Germán. *La viuda de Apablaza*.
- Luzuriaga, Gerardo *Los clásicos del teatro hispanoamericano* (Tomo I). México: EFE, 1997.
- Magaldi, Sábato. Plínio Marcos. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998. pp. 205-228.
- _____. <<http://www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/artecult/teatro/autores/ofilho/>>.
- Marcos, Plínio. *A mancha roxa*. São Paulo. Edição do Autor, 1988.
- _____. *Balbina de Yansã*. (texto cedido por Vera Artaxo, em 2002, via e-mail)
- _____. *Barrela*. São Paulo: Símbolo S.A., 1976.
- _____. *Dois perdidos numa noite suja*. 3ª ed. São Paulo: Parma, 1980.
- _____. *Jesus Homem: peça e debate*. São Paulo: Grêmio Politécnico, 1981.
- _____. *Homens de papel, Barrela*. Garulhos: Parma, 1978b.
- _____. *O abajur lilás: peça em dois atos*. São Paulo: Brasiliense, 1975.
- _____. *Quando as máquinas param*. São Paulo Global, 1978.
- Molina Silva, Carlos e Jéssica Peña González. *El existencialismo en la obra de Juan Radrigán*. Informe final Seminario de grado: Humanismo y marginalidad: una década del teatro chileno (1976-1986). Santiago de Chile: Universidad de Chile – Facultad de Filosofía y Humanidades – Departamento de Literatura, 2000.
- Neto, Dionísio. Plínio Marcos era o último dos bufões. *Folha de São Paulo – Ilustrada*. (24 de novembro de 1999).
- Netroski, Arthur. *Teatro da vertigem. Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- Oyarzún, Carola. Discurso de entrega Premio José Nuez a Juan Radrigán. *Taller de Letras – Revista del Instituto de Letras de Pontificia Universidad Católica de Chile n° 27*. Chile: Pontificia Universidad Católica, 1999. pp. 205-208.
- Oyarzún, Carola. Entrevista. Santiago de Chile, 2001.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Radrigán, Juan. *Hechos consumados. Teatro 11 obras*. 2ª Edición. Santiago: LOM Ediciones, 1993. 165-89.
- _____. *El invitado. Hechos consumados. Teatro 11 obras*. 2ª Edición. Santiago: LOM Ediciones, 1993. 151-64.
- _____. *El loco y la triste. Hechos consumados. Teatro 11 obras*. 2ª Edición. Santiago: LOM Ediciones, 1993. 101-35.
- _____. *El toro por las astas. Hechos consumados. Teatro 11 obras*. 2ª Edición. Santiago: LOM Ediciones, 1993. 191-219.

- _____. Isabel desterrada en Isabel. *Hechos consumados. Teatro 11 obras*. 2ª Edición. Santiago: LOM Ediciones, 1993. 137-42.
- _____. *La contienda humana*. Santiago: Ediciones Literatura Alternativa, s.f.
- _____. Las brutas. *Hechos consumados. Teatro 11 obras*. 2ª Edición. Santiago: LOM Ediciones, 1993. pp. 71-100.
- _____. Los fantasmas borrachos. *Teatro Apuntes. N° 115*. Santiago: Universidad Católica, 1999.
- _____. Testimonios de las muertes de Sabina. *Hechos consumados. Teatro 11 obras*. 2ª Edición. Santiago: LOM Ediciones, 1993. pp. 37-58.
- _____. Entrevista. Santiago de Chile, 2001.
- Rojo, Grínor. "La identidad y la literatura." *Caligrama – Revista de Estudios Románicos – Volume 7*. Belo Horizonte: FALE, julio 2002.
- Salazar, Gabriel y Julio Pinto. *Historia contemporánea de Chile V*. Santiago: LOM, 2002.
- Varella, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Viera, Paulo. *Plínio Marcos: A flor e o mal*. Rio de Janeiro: Editora Forno, 1994.