



# A propósito de la edición de las *Obras teatrales* de Plínio Marcos

Alcir Pécora

Cuando Leo Lama y Ricardo de Barros, hijos de Plínio Marcos (1935-1999), me invitaron a organizar la edición de las *Obras teatrales* de su padre, no titubeé en aceptar, pues él es indudablemente uno de los autores más importantes de la lengua portuguesa –y cuando me refiero a la lengua, quiero dejar claro que no se trata solamente de la dramaturgia–.<sup>1</sup> Además, cuando uno fue universitario al inicio de los años 70, como yo, es imposible no estar en deuda con sus piezas restallantes, frontales, que abrían claros en medio de la cerrazón política y mental producida en el país por la dictadura militar.

Aceptada de inmediato mi implicación en el libro, comenzaron las preocupaciones. La primera fue la de configurar una edición de los textos de sus piezas absolutamente confiable, la cual absurdamente aún no existía, como otro de esos testimonios miserables de la negligencia de la política cultural del Brasil, que, llega mucho más allá

de la dictadura. Como es bien sabido, las obras de Plínio Marcos tuvieron numerosas ediciones a cargo del propio autor, que las mandaba a hacer para venderlas personalmente, ya fuera en las funciones de sus propios espectáculos, a las puertas de los teatros ajenos, o a lo largo de las calles, como el vendedor ambulante que según afirmaba nunca dejó de ser. En función de esa venta, cumplida en un contacto cuerpo a cuerpo con gentes que no estaban a la búsqueda de aquellos libros, o que ni siquiera pensaban en comprarlos en el momento en que eran abordadas por él, las ediciones tenían que ser muy baratas, lo que obviamente descartaba la contratación de correctores o impresores más atentos. No es que ese tipo de edición bastarda careciera de interés o de gracia: al contrario, los chistes famosos con que buscaba conquistar a los clientes de ocasión, las dedicatorias ligeras y divertidas, bien como un modo de vida pleno y no convencional venían adheridas a las páginas mal cuidadas, que no es raro que se soltaran del cuerpo del libro después de la primera hojeada. El problema era que lo fidedigno del texto inevitablemente sufría con la limitada liquidez monetaria del proceso.

Hay cuestiones más delicadas a considerar. Marcos, como es habitual en el teatro, modificó muchas veces sus piezas a lo largo del tiempo, a partir de tomar en cuenta tanto los resultados estéticos de los montajes, en los cuales valoraba la contribución de los actores, como los cambios en las circunstancias históricas que afectaban

<sup>1</sup> Plínio Marcos: *Obras Teatrais*, (Organização e aparato crítico Alcir Pécora), FUNARTE, Rio de Janeiro, 2017 (6 volúmenes).

el enredo de las piezas. Para dar dos ejemplos concretos de lo que expongo: la aparición del sida alteró profundamente la trama de *A mancha roxa*, así como el descubrimiento de la viagra obligó a cambios importantes en *A dança final*.

Frente a esos hechos, adopté como criterio para el establecimiento de los textos la norma más corriente y tradicional en términos filológicos, a saber, o de la última modificación producida en vida del autor, aun cuando ese criterio no sea el único, ni necesariamente el mejor para todo tipo de edición. Pero no bastaría considerar el criterio, apenas en términos abstractos, sin tener alguien profundamente familiar a los textos que lo pudiese aplicar adecuadamente, capaz de discernir entre los originales y las copias de los despojos de las intervenciones producidas en ellos a lo largo del tiempo. Así, en rigor, considerando el tiempo y las condiciones materiales del proyecto, solo fue posible realizarlo por el hecho de que Walderez de Barros, primera mujer y primera actriz de Plínio Marcos, se ofreció voluntariamente a hacer ese trabajo. Apenas entonces el proyecto de las *Obras teatrales* comenzó a superar el nivel de las buenas intenciones: cuando Walderez tomó para sí, con extraordinario empeño, el duro encargo de revisar todos los originales del acervo, considerando sus muchas variantes temporales, hasta proceder al establecimiento definitivo del texto de cada una de las piezas.

Además de eso, un segundo criterio universal que adopté para la edición de las *Obras teatrales* de Plínio Marcos fue el de publicar en la colección solo aquellas piezas cuyos originales constaran del acervo de forma íntegra, o sea, las que el propio autor había dado como finalizadas, y ya definitivamente identificadas. Las obras aún no concluidas, o los textos cuya unidad no era nítida, no se escogieron para la edición. El conjunto inmediatamente apto para la publicación llegó, entonces, a veintinueve piezas, de las cuales teníamos en mano manuscritos y libretos dactilografiados de diferentes épocas, sobre los cuales Walderez se inclinó, para que se fijara la última versión dejada por Plínio.

### MUCHO MÁS QUE MALDITO

Al estudiar ese acervo vasto y poco conocido de veintinueve piezas, la primera observación que me saltó a los ojos fue la de que ellas eran de naturaleza muy diversa entre sí: mucho más amplias

de lo que supone el estereotipo corriente de “maldito” o “marginal” endilgado genéricamente al teatro de este autor. Y para que eso se tornase evidente en la nueva edición, cabía evitar que fuese un simple acumulado de piezas, incapaz de valorizar la riqueza diversificada del conjunto. Era preciso buscarles a los textos razones internas que pudieran motivar correspondencias relevantes entre ellos, muchas de ellas inexploradas hasta ahora, aun cuando la obra de Plínio diese la falsa impresión de ser bastante conocida. En fin, se trataba de encontrar las pistas de nuevas posibilidades interpretativas de ese teatro, que el nuevo conjunto podría ayudar a recorrer y develar.

Fue exactamente eso lo que constituyó buena parte de mi trabajo en los últimos años: leer, anotar y releer las piezas, tanto como el material crítico y documental producido en torno de ellas, para intentar imaginar un modo de editarlas que respondiera a la complejidad de la producción teatral de Marcos. Se trataba, aun, de disponer las diferentes piezas dentro de líneas de creación significativas en el ámbito de una interpretación contemporánea de ese extraordinario legado cultural, pues la obra de Marcos obviamente no se enmarca en el tiempo de su escritura. Como toda obra literaria de valor, ella aspira a la trascendencia y al diálogo con tiempos diversos del suyo. Así, después de aventurar diversas hipótesis para el ordenamiento del conjunto, opté por una que enuncia siete principios dominantes de composición, nunca exclusivamente temáticos, en torno de los cuales podía estar clasificado el conjunto de las veintinueve piezas.

Pero antes de especificar esos principios o líneas composicionales, quiero decir que, de modo estrictamente articulado con el trabajo interpretativo y crítico, había una serie de resoluciones editoriales a tomar en cuenta, a fin de valorar la colección. Así, procuré reservar para cada volumen al menos una obra más conocida o críticamente celebrada, a fin de que no hubiese demasiado desequilibrio de visibilidad entre ellas, como, por ejemplo, muchas obras conocidas en un único volumen y todas las otras, menos conocidas, en los demás. También, en contra del atractivo inmediato de las óperas primas aisladas, preferí establecer y acentuar las relaciones significativas, y aún inexploradas, entre ellas y otras obras menos conocidas dentro de la misma línea compositiva.

De hecho, la identificación de las líneas de fuerza predominantes en la obra de Plínio Marcos fue siempre el criterio más importante de organización de los volúmenes y de las piezas que deberían componerlos –criterio que, desde mi perspectiva, conducía a una ventaja interpretativa doble, pues de un lado, permitía destacar un grupo de piezas con un fuerte diálogo entre sí, y que, por eso, definían un rasgo particular de la obra de Marcos; de otro lado, resaltaba los diversos grupos dentro del conjunto y proporcionaba una visión compleja y multifacética de un trabajo de muchos años que, esquemáticamente, se había tomado como homogéneo o muy determinado por la cuestión de la marginalidad–.

Otra decisión editorial fue la de que, internamente en cada línea de composición, las piezas siempre estuvieran dispuestas en orden cronológico. La ventaja inmediata que busqué al adoptar esa disposición fue la de producir una doble articulación estructural en cada volumen de la colección. De un lado, que estuviera orientada por la cronología, y así acentuar la evolución del trabajo de creación dramática de Plínio Marcos en el interior de un determinado género o problemática. De otro lado, orientada por la proximidad de piezas de épocas diversas dentro de una misma línea, quise acentuar la permanencia de articulaciones semánticas o de formas dramáticas, con la cual pudiesen parecer temporalmente muy distantes entre sí.

Definidos los volúmenes de la colección, atribuí a cada uno de ellos un título inédito, diferente a los títulos de las piezas reunidas en ellos, pero extraído literalmente del vocabulario consagrado por el propio dramaturgo. La creación de esos títulos nuevos ayudaba a significar el corazón de cada línea de fuerza, pero también fue la forma que encontré para no privilegiar excesivamente ninguna de las piezas de cada volumen, en perjuicio de las demás, y para que no acabaran relegadas a la condición de “y otras piezas”, u otra fórmula editorial de ese tipo. Lo fundamental, sin embargo, era tanto nombrar la línea dominante del volumen como incentivar nuevas posibilidades de lectura del conjunto renombrado.

### **LAS SIETE LÍNEAS DE FUERZA**

Los estudios que hice de cada una de las piezas de la colección, como ya referí, definieron siete líneas de fuerza, vale decir, siete elementos estructurales

en la composición teatral de Plínio Marcos, irreducibles entre sí: no hay cómo intentar describir uno de ellos solo deduciéndolos de los demás. Cada uno tiene su propio juego de significación, no solo temático, como alerté, sino también ligado con el arreglo particular de la concepción dramática, los recursos de género, la representación y el *performance*. Tales líneas son las siguientes, consideradas en el orden en que fueron dispuestas a lo largo de los seis volúmenes de la colección: en primer lugar, las piezas sobre personajes explícitamente marginales, que transcurren en situación de prisión, o de cerco, en las cuales la imposibilidad de salida del ambiente cerrado es determinante en el devenir de la pieza. Son también piezas de reclusión, en las que los personajes están imposibilitados de salir del lugar donde están, como una condena anterior e inevitable.

Siguen las obras cuyos protagonistas son parte del estrato lumpen de las grandes ciudades, son piezas que tratan de personas que circulan en una esfera subterránea al mundo del trabajo, contemplado por el concepto de proletariado en el teatro político de entonces. Con Plínio, por primera vez, viene al primer plano lo que hasta entonces era invisible en los escenarios y también en las reflexiones críticas en relación con la sociedad brasileña: recolectores de acero, mendigos, cata-dores de papel, pequeños estafadores de ocasión, borrachos callejeros, drogadictos, etc. La población lumpen que, hasta entonces, parecía externa a los movimientos de ordenamiento material o cultural de la sociedad, comprendida bajo cualquier perspectiva política. Plínio Marcos, sin embargo, va a mostrar justamente la inesperada centralidad de esos grupos en la formación urbana contemporánea. Un tipo importante del lumpen tratado por él es el desempleado crónico, el cual, a diferencia de los que están solo temporalmente sin oficio, se encuentra excluido de la posibilidad de encontrar trabajo, generalmente por un proceso de transformación estructural en la sociedad –en el caso de Plínio, un cambio determinado por la entrada en el Brasil de las multinacionales y de la nueva exigencia del trabajo especializado en producciones en cadena–.

La tercera línea de fuerza de las piezas de Plínio supone núcleos de conflicto establecidos alrededor de las prostitutas de más bajo nivel, que trabajan en la calle o en el cabaret, con su círculo dramático de rufianes explotadores,

clientes carentes y desagradables, enfermedades subrepticias e implacables, e improbables esperanzas sedimentadas en la idea del hijo, cuya creación, entretanto, intensifica todas las miserias y contradicciones de ese tipo de vida. Sería posible argumentar que ese tercer núcleo podría hacer parte del anterior, siendo la prostituta solo una manifestación más de la tipología del lumpen. Mas, en el caso de la obra teatral de Plínio Marcos, eso generaría una simplificación y una pérdida importante, pues la figura de la prostituta, a diferencia de todas las otras formas del lumpen, guarda en sí misma cualquier ambigüedad de naturaleza que se relaciona con el tópico antiguo, bíblico, de la prostituta sagrada, del que la Magdalena es la principal matriz. Hay en ella un padecimiento, traducido en una misión sacrificial en el ámbito del cuerpo, que es, paradójicamente, una aspiración del espíritu y de la caridad, cuando no de la pureza misma. Ese aspecto moral, digamos, de la caracterización de la prostituta, se torna único entre los eventuales pares miserables de los centros decadentes de las ciudades.

La cuarta línea de fuerza se destina a las piezas que implican alguna noción de “religiosidad”, comprendida como un gesto de rechazo a cualquier forma de religión institucionalizada y, al mismo tiempo, como acto de insubordinación política que encara la *doxa* de la vida corriente, ordenada según la lógica del capital. Por eso, interpretada a la manera de Plínio Marcos, la idea de religiosidad asimila, como positivación irónica, la carga de actividad “subversiva”, de práctica inherentemente hostil y permanente al orden estático de la vida burguesa. Concebida de esa manera, o sea, como forma de vida libre, intensa y anárquica, la religiosidad se amplía hasta incorporar los oficios de los artistas, la vida nómada de los gitanos, los saberes alternativos, e igualmente los trucos y trampas justificados en la pragmática de la sobrevivencia, aprendidos gracias a una larga y abierta experiencia del mundo.

Para continuar, un quinto núcleo de piezas trae a la escena los conflictos relativos a la clase media, la vida burguesa, básicamente interpretada como insustentable y estereotipada, centrada en un consumismo alienado y deslumbrado. Asociados íntimamente a la vida burguesa, están también los conflictos generados en el ámbito del poder institucional, comprendido siempre de forma

autoritaria y sin fundamento legítimo, además de compuesto por una pequeña corte de figuras ridículas. Una vez más, intenté caracterizar la línea de fuerza no solo temáticamente, pues claramente ella trae consigo una serie de procedimientos de representación, en este caso, básicamente asentados en una perspectiva de ampliación cómica, y no es raro que obscena, de las cuestiones representadas.

La sexta línea de fuerza delimitada en la edición de las *Obras teatrales* se ocupa de las piezas musicales, que tuvieron gran importancia en la producción dramática de Plínio Marcos. Y no solo en ella, ya que, como es sabido, Plínio Marcos fue el fundador de la Banda Bandalha, después Banda Redonda, bloque tradicional de calle en el carnaval de São Paulo. Esta línea reúne las obras construidas en torno de la valorización de la llamada “samba paulista”, de la que Plínio fuera más que un escenificador, pues él mismo se tornó un animador decisivo, que reunió en torno de sí a algunos de los sambistas más importantes de São Paulo, como Talismã, Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro, entre otros. Con ellos, Plínio recorrió el interior del Estado representando varios shows, en los cuales mezclaba la narración de historias con la presentación musical. Pero no solo la samba paulista fue objeto de su teatro musical: dramatizó también la obra del más célebre sambista carioca, Noel Rosa, decisivo en la incorporación de la samba –hasta entonces restringida al ambiente marginal de morro–, al conjunto de la ciudad y a los nuevos medios de comunicación.

La séptima y última línea de fuerza que consideré determinante en la obra de Plínio Marcos habla de sus piezas infantiles. Aunque hoy sea una vertiente poco conocida y abordada de su escritura, el teatro infantil de Marcos no es solo un episodio en su vida: más bien al contrario, es uno de los caminos más duraderos de toda su producción. Comenzando como payaso de circo en Santos, y actuando desde el inicio de su carrera en piezas infantiles, Plínio dejó un conjunto respetable de obras de ese género. Son piezas verdaderamente infantiles, y no alegorías para adultos, como a veces ocurre. De modo general, ellas retoman antiguos tópicos de las fábulas, con sus sentencias en favor de la lealtad, el coraje y la astucia, pero igualmente ponen a los niños en condiciones de cantar, jugar y armar un

gran desmadre, no restringido al escenario, sino que implica en su conjunto la idea del espectáculo teatral.

### TÍTULOS Y VOLÚMENES

En lo tocante al número final de volúmenes que componen la colección, seis, hay obviamente cierta discrepancia en relación con las siete líneas de fuerza que juzgué pertinentes para una revaluación integral de la obra de Plínio. Sin embargo, consideré adecuada la reducción del número de los tomos, pues las líneas dedicadas a las piezas musicales y a las infantiles reunían una cantidad menor de textos que las demás, al menos en la condición de integridad y acabado que había establecido como criterio para la pertenencia a la colección. De ahí, que ellas hayan sido unificadas en un solo tomo. Resalto, no obstante, que en el interior de ese volumen cada uno de los núcleos fue presentado por separado: primero, el de los musicales; después, el de las piezas infantiles. Y también en el título global, como se verá más adelante, mantuve explícita la naturaleza doble, además de que también ya había señalado una hipótesis de articulación significativa entre esas dos últimas líneas.

Establecidos y aplicados los criterios enunciados, los seis volúmenes de la colección de las *Obras teatrales* de Plínio Marcos tomaron la siguiente forma: el primer volumen, titulado *Atrás desses muros*, contiene las piezas *Barrela*, cuya primera versión es de 1958, pero recibió numerosas modificaciones posteriores; *Oración para un pé de chinelo*, de 1969, y *A mancha roxa*, de 1988. El segundo volumen, titulado *Noites sujas*, trae las piezas *Dois perdidos numa noite suja* (1966); *Quando las máquinas param* (1967); *Jornada de un imbecil até o entendimento* (1968, y *Homens de papel* (1968). El tercer volumen, *Pomba roxa*, incluye *Navalha en la carne* (1967); *O abajur lilás* (1969), y *Querô, uma reportagem maldita* (1979). El cuarto, *Religiosidade subversiva*, contempla las obras *Jesus Homem* (1978); *Madame Blavatsky* (1985); *Balada de um palhaço* (1986), y *O homem do caminho* (1996). El quinto volumen, cuyo título general es *No reino da banalidade*, contiene *Verde que te quero verde* (1968); *Ai, que saudade da saúva* (1978); *Signo da discoteque* (1979); *No que vai dar eso* (1994); *Leitura capilar* (1995); *Nhe-nhe-nhem o Índio no quer apito* (1995); *O assassinato del anão del caralho grande* (1995); *O bote da loba*

(1997), y *A dança final* (1998). Por fin, el sexto y último volumen, lleva el título duplo de *Roda de samba/ Samba de roda*, relativo respectivamente a los núcleos musical e infantil mencionados. El primero reúne *Balbina de Iansã* (1970); *Feira livre* (1976), y *O poeta da Vila y sus amores* (1977); el segundo, *As aventuras do coelho Gabriel* (1965); *História dos bichos brasileiros: O coelho y a onça o Onça que espirra no come carne* (1988), y *Assembleia dos ratos* (1989).

### APARATO CRÍTICO

Para acompañar el texto final de las piezas, prevé un aparato crítico básico, compuesto por algunos instrumentos de lectura e investigación, a saber: una presentación general para distinguir los criterios de la edición, más o menos como he hecho aquí; un estudio crítico de mi autoría para cada línea de fuerza explicitada, con el propósito de destacar aspectos de los textos aún poco explorados, y, en fin, probar algún nuevo vocabulario crítico para cada uno de ellos; una iconografía para cada volumen, organizada con extremo cuidado por Ricardo de Barros, con destaque de imágenes inéditas de los originales de las piezas, carteles de los primeros montajes, y fotografías personales del acervo Plínio Marcos. Cada volumen cuenta, además, con un cuadro cronológico sucinto de los principales acontecimientos de la vida y la obra del dramaturgo, y una amplia bibliografía de sus obras, así como de lo mejor que se escribió sobre él, a lo que se añadió también una vasta bibliografía de estudio, nacional e internacional, acerca de las principales cuestiones históricas y teóricas asociadas con su teatro.

El trabajo está hecho, por tanto, un conjunto inédito de piezas está disponible al público. Como escribí en la introducción a la colección, un autor de la grandeza de Plínio Marcos tiene el derecho inalienable de que el conjunto de su obra sea publicado de manera correcta y fidedigna, y fue siempre ese el primer objetivo de este trabajo. Lo demás es dejar que se haga el necesario enriquecimiento del original por la interlocución viva con diferentes lectores y auditorios contemporáneos. ■

Traducción del portugués V.M.T.