

Marcos Britos. *Todo lo hermoso es posible*. La Plata: Consejo Provincial de Teatro Independiente, 2013, 599 páginas.

Carlos Fos¹



En los últimos años se comprendió en los estudios históricos del teatro argentino que, en los diversos productos previos, se había trabajado desde una óptica periodística o académica reduccionista, lanzándose los especialistas a visibilizar espacios ocultos de las crónicas oficiosas y a registrar al acontecimiento escénico desde su contexto y con miradas multidisciplinares.

Buena parte de los primeros acercamientos al devenir teatral estaban marcados por intereses particulares e ideologías que teñían al producto de cierta parcialidad o de una ingenuidad que rozaba lo pueril. El tejido de la memoria y la selección caprichosa de ciertos hechos en detrimento de otros cimentó las primeras publicaciones con un tinte centralista indiscutible que limitaba el interés a las realizaciones teatrales de Buenos Aires, aunque se declamara desde los títulos que se trataba de un texto que analizaba al campo dramático nacional. Sin dudas, la tarea de Luis Ordaz es una bisagra que comienza a problematizar lo escrito y a sentar los cimientos de una bibliografía seria sobre el tema expuesto.

El repensar lo identitario (ya alejados de considerarlo como un bloque monolítico rastreable en un pasado mítico inexistente), como un coro diverso de voces cambiantes en un mundo de fronteras porosas, generó nuevas dudas y problematizó las supuestas verdades incuestionables.

Marcos Britos nos entrega una pesquisa profunda, y con un sorprendente corpus de fuentes primarias, secundarias, orales; dura, sobre el emblemático grupo de teatro Fray Mocho. Finalmente este colectivo, muchas veces poco transitado y ninguneado ocupa el lugar que debe en el desarrollo del movimiento independiente, del que fue pilar en su etapa de madurez. Como un nuevo y esclarecedor aporte a la historia del Teatro Argentino aparece *Todo lo hermoso es posible*, poético título para una aventura épica de un conjunto de artistas movidos por los principios éticos que habían renovado la escena porteña desde la década del treinta del siglo pasado y por principios estéticos nacidos del estudio y de la inquietud

constante de sus integrantes.

Al momento de la fundación de Fray Mocho, el 1 de junio de 1951, el peronismo se encuentra en su mayor apogeo. Es el año de la reelección de Perón, quien -luego del renunciamento público de Eva Perón al cargo de vicepresidente- gana por un amplio margen en las elecciones presidenciales de noviembre de ese año² en los primeros comicios que habilitan el voto femenino en el país. Por otra parte, un levantamiento militar contra el gobierno es sofocado, pasando a retiro varios de los militares participantes. En el plano económico, el país se encuentra embarcado en un proceso industrial iniciado con el Primer Plan Quinquenal y el anuncio de una superación del anterior plan de industrialización.

Ante este estado de cosas, Fray Mocho se instala en el campo teatral bajo las premisas de un teatro popular con un fuerte sentido de responsabilidad social, que ofrezca además un lugar de formación para un actor que pueda llevar a cabo esta tarea. Las tareas propuestas en este sentido, incluyen lecturas, polémicas, críticas orales y concursos para jóvenes autores,³ así como la actividad editorial. Esta última cobra especial relevancia en noviembre de 1951, cuando se publica el primer número de los Cuadernos de Arte Dramático. Documentación. Investigación, los cuales se complementan en los Suplementos de Estudio que amplían, la mayoría de las veces a través de traducciones de textos de grandes teóricos teatrales. Por eso, como señala Britos, no hablamos del Teatro sino de la Escuela y Centro de Estudio e Investigación, que permitieron la difusión de materiales que impactan benéficamente en el campo teatral del momento.

En octubre de 1952 se publican los cinco primeros Suplementos de Estudio, que consisten —en su mayoría— en traducciones de textos teóricos pertenecientes al acervo universal. Como se afirma más arriba, el rol de los Suplementos..., que alcanzarán los treinta números para el año 1953, es el de complementar las ideas que circulan en los Cuadernos.... Los nombres de Gordon Craig, Stanislavski, Laban, Dora y Dullin son los que rubrican cada uno de los artículos

¹AINCRIT/TGSM.

² El resultado fue de 4.600.000 votos a favor de la fórmula Perón-Quijano, mientras que la presentada por la Unión Cívica Radical (Balbín-Frondevizi) obtuvo 2.330.000 votos.

³ Son jurado de los mismos Bernardo Canal Feijoo, Luis Emilio Soto y José Marial.

expuestos.⁴ Un mes más tarde salen a la calle los Suplementos... número 6, 7, 8, 9 y 10, con textos de Brecht, Dalcroze, George Pitoieff, A. Grozdev, Henri Gouhier y Stanislavski.⁵

Tanto el artículo de Brecht como los de Stanislavski son precursores en la tarea de difusión de sus teorías en la Argentina. Poco tiempo antes, el autor alemán había arribado a la escena porteña a partir de la puesta de 1949 de un episodio de Terror y miserias del Tercer Reich en el Idisher Folks Teatre (IFT). Pero para el momento de aparición del Suplemento... número 6, las representaciones estaban circunscriptas al ámbito de la colectividad judía, los textos se decían en idisch y —más allá de la experiencia de los “iftlers”— las nociones teatrales brechtianas eran desconocidas. Algo parecido ocurre con el maestro ruso, cuyos escritos comienzan a ser traducidos en Buenos Aires en 1945 a partir de la publicación de *Mi vida en el arte*, pero que para la fecha de edición de Fray Mocho apenas circula entre un grupo reducido.

Pero Fray Mocho es mucho más que publicaciones, es pasión por la escena, es una reunión de voluntades que sólo ven oportunidades para expresarse artísticamente y desdeñaban las dificultades. Así pudieron recorrer miles de kilómetros por todo el país, llevando su arte militante a lugares donde el teatro no había llegado antes. En una conferencia brindada por Oscar Ferrigno, en el marco del Primer Simposio de Directores Escénicos Latinoamericanos reflexionaba sobre ocho años de experiencias en torno a un teatro nacional y popular diciendo:

Aprendimos entonces, dos cosas:

1) Lo nacional: Que esa comunicación con nuestro medio, implicaba un lenguaje y una forma de expresión que nos fueran comunes. Y no solamente eso. La comunicación exigía también, el ocuparnos de una problemática común y de su común manera de sentirla. Y no sólo de esa manera común de sentir nuestros problemas, sino de la actitud particular frente a sus posibles soluciones. Nuestra juventud podía padecer problemas similares a los de la juventud norteamericana o europea, en la medida en que somos producto de una estructura social similar, pero sin embargo, no cabe ninguna duda de que además de captar y expresar universalidad, el teatro que queríamos debía acatar y expresar nuestra particular manera de padecer y enfrentar dicha estructura, de acuerdo a nuestras características nacionales y a nuestros momentos históricos. Y para hacer este teatro era evidente un hecho: no estábamos preparados. Desconocíamos la realidad de nuestro propio país. (Ferrigno, 1958).

El director de Fray Mocho parece entrever la naturaleza del problema y obra en consecuencia. Nadie puede ser portavoz del pueblo, reduciéndolo a sus intereses y replicándolos en discursos acrílicos y vacíos. Ferrigno ha comprendido que es necesario partir desde un diagnóstico de la comunidad para reparar en sus particularidades culturales, para rozar sus esquemas míticos. Asimismo, decidió dar cuenta de su relación con lo popular a través de una creación de Osvaldo Dragún y Andrés Lizagarra. En la misma se contaría la historia de nuestro pueblo y de nuestro tango. Este paso trascendente hacia lo popular estaba cimentado en la búsqueda de un ritmo y un lenguaje particular, elementos que redescubrieron en el tango. En un programa de mano describen poéticamente esa reunión:

Lo habíamos silbado; lo habíamos cantado; lo habíamos bailado. Era un inquilino tan domiciliado en nuestra alma; tan formando parte de nuestra casa, que cuando inventariábamos nuestras cosas, no lo tomábamos en cuenta, porque era un poco nosotros mismos. ... No sabemos si el tango es lindo o es feo; si es triste o alegre, si representa o no algún todo argentino. Tenemos la más supina ignorancia sobre todo eso. Sabemos sí, que desde pibe, lo escuchamos y lo silbamos. Y así nuestros padres. Y así nuestros abuelos. Que lindo o feo; triste o alegre, el tango es el ritmo de esa calle argentina cuya lenguaje buscábamos. (Teatro Popular Independiente, 1958).

Finalizaba este comentario en el programa de Los pequeños burgueses de 1958 con esta cita: “Un nuevo paso hacia lo popular. Un nuevo paso hacia nosotros mismos”. (Teatro Popular Independiente, 1958)

El legado de Fray Mocho, en cuanto al respeto por un teatro nacional y popular, puede sintetizarse en estas frases de su responsable, intuitivo guardián de las nociones positivas de identidad: “la verdad en rigor, es que lo nacional sólo era posible concebirlo conceptualmente, como comunidad de estado, y no desde el punto de vista socio cultural. No existía un único ser nacional del cual nutrirse y al cual dirigirse”.

Britos se impregna de los discursos de los protagonistas vivos y de sus propios recuerdos, amados en cada encuentro personal con sus padres, integrantes del colectivo Fray Mocho. Su recorrido de búsqueda, plasmado con profesionalismo, contiene muchos de los elementos de compromiso con la obra con que contaba el grupo que investiga, hecho que le da más valor al libro. El tamaño de este volumen, que equilibra análisis, anecdotario y fuentes que incluyen anteriores trabajos sobre Fray Mocho, expresa el es-

4 El número 1 se titula La puesta en escena de Hamlet y es la transcripción de una discusión entre Gordon Craig y Stanislavski a propósito del estreno de la obra de Shakespeare. El 2 reproduce Problemas del movimiento escénico de Rudolf Laban. El 3 es una Nota sobre el coro dramático de Joan Doat. El 4 y el 5 están dedicados a Charles Dullin, con su trabajo De la improvisación.

5 El número 6 es una traducción de Brecht y se titula Nueva técnica de la representación. El 7 es La rítmica. Principios y finalidad de la gimnasia rítmica de Dalcroze y La rítmica del actor de Pitoieff. El octavo presenta Problemas de estudio de la historia del teatro de Grozdev. El 9, El drama vivo de Coughier. Finalmente, el número 10 reproduce La ética del actor de Stanislavski.

fuerzo titánico de Britos. Un esfuerzo que, merced al apoyo del Consejo Provincial de Teatro Independiente de Buenos Aires se materializa en una herramienta que arriba a bibliotecas, centros de documentación, teatristas, críticos y pesquisadores en forma gratuita. Britos nos acerca un texto ameno, riguroso, cualidades que en su pluma se unen para introducirnos en la fiesta del teatro y en los celebrantes que le dan existencia, los actores. La investigación teatral se aparta del texto para acercarse al cuerpo que le da vida. Tradicionalmente, el cuerpo humano, nuestro cuerpo, se convierte en el verdadero sitio para la creación y la verdadera materia prima. Es un lienzo en blanco, un instrumento musical, y libro abierto; una carta de navegación y mapa biográfico; es la vasija para nuestras identidades en perpetua transformación; el icono central del altar, por decirlo de alguna manera. Incluso en los casos en que dependemos demasiado de objetos, locaciones y situaciones, el cuerpo sigue siendo la matriz de la pieza de arte. Así se unen, como en esas giras “imposibles”, nombres reconocidos, legitimados pero también nombres olvidados, sin los cuales no habría modo de comprender el derrotero de nuestra escena independiente. Dice Marcos Britos:

Por todo esto, y seguramente por algunas razones más que se me ocultan, cuando comprendí que corríamos el riesgo de perder los testimonios vivenciales, las brasas personales de este fragmento de memoria, el fuego sagrado del pueblo, consideré el ahora o nunca y emprendí la tarea.

Los miembros del campo del teatral y los lectores que se acerquen a este maravilloso aporte, con un apéndice documental que apabulla, debo reiterar, estaremos agradecidos por siempre.

Bibliografía

FERRIGNO, Oscar (1958). *Conferencia dictada en el Primer Simposio de Directores Escénicos Latinoamericanos en Tucumán*. Buenos Aires: Archivo y Centro de Documentación del Teatro General San Martín [mimeo].

Teatro Popular Independiente Fray Mocho (1958). Programa de mano de Los pequeños burgueses de Máximo Gorki. Archivo y Centro de Documentación del Teatro General San Martín.