

# Treinta años después: Oscar Ferrigno y el teatro argentino



Karina Mauro

CONICET – Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes)

[karinamauro@hotmail.com](mailto:karinamauro@hotmail.com)

Fecha de recepción: 08/08/2016. Fecha de aceptación: 06/10/2016

## Resumen

Hace 30 años, el 1º de septiembre de 1986, Oscar Ferrigno fallecía en Buenos Aires. Para ese entonces, hacía más de dos décadas que Fray Mocho se había disuelto y Ferrigno se había convertido en un actor de cine y televisión, quien también era recordado como director en el teatro comercial. Aprovechando la excusa del aniversario, nos proponemos caracterizar cuáles fueron los aportes de Oscar Ferrigno al teatro argentino.

### Palabras clave

Ferrigno  
teatro argentino  
actuación  
teatro popular  
teatro independiente

## Abstract

30 years ago, on September 1st, 1986, Oscar Ferrigno died in Buenos Aires. By then, Fray Mocho had been dissolved for over two decades and Ferrigno had become a film and television actor, working also as a director in the commercial theatre. Using the anniversary as an excuse, we intend to characterize Oscar Ferrigno's contributions to Argentine theater.

### Key words

Ferrigno  
argentine theatre  
acting  
popular theatre  
independent theatre

Hace 30 años, el 1º de septiembre de 1986, Oscar Ferrigno fallecía en Buenos Aires. Para ese entonces, hacía más de dos décadas que Fray Mocho se había disuelto y Ferrigno, uno de sus fundadores, se había convertido en un actor de cine y televisión, aunque también es recordado como director en el teatro comercial. La historia del teatro siempre ha reivindicado a Fray Mocho como una de las agrupaciones más importantes del teatro independiente de la “segunda fase” (Pellettieri: 2006), que compartía con organizaciones similares el carácter independiente, la mayor preocupación, respecto de la fase anterior, por ciertos aspectos escénicos y la realización de giras por las provincias; sin embargo, no se diferencia lo suficiente la impronta singular del grupo, que la distanciaba del resto de las agrupaciones, fundamentalmente de Nuevo Teatro y La Máscara, y que se debía sin duda a la propia figura de su fundador.

Es por ello que en esta oportunidad, y aprovechando la excusa del aniversario, nos proponemos caracterizar cuáles fueron los aportes de Oscar Ferrigno al teatro argentino, cuya importancia y significación cobran relevancia no tanto por las implicancias que tuvieron en su época, como por todo lo que anticipó y, aún más, por lo que el silencio y el olvido respecto de su figura dicen acerca de nuestra cultura. Sin duda, gran parte de esta indiferencia se explica porque los pilares de la innovación en el hecho escénico como manifestación creativa e ideológica en la propuesta de Ferrigno fueron la actuación y el patrimonio teatral nacional y popular, mucho antes de que estos aspectos fueran valorizados en nuestro campo cultural (y cabría preguntarse si lo son hoy en día).

Consideramos que la labor de Oscar Ferrigno desde su regreso a Buenos Aires en 1950, luego de pasar más de un año en París, tanto en el seno del teatro independiente como luego de la disolución de Fray Mocho, constituyó una singular intervención en el campo teatral y actoral argentino, que introdujo, en soledad, todas y cada una de las vertientes actorales más importantes que años (y hasta décadas) más tarde ingresarían en nuestro medio, siendo percibidas, no obstante, como novedad.

En efecto, durante los años 50, Fray Mocho incorporó anticipadamente elementos de metodologías específicas de actuación que ingresarían con posterioridad a la Argentina: el *sistema* Stanislavski (que se convertiría en hegemónico en la década siguiente), el distanciamiento brechtiano y, principalmente, la Escuela Francesa, que se instalaría definitivamente en nuestro campo teatral recién a partir de la última postdictadura, dando el puntapié inicial a lo que se conoció como el fenómeno *under*<sup>1</sup>.

En segundo término, Fray Mocho promovió una serie de elementos que años más tarde confluirían en el denominado Teatro de Intensidades<sup>2</sup>. Por un lado, una puesta en escena basada en los aspectos reflexivos de la representación<sup>3</sup>, priorizando fundamentalmente, al ritmo en tanto elemento generador de intensidad. Además, revalorizó un repertorio segregado dentro del campo teatral argentino, a la par que adoptó una concepción del teatro y de la actuación como fenómenos situados históricamente. Por último, la propia figura de Ferrigno encarnó una trama cultural en la que se hallan enlazados aspectos metodológicos, estéticos, ideológicos y también afectivos, muy caros a nuestra idiosincrasia.

De este modo, propuso un modelo de teatro independiente alternativo al hegemónico, en el que la formación metodológica del actor era fundamental, y donde los vínculos con la cultura nacional y popular, necesarios. Centró su propuesta en la preponderancia de los aspectos estéticos del enunciado escénico, en el convencimiento de que la repercusión política de las elecciones formales genera efectos más complejos, ambiguos y, en definitiva, más profundos que el realismo. Y entendió que las formas populares de teatro son una fuente de experimentación estética<sup>4</sup>. Años más tarde, todos estos aspectos serían retomados y profundizados en la propuesta de Alberto Ure y sus continuadores, dando lugar a lo que se conocería como Teatro de Intensidades.

A continuación analizaremos con mayor profundidad la trayectoria de Oscar Ferrigno como actor, formador de actores y director.

## Fray Mocho y después...

Luego de egresar del Conservatorio Nacional de Arte Escénico, Ferrigno se incorporó a la agrupación La Máscara. En 1948, viajó a Europa y se estableció en París durante más de un año, donde tomó contacto con representantes de la vanguardia

1. Para profundizar en el fenómeno *under*, ver Mauro: 2016

2. Nos referimos a la poética personal de dirección y formación de actores experimentada por Alberto Ure y luego retomada por sus continuadores. Para profundizar, ver Mauro: 2011 y 2010.

3. Siguiendo a Louis Marin, Roger Chartier (1996), distingue dos dimensiones de la noción de representación: la transitiva y la reflexiva. La representación de carácter transitivo constituye la sustitución de algo ausente por un objeto, imagen o elemento nuevo, por lo que éste se vuelve transparente en favor de aquello que refiere. El carácter reflexivo, en cambio, consiste en la autorrepresentación del nuevo elemento y la mostración de su presencia, mediante la cual el referente y su signo forman cuerpo, son la misma cosa.

4. Para profundizar en los conceptos de teatro y actuación populares, ver Pellettieri: 2001y Mauro: 2015 y 2013.

teatral francesa, fundamentalmente con compañeros y discípulos de Jacques Copeau. En 1950 regresó a Buenos Aires y a La Máscara, donde propuso crear un centro de investigación y una escuela de actuación para aquellos miembros del grupo que no tuvieran preparación técnica anterior. Es significativo que la indisciplina y la falta de seriedad de los asistentes hayan hecho fracasar el intento<sup>5</sup>, en tanto muestra el desinterés de las agrupaciones independientes por la formación actoral o, cuando menos, por aquella que ostentara algún rasgo experimental o no linealmente asociado al realismo. Lo cierto es que, mientras algunos consignan la fractura interna de La Máscara ocasionada por el episodio, Estela Obarrio (1998) sostiene que Ferrigno fue lisa y llanamente expulsado del grupo.

5. Ver relato en Obarrio: 1998.

Un año más tarde, se uniría a Esther Bechar, Estela Obarrio, Mirko Álvarez, Agustín Cuzzani, Elena Beni, Raquel Kronental y Salvador Santángelo, para fundar Fray Mocho. El Centro de Estudios y Representaciones de Arte Dramático Teatro Popular Independiente Fray Mocho, fue la única agrupación independiente que consideró como cuestión prioritaria la formación del actor y la importancia de la asunción de un compromiso *estético* por parte del artista. Con estos ideales, el grupo liderado por Ferrigno emprendió la capacitación metodológica de sus integrantes y el desarrollo de un teatro basado en el rescate de textos dramáticos y procedimientos formales propios del teatro clásico y popular nacional y universal.

En su extenso trabajo sobre la historia y actividad de la agrupación, Estela Obarrio (1998) consigna que la misma poseía un propósito revisionista del teatro nacional y el deseo de experimentar con nuevas formas artísticas. La voluntad, tanto de revalorizar el pasado del teatro argentino, como especialmente de recurrir a diversas vertientes estéticas sin las limitaciones impuestas por los prejuicios propios del teatro culto, puede vislumbrarse en el elocuente relato respecto de la elección del nombre de la agrupación. Entre los motivos, Obarrio enumera: la simpatía por la librería del mismo nombre, por el porteñismo de la obra de José Seferino Álvarez (Fray Mocho), por la argentinidad en temas y caracteres populares no se diferencia lo suficiente y por la atracción por un dibujo de José María Cao para el primer número de la revista homónima, que representaba a un monje laico sosteniendo un libro en una mano y un mate en la otra.

Con estos fines, emprendieron una labor específicamente teatral, además de la realización de lecturas, polémicas, críticas y, fundamentalmente, giras por las provincias y publicaciones. En efecto, en sus doce años de existencia, la agrupación publicó diez Cuadernos de Arte Dramático y treinta Suplementos de Estudios, además de boletines de información.

Dado que “el principal compromiso que un teatrista asume ante el espectador –sin el cual no hay teatro–, consideramos que es ESTÉTICO” (Obarrio, 1998:112)<sup>6</sup>, la principal premisa de trabajo de Fray Mocho fue la formación actoral. El propio Ferrigno consignaba, en la Declaración de Propósitos del grupo, que el actor debía formarse artística y técnicamente, para poder ser “responsable de sus *posiciones estéticas* y de sus creaciones frente al público” (en Obarrio, 1998:15)<sup>7</sup>. Para ello, los miembros del grupo encararon la creación de una escuela interna, mantenida al margen de las representaciones. Los integrantes que no poseyeran formación previa debían permanecer en la escuela durante tres años, antes de participar en una puesta.

6. La mayúscula pertenece a la autora citada.

7. La cursiva es nuestra.

Esto resultaba inédito en el teatro independiente, por varios motivos. En primer lugar, porque Fray Mocho se hacía responsable de las falencias artísticas del movimiento, tantas veces señaladas por la crítica de la época. Pero, fundamentalmente, porque ponía el acento en la tarea de las agrupaciones en tanto promotoras de la educación artística de sus propios integrantes, antes que en la de transmitir valores morales o

políticos al público. Habría que esperar nueve años para que la joven generación de La Máscara tomara un camino similar, al decidir cerrar el teatro por un año para experimentar con el *sistema* Stanislavski.

Obarrio (1998) consigna que el aprendizaje actoral se orientaba a liberar al actor de las inhibiciones en su accionar y a la conformación de un auténtico equipo. Con este propósito se incluyeron materias prácticas (entre las que se encontraban Gimnasia para Actores, dictada por María Fux; Técnica de la Interpretación; Técnica de la Voz; Fonética; Impostación; Articulación; Dicción, Lectura-Canto Oral; Preparación y Entrenamiento Físico y Expresión Corporal) y teóricas (Literatura Dramática Universal y Nacional, Historia, Sociología y Filosofía).

Asimismo, la agrupación incorporó influencias de diversas vertientes metodológicas, absolutamente novedosas en nuestro campo teatral. Por un lado, Fray Mocho indagó en algunos procedimientos del *sistema* Stanislavski. Si bien durante la década del 40, *Mi vida en el arte* se había publicado en la Argentina<sup>8</sup>, el grupo encaró la traducción del inglés de algunos capítulos de *Un actor se prepara*, trabajo que incluye los principales elementos de la propuesta metodológica de Stanislavski. Obarrio (1998) da cuenta de que algunos capítulos de *Un actor se prepara* habían sido traducidos del inglés por miembros de la agrupación y eran utilizados como material de ejercitación interno. Dichos capítulos correspondían a los términos metodológicos *acción, imaginación, concentración de la atención, relajación muscular, unidades y objetivos, fe y sentido de la verdad, memoria emotiva, fuerza motriz interior, línea ininterrumpida, estado creativo interno y súper objetivo*, además de otros fragmentos con los que se redactó un resumen. Parte de esta traducción fue publicada en uno de los Cuadernos de Arte Dramático en un temprano 1953, un año antes de la publicación de *Un actor se prepara* en castellano. Es interesante señalar que en 1956, Fray Mocho publicó el *Método de las acciones físicas elementales de Stanislavski*, segunda parte de la obra del director ruso, que no fue conocida ni experimentada en la escena local hasta varias décadas más tarde<sup>9</sup>.

Resulta curioso que, con estos antecedentes, los jóvenes de La Máscara no hayan recurrido a Ferrigno cuando se propusieron poner en práctica a Stanislavski, a fines de la década del 50. Sin duda, el perfil no plenamente realista de Ferrigno, además de sus ideas respecto del teatro nacional, no formaban parte del horizonte de expectativas de los teatristas independientes de la época. El hecho de que su propuesta incluyera a Stanislavski, como una metodología entre otras de base no realista, no era aceptable para el campo teatral porteño de esos años, que buscaba referencias más unívocas.

En efecto, Fray Mocho incorporó también algunos aspectos del distanciamiento brechtiano en la actuación. Esto era notable para la época, dado que la implementación de dicho procedimiento en la actuación era un aspecto en el que las agrupaciones de teatro independiente mostraban signos de dificultad. De hecho, los propios Asquini y Boero reconocían que la puesta de *Madre Coraje* realizada por Nuevo Teatro en 1952, no producía en el público el mentado *distanciamiento*, provocando, en cambio, una identificación compasiva del público respecto del personaje<sup>10</sup>. Y el propio Brecht estaba reflexionando por esos años sobre los puntos de confluencia y discrepancia entre la actuación vivenciada y el teatro épico<sup>11</sup>.

No obstante, fueron las metodologías de actuación asociadas a la vanguardia francesa, las que más influencia ejercieron en Fray Mocho. Esto se debía claramente a la experiencia que Ferrigno había tenido en París, donde había mantenido estrecho contacto con varios compañeros y discípulos de Jacques Copeau, fundador del Vieux Colombier. La propuesta de Copeau se basaba en los recursos técnicos del actor, a partir de la depuración de la forma y de la calidad del movimiento, según su economía, necesidad y precisión en tiempo y espacio. Esto implicaba la valorización del

8. La primera traducción de *Mi vida en el arte*, por la Editorial Futuro, data de 1945. Un año después, Galina Tolmacheva publicó un libro titulado *Creadores del Teatro Moderno*, en el que analiza la obra de varios directores y pedagogos europeos de los que no se tenían noticias en Buenos Aires. Allí incluía un capítulo sobre Stanislavski, en el que la actriz rusa emprende un examen exhaustivo de su obra, realizándole además durísimas críticas.

9. Más específicamente, hasta el regreso del director y pedagogo Raúl Serrano procedente de Rumania.

10. Para profundizar, ver Pelletier: 2003

11. En su trabajo *Pequeño organon para el teatro*, de 1948.

trabajo físico y el alejamiento del realismo, al colocar un mayor énfasis en los aspectos reflexivos de la actuación. Con el objetivo de que los actores adquirieran y ampliaran sus recursos formales, la Escuela Francesa trabaja a partir de los géneros tradicionales como la pantomima, la *Commedia dell'arte* y la máscara neutra y de procedimientos como la rítmica, la música como generadora del juego actoral, la improvisación, la escena vacía y el decorado dinámico.

Ferrigno incorporó estas influencias en la preparación técnica de los integrantes de Fray Mocho, además de dedicar algunos Cuadernos de Arte Dramático a la difusión de la Escuela Francesa. Entre los elementos metodológicos más utilizados en la agrupación debemos mencionar el coro o juego dramático, desarrollado por Joan Doat, Charles Antonetti, Jacques Roux y León Chancerel, la *Commedia dell'arte* y el concepto de improvisación de Charles Dullin. En lo que respecta a la improvisación, la misma se encaraba a través de ejercicios colectivos, en los que se buscaba desarrollar el contacto y la percepción de los actores entre sí, prescindiendo para ello de la palabra. Por su parte, el coro dramático, basado en el coro trágico griego, consistía en lograr una declamación colectiva, en la que no se perdieran ni el sentido del discurso, ni la dimensión plástica del movimiento y en la que cada sujeto consiguiera elaborar una actuación individual aun dentro de un conjunto. Para ello, se trabajaba con la alteración del ritmo (a partir del uso de las oposiciones entre rapidez / lentitud, tensión / relajación) y la música como principales herramientas para agrupar, disociar, animar y apaciguar, convirtiendo en manifestación corporal aquello que se halla inexpresado (Pitoëff, en Obarrio: 1998).

Por lo consignado hasta el momento, podemos apreciar que Fray Mocho le otorgó a la actuación una mayor importancia en el proceso creativo, en el que la corporalidad no se hallaba subsumida a la palabra. El empleo del movimiento, la elocución no monótona y la generación de un espacio lúdico y despojado, en el que bastaban la presencia escénica del actor y su comunicación con el público, se convirtieron en rasgos característicos de sus puestas. Estos elementos eran auténticas rarezas dentro del campo teatral porteño de la década del 50 y, sobre todo, en el movimiento independiente. Por ejemplo, Francisco Javier señala (Obarrio: 1998) que la puesta de Fray Mocho de *Los casos de Juan* de Canal Feijoo evidenció que otro tipo de teatro era posible, dado que el espectáculo mostraba un tema muy argentino, que se aproximaba al mito, y se alejaba de las historias ciudadanas cotidianas, incorporando a personajes arquetípicos, mitad antropomórficos, mitad zoomórficos, con maquillajes-máscara, mallas negras y pies descalzos, en una escena desnuda, en la que resaltaban la estilización de los movimientos y de los gestos.

Sin embargo, cabe destacar que la propuesta desarrollada por Ferrigno en Fray Mocho no dejó sucesores directos, ni fue retomado por otros miembros del campo teatral de la época o de etapas inmediatamente posteriores, en las que sí comenzó a abordarse la experimentación formal. Por ejemplo, no fue retomada por ninguna propuesta escénica del Instituto Di Tella, cuyas influencias fueron el *happening* y algunas agrupaciones del Nuevo Teatro norteamericano como el Living Theatre o el Open Theatre (De Marinis: 1987), quienes paradójicamente habían experimentado con los géneros clásicos y populares, como la *Commedia dell'arte* y la tragedia griega. Los teatristas, la crítica y la academia no advirieron la relación existente entre la propuesta de Ferrigno y el ingreso de la Escuela Francesa en la variante desarrollada por Jacques Lecoq (también discípulo de Jacques Copeau), en los primeros años de la postdictadura, a partir de los seminarios dictados por Cristina Moreira y Raquel Sokolowicz que darían lugar al denominado fenómeno *under*<sup>12</sup>.

12. Para profundizar ver Mauro: 2016, Moreira: 2008 y Lecoq: 2004.

No obstante, a las novedades en el trabajo con los actores y en la puesta en escena, Fray Mocho sumó también una actitud inédita respecto de la historia del teatro

argentino y de los géneros relacionados con el teatro popular. Si bien la preocupación del grupo era la calidad artística, la misma se hallaba estrechamente articulada con la generación de sentido<sup>13</sup>, mediante la cual el espectador superara su individualidad. Así, en la conferencia “Experiencias en torno a un teatro nacional y popular”, dictada en el marco del I Simposio de Directores Escénicos Latinoamericanos, realizado en Tucumán en 1958, Ferrigno afirma: “Queremos un gran teatro nacional y popular, capaz de elevar la cultura de nuestro pueblo, sin menoscabar la alegría del esparcimiento ni el goce de la belleza artística” (en Obarrio, 1998: 97)<sup>14</sup>. De este modo, se tornaba fundamental la elección del repertorio, que Fray Mocho tomó de tres fuentes: los clásicos, los contemporáneos universales y los autores nacionales,

13. Obarrio (1998) afirma que el espectador debía sentir que “algo había sido dicho”.

14. Esta cita y las que siguen pertenecen a la misma Conferencia.

porque nos dirigíamos a nuestro medio y nos parecía natural, para llegar a nuestra gente, utilizar nuestras mismas voces. Voces que tanto en el pasado como en el presente estaban en más estrecho contacto con determinados problemas, determinadas aspiraciones y determinadas formas de sentirlos (Ferrigno, en Obarrio, 1998: 98).

Ferrigno consideraba que las dos primeras fuentes estaban terminadas, hechas y eran, por lo tanto, fáciles de abordar. Pero

La situación era muy otra frente a lo *nacional*. Sabíamos que Lope de Vega era un genio, y cuál era su significación dentro de la historia del teatro y de la cultura, pero ignorábamos la raíz y la posible recuperación de *nuestro* Florencio Sánchez. Sabíamos que representar a Moliere, implicaba asumir un *estilo*, del que teníamos ideas aproximadas. Pero no sabíamos cómo abordar concretamente un <<simple tipo nuestro de Pacheco o de Novión>>. Algunos de nosotros poseíamos lenguas extranjeras, algunos habíamos viajado a Europa. Pero cualquiera de estos hechos particulares, no nos hacían conocer la peculiaridad lingüística en que se expresaba Juan el Zorro, y no se disimulaba el hecho de que también eran excepción los que conocían el país más allá de los límites de la Capital... Resumiendo, queremos decir que nuestra cultura estaba deformada por el espejo europeo, que era expresión clara de un liberalismo cultural para sostener aspectos económicos, mientras aquí ignorábamos nuestra historia, nuestras tradiciones, nuestra geografía con sus formas particulares de vida, y en fin, a *nuestro hombre*. Hombre al que sin embargo, destinábamos nuestro trabajo [...] Tomábamos conciencia por primera vez de que la posesión o el interés por la cultura artística, era en nuestro medio patrimonio de ciertos grupos. (en Obarrio, 1998: 98)

Por consiguiente, el trabajo de Fray Mocho se orientó hacia la historia del teatro popular argentino, con el fin de

buscar esencias, raíces, de las cuales nuestra juventud ha sido deliberadamente desconectada en los últimos treinta años, caracterizándose nuestro país por una política cultural antinacional e híbrida. Es probable que descubramos entonces, que a través de la nueva actitud, un Sánchez, un Payró, un Pacheco, y otros, fueron relegados intelectualmente o distorsionados artísticamente. (en Obarrio: 1998: 103)

De este modo, la agrupación puso en escena sainetes, comedias blancas y textos dramáticos de la gauchesca, géneros marginales y remanentes dentro del campo teatral durante la década del 50 y sobre todo en el teatro independiente. Entre estas obras podemos mencionar *Los Disfrazados* de Carlos M. Pacheco, *Los casos de Juan el Zorro* de Bernardo Canal Feijoo y *Moneda Falsa* de Florencio Sánchez, puestas en 1953; *Mateo* de Armando Discépolo, puesta en 1958 y *El gaucho Martín Fierro* de José González Castillo, puesta en 1960. Fray Mocho incorporó también la obra Osvaldo Dragún, dramaturgia intertextual con el sainete, que también acusaba la influencia de Brecht<sup>15</sup>.

15. “La tentativa de Dragún de modernizar el sainete y la comedia blanca... fue sin duda valiosa no sólo por sus logros, que fueron alcanzados parcialmente, sino por los caminos que abrió al teatro argentino posterior, particularmente de los años 70 en adelante” (Pellettieri, 2003:139)

Además, el grupo publicó los números 7, 8 y 9 de sus Cuadernos de Arte Dramático bajo el título *Aportes para la historia del teatro argentino*, en el que realizó una revisión del teatro del siglo XIX, que incluía al circo criollo y a la gauchesca. Ferrigno dictó también conferencias sobre el teatro popular argentino y universal, en las que introdujo géneros como la *Commedia dell'arte*, a la que caracterizaba como una de las fuentes para *desintoxicar* al teatro contemporáneo. Así, en la conferencia “La Commedia dell'arte, Escuela de actores”, elabora una historia de los teatros culto y popular, desde el Renacimiento hasta el siglo XX.

La intención de Ferrigno era producir un teatro popular, para lo cual se requería instaurar una comunicación con todos los sectores sociales, por lo que Fray Mocho intentó ir más allá del reducido público del movimiento independiente. Se trataba de llegar “a ese vasto sector mayoritario del pueblo formado por los trabajadores” (en Obarrio, 1998: 99), pero también por los profesionales, artistas, científicos, intelectuales y parte de la burguesía, que trabajaban para el desarrollo de los intereses comunes del país. Y dado que Ferrigno consideraba evidente que esos sectores no iban al teatro, había que ir en busca de ellos.

Pero había aún más. La comunicación debía pasar por un lenguaje y una forma de expresión común y particular, que participara de las características nacionales, al tiempo que respetara las peculiaridades regionales, “y para hacer ese teatro era evidente un hecho: no estábamos preparados. Desconocíamos la realidad de nuestro propio país” (en Obarrio, 1998:99). De este modo, el grupo emprendió su Gira Nacional de Difusión e Investigación Dramática Popular, llevando sus obras a clubes, bibliotecas, plazas, escuelas, hospitales, cárceles, centros universitarios, circos, bares y estadios deportivos, de Buenos Aires y de las provincias. Por este medio, se proponía reunir material de todas las formas de cultura locales, se trataba de modos de expresión populares o cultos. Y dado que no existía un solo ser nacional, la agrupación consideró que era necesario promover una suma de organizaciones regionales coordinadas, de lo que resultó la formación de varias agrupaciones independientes provinciales<sup>16</sup>.

16. Cfr. en Pellettieri: 2007 y 2005.

Como corolario, Fray Mocho fue un intento de experimentación formal a partir del trabajo del actor con géneros y procedimientos pertenecientes tanto al teatro popular nacional y universal, como con metodologías de actuación novedosas. Debido a la consideración histórica del arte sostenida por Ferrigno, la formación estética requería también de un conocimiento del pasado teatral, fundamentalmente del argentino, dado que el actor no podía alcanzar una posición estética auténtica si no desarrollaba las formas de expresión que le eran propias, por el lugar en el que se hallaba situado. Además, el trabajo de Fray Mocho se orientó preferentemente al rescate de textos dramáticos que le permitieran llegar a un público al que el resto del teatro independiente, centrado en un tipo de textualidad culta universal, no podía alcanzar. Cabe destacar que esta actitud hacia el teatro popular argentino tuvo lugar casi diez años antes de la publicación del célebre ensayo de David Viñas, *Grotesco, inmigración y fracaso* (1969), que revalorizaría la dramaturgia discepoliana y brindaría las claves para que también el resto de la producción sainetera fuera leída desde una nueva perspectiva.

No obstante, podemos observar que Obarrio (1998) se esmera en dejar en claro que los dramaturgos argentinos debieron enfrentarse a una actuación poco respetuosa del texto dramático, argumento en el que pueden observarse las dificultades que Fray Mocho compartía con otras agrupaciones y sectores del campo cultural de la época, para separar los procedimientos específicos del actor popular argentino, de la búsqueda de efecto directo en el público o del simple afán comercial.

Luego de la experiencia en Fray Mocho, Oscar Ferrigno abandonó definitivamente el teatro independiente, pasando a desempeñarse como actor y director en el teatro

comercial y en la televisión. En 1963, dirigió una puesta de *El Organito*, de Armando y Enrique Santos Discépolo, en el Teatro Popular de Buenos Aires y, en 1965, *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, en el IFT.

En 1971 se producirá un hecho clave para el teatro argentino posterior: su encuentro con Eduardo Pavlovsky, a quien dirige en *La Mueca*, obra del propio actor. Pavlovsky, quien venía de trabajar con Alberto Ure en *Atendiendo al Sr. Sloane*, y lo haría nuevamente años más tarde, reconoce que fue notablemente influido por éste y por Ferrigno:

Yo he aprendido mucho de los directores. Hubo en los comienzos tres trabajos importantes que culminaron en una especie de gran laboratorio de aprendizaje: el de Ure con *Atendiendo al Sr. Sloane* (donde Ure puso todo su talento), con Ferrigno en *La mueca* y con Jaime Kogan en *El señor Galíndez*. Estas fueron las tres primeras puestas que marcaron mi formación. (Pavlovsky, 2001:55)

Asimismo, al relatar el proceso de trabajo de *La Mueca*, Pavlovsky caracteriza al fundador de Fray Mocho como un *outsider*: “Cuando en 1970 empiezo a trabajar con Ferrigno, me doy cuenta de que para mí es una especie de monstruo didáctico, un hombre de una enorme sapiencia, un verdadero artesano del teatro” (2001:52).

No obstante, cuando comienza a filmar la película *Los herederos*, los ensayos se interrumpen, dado que dejó de verse con Ferrigno “por problemas de él, que era muy ciclotímico” (2001:52). Agrega que al comentarle a sus compañeros de elenco en el film, integrantes del denominado *clan Stivel*, que estaba trabajando con Ferrigno, estos “se cagan de risa” (2001:52). No obstante, el trabajo en conjunto se reanudó, debido a las indiscutibles coincidencias artísticas y personales que existían entre ambos, y que Pavlovsky se encarga de poner en relieve:

Un día Ferrigno se conecta otra vez conmigo para traerme una corrección de la obra de veinte días de trabajo. Me surge una gran duda existencial, de esas grandes dudas que tienen que ver con la ética: tenía que optar entre el Clan Stivel y el trabajo artesanal con un tipo que para mí valía mucho, con el que habíamos establecido una maquinaria masculina muy linda, una relación muy íntima, muy dolorosa, porque ninguno de los dos estaba pasando un buen momento y conversábamos mucho. Para mí decidir era todo un dilema y lo llevo a análisis. Y mi analista, Mimi Langer, me dijo: <<Si usted le dice sí a Ferrigno se dice un sí a usted; si le dice un no a Ferrigno, se dice un no a usted. Usted me ha contado cómo coincide con él en lo ideológico, cuánto lo admira y cómo valora su manera de trabajar artesanalmente>>. Yo con Ferrigno me llevaba bien. Nunca me arrepentí. Esos <<no>> son <<sí>> y lo fundan a uno. Si yo hubiera estado en el cálculo de la conveniencia, del posible éxito y del prestigio de Stivel, me hubiera perdido a mí mismo... Ahí empieza el oportunismo en uno, la estructura perversa por la que es lo mismo estar con uno que con el otro, estar acá o allá... (2001: 52)

Con Ferrigno trabajamos muy meticulosamente, fue un verdadero laboratorio. No es que él me diera muchas más ideas, sino que se desempeñaba como un artesano del teatro. Sabía lo que estaba de más y lo que estaba de menos. Además de ser un tipo culto y sensible. Lo que él veía era lo que pasaba en el escenario. Después del estreno de *La mueca* prefirió sacar diez minutos del espectáculo [...] Ferrigno me ayudó a reconocer que la brevedad en el teatro es fundamental: tanto *Potestad* como *Rojos globos rojos* duran aproximadamente lo mismo. El tiempo debe estar al servicio de la intensidad (2001:55)

*La mueca* me pareció una experiencia extraordinaria. Lo digo en *Rojos globos rojos*: <<Cómo recuperar el cuerpo, la pasión, las ganas, el amor, poner los huevos,

carajo, quisiera ser el Oscar Ferrigno de la época romántica>>. Ferrigno era un ser excepcional, de esos que no hay. Tan excepcional por sus brutales contradicciones como por su locura por la mujer, por su amor al teatro y su artesanía, por su pasión... Conmigo hacía una máquina creativa tan linda, tan linda... Aunque también tengo el nefasto recuerdo de la película que filmamos juntos, *Cuarteles de invierno*, donde yo hacía un boxeador destruido y él mi manager. Después tuve que verlo a él, ya moribundo, en la realidad, y parecía que hacíamos la escena al revés: él en la cama, moribundo, y yo al lado, como en la película, pero al revés. Terrible experiencia. Él no podía hablar y me hizo un gesto como evocando la escena de la película. Ferrigno era una persona sin límites. El médico le había dicho que si no dejaba de fumar, chupar y vivir de esa manera se iba a morir. Era un perdedor nato... (2001:59)

Nos interesa destacar algunos puntos de este elocuente relato de Pavlovsky. Por un lado, la relación establecida a partir de valores simbólicos compartidos, relacionados con el mundo masculino y porteño (la pasión, la mujer, la figura del perdedor, la decadencia, la bebida, etc.), elementos que, posteriormente, serán muy caros al Teatro de Intensidades. Por otro lado, la posición marginal que Ferrigno ocupaba dentro del campo teatral, evidenciada en la reacción de los miembros del clan Stivel, y en el "cálculo" de "conveniencia", "éxito" y "prestigio" que Pavlovsky debió pasar por alto al decidir realizar la puesta en escena de *La Mueca* con aquél. La centralidad del campo era ocupada en ese entonces por la dramaturgia realista y la puesta en escena respetuosa de la transitividad del referente y de los valores semánticos de la representación, lo cual contrastaba con la actitud *artesanal* de Ferrigno ante el teatro, cuyo trabajo se colocaba al servicio de la *intensidad* del espectáculo.

En el presente escrito, hemos intentado realizar una semblanza del actor, director y formador Oscar Ferrigno, a treinta años de su fallecimiento.

Pretendimos con ello caracterizar la significación del fundador de Fray Mocho para el teatro argentino, al introducir una serie de novedades para nuestro campo cultural, que se anticiparon en varias décadas a lo que sucedería más tarde.

La labor de Ferrigno en los años 50 introdujo todas y cada una de las metodologías específicas de actuación que ingresarían o que se desarrollarían durante el resto del siglo. Curiosamente, esta experiencia no fue valorizada ni por sus contemporáneos (ni por el teatro independiente ni por las instituciones oficiales de teatro y/o enseñanza de la actuación) ni posteriormente, lo cual es una muestra de la severa deshistorización que afectaba al campo actoral porteño, que fue percibiendo como novedades todas las tendencias con las que Fray Mocho ya había trabajado.

Todos los aspectos desarrollados por Ferrigno fueron absolutamente novedosos y aislados dentro del campo teatral del momento y se adelantaron en varias décadas a diversos planteos que más tarde tomarían, no obstante, algunos de estos elementos por separado. Sólo el Teatro de Intensidades desarrollado a partir de la obra de Alberto Ure apelaría a la reunión entre experimentación formal y procedimientos del teatro popular, en la búsqueda de un teatro original que desestructurara posiciones cristalizadas en nuestro campo cultural y teatral.

Por último, consideramos que uno de los más grandes aportes de Oscar Ferrigno fue la introducción de un modelo de teatro independiente alternativo y muy distanciado del hegemónico, propugnado por Leónidas Barletta, continuado por agrupaciones como Nuevo Teatro, La Máscara, etc. Creemos que dicho modelo alternativo de teatro independiente, basado en la importancia de los aspectos reflexivos del enunciado escénico, en la actuación, en la revalorización del teatro como fenómeno situado

(por lo que los valores culturales nacionales y populares pasan a constituir un rico e insoslayable patrimonio) y en la comunicación e intercambio con un público de todas las clases sociales y regiones del país, era y sigue siendo muy necesario en nuestro teatro y en nuestra cultura.

## Bibliografía

- » Chartier, R. (1996). “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen”. En *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin* (pp. 73-99). Buenos Aires: Manantial.
- » De Marinis, M. (1987). *El Nuevo Teatro. 1947-1970*. Barcelona: Paidós
- » Mauro, K. (2016). “El actor entre la dictadura y la posdictadura. Corporalidades en pugna en el cine y el teatro argentinos durante el retorno democrático (1983/1989)”. *Iberoamericana*, Vol. 16 (Nº 61), 211-232.
- » Mauro, K. (2015). “La Actuación Popular Porteña como patrimonio cultural intangible”. En AAVV, *#PensarLaCulturaPública: apuntes para una cartografía nacional* (pp. 177-183). Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación.
- » Mauro, K. (2013). “La Actuación Popular en el Teatro Occidental”. *Pitágoras 500, Revista de Estudios Teatrais*, V. 5, 15-31.
- » Mauro, K. (2011). *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un modelo de análisis de la actuación teatral a partir del caso porteño*. Tesis de Doctorado UBA (inérita).
- » Mauro, K., 2010. “El caso Ure”. En AAVV, *Búsquedas y discursos*. Buenos Aires: Galerna.
- » Obarrio, E. (1998). *Teatro Fray Mocho 1950-1962: historia de una quimera emprendida*. Buenos Aires: INT.
- » Pellettieri, O. (Dir.). (2007). *Historia del teatro argentino en las Provincias, Tomo II*. Buenos Aires: Galerna
- » Pellettieri, O. (Dir.). (2006) *Teatro del Pueblo. Una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.
- » Pellettieri, O. (Dir.). (2005). *Historia del teatro argentino en las Provincias, Tomo I*. Buenos Aires: Galerna.
- » Pellettieri, O. (Dir.). (2003) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Tomo IV. La Segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- » Pellettieri, O. (Dir.). (2002). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Tomo V, El teatro actual*. Buenos Aires: Galerna.
- » Viñas, David, (1969), “Armando Discépolo: Grotesco, inmigración y fracaso”, en *Obras escogidas*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, VII-LXVI.