

EL MONJE SOCARRÓN Y LOS TÍTERES: EXPERIENCIAS TITIRITESCAS EN EL TEATRO ESCUELA FRAY MOCHO

GIROTTI, Bettina / CONICET-IIGG/IAE, UBA) - bettina.girotti@gmail.com

» *Palabras claves: títeres - Teatro Independiente - Di Mauro - Mathé - Fray Mocho*

» **Resumen**

Nos proponemos abordar una temática hasta ahora marginal en la historia teatral y cultural argentina: los títeres. Desde finales de la década de 1930, los espectáculos con títeres comenzaron a expandirse en Buenos Aires encontrando nuevos ámbitos para su desarrollo y configurando nuevos circuitos para la presentación de espectáculos; muchos de estos espacios fueron construidos o compartidos con agrupaciones de Teatro Independiente. En este trabajo, nos concentraremos en las experiencias titiritescas desarrolladas en torno al Teatro Escuela Fray Mocho a través del dúo de titiriteros cordobeses “La Pareja”, conformado por los hermanos Héctor y Eduardo Di Mauro, y el titiritero Luis Mathé.

» **Introducción**

En un trabajo sobre la dramaturgia para títeres en Argentina, Oscar H. Caamaño sostiene que la renovación del campo teatral que implicó el advenimiento del teatro independiente tuvo su correlato en el terreno de los títeres a partir de la aparición de lo que el autor bautiza como “pioneros o fundadores del moderno teatro de títeres” (1996). Según su propuesta, a partir de las décadas del '30 y del '40, comenzaría a operar un cambio en la escritura, ya que contar con una sala estable y un elenco más numeroso habría posibilitado el desarrollo de una “dramaturgia nueva”. Si bien el autor restringe la relación a la dramaturgia, los vínculos no se dieron solamente en este terreno y el movimiento de teatros independientes se convierte en un factor fundamental para pensar el crecimiento del teatro de títeres en Argentina durante el siglo XX.

Nos proponemos comenzar a abordar los vínculos entre títeres y Teatro Independiente considerando salas y circuitos comunes, intercambios entre agentes, así como reclamos gremiales y político-culturales compartidos. En esta oportunidad, nos concentraremos en las relaciones entre el Centro de Estudios y Representaciones de Arte Dramático “Teatro Popular Independiente Fray Mocho” (en adelante, Fray

Mocho), el teatro de títeres “La Pareja”, conformado por los hermanos cordobeses Héctor y Eduardo Di Mauro y el titiritero Luis Mathé.

› ***Dos campos heterogéneos***

Para comenzar, es necesario delimitar qué entendemos por *mundo de títeres* y por *Teatro Independiente*. Tomamos estos dos como conceptos paraguas, ya que nos permiten reunir una gran variedad de casos, sin embargo debemos tener presente, de un lado, la heterogeneidad de experiencias que cada noción aglutina y, de otro, la heterogeneidad de vínculos construidos.

Siguiendo la propuesta de Jorge Dubatti, entendemos por *Teatro Independiente* “una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y política y teorías estéticas propias” (2012: 81). Pese a que el movimiento ha convocado la atención de críticos e historiadores desde su nacimiento, aún no se ha escrito “una historia completa del teatro independiente que ponga el acento en la diversidad interna del ‘movimiento’, que si bien posee coordenadas en común es en realidad mucho menos homogéneo de lo que se supone” (Dubatti, 2012: 84-85). Uno de los pilares en los que se apoyó el movimiento fue justamente el acceso al teatro, ya sea como espectador, a través del ofrecimiento de entradas a precios económicos, o como artista, abriendo las puertas a todo aquel o aquella que quisiera sumarse. En ese sentido, muchos de estos grupos no dedicaron sus esfuerzos únicamente a montar espectáculos teatrales, sino que también organizaron distintas actividades, como la publicación de revistas, presentaciones de libros, conferencias, conciertos, recitales de danza, exposiciones de pinturas, proyección de películas y cine-clubes, teatro hecho por y para niños, espacios de formación y, lo que aquí nos interesa, espectáculos con títeres. En su trabajo sobre el Teatro del Pueblo, Raúl Larra caracterizaba a la agrupación como “más que un teatro: un centro cultural. Pionero del teatro independiente, lo fue también en otras manifestaciones artístico-culturales” (1987: 99). La imagen descrita por Larra nos lleva a preguntarnos por aquellas otras agrupaciones independientes que tampoco se limitaron a realizar espectáculos teatrales y que, en lugar de ello, ofrecieron un amplio abanico de actividades, constituyéndose en verdaderos centros culturales.

Por su parte, optamos por el término *mundo de títeres* para englobar a las distintas prácticas y experiencias de animación y manipulación de objetos (sean antropo o zoomorfos, o no; intervenidos o construidos especialmente para la escena, o no; utilizados para un espectáculo teatral, o no). Si bien “títere” remite a una técnica en particular –de guante, quizá, la más extendida en el país, cuya tradición se extiende a lo largo de los siglos– utilizamos este término en un sentido amplio, considerando también otras experiencias, tanto aquellas que se enmarcan dentro de otras técnicas tradicionales (como las

marionetas de hilo o de barra) como las que han recurrido al titiritero a la vista, a la manipulación directa o la mano desnuda.

Tal como se adivinaba en las palabras de Caamaño, muchos titiriteros, cuya actividad estaba signada por la dificultad para establecer un trabajo permanente, encontraron un “equivalente” en la preocupación de algunos grupos independientes por la formación del público infantil y en su necesidad de ofrecer a este público espectáculos de calidad: mientras unos encontraron en las salas independientes un espacio para trabajar y, en los integrantes de estas agrupaciones, preocupaciones similares con respecto a la defensa y solución de cuestiones gremiales, económicas, artísticas y culturales, otros descubrieron en la potencia dramática del títere una herramienta fundamental para la formación de los espectadores más jóvenes.

Adelantamos ya que cada una de estas relaciones presenta características propias, comenzar a desplegar las fichas sobre el tablero permitirá dar cuenta de la intrincada red de relaciones que se fue articulando entre títeres y Teatro Independiente. Es posible organizar las distintas experiencias en cuatro grandes grupos:

1. Presencia ocasional de titiriteros en salas independientes
2. Creación de elencos estables de titiriteros en agrupaciones independientes por artistas ajenos a la institución
3. Creación de elencos estables de titiriteros en agrupaciones independientes por artistas de la institución
4. Titiriteros que también se desempeñaron como actores, directores o escenógrafos del teatro independiente.

› ***Fray Mocho y los Di Mauro***

Podríamos comenzar con un dato meramente anecdótico: Roberto Espina, integrante de Fray Mocho – prácticamente desde su fundación–, comenzó a interesarse por los títeres en paralelo a su labor como actor. Marcos Britos, en su trabajo sobre la “Gira Nacional de Divulgación e Investigación Dramática Popular”, la primera gran gira que la agrupación lleva adelante durante 1954, relaciona a Espina con los titiriteros a partir de su propuesta de realizar una gira que califica de “gran andanza trashumante a la manera de los titiriteros que él admiraba” ya que para él “había que dejarse de hablar del Teatro Popular y había que comenzar a practicarlo con los huesos. Estaba bien el estudio, pero había que practicarlo en el barro, había que armar los escenarios con lo que encontraran y si no, actuar sobre el pasto” (2013: 25). A lo largo de su trabajo, Britos da cuenta del interés de Espina (y de otro integrante, Carlos “Chilo” Pugliese) por los títeres: ya sea en el encuentro fortuito con Javier Villafañe en casa de la mujer de Neruda o en las extensas conversaciones con los titiriteros cordobeses Héctor y Eduardo Di Mauro. Sin

embargo, no fue Espina el encargado de acercar los títeres a Fray Mocho. Esta fue una tarea que quedó en manos del teatro “La Pareja”, conformado por los hermanos cordobeses Eduardo y Héctor Di Mauro, y de Luis Mathé, titiritero cordobés amigo y discípulo de los Di Mauro. De hecho, en 1955, Espina abandonó el grupo y, en 1956, fundó “Los comediantes de la ruta”¹, donde “actúa y dirige, incorpora títeres, comienza a escribir, y recorre el país realizando espectáculos, y dictando cursos y conferencias” (Seibel, 2016: 208).

El primer contacto entre Fray Mocho y los Di Mauro se dio justamente en el marco de la gira de 1954, la cual puede traducirse en 304 días continuos (del 16 de enero al 16 de noviembre), 78 localidades argentinas y 10 chilenas visitadas, 243 representaciones realizadas, 76 conferencias dictadas, 40 exposiciones montadas, entre otros números (Obarrio, 1998).

Entre abril y mayo de 1953, los integrantes de Fray Mocho decidieron organizar esta empresa y dedicaron todo ese año a coordinarla: Ferrigno insistió en que el grupo debía “preparar la gira con anticipación por lo menos en sus primeros tres meses. Hay que conseguir muchas funciones antes de salir para que en los primeros tres meses la actividad del grupo esté cubierta” (Britos, 2013: 156). Para ello apelaron a redes de amigos, simpatizantes y militantes políticos que actuarían por convicción en el teatro, por voluntad de cumplir con una misión trascendente en el terreno de la cultura y las artes, ayudando, tanto en la realización de las funciones como en la gestión de lugares donde alojarse y comer.

Roberto Britos fue designado representante y, como tal, recorrió los caminos anticipándose al elenco entre diez y quince días, por un lado, para garantizar las condiciones necesarias en el momento de la llegada a un lugar, y por otro, para conseguir más funciones, evitando que el teatro tuviera días inactivos. Durante los más de 300 días que duró la gira, el elenco ofreció funciones de teatro, así como también conferencias, charlas y exposiciones de sus bocetos. Así, emprendieron una tarea de divulgación del teatro en las escuelas primarias a miles de chicos a la par que iban conociendo la realidad social y cultural de cada localidad. En Córdoba, el contacto serían los hermanos Di Mauro. Al respecto, Héctor recordaba la primera vista de Britos:

era una fresca mañana del mes de julio de 1954. Golpes de mano en la puerta de la casa. La abro y observo un caballero con un portafolio en la mano que me dice: «Quisiera hablar con alguno de los hermanos Di Mauro [...] Soy Roberto Britos, del Teatro Fray Mocho, estoy coordinando una gira nacional del grupo. Me envía a que lo vea, nuestro amigo en común Eugenio Filipelli...»

¹ Luego forma parte del elenco del Teatro Estable de la Provincia de Tucumán como actor, director, realizador de máscaras y bocetos, donde, casualmente, estrena su versión de *Los casos de Juan, el zorro*, llamado *Las zorrerías* en noviembre de 1960. Un año más tarde, Espina presentaba esta misma obra en el Jardín Botánico de la ciudad de Buenos Aires.

La contraseña no podía ser más eficaz. Eugenio no sólo era uno de mis más estimados amigos, sino que siempre compartí sus criterios y además no solía involucrar a sus compañeros en gestiones si no las consideraba importantes (Di Mauro, 2011, 78-9).

Los hermanos titiriteros consiguieron programar dos espectáculos en la Sala de la Sociedad Española (que, en aquel entonces, era frecuentemente utilizada por los teatros independientes de la ciudad) y en la sala del Teatro Comedia como despedida del público cordobés.

Meses más tarde, los Di Mauro adoptarían para la organización de sus giras una dinámica similar a aquella desplegada por la agrupación encabezada por Ferrigno: aunque no afirman explícitamente haber utilizado el “sistema Fray Mocho”, se advierte, luego del contacto con los porteños, una autoevaluación y un cambio en su modo de trabajo. Los primeros días de octubre tuvieron compromisos en las provincias de Santa Fe, Chaco, Formosa, Corrientes y Entre Ríos gracias a gestiones de sus colegas de Fray Mocho. Si bien “La Pareja” ya realizaba giras por la provincia de Córdoba desde principios de los ’50, en esta oportunidad, implementaron una nueva metodología: “a la Organización de las giras –explica Héctor Di Mauro– les dábamos la misma importancia que la de actuar en el teatro” y era necesario “que fuera un integrante del grupo, consustanciado del criterio “ético” y “estético” del mismo quien se haga cargo de la actividad de organización” (2011: 87). A partir de 1954, entonces, mientras un hermano iba planificando las siguientes funciones, el otro, en compañía de un tercer titiritero (en general un alumno), actuaba en las que ya habían sido programadas y, cuando se habían concretado un par de semanas de actividad, aquel encargado de la organización regresaba para hacerse cargo de las presentaciones, mientras que el otro partía a planificar las futuras presentaciones. De este modo, no se detenía el “andar caminos” hasta no haber alcanzado los objetivos geográficos y económicos propuestos, premisa similar a aquella que guiaba la planificación de los Mochos.

Después de Córdoba, Fray Mocho y “La Pareja” se encontraron en distintas ciudades del Litoral. En esta oportunidad, porteños y cordobeses realizaron presentaciones conjuntas en Concepción del Uruguay (octubre) y en Santa Fe (noviembre). De esta última, organizada por Roberto Britos y Eduardo Di Mauro y auspiciada por jóvenes universitarios de las residencias estudiantiles de la ciudad y de otras entidades culturales, participó como tercer titiritero Luis Mathé en reemplazo del alumno Antonio Álvarez. La experiencia de funciones compartidas se repitió en el mes de diciembre cuando “La Pareja” fue parte del festejo por el regreso de Fray Mocho a Buenos Aires: el 20 de diciembre, en Les Ambassadeurs, el elenco dirigido por Ferrigno presentó *Los casos de Juan, el Zorro*, mientras que los cordobeses presentaron dos obras para adultos, *Fausto* de Javier Villafañe y *El retablo del Maese Pedro* de Federico García Lorca.

En 1955, “La Pareja” también actuó en la “casa” de los Mochos²: invitados por el grupo, los Di Mauro “actuaron en el salón de Posadas el 23/09, en un espectáculo para mayores, y en el teatro La Máscara el 26 a la tarde con un programa dedicado a los niños y otro a la noche para mayores” (Obarrio, 1998: 208). El vínculo entre Fray Mocho y La Pareja se extendió más allá de estos años y tuvo un carácter profesional así como también “amistoso”. En este sentido, Obarrio explica que

desde su iniciación el Teatro Fray Mocho contó con un conjunto de amigos cercanos en el afecto, que en estrecho contacto con el grupo [...] ellos aportaron buen juicio, consejo inteligente y relaciones personales, y cuando llegó el momento nos presentaron a entidades y personalidades del interior del país conectadas con la cultura, conexiones que hicieron posible el cumplimiento de uno de los proyectos más caros de Fray Mocho, como fue el poder llevar una muestra de teatro independiente (sus objetivos y propósitos) a las provincias, a su público y a los grupos teatrales que allí trabajaban aislados (1998: 21).

De hecho, entre los numerosos amigos de las provincias que la actriz enumera en su libro *Teatro Fray Mocho 1950-1962. Historia de una quimera emprendida* (1998), se encuentran los hermanos Di Mauro y sus respectivas compañeras.

Asimismo, el vínculo entre Fray Mocho y “La Pareja” puede pensarse desde su andar por los caminos pero también desde la importancia que ambas agrupaciones atribuyeron a la dimensión profesional de su trabajo, entendiendo por “profesional” tanto el objetivo de vivir de la profesión así como la necesidad de una formación artística.

Para los Di Mauro, la profesionalización fue una de las premisas para pensar su labor: como titiriteros querían vivir de su trabajo: miraban con admiración al movimiento de Teatros Independientes, considerando que “mostró a nuestros pueblos lo más valioso del repertorio universal” y que los titiriteros debían “aprender muchísimo de esa fuente” (Di Mauro, 2011: 97-8), pero, aunque su “criterio “ético” y “estético” con todos los teatros independientes de la época coincidía en muchos aspectos, había uno “determinante” que no nos convencía ¡queríamos buscar la forma de “vivir” de nuestro trabajo!, sin otro paralelo y ¡jamás trabajar en “Salas de Teatro” por “taquilla”! (Di Mauro, 2011: 103-4). Los hermanos habían logrado consolidar su profesión, situación “realmente atípica e insólita, ya que eran muy pocos (¡poquísimos!) los titiriteros que “vivían dignamente” de su trabajo... pero la misma cuestión se planteaban los colegas integrantes de los Teatros Independientes, la mayoría de los cuales debía tener un trabajo “paralelo” para “parar la olla” y alimentar a familia” (Di Mauro, 2011: 104).

² Desde su nacimiento el Teatro Escuela contó con un espacio ubicado en Posadas 1059 que raras veces funcionó como sala teatral. Desde 1956, contarían con el local de la ex calle cangallo 1522 (hoy Tte. General Juan D. Perón).

La cuestión de “vivir de la profesión” fue algo que también se plantearon los integrantes de Fray Mocho. Algo de esto aparece en las conversaciones que algunos de los actores mantuvieron informalmente con los hermanos titiriteros en sus distintos encuentros. Por ejemplo, compartiendo programación y alojamiento en Santa Fe “las horas se nos iban analizando nuestras vidas envueltas en esta maravillosa y esforzada empresa de consolidar la profesión de “cómicos de la legua”. Regresábamos a los temas ya tratados en Córdoba, como quien sigue la misma conversación “¿será posible vivir de esto?”. Grupalmente como lo hacía Fray Mocho y sus doce integrantes! Que [...] llegaban de regreso con el mismo capital con el que habían salido” (Héctor Di Mauro, 2011: 92).

En enero de 1953 Fray Mocho editaba dos nuevos números de su *Boletín Especial*, en los que explicaba que

a partir del mes de octubre pasado el teatro no sólo no cuenta ya con el apoyo económico de sus integrantes, sino que ha aumentado considerablemente sus gastos al tener que pagar los sueldos mínimos indispensables para cada uno. La única fuente de ingresos sigue siendo las cuotas de los socios adherentes y el producto de las representaciones. Tal vez no sea necesario señalar la satisfacción que implica para nosotros el hecho de poder vivir dedicándonos a lo que es nuestra vocación (1953: 17).

Eduardo Di Mauro separaba su trabajo como titiritero en dos momentos: una etapa semiprofesional que va desde 1942 (cuando los mellizos tan solo tenían 14 años) hasta 1952 con tres experiencias previas a “La Pareja” llamadas “El Retablo del Dúo”, “Los Títeres de la Valija” y “El Cometa”. En ese sentido, vale recordar que la formación de los Di Mauro comienza durante su niñez, a los once años (1939 para ser exactos) cuando en la Escuela Terminal de Varones comienzan a asistir a los talleres de manualidades. Uno de los docentes, Mauricio Lasanski, incorporó los títeres en estos talleres de pintura, dibujo, grabado, vitró. A partir de esta primera experiencia, crearon un grupo de teatro de títeres con el cual hicieron dos giras por las ciudades de Río Cuarto y otra por Santiago del Estero. Su formación continuó en la Escuela Normal Superior y para 1941 ya “actuaban con títeres”.

A partir de las giras de 1956 y 1959 en Uruguay, Miguel Cherro Aguerre y Blanca Loureiro resumen en cuatro puntos fundamentales la influencia de los Di Mauro para los artistas de ese país, comenzando su enumeración justamente con la dedicación profesional exclusiva,

lo cual suponía un modo de vida hasta entonces desconocido por nosotros. Ellos vivían de eso, ese era su único trabajo. Esa postura constituía todo un desafío y un estilo de vida que merecía mucho respeto y obligaba a reflexionar con cuidado antes de embarcarse en lo que ellos se habían embarcado. [...] el profesionalismo de los Di Mauro no pasaba sólo por el hecho económico, por *vivir del títere*, sino que pasaba, además y fundamentalmente, por su actitud verdaderamente profesional, cuidadosa en extremo de todos los detalles del espectáculo y respetuosa a rajatablas del espectador (2005: 137).

En este sentido, ya mencionamos la formación de los hermanos titiriteros. A esto debemos agregar su función como creadores de la Escuela Experimental de Títeres de la provincia de Córdoba en 1954, la cual funcionó hasta la intervención del gobierno de la provincia en 1955. Su labor como docentes excedió el trabajo realizado en esta escuela: las funciones se alternaban con conferencias y clases.

La formación también sería para los integrantes de Fray Mocho un elemento clave: el conflicto en torno a la creación de una escuela interna en la agrupación independiente La Máscara derivó en la expulsión de algunos de sus miembros, entre ellos Oscar Ferrigno, quienes meses más tarde crearían Fray Mocho, “Centro de Estudios y arte dramático Teatro Escuela”. La escuela funcionó desde 1951 hasta el verano de 1962-1963 en la calle Posadas 1059. A esta actividad se agregó la serie de *Cuadernos de Arte Dramático* publicados por la agrupación

› **Títeres en Fray Mocho**

Aunque la relación entre “La Pareja” y Fray Mocho se extendería en el tiempo, no serían los hermanos cordobeses los responsables del desarrollo del teatro de títeres en el seno de la institución, sino otro cordobés, Luis Mathé, con quien los Di Mauro habían realizado parte de su gira por el Litoral en 1954. Según explica Héctor Di Mauro, Mathé crearía “Los títeres de Ludovico” que “al tiempo abandonó, por ingresar a los Cómicos de la Legua del teatro Fray Mocho como actor” (2011: 88). Fue en el año 1957 cuando Mathé se incorporó a Fray Mocho para intentar saldar un objetivo aún no cumplido por la agrupación: ofrecer espectáculos de calidad al público infantil. Luego de la presentación en la segunda mitad de 1955 de los Di Mauro, en 1956 los integrantes de Fray Mocho se plantearon la necesidad de atender a este público en forma permanente y continuada brindando espectáculos para niños. Así, la agrupación conformó un elenco con aquellos alumnos de la Escuela que estaban próximos a terminar sus estudios y, en noviembre de ese año, estrenaron *El príncipe de los pájaros* de Agustín Malfatti en la sala de Cangallo 1522. Cumplida una breve temporada allí, realizaron funciones al aire libre durante el verano en plazas de la ciudad con el auspicio de la Municipalidad de Buenos Aires y, en marzo de 1957, se repuso en la sala de Cangallo en el horario de matinée hasta junio de ese año.

Por falta de actores, el proyecto de teatro para niños solamente pudo poner en escena la obra de Malfatti, ya que todos los que participaron de esta experiencia fueron incorporados al elenco principal en 1957. Sin embargo, el mismo mes en que la obra terminaba su segunda temporada comenzó a dictarse un curso para titiriteros sobre el manejo y construcción de muñecos destinado tanto a aquellos integrantes de la agrupación que estuvieran interesados como a personas ajenas a la institución.

El objetivo de proporcionar espectáculos para los sectores infantiles pasaba a depender de los títeres³: si el montaje de las obras resultaba imposible por la dificultad de constituir un elenco como se hiciera en 1956 con *El príncipe de los pájaros*, se intentaba ahora formar un elenco propio de titiriteros que, trabajando luego en forma estable, apoyara además la actuación de los espectáculos en los barrios, brindando funciones para niños. Según indica Obarrio (1998), este curso, destinado a adultos y que contó con aproximadamente treinta alumnos, tuvo una duración de seis meses y estuvo a cargo de los titiriteros de Fray Mocho.

El programa del curso se organizó en dos grandes áreas: por un lado, “Formación del titiritero” (con las materias de Realización y creación de un teatro de títeres, Modelado y pintura de cabezas y Diseño y confección de fundas y trajes) y, por otro, “Introducción al arte de la interpretación y manejo del títere” (con materias como Técnica interpretativa y práctica de manejo, Condicionamiento vocal y Estudio de bocetos escenográficos sobre textos dados). Para los aspectos técnicos específicos, los titiriteros contaron también con la colaboración de pintores y escenógrafos relacionados con la agrupación.

Además de este curso, el 21 de septiembre se inauguraba un ciclo de funciones de títeres para niños los sábados y domingos en matinée a cargo del grupo de titiriteros “Los títeres de Ludovico”, integrado por Mathé y Nory Quiñones. El repertorio incluyó *La calle de los fantasmas*, *El caballero de la mano de fuego* y *La guardia del general* de Javier Villafañe, *El soldado de plomo*, anónimo, *La fantasma cosquillosa* de Alejandro Jodorowsky y *La tragedia del doctor Fausto* de Eduardo Di Mauro. Llama la atención la elección del repertorio, por un lado, ya que no todas las obras fueron escritas para público infantil, y, por otro, porque se asemeja a los distintos programas presentados por los hermanos Di Mauro.

Tal como se había previsto, durante 1958, el grupo de titiriteros comenzó a trabajar con el elenco de Acción Popular. Este elenco nació de la necesidad de “llevar el teatro a los distintos ámbitos barriales y periféricos de la Capital Federal, que no concurre por sí mismo a las salas céntricas de espectáculos” (Obarrio, 1998: 222), extendiendo así su actividad teatral a todos los lugares posibles en busca de públicos vírgenes. Resultaba imposible para los otros dos elencos cumplir con este objetivo. Así, en 1958, Fray Mocho logró poner en funcionamiento simultáneo tres elencos: el de sala, el que actuaba en las provincias y el que lo hacía en los barrios. Junto al Coro, el grupo de titiriteros solía participar de las presentaciones del elenco de Acción Popular, completando el espectáculo.

Ese año, durante el mes de marzo, Fray Mocho organizó funciones gratuitas con títeres junto con el Ciclo de Extensión Universitaria y el Centro de Desarrollo Integral de la Isla Maciel (Avellaneda), la cual agrupaba a las organizaciones barriales de la isla. “Los títeres de Ludovico” presentó en esta oportunidad

³ En la reseña de las actividades que Fray Mocho realizó durante 1957 indican que “comenzó un curso de títeres, previo a la formación del elenco estable de titiriteros del teatro destinados fundamentalmente al cumplimiento de acción popular en los barrios”.

La calle de los fantasmas, El caballero de la mano de fuego y Tragedia del doctor Fausto. Este mismo mes, auspiciado por la Secretaría de Cultura y Deportes del Sindicatos de la Industria del Vestido y Afines, Fray Mocho se presentó en el salón de Club de Punta Chica.

No hay registros de actividades con títeres hasta 1961, cuando comenzó a realizar funciones en la sección matinee los sábados, domingos y feriados, un nuevo grupo de titiriteros llamado “Los títeres de Horacio”, agrupación conformada por Horacio Cassais y Herman Koncke que desde abril había estado realizando funciones en el Teatro Regina. El año siguiente, 1962, Fray Mocho era desalojado de su sala de Cangallo 1522 y un año más tarde, perdían el espacio de Posadas 1059.

› **Palabras finales**

Tomando la trayectoria de la Centro de Estudios y Representaciones de Arte Dramático “Teatro Popular Independiente Fray Mocho” como base intentamos dar cuenta de algunas experiencias con títeres vinculadas a esta agrupación que tuvieron lugar en las décadas del '50 y el '60 entre las cuales destacamos, primero, el diálogo (y posterior amistad) con el teatro de títeres La Pareja, de los hermanos cordobeses Héctor y Eduardo Di Mauro y, luego, la labor del titiritero Luis Mathé, también cordobés y discípulo los Di Mauro.

Si bien nos propusimos dar cuenta de un caso particular, aparecieron cuestiones que nos llevan a pensar en otras dimensiones que no habían sido consideradas al inicio de este recorrido y que complejizan aún más la red de relaciones que se construyó entre agrupaciones independientes y títeres. Al atender a los otros “vértices”, observamos que el caso analizado deviene en eslabón de una cadena que se amplía si consideramos que los hermanos Di Mauro también construyeron vínculos con otras agrupaciones independientes. Héctor Di Mauro se encarga de reseñar la serie de presentaciones realizadas en distintas salas de la ciudad de Buenos Aires entre junio y agosto de 1955: La Máscara, Nuevo Teatro, OLAT (Organización Latinoamericana de Teatro), el Teatro del Pueblo y el IFT (2011), agrupaciones que, a su vez, albergaron y desarrollaron otras experiencias con títeres.

Al mismo tiempo, y paradójicamente, si bien hemos hecho hincapié en el circuito independiente, pudimos observar que la situación resulta aún más compleja, ya que Fray Mocho ofreció un espacio a grupos de titiriteros que también desplegaron su labor en el circuito comercial, como Los títeres de Horacio.

Bibliografía

- Becker, H. (2008 [1982]). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Britos, M. (2013). *Todo lo hermoso es posible. Centro de Estudios de Arte Dramático Teatro Escuela Fray Mocho. Una historia (1948-1962)*. La Plata, Consejo Provincial de Teatro Independiente
- Caamaño, O. H. (1996) "Dramaturgia para títeres en la Argentina" en *Tablas* Nro. 50, Consejo Nacional de las Artes Escénicas, La Habana.
- Cherro Aguirre, M., Loureiro, B. (2005). *Los títeres en el Uruguay*. Montevideo, IIN.
- Di Mauro, E. (2010). *Memorias de un titiritero latinoamericano*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- Di Mauro, H. (2011). *Medio siglo de profesión titiritero*. Córdoba, Juancito y María.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1930 a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE.
- Larra, R. (1987). *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*. Buenos Aires, Amigos de Aníbal Ponce.
- Marial, J. (1955). *El teatro independiente*. Buenos Aires, Alpe.
- Obarrio, E. (1998). *Teatro Fray Mocho 1950-1962. Historia de una quimera emprendida*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- Risetti, E. (2004). *Memorias del teatro independiente argentino. 1930-1970*. Buenos Aires, Corregidor.
- Zayas de Lima, P. (1990). *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires, Galerna.

Instituciones y archivos consultados

Argentores (Sociedad Argentina de Autores de la Argentina)

Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires

INET (Instituto de Estudios de Teatro)

Biblioteca Nacional

Biblioteca del Congreso de la Nación