

Actores jugando con títeres. El trabajo profesional (y popular) de Héctor y Eduardo Di Mauro

Actors Playing with Puppets. The Professional (and Popular) Work of Héctor and Eduardo Di Mauro

Bettina Girotti

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina
bettina.girotti@gmail.com

Resumen

En este trabajo nos proponemos recuperar la trayectoria de los hermanos titiriteros Héctor y Eduardo Di Mauro, atendiendo especialmente a sus reflexiones en torno a la profesionalización del trabajo artístico así como también al fundamento político en el que se basó y que resulta inseparable de la búsqueda de un arte popular y latinoamericano. Su experiencia estuvo fuertemente vinculada al ámbito educativo, no solo por haber brindado funciones en distintos establecimientos escolares, sino también por el lugar que la escuela ocupó en su educación artística. El vínculo con esta institución revistió además un elemento fundamental: la formación de nuevos artistas. Todos estos elementos marcarían su modo de hacer títeres. A partir de las andanzas de los Di Mauro, aquí nos proponemos recuperar una parte de la historia del teatro de títeres del siglo XX, capítulo aún pendiente en la historia cultural argentina.

Palabras clave:

Teatro de títeres - formación artística - profesionalización - popular - teatro independiente.

Abstract

In this work we aim to recover Héctor and Eduardo Di Mauro's professional career, focusing on their reflections on a professional artistic work as well as its political foundation, both inseparable from their quest for a popular and a Latin American art. Their experience was linked to the educational field, not only for having performed in schools, but also for the importance that these institutions had in their artistic formation. The importance of school also involved a fundamental feature: training new artists. All of these would mark their puppetry. Through the Di Mauro brothers adventures, we aim to recover a part of 20th century puppet theatre history, a pending chapter in Argentine cultural history.

Keywords:

Puppet theatre - artistic formation - professionalization - popular - independent theatre.

Introducción¹

Apenas comenzado el ciclo lectivo 1940 y casi en coincidencia con su decimosegundo cumpleaños, en la Escuela Terminal de Varones de la ciudad de Córdoba, los mellizos Héctor y Eduardo Di Mauro recibieron la noticia de la visita de un titiritero, Javier Villafaña. Aquel espectáculo ofrecido en la escuela sería no solo su primer contacto con aquel poeta-titiritero, sino también con los títeres. Este episodio da cuenta de un momento fundacional, a decir de Oscar H. Caañaño, el momento en que nace en los Di Mauro la vocación por los títeres. Pese a la innegable influencia de Villafaña en los hermanos cordobeses, ellos irían moldeando su propio modo de hacer títeres: una forma de producción en la que la formación, la actuación y la necesidad de profesionalizar su trabajo adquirieron un lugar central.

Si bien podemos hablar del “arte de los títeres”, es claro que no existe una única forma de títere (en el sentido de la estructura del objeto), como así tampoco una única forma de construirlos, de manipularlos o de ponerlos en escena. De allí que recurramos al sintagma “hacer títeres” para referir aquí a la elección de una manera de producción y circulación (si se ha preferido un trabajo itinerante o estable, en salas o espacios abiertos). Este sintagma también atañe a las reflexiones en torno a la profesión, el lugar otorgado a la formación y a la experimentación o los vínculos con otras artes, así como aquellos elementos relacionados con la puesta en escena como la construcción de un estilo propio —condensado en el privilegio por uno u otro tipo de títere y, con ello, de retablos y escenarios, y la cantidad de artistas (solista o compañía)—, o la escritura tanto de textos teóricos como de obras².

El modo de hacer títeres de los Di Mauro se ancló fuertemente en una concepción política de lo popular y en una estética ligada a la tradición del títere de guante. Sin embargo, y aunque parezca contradictorio, el trabajo de estos hermanos cordobeses resultó una pieza fundamental en el proceso de modernización del teatro de títeres en Argentina. A propósito de la tendencia a la profesionalización que marcaría esta práctica artística desde comienzos del siglo XX, Henryk Jurkowski señalaba que “para huir del arte popular y de cierto diletantismo, el teatro de títeres siente la necesidad de enfrentarse a los profesionales, enriquecerse con sus experiencias, perfeccionar su oficio y ser parte de la historia” (36; traducción propia). Empero, al revisar la trayectoria de los Di Mauro esta contradicción parece disolverse.

El presente estudio tiene como objetivo recuperar la trayectoria de los hermanos titiriteros Héctor y Eduardo Di Mauro, atendiendo especialmente a sus reflexiones en torno a la profesionalización del trabajo artístico así como también al fundamento político en el que se basó y que resulta inseparable de la concepción de un arte popular y latinoamericano. Los esfuerzos encarados para convertirse en titiriteros profesionales, entendiendo por esto tanto la formación como la posibilidad de vivir de sus trabajos, marcaron su acercamiento y su vínculo con el campo teatral, en especial con los colectivos de teatro independiente, y los llevarían a definirse como “actores jugando con títeres”. Así, a partir de las andanzas de estos titiriteros cordobeses, nos

1 Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro organizado por el Instituto de Investigación en Teatro (DAD-UNA) en 2021.

2 No se trata de un listado de condiciones a cumplir, sino de poner en diálogo elementos adyacentes que nos permitan comprender las trayectorias artísticas de una forma integral.

proponemos recuperar una parte de la historia del teatro de títeres del siglo XX, capítulo aún pendiente en la historia cultural argentina (y ¿por qué no? latinoamericana).

Nacimiento de una vocación titiritera

En un trabajo acerca de la dramaturgia titiritera, Oscar H. Caamaño esbozaba una periodización para el desarrollo del moderno teatro de títeres en la Argentina. Partía para ello de una organización generacional y fundamentaba esta decisión en las biografías de las y los artistas, quienes deslizaban que la primera función de títeres que habían visto —episodio ocurrido generalmente durante sus infancias— constituía una suerte de hito: el nacimiento de una vocación titiritera.

En el caso de los hermanos cordobeses Di Mauro, este hito anudó sus trayectorias con la del poeta-titiritero Javier Villafañe quien, a lo largo de casi cinco décadas, recorrió pueblos y ciudades en la Argentina, Latinoamérica y España con su retablo *La Andariega*, realizando presentaciones de títeres. Uno de los elementos que caracterizó el trabajo de Villafañe fue la construcción de un dispositivo en torno a la representación capaz de desbordar el momento de la puesta en escena: al finalizar la función, el poeta-titiritero pedía a su audiencia que realizara un dibujo o escribiera una carta. Más tarde, Villafañe compilaría esas creaciones infantiles en distintos libros³.

Entendiendo a niñas y niños como sujetos productores y creativos, declaraba que uno de los propósitos de sus viajes era el de inundar de títeres el país. Este objetivo había sido ampliamente cumplido, tal como el propio Villafañe dejaba plasmado en *Los niños y los títeres*. Allí, el poeta-titiritero recordaba que la mayor parte de las funciones eran realizadas al aire libre y que, después de la presentación, se dedicaba a enseñar a los niños el “viejo y sencillo arte de los títeres” con lo que, en muy pocos años, los titiriteros se habían multiplicado. Para 1944, contaba numerosos teatros de títeres contruidos por manos infantiles que representaban sus propias obras, con muñecos modelados, pintados y vestidos por esas mismas manos.

Paradójicamente, aquellas experiencias en las que las voces infantiles debían ser protagonistas nos llegan a través de terceros, es decir, adultos (por ejemplo, el propio Villafañe). Una excepción a esta regla es el caso de los hermanos Di Mauro. Con estas palabras Héctor recordaba aquel episodio-hito:

La maestra nos dijo: “Hoy no tendremos matemáticas. Llegó un titiritero y habrá función de títeres en el patio, de manera que dejen los útiles en los bancos y salgan al pasillo ordenadamente, la señorita directora los acomodará...”

Con Eduardo [Di Mauro] nos mirábamos y no podíamos creer ¡al fin los títeres!... En pocos minutos casi un centenar de niños estábamos parados, por rigurosa estatura, de menor a mayor en el patio de tierra. Al sol. Delante nuestro, el teatrillo “La Andariega” y un titiritero con barba oscura y mameluco gris (H. Di Mauro, *Medio siglo 16*).

3 Aquellas creaciones, pese a la variedad de soportes y formatos, tienen en común ser producto de manos infantiles así como narrar y ser testimonio de sus singularidades. En ese sentido, el trabajo desarrollado por Villafañe durante casi medio siglo puede ser entendido como la construcción de un archivo de las voces y testimonios de niñas y niños. Véase “Títeres, escritura y dibujo: Javier Villafañe y la recolección de voces infantiles” (Girotti).



Ilustración de "El Gallo Pinto" firmada por Fanny García incluida en *El Gallo Pinto: canciones de Javier Villafañe ilustradas por niños argentinos* (1944).

El programa estuvo compuesto por *La calle de los fantasmas* y *El caballero de la mano de fuego*, ambas obras presentadas por el famoso Maese Trotamundos, contratado por Villafañe para anunciar las obras que se presentarían aquel día, ya que, como él propio Maese explicaba, el titiritero no imprimía programas. Héctor detalla en aquel recuerdo las impresiones causadas por las obras, centrandó su relato en algunas de las escenas emblemáticas, los juegos entablados con el público, especialmente en la primera de las obras, la cual, algunos años más tarde, se convertiría en una pieza fundamental en el repertorio de los Di Mauro.

Ese primer contacto con Villafañe y con los títeres finalizó con un pedido especial: concluida ya la función y habiendo los alumnos regresado a sus aulas, el poeta-titiritero les leyó un poema, "La canción de los tres hermanos", y les pidió un dibujo para el libro que estaba por editar, *El Gallo Pinto*⁴. "Hicimos muchos dibujos y nos pasábamos los trabajos. Llegó la hora sin darnos cuenta. Tocaron la campana y se terminó la jornada. El titiritero se fue con los dibujos y nosotros nos fuimos a nuestra casa... luego de pasar uno de los días escolares más hermosos que recuerdo" (H. Di Mauro, *Medio siglo* 18).

⁴ Se trata de *El Gallo Pinto: canciones de Javier Villafañe ilustradas por niños argentinos* (Villafañe), libro publicado en 1944 por la Universidad Nacional de La Plata. La primera edición estaba compuesta por diez canciones y rondas ilustradas por niñas y niños de entre seis y doce años de distintos puntos de Argentina que había sido recolectados por Villafañe durante sus espectáculos. Fue evaluada por una Comisión Especial convocada por el presidente de la universidad, Alfredo Palacios e integrada por Luis G. Guerrero, Juan Mantovani y Jorge Romero Brest y quienes destacaron, el conocimiento intuitivo de Villafañe de la psicología de la infancia, y el valor de los dibujos. Aunque el poeta-titiritero manifestaba la imposibilidad para dar una cifra exacta de la cantidad de dibujos recogidos, estimaba que solo en un año de trabajo había logrado recolectar casi treinta mil ilustraciones. La edición contaba además con un prólogo firmado por Olga Cossetini.

Esta anécdota da cuenta de una suerte de hito fundacional, el momento en que nace en los Di Mauro la vocación por los títeres. Y aunque el modo de hacer títeres de Villafañe los marcaría fuertemente, los hermanos cordobeses irían moldeando el suyo propio: una forma de producción en la que la formación, la manipulación y la necesidad de profesionalizar su trabajo tuvieron un lugar central.

A lo largo de los años, estos hermanos crearon distintos teatros de títeres, algunos catalogados por ellos mismos como experiencias semiprofesionales y otros —muy enfáticamente— como profesionales, unos de forma conjunta y otros como experiencias individuales: *El Retablo del Dúo* (1942), *Los Títeres de la Valija* (1945), *El Cometa* (1950), *La Pareja* (1952), *Teatro Barinés de Muñecos* (1978) y *Tempo* (1980).

Entorno escolar: escenario y formación

La función brindada por Villafañe era parte de un proyecto mayor, una experiencia que tuvo lugar en el Taller de Manualidades Amadeo Auschter de la ciudad de Córdoba, dirigido por Mauricio Lasansky⁵. Allí, los alumnos de la Escuela Terminal de Varones participaron de la creación y puesta en funcionamiento de un teatro de títeres, actividad integral que quedaba desglosada en cuatro talleres: carpintería (realización de retablos), modelado (cabezas y escenografías), pintura (de títeres y escenografías) y teatro (manipulación e interpretación). Este proyecto tenía entre sus objetivos la creación de un teatro de títeres que desarrollara su actividad en las escuelas cordobesas.

No habían pasado dos semanas desde la función de "La Andariega" cuando la maestra nos dice: "desde la semana que viene van a comenzar las clases de Manualidades . . . en el recién creado Taller de Manualidades" . . . A las nueve de la mañana del siguiente martes estábamos con Eduardo, y el resto del grupo en el taller, y cuál sería nuestra sorpresa cuando nos enteramos que la actividad integral del taller ¡eran los títeres! . . . Con Eduardo nos anotamos en este último taller [manipulación e interpretación con títeres]. Era apasionante manejar los títeres. No faltamos al taller, en los dos años del cual participamos, ni a una sola clase. . . .

El edificio del Taller de Manualidades tenía en el fondo un patio bastante grande y en uno de sus extremos, una galería. Allí se montó el primer teatro estable de Córdoba y para el estreno Lasansky nos dirigió una versión de "La Calle de los Fantasmas" y "El casamiento de doña Rana" ambas de Javier.

Esta experiencia fue para nosotros muy rica y de mayores posibilidades que en los teatros andariegos, con un mayor respeto por el texto hablado y por las situaciones dramáticas (H. Di Mauro, *Medio siglo 18-20*).

5 Mauricio Lasansky (Buenos Aires 1914-Iowa 2005) fue un artista plástico y grabador argentino. Comenzó sus estudios de grabado con su padre, un grabador judío de origen polaco que se había exiliado en Argentina, y luego en la Escuela Superior de Bellas Artes de Buenos Aires. Lasansky se trasladó a la provincia de Córdoba para dirigir la Escuela Libre de Bellas Artes de la ciudad de Villa María. Años más tarde, luego de ganar una Beca Guggenheim se estableció en la escuela de grabado de la Universidad de Iowa. Por su trabajo en el campo del grabado ha sido identificado como uno de los padres del grabado moderno.

En una primera etapa los alumnos realizaron los títeres, escenografías y retablos, a la par que ensayaban distintas obras, para luego, en una segunda etapa, realizar funciones en establecimientos ubicados en la periferia de la ciudad. Finalizada la función, dejaban en la escuela visitada todos los elementos que habían realizado y utilizado para que los estudiantes pudieran crear su propio teatro, multiplicando así los teatros manejados por manos infantiles.

La posibilidad de trabajar con muñecos se replicó en su educación secundaria, cursada en la recién inaugurada Escuela Normal Superior, donde los Di Mauro tuvieron nuevamente la posibilidad de asistir a talleres de formación estética, entre los que se encontraba un taller de títeres. En continuidad con el Taller de Manualidades, ofrecieron también funciones en escuelas de la periferia de la ciudad con el teatro de esta institución, llamado “La Sirenita”.

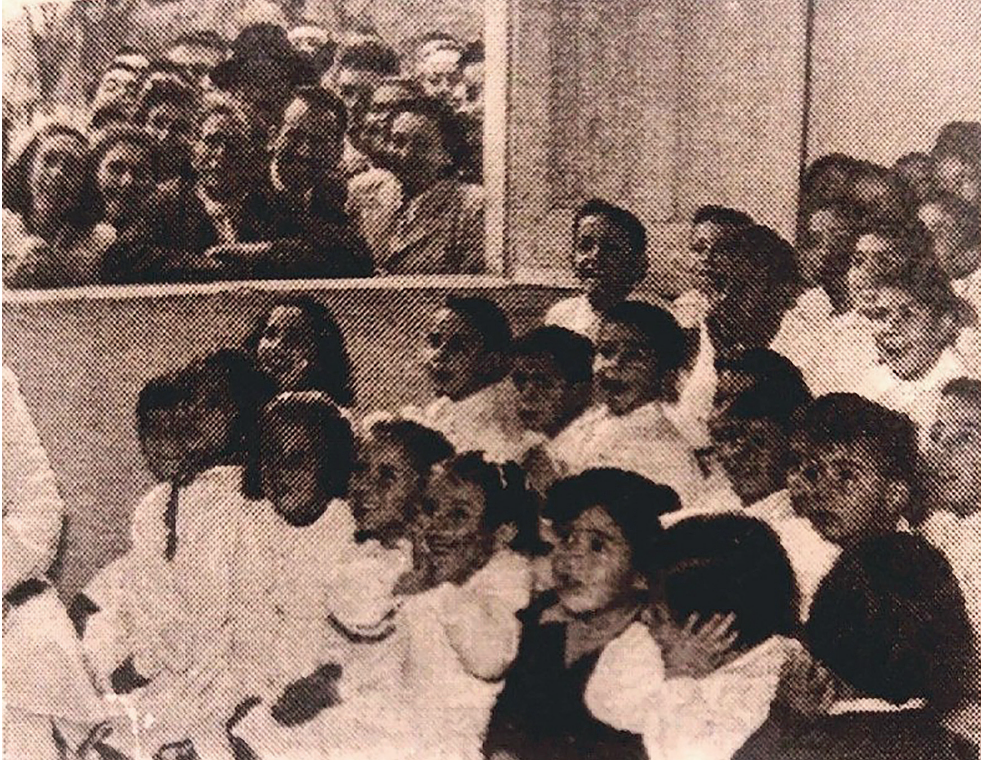
De este modo, la experiencia de los hermanos Di Mauro estuvo fuertemente vinculada al ámbito educativo, no solo por haber brindado funciones en distintos establecimientos escolares, sino también por el lugar que la escuela ocupó en su formación artística: los títeres estuvieron presentes en las currículas de los últimos dos grados de su educación primaria y en toda la secundaria. Estos talleres ofrecieron a los Di Mauro un espacio de formación continua e integral, así como también la posibilidad de volcar aquellos aprendizajes en experiencias teatrales concretas.

En su trayectoria, la decisión de asistir a la Escuela Normal y el consecuente título docente terminaría de sellar aquel vínculo. Sin embargo, convertirse oficialmente en maestros no se dio sin obstáculos. La creación de la Escuela Normal Superior y del Instituto Pedagógico en la provincia de Córdoba significó la puesta en marcha de un proyecto educativo gestado por el ejecutivo provincial, en manos de Santiago del Castillo (primer gobernador cordobés con el título de Maestro Normal) y un grupo de intelectuales comprometido con la sociedad (Banegas, Moyano y Mazzola). Ambas instituciones, que comenzaron a funcionar en 1942, fueron creadas con el objetivo de preparar maestros y profesores pero también de asegurar el perfeccionamiento docente, la investigación científica y la difusión popular de la cultura. Aunque con algunas modificaciones, el programa inicial se mantuvo hasta 1947, cuando la provincia de Córdoba fue intervenida por el gobierno nacional (intervención que se extendería hasta comienzos de 1949). Con ello, el proyecto de la Escuela Normal Superior se disolvió, exonerando a sus fundadores, sus docentes y su directora⁶. Esta disolución significó una interrupción del último año de formación docente de los Di Mauro, estudiantes de aquella institución, por lo que los mellizos decidieron completar su preparación en la Escuela Normal Víctor Mercante de la ciudad de Villa María.

La educación era entendida por estos hermanos como un “hecho revolucionario” en el sentido de una educación para todos, del mejor nivel intelectual y humanista posible (H. Di Mauro, *Medio siglo* 31). Y es en esta línea que debe entenderse su participación, junto a otros artistas, en las Misiones Pedagógicas Rurales⁷ convocadas por Juan Pascual Pezzi desde la Dirección de

6 Sobre el funcionamiento de la Escuela Normal Superior, véase el trabajo de Mercedes Banegas, María Estela Moyano y Daniel Alejandro Mazzola “La escuela normal superior de Córdoba (1942-1946): del replanteo de una identidad provincial a la construcción de una identidad docente”. Respecto de los vínculos entre el gobierno nacional, especialmente durante las presidencias de Juan D. Perón, la política cordobesa y las intervenciones de aquella provincia, remitimos al trabajo de César Tcach, *Sabattinismo y Peronismo. Partidos políticos en Córdoba (1943-1955)*.

7 Aunque inspiradas en las Misiones Pedagógicas españolas, el itinerario que estas siguieron la Argentina tuvo un rumbo diferente de su original español en tanto contenido y programación. La presencia en Buenos Aires de dos de los principales gestores de este proyecto como Rafael Dieste y el dramaturgo Alejandro Casona, junto a una importante legión de hombres y mujeres de aquella cruzada de la República Española de los años treinta fue fundamental para generar este y otros proyectos. Véase Medina, Pablo, “Apuntes para una historia de las Misiones Pedagógicas en Argentina” (2016).



Público en una función realizada en el marco de las Misiones Pedagógicas Rurales, Marcos Juárez, octubre de 1953. Fuente: *Medio siglo de profesión titiritero*.

Enseñanza Media, Normal y Especial del Ministerio de Educación y Cultura (1953). En el marco de esta experiencia, titiriteros, artistas visuales, músicos y actores, realizaron diversas giras por el interior de la provincia de Córdoba, presentándose en pequeños pueblos y parajes rurales, entornos alejados de los grandes centros urbanos y que difícilmente tenían acceso a bienes culturales. Asimismo, el vínculo con la escuela implicó un elemento fundamental: la formación de nuevos artistas. Así, en 1954, junto a Delia Sanmartí y Armando Ruíz, del teatro Cachidiablo⁸, crearon la Escuela Experimental de Títeres de la provincia de Córdoba. Ambas experiencias, las Misiones Pedagógicas Rurales y la Escuela Experimental de Títeres, finalizaron de forma abrupta fruto de las turbulencias que marcaron las relaciones entre la provincia de Córdoba y el Estado Nacional durante aquellos años⁹.

8 Delia Sanmartí y Armando Ruíz egresaron de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y conformaron el grupo Cachidiablo. Esta institución marcó el trabajo de esta agrupación: en primer lugar, porque Ruíz integraba el Departamento de Ilustración Gráfica de aquella casa de estudios, pero además, ambos habían sido convocados a comienzos de los años 1950 para integrar los viajes de Estudios Antropológicos al Altiplano de Bolivia organizados por el Instituto de investigaciones Demográficas de aquella universidad. En el marco de esta actividad, integrada por diferentes especialistas, Sanmartí y Ruíz realizaron funciones de títeres. Cachidiablo y los Di Mauro no solo compartirán proyectos como la Escuela Experimental de Títeres, las Misiones Pedagógicas rurales o la Asociación de Títeres de Córdoba sino que construirían fuertes lazos afectivos que se extenderían a lo largo de los años.

9 A finales de 1954, a pedido del gobernador, el Congreso de la Nación Argentina declaró la intervención de distintos organismos provinciales, entre los que se contaban la Universidad Nacional de Córdoba y la Dirección de Enseñanza Primaria. Según recordaba Héctor: “el gobierno cordobés se tornó algo “atrevido” para el Ejecutivo Nacional... y llegó a fines de año la Intervención del Gobierno Provincial (acción muy recurrente por aquellos años)” (H. Di Mauro, *Medio siglo 78*).

Pese al lugar privilegiado de la escuela en su modo de hacer títeres, los hermanos cordobeses también construirían un circuito turístico, ofreciendo funciones en hoteles durante las vacaciones:

nos fuimos a Tanti, pequeña y bella población turística de las serranías cordobesas y allí actuábamos para grupos de turistas en las hosterías y los hoteles. Fueron tres años en los que durante las vacaciones mezclábamos las funciones de títeres, con el disfrute del descanso, en un panorama encantador.

Como aún no teníamos mucha experiencia habíamos realizado un teatro muy poco práctico era semidesarmable al que debíamos llevar a cuestras y caminando, puesto que eran grandes paneles que desplazábamos de un hotel a otro; no había mayores problemas mientras no hubiera viento. Pero cuando venteaba volábamos con Héctor como si fuéramos la cola de un gran barrilete. No solo teníamos un teatro incómodo, sino que al no tener sistema de luces, debíamos ponerlo cerca de algún farol . . .

Después nos desplazamos a La Falda y creamos Los Títeres de la Valija, hicimos un nuevo tinglado mucho más transportable porque ya teníamos alguna experiencia por los tres años que llevábamos los títeres a Tanti. En esta etapa, ya no teníamos tres o cuatro hoteles sino cientos (E. Di Mauro, *Memorias de un titiritero* 14-15).

Aquellas experiencias permitieron a los Di Mauro no solo comenzar a experimentar con la construcción del retablo, sino probar un repertorio propio y conocer artistas que realizaban un trabajo similar como magos, folcloristas y malabaristas que les “enseñaron” algunas estrategias de supervivencia juglaresca y compartieron sus contactos abriendo la posibilidad de actuar en nuevos espacios.

De la semiprofesionalidad a la profesionalidad

Con *El Retablo del Dúo*, los hermanos cordobeses dieron inicio a su época semiprofesional, llamada así no por la falta de idoneidad o de seriedad, sino por la imposibilidad para dedicarse de lleno a esta labor, dado que no podían abandonar sus estudios. La elección del término profesional, aunque más no sea para marcar que aún no lo eran totalmente, no es un dato menor: el problema de la profesionalización del trabajo artístico fue una de las aristas del hacer titiritero de los Di Mauro, las reflexiones en torno a esta cuestión los acercarían más tarde a colectivos con las mismas inquietudes.

A aquella semiprofesionalidad, le siguió *El Cometa*, retablo con el que ingresaron de lleno en la tarea profesional. Con este nombre se presentaron en salas de clubes, bibliotecas y casas particulares de la ciudad de Córdoba (circuito que compartían con otras dos agrupaciones, la ya mencionada Cachidiablo, de Sanmartí y Ruíz, y La Chispa de Ricardo Miguez, también egresado de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Córdoba e integrante de la Asociación de Titiriteros de Córdoba) y en 1950 organizaron una gira por las provincias de La Rioja, Catamarca y Santiago del Estero, realizando funciones para niños y niñas pero también para adultos.

En 1952, Eduardo se instaló en Santiago de Chile, donde contrajo matrimonio con una de las hijas del poeta Pablo de Rokha, Laura. Sin embargo, esto no significó la disolución de *El*

Cometa, que continuó realizando sus funciones habituales en hoteles de los distintos centros turísticos de la provincia, encabezado por Héctor y su esposa Raquel, sino el nacimiento de un retablo hermano, manejado por Eduardo y Laura: *La Pareja*.

Aunque breve, la estancia de Eduardo en Chile enriqueció el repertorio de los Di Mauro, tanto en la incorporación de obras como en la configuración de una mirada latinoamericana:

Mi estancia en Chile, significó una aproximación a la América Latina, tierra de grandes pensadores que gritaban a viva voz el deseo de libertad y dignidad para nuestros países.

También traje de Chile, en el año 52', las obras para títeres *La fantasma quisquillosa* de Alejandro Jodorowsky, que firmaba junto a un tal Mateu que, luego supimos, pertenecía al Kasperle alemán. Para adultos, empezamos a producir *El tío y la sobrina* y *El fantasma*, ambas de Javier Villafaña. En esos días escribí *La galera verde*, donde quise ridiculizar la demagogia de los políticos de turno (E. Di Mauro, *Memorias de un titiritero* 17).

A comienzos de 1953, Eduardo regresó a Córdoba y los hermanos retomaron el trabajo conjunto, adoptando el nombre de La Pareja. Según explicaban, aquel nombre respondía al hecho de que estaba compuesto por dos personas, y con ello se alineaba a una tradición local que suponía bautizar el teatro según el número de integrantes. Con La Pareja realizaron presentaciones en casi todo el territorio argentino, en Uruguay, Bolivia, Chile, y Europa, ofreciendo funciones para público infantil y adulto, conferencias y cursos sobre títeres¹⁰.

Una de las giras organizadas por La Pareja llevó a los hermanos al noroeste argentino, donde tomaron contacto con los artistas e intelectuales jujeños que integraban la Asociación Cultural Tarja. Este encuentro desembocó en la participación de Héctor en la revista *Tarja* editada por esta asociación, una publicación que se caracterizó, entre otras cosas, por brindar espacio a declaraciones referidas a la educación, el arte y la cultura, especialmente respecto de la condición de los artistas y escritores como trabajadores, y de la lucha por el reconocimiento de derechos en tanto tales¹¹.

Héctor publicó en *Tarja* dos ensayos en los que reflexionaba sobre el artista profesional. En ambos escritos, la tarea profesional se vinculaba con la posibilidad de un arte verdaderamente popular y local, capaz de expresar el sentir y los problemas del pueblo americano:

10 Juntos organizaron distintas giras: Litoral (1954); Buenos Aires (1955); Uruguay y El Fogón de los Arrieros, en Resistencia (1956); Norte-noroeste, visitando Salta, Jujuy, La Rioja, San Juan, Mendoza y Chaco (1957); Buenos Aires (con motivo de la despedida de Villafaña), Rosario, Santa Fe, Paraná; provincia de Santa Fe (organizada por la Direcciones de Cultura y de Prensa); Mesopotamia, con funciones en Entre Ríos, Corrientes y Misiones y Chaco (1958); Córdoba y Uruguay (1959); el II Festival Internacional de Títeres y Marionetas (Bucarest, Rumania), al cual los acompañó el marionetista Elvio Villarroel, y que se transformaría en una gira por Budapest, Praga, Cracovia, Varsovia, Moscú, París (1960); Santa Fe (1964); ciclo de funciones en escuelas del Delta del Paraná (Entre Ríos) (1965), entre otras. Pero también durante aquellos años, realizaron giras por caminos separados, dividiendo en zonas el territorio: San Juan, Mendoza, La Rioja, Santiago del Estero, Tucumán y Salta a cargo de Eduardo, mientras que Héctor recorrió Santa Fe, Entre Ríos, Corrientes, Misiones, Formosa, Chaco (1959).

11 *Tarja* (1955-1960) es una de las publicaciones de mayor relevancia de mediados de los 50, por duración, por el cuidado de su edición, por sus firmas, por el modo en que alteró el campo cultural jujeño y del NOA. La revista fue el primer proyecto de la Asociación Cultural Tarja, dirigida por el artista plástico Medardo Pantoja y los escritores Mario Busignani, Jorge Calvetti, Andrés Fidalgo y Néstor Groppa, al que poco tiempo después se sumaron la editorial homónima, la librería y centro cultural, todos radicados en San Salvador de Jujuy. Como otras revistas del periodo editadas fuera de Buenos Aires, funcionó como plataforma de lanzamiento de grupos locales, fomento a las actividades artísticas y culturales, espacio para el debate y la circulación de ideas, y colaboró en la creación o reforma de instituciones culturales privadas y públicas, como, por ejemplo, la compañía de títeres El Quitupí y la filial jujeña de la SADE, y en la integración al mercado nacional de nuevos escritores.

con el estómago más lleno, el nuevo hombre de América -ni indio, ni español- comenzó a sentir la necesidad de la expresión artística. Así surgieron legiones de aficionados al teatro, a la poesía, a la plástica, que bosquejaron el nacimiento de un arte nacional, con características propias, pero es indudable, que este nacimiento necesitó ya de otro tipo de artista para su desarrollo. Comenzaron a surgir las interrogantes elementales del conocimientos de nuestro suelo, de nuestro pueblo, de nuestra economía y nuestros problemas. Esa afición empezó a resultar insuficiente para artista y pueblo y se fueron formando los pioneros del trabajo del arte. Hacía falta vivir de esa actividad para dedicarle la vida a esa actividad (H. Di Mauro, "Afición y profesión" 155).

La labor de artistas profesionales se enlazaba aquí con la posibilidad de construir un arte popular marcado por la pertenencia y lo regional, una posibilidad en la que parecen resonar algunas notas de *Nuestra América* de José Martí. Aunque ambos, aficionados y profesionales, encontrarán inspiración en los anhelos de superación cultural del pueblo, solo los primeros colaborarían en la construcción de aquel arte.

La profesionalización marca fuertemente su labor: como titiriteros, los Di Mauro 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" (H. Di Mauro, *Medio siglo* 97-8). Aunque el criterio ético y estético de los hermanos cordobeses coincidía en muchos aspectos con el de agrupaciones independientes, había uno que no les resultaba convincente, ya que los Di Mauro buscaban vivir de la profesión artística sin la necesidad de tener un trabajo paralelo ni trabajar por taquilla (H. Di Mauro, *Medio siglo*). Esta distinción estaba fundada en un equívoco según el cual todas las agrupaciones independientes se guiaban por las premisas establecidas por Leónidas Barletta para conducir el Teatro del Pueblo¹². Como veremos en las páginas siguientes, los cordobeses encontraron inquietudes similares en relación con este tópico en los integrantes de la agrupación Fray Mocho. Los Di Mauro lograron consolidar su profesión, situación que les resultaba atípica e insólita, ya que muy pocos artistas podían vivir dignamente de su trabajo.

12 El Teatro del Pueblo es considerado el "primer teatro independiente de vida orgánica" y fundador del movimiento independiente en Argentina (Marial 98; itálicas en el original). Su nacimiento está fechado el 30 de noviembre de 1930, coincidiendo con la convocatoria de Barletta, aunque su acta fundacional fue firmada meses más tarde. En los primeros años de existencia, la agrupación no contó con un local propio, por lo que trabajó en distintos espacios de la ciudad de Buenos Aires. En 1937, la municipalidad le otorgó la concesión por veinticinco años de la sala ubicada sobre Av. Corrientes 1530 (actual Teatro San Martín), una concesión que quedó sin efecto tras ser desalojada en 1943 por el gobierno cívico-militar. Al año siguiente, se instaló a unos metros, en una sala subterránea ubicada en Diagonal Norte 943. Por "teatro independiente" se entiende 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; un movimiento que, si bien posee coordenadas en común, resulta menos homogéneo de lo que se supone. Para muchas de las agrupaciones autodenominadas independientes, el teatro era entendido como un "instrumento para transformar la sociedad y dignificarla" que se ponía "al servicio del progreso, la educación, la moral, la política, la ciencia" (Dubatti 83). La posibilidad de acceso al teatro fue uno de sus pilares fundamentales, 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 su trabajo sobre el Teatro del Pueblo, Raúl Larra, intelectual vinculado a la agrupación, la describe como "más que un teatro: un centro cultural" (99), a partir de la variedad de actividades que allí tenían lugar y que excedían los espectáculos teatrales: entre las cuales se contaban la edición de revistas, las exposiciones plásticas, conferencias y presentaciones de libros, entre otras. Sobre el teatro independiente en Argentina, véase Pellettieri, Osvaldo. *Una historia interrumpida: teatro argentino moderno (1949-1976)*; Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino: Desde 1910 a nuestros días*; y Fukelman, María. *El concepto de "teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1946*.

A partir de las giras de 1956 y 1959 en Uruguay, Miguel Cherro Aguerre y Blanca Loureiro, vinculados al Teatro de Títeres El Galpón de Montevideo¹³, 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 (137).

En esta defensa de la profesión jugaron un papel central las Asociaciones de Amigos del Arte distribuidas en las distintas ciudades visitadas, así como también las Direcciones de Cultura de las distintas provincias que, especialmente desde mediados de los 1950, comenzaban a ser ocupadas por artistas. Con ello, las redes de afectos tendidas por los Di Mauro resultaron fundamentales en la organización de las giras ya sea aportando hospedaje o colaborando en la programación de espectáculos.

Actores jugando con títeres

El primer encuentro de los Di Mauro con Villafañe marcó su inicio en el camino de los títeres. Al igual que su maestro, los cordobeses privilegiaron una forma itinerante de trabajo y seleccionaron un repertorio fuertemente inspirado en el del poeta-titiritero. Estas decisiones estéticas fueron acompañadas por una amistad que se extendió a lo largo de los años. Sin embargo, sus modos de hacer títeres se distinguen con claridad en relación con el lugar que en cada uno ocupa la interpretación/manipulación y el texto.

Los titiriteros conocidos y admirados por los Di Mauro eran en su mayor parte escritores y poetas, y eso podía verse en las obras que habían escrito, que “eran para ser dichas y no actadas” (H. Di Mauro, *Medio siglo* 37). Los estados emocionales que atravesaban los personajes de aquellas obras quedaban totalmente explicitados en sus dichos, eximiendo a quienes los manejaban de pericia en el manejo de los muñecos. En síntesis, se trataba de una concepción “más literaria que dramática” del teatro de títeres (H. Di Mauro, *Medio siglo*).

Para los Di Mauro, esos poetas-titiriteros, nacidos al calor de la visita de Lorca a Argentina (entre octubre de 1933 y marzo de 1934), definieron lo poético del títere negando la existencia del titiritero, si este no era, ante todo, un poeta. Junto a otros artistas (como plásticos y cineastas) que por diversos factores extrateatrales se dedicaron al títere, los poetas se habían ocupado de

13 El Galpón es una de las primeras y más importantes instituciones teatrales vinculadas al movimiento independiente en Uruguay. Nace a finales de los años 1940 en la ciudad de Montevideo a partir de la unión de dos instituciones: de un lado, La Isla, dirigida por Atahualpa del Cioppo, y el elenco del Teatro del Pueblo de Uruguay.

llevarlo por los caminos. Pero, pese a que habían desplegado una intensa labor de difusión del títere, estos artistas no habían logrado construir un oficio que les permitiera vivir de los muñecos así como tampoco incorporarlo a la actividad cotidiana de los espectáculos artísticos. El titiritero era, en la mayoría de los casos, “un bohemio” que recorría el país con el títere en la mano sin planes ni objetivos precisos. El diagnóstico de Di Mauro apuntaba a la cualidad teatral del títere explicando que aquellos artistas, que se dedicaron a otras actividades y con ello dejaron en manos de otra generación la tarea de integrar el títere a las artes nacionales, olvidaron buscar lo teatral en el títere,

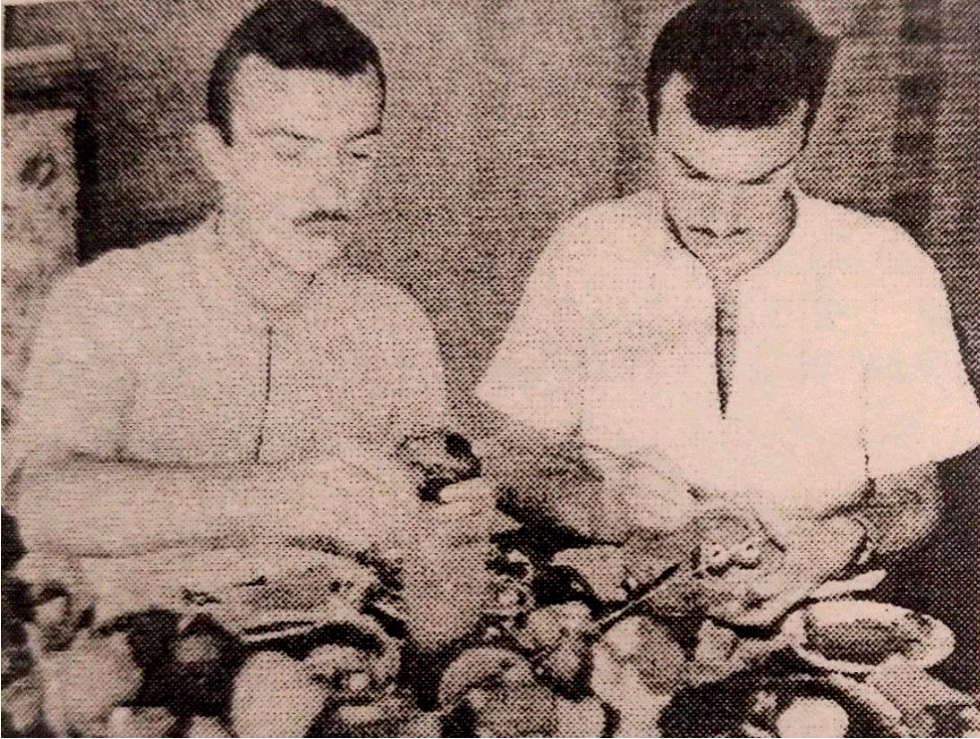
un lenguaje dramático-mímico tan característico, con el cual se pueden decir cosas en magistral síntesis . . . Creemos firmemente, que el logro de un oficio sólo podrá estar en manos de gente que tome con seriedad y responsabilidad esa tarea; pues, no se trata ya de descubrir públicos vírgenes, sino de incorporar definitivamente y para siempre, un arte popular, milenario e inmensamente rico a la lucha por una cultura superior e integral de nuestro pueblo. Lucha que seguramente no llevará con éxito aquel bohemio melenudo, sino un artista con fines precisos de cultura, que conoce su oficio y logra transmitir con el claro y sencillo lenguaje de los muñecos, problemas populares que plasmen el nacimiento definitivo del teatro de títeres americano (H. Di Mauro, “Algo acerca de los títeres” 239).

Los Di Mauro admiraban profundamente a Villafañe, no obstante el tipo de trabajo desplegado por su maestro ya no cumplía con el objetivo de llevar el arte de los títeres a lugares donde este era desconocido. La pericia en la manipulación de los títeres y la construcción de un lenguaje basado en la cualidad dramática del muñeco se hilvanan con las reflexiones en torno a la profesionalización artística y la necesidad de poner en escena un arte centrado en los problemas de los pueblos americanos, a los que Héctor Di Mauro insistía en hermanar sin dejar de lado sus particularidades.

La importancia otorgada a la formación y la defensa del trabajo titiritero como un trabajo profesional permite ubicar a los Di Mauro entre los proyectos de modernización del teatro de títeres en Argentina. Tal como sostiene Jurkowski:

La formación de titiriteros cambiará considerablemente el teatro de títeres. Se enriquece con el juego del actor, la máscara, el accesorio y el objeto. El títere ya no está solo, descubre otros medios de expresión. El teatro de títeres se va liberando poco a poco de una relación excluyente e imitativa entre el hombre y el títere. Existe la oportunidad de acceder a un lenguaje teatral y poético. La especificidad del títere no desaparece por eso. La tradición y los impulsos dados por el teatro están en el origen de su metamorfosis. Además, se inscribe en una lógica donde la experiencia colectiva sustituye al enfoque individual (Jurkowski 49).

Si bien con estas palabras Jurkowski describía una de las metamorfosis que marcó al teatro de títeres en diferentes países de Europa, lo cierto es que parecen ajustarse al trabajo de los Di Mauro. Los cordobeses no se sentían poetas y se ubicaban más cerca del teatro que de las letras, resultándoles extraño que el teatro de títeres en Argentina no estuviera vinculado a las artes dramáticas. Presentándose como actores que jugaban con títeres, trataron de generar proyectos



Los hermanos Di Mauro con sus títeres (1940). Fuente: *Medio siglo de profesión titiritero*.

que tuvieran más que ver con las situaciones que con la narración, poniendo en escena muñecos que actuaran en lugar de ilustrar, y que obligaran a una manipulación utilizada dramáticamente, incluso sin necesidad de la palabra (H. Di Mauro, *Medio siglo*).

Además, fruto de estas reflexiones, los hermanos comenzaron a trabajar en ejercicios de manipulación para ganar credibilidad actoral con el muñeco de guante buscando que aún el movimiento más sutil adquiriera un sentido dramático: su forma de caminar, de correr, de bailar, de pasar por diversos estados emocionales, un estudio profundo de los criterios de equilibrio en su comportamiento escénico, de coordinación de palabra y movimiento, de verticalidad, de altura y desplazamiento.

Los lazos con el teatro: Fray Mocho

El vínculo con el teatro se percibe en la concepción de títere como una más entre las artes de la escena, pero también en los lazos tendidos con agentes del campo teatral, especialmente con aquellos que integraban el movimiento de teatros independientes, y estos constituyen otra importante arista del modo de hacer títeres de los Di Mauro. Si bien, a lo largo de los años, los cordobeses lograron afianzar lazos con distintos grupos, en su provincia natal y en casi todo el territorio nacional, al considerar sus ideas en relación a la formación y profesionalización nos interesa atender al vínculo construido con Los Mochos.

Esta agrupación comenzó sus actividades en la década de 1950 en un local, inicialmente compartido con la Escuela de Danza Moderna de Ana Itelman, y que no funcionó como una sala propiamente dicha, sino como un espacio de estudio e investigación¹⁴. El énfasis puesto en la formación fue una de las características particulares de este grupo, de allí que en su declaración de principios hayan decidido denominarse Centro de Estudios y Arte Dramático Teatro Escuela Fray Mocho. En esta declaración también insistían en la misión educativa y liberadora del arte dramático (al que entendían como la principal y más importante de las artes populares) y, como objetivo, planteaban su defensa e ilustración, a la vez que destacaban la necesidad de actuar libre e independientemente y de poseer conocimientos artísticos y técnicos. Los principios que guiaron su práctica escénica, plasmados en su manifiesto fundacional —reproducido por Estela Obarrio y esquematizado por Pellettieri— podrían resumirse en una concepción del teatro como arte popular, la importancia atribuida a la formación actoral, concebida a su vez como primera instancia en la labor teatral, la responsabilidad social del teatro y la necesidad de no restringir sus actuaciones a la ciudad de Buenos Aires y realizar giras por el interior del país.

La Gira Nacional de Divulgación e Investigación Dramática Popular, primera gran gira que la agrupación Fray Mocho llevó adelante durante 1954, tuvo justamente como modelo las experiencias de titiriteros itinerantes: para Roberto Espina, integrante del grupo e impulsor de aquella idea, se trataba de una “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” (Britos 25).

El primer contacto entre Fray Mocho y los Di Mauro se dio justamente en el marco de esta gira. Roberto Britos, uno de sus integrantes, fue designado representante y, como tal, recorrió los caminos anticipándose al elenco algunos días para garantizar las condiciones necesarias en el momento de la llegada, y para conseguir más funciones, evitando que el grupo estuviera días inactivos. Para ello, recurrieron a una red de amigos y conocidos. En Córdoba, el contacto serían los hermanos Di Mauro, quienes 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.

Los Di Mauro habían adoptado para sus giras una organización similar a aquella desplegada por la agrupación de actores. Ya en la gira de 1950 habían designado un representante que se adelantaba algunos días a la llegada del grupo para asegurar la contratación de funciones. A partir de esa experiencia, resolvieron que

mientras un Di Mauro iba organizando la gira, el otro Di Mauro acompañado de un alumno, actuaban en las funciones programadas, y que no se detuviera “el andar caminos” hasta no haber alcanzado los objetivos geográficos y económicos propuestos. Cuando se habían concretado un par de semanas de actividad, el organizador regresaba donde estaba el teatro y se hacía cargo de las funciones de la gira; y el otro partía a organizar la continuidad de la misma. En suma, a

14 Si bien las reuniones llevaron varios meses, suele presentarse como fecha de fundación el 1° de junio de 1951, día de inauguración de este local, ubicado en la calle Posadas 1059. A partir de 1956, además de este espacio, Fray Mocho contaría con una sala propia ubicada en la calle Cangallo 1522 (hoy Tte. Gral. Juan Domingo Perón).

la Organización [mayúscula en el original] de las giras les dábamos la misma importancia que la de actuar en el teatro . . . Ya que tanto una como la otra eran determinantes para el éxito de la empresa (H. Di Mauro, *Medio siglo* 87).

Así, mientras un hermano iba planificando las siguientes funciones, el otro, en compañía de un alumno —que, de este modo, vivía el proceso de manera íntegra— actuaba en las que ya habían sido programadas e iban rotando las tareas. Después de Córdoba, Fray Mocho y La Pareja se encontraron en distintas ciudades del Litoral. En una 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, Luis Mathé participaría como tercer titiritero. 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 ese mes, en Les Ambassadeurs, el elenco de Fray Mocho 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 Fray Mocho: 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 208).

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, entendido como el objetivo de sostenerse económicamente, así como la necesidad de una formación artística. Los Mochos habían conseguido vivir de su profesión no hacía mucho. En enero de 1953, la agrupación editaba dos 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 (17).

La formación también sería para los integrantes de Fray Mocho un elemento clave: precisamente el conflicto en torno a la creación de una escuela interna en la agrupación independiente La Máscara había derivado en la expulsión de algunos de sus miembros, quienes meses más tarde crearían 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, Héctor recordaba que

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 (H. Di Mauro, *Medio siglo* 92).

A partir del año 1957, Fray Mocho conformó su propio grupo de titiriteros para saldar un objetivo aún no cumplido: ofrecer espectáculos de calidad al público infantil de forma permanente y continuada. El responsable de su desarrollo fue Luis Mathé, otrora aprendiz de los Di Mauro, a quienes había acompañado en la gira por el Litoral de 1954 y que, en parte, compartieron con Fray Mocho.

El objetivo de ofrecer espectáculos para niñas y niños había sido cumplido parcialmente en 1956 cuando estudiantes de la escuela de aquella agrupación que estaban próximos a terminar sus estudios conformaron un elenco de teatro infantil y estrenaron *El príncipe de los pájaros* de Agustín Malfatti, en noviembre de ese año. Finalizadas una serie de funciones en la sala del grupo y otra al aire libre¹⁵, quienes participaron de la experiencia se incorporaron al elenco principal. Con ello, el proyecto de espectáculos infantiles se disolvió, logrando poner en escena solo aquel espectáculo. La alternativa no tardó en llegar, así, el mismo mes que la obra de Malfatti terminaba su temporada, comenzaba a dictarse un curso sobre manejo y construcción de títeres, destinado tanto a integrantes de la agrupación como a personas ajenas a ella.

El lugar central otorgado a la formación de los actores manifestado en la declaración de principios de Fray Mocho tuvo su correlato en los títeres. El curso contó aproximadamente con una treintena de estudiantes, se extendió durante seis meses y estuvo a cargo de “los titiriteros de Fray Mocho”¹⁶ (Obarrio). El programa 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, contaron también con la colaboración de pintores y escenógrafos relacionados con la agrupación.

Además de este curso, en septiembre comenzó un ciclo de funciones para público infantil los sábados y domingos en el horario de matiné a cargo de Los títeres de Ludovico, integrado por Luis 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.

Durante 1958, según estaba previsto, el grupo de titiriteros comenzó a trabajar con el elenco de Acción Popular que había nacido 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 222) y estaba guiado por el objetivo de extender la actividad

15 Luego de una breve temporada de verano allí, el elenco realizó funciones al aire libre en plazas de la ciudad con el auspicio de la Municipalidad de Buenos Aires y, en marzo de 1957, se repuso en la sala en el horario de matinée hasta junio de ese año.

16 La autora no detalla quiénes integran el elenco y, hasta el momento, no hemos podido dar con sus nombres.

teatral a todos los lugares posibles en busca de públicos vírgenes. Junto al Coro, los títeres solían participar de las presentaciones del elenco de Acción Popular, completando el espectáculo. De este modo, 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.

El objetivo de proporcionar espectáculos para público infantil pasaba ahora a depender de los títeres: si el montaje de las obras con actores no era viable por la dificultad para constituir un elenco como se hiciera en 1956, se intentaba formar un grupo propio de titiriteros y titiriteros que, trabajando en forma estable, se integrara a los espectáculos realizados en los barrios, brindando funciones para una audiencia infantil.

El hecho de contar con una sala propia habilitó la posibilidad de ofrecer un espacio a otros artistas y extender la presencia de títeres más allá de aquella experiencia. Como mencionamos, una de las primeras experiencias fue la presentación de los Di Mauro. A ellos se sumarían algunos años más tarde, Los Títeres de Horacio.

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, Estela 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 (21).

Entre los numerosos amigos de las provincias que la actriz enumera, se encuentran los hermanos Di Mauro y sus respectivas compañeras.

Palabras finales

A lo largo de los años de trabajo, los hermanos Héctor y Eduardo Di Mauro adoptaron distintos nombres para sus retablos de títeres: *El Retablo del Dúo*, *Los Títeres de la Valija*, *El Cometa*, *La Pareja*, *Teatro Barinés de Muñecos* y *Tempo*. Algunas de estas experiencias fueron catalogadas por ellos mismos como semiprofesionales y otras —enfáticamente— como profesionales. Como hemos mencionado, el problema de la profesionalización del trabajo artístico, especialmente el trabajo titiritero, fue una de las aristas del hacer titiritero de los Di Mauro: como artistas querían vivir de su trabajo.

Para los hermanos cordobeses trabajar de forma profesional no solo implicó un criterio económico. En tanto ser un titiritero profesional exigía un perfeccionamiento en la manipulación de los muñecos, supuso también un criterio artístico. El lugar dado a la actuación, antes que a la narración, puso en primer plano la idea de que eran “actores jugando con títeres” antes que poetas-titiriteros, como los artistas que ellos admiraban. Esta idea es inseparable, a su vez, de la concepción del títere como un arte de la escena.

Ser un titiritero profesional exigía para los Di Mauro, además, un compromiso político. Ante la pregunta sobre cómo los trabajadores de la cultura podrían ubicarse en un mundo individualista, Eduardo insistía en que su deber como artista no era “simplemente entretener”, sino servir, “llegando regular y sistemáticamente a nuestro pueblo con las más bellas expresiones, fruto de nuestra creatividad e inteligencia en forma clara, simple y honesta, desarrollando la sensibilidad, exaltando la fuerza infinita de la unidad cuando se sostiene con propósitos nobles y profundos” (E. Di Mauro, *Memorias de un titiritero* 133). En una suerte de declaración de principios, los Di Mauro se propusieron buscar un arte marcado por la lucha en pos de una cultura integral y por una pertenencia regional; un arte popular y profundamente latinoamericano capaz de hablar de los problemas que atravesaban estos territorios.

A lo largo de los años, los Di Mauro participaron de iniciativas oficiales innovadoras: la Escuela Normal Superior, institución clave en su etapa de formación docente; las Misiones Pedagógicas Rurales, en el marco de las cuales su rol de “artistas populares” adquirió una nueva dimensión al llevar el teatro de títeres a localidades que difícilmente tenían acceso a bienes culturales; y, finalmente, la Escuela Experimental de Títeres. En tanto programas desarrollados por organismos estatales del área de educación, todos estos proyectos tuvieron apoyo estatal en términos económicos y de infraestructura. Sin embargo, las crisis y turbulencias políticas que atravesó el gobierno nacional, como los golpes de estado de 1943 y 1955, y el vínculo conflictivo entre aquel y el poder ejecutivo de la provincia de Córdoba, que se tradujo en la intervención de la misma, hizo de aquellas iniciativas oficiales experiencias breves y discontinuas. La intermitencia del apoyo oficial y de estos programas no significó que el trabajo de los Di Mauro se detuviera, según relata Héctor: “no era el objetivo de ninguno de nosotros el integrar el plantel de ‘Empleados Públicos’ [mayúsculas en el original], sino enormes ansias de recorrer el mundo y sus rincones, conocerlo todo, disponer del almanaque y las horas de cada día. Salir de gira y dar cursos sobre lo experimentado” (H. Di Mauro, *Medio siglo* 78). Ese recorrer el mundo pudo orquestarse gracias a la ayuda de artistas e intelectuales que colaboraron en diferentes instancias, desde la organización de giras y espectáculos hasta la posibilidad de publicar sus reflexiones sobre la importancia de un arte popular y latinoamericano: los fuertes lazos de cooperación y de afectos no solo compensarían las intermitentes políticas oficiales sino que resultarían un componente esencial para proyectar un trabajo verdaderamente profesional y popular.

Obras citadas

- Banegas, Sonia Mercedes, María Estela Moyano, y Daniel Alejandro Mazzola. La escuela normal superior de Córdoba (1942-1946): del replanteo de una identidad provincial a la construcción de una identidad docente”. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, 48 (2015): 237-257. Recurso electrónico. 30 de septiembre de 2022.
- Britos, Marcos. *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, 2013. Impreso.
- Caamaño, Oscar H. “Dramaturgia para títeres en la Argentina”. *Tablas* 50 (1996). Impreso.
- Cherro Aguerre, Miguel y Blanca Loureiro. *Los títeres en el Uruguay*. Montevideo: Instituto Interamericano del Niño, la Niña y Adolescentes, 2005. Impreso.

- Di Mauro, Eduardo. *Memorias de un titiritero latinoamericano*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2010. Impreso.
- Di Mauro, Héctor. *Medio siglo de profesión titiritero (1950-2010)*. Córdoba: Juancito y María, 2011. Impreso.
- . "Afición y profesión en el arte". *Tarja 7* (1957): 154-155. Impreso.
- . "Algo acerca de los títeres". *Tarja 9-10* (1958): 237-242. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, 2012. Impreso.
- Fukelman, María. *El concepto de "Teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1946*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2017. Recurso electrónico. 1 de octubre de 2022.
- Girotti, Bettina. "Títeres, escritura y dibujo: Javier Villafañe y la recolección de voces infantiles". *Revista Telar 24* (2020): 81-98. Recurso electrónico. 15 mayo 2022.
- Jurkowski, Henryk. *Métamorphoses. La marionnette au XXe siècle*. Charleville-Mézières-Montpellier: Institut international de la marionnette-L'Entretiens, 2008. Impreso.
- Medina, Pablo. "Apuntes para una historia de las Misiones Pedagógicas en Argentina". *Cine educativo y científico en España, Argentina y Uruguay*. Coords. Alicia Alted Vigil y Susana Sel. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2015. 75-88. Impreso.
- Obarrio, Estela. *Teatro Escuela Fray Mocho. Historia de una quimera emprendida*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 1998. Impreso.
- Pellettieri, Osvaldo. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 1997. Impreso.
- Tach, César. *Sabattinismo y Peronismo. Partidos políticos en Córdoba (1943-1955)*. Buenos Aires: Biblos, 2006. Impreso.
- Villafañe, Javier. *El Gallo Pinto: canciones de Javier Villafañe ilustradas por niños argentinos*. La Plata: Universidad de La Plata, 1944. Impreso.
- . *Los niños y los títeres*. Buenos Aires: El Ateneo, 1944. Impreso.
- Zayas de Lima, Perla. *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires, Galerna, 1991. Impreso.