

***DONDE MUEREN LAS PALABRAS: UN PRIMER ACERCAMIENTO AL
TEATRO DEI PICCOLI DE VITTORIO PODRECCA***

BETTINA GIROTTI ¹

RESUMEN

En 1914, Podrecca funda su *Teatro dei Piccoli* en el que conjuga la pericia técnica de los titiriteros tradicionales y las innovaciones del teatro moderno. La singularidad su propuesta reside en una noción de los títeres como “criaturas de música”. Intentaremos acercarnos a esta esencia musical, valiéndonos de un registro audiovisual, la película *Donde mueren las palabras*, a la que trataremos como fuente primaria.

PALABRAS CLAVE:

Podrecca , Teatro dei Piccoli, títere, Donde mueren las palabras.

“Donde mueren las palabras, nace la música”

(W. Shakespeare)

La relación entre cine y teatro de títeres (en sus diversas expresiones) ha sido abordada de diferentes formas: desde el vínculo entre teatro de sombras y la “prehistoria del cine”, hasta el cine de animación que, entre otros medios, recurre a las figuras.

Siguiendo esta línea, una de las grandes referentes a la hora de hablar de títeres, Mane Bernardo², en su libro *Títere: La magia del teatro* (1963) dedica un capítulo

¹ Egresada de la carrera Artes (orientación Combinadas), integra desde 2012 el “Equipo de Historización de salas porteñas”

entero a esta cuestión (“Los muñecos y sus creadores en el cine argentino”). Si bien la intención principal de su trabajo, tal cómo se adelanta en el título, es desentrañar la relación títere-teatro, Bernardo justifica la inclusión de este apartado indicando que “(c)on las nuevas técnicas artísticas expresivas el muñeco no podía quedar solo y abandonado y encontró quien lo introdujera con gran arte y expectativa en el mundo del cinematográfico y también en el de la televisión.” (1963: 93)

A partir de ello comienza a enumerar un grupo de films que ilustran esta relación, obras protagonizadas exclusivamente por muñecos como *Una noche de gala en el Colón* (Ducau, 1818)³, *De un solo tiro* (Duverges, 1936) y *Todo era un sueño* (Castiglioni, 1937). En la actualidad, muchas de esas películas se han perdido, particularmente aquellas pertenecientes al período mudo del cine nacional, y sólo podemos tener un acceso indirecto gracias a testimonios como el de esta autora.

Más adelante, la lista de Bernardo se extiende a films donde los muñecos ya no son protagonistas excluyentes:

“En el cine, con intervención de muñecos en la acción nunca podríamos olvidar a los Piccoli de Podrecca en *Donde mueren las palabras*. La primera entrada al cine de los Piccoli fue en una película de Lilian Hervey: *El congreso baila*. Entre lo mucho que hizo Podrecca durante su estada de diez años en la Argentina, está la inclusión en la conocida película de Muiño.”
(Bernardo 1963: 99)

En 1946, año de estreno del film, el *Teatro dei Piccoli* de Vittorio Podrecca, fundado a comienzos de siglo, ya había alcanzado fama mundial. Este empresario y director teatral funda en 1914 en Roma, época de renovación del teatro y de las artes en general, una compañía de marionetas en un intento por resucitar el teatro de títeres, conjugando la pericia técnica de los titiriteros tradicionales y las innovaciones propias del teatro moderno. El *Teatro dei Piccoli*, estaba conformado por un material

² Mane Bernardo fue artista plástica y profesora de Artes Visuales, directora de teatro y titiritera y pionera en el teatro de títeres en la Argentina, creando la cátedra de Teatro de Títeres en la Universidad del Salvador. Junto a Sarah Bianchi funda en 1947 el teatro “Títeres Mane Bernardo-Sara Bianchi” (originalmente llamado “Teatro Libre Argentino de Títeres” pero debieron cambiar el nombre ya que “la palabra libre estaba prohibida”). En 1983, nuevamente junto a Bianchi, fundan el Museo Argentino del Títere. Es autora además de *Títeres y niños*, *Títeres: magia del teatro* y *Teatro*.

³ También llamada *Carmen criolla* porque la acción se desarrollaba durante una función de la ópera de Bizet.

escénico que “pesaba 18.000 kilos y comprendía 300 baúles, 1200 marionetas, 10 km. de hilo y 500 decorados”, un elenco de “70 artistas líricos, y técnicos, 20 músicos, maquinistas, electricistas y ayudantes” y ya “(h)abía recorrido 35 naciones y actuado en más de 800 teatros.” (Zayas de Lima 2009: 132)

En el año 1922 los Piccoli dejan por primera vez Italia en una gira que los llevará por todo el mundo: Gran Bretaña, España, México, EE. UU. Cuba, Egipto, Turquía, Alemania, Dinamarca, Polonia, Suecia, Noruega, Bélgica, Suiza y Francia. 1922 es también el año en que estos “testi di legno” (cabezas de madera) visitan por primera vez nuestro país, presentándose, entre otros, en el Teatro Cervantes de Buenos Aires y el Colón de Rosario. Desde aquel momento las giras por el exterior se vuelven cada vez más frecuentes para los Piccoli, retornando a Italia solo durante algunos veranos. En 1937, regresan a Sudamérica, iniciando su gira en San Pablo, para luego visitar Buenos Aires, Mar del Plata, Necochea, Bahía Blanca, Santa Fe, Rosario, Paraná, San Juan y nuevamente Buenos Aires, antes de iniciar un viaje que lo llevará hasta México. Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Podrecca decide embarcarse hacia el sur, y luego de cumplir con un contrato en San Pablo, regresa a la Argentina en 1941, donde se quedará junto a sus Piccoli hasta finales de 1950, para luego emprender el regreso a Italia en 1951.

La muerte de Podrecca en Ginebra en 1959, trajo como consecuencia la reducción de la compañía a sólo una parte de su tamaño original. Veinte años después, en 1979, el Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia adquiere las marionetas de Podrecca, las cuales fueron restauradas completamente, los sets y las partituras musicales: así se estrena una nueva versión de *Varietà* en Cividale del Friuli (ciudad natal de Podrecca) y el *Teatro dei Piccoli* inicia una nueva etapa.

La singularidad de la propuesta de Podrecca y sus Piccoli reside en la dimensión musical: los títeres eran para él “criaturas de música” que debían ser tocadas por el titiritero como instrumentos musicales. En este trabajo intentaremos acercarnos a aquella esencia musical de la que habla Podrecca, valiéndonos del registro audiovisual, la película *Donde mueren las palabras*, a la que abordaremos como fuente primaria.

TRABAJO CON FUENTES

Si bien, tal como indica Bernardo, la acción desarrollada por la compañía de Podrecca se encuentra en segundo plano a nivel argumental, se vuelve imprescindible recurrir a un film como *Donde mueren las palabras* (Fregonese, 1946) ya que es uno de los testimonios más importantes si queremos entender la poética de trabajo de Podrecca y sus Piccoli. Además de fotos, publicaciones de la época, programas de mano de los espectáculos del *Teatro dei Piccoli*, o la misma declaración de Podrecca definiendo qué es aquello que entiende por teatro de títeres, la posibilidad de recurrir a material audiovisual de una de sus representaciones es de suma importancia.

Si bien las diferentes corrientes historiográficas pueden no coincidir en el modo de selección y utilización de fuentes y hasta en qué es aquello que entienden por historia, todas concuerdan en un punto: la importancia del trabajo con ellas. Aquí es necesario aclarar qué es lo que se entiende por “fuente”. Entendemos por fuentes primarias todos aquellos documentos, testimonios, ya sean orales o escritos, u objetos originales que permiten al historiador investigar directamente en ellos, sin la intervención de un intermediario. Aunque por lo general pertenecen al mismo período histórico que se esté investigando, esta no es una característica exclusiva.

Donde mueren... fue estrenada en el año 1946, y rodada un año antes, cuando ya Podrecca y su compañía de más de un millar de muñecos y casi un centenar de personas entre artistas y técnicos, llevaban casi cinco años instalados en el país y realizando presentaciones a lo largo y a lo ancho del territorio nacional. En síntesis, el film funciona como testimonio de los Piccoli y constituye fuente primaria e ineludible.

EL TÍTERE DE PODRECCA

La singularidad de esta compañía, decíamos, reside en la concepción musical del títere, a los que Podrecca llama “criaturas de música” que debían ser tocadas como si de instrumentos musicales se tratara. No debemos olvidar que además de empresario y director, Podrecca funda en 1911 un periódico musical llamado “L’Italia Orchestale” y es nombrado secretario del Conservatorio Santa Cecilia en Roma. Para entender esta dimensión musical, debemos primero enmarcar el *Teatro dei Piccoli* dentro del teatro de títeres. Para ello recurrimos dos autores, cuyos trabajos a primera vista, parecen bastante distantes.

El primero de ellos, Alfonso Cipolla⁴, permite ubicar el trabajo de Podrecca en relación al teatro de títeres en Italia, es decir, dentro de la tradición en que Podrecca se inicia. Cipolla en *Storia delle marionette e dei burattini in Italia* (2011) dedica un capítulo entero a los títeres en el siglo XX (“L’evoluzione del Novecento”) en el que sostiene que lo que caracteriza al 1900 es el cruce entre el llamado teatro culto y la tradición, cruce imposible siglos atrás, tal como desarrolla en los capítulos precedentes. La segunda autora, Mane Bernardo, ya mencionada, permite enmarcar a esta compañía en el ámbito local, dando cuenta de su relevancia para el teatro de títeres en Argentina.

En ambos trabajos nos encontramos con una constante: la idea de que los Piccoli constituyen una renovación del teatro de títeres. Bernardo califica a Podrecca de “Diaghileff de los títeres” (1963: 65) y de “símbolo moderno y popular del mundo de la marioneta dentro del siglo” (1963: 66). Cipolla, por su parte, considera a Podrecca “entre los máximos reformadores del teatro de títeres del siglo XX, haciendo de la compañía que dirigía, el *Teatro dei Piccoli*, la empresa teatral más longeva y conocida del siglo”⁵ (2011: 181).

⁴ Alfonso Cipolla es docente de Arte Escénico en el Instituto Superiore di Studi Musicali de Novara y de Teatro de Animación de la Facultad de Letras y Filosofía de la Università degli Studi de Torino. Ha publicado varios ensayos entre ellos sobre la historia del teatro de marionetas, y es autor de textos teatrales.

⁵ Original en italiano: “Podrecca può essere considerato tra i massimi riformatori de teatro di figure del Novecento, facendo Della compgana da lui diretta, il Teatro dei Piccoli, l’impresa teatrale più longeva e più conosciuta del século.”

Esta innovación que resaltan está ligada a aquella dimensión musical que mencionábamos. El mismo Podrecca dedica un texto a esta cuestión, *I Piccoli e la musica*:

Las marionetas están hechas de la misma tela que la música, del ritmo de la vida y del arte que de ella emana, cuando son creadas y presentadas no en su lado banal y deformado, aburrido y ordinario o cerebral, sofisticado y hermético, sino en forma clara, noble, cautivadora y selecta... Las marionetas también por el hecho de ser guiadas por hilos, recordando las cuerdas sonoras, son casi instrumentos musicales, están ligadas a la música, a la sustancia melódica y sinfónica.⁶ (Citado en Curti y Lucari 2000: 14)

Relacionándolo, al igual que Bernardo, con Serguéi Diaghilev y sus Ballet Russes, Cipolla afirma que “hay mucha afinidad entre la danza y las marionetas que Podrecca tiene en mente”⁷ (2011: 181) y que el “elemento musical es fundamental para Podrecca, no sólo por la concepción estética y elección culta del repertorio, sino también por su valor emotivo que se conjuga con el sentido del espectáculo de marionetas concebido por él.”⁸ (2011: 182)

LOS PICCOLI EN LA PELÍCULA

Donde mueren..., estrenada el 25 de abril de 1946, es la segunda película de Hugo Fregonese (la primera fue *Pampa Bárbara*, codirigida con Lucas Demare) y constituye uno de los puntos claves en la carrera del director, no sólo por ser su primer largometraje en solitario, sino porque le abrirá las puertas de Hollywood. La película, con guión de Homero Manzi y Ulyses Petit de Murat, fue protagonizada por Enrique Muiño, Darío Garzay, Héctor Méndez e Ítalo Bertini.

⁶ Original en italiano: “Le marionette son fatte della stessa stoffa della musica, del ritmo di vita e d’arte che ne emana, quando esse siano create e presentate non nel loro lato banale e deformante, noioso e grossolano o cerebrale, sofisticato ed ermetico, ma in forma chiara, nobile, avvincente ed eletta... Le marionette anche per il fatto di essere guidate da fili, arieggianti le corde sonore, sono quasi strumenti musicali, sono intessute di musica, di sostanza melodica e sinfonica”.

⁷ Original en italiano: “c’è molta affinità tra la danza e le marionette che ha in mente Podrecca”

⁸ Original en italiano: “L’elemento musicale è fondamentale per Podrecca, non solo per la concezione estetica e la scelta colta del repertorio, ma anche per la sua valenza emotiva che si coniuga con il senso dello spettacolo marionettistico da lui concepito”

La acción se desarrolla en un teatro donde un elenco integrado por un gran número de músicos y titiriteros y dirigido por un italiano llamado Carlo Carletti (Bertini) realiza sus espectáculos. Detrás de escena, nos encontramos con Victorio (Muiño) encargado de tocar el timbal, y luego reducido a sereno del teatro, ya que a raíz de una distracción suya una de las marionetas resulta dañada durante una representación. Rogelio (Méndez), escultor del teatro y creador de los títeres se ha obsesionado con utilizar la cara de Victorio para esculpir un nuevo personaje, pero éste se niega, alegando que es un criminal y que su rostro no debe ser visto por nadie. Una noche, con el teatro ya cerrado, Victorio conoce a Darío (Garzay) un joven aspirante a pianista, que, a escondidas, utiliza el piano del teatro para practicar. Finalmente se revela la verdad: Victorio es en realidad Ricardo Lauzán un famoso compositor y director de orquesta que arregló la 7ma. Sinfonía de Beethoven para un ballet que sería protagonizado por su hija (Lorena), de cuya muerte se culpa.

Los Piccoli (aunque no son presentados como tales) aparecen en diferentes momentos del film, ya sea actuando durante las representaciones o inertes, como parte del decorado. En el primer caso, nos encontramos en la película con dos espectáculos: en el primero de ellos, escena con que inicia el film, se interpreta el vals “Voces de primavera” de Johann Strauss y está protagonizado por la orquesta vienesa, el violinista, el pianista Piccolowski, y la Srta. Ana⁹ (tal es el nombre de la marioneta femenina que canta), además de una pareja de títeres que baila, todos ellos pertenecientes a diferentes números del espectáculo *Varietà*.

Esta primera representación funciona como forma de presentar y al mismo tiempo de descubrir el funcionamiento del teatro de Podrecca: vemos primero a la Srta. Ana e inmediatamente, a la cantante que le presta su voz en el detrás de escena, luego a la marioneta violinista e inmediatamente, a un músico tocando el violín, por último a

⁹ Si bien el número de la orquesta vienesa incluía una marioneta femenina que hacía de cantante, no se ha encontrado referencia a su nombre. Creemos que la adjudicación de un nombre a esta marioneta se trata simplemente de una cuestión argumental, ya que es justamente la única que tiene relevancia en la historia desarrollada en primer plano, idea que se afianza a raíz de la insistencia con que reiteran su nombre. De hecho, uno de los integrantes del elenco le reprocha a Carletti la imposibilidad de continuar ya que “la Srta. Ana es la base del espectáculo”

Piccolowsky seguido del pianista del elenco. Es decir, que primero se muestra la ilusión generada por las marionetas e inmediatamente su artificialidad.

Pero además, entre estas correspondencias ilusión-realidad podemos encontrar tres grupos de imágenes. En primer lugar, tenemos los planos que muestran al público, en su mayoría niños, disfrutando del espectáculo. Aquí es necesario mencionar que, por ejemplo, en el caso de las representaciones realizadas en el Teatro Municipal (actual Teatro San Martín) se trataba de una programación “de matinée”, es decir, desarrollada a lo largo la tarde y, por lo tanto, dirigida a toda la familia, por lo que no parece extraño que el público que vemos en el film sea mayoritariamente infantil.

Un segundo grupo está conformado por aquellos planos que revelan, desde diferentes puntos de vista, el escenario. De esta forma, Fregonose consigue mostrar casi la totalidad de la escena dando cuenta de la enorme cantidad de marionetas actuando en ella simultáneamente. Las diferentes posiciones de la cámara implican además, diversos grados de detalle: desde planos generales que dan una idea global de la ubicación y accionar de las marionetas, hasta primeros planos de algunas de ellas, lo cual permite ver en detalle de sus movimientos.

El tercer y último grupo, esta compuesto por aquellos planos que muestran el detrás de escena, que develan el artificio: podemos ver a los músicos y artistas que prestan su voz o instrumento a los Piccoli, y aquellos que los manipulan.

El segundo de los espectáculos incluido en el film nos muestra otros dos números que también pertenecen a *Varietà*: Los negros y La rumba. Aquí encontramos además una marioneta masculina que, sentada en una mesa, oficia de espectador (lo llamativo de éste muñeco es que fuma y podemos ver como expira el humo de su habano, dando cuenta del realismo de estos muñecos).

Al conjugar estos elementos, el resultado es un nuevo número que podemos contraponer a aquella primera representación, también compuesta de varios números de *Varietà*. Tal como decía Cipolla hay una elección “culta” del repertorio, que puede verse en los números operísticos, pero no se trata de una elección exclusiva: los títeres son entendidos como instrumentos musicales, y como tales, son capaces de interpretar diferentes estilos, desde un vals hasta una rumba, pasando también por el

jazz. Al incluir en la película estos números que se contraponen, se logra mostrarse la ductilidad de los Piccoli.

Junto con estos dos momentos de representación, los Piccoli aparecen a lo largo del film, en un estado inerte, es decir, inactivos, como objetos del decorado, ya sea colgados detrás de escena a la espera de ser manipulados, o en los pasillos del teatro y camarines, dando cuenta de la gran cantidad y diversidad de marionetas que componen la compañía de Podrecca.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Al comienzo de este trabajo planteábamos el estrecho vínculo que existe entre el teatro de títeres y el cine, y cómo en *Donde mueren las palabras*, ese vínculo permitía tratar a éste film como una fuente. Se dice que todo film de ficción es también un film documental ya que da cuenta de su propio proceso de filmación, en este caso la película de Fregonese funciona “como documento”, como fuente primaria, del trabajo del *Teatro dei Piccoli*.

La de Podrecca es una concepción musical de los títeres, por esta razón la música es un elemento destacado en sus espectáculos. Esta musicalidad queda expuesta en la película: los Piccoli no hablan, ellos cantan, bailan o tocan un instrumento. Es la música la que “habla” por ellos, por lo que no parece mera casualidad su participación en un film que desde un nivel argumental reflexiona sobre la música y sobre la creación artística. Esta reflexión queda plasmada cuando Muiño en su rol de Victorio/Lauzan le dice a Darío “si no crees en mis palabras, escucha esta voz que nunca miente” y acto seguido se sienta e interpreta una pieza en el piano. Retomando a Shakespeare, “donde mueren las palabras, nace la música”

BIBLIOGRAFIA

Bernardo, Mane, *Títere: La magia del teatro*, Ediciones culturales argentinas, Bs. As, 1963.

Cipolla, Alberto y Giovanni Moretti, *Storia delle marionetta e dei burattini in Italia*, Titivillus, Pisa, 2011.

Cosuelo, Jorge Miguel, *Historia del cine argentino*, Ceal, Bs. As., 1992.

Curti, Stefano e Ilaria Lucari, *I Quaderni del Teatro Vol. Nro. 69: I Piccoli di Podrecca*, Trieste, 2000.

Manrupe, Raúl y María Alejandra Portela, *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*, Ed. Corregidor, Bs. As., 2001.

Zayas de Lima, Perla, “Italianos en la Argentina. Los artistas italianos como co-creadores del teatro argentino”, en AA. VV. *Temas de patrimonio cultural N° 25: Buenos Aires italiana*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Bs. As., Bs. As., 2009.