

LA PRIMERA VISITA DEL *TEATRO DEI PICCOLI* A LA ARGENTINA

BETTINA GIROTTI ¹

RESUMEN

El *Teatro dei Piccoli* (Roma, 1914) nace como una propuesta innovadora para el teatro de títeres fusionando las innovaciones del teatro moderno y la pericia técnica de los titiriteros tradicionales. Se intentará dar cuenta de la primer visita a nuestro país en el año 1922 entendiéndola como instancia necesaria pensar la estadía de casi una década en los años '40.

PALABRAS CLAVE

Podrecca – Teatro dei Piccoli – títere – Teatro Nacional Cervantes

INTRODUCCIÓN

Considerado una de las compañías de títeres más importantes del siglo XX, el *Teatro dei Piccoli* nace en Roma en el año 1914 reclamando la atención de grandes y chicos en todo el mundo. Su fundador, Vittorio Podrecca, nacido en 1883 en Cividale dei Friuli, al norte de Italia, se propone llevar el teatro de figuras a un nivel nunca antes visto, deseo que lo impulsa a fundar su propia compañía. Podrecca será calificado como “(e)l más famoso marionetista del mundo en las primeras décadas” (Trastoy y Zayas de Lima, 1997: 120) entre otros epítetos.

En el año 1922, luego de numerosas presentaciones a lo largo de toda Italia, los Piccoli dejan por primera vez su país natal en una gira que los lleva por todo el mundo. Tarea nada sencilla para una compañía compuesta por un material 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” (Zayas de Lima, 2009: 132). En el marco de esta primera gira

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

internacional, la compañía visita por primera vez nuestro país, presentándose en el Teatro Cervantes de Buenos Aires y el Teatro Colón de Rosario. En 1941 y a causa de la Segunda Guerra Mundial, Podrecca regresa a la Argentina en donde se instalará junto a sus Piccoli hasta finales de 1950, emprendiendo la vuelta a Italia en 1951. Casi una década después Vittorio Podrecca muere en Ginebra en 1959. Un año después de su muerte la compañía solo contaba con una fracción de su formación.

La fama de los Piccoli y de su fundador ha sido vinculada a la innovación considerando la poética de Podrecca como “renovadora del teatro de títeres”. Sin ir más lejos, según su propuesta inicial, el *Teatro dei Piccoli* buscaba resucitar el teatro de figuras, conjugando, por un lado, la pericia técnica de los titiriteros tradicionales y, por otro, las innovaciones propias del teatro moderno. Aquí intentaremos dar cuenta del contexto que los Piccoli encuentran al visitar nuestro país, instancia necesaria para si se desea comprender la estadía de casi una década en los años '40 y la propuesta de Podrecca de convertir su teatro de marionetas en el Teatro Argentino de Marionetas (Bernardo, 1963: 63).

LOS AÑOS '20

Tal como se dijo, la de 1922 será la primer gran gira de la compañía, en una aventura que los llevará por América del Sur. Si bien esta primera visita fue sumamente breve, realizando presentaciones únicamente en Buenos Aires y Rosario durante los meses de mayo y junio del '22, debemos pensar que el recibimiento fue lo suficientemente satisfactorio para que, más de 15 años después, se instalaran en el país durante casi una década, realizando en esa oportunidad giras por todo el interior del país. Según relatan Stefano Curti e Ilaria Lucari:

Los títeres fueron amontonados en los baúles para su primera gira en el extranjero. Vittorio Podrecca llevaba la magia, la poesía, la cultura de los Piccoli más allá del océano (...) Habían pasado sólo nueve años de su debut en el Odescalchi y muchos de ellas [marionetas] ya habían sido acondicionadas y se habían vuelto frágiles a raíz de la guerra, pero los Piccoli eran ahora un hecho no sólo italiano, sino también internacional. Esta gira debía ser un ensayo, sin embargo se transformó en un triunfo: mayo y junio en Argentina en el Cervantes de Buenos Aires y el

Colón de Rosario, en julio el Albeniz de Montevideo en Uruguay, agosto en Brasil en el Teatro Antártica de San Paolo y el Iris de Río de Janeiro. (Curti y Lucari, 2000: 23)

En nuestro país la ley Sáenz Peña sancionada en 1912 dio paso a una nueva etapa en la política nacional: la fórmula Hipolito Yrigoyen-Pelagio Luna es elegida en las primeras elecciones libres celebradas el 2 de abril de 1916. Otro 2 de abril, pero de 1922, otra dupla de la UCR, conformada por Marcelo T. de Alvear y Elipidio Gonzalez, saldría victoriosa, asumiendo funciones el 12 de octubre de 1922.

Las figuras de los dos presidentes radicales que se sucedieron hasta el primer golpe militar de 1930 han sido comparadas en reiteradas oportunidades. Para Luis Alberto Romero mientras la figura de Yrigoyen fue considerada contradictoria, ya que para unos “venía de develar el ignominioso régimen y a iniciar la regeneración” (1994: 37) y para otros “era el caudillo ignorante y demagogo”, Alvear, por su parte, fue identificado con los grandes presidentes del viejo régimen (1994: 37). Más allá de sus diferencias ambos enfrentaron problemas similares y “el doble desafío de poner en pie las flamantes instituciones democráticas y conducir (...) las demandas de reforma de la sociedad” (1994: 37) orientación reformista que se extendía asimismo por otros países latinoamericanos como Uruguay, Chile y México.

En cuanto a la sociedad la escuela pública cumple un papel fundamental ya que “había generado una sociedad fuertemente alfabetizada y con ella un público lector nuevo (...) ávido de materiales” (Romero, 1994: 46) La creciente alfabetización dará lugar al crecimiento de los grandes diarios y a la aparición de diversos magazines que cubrirán las variadas necesidades de información y entretenimiento. “La expansión de la cultura letrada forma parte del proceso de movilidad social propio de una sociedad que era esencialmente expansiva y de oportunidades.” (Romero, 1994: 47) Siguiendo esta premisa resulta clave para pensar esta década la relación entre los grupos de Florida, que congregaba intelectuales como por ejemplo Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, y Boedo, con Elías Castelnuovo, Leonidas Barletta, Álvaro Yunque, entre otros. La atmósfera de ebullición de las vanguardias también se hace presente en el campo de la plástica con las propuestas de Emilio Pettorutti, Lineo Eneas Spilimbergo y Xul Solar. Será también un periodo en el que el tango, olvidando su origen prostibulario, sea definitivamente aceptado por la sociedad.

Ésta será también la época de expansión del cinematógrafo: luego de las primeras películas nacionales, registradas a finales de siglo XIX, comenzaban a producirse los primeros largometrajes mudos. “El cine ejerció una fuerte atracción; las salas proliferaron en las ciudades y la cultura popular que se estaba acuñando, quizá marcadamente criolla, se nutrió de algunos nuevos elementos universales”. (Romero, 1994: 49) Uno de los personajes más importantes fue Mario Gallo, un italiano que había llegado al país en 1905 y que comenzó a filmar en 1909 y realizando la primera película con argumento de Argentina. A Gallo se deben films como *El fusilamiento de Dorrego*, *La Revolución de Mayo* (1909), *Muerte civil* (1910) y *La creación del Himno* (1909). El año 1914 registra el primer largometraje argentino, *Amalia* de Enrique García Velloso, y tres años después en 1917 se estrenará *El apóstol* de Quirino Cristiani, la primera película de animación en el mundo.¹

En cuanto al campo teatral Laura Cilento y Martín Rodríguez sostienen que se hallaba configurado ya desde el año 1902, al igual que el campo intelectual: la plaza teatral “estaba dominada por el teatro culto representado por compañías extranjeras, que también definían tendencias estéticas y favorecían la introducción de géneros como la ópera, las zarzuelas o el sainete, y otras textualidades que desembocarían en el género chico (Cilento y Rodríguez, 2000: 80)

Junto con el notable incremento del público y de las salas de teatro, los autores dan cuenta de los cambios que operan en los diferentes agentes que conforman el campo, deteniéndose en cada uno de ellos. En relación a los actores, si bien ocupaban un lugar social subalterno y carecían de otra posibilidad de formación que no fuese la propia escena, serán quienes sienten las pautas para la futura profesionalización del teatro. La figura del actor, inseparable de la del empresario, será el centro en torno al cuál se articule el sistema teatral. Ejemplo de ello son los hermanos Podestá, Florencio Pararvicini, Luis Arata, Elías Alippi entre otros. (Cilento y Rodríguez, 2000: 83)

Asimismo, las filas de los dramaturgos se engrosarán con nombres como Gregorio de Laferrère, Florencio Sánchez, Enrique García Velloso, Roberto J. Payró, Alberto Vacarezza, Francisco Defilippis Novoa o Armando Discépolo. Los autores producían para la escena, escribiendo a pedido de los capocómicos. Es justamente en la búsqueda

por el reconocimiento de sus derechos, que en 1910 se funda la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos² (actual Argentores).

Otro de los actores fundamentales, la crítica, también experimentará una notable expansión con la aparición de las primeras revistas especializadas en teatro, las cuales tomaban como modelo a “*Caras y Caretas* (1898): fotografías, calidad de papel y formatos tabloid. Son paradigmáticas en este sentido *La revista Teatral de Buenos Aires* durante la década de 1900; y *La revista social y teatral* durante la década de 1920” (Cilento y Rodríguez, 2000: 93).

Si bien géneros como la gauchesca, el nativismo, el sainete o el grotesco contaban con una amplia aceptación por parte del público, veremos que la revista ocupa un lugar preponderante en la escena nacional de aquel entonces. En esta línea, Osvaldo Sosa Cordero analiza el primer cuarto de siglo XX en relación a los espectáculos de variedades en una Buenos Aires que comenzaba a transformarse en metrópoli:

En ese Buenos Aires que asistía asombrado a la consolidación de nuestro incipiente teatro nacional y daba en el escenario del Colón el espaldarazo consagratorio a figuras de la lírica que alcanzaron luego resonancia mundial, se había desatado afición desmesurada por un tipo de espectáculo que marcó toda una época: las ‘varietés’. (...) La predilección por ‘el’ varieté, si bien se comentaba a comienzos del siglo, venía agudizándose en Bs. As. Desde poco antes de la guerra europea. Luego paralelamente, con su auge, presenciábamos los albores del cine mudo, llamado entonces ‘teatro del silencio’” (Sosa Cordero, 1999: 27)

Sosa Cordero no sólo resalta la predilección por este tipo de espectáculo, sino también lo pone en relación con la ópera y con el recién nacido cine. Recordemos que en el año 1908 se inaugura el Teatro Colón constituyéndose en una de las salas más importantes del circuito lírico mundial recibiendo figuras como Enrico Caruso, Arturo Toscanini, Richard Strauss y los Ballets Russes de Serge Diaghilev.

En cuanto a los títeres, recurrimos a Javier Villafañe quien realiza una breve reseña en un artículo titulado “Los títeres en Argentina”. Aquí Villafañe recorre la presencia de este teatro en nuestro país partiendo del siglo XVIII hasta llegar a relatar su propia

² En 1919 se crea la Asociación Argentina de Actores. Teodoro Klein hace un recuento de los sucesos que antecedieron y rodearon su fundación en Klein, Teodoro, *Una historia de luchas. La Asociación Argentina de Actores*, Asociación Argentina de Actores, Bs. As., 1988

experiencia como titiritero y difusor de este teatro. Entre los titiriteros menciona a Pedro Baldizone, fundador del “segundo teatro de títeres estable” bautizado *Del Recreo*, originariamente situado en la calle Libertad esquina Cangallo (hoy Tte. Gral. J.D. Perón): “el personaje más popular de la compañía se llamaba Mosquito, inspirado quizás en el nombre del semanario que dirigía Enrique Stein, entonces muy en boga.” (Villafañe, 1959).

Su enumeración incluye también a los Fantoques de Holden que, anunciados como “El Non Plus Ultra del Mecanismo”, visitan nuestro país en el año 1887. La propuesta de Thomas Holden incorpora al teatro de figuras una serie innovaciones técnicas que implican un punto de inflexión. Alfonso Cipolla (2008) compara entre la propuesta de este titiritero que tiende a la verosimilitud y lo que denomina “marionetas de tipo antiguo”, es decir, muñecos movidos por una barra de hierro unida a la cabeza y que impregnaba los movimientos de cierta tosquedad.³³ La nueva perspectiva abierta por Holden conlleva un cambio en el concepto de espectáculo, siendo ahora el virtuosismo en la manipulación elemento determinante. De esta forma las marionetas pasan de ser consideradas una “alusión del hombre” para convertirse en “un hombre en miniatura” (Cipolla, 2008: 179)

Este recorrido desemboca en dos de los referentes más importantes del teatro de títeres local como lo son las experiencias de Mane Bernardo junto a Sarah Bianchi y la suya al frente de *La Andariega*. Pero antes de ello Villafañe se detiene en el *Teatro dei Piccoli* a la cuál dedica un breve párrafo:

En 1922 visitaron por primera vez la Argentina los Piccoli de Podrecca. Debutaron en el teatro Cervantes con “La bella durmiente del bosque”, con música de Respighi. Años después Podrecca vivió en Buenos Aires con sus mil doscientos muñecos. Fue durante la segunda guerra mundial. No hace mucho regreso a Italia y continuó brindando espectáculos hasta su reciente desaparición. (Villafañe, 1959)

Abundan en la reseña de Villafañe, referencias a titiriteros italianos, como los hermanos Brandi, que visitan el país en 1889, o los títeres de San Carlino instalados en la Boca. También la presencia de Santiago Verzura, (Eureja) llegado al país en 1885:

³ Al liberar los muñecos de la barra de comando central estos son manipulados a través de los hilos encargados de accionar las articulaciones complejas, generando de esta forma “una ilusión perfecta”. (Cipolla, 2008:177)

al poco tiempo de estar en Buenos Aires formó una compañía con un grupo de aficionados y se estableció en un local en la calle Alsina 1845. Se llamo teatro *Del Recreo*, como el de su antecesor, don Pedro Baldizone. (...) Después en un tablado del parque Lezama, resucita el héroe de Baldizone: Mosquito, personaje que dio nombre al popular teatro de Dante Verzura, hijo de Eureja, quien durante treinta y tres años consecutivos, hizo representaciones en el teatro del Jardín Zoológico de Buenos Aires. (Villafañe, 1959)

Esta fuerte presencia de titiriteros italianos en nuestro país es también resaltada por Perla Zayas de Lima quien propone un pensar un triple origen del teatro de títeres en Argentina. El primero de los pilares sería una primitiva herencia hispánica que la autora sitúa a fines del siglo XVIII, en segundo lugar los titiriteros italiano del 1800 y por último la llegada de Federico García Lorca y su retablo ya entrado el siglo XX.

LOS PICCOLI EN EL CERVANTES

En su *Historia del Teatro Nacional Cervantes 1921-2010*, Beatriz Seibel, recorta un primer ciclo que comprende desde su fundación el 5 de septiembre de 1921 hasta 1927, indicando que en este período la programación seguía la misma línea de otras salas porteñas de prestigio dedicadas al teatro europeo, destacando entre las visitas la de los Piccoli:

En el Cervantes, después de un concierto sinfónico a beneficio, debuta a fines de mayo la compañía de canto y prosa del Teatro dei Piccoli de Roma, los famosos muñecos Piccoli de Podrecca, con Cendrillon (Cenicienta) y se despiden con La bella durmiente del bosque, presentando 11 títulos de su repertorio con versiones de cuentos de Perrault y de óperas, con cantantes y orquesta, y el Fantoche "Holden" (Seibel, 2011: 19)

La programación del TNC de 1922, es ejemplo de esta orientación europea a la que Seibel hace mención. A solo un año de su fundación, la temporada del Cervantes refleja una fuerte presencia italiana: inmediatamente después de la última función de los Piccoli, el 23 de junio y hasta mediados de octubre, la sala presentará a la Compañía Dramática Italiana Del Teatro Argentina De Roma, dirigida por Darío Niccodemi. Por otra parte, se observa una tendencia hacia el género revisteril con las presentaciones de la Compañía Internacional De Grandes Revistas y de la Diamonds-Premier Vaudeville

Company de Edgar Allan Brown, ejemplo de la predilección por el varieté al que alude Sosa Cordero. En este sentido, debemos considerar, que años más tarde, el repertorio del *Teatro dei Piccoli* ira desarrollando poco a poco ciertos elementos del teatro de variedades, desarrollo que tendrá como corolario la creación *Varietà*, obra que condensará la estructura de este tipo de espectáculos.

El debut de Podrecca y sus Piccoli en el Cervantes tendrá lugar el 24 de mayo con *Cendrillon* (Cenicienta) ópera compuesta por Jules Massenet con Henri Cain basada en el cuento de Charles Perrault, que formaba parte del repertorio de la compañía desde la temporada 1915-6. Le seguirán *La Gazza Ladra* (La Urraca Ladrona) ópera de Gioachino Rossini el 27, *Pierrot* y *La Luna* escrita por Vicente Fraschetti con música de Giovanni Giannetti (director y compositor de la compañía desde 1915) el 29, y cerrando mayo, la ópera de los hermanos Ricci *Crispino y la Comadre*, también con música de Giannetti y el *Gato con Botas* con música de César Cui, ambas presentadas el 31 de ese mes. Durante junio se presentarán el 2 la ópera de Giovanni Bottesini, *Alí Babá, Arlequín sobre lechos volantes* el día siguiente, *Fátima* el 8, *Los novios* (Manzoni) con música de E. Petrella y Giannetti el 10 y *Fortunello* (de Vicente Fraschetti) el 14. La despedida estará a cargo de *La Bella durmiente del Bosque* (de Gian Bistolfi) con música de Respighi que será presentada entre 16 y el 18 de junio. En el repertorio elegido, conformado netamente por óperas, se refleja su concepción musical del títere: para Podrecca “las marionetas están hechas de la misma tela que la música, del ritmo de la vida y del arte que de ella emana (...) son casi instrumentos musicales, están ligadas a la música, a la sustancia melódica y sinfónica”. (Curti y Lucari 2000: 14) La musicalidad y lo espectacular, se convertirán para esta compañía en pilares fundamentales de sus representaciones.

Justamente, pocos años antes de las presentaciones en el TNC, Silvio D'Amico dedica un artículo a los Piccoli, al que titula “Marionette”, y en el que aborda la representación de *Alí Baba*, espectáculo que define como “la obra maestra del Teatro dei Piccoli” (D'Amico, 1921: 182). Para este autor el espectáculo aglutina muchas de sus virtudes:

Los niños, son entonces sorprendidos frente a la narghila de Ali Baba, que atrae grandes bocanadas de humo. (...) Por último, la complacencia de pequeños y grandes se reúne y se

mezcla con la comicidad verdaderamente elementales de las danzas, en la que los títeres de Gorno Dall'Acqua son incomparables; (...), las piruetas de un bailarín, y las maravillas de una primer bailarina aérea, al que el público ha exigido una repetición de un ballet también musicalmente muy preciso y sabroso. (D'Amico, 1921: 182)

A MODO DE CONCLUSIÓN

Decíamos al comienzo que esta primer presencia, sumamente breve, del *Teatro dei Piccoli* a nuestro país en los años '20 constituye un punto de partida obligatorio si se desea abordar la estadía de la compañía en la década de 1940. Tal cómo Bernardo manifestaba, dejando entrever cierta desazón, en el marco de su segunda visita, en 1947 Podrecca presentará al Estado un proyecto de “cien páginas de escritos, recopilaciones, opiniones, cifras y, sobre todo, ¡sueños!” (Bernardo, 1963: 63) en el que proponía convertir su teatro de marionetas en el Teatro Argentino de Marionetas, proyecto que finalmente no fue aceptado.

Pudimos ver como en 1922, el campo teatral porteño presenta cierta afinidad con la propuesta de los Piccoli no sólo por la fuerte presencia de la cultura italiana, sino también por el lugar otorgado a la ópera, elemento fundamental para la concepción del títere de Podrecca y el auge del género revisteril, que se convertirá, años más tarde en otro de los pilares de los espectáculos de los Piccoli.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNARDO, Mane**, *Títere: La magia del teatro*, Ediciones culturales argentinas, Bs. As., 1963
- CILENTO, Laura y Martín RODRIGUEZ**, “Configuración del campo teatral” en Pellettieri, Osvaldo (ed) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires La emancipación cultural (1886-1930)*, Galerna, UBA-FFyL, Bs. As., 2000, pp. 77-98.
- CIPOLLA, Alberto y Giovanni MORETTI**, *Storia delle marionetta e dei burattini in Italia*, Titivillus, Pisa, 2011.
- CURTI, Stefano e Ilaria LUCARI**, *I Quaderni del Teatro Vol. Nro. 69: I Piccoli di Podrecca*, Trieste, 2000.
- D’AMICO, Silvio**, *Maschere. Note su l’interpretazione scenica*, Modadori, Roma, 1921.
- Di NUBILA, Domingo**, *La época de oro. Historia del cine argentino I*, Ediciones del Jilguero Bs. As., 1998.
- ROMERO, Luis Alberto**, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, FCE, Bs. As., 1994.
- SEIBEL, Beatriz**, *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)*, Instituto Nacional del Teatro, Bs. As., 2011.
- SOSA CORDERO, Osvaldo**, *Historia de las variedades en Buenos Aires (1900-1925)*, Corregidor, Bs. As., 1999.
- TATO, María Inés**, *Viento de Fronda: liberalismo, conservadurismo y democracia en la Argentina, 1911-1932*, Siglo XXI Editores, Bs. As., 2004.
- TRASTOY, Beatriz y Perla ZAYAS DE LIMA**, *Lenguajes escénicos no verbales en el teatro argentino*, UBA-FFyL, Dpto de Artes, Oficina de Publicaciones del CBC, Bs. As., 1997.
- VILLAFañE, Javier**, “Historia de los títeres en Argentina” en Revista *LYRA* Año XVIII Nros. 174-6 (Número extraordinario), Bs. As., 1959.
- 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.