

LA CULTURA NACIONAL EN EL PRIMER PERONISMO: EL *TEATRO DEI PICCOLI* EN EL CINE ARGENTINO

BETTINA GIROTTI

RESUMEN

Donde Mueren las Palabras, estrenada en 1946 y protagonizada por Enrique Muiño, constituye un hito en la historia del *Teatro dei Piccoli*. Aquí abordaremos el film desde un triple anclaje: la idea de cultura nacional defendida por el primer peronismo, la figura de Muiño, y la eclecticidad del repertorio de los Piccoli, todos atravesados por la combinación de elementos de la cultura popular y de la cultura erudita.

PALABRAS CLAVE

Podrecca – Teatro dei Piccoli – Donde mueren las palabras – Segundo Plan Quinquenal – Enrique Muiño

INTRODUCCIÓN

Comenzados los años cuarenta Vittorio Podrecca y sus famosos Piccoli llevaban casi 20 años presentándose en los escenarios de todo el mundo. En septiembre de 1939, el comienzo de la Guerra Mundial II, sorprende a la compañía en México. Aunque los Piccoli cumplirían con los compromisos restantes, presentándose a fines de ese año en el Teatro Lírico de Nueva York, la guerra condicionaría el devenir de la gira: el contrato con el Lírico preveía una temporada en el Teatro Roxy, que sería cancelada. Unos meses más tarde, con la inminente entrada de EE. UU en el conflicto, la necesidad de abandonar el país se vuelve urgente.¹

Brasil se convirtió en el destino ideal, y gracias a la ayuda de Arturo Toscanini, gran admirador del trabajo de la compañía, el viaje de Podrecca y sus 1200 marionetas desde Nueva York a Río de Janeiro se transforma un hecho. Desafortunadamente, Brasil no tardaría en volverse peligroso: con su entrada en la guerra, los Piccoli debieron buscar

¹ Durante la Guerra Mundial II, el gobierno estadounidense sanciona una ley que dispone el traslado de nativos o descendientes alemanes, italianos y japoneses a campos de concentración instalados, en su mayoría, en la costa oeste del país.

un nuevo lugar y Argentina fue el destino elegido, estableciéndose en el país durante toda la década del '40 y realizando espectáculos en Buenos Aires y en ciudades del interior del país.

Durante esta extensa estadía Podrecca y sus marionetas no se dedican únicamente a realizar sus presentaciones en vivo. Trascendiendo el ámbito teatral, durante el año 1945, los Piccoli participan en el rodaje de la película de Hugo Fregonese, *Donde mueren las palabras*, protagonizada por Enrique Muiño y estrenada el 25 de abril de 1946. Si bien esta película constituiría un hito en la historia de la compañía, no sería la primera vez que estos *testi di legno*, como los llamaba su creador, alcanzaran la pantalla grande, de hecho, su vínculo con el cine excede la intervención en varios films. En 1932 participarían junto a Lilian Harvey y bajo la dirección de Rowland V. Lee, del rodaje del film *I'm Suzanne* (Fox, 1933). Además de Harvey el elenco estaba conformado por Gene Raymond, Leslie Banks, Georgia Caine, entre otros. Décadas más tarde, en los años 50s, y ya de vuelta en Italia, participarán también en dos cortometrajes a color *Circo* y *Music Hall*, premiados en la Mostra Internazionale de Venezia de 1952.

Actores como Charles Chaplin dirían sobre la compañía “nadie como yo admirará este espectáculo de arte” (Programa Teatro Municipal, temporada 1946) y que “si se excluye a Charlot, nadie ha sabido crear un espectáculo tan grande”, (Curti y Lucardi, 2000: 46). También elogiando a los Piccoli de Podrecca, Walt Disney definiría el espectáculo como “magia pura” (Curti y Lucardi, 2000: 10)

Asimismo, el cine brindó a Podrecca elementos para la construcción de sus espectáculos. Las presentaciones a lo largo y a lo ancho del territorio estadounidense sentarían las bases de uno de los números más famosos de los Piccoli, el “Desfile de astros y estrellas de Hollywood”, presentado como “recuerdo de los Piccoli en la meca del cine.” La inclusión de personajes famosos en sus espectáculos, constituía una característica constante en sus obras: Podrecca ya había hecho desfilar por los escenarios a marionetas de personalidades de renombre internacional como Maurice Chevalier y Josephine Baker.

Más allá de este estrecho vínculo con el universo del cine, el crecimiento de la industria cinematográfica era una cuestión que preocupaba a Podrecca. Así lo relata Orio Vergani, crítico teatral y, además, sobrino del creador de los Piccoli: “Él [Podrecca] sabía – dos noches antes de morir dice a sus amigos milaneses que aquel mundo de los cabezas de madera era un mundo destinado a desaparecer – que, con el nacimiento del cinematógrafo, también las queridas marionetas de su infancia iban a ser definitivamente puestas en crisis como intermediarias de aquella magia teatral que atrapa a los niños”² (1959:106) Lo paradójico de estos dichos es que, al día de hoy, es justamente aquel arte en el que Podrecca veía un peligro para sus marionetas portadoras de magia, el que nos permite acceder a sus creaciones.

En este trabajo, abordaremos *Donde Mueren las Palabras* desde un triple anclaje. En primer lugar desde la concepción de cultura nacional promovida por el primer peronismo, retomando los lineamientos expuestos en el Segundo Plan Quinquenal. Luego desde la figura de su protagonista, Enrique Muiño, quien además de participar como actor, formó parte de la productora de la película, Artistas Argentinos Asociados. Finalmente, desde la eclecticidad de la poética de los Piccoli. Nuestro recorrido por estos tres puntos tendrá como eje la combinación de elementos de la cultura popular y la cultura erudita o “alta cultura”, para finalmente observar de qué forma confluyen en el film de Fregonese.

LA CULTURA EN EL PRIMER PERONISMO

El primero de estos puntos de nuestro anclaje está dado por el contexto de producción y de circulación del film, la década de 1940, puntualmente el primer peronismo (1945-1955). Durante este período la familia conseguiría un lugar central: en su rol protector, el Estado entendió que era necesario garantizar no sólo la satisfacción de las necesidades básicas, sino también el acceso a espacios de cultura y recreación. Los sectores populares, antes excluidos, se convertirían en habituales consumidores de producciones culturales preexistentes.

² La traducción es propia

Centrándose en el despliegue iconográfico a través de las artes gráficas, en *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo* (2005), Marcela Gené aborda la forma en que éste movimiento construyó su identidad política y transmitió nuevos mensajes y valores a la sociedad. Este análisis recorre las diferentes imágenes del trabajador culminando en la familia, a la que la autora califica de “imagen condensadora de la totalidad de la sociedad”, expresión del progreso material, el acceso al consumo y el aumento de la calidad de vida. En el discurso peronista, la familia constituye un *topos* reiterado: por ser un medio para preservar la estabilidad, fue afirmada como célula primaria desde diferentes posturas ideológicas. De todos modos, la concepción peronista tendría características propias, “(p)or un lado, porque muestran el acceso al consumo de la clase trabajadora, sintetizando los resultados de las políticas redistributivas, y por el otro, porque introducen nuevas figuras como la del anciano, que, al igual que los niños, fueron la esfera de la acción de la FEP.” (Gené, 2005: 118) La armonía social alcanzada durante este período, quedaría entonces plasmada en la representación de la familia y en las escenas de bienestar individual.

La importancia atribuida al núcleo familiar, latente desde los comienzos del movimiento, se plasmaría en el Segundo Plan Quinquenal, al convertir a la familia en un “objeto de preferente atención por el Estado” (I.G.7). Inseparable de esta atención preferencial, encontramos el rol asignado a la mujer, tanto dentro de la sociedad como en el seno de la familia: ella adquiere una función social al transformarse en “agente fundador de la familia y la conciencia individual de ciudadanos” (I.G.8)

Así cómo sucede con respecto a los lineamientos sobre la organización del pueblo, en el Segundo Plan Quinquenal quedaría oficialmente expuesta la concepción de cultura nacional que se venía desarrollando desde mediados de los años ‘40. Su defensa y promoción se entablaría también en el ámbito de la educación fomentando “la creación de un sentido nacional del arte sobre la base de expresiones clásicas y modernas de contenido popular y humanista” (IV. G. 10). Asimismo, el Estado afirmaba como objetivo fundamental la conformación de una “cultura nacional de contenido popular, humanista y cristiano inspirada en las expresiones universales de las culturas clásicas y modernas y de la cultura tradicional argentina” (V. F.). Las acciones en este plano

estarían dirigidas a los más amplios sectores sociales promoviendo “acceso libre y progresivo a todas la expresiones y fuentes de cultura científica, literaria y artística” (V. G. 2)

La idea de cultura nacional aquí promulgada implicaba la revalorización de la tradición local, sin dejar de lado la “alta cultura”, sino volviéndola accesible a amplios sectores de la población:

Al fuerte estímulo a la educación (...) se agregó la protección y promoción de las diversas actividades culturales: conciertos y representaciones teatrales a precios populares, apertura del Teatro Colón a actividades más variadas, y una fuerte protección a la industria cinematográfica, que se sumaron al crecimiento natural de la radiofonía. (...) El Estado facilitaba el acceso a la cultura erudita, pero sobre todo distribuía cultura ‘popular’, que incluía mucho de lo folclórico tradicional – como lo podían expresar Antonio Tormo o Alberto Castillo – y mucho de comercial. (Romero, 2005: 119)

La planificación cultural del primer peronismo se propuso conseguir una homogeneización en este campo, valiéndose para ello de la educación, del cine, del teatro, de la radio y del deporte. El teatro, y el arte en su totalidad, adquieren aquí una función social, convirtiéndose en herramientas para brindar al pueblo nuevas vías de educación. La reciprocidad entre educación y arte (o cultura artística) quedaría ampliamente expresada en el Segundo Plan Quinquenal. Del mismo modo, esta función social atribuida al arte, se plasma en el teatro para niños, el cual fue concebido como una actividad complementaria a la educación, como refuerzo en la lucha por el espacio simbólico.

Los niños, en palabras de Eva Perón, serían “los únicos privilegiados”, frase que se volvería un hecho en la Constitución sancionada en 1949. Ese mismo año, comenzaron las obras de un gran proyecto destinado a la niñez y a su formación como futuros ciudadanos: La República de los Niños. Según el proyecto, que sería inaugurado en

1951, fueron contempladas en la concepción de esta obra, todas aquellas actividades que pueden desarrollarse en una república para presentar a los niños “un panorama general y completo de la vida en un marco de poesía que ambiente un clima idealizado de las actividades reales”.

ENRIQUE MUIÑO Y LA DEFENSA DE LO NACIONAL

La de Enrique Muiño es una de las figuras más importantes en la historia del teatro y del cine nacional y es el segundo punto de anclaje de nuestro trabajo. Ha sido considerado como un actor integral (Lusnich, 2001) a raíz de la confluencia en su poética actoral de los modelos del actor popular y del actor culto burgués. Su formación dentro del primero se remonta a sus inicios en los circos criollos y en las compañías de los Podestá, en los que representó sainetes, zarzuelas, comedias, entremeses y obras de gauchesca. Tal como señala Ana Laura Lusnich, era común que el actor nacional combinara coherentemente elementos del circo, del actor cómico italiano y del naturalismo, pero la particularidad de Muiño radica en agregar a esta base el estudio de la literatura, del teatro universal y de los géneros teatrales autóctonos. Existe en él una reelaboración permanente de los métodos y procedimientos actorales, en cuya poética actoral es posible detectar el cruce de distintos modelos, el del actor cómico italiano, el del actor nacional finisecular y el del actor burgués de origen europeo:

Si del actor popular retomó ciertas situaciones y chistes verbales vinculados a la producción de una comicidad inmediata (adquiridas en su tránsito por las compañías de Jerónimo y José Podestá) y ciertas rutinas y pautas del monólogo (practicado junto con Parravicini y luego con Alippi en una serie de revistas porteñas), creemos que el modelo del actor de repertorio le brindó rudimentos del arte de la declamación. (Lusnich, 2001: 168)

El propio Muiño, conciente de la complejidad de su formación actoral, en octubre de 1936, invitado por el Instituto Nacional de Estudios sobre Teatro, brinda una conferencia sobre dos personajes “genuinos de nuestra nacionalidad”: el compadrito y el gaucho. Como cierre de esta conferencia, en la que se encarga de describir

detalladamente su trabajo sobre estos tipos, Muiño inscribe estos personajes dentro del teatro y la situación de aquel momento:

yo he preferido estas clases de hombres, pero, desgraciadamente, los actores de ahora, los que nos sucederán mañana, salvo raras excepciones, desprecian las cosas y la gente gaucha. Es que no la sienten, o no la comprenden, o tal vez porque esta ola de cosmopolitismo que nos invade o el afán de snobismo, les hace olvidar que nuestro teatro, para ser verdaderamente nuestro y vigoroso, además necesita actores y autores que se encariñen con las cosas de nuestra tierra.

Cuando esto suceda habremos realizado un ideal artístico. (2004: 35)

El rechazo a la “ola de cosmopolitismo” que hace olvidar la necesidad de un teatro encariñado “con las cosas de nuestra tierra”, se traduciría en la defensa de un teatro nacional. Defensa que se extendería al cine y que lo llevaría en el año 1941 a conformar la productora cinematográfica Artistas Argentinos Asociados, cuya propuesta fue “llevar a la pantalla libros e interpretaciones que se distinguían por su calidad y por mantener una relación directa con el referente social.” (Lusnich, 2001: 170)

La defensa y preservación de lo nacional sería una característica indiscutible de la producción actoral de Enrique Muiño. Yanina Leonardi, retoma esta línea, y a su vez, da un paso más al proponer pensar la coincidencia de su posición ideológica con “la instauración de una cultura nacional de naturaleza popular, presentes en el Segundo Plan Quinquenal.” (2009: 72)

LA ECLECTICIDAD DE LOS PICCOLI DE PODRECCA

Tal como dijimos anteriormente, el último de los puntos de anclaje a considerar, está ligado a la eclecticidad de los espectáculos concebidos por Podrecca. Para Alfonso Cipolla y Giovanni Moretti el *Teatro dei Piccoli* constituye una de las renovaciones del teatro de títeres operadas durante el 1900:

La historia del teatro de marionetas se desarrolla, entrelazándose, sobre una doble vía: de un lado, el teatro culto, ligado a la noción de marioneta y a la de miniaturización del teatro ‘mayor’, del otro la tradición del arte fuertemente conocida en el ámbito social del cuál se vuelve expresión. En el siglo XX (...) teatro culto y teatro popular viven en continuo intercambio, donde uno es fuente del otro. Será el descubrimiento burgués de los títeres y marionetas – no como entretenimiento, sino como un espectáculo constructivo – la que produzca las mayores transformaciones y aperturas, para la supervivencia, trabajosa, de la tradición que algunos casos extremos consigue casi inalterada hasta hoy.³ (2009: 177)

La propuesta del fundador de los Piccoli iría aún más lejos, incorporando a esta dualidad culto-popular las innovaciones propias del teatro moderno (Cipolla y Moretti, 2009: 181). Sin embargo el elemento distintivo de su poética recaería en su particular concepción de las marionetas, las cuales serían entendidas como instrumentos musicales, y por ello, capaces de interpretar los más variados géneros, desde un vals hasta una rumba, pasando por el jazz, como veremos más adelante.

La combinación de lo popular con lo culto se torna visible en la estructuración de los espectáculos. María Teresa García-Abad García (1997), analizando la primera presentación de los Piccoli en España, aborda el repertorio de la compañía entre el 16 de octubre de 1924 y el 3 de diciembre de ese mismo año para detallar los espectáculos presentados en cada jornada, al tiempo que rescata las palabras de los críticos periodísticos para poder avanzar sobre la renovación teatral operada por esta compañía. Uno de los puntos en los que estos autores se detienen tiene que ver justamente con la estructura de los espectáculos:

Un breve acercamiento a la configuración del repertorio de la compañía de Podrecca nos avanza, en una primera aproximación, la renovación

³ La traducción es propia

operada a través de dos pilares fundamentales: el cuento tradicional infantil y la ópera. Las sesiones se estructuraron sobre una pieza nuclear alrededor de la cual se ofrecían números breves, cuya gracia y popularidad fue recibida con similar, o incluso mayor entusiasmo, imprimiéndole a la representación un ritmo vertiginoso que no pasó desapercibido para la crítica. (1997: 137)

Tal como queda expuesto en estas palabras, para la autora existen dos pilares, la ópera y el cuento tradicional infantil, en los cuales se puede proyectar la combinación de la que hablamos: la ópera corresponde al polo culto de nuestro par, mientras que el cuento, considerando su origen folklórico, al popular. Pero si nos detenemos en el detalle de las funciones, veremos que aquellos que García-Abad García denomina números breves, constituyen en realidad un tercer pilar. Entre estos últimos encontramos números ligados al circo y al music hall, como *Bil-Bol-Bul en la cuerda floja*, *Serafín en la bola* o *Miss Blondín en el alambre*, entre otros. Si bien la autora analiza la temporada española del '24, todos los números mencionados en este trabajo formarán parte de los espectáculos de la compañía a lo largo de los años, presentando muchos de ellos en nuestro país.⁴

Así como la organización del repertorio se apoya sobre el par culto-popular, es posible encontrar esta combinación en el interior de los números. El caso más claro de la convivencia entre lo popular y lo erudito lo constituye su versión de *Fausto*. En este número, también presentado como un espectáculo independiente, confluyen la ópera homónima de Charles Gounod y el poema de Estanislao del Campo (que toma a la primera como referente), intercalando entre uno y otro acto de la ópera “impresiones humorísticas gauchescas”. El *Fausto Criollo* de los Piccoli, fue estrenado en nuestro país por primera vez en 1942 y formó parte del repertorio de la compañía durante años, representándose en teatros como el Casino y el Municipal de Buenos Aires y el Odeón de Rosario, entre otros.

⁴ Podrecca, integrando al repertorio escenas de los países visitados compone el número *Carnavalito*.

DONDE MUEREN LAS PALABRAS

Expuestos los tres puntos de anclaje, la idea de cultura nacional defendida por el primer peronismo, la poética actoral de Enrique Muiño y su defensa de lo tradicional y el eclecticismo de la propuesta de Podrecca, es momento de abordar el film y ver como la concepción cultural compartida en torno al par culto-popular se hace evidente.

Luego de codirigir *Pampa Bárbara* (1945) con Lucas Demare, Hugo Fregonese dirige en solitario, la que sería un hito en su carrera cinematográfica, *Donde Mueren las Palabras*. Este largometraje sería para Fregonese la puerta de entrada a Hollywood, donde filmaría, entre otras, películas como *One-Way Street* (1950), *Mark of the Renegade* (1951) y *Blowing Wild* (1953). Esta película se inscribe en un momento de la cinematografía argentina en que el cine recibe un amplio apoyo estatal. Además de ello, no debemos olvidar la doble presencia de Muiño en la película, en primer lugar, como actor y las apelaciones al imaginario que su figura implica dentro del *star system* nacional como promotor de la tradición nacional, y en segundo lugar como productor, lo cual implica que el argumento responda a la intención manifestada por Artistas Argentinos Asociados.

Donde Mueren... contó con guión de Homero Manzi y Ulyses Petit de Murat y fue protagonizada por Enrique Muiño, Darío Garzay, Héctor Méndez e Ítalo Bertini. La acción se desarrolla en un teatro donde un elenco integrado por 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.

Si bien esta película ha gozado de gran repercusión, justamente a raíz de la presencia de Enrique Muiño, también ha sido considerada como una extrañeza dentro de la filmografía nacional por la inclusión de un número de baile que abarca casi una quinta parte del largometraje. Este número es el centro del trabajo de María Eugenia Cadús, que recurre al film de Fregonese para pensar la danza argentina de aquel periodo. Su abordaje parte de la noción de “democratización del bienestar”, desarrollada por Juan Carlos Torre y Elisa Pastoriza⁵, y que refiere a la política destinada a promover el acceso de sectores populares al consumo cultural, al turismo, a la educación y al disfrute del tiempo libre. Si bien este trabajo intenta esclarecer la relación entre la danza clásica y peronismo, dejando de lado la presencia de los Piccoli, desarrolla la relación sumamente importante para nuestro análisis que implica la revalorización de la cultura popular y sus expresiones: la relación cine-peronismo.

Aunque a lo largo del film no son presentados por su nombre, los Piccoli aparecen en diferentes momentos, ya sea en escena o ‘descansando’ inertes. En el comienzo de la película interpretando el vals “Voces de primavera” de Johann Strauss, vemos por primera vez a varios de los números representados por los Piccoli: *La Orquesta Vienesa*, el violinista Biscromio Locatelli, el pianista Piccolowski, y la Srta. Ana⁶ (tal es el nombre de la marioneta femenina que canta), además de una pareja de títeres que baila. Aquí Fregonese presenta a la compañía, primero a ‘los actorcitos de madera’, otro de los nombres con que solía denominarlos Podrecca, e inmediatamente muestra el detrás de escena para revelar a los artistas de carne y hueso, es decir, a los músicos y titiriteros encargados de animarlos. Esta escena permite, gracias a los diversos posicionamientos de la cámara y tamaños de plano, ver en detalle los movimientos de marionetistas y marionetas. Los Piccoli reaparecerán en acción, promediando ya la

⁵ Torre, Juan Carlos y Elisa Pastoriza, 2002. “La democratización del bienestar”, en Torre, Juan Carlos (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. XIII. Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

⁶ 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”

mitad del film, combinando en esta oportunidad otros números ampliamente representados: *Los negros*, *La rumba* y finalmente *Nubes de Humo*, “una marioneta que fuma realmente” según explican los programas de la época.

Como puede verse, la elección de los números a mostrar en la película responde a la lógica que expusimos en el apartado anterior. La primera de las apariciones corresponde al elemento culto del par, mientras que el segundo al popular.

Pero nuestro análisis no sólo se detiene en las actuaciones de la compañía, también será necesario abordar a otro actor fundamental: el público. En las escenas en que la compañía realiza sus presentaciones, se intercalan entre las imágenes del escenario y del detrás de escena, una serie de planos que muestran al público. La audiencia está compuesta aquí en su mayoría por niños, acompañados por mujeres, que disfrutaban y aplauden el espectáculo. Las representaciones realizadas en el Teatro Municipal, por ejemplo, se incluían en 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 infantil sea el que predomine. Tal como expusimos anteriormente, el primer peronismo otorgó una gran atención a la familia, entendiéndola como célula primaria y forma de preservar la estabilidad, y el rol de la mujer como agente fundador y forjadora de las generaciones futuras fue indisoluble de la idea de familia. No resulta un dato menor, que sea justamente en el Teatro Municipal, un teatro comprendido dentro de la órbita oficial, que se lleve a cabo el rodaje de la película. De esta forma, a través de la serie de planos generales que nos permiten ver casi la totalidad de la sala y el escenario de este teatro, el Estado se hace presente dentro de la película, mostrándose como aquel que da la posibilidad a los niños de acceder a un espectáculo de calidad como el de los Piccoli de Podrecca, que para aquel entonces contaba con fama y prestigio mundial.

A MODO DE CIERRE

Al comienzo de este trabajo nos propusimos abordar el film de Hugo Fregonese, *Donde Mueren las Palabras*, desde un triple anclaje: la idea de cultura nacional defendida durante el primer peronismo, la presencia de Enrique Muiño y el eclecticismo de la poética de los Piccoli de Podrecca. A lo largo del trabajo, pudimos observar que

compartían un punto común, la confluencia de elementos de la cultura popular y de la cultura erudita o “alta cultura”.

La película condensa varias de las cuestiones defendidas por el peronismo en materia cultural a través de la presencia de los Piccoli. Por un lado, a través de los números elegidos para el film y que se muestran en dos momentos diferentes. En el primero se reúnen números pertenecientes al polo culto del repertorio de la compañía, y en el segundo, aquellos que se inscriben en el polo popular. Si bien esta separación en dos momentos diferentes, tiende en una primera instancia a contraponer ambos polos, el hecho de que puedan convivir dentro del repertorio de una misma compañía da cuenta de la posibilidad de desarrollar esa misma convivencia en un plano mayor: aquel de la cultura nacional promovida por el peronismo. El primer número de la revista *Talía*, en el año 1953, incluye un artículo de Miguel Ronzitti titulado “2do Plan Quinquenal y Teatro”. Aquí el autor retoma parte de un discurso de Perón del año 1945: “el Estado argentino no debe regatear esfuerzos ni sacrificios de ninguna clase para extender a todos los ámbitos de la Nación las enseñanzas adecuadas para elevar la cultura de sus habitantes” (28)

Pero el film también muestra otra serie de planos, en los cuales vemos al público, que grafican la apertura de ámbitos de alta cultura a sectores anteriormente excluidos. La familia, *topos* reiterado para el peronismo y que según Gené condensa la idea de bienestar social también está presente en este film. A través de la incorporación de esta serie de planos que muestran al público, se evidencia la sociedad que sería destinataria de la democratización de la cultura propuesta por el primer peronismo.

BIBLIOGRAFÍA

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

Cadús, María Eugenia, “Vestigios de romanticismo: el Ballet en un filme argentino de la época del primer peronismo” en *Revista Afuera*, Nro. 11, Mayo 2012, en www.revistaafuera.com
ISSN 1850-6267

Consultado el 11.04.2014

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

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

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

García-Abad García, María Teresa, “El teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca o la ruptura de los límites estéticos” en *Revista de Estudios Teatrales Universidad de Alcalá*, Nro. 11, 1997, págs. 135-153, ISSN 1132-2233

Gené, Marcela, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*, FCE, Bs. As., 2005

Lusnich, Ana Laura, “Enrique Muiño: los modos de producción de un actor integral” en *De Totó a Sandrini. Del Cómic italiano al "actor nacional" argentino*, Osvaldo Pellettieri (dir), Ed. Galerna, Buenos Aires, 2001, pp. 163-177.

Leonardi, Yanina, “Enrique Muiño y la concreción de la identidad nacional” en *Revista Teatro XXI*, Nro. 27, 2009, pp. 69-72.

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

Moreno, José Luis, *Éramos tan pobres... De la caridad colonial a la Fundación Eva Perón*, Ed. Sudamericana, Bs. As., 2009.

Muiño, Erique, “El Compadrito y el Gaucho” en *Revista Teatro XXI*, Nro. 18, 2004, pp. 30-35.

Ramacciotti, Karina Inés, “De chico, el árbol se puede enderezar” en *Las infancias en la historia argentina. Intersecciones entre prácticas, discursos e instituciones (1890-1960)*, Lionetti, L. y D. Miguez (comp.), Prohistoria Ediciones, Rosario, 2010, pp. 175-195.

Ronzitti, Miguel, “2do Plan Quinquenal y Teatro” en *Revista Talía*, Año I, Nro. 1, Septiembre 1953, pp. 28-29.

Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina 1916-1999*, FCE, Bs. As., 2005

Vergani, Orio, “Dagli Appennini alle Ande le marionette di Podrecca” en *L'almanacco dello spettacolo italiano 1959*, Edizioni dell'Ateneo Roma, Roma, 1959, pp. 103-109.

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.