

Fusión de lo argentino y lo universal como procedimiento:
El Fausto Criollo de los Piccoli de Podrecca

Bettina Girotti
UBA
Argentina

Introducción

Los intercambios, apropiaciones y reformulaciones de expresiones extranjeras han sido –y siguen siendo– un elemento de suma importancia para pensar el desarrollo del teatro argentino. El teatro italiano ha constituido una de las influencias más productivas, razón por la cual se le han dedicado varios trabajos, algunos abordando directamente la presencia de compañías italianas y su aceptación por parte del público local, el intercambio de actores y la permanencia definitiva de algunos en nuestro medio, otros tomando la figura del inmigrante italiano en la producción, circulación y recepción de textos y poéticas diversas profundizando la idea del cruce entre lo italiano y lo argentino en diversos géneros.

Uno de estos trabajos corresponde a Perla Zayas de Lima quien aborda estos intercambios considerando a los artistas italianos como co-creadores del teatro argentino y afirmando que “la inserción de numerosos artistas italianos en el campo de las artes escénicas, a lo largo de los siglos, contribuyó a diseñar el itinerarios [sic] que seguiría el teatro nacional.” (Zayas de Lima, 129)

El flujo constante de artistas italianos que la autora muestra en las diferentes artes, tiene a los titiriteros como primer apartado y a Vittorio Podrecca (Cividale dei Friuli, 1883 – Ginebra, 1959) y sus Piccoli como caso especial.¹ Podrecca se transformaría en uno de los referentes más importantes a nivel mundial del teatro de títeres del siglo XX, al fundar en 1914 la compañía de marionetas *Teatro dei Piccoli*, destacada por combinar las innovaciones propias del teatro moderno y las habilidades técnicas de los titiriteros tradicionales, atrayendo la atención de chicos y grandes en todo el mundo y convirtiéndose en una de las compañías más importantes del siglo.

Vittorio Podrecca había crecido en una familia de músicos y dramaturgos, y este legado familiar quedó plasmado en su concepción de la marioneta (Foule y Jurkowski). El repertorio de la compañía era amplio e incluía obras de Monteverdi, Mozart, Gluck, Purcel, así como de músicos contemporáneos. Justamente uno de los rasgos característicos de la compañía corresponde a la organización de los espectáculos que, si bien fueron renovándose con el correr de los años, se basaban en la combinación de números heterogéneos -musicales, circenses, animales, celebridades de la época, entre otros- conjugando siempre el virtuosismo de la manipulación con el humor de las situaciones representadas. Las diversas giras mundiales enriquecieron los espectáculos de los Piccoli proporcionando constantemente a Podrecca nuevo material, quien fue incorporando tanto personajes locales, como estilos musicales y tradiciones folklóricas. En 1922, los Piccoli, en el marco de su primera gira internacional, vistan Argentina, presentándose en el Teatro Cervantes (Buenos Aires) (Seibel) y el Teatro Colón (Rosario). Quince años más tarde, en 1937, regresarían para brindar funciones en el San Martín y el Ateneo y más tarde Mar del Plata, desde donde inician una gira local que incluyó Necochea, Bahía Blanca, Santa Fe, Rosario, Paraná y San Juan y nuevamente Buenos Aires antes de continuar su viaje por Sudamérica. No pasaría mucho tiempo hasta su próxima visita, ya que a causa de la guerra, los Piccoli regresan a la Argentina en 1941: el comienzo de la Guerra Mundial II los sorprende en México, pero cumplirían con los compromisos restantes, presentándose ese año en Nueva York. Con la entrada de EE. UU. en el conflicto, la necesidad de abandonar Norteamérica se vuelve urgente y gracias a la ayuda de Arturo Toscanini logran viajar a Brasil. Sin embargo, con la participación de este país en la guerra, Podrecca decide regresar a la Argentina, estableciéndose junto con la compañía durante casi la totalidad de la década del '40 y realizando espectáculos tanto en Buenos Aires y el interior, así como en países limítrofes (Curti y Lucari).

A lo largo de ésta última visita, los Piccoli incorporarán a su repertorio un espectáculo que marcará su estadía. Titulado inicialmente *El Fausto Criollo*, esta obra combinaba la ópera de Charles Gounod, *Fausto*, y el poema homónimo de Estanislao

del Campo en el que se exponen las impresiones del gaucho Anastasio “el Pollo” al asistir a una representación de aquella ópera en el Teatro Colón. En esta pieza, cómo se verá más adelante, Podrecca logra fusionar ambas obras en un espectáculo que, a su vez, se articulaba armónicamente con el resto de los números de su repertorio. Esta versión de la leyenda de Fausto constituye además un excelente ejemplo de la capacidad del director para combinar elementos modernos y tradicionales, por un lado, y populares y cultos por otro.

Fausto según Estanislao del Campo

Antes de analizar la propuesta de Podrecca, nos detendremos en las versiones que se conjugan en la puesta de los Piccoli. Haremos especial hincapié en el texto de del Campo ya que a través de éste iremos dando cuenta de la ópera de Gounod.

Ambas versiones no son muy distantes cronológicamente: la ópera fue estrenada en 1859 en el Teatro Lírico de París, y su libreto es en parte una adaptación del drama de Goethe hecha por Gerard de Nerval, siete años más tarde, en 1866, aparecería en Buenos Aires la obra de del Campo quien se inspira justamente en una función de ésta ópera presentada en el viejo Teatro Colón de Buenos Aires, que entre los años 1857 y 1887 funcionó en la esquina de Rivadavia y Reconquista, la Plaza de la Victoria (actual Plaza de Mayo) y a la que asistió en calidad de público.

El poema gauchesco, relata –tal como se indica en el subtítulo- las impresiones de Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera. Como dijimos, el texto aparece en el año 1886 y lo hace en forma de folletín primero en el *Correo del Domingo* y unos días más tarde en *Tribuna*. El poema de del Campo narra el encuentro entre dos gauchos, Anastasio "El Pollo" y su amigo Don Laguna en Bragado. La reciente visita del primero a la ciudad dará pie para que le relate a su compañero lo que vio durante la representación de la ópera *Fausto* de Gounod en el Teatro Colón. La estructura de la obra se divide en seis partes. La primera, a modo de introducción, presenta a los dos personajes y los ubica espacial y temporalmente, intercalando alusiones a la guerra con el Paraguay, conflicto que por entonces llevaba ya dos años. Las cinco partes sucesivas

corresponden cada una a los actos de la ópera, relatando lo sucedido en cada uno de ellos y dando por finalizada cada parte con la caída del telón. La segunda narrará los avatares de el Pollo en el Teatro Colón (la compra de la entrada, el robo del cuchillo, y el camino al paraíso) y el primer acto de la ópera, en el cual Mefistófeles –personaje al que Anastasio imagina como el Diablo en persona– se aparece frente al viejo Fausto para proponerle un pacto; la tercera se ocupa del encuentro entre Fausto y la mujer que ama y el rechazo de ella. La siguiente, se centra en el nuevo encuentro y la seducción de Fausto. La quinta, el destino de Margarita que ha sido abandonada con su hijo, y la muerte del hermano de ella en manos de Fausto, a través de una argucia de Mefistófeles. Y la última parte, el encuentro final en la cárcel entre Fausto y Margarita, ahora presa por haber asesinado a su hijo, y la muerte de ambos. En cada una de estas partes los gauchos expondrán su punto de vista sobre diversos temas como la ciudad, el amor o el destino de las mujeres.

Si bien el fin de éste trabajo no es analizar en profundidad ni el poema gauchesco ni la ópera, expondremos algunas consideraciones pertinentes para dar cuenta de la relevancia dentro del campo cultural en el cuál la versión de los Piccoli es estrenada. Para ello, debemos considerar el lugar ocupado por del Campo dentro de la literatura gauchesca, para lo cual recurrimos, en primera instancia, al análisis de Josefina Ludmer quien insiste en la presencia del elemento paródico en esta obra afirmando que del Campo “es el que da vuelta al género por primera vez, el que lo parodia, y (...) el primero que lee el género como “literatura”, y por lo tanto el primero que toma a sus escritores como escritores” (Ludmer, 108), ampliando de esta forma los límites del género. Centrándose en la parodia y lo que denomina “estética de la fiesta y la risa”, Ludmer califica de hilarante la estética de del Campo y resalta el hecho de que:

Fausto se constituye por exclusión de lo político. Transforma definitivamente la fiesta política en puramente cultural y cambia así la representación del sistema de relaciones del gaucho con la ciudad, y por lo tanto el vínculo y la alianza de las dos culturas en el género. Los efectos de la despolitización son múltiples: el texto se autonomiza y transforma su relación con la coyuntura, el contexto y el conjunto del sistema de referencias. Aparece por primera vez un poema gauchesco

desligado del periodismo, absolutamente “literario”, que corta en dos partes el género. (Ludmer, 212)

A partir de las ideas de despolitización y de autonomización de la obra con respecto a la política y a la guerra, Nora Pastornac² destaca de ésta obra la refracción del mito de Fausto al minimizar sus elementos y reducirlos al romance de Fausto con Margarita y su destino: la importancia atribuida al personaje femenino puede verse, especialmente, en la última parte en la cuál Anastasio y Don Laguna consideran, a raíz de la suerte de Margarita, el destino de las mujeres “mas fiero” que el de los hombres. La autora además sostiene que, dentro de la serie de obras definidas como literatura gauchesca, el *Martín Fierro* constituye el punto cúlmine al clausurar la posibilidad de innovar e imponer un rumbo definitivo y que, si bien *Fausto* no es cronológicamente la última obra en verso de la literatura gauchesca, hay en éste último texto elementos como la ironía, la burla y la crítica que suponen un ocaso y declinación del género.

Por otro lado, la figura del gaucho tiene alcances que exceden el ámbito literario, al devenir en símbolo nacional. A partir de 1930, tal como destaca Alejandro Cattaruzza comienza a incrementarse la vocación estatal por la utilización de esta figura: “los imaginarios gauchos mitristas, urquicistas o rosistas eran, todos por igual, gauchos nacionales y, desde ya, disciplinados: no era el gaucho alzado ni a Moreira a quien el Estado incorporaba en su arsenal, sino a un Martín Fierro” (Cattaruzza, 134). De esta forma, los nuevos acuerdos en torno a la figura del gaucho no desplazaron a las construcciones alrededor de otras imágenes que también remitían al pasado como la Revolución de Mayo y sus símbolos, los próceres de las guerras de la Independencia, el 12 de Octubre o la figura de Juan Manuel de Rosas.

Cattaruzza concibe las primeras décadas del siglo XX como un momento crucial en el proceso de construcción de lo nacional a raíz de los cambios producidos por la urbanización, la modernización y la llegada masiva de inmigrantes. Los críticos e historiadores teatrales no serían ajenos a este clima: la existencia del teatro argentino, la definición de sus límites y características particulares, serían algunas de las

preocupaciones teóricas que los aquejaban. Así, la necesidad de legitimación del Estado argentino tenía su correlato en el ámbito teatral en la urgencia por definir un pasado para “nuestro” teatro.

La fusión de Podrecca

Tal como dijimos, a raíz del estallido de la Segunda Guerra Mundial, Podrecca y sus 1200 marionetas se refugian en Argentina, convirtiendo a Buenos Aires en un centro desde el cual iniciar giras tanto al interior del país como a países limítrofes. Apenas unos meses de establecidos en la ciudad los Piccoli se presentan el viejo Teatro Casino –situado sobre la actual Maipú a pocos metros de Corrientes– con una versión escénica del poema de Estanislao del Campo, a la que titularon *El Fausto Criollo*. Anunciada como “una de las expresiones más originales, escénicas y artísticas” su estreno tuvo lugar el martes 7 de julio de 1942, aunque ya desde las semanas previas diferentes diarios daban cuenta del inminente estreno. Se anunciaba un espectáculo con música de Charles Gounod y a E. Cardellini a cargo de la dirección de orquesta, mientras que la construcción de cabezas de las marionetas quedaría en manos de escultores argentinos, el vestuario y las decoraciones en las de Héctor Basaldúa, por entonces Director Escenógrafo del Teatro Colón y quien diez años antes había ilustrado la edición realizada por la Asociación Amigos del Arte. Se incorporaba a ello una serie de elementos destinados a resaltar la espectacularidad como pinturas luminosas, también llamada radiana, de Constantine Popoff y efectos de luz negra de E. Hauschidt.

Según se exponía en la nota publicada en el diario *El Pueblo* días antes del estreno Podrecca pondría por primera vez en escena el poema gauchesco

con sus tres compañías: la compañía técnica de marionetistas que animarán los incomparable muñecos de la leyenda y de la ópera teatral famosa: “El Fausto de Gounoud”, la compañía lírica de los cantantes que darán sus voces a las magníficas melodías, y además un conjunto de intérpretes genuinamente criollos que personificarán, actuando en la parte anterior de la escena, las dos figuras características y amenas de Anastasio El Pollo y Don Laguna. (*El Pueblo* 2.7.1942)

Se verían en escena ambas versiones de la leyenda de Fausto, la operística quedaría a cargo de las marionetas y el poema gauchesco a cargo de dos actores argentinos, Francisco Barletta, quien por entonces formaba parte del elenco de la Comedia Nacional³ en el papel de Anastasio “el Pollo” y Hugo Montana como Don Laguna. Más adelante éste mismo artículo resalta el valor del espectáculo calificándolo como “una síntesis y divulgación muy oportuna del drama de Goethe, de la música sumamente melódica y atrayente de Gounod y del alegre y exquisito poema portela de E. del Campo”

Este mismo diario publicaría, al día siguiente del estreno, el detalle de lo sucedido en escena:

Al levantarse el telón aparecen en la parte anterior de la escena los dos personajes de del Campo, interpretados por artistas de verdad. Comienza en seguida el sabroso relato de el Pollo, relato que interrumpe al llegar al fin del primer acto de la famosa ópera, para dar lugar a que las marionetas representen en el pequeño escenario cuanto él acaba de relatar, desde luego que en su jerga campera y de acuerdo a sus sinceras impresiones. Después que los Piccoli han interpretado el primer acto, vuelven a la escena los personajes de del campo, y el pollo prosigue su narración refiriéndose al acto segundo, que instantes más tarde interpretarán las marionetas. Y así sucesivamente hasta el final. (*El Pueblo* 8.7.1942)

Las diversas giras mundiales fueron enriqueciendo y engrosando el repertorio de la compañía proporcionando constantemente a Podrecca nuevo material, quien fue incorporando tanto personajes locales, como estilos musicales y tradiciones folclóricas. El repertorio refleja la incorporación de este tipo de elementos añadiendo un componente exótico a su propuesta a través de números como *Fiesta Mexicana*, *Fantasia de un mundo egipcio* o *Corrida de toros*. Entre este tipo de números encontramos algunos propios de Sudamérica como el Carnavalito, Estampas Paraguayas⁴ y, por su puesto, la versión de Fausto. Ésta última incorporación sería resaltada con cierto orgullo en uno de los artículos: “Los Piccoli incorporan así a su

amplio y diverso repertorio universal una obra típicamente criolla, genuinamente nuestra” (*La Nación* 29.6.1942).

Pero, a diferencia del resto de estos números, *El Fausto Criollo* funcionaría como pieza central. Si atendemos a la composición del repertorio de la compañía a lo largo de los años, veremos que la heterogeneidad funciona como elemento estructural: los espectáculos se organizan en torno a una pieza central, alrededor de la cual se ofrecen varios números breves⁵. Así entre aquellas piezas que funcionan como nucleares encontramos operas como *El barbero de Sevilla* o *Don Giovanni* y la versión operística de cuentos infantiles como *El gato con botas*, *La bella durmiente en el bosque* o *Blanca Nieves*, seguidas por una serie de números breves.

La pieza será parte del repertorio de los Piccoli únicamente durante los años de estadía en Argentina⁶. Así, finalizada la serie de presentaciones en el Teatro Casino, inician una gira por el interior del país presentando *El Fausto Criollo* en el Teatro Odeón de Rosario –junto con números de variedades, como acostumbraban– en el horario nocturno, además de dos funciones de matinée para el público infantil. Con el correr de los años, quizá por la familiaridad del público con el espectáculo, la palabra “criollo” del título se perderá, para pasar a denominarse simplemente *Fausto*. Así lo demuestra la temporada de 1946 realizada en el Teatro Municipal de la ciudad de Buenos Aires (actual Teatro San Martín) en la cual se anuncia para la función nocturna *Fausto* -atribuyendo la autoría a Gounod y Estanislao del Campo-, en la que se intercalan “entre uno y otro acto de la ópera de Gounod las “impresiones humorísticas gauchescas” del poeta gauchesco Estanislao del Campo”. El programa, que detallaba las partes del poema de Estanislao del Campo, y luego los cuadros de la ópera representados, era encabezado por el anuncio “¡Por primera vez juntos en un escenario! Desde el 11 de Octubre en funciones nocturnas. Una de las óperas más hermosas del repertorio mundial y uno de los poemas gauchos más populares, amenos y encantadores.” (Programa de mano, 1946)

La presentación de los Piccoli en el Municipal era esperada con entusiasmo, tal como lo dejan ver las palabras dedicadas en el diario *El Mundo*:

Bajo la dirección del veterano Vittorio Podrecca ofreceránse, con cambio semanal de programa, los más festejados números de los populares muñecos, así como producciones típicamente argentinas. Es así que ya se anuncia para el miércoles de la semana próxima, 25 del corrientes [sic], una vistosa escenificación del poema “Fausto”, de Estanislao del Campo. (*El Mundo* 18.9.1946)

No todas serían elogios. El diario *Argentina Libre* publicaba el 22 de octubre de 1946 un pequeño pero enérgico artículo titulado “¿Qué obra hace el Municipal?” en el cual se criticaba la gestión del recién asumido Horacio Rabuffetti:

El teatro Municipal, una gravosa hipoteca, sigue siendo para el presupuesto comunal. Y lo que es más objetable, sin rendir ningún provecho artístico ni cultural. (...) Pasan los meses, y los nuevos dirigentes del teatro Municipal, en vez de hacer algo de lo que de ellos algunos esperaban, parece van a menos. Desplazaron a un elenco integrado por artistas, autores y técnicos argentinos para brindar ese escenario a un conjunto de títeres, explotados y animados por extranjeros. (*Argentina Libre*. 22.10.1946)

Los reclamos aquí enunciados forman parte de una exigencia general en el ámbito teatral, presente también entre los críticos e historiadores y sus intentos por delinear –y defender– “un teatro nacional” al que aludimos previamente. Meses antes, el diario *Clarín* publicaba “extraoficialmente” el proyecto de decreto sobre teatro (*Clarín*, 24.5.1946) gestado a partir de la entrevista entre los presidentes de la Sociedad General de Actores, la Asociación Argentina de Actores y la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales con el subsecretario de Información y Prensa, el Cnel. Lascalea. Según este proyecto de “intransigente proteccionismo” el 70% de los intérpretes debían ser argentinos nativos, el mismo porcentaje debía ser el de las obras de autores nacionales dentro del repertorio y se fijaría un máximo de 60 días para el funcionamiento de compañías extranjeras en nuestro país.

Más allá de éste exacerbado espíritu nacionalista, los Piccoli se presentaron desde mediados del mes de Septiembre de 1946 hasta el fin de ese mismo año en el Coliseo Municipal, realizando, en la función nocturna, su versión de *Fausto* y durante la función de matinée de los domingos, espectáculos para niños entre las cuales se podría ver *El gato con Botas*, *Blanca Nieves* o *Cenicienta*. Como corolario de esta serie de presentaciones, los Piccoli participaron de la fiesta de fin de año, llevada a cabo el 27 de diciembre. Este festival infantil, tal como sostiene Carlos Fos sería “la excusa para un nuevo contacto directo de Juan Domingo Perón y Eva Perón con el Teatro Municipal” (Fos, 133). Durante la jornada, iniciada poco después del mediodía se presentaron varios números de los Piccoli como por ejemplo *Estampas de Navidad*, *La Criollita*, canciones de ambiente gauchesco y *Bernardo, el burro sabio*, además de los famosos Biscromio Locatelli, el violinista fantástico y el pianista más pequeño del mundo (*El Líder*, 28.12.1946). Este festejo destinado a los niños culminaría con regalos:

Durante los intervalos se repartieron juguetes y golosinas a los pequeños, donados por la casa Bagley y por el popular cantante y bailarín español Miguel de Molina. Perón y Eva participaron de esta actividad y recibieron palabras elogiosas de boca de Vittorio Podrecca, al punto de pedir a la concurrencia que vivara junto con él. (Fos, 133)

A lo largo de los años en que esta versión de *Fausto* fue puesta en escena, las diferentes reseñas hicieron hincapié en dos elementos: primero en la novedad de esta pieza y luego en la participación de artistas argentinos, tanto los actores encargados de representar a Anastasio el Pollo y a Don Laguna, así como aquellos encargados de la factura técnica de los muñecos.

Consideraciones finales

Si retomamos el trabajo de Ludmer, podemos encontrar elementos que nos permiten pensar en que la puesta en escena esta dada desde el propio poema. La autora hace hincapié en los efectos de la despolitización del Fausto de del Campo y sus consecuencias, entre las que menciona la ficcionalización: al tener como base la

parodia, el género gauchesco se ficcionaliza, por lo cual “el encuentro de los gauchos aparece tan ficticio y teatral como la ópera” (Ludmer, 215). De todos modos, más allá de que la propia obra de del Campo contenga en si misma un germen para la escenificación, el hecho de que haya sido una compañía extranjera la que lo haya concretado resulta paradójico, y más aún si se reflexiona sobre el lugar que ha tenido el inmigrante dentro de la literatura gauchesca, como antítesis del gaucho.

Si consideramos, por otra parte, el momento histórico en que esta propuesta aparece, la paradoja se refuerza. Tal como se observó, durante 1946, cobró impulso un reclamo generalizado en todos los ámbitos de la cultura que exigía una defensa de lo nacional a través de fuertes medidas proteccionistas capaces de asegurar que la mayor parte de la oferta teatral tuviese a artistas argentinos como protagonistas. En cierto sentido, este reclamo coincide con la concepción cultural latente durante el primer gobierno peronista y que quedaría plasmada en el Segundo Plan Quinquenal (1952), en el que se expone la concepción oficial de cultura nacional entendida como “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.). La idea de cultura nacional allí promulgada, y entendida como objetivo fundamental para el Estado, implicaba la revalorización de la tradición local, sin dejar de lado la “alta cultura”, sino volviéndola accesible a amplios sectores de la población. Así, estaba en manos –literal y metafóricamente– de una compañía extranjera un excelente ejemplo de “cultura nacional”

Sin embargo, más allá del artículo aparecido en el diario *Libre Argentina*, la recepción del espectáculo parece no atender al origen italiano de la compañía. De hecho, en un anuncio aparecido el día del estreno puede verse como en lugar del nombre “original” en italiano, *Teatro dei Piccoli*, se los presenta como Los Piccoli de Podrecca, castellanizándolos a través de un título más informal, que es, a su vez acompañado la frase “obra maestra de la argentinidad”. Esto podría explicar el hecho de que en *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre* refieran, no sólo incluyan a los Piccoli en

el apartado dedicado a Argentina sino que además los presenten como el teatro de títeres pionero profesional.

Retomamos como cierre las palabras de Pastornac con respecto al poema de del Campo en las que considera las innumerables reescrituras de la leyenda de Fausto resaltando, justamente, la tendencia a ser representada por teatros de títeres y marionetas: “la historia de las versiones del Fausto justifica plenamente y sin paradojas la creación del Fausto criollo” (Pastornac, 69). Podríamos pensar que la propuesta de Podrecca de combinar la versión criolla con el teatro de marionetas y la ópera de Gounoud, es una clara muestra de la inclusión del poema gauchesco en el corpus de reescrituras de la leyenda de Fausto.

© **Bettina Girotti**

Notas

1 Se detiene también en aquellos titiriteros italianos que se establecieron en el barrio de la Boca entre finales de siglo XIX y principios del XX que se dedicaron, en su mayoría, a la técnica del *pupi siciliano* e influyeron en la primera generación de titiriteros argentino.

2 Remitimos a Pastornac, Nora “Un gaucho va a la ópera: Fausto de Estanislao del Campo” en *Signos Literarios*, Nro. 13, Enero-Junio 2011, pp. 103-120 y “Literatura gauchesca y parodia: el Fausto Criollo” en *Revista Estudios*, Nro. 102, Vol. X, otoño 2012, pp. 61-78.

3 Francisco Barletta formó parte de la Comedia Nacional entre los años 1940 y 1946, participando en espectáculos como: con dirección de Antonio Cunill Cabanellas *Facundo* (1940); luego dirigido por Enrique de Rosas *Martín Fierro* (1941 y 1942), *La Salamanca* (1943), *La cruz en la sangre* (1944), *El mercader de Venecia*, *Los conquistadores del desierto* (1944), *Los intereses creados* (1945); *Tierra extraña* (1945 y 1946); *Marco Severi* (1946) dirigida por Orestes Caviglia y *El amor del sendero* (1946) por Armando Discépolo.

4 Incorporado al repertorio durante una visita a Paraguay realizada en el año 1944.

5 Véase Garcia-Abad Garcia, 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

6 Aún no se ha encontrado referencia a la puesta en escena de *El Fausto Criollo* en el extranjero.

-

Bibliografía

Bernardo, Mane. *Títere: La magia del teatro*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963. Impreso.

Cattaruzza, Alejandro. *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2007. Impreso.

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

Curti, Stefano e Ilaria Lucari. *I Quaderni del Teatro Vol. Nro. 69: I Piccoli di Podrecca*. Trieste: Teatro Stabile Friuli-Venezia Giulia, 2000. Archivo PDF

- Foulc, Thieri y Henryk Jurkowski (ed). *Encyclopédie mondiale des Arts de la marionnette*. Montpellier: Éditions L'Entretiens – Union Internationale de la Marionnette, 2009. Impreso.
- Fos, Carlos. *El sistema de producción público y su relación con el teatro independiente*. San Justo: Nueva Generación, 2014. Impreso.
- 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* 11 (1997): 135-153.
- Gené, Marcela. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*. Buenos Aires: FCE, 2005. Impreso.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Ed. Perfil, 2000. Impreso.
- Pastornac, Nora. “Un gaucho va a la ópera: Fausto de Estanislao del Campo” en *Signos Literarios* 13 (Enero-Junio 2011): 103-120. Archivo PDF.
- . “Literatura gauchesca y parodia: el *Fausto Criollo*” en *Revista Estudios102.X* (Otoño 2012): 61-78. Archivo PDF.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.). *Cuadernos del Getea Nro 4. De Goldoni a Discépolo: teatro italiano y teatro argentino 1790-1990*. Buenos Aires: Galerna, 1994. Impreso.
- . *Cuadernos del Getea Nro 10. Inmigración italiana y teatro argentino*. Buenos Aires: . Galerna, 1999. Impreso.
- Romero, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: FCE, 1994. Impreso.
- Rubin, Don y Solórzano Carlos (ed.). *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Vol. 2: The Americas*. New York: Routledge, 1996. Impreso.
- Seibel, Beatriz. *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2011. Impreso.
- Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima, *Lenguajes escénicos no verbales en el teatro argentino*. Buenos Aires: UBA–FFyL, Dpto de Artes, Oficina de Publicaciones del CBC, 1997. Impreso.
- Vergani, Orio. “Dagli Appennini alle Ande le marionette di Podrecca”, en *L'almanacco dello spettacolo italiano 1959*. Roma: Edizioni dell'Ateneo Roma, 1959. 103-109. Impreso.
- Villafañe, Javier. “Historia de los títeres en Argentina” en *Revista LYRA* XVIII. 174-6 (Número extraordinario, 1959).



Zayas de Lima, Perla. *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, 1990. Impreso.

---. "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*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Bs. As, 2009. Impreso.