

DANTE QUINTERNO EN APUROS. CÓMO EL TEHUELCHÉ PATORUZÚ SIGUIÓ AL MARINERO POPEYE EN SU SALTO DEL CÓMIC A LA PANTALLA

DANTE QUINTERNO IN TROUBLE. A PARALLEL BETWEEN PATORUZÚ AND POPEYE IN THEIR LEAP FROM COMICS ONTO THE BIG SCREEN

RESUMEN

Este artículo estudia la historia y características del traspaso mediático del personaje Patoruzú de las historietas al cine de animación, en Argentina, en comparación con un caso similar: Popeye en los Estados Unidos. Si bien Popeye tuvo un éxito muy grande que afectó a varias generaciones de espectadores, Patoruzú solo pudo materializarse, en su momento, en un único cortometraje, titulado *Upa en apuros*. Se reflexiona sobre el contexto histórico que llevó a la producción del corto, los motivos de su fracaso comercial y las cuestiones estéticas inherentes al cambio de formato. Además, se analiza en contexto el tema y los motivos que se presentan en el corto.

ABSTRACT

This article studies the history and characteristics of the mediatic transposition of the character Patoruzú from comic books into animated films, in Argentina, comparing it with a similar case: Popeye in the United States. Where Popeye was a great success that impacted several generations of spectators, Patoruzú could only materialize at the time in a single short film, *Upa en apuros*. This article reflects upon the historical context that made the short film's production possible, the causes behind its commercial failure and the inherent esthetical factors concerning the format leap. Furthermore, it analyses the theme and motifs that appear in the short film in context.



SOFÍA POGGI

UNIVERSIDAD DE SAN ANDRÉS,
BUENOS AIRES, ARGENTINA. MAESTRÍA EN PERIODISMO

Sofía Poggi (Argentina, 1992) es profesora y licenciada en Historia de las Artes Visuales de la Universidad Nacional de La Plata y realizó una maestría en Periodismo en la Universidad de San Andrés. Su tesis de licenciatura es sobre la historia y los aspectos tecnológicos de la animación stop-motion en Argentina, dirigida por el historiador de la animación Raúl Manrupe. Su tesis de maestría, dirigida por la historiadora del arte Lía Munilla Lacasa, es sobre animación no ficcional. Trabajó durante tres años en la revista especializada en cine de animación *Moushon!*, con base en Buenos Aires.

E-mail: sofiapoggi@gmail.com

PALABRAS CLAVE:

Animación, cine, historia de la animación, historia del cine, historietas, cómics, Dante Quinterno, Fleischer, Patoruzú, Popeye.

KEY WORDS:

Animation, film, animation history, film history, comic books, comics, Dante Quinterno, Fleischer, Patoruzú, Popeye.

DOI:

<https://doi.org/10.4995/caa.2020.13982>

Introducción

En la Argentina, a mediados del siglo XX, se produjo un corto animado disruptivo técnica y estéticamente, en relación con la producción animada preexistente del país. *Upa en apuros* (Dante Quintero, 1942) fue el primer proyecto audiovisual que llevó a la pantalla al entonces popular héroe del cómic Patoruzú, un indio tehuelche de la Patagonia.

En esta obra es tangible la influencia directa de los hermanos Fleischer, de los Estados Unidos, que se originó en una serie de intercambios que se dieron entre su estudio de animación y el de Dante Quintero antes y durante la realización del corto. Los hermanos Fleischer, a su vez, habían sido responsables de llevar a la animación a un popular personaje del cómic estadounidense de la época, Popeye.

Sin embargo, si bien en Estados Unidos esta trasposición mediática, el paso del cómic al filmico, fue exitosa en términos comerciales, el tehuelche de Dante Quintero no tuvo la misma suerte, debido a las particularidades de su propio contexto histórico. Así, para rastrear los pasos que dio Patoruzú en su intento de seguir los pasos de Popeye, enmarcaremos la producción animada argentina en su contexto histórico desde los tempranos orígenes de la animación argentina hasta 1942 y, en relación con dicho contexto, haremos un breve comentario de ciertos motivos locales (el gaucho, el indio) y cuestiones temáticas (el secuestro) característicos de la ficción de la época.

01

Antecedentes históricos: la animación argentina, pionera

El cine de animación en Argentina tuvo un origen muy temprano. Los primeros largometrajes animados del mundo fueron realizados en este país sudamericano por el ítalo-argentino Quirino Cristiani, uno de los tantos inmigrantes que llegaron al país a principios del siglo XX (Bendazzi, 2008: 9).

Los comienzos de Cristiani se remontan a su asociación con Federico Valle, quien había sido operador de cinematógrafos Lumière en Italia y por el mundo, y quien luego fundó la productora Cinematografía Valle, donde producía documentales y un ciclo de *actualidades*. Como en las noticias impresas era corriente la presencia de viñetas políticas, se decidió incluirlas también en esta modalidad cinematográfica de las actualidades, por la mano de Quirino Cristiani. No se trataba de animaciones, sino una captura en vivo de la mano del dibujante al momento de dibujar la viñeta (ibídem, 42). El vínculo entre viñeta humorística y pantalla, como podemos ver, se da desde este evento cuasi-inaugural de la historia de la animación.

Entre 1914 y 1918, la Primera Guerra Mundial en Europa significó un inmediato repliegue de la producción de películas y, por lo tanto, del cese de su exportación para el consumo en países como Argentina. Esto estimuló la producción local, sobre todo en el período 1916-1917, en el que se produjeron cerca de setenta filmes en dicho país (Peña, 2012: 20).

Fue en este momento cuando Cristiani produjo su primer corto, luego de que llegara a sus manos un corto animado en

stop-motion, posiblemente *Les allumettes animées* (1908), de Émile Cohl (Bendazzi, 2008: 43). Luego de estudiar la película y de deducir cómo había sido realizada, Cristiani decidió intentar dar vida a sus propias ilustraciones.

El resultado fue *La intervención a la provincia de Buenos Aires* (Quirino Cristiani, 1916), una caricatura política animada en cut-out, técnica en la que se animan figuras bidimensionales, en este caso de cartón, articuladas mediante puntadas de hilo (ibídem, 44). Inmediatamente después de la realización de este corto, Valle y Cristiani decidieron que producirían un largometraje en la misma técnica, también con un tema de actualidad política.

La película en cuestión se titularía *El apóstol* (Quirino Cristiani, 1917) y sería el primer largometraje animado del mundo. *El apóstol* tenía como protagonista a una versión satírica del presidente argentino Hipólito Yrigoyen. Mientras que en otros países del mundo la animación se orientaría rápidamente hacia los niños, en Argentina se usó, en sus comienzos, para trasladar al cine el humor político y las noticias de actualidad, necesariamente orientadas a público adulto (Peña, 2012: 33). De hecho, *Upa en apuros*, el corto de 1942 que analizaremos, parecería ser una de las primeras animaciones argentinas destinadas al público infantil en Argentina, después de *El mono relojero* (1938), de Cristiani.

Luego de realizar *El apóstol*, Cristiani se embarcó en la producción de *Sin dejar rastros* (Quirino Cristiani, 1918), sobre el

hundimiento de un barco mercantil argentino llamado Monte Protegido por un submarino alemán (en plena Primera Guerra Mundial, con una Argentina neutral). *Sin dejar rastros* fue exhibida un solo día antes de ser censurada y secuestrada por el Gobierno. De todas formas, todas las producciones de Cristiani se perderían años más tarde, exceptuando *El mono relojero* (Quirino Cristiani, 1938), la única realizada en animación tradicional con dibujos, y algunos cortos breves producidos para el noticiero de Valle.¹

En 1928 se inauguraron los Estudios Cristiani y se comenzó a realizar *Peludópolis* (Quirino Cristiani, 1931), un largometraje nuevamente dedicado a la sátira política, realizado entre el segundo gobierno de Yrigoyen (el "Peludo") y del golpe de Estado de Félix Uriburu de 1931. Tecnológicamente innovadora, fue la primera película animada sonora de la historia: "Era una película de caricaturas, sonora, con momentos hablados y cantados" (Bendazzi, 2008: 107).

A fines de los años 20 y comienzos de la década del 30, en el plano tecnológico de lo audiovisual todavía había mucho por hacer. Si bien los desarrollos estadounidenses eran más avanzados, los realizadores argentinos se esforzaban por alcanzar una calidad de exportación. Cristiani utilizó discos Vitaphone, el primer sistema de cine sonoro, para realizar *Peludópolis* (Bendazzi, 2008: 116). Uno de los pocos que habían podido realizar dibujos animados sonoro antes había sido Walt Disney en *Steamboat Willie* (Walt Disney, Ub Iwerks, 1928). En cuanto a la edición, se hacía sin equipamiento específico, ya que

las moviolas no se importarían al país hasta 1937. Los materiales para animación, como el filmico, se adquirirían en el extranjero.

Durante los años siguientes, Cristiani incursionó en la animación tradicional con *El mono relojero*, con la cual sería pionero una vez más al utilizar la banda óptica. La producción en el país era atomizada e independiente. La única empresa que contaba con gran respaldo económico era Lumiton, a partir de cuyo establecimiento, en 1933, se dio un fenómeno de industrialización en el cine nacional. Así, para fines del año 1936, el cine argentino era lo suficientemente rentable como para que los distribuidores y exhibidores participaran de manera activa, invirtiendo en las producciones (Peña, 2012: 71). Para fines de la década, entonces, se estableció la producción industrial en un mercado en expansión, consolidándose un sistema de grandes estudios que, lamentablemente, significó un retraimiento de emprendimientos aislados (sobre todo los de animación), que serían prácticamente inexistentes durante muchos años.

En 1939, al mismo tiempo, la Segunda Guerra Mundial limitó considerablemente el ingreso al país del indispensable filmico, lo que hizo que muchos cineastas interrumpieran sus proyectos audiovisuales. Todavía en un contexto de Segunda Guerra Mundial, la producción cinematográfica se redujo aún más cuando, a causa de la posición neutral del gobierno argentino, Estados Unidos comenzó a redireccionar hacia México el material virgen que previamente exportaba a Argentina.

¹ Hasta 2009, se pensaba que la única obra sobreviviente de Cristiani era *El mono relojero*. Sin embargo, en ese año, estos cortos animados producidos para las actualidades de noticias de Valle fueron encontrados en el Museo del Fin del Mundo, ubicado en Ushuaia, Tierra del Fuego, por el reconocido historiador del cine y divulgador argentino Fernando Martín Peña, el mismo que en 2008 encontró en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken de Buenos Aires un rollo con fragmentos inéditos de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927).

02

Quinterno en pantalla: cómo Upa se metió en apuros

Algunas similitudes que mencionaremos entre los casos de Popeye y Patoruzú podrían parecer sorprendentes cuando, en realidad, son producto de un contexto histórico similar e, incluso, de causas comunes, ya que algunos agentes intervinieron directamente en los procesos de ambas producciones.

‘Elzie’ Segar, el creador de Popeye, se formó en una escuela de dibujo por correspondencia y, como cuenta Oscar Traversa (2014: 326), “gracias a un contacto ocasional se suma al campo profesional, con poco más de veinte años, en 1916”. Un Dante Quinterno muy joven, de forma similar, pidió clases del mismo tipo nada más y nada menos que al precursor del cine animado del país, Quirino Cristiani, mencionado extensamente en la sección anterior. El formato de educación por correo era común en la época y ampliamente publicitado en los medios gráficos. Según palabras del mismo Cristiani, sobre su breve proyecto de clases de animación por correspondencia (Bendazzi, 2008: 120):

Solo unos pocos muchachos entusiasmados tomaron las primeras lecciones. Les devolví todo el dinero que habían adelantado. Después conseguí apasionar a algunos haciendo que se quedaran en el estudio mientras hacía las películas. Así conocí a Quinterno.

En la tira de Dante Quinterno *Las Aventuras de Don Gil Contento* (que derivaría en *Isidoro Cañones*), nacida en 1928, apareció por primera vez el indio Patoruzú,

quien fue muy bien recibido por los lectores. Esto es muy similar a lo que había sucedido en Estados Unidos cerca de una década atrás con Popeye, en el año 1919. El marinero había nacido como un personaje auxiliar, y no como protagonista, en una suerte de “darwinismo discursivo” (Traversa, 2014: 327), o sea, un proceso de supervivencia del personaje más popular.

Ese mismo “darwinismo” hizo que Patoruzú fuera publicado en su propia historieta en *La Razón y El Mundo*, con mucho éxito. Dante Quinterno, su creador, desde los primeros años y gracias a este éxito, deseaba llevar su personaje a la pantalla grande. En 1932 aparecieron los primeros avances de la película en la revista de historietas de Patoruzú, con el título tentativo de *El indio Patoruzú decide divertirse*, pero el proyecto no habría de concretarse. Faltarían diez años y mucho dinero para que Patoruzú lograra convertirse en dibujo animado.

En esos años, Quinterno viajó a Estados Unidos, donde trabajó con los hermanos Fleischer, “para perfeccionarse” y volvió a la Argentina, aparentemente llevando consigo a un par de animadores del estudio norteamericano (Bendazzi, 2008: 140). El proyecto cinematográfico, sin embargo, no despegaría sino hasta 1939, cuando Cristiani, al momento de retirarse de la actividad, le vendiera las “máquinas e instrumentos técnicos” de sus estudios (ibidem, 134).

En ese momento, la historieta de Patoruzú era la más reconocida y exitosa del

mercado argentino, y Quintero había reunido una enorme selección de dibujantes, fondistas y coloristas para llevar a cabo el proyecto. José Quartieri, “manager” para el desarrollo de personajes de Disney Latinoamérica, dice:

A los dieciséis, entré a Patoruzú como aprendiz. [...] ahí me formé con todos los dibujantes de la década del sesenta y setenta de Patoruzú: [Eduardo] Ferro, Oscar Blotta, Tulio Lovato, todos cráneos de esa época. Esos fueron mis maestros; fue todo un privilegio. Fueron los famosos creadores del corto *Upa en apuros*. (Quartieri, 2015: 18)

En su origen, Quintero había concebido la película como un largometraje, pero esto no pudo concretarse. El indispensable material filmico necesario para producir la animación (la película “Gasparcolor”) provenía de la Alemania nazi (Bendazzi, 2008: 140). La limitación del material por la dificultad de las exportaciones desde Alemania afectó el proyecto de Quintero, pero pudo resolverlo con la reducción drástica de su duración, que finalmente resultó en un corto de 16 minutos.

Un nuevo intercambio con Estados Unidos que contribuiría al estilo marcadamente norteamericano de *Upa en apuros* sería el viaje del norteamericano Art Babbitt a la Argentina en 1942. Babbitt, formado en Disney, visitó la producción de *Upa en apuros* y trabajó como consultor para Quintero y su equipo en distintos aspectos creativos de la película. En sus diarios de la época, se puede leer:

Hoy escuché el sonido y vi las pruebas en lápiz de su película. La música es exquisita; su caracterización muy buena y la trama y los *gags* son buenos pero un poco pesados en una forma bruta típica de los extranjeros. La animación no es muy buena, pero considerando el hecho de que estos hombres han aprendido solos todos los principios de la animación y solo en un par de meses, su trabajo es destacable.² (Friedman, 2012)

El corto resultante, *Upa en apuros*, se estrenaría en 1942, junto a la película de acción en vivo *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942).

² Texto original: “I heard their sound and saw the pencil tests of their picture today. The music is exquisite — the characterization very good and the plot and gags good but a bit heavy and brutal in a typically foreign manner. The animation is not too good — but considering the fact that these men have taught themselves all the principals of animation in but a few months — their work is remarkable” (trad. a.).

03

Del papel a la pantalla: rupturas de escala

Upa en apuros fue uno de los mejores cortos, en términos de calidad de la animación, producidos en el país en muchos años (Villarreal, 2015: 22). Es posible ver en él la impronta norteamericana, sobre todo en el acting de los personajes, y en los gags en estilo cartoon.

Otros dos importantes factores a mencionar son la calidad de los fondos y del color, y la excelente incorporación del sonido y las voces. Mundialmente, compite en calidad con otras producciones de la época. El historiador de la animación argentina Raúl Manrupe dice:

Los personajes y su animación recuerdan ciertamente el trabajo de los hermanos Fleischer y los cortos de Popeye de la época. El oso y el gitano tienen parentesco con el corto de dos rollos *Simbad el marino* protagonizado por el famoso marino come espinacas y Patoruzú es, en su *performance* y despliegue físico, un primo sudaca e indígena de aquel *marine*. (Manrupe, 2004: 29)

El paso del papel a la pantalla no implicó una fuerte o limitante “problemática del acceso”, como define Traversa a la propiedad de los fenómenos mediáticos relacionada con los “modos de empleo, uso y posesión” (Traversa, 2014: 321), o sea, a la dimensión del consumo. La diferencia de empleo o uso entre la historieta y el corto en el cine implicó una apertura para aquellos consumidores analfabetos, al mismo tiempo que una restricción para aquellos sin el acceso o el hábito del cine. Además, hubo una limitación temporal y espacial en cuanto a la posibilidad de acceso al corto, ya que tuvo una distribución deficiente. Esto ya no es

así hoy en día, ya que, después del paso del “imperio de la mecánica” al “imperio de la electrónica” (ibídem, 6), *Upa en apuros* es accesible para cualquiera que tenga internet, aunque en distintas condiciones. Recordemos que en la época en la que se realizó esta película, antes de la expansión de la televisión, los dibujos animados se consumían en el cine, el cual “establece una ritualidad absolutamente restringida: sala oscura, inmovilidad, aislamiento en un espacio colectivo” (ibídem, 330).

Para su adaptación a la pantalla, Patoruzú siguió estéticamente los pasos de Popeye en el filmico. Las similitudes pueden hallarse en el estilo de caricaturización de los personajes, en los materiales, la técnica, y los “combates y persecuciones” al modo de Popeye y Bluto o de Tom y Jerry (ibídem, 324). Incluso los animales que aparecen en el corto son norteamericanos: un oso y una ardilla. Aún así, en los paisajes y en la arquitectura que se pueden apreciar en los fondos, se reconoce el entorno patagónico.

El término “ruptura de escala”, elaborado por el semiólogo Eliseo Verón, y retomado por Oscar Traversa (2014: 236), hace referencia a un cambio en la discursividad en el que hay una importante modificación en el balance de los componentes sígnicos indiciales, icónicos y simbólicos, según la clasificación de signos de Charles Sanders Peirce. Esto significa que, por ejemplo, en una adaptación de un libro a una película, se pasa de elementos puramente simbólicos (palabras) a elementos icónicos-indiciales (capturas fotográficas y sonido). En el caso del paso del cómic a la animación, se mantiene la prevalencia de lo icónico



(el dibujo), pero se introducen elementos indiciales (el sonido), además de la incorporación del movimiento (ibídem, 339).

Así, podemos afirmar que la misma “ruptura de escala” que significa para Popeye el paso al fílmico aplica (conceptualmente, al menos) para Patoruzú. Lo que fue el campo de existencia ampliado de Popeye incluyó “su desempeño como cómic, un hecho gráfico, en papel, que precede al fílmico, conservando muchos de sus aspectos, también modificando algunos otros y así mismo, alterando las costumbres de los consumidores” (ibídem, 325).

La obra de Quintero tuvo una importante expansión, pero definitivamente no fue, por su desarrollo trunco, gracias a la animación. Sí llegó con mayor éxito al mundo de los objetos: Quintero fue uno de los primeros en registrar copyright de sus personajes y vender merchandising en el país. Si salimos de la época que abarcó a Patoruzú desde su origen hasta

la proyección de *Upa en apuros* y vemos su desarrollo hasta el día de hoy, podemos ver un alcance continuado en el tiempo, un “hecho mediático consistente” en el que se da “el traslado de ciertos componentes de un amplio conjunto de textos a otros cuyas propiedades son distintas e incluso las técnicas de producción y de instalación social son también diferentes” (ibídem, 325), como lo son el cómic y el dibujo animado. A su vez, subsiste ese “texto fuente”, constituido por el personaje y algunos elementos circundantes, en los mecanismos del mencionado “darwinismo discursivo”.

La gran diferencia estilística en el paso del cómic al cine de Popeye y el de Patoruzú está en que Popeye fue una reversión de sí mismo, mientras que Patoruzú fue una especie de reversión indirecta de Popeye. El conjunto de modificaciones que sufrió Popeye en el paso del papel a la pantalla sirvió, en rasgos generales, para ambos personajes.

04

Motivos y temas: del indio secuestrador al indio secuestrado

No es casual ni anecdótico que *Upa en apuros* se presentara en los cines junto a *La guerra gaucha*. Es notable que se presentara este corto sobre un “indio” junto con la película de “gauchos”. Se trata de un encuentro de dos arquetipos nacionales que habían vivido profundas transformaciones en las décadas anteriores.

Así como analizamos las implicaciones del paso de un cómic a una animación, el mismo proceso puede pensarse para varios motivos que han superado en la historia de las

representaciones visuales y audiovisuales los límites de sus dispositivos.

La imagen del gaucho, por un lado, había sufrido numerosos cambios desde su representación pictórica hasta llegar a la gran pantalla. En las representaciones pictóricas del siglo XIX, la construcción del gaucho era desde la mirada de la otredad. Sin embargo, a fines de dicho siglo, el proceso identitario que guiaba este discurso viró hacia una posición criollista, buscando incluir al gaucho como parte de la iden-

tividad nacional (Masotta, 2004: 88). Con el advenimiento del cine y su llegada al país, fue inminente la representación del gaucho en este nuevo medio.

El cine, como ya lo había hecho la fotografía, recrearía el universo gauchesco, integrándolo con elementos ficcionales. Durante la primera década del siglo XX, se produjo un proceso de masificación de la imagen del gaucho, siendo así que para 1910 “la imagen gauchesca ya estaba consolidada como estereotipo de la nacionalidad” (ibídem, 95). La película de enorme repercusión *Nobleza Gaucha* (Eduardo Martínez de la Pera, Humberto Cairo, Ernesto Gunche, 1915) y las producciones cinematográficas gauchescas que le siguieron continuaron este proceso sobre una base consolidada, con la representación del gaucho como objeto fijo de consumo y el campo como escena nacional por excelencia de la Argentina.

La representación de los diversos personajes que se construyen en estas películas (el gaucho, la paisana, el patrón, el extranjero) y el tema recurrente del secuestro (que vemos como motor dramático de *Upa en apuros* y en el cortos *Popeye the Sailor Meets Sindbad the Sailor*, Dave Fleischer, Willard Bowsky, 1936) forman parte de un imaginario de época y contribuyen a la construcción de una identidad nacional.

En el ejemplo paradigmático de *Nobleza gaucha* (cuya trama también se centra en un secuestro) el gaucho que alguna vez había sido caracterizado como un personaje negativo, mezquino, de carácter esquivo y moral dudosa, pasó a presentarse como un héroe de valores caballeros. El éxito de esta película fue tal que su estreno se extendió a otros países. Además, fue la impulsora de una gran cantidad de películas de características temáticas similares. Entre ellas, *La guerra gaucha*, de 1942, dirigida por Lucas Demare y escrita por Homero Manzi.

En este contexto, el “indio” también era parte de ese imaginario de una Argentina originaria. Y así como la construcción del gaucho como figura perezosa y traicionera, en conflicto con la ley, dio origen a la imagen del “gaucho bueno” (Gelman, 1995: 30), el héroe nacional, la imagen del indio fue reivindicada con Patoruzú (y, por supuesto, con el pequeño gran Upa), quien aparece como héroe de su historia.

Así como el caso de Popeye “entreteje un grupo de episodios mediáticos que, con razón o sin ella, se asocian con su tiempo y su país de origen (la promoción social, la fortuna del esfuerzo, el éxito técnico)” (Traversa, 2014: 5), sucede algo similar con *Upa*, no solo en cuanto al casi trillado mensaje moral, sino en relación con los estereotipos temáticos. En el imaginario previo, el indio era el secuestrador que se llevaba a la damisela en peligro, a la *cautiva* blanca. En *Upa en apuros*, la situación se invierte: el secuestrado es el infante tehuelche; el héroe, el indio Patoruzú; y el malo, un gitano, que encarna otro estereotipo de ‘extranjero’.

Así como Dante Quintero había hecho una visita a Estados Unidos, Walt Disney recorrió la Argentina en el año 1941. El cine *americano*, por esas épocas, ya mostraba una cierta fascinación con el imaginario rural argentino. En el año 1927 se había estrenado la película *The Gaucho* (Richard Jones, 1927), en la que aparecía la figura del gaucho héroe y de la damisela (secuestro y rescate una vez más). Un año después, en el mismo país se había estrenado el segundo corto animado de Mickey Mouse como parodia a la película *The Gaucho*, en el que el ratón animado representaba un gaucho que, cabalgando un avestruz, rescataba a Minnie (por supuesto, secuestrada por un malhechor), llamada *The Gallopín' Gaucho* (Ub Iwerks, 1928).

Finalmente, en el año 1942 (mismo año del estreno de *Upa en apuros*), Disney volvería a representar al gaucho tras su visita



a la Argentina, esta vez en el personaje de Goofy, en el segmento "Gaucho Goofy" de *Saludos Amigos* (Jack Kinney, 1942), en el que el gaucho aparece caracterizado muy

gráficamente junto a sus elementos típicos: las vestimentas, las herramientas, los bailes, las comidas y las bebidas.

05

De la pantalla al olvido: problemas de escala

El estreno de *Upa en apuros* tuvo lugar en el año 1942, en el cine Ambassador de Buenos Aires. En este momento de la historia del corto, lo que parecía una utopía para el cine de animación de la Argentina chocó con la cruda realidad: el film fue un gran fracaso económico, debido principalmente a una distribución demasiado acotada. Los ingresos no llegaron a cubrir una producción que había implicado materiales caros y escasos, personal altamente especializado y una extensa inversión de tiempo.

En el caso de Popeye, la escala de distribución había sido muy grande, lo que había permitido cubrir los costos de producción. Popeye había sido enormemente popular como historieta en 1930, logró ser

igualmente exitoso en su paso al cine en 1932, y continuó siendo un producto de consumo masivo a nivel mundial por varias décadas, hasta el día de hoy.

El corto *Upa en apuros*, por las imposibilidades de su contexto, sobre todo frente a una producción extremadamente cara en pequeña escala, no tuvo continuidad. Patoruzú debería esperar más de medio siglo para volver a verse en pantalla. La animación de Patoruzú no es conocida por un público muy amplio. Es el caso contrario de Popeye, que no solo penetró con fuerza la vida de los consumidores de su época, sino que podría afirmarse que fue parte de las vidas de todas las generaciones que le siguieron, a escala internacional.



Fig. 5. Walt Disney (izquierda) y Dante Quinterno (derecha) en el Alvear Palace Hotel de Buenos Aires, en 1941.

Conclusión

¿Qué nos enseña, entonces, seguirle los pasos al tehuelche Patoruzú? Entre otras cosas, que una trasposición mediática como el paso de un personaje popular de la gráfica al cine no se da fuera de un complejo contexto a veces impulsor y a veces limitante.

Hay indicadores que sugieren que el corto *Upa en apuros* fue concebido como producto de exportación (como el estilo cartoon de la animación, la inclusión de animales norteamericanos y la replicación de peleas y persecuciones al estilo Fleischer). Esto hubiera permitido una escala de distribución mucho mayor, que hubiera permitido cubrir los caros costos de producción que siempre han caracterizado a las animaciones.

Sin embargo, aunque se repliquen los modos de producción, los recursos estilísticos, los motivos y la estética de una producción que tiene éxito comercial en un

país con una infraestructura y un mercado audiovisual mucho más desarrollados, esto no necesariamente asegura el éxito de la réplica. Esto tranquilamente puede trasponerse a la producción de animación en la actualidad, que sigue sin ser rentable en muchos países, e invita a la pregunta de si es necesario, entonces, replicar las estéticas dominantes de los países donde la animación es rentable comercialmente, o si vale más la pena la exploración y el desarrollo de estéticas locales.

Finalmente, en términos históricos, pensar en las rupturas de escala en distintas situaciones socioeconómicas nos permite conocer mejor la geografía en relieve de la historia de la mediatización. Un paso tan grande y característico del siglo XX como fue el paso de la ilustración y la historieta al cine desde este punto de vista es fundamental para cualquiera que quiera comprender la historia de la animación.

Agradecimientos

Gracias a Oscar Traversa por guiarme en la realización de este artículo y por sus fascinantes clases de Historia de los Medios en la Universidad de San Andrés.

Referencias bibliográficas

- BENDAZZI, Giannalberto, 2008. *Quirino Cristiani, pionero del cine de animación (Dos veces el océano)*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- FRIEDMAN, Jake, 2012. "The Babbitt Diary: Animating in Argentina". (<https://babbittblog.com/2012/04/27/the-babbitt-diary-animating-in-argentina-part1/> [acceso: noviembre 2019]).
- GELMAN, Jorge, 1995. "El gaucho que supimos construir. Determinismos y conflictos en la historia argentina", en *Entre-pasados*, v. 5, n. 9, pp. 27-37.
- MANRUPE, Raúl, 2004. *Breve historia del dibujo animado en Argentina*, Buenos Aires: Libros del Rojas.
- MASOTTA, Carlos, 2004. "Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en la Argentina 1900-1930", en PENHOS, Marta (ed.). *Arte y antropología en Argentina*, Buenos Aires: Fundación Espigas/Telefónica, pp. 67-105.
- PEÑA, Fernando Martín, 2012. *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires: Biblos.
- QUARTIERI, José, 2015. "José Quartieri", en *Moushon!*, 23, pp. 18-27.
- TRAVERSA, Oscar, 2014. "¿Que nos enseña seguirle los pasos a Popeye?", en TRAVERSA (ed.), *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*, Buenos Aires: Santiago Arcos, pp. 321-340.
- VILLARREAL, Nicolás, 2015. "Nicolás Villarreal", en *Moushon!*, 21, pp. 22-29.
- © Del texto: Sofía Poggi.
- © De las imágenes: fotogramas de *Upa en apuros* de Dante Raúl Quinterno bajo licencia de Los Tehuelches S.A.; fotogramas de *Popeye the Sailor meets Sindbad the Sailor* de Fleischer Studios bajo licencia de Paramount; fotografía de Dante Quintezzzrno y Walt Disney del Centro de Historieta y Humor Gráfico de la Biblioteca Nacional de Argentina.