

De animador a animador: sobre el fenómeno de la *meta-animación* en la Argentina

From one animator to another: About the *meta-animation* phenomenon in Argentina

Resumen

En esta comunicación abordamos un fenómeno poco explorado teóricamente al que denominamos *meta-animación*, término que acuñamos para describir, interpretar y reflexionar acerca del fenómeno de referenciación y auto-reflexión que opera dentro del propio campo de la animación. En sus operaciones dialógicas no sólo se genera una obra de animación que alude a otra(s) de sus congéneres, sino que en ese mismo movimiento se vincula, a modo de préstamos e influencias, con las artes visuales, audiovisuales, y la música, como las más relevantes.

Dos producciones gestadas en Rosario, *Los misterios de Trulalá* y *Trulalá City* retoman el universo de personajes y situaciones creadas por Manuel García Ferré y se posicionan frente a este innegable referente de la animación en Argentina.

Este trabajo, entonces, es el producto de una doble búsqueda como investigadoras de la animación nacional: por un lado, revisar el trabajo de un grupo de creadores alejados del epicentro de lo que algunos denominan la industria de la animación; por otro, dotar de inteligibilidad a ciertos procesos dialógicos dentro del propio campo en los que se vislumbra una estrategia de referencialidad que concebimos como *meta-animación*.

Abstract

This paper deals with a poorly theoretically explained phenomenon that we define as *meta-animation*, a term that we coined in order to describe, to interpret and to reflect about the referential and self-reflective phenomenon that operates in the animation field. In its dialogical operations, not only is an animation piece generated that refers to other(s) of its kind, but also in that same movement is linked, in the way of borrowings and influences, with the visual arts, the audiovisual arts, and music, as the most relevant.

Two productions made in Rosario, *Los misterios de Trulalá* and *Trulalá City* use the characters and the situations of the universe built by Manuel García Ferré and position themselves in front of this undeniable referent of Argentine animation.

This work is, therefore, the product of double search as researchers of national animation: on one side, to revise the work of a group of creators located away from the epicenter of what some call the animation industry; and on the other, to give intelligibility to certain dialogical processes inside the very own field where it glimpses a referentiality strategy that we conceive as *meta-animation*.

Palabras Claves / Key Words: *Meta Animación* - visibilidad - *animadoc* - retosarcasmo

De *animador a animador*¹

Si trazamos una cartografía de ese terreno exuberante, sinuoso y diverso de la animación nacional, reconocemos en Manuel García Ferré a un exponente de la cultura de masas al que inscribiremos como parte constitutiva de la *animación-comercial-de-entretenimiento*. Vinculado a esto último consideramos que toda aseveración acerca de la existencia de una industria de la animación en Argentina implicaría ingresar en una polémica quizás relevante pero que no es objeto de este trabajo, entonces ¿por qué referir a ella? Porque surge la necesidad de situar con más precisión a las creaciones animadas de García Ferré cuya empresa ha sido la de mayor continuidad y rendimiento en la historia de nuestro país. De esta forma podemos ubicarlo en una modalidad de producción a la que Sáenz Valiente² ha denominado *trabajo de estudio* para distinguirlo de la *obra de autor*.

Francamente alejados de ese mojón topográfico se identificarían distintos representantes de la *animación-de-autor* entre los cuales existiría un claro consenso en vincular a un conjunto de creadores santafesinos ligados a Luis Bras, asociados a *El Sótano Cartoons*, y a los que puede concebirse como una nueva generación que, a partir de fines de los 80's y durante los años subsiguientes, dotará a Rosario de una importante visibilidad dentro del espectro de la animación argentina. Al igual que otros colectivos de animación (*Malcriados*, *Mugneco*, por ejemplo) emergen desde la marginalidad y comparten: "la juventud, la independencia, la formación interdisciplinaria (...) y la mezcla de técnicas (...). Además de la falta de espacios para la exhibición, los une la irreverencia, la incorrección política, la ferocidad crítica con historias cargadas de ironía y humor negro".³

Este trabajo, entonces, es el producto de una doble búsqueda como investigadoras de la animación argentina: *por un lado*, revisar

1. Las reflexiones presentadas en este trabajo son resultado de una investigación en curso titulada *Visibilización de la Animación Argentina 1960 – 2010: Estilos, autores, obras* con subsidio de la UNVM (2012-2013); dirigida por Cristina Siragusa y co-dirigida por Alejandro González.

2. SAENZ VALIENTE, Rodolfo (2011): *Arte y técnica de la animación*. BsAs, Ediciones de La Flor.

3. REVISTA DE ARTES N°12, *Cine de Animación en la Argentina*, Enero/Febrero 2009. Buenos Aires <http://www.revistadeartes.com.ar>

el trabajo de un grupo de creadores alejados del epicentro de lo que algunos denominan la industria de la animación; *por otro*, dotar de inteligibilidad a ciertos procesos dialógicos dentro del propio campo en los que se vislumbra una estrategia de referencialidad que denominaremos *meta-animación*.

Conceptos tales como *meta-comunicación*, *meta-televisión* y *meta-ficción*, por ejemplo, con los que se da cuenta de fenómenos vinculados a la *referencialidad* en distintos niveles de la comunicación (más allá de la diferencia epistemológica de su procedencia), han resultado provocativos y sugerentes para establecer un primer acercamiento conceptual-analítico de ciertas prácticas presentes en la animación nacional (aunque susceptible de hallarse en otras latitudes). A continuación, y de manera sintética, exponemos algunas precisiones sobre dichas nociones que nos permitirán delimitar los contornos y rasgos específicos del fenómeno de la *meta-animación*.

Del enfoque interaccional, que define a la *meta-comunicación* ⁴, se recupera el énfasis puesto en el carácter referencial (comunicar algo acerca de la comunicación) explícito y significativo, es decir, se destaca la existencia de ese componente o nivel de la comunicación (que se distingue del contenido de la misma) cuya voluntad tiende a dotar de sentido y a definir el contexto o marco en el que se desenvuelve las relaciones entre los participantes. Aquí se destaca el carácter empírico y psicológico de la mirada analítica y el interés recae sobre las microacciones y las interacciones de sujetos concretos siempre *en situación*.

Desde otra perspectiva, en las pantallas televisivas de los 90`s se evidencia con profunda claridad un giro metadiscursivo ⁵, movimiento

4. Las siguientes citas expresan la manera de definir la noción de *meta comunicación* por parte de algunos de los referentes de esta corriente teórica:

Cuando dejamos de utilizar la comunicación para comunicarnos, y la usamos para comunicar algo acerca de la comunicación, cosa que es inevitable cuando investigamos sobre la comunicación, utilizamos conceptualizaciones que no son parte de la comunicación, sino que se refieren a ella (Watzlawick, Beavin y Jackson, 1991:41)

... las configuraciones de las piezas sobre el tablero 'carecen de significado' como tales, mientras que las aseveraciones 'acerca' de tales configuraciones son significativas (Watzlawick, Beavin y Jackson, 1991:42)

5. "El nombre Metatelevisión lo formulé cuando comencé a estudiar estos programas. Mientras tanto, se ha comenzado a denominar a esta televisión, auto-referencial. Es una expresión que

reconocible también en otros lenguajes y soportes. Con la noción de *meta-televisión* se alude a “la capacidad del espectador de identificar el artificio televisivo, la intertextualidad y la estructura reflexiva del medio (Olson, 1987)”⁶. De esta manera, y a diferencia de la visión teórica anterior, aquí hay una preeminencia de los procesos discursivos operados a nivel de la construcción de sentido en las textualidades propias de la televisión.

Finalmente, y ligado a la cuestión de la narratividad y a la posición previamente mencionada, retomamos algunas proposiciones acerca de la *meta-ficción* cuyas estrategias “recuerdan al espectador que se encuentra ante un discurso audiovisual capaz de desvelar su propia condición de artificio, proyectando así un examen sobre la naturaleza de la representación audiovisual y sus limitaciones para ser reflejo de lo real”⁷. El principio de transparencia y verismo es el que se ve fuertemente impactado, dado que aquellos componentes que aseguran el dispositivo de la ilusión ficcional antes *invisibles* ahora se vuelven *visibles* al público como parte de un movimiento reflexivo. Tras lo expuesto consideramos que en los procesos propios de la *meta-animación* emergen las siguientes propiedades:

- a) Un dispositivo propio de la recursividad y la alusión directa, *la animación dentro de la animación*, que puede asumir diversas modalidades en términos expresivos. Pero también puede constituirse en *el* tópico central al que refiere la obra.
- b) El carácter dialógico puede apelar a re-tomar estilos estéticos, técnicas de animación aplicadas, entre otras, porque lo que

aparece con frecuencia en las críticas mediáticas y que, incluso, forma ya parte del léxico de algunos creadores de este tipo de programas. Por eso, quizás sea tarde ya para que reciba otro nombre. No obstante, no estoy convencido de que sea un nombre afortunado. Por una razón bastante fácil de comprender: estos programas no son autorreferenciales, no atienden a sí mismos, sino que se ocupan de otros, de lo que, por afuera de ellos mismos, los demás ponen en el aire” CARLON, Mario (2006): *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires, La Crujía, pp. 280

6. TOUS, Anna (2009). *Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses*, en Comunicar N°33 Vol. XVII Revista Científica de Educomunicación. pp. 177.

7. GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum (2009). *El espejo roto: la meta-ficción en las series anglosajonas*, en RLCS, Revista Latina de Comunicación Social N° 64, La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna.

importa es *desnaturalizar* todo aquello que refiere a cuestiones estéticas y/o técnicas, por ejemplo. Indudablemente implica, también, una actitud de inter-penetraciones con otras artes (visuales, audiovisuales, música, entre otras) inconfundible del *hacer-animación* pero que se profundiza en función de la necesidad de incluir variados recursos a la construcción de la propia *visión*.

c) La *meta-animación* se proclama así misma como un discurso complejo plagado de citas explícitas, en nuestro caso, de obras de animación (universos diegéticos, estilos estéticos, formas de abordar ciertas técnicas, etc.). Por lo que se activa un dispositivo de la interpretación que exige, o al menos propone para su apreciación, la posesión de una *enciclopedia intertextual*⁸. El animador, de esta manera, genera una serie de indicios, a modo de guiños cómplices con sus espectadores *expertos*, para disfrutar de un recorrido que exige un mayor esfuerzo comprensivo, y por ende más comprometido y *gozoso*.

d) La *meta-animación* implica una distancia crítica entre el texto-referente y el nuevo texto creado, lo que implica un ejercicio de reflexividad por parte de su autor (o autores) que se expresa en la obra animada.

A los fines de interrelacionar estas ideas con prácticas concretas halladas en la producción animada argentina, hemos seleccionado dos trabajos, *Los misterios de Trulalá* y *Trulalá City*, provenientes de directores de animación de Rosario y que refieren al universo *Hijitus/Trulalá* creados por Manuel García Ferré. En los mismos se efectiviza un mecanismo de referencialidad, por lo que los concebimos como dos alternativas que coadyuvan a ilustrar la *meta-animación* dado que, con distintas estrategias de distanciamiento crítico, se posicionan con respecto a la producción del animador español.

8. ECO, Umberto (1994). *Innovation et Répétition. Entre esthétique moderne et post-moderne*, en Réseaux N°68. CNET.

Tal como se expresó con anterioridad, los creadores santafesinos considerados en este trabajo poseen una tradición forjada alrededor de la figura de Luis Bras. Desde 1996 a 1998 un conjunto de ellos dicta en Rosario los talleres de formación de *El Sótano*⁹ en los que se destacan, a nivel de la organización general, Esteban Tolj y Pablo Rodríguez Jáuregui. A partir de esta experiencia surgirá *El Sótano Cartoons* integrado por Tolj, José María Beccaría (BK&Basta) y Diego Rolle:

...el punto de encuentro que significa Luis Bras comienza a diversificarse estéticamente. Son ahora los nuevos animadores los encargados de revitalizar, de modificar las reglas de juego (estéticas, tecnológicas, pedagógicas) del cine-animación que se produce en Santa Fe¹⁰

Este colectivo, entonces, ha asumido una defensa de las prácticas de creación independiente basada fundamentalmente en la experimentación con las técnicas de animación; la divulgación de la producción animada santafesina (el documental *El mundo animado de Bras*, el DVD doble *40 años de animación rosarina*, y el libro *Haciendo dibujitos en el fin del mundo*); y la docencia. Estas apuestas se han sostenido a partir de la convergencia de una serie de acciones: la creación de la *Escuela para Animadores*, la conformación de la *Cooperativa de trabajo Animadores de Rosario Ltda.*, y el *Centro Audiovisual Rosario (CAR)*.

Comic forever, de la viñeta a la gran pantalla

Con orígenes en la historieta, en las páginas de las revistas infantiles *Billiken* y *Anteojito*, los personajes de *Hijitus* y *Anteojito* desarrollaron sus aventuras en múltiples lenguajes de la comunicación mediática, ingresando al mundo doméstico de sus *fans* a través del *merchandising*¹¹. Ese carácter *transmedial* de sus producciones posibi-

9. "...*El Sótano* habrá de erigirse como lugar de relación de las manifestaciones gráficas de la ciudad, donde la animación es instancia de experimentación así como de descubrimiento y desarrollo para animadores futuros" ARTEAGA, Leandro (2012): *La pantalla dibujada. Animación desde Santa Fe*. Rosario, Ciudad Gótica, pp. 63.

10. ARTEAGA, Op. Cit., pp. 64.

11. La venta de los derechos de los personajes a *Fel-Fort* para incluir los muñequitos en los chocolates *Jack* le permitió a García Ferré financiar sus largometrajes.

litó que se expandieran los cartoons locales, convirtiéndose en parte de la experiencia de fruición de niños de distintas generaciones.

Producido por el *Centro Audiovisual Rosario* y la *Cooperativa de Trabajo Animadores de Rosario Ltda.*, *Los misterios de Trulalá* (2012) es un *documental animado* ó *animadoc* en el que se rinde homenaje a la figura de Manuel García Ferré y en el que se indaga históricamente acerca de cómo se llegó a la experiencia *Hijitus*; quiénes fueron sus responsables; cuáles fueron las motivaciones y sus logros. Las elecciones tanto del género (documental) como del subgénero (animadoc) son observadas aquí como un aspecto que nos permiten reflexionar acerca de la meta-animación de manera particular. Sin embargo, previamente, es necesario comprender las características y alcances de esta tipología documentalista objeto de nuestra atención analítica.

En principio, aseveramos que el *documental animado*¹² se ubica en esa zona de confluencia, por ende inestable, entre el discurso de no-ficción y la narración ficcionalizada que ha llamado la atención en los últimos años al inscribirse en el marco de los debates acerca de la problemática de la *construcción de lo real* en el amplio terreno de lo visual y lo audiovisual. Establecer la presencia del carácter híbrido de este tipo de discursos no alcanza si no se reflexiona, también, acerca de la especificidad de la convergencia que se produce. La extrañeza de este entrecruzamiento es destacada por Vidal¹³ para quien este tipo de género se instituye a partir de una operación en la que se articula lo que en principio (o tradicionalmente) es excluyente, a saber: el *documental* con su pretensión de representación *objetiva* de lo real; la *animación* ligada a una práctica asociada a la construcción subjetiva y fantástica (esto último dado que se dota de vida-*ánima* a lo que no lo posee).

Tal como lo indica dicho autor, se gesta como resultante una

12. En la época del cine mudo es dable consensuar la existencia de uno de los primeros antecedentes del documental animado: *The Sinking of the Lusitania [El hundimiento del Lusitania]* (McCay, 1918). En este cortometraje prima una presentación "realista" del acontecimiento histórico desnudando, al mismo tiempo, el dispositivo de la puesta en escena.

13. VIDAL, Aram (2011). *Nuevas tendencias formales del cine documental en el siglo XXI*, en El ojo que piensa Revista de Cine Iberoamericano Año 3 N°4, Patronato del Festival Internacional de Cine en Guadalajara

obra que testimonia una dimensión de lo real empleando una visualidad subjetiva del creador.

El *animadoc*, entonces, es transparente en la exhibición de su *puesta en escena* lo que “permite al creador cuestionar lo representado y al proceso discursivo de toda obra audiovisual”¹⁴. Nichols, en su taxonomía acerca de las posibilidades del cine documental, refiere a la categoría que denomina *reflexivo*: “Ésta es la modalidad más introspectiva; utiliza muchos de los mismos recursos que otros documentales pero los lleva al límite para que la atención del espectador recaiga tanto sobre el recurso como sobre el efecto”¹⁵. Esta tipología es la más autoconsciente y autocrítica, una forma de representación que más que hablar de la realidad busca hacer consciente al espectador del propio medio de representación y los dispositivos. Entonces, el documental no se considera como una ventana al mundo sino como una construcción o representación de éste, ayudando a que el espectador tome una postura crítica frente a cualquier forma de representación.¹⁶

Este es un aspecto central que abona nuestra posibilidad de construcción conceptual del fenómeno de la meta-animación dado que en estas textualidades emerge abiertamente la visión del creador frente a aquello que referencia: hay posición, interpretación y testimonio en un mismo acto. Es decir, que la propia obra se convierte en declaración acerca de aquello a lo cual se alude, en este caso la producción de Manuel García Ferré, a partir de un proceso de *creación animada* en la que se expande la perspectiva subjetiva del colectivo de animación de Rosario.

Específicamente, en *Los Misterios...* se alude explícitamente a la visita de Manuel García Ferré y sus colaboradores a la Escuela de Animadores de Rosario (abril de 2008) por lo que el animadoc se propone como un homenaje. Este último como acto *público* implica un

14. FALLAS, Luis Fernando (2010). *Banana-Express: Cinéma-Vérité del Pensamiento*, en Revista Posgrado y Sociedad Vol. 10 N° 2. Universidad Estatal a Distancia, Costa Rica. pp. 57.

15. NICHOLS, Bill (1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós. pp. 66.

16. *Ibid.*, pp. 93 y ss.

reconocimiento, pero ¿qué es lo que se le destaca a García Ferré? Con tono nostálgico se advierte en este corto un movimiento de recuperación de lo que podemos denominar *las memorias de la comunicación mediática nacional* en términos de distinguirlo como un pionero de la animación. En la gacetilla de prensa¹⁷ en la que se informa acerca de esta obra se explicita:

En este caso homenajear desde la Escuela para Animadores de Rosario a los artistas pioneros que abrieron este sendero" [...] "El objetivo del documental es homenajear a los artistas que abrieron este camino en la década del 60 y se propone como material didáctico para todos los estudiantes y fanas de la animación.

Indudablemente, en la historia de la animación argentina, Manuel García Ferré es considerado "el" referente del "boom del dibujo animado" dado que a partir de sus creaciones más sobresalientes, *An-teojito* e *Hijitus* y la pléyade de personajes asociados a sus universos diegéticos, se consolida el proceso de popularización de la animación a partir de los años 60's fundamentalmente a través del medio televisivo. En sus animaciones logra reunir todo aquello que lo maravilló del cine:

que en él ...se pudieran unir las artes plásticas, la música, las voces que le dan ese carácter humano tan indispensable para que tengan un contenido (García Ferré, *Los Misterios de Trulalá* 21:14 min)

Pero, al mismo tiempo, puede concebirse como un propulsor de la *animación limitada* en función de las necesidades propias de un sistema de producción en el que se debía desarrollar un gran número de trabajo en escaso tiempo lo que implicaba apelar a una economía de recursos y al diseño de personajes simples. Esta es, posiblemente, el centro de la crítica a su obra por parte de quienes voluntariamente se *apartaron* de este modo de plantear la animación.

Desde el punto de vista *estilístico* el *documental animado* al que hacemos referencia exhibe:

17. Disponible en <http://www.trulala.animadoresderosario.com.ar/> consultado el 25 de junio de 2013

- *Diversidad de recursos*: materiales de archivo tales como imágenes de la visita de García Ferré y sus colaboradores en 2008, entrevistas televisivas de programas varios (*El acomodador*, Canal Volver); fragmentos de animaciones (parte del acervo histórico televisual); entrevistas; animaciones actuales (pero de viejos personajes); elementos gráficos específicos de la historietita (inclusión de bocadillos en forma de globos, con sus deltas orientados, por momentos, hacia afuera a modo de comentario de un personaje/narrador fuera de cuadro o materializando lo que piensa el entrevistado); y metáforas visuales.

- *Presencia de componentes nostálgicos*: los *históricos-fans* tales como Omar Acosta y Carlos Carella son entrevistados, muestran sus colecciones, y remarcan el valor que adquirió el mundo de García Ferré, comparándolo incluso con el de Disney.

- *Despliegue de componentes descriptivos* que se evidencian con claridad en el pasaje en el que se expone cómo se producía en esa época (60s-70s) animación para televisión y publicidad.

- Se pone en tensión el principio de referencialidad erosionado por la expansión del mundo ficcional: *Larguirucho* como personaje y como enunciador. Se maneja una estética de lo que se llama ruptura de la *convención de la cuarta pared*, *Larguirucho*, desde su mundo, mira a cámara, interacciona con los espectadores actuales, se convierte en vehículo de sus dudas e interpela a su creador.

Con respecto al tratamiento visual es dable destacar:

- *Entrevistas*: A nivel de planos, los entrevistados son tomados de forma clásica, cámara normal en plano medio. La novedad es que las mismas, en el montaje, son incluidas en espacios diferentes: por momentos dentro de la viñeta de una historietita (las Aventuras de *Pi-Pío*), en la pantalla de un televisor de la época o en la pantalla de *la maquinola* del laboratorio de *Larguirucho*.

- *Picture in picture*: permite un juego de temporalidades, la superposición de discursos pasados con actuales. Esto refuerza constantemente desde qué época y mirada se está abordando el fenómeno.

En relación al tratamiento sonoro se identifica:

- *Narrador Off* en primer plano sonoro que se constituye en el principal soporte del relato y posee una función explicativa. Por momentos es un narrador involucrado emocional y generacionalmente con *Hijitus*: “los domingos los chicos podíamos ver los capítulos emitidos durante la semana en *El club de Hijitus*” (*Los Misterios de Trulalá* 32:25 min.).¹⁸

- *Voces*: la voz de *Larguirucho* está grabada por el mismo actor de antaño, *Pelusa Suero*, lo que conlleva la inmediata identificación del personaje. Esta cuestión es muy sensible al fenómeno de la *meta-animación* dado que opera como un mecanismo de reconocimiento a la tradición gestada alrededor de la figura de García Ferré. “Yo creo que una imagen tiene una voz... hay que encontrarla... cuando aparece, todo el mundo dice ‘es esa’... nadie se imaginaría que *Pucho* pudiera tener otra voz” (Nestor D’Alessandro, voz de *Hijitus*, *Cachavacha* y *Pichichus*, *Los Misterios de Trulalá* 21:44 min). En esa época, 1967, las animaciones que se veían en la televisión argentina provenían de Japón o USA. La particular forma de hablar de los personajes del universo de García Ferré ayudó a que la serie fuese un éxito comercial, el público reconocía en *Hijitus* (primera serie animada de Latinoamérica) su propia forma de hablar y de referenciar a su país y sus costumbres. *Pucho*, por ejemplo, “era un hombreador de bolsas, que trabajaba en el Abasto, ... melancólico... y no sé por qué se me ocurrió que era Gardel... mejor dicho, era agardelado... entonces tenía que hablar de una manera especial, era porteño, con esa cosa melancólica del tango...” (*Pelusa Suero*, voz de

18. En una entrevista realizada por el equipo de investigación a Pablo Rodríguez Jáuregui (director del documental), éste destacó la impronta que tuvo en su infancia el visionado de este programa.

Larguirucho, Pucho, y otros. Los Misterios de Trulalá 25:15 min)

- *Música*: se incluyen fragmentos de la música original de la serie Hijitus que se constituye como un elemento de caracterización de personajes, al mismo que permite reforzar desde lo sonoro el recuerdo del espectador.

- En las entrevistas está presente lo que Chion denomina *música de foso* aquella “que acompaña a la imagen desde una posición off, fuera del lugar y del tiempo de la acción”¹⁹. Música que permite rellenar silencios sin enmascarar las palabras de los entrevistados, locutor, etc., fijar el ritmo interno de la narración y enlazar distintos tiempos y espacios.

- *Ráfagas de sonido* puntualizando acciones o elementos gráficos que aparecen en el cuadro, por ejemplo cuando ingresan las fajas con los subtítulos debajo de los entrevistados aportando información sobre los mismos.

Finalmente, en un diálogo franco entre la animación, las artes visuales y la música, este *animadoc* emerge como una propuesta compleja en la que se despliega un proceso de referencialidad a la vasta producción animada gestada por Manuel García Ferré. Esta operación se materializa a través de un *dispositivo imagético de la memoria* en el que son relevantes los fragmentos de animación *de otra época* (parte del acervo histórico televisual) como la inclusión de imágenes fijas que nos retrotraen al pasado (aparatos de televisión *antiguos*, retratos de familia de los 60s, dibujos animados). A lo que hay que añadir la inclusión de la breve historia de la animación argentina que se presenta lo que implica, cual cajas chinas, descubrir un acto documentalista dentro de un documental: mecanismos extraño porque emerge una pretensión sonoro-visual *objetiva* y despersonalizada en un producto documental caracterizado por la impronta subjetiva de su creador.

19. CHION, Michel (1990): *La audiovisión Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós. pp. 68.

Erase Trulalá, cuando el siglo se va

Hemos mencionado que *El Sótano Cartoons* es un referente de la producción de animación independiente de Rosario que ha ocupado históricamente una posición marginal en el régimen de visibilidad nacional (tanto por su anclaje geográfico como por la atención lograda por los agentes expertos en el campo). Sin embargo, desde hace dos décadas, ha logrado desplazarse de ese lugar obteniendo el reconocimiento de la crítica y logrando la preferencia de un público sagaz y conocedor del campo.

En un estilo irreverente, José María Beccaría (BK & Basta) propone *Trulalá City* un cortometraje de dibujos animados en el que retoma las aventuras desarrolladas en la diégesis creada por García Ferré y las proyecta veinte años después: ¿cuáles fueron los derroteros de esa comunidad de personajes que nacieron de la inventiva del animador español?; ¿qué transformaciones acontecieron en *Hijitus*, *Anteojito*, *Oaky* y *Calculín* al convertirse en adultos?

Desde el *retro-sarcasmo*²⁰ BK ofrece una obra que se distancia críticamente de ese ethos moralizante-conservador propio del universo García Ferré y plantea, por ejemplo, un diseño de personajes en el que estos últimos se encuentran más cercanos a unas humanidades ambiguas con contradicciones lo que permite alcanzar un mayor “nivel de profundidad dramática”²¹. A diferencia de *Los misterios de Trulalá* acá advertimos la presencia de una operación de recuperación del texto-pasado que en absoluto puede considerarse nostálgica, sino más bien asentada en la ironía y la sátira.

Además *re-ubica* la historia bajo la forma genérica de la ciencia ficción, decisión que tendrá relevantes implicancias en el relato que se presenta en función de que proporciona una narración alternativa que se libera (o se rebela, quizás) de los presupuestos propios del mundo-García-Ferré. La apelación al *mundo-exterior* y a los personajes alienígenas ha sido, dentro del género, un tópico recurrente; sin embargo

20. ARTEAGA, *Op. Cit.*

21. COMPARATO, Don (1993): *De la creación al guión*, España, Instituto Oficial de Radiotelevisión Española. pp. 97.

la simpleza de su presentación narrativa permite reconocer ciertos componentes más cercanos al tratamiento del tema en los años 60's.

Con respecto a la *temporalidad*, el relato ofrece algunos *flashbacks* que se ligan, en algunos casos, a ese universo conocido de la serie de García Ferré. A modo ilustrativo se puede mencionar la analepsis en la que *Oaky* recuerda las serenatas que ofrecía a su "vecina del frente" junto con *Hijitus* y *Larguirucho*, pero en este caso, Beccaría ofrece una variante a la historia tradicional: la madre de la niña no sólo les arroja agua para alejarlos sino que también les dispara con una escopeta provocando heridas en *Larguirucho* (los niños arrastrando el cuerpo y las huellas de sangre que quedan en el asfalto remiten a un mundo violento y beligerante tal como durante años ha exhibido el cine hollywoodense). O cuando sus amigos intentan convencer a *Hijitus* para que vuelva a luchar por la justicia, éste rememora su infancia en la que era no sólo un paladín de la justicia (*Superhijitus*) sino también un niño feliz con sus amigos (*Oaky* y *Pichichus*).

Pero en otros, el *flashback* aporta información novedosa y que proporciona explicaciones acerca de la orfandad de *Hijitus* y *Calculín*. Se incluye un componente melodramático cuando la mujer-extraterrestre reconoce (por su sombrero) en *Hijitus* a su hijo abandonado hace años en un caño con su mascota; y al segundo niño, *Calculín*, en un laboratorio con su libro favorito. De esta manera se ofrece una explicación acerca de los poderes extraordinarios (no-naturales) de *Hijitus*, y se incluye un nuevo rasgo, la calvicie en el personaje, como un signo distintivo de lo no-terrestre (lo marciano).

De esta manera la dimensión temporal se instituye en un intersticio donde es posible instaurar el diálogo y la referencialidad entre dos producciones, o quizás, dos visiones contrapuestas de los personajes. El desfasaje temporal (tiempo pasado/infancia; tiempo presente/juventud) permite que *funcione* una estrategia tendiente a romper ese estancamiento del personaje en el tiempo de la serie, pero también abre una posibilidad para incorporar nuevos rasgos contrastantes que lo vuelvan más *humano*, es decir más ligado al retrato que a la máscara.

En este corto la *meta-animación* se despliega incorporando signos-guiños a otras estéticas audiovisuales ya sea televisuales, concretamente a series televisivas estadounidenses como *That the 70's Show*; ó del universo del video-clip, lo que significa ingresar a ese género híbrido en el que convergen el audiovisual y el campo de la música.

Desde el punto de vista estilístico cabe reconocer:

- *El dibujo simple con líneas bien delimitadas* tanto en la producción de García Ferré como en *Trulalá City*: en el primer caso vinculado a la necesidad de producir una importante cantidad de material en corto tiempo (ya sea que lo expliquemos en función de la aplicación de la animación limitada, o de los principios de la UPA), y al dialogismo referencial en el segundo. A lo que hay que añadir que en el corto animado rosarino el estilo de la animación puede considerarse caricaturesco dado que prima la *exageración* de las formas pero con un grado de reconocimiento de los objetos a los que refiere.

- En *Trulalá City* se reconstruyen los personajes retomando algunos rasgos típicos-estereotipados adaptándolos a unas fisonomías juveniles pero absolutamente decadentes. Esto es más recurrente en el caso de los cuatro niños convertidos ahora en adolescentes: *Hijitus* (sombrero, sin el cual no existiría manera de reconocerlo), *Calculín* (cabello en forma de libro), *Oaky* (rulo), *Anteojito* (anteojos y sombrero)

- Hay un *proceso de estilización de los cuerpos exagerando las formas curvilíneas* desde un estilo sin pretensión naturalista. Además se incorpora un elemento novedoso, las calvicies de los jóvenes protagonistas, las cuales serían manifestaciones-signos de la pertenencia a un mundo no humano (marciano) lo que marca una intensión destituyente de la diégesis original en términos de ruptura a esa cercanía humana-sensible con la que el mundo infantil se vinculó a esa comunidad de personajes. Pero también hay una segunda operación de distanciación: si la productora García Ferré *cuidó* la inclusión de señas de identidad

nacional (evidentes en el modo de hablar del *Comisario* con tonada correntina, o *Pucho* con modismo *tanguero*), ahora a nivel narrativo se propone que los protagonistas no pertenecían a este mundo, que todo era un *engaño* que se devela en el presente.

- Los *trazos*, en los fondos, son destacados, es decir, el modo de colorear se evidencia (se expone la trama y la textura de los crayones), pero en los personajes se apela al uso de plenos. De esta manera se ostenta el artificio propio del dispositivo del dibujo animado apelando a la simplicidad (remite al dibujo en crayón infantil) y a la espontaneidad.

- *Empleo estereotipado del sonido*: el *click* del parpadeo, la música que desacelera los RPM cuando *Oaky* se desilusiona de la *vecinita del frente*.

- La inclusión de *inserts* que funcionan como separadores entre secuencias temáticas, los cuales adoptan la forma del videoclip (los cuatro jóvenes bailando al ritmo de la música pop) como si fueran un coro (repetición de la coreografía) en distintas oportunidades (incluso dentro de la pantalla de seguridad en blanco y negro).

Un apartado específico merece la reflexión que toma como objeto al componente musical. Asumiendo la presencia de la música popular en las historias de *Hijitus*, ¿a qué musicalidades apela BK en su corto? El ritmo en *Trulalá City* adopta la forma del *rock&pop* con el estilo de Charly García (incluso éste es uno de los personajes del relato). Lejos, entonces, se ubica el tango excepto hacia el final en el que *Oaky* interpreta un tema que es interrumpido por el músico con la expresión *Acá el único que canta soy yo!*: manifestación propia de la tradición autoritaria de muchas familias donde el padre solía recordar a quienes lo olvidaban, quién era el que mandaba con la expresión *“Acá el único gallo soy yo!*.

La referenciación-distanciada al universo García Ferré se vuelve, nuevamente, evidente cuando en el bar los tres personajes deciden tomar la bebida para averiguar qué es lo que sucede con la transpor-tación, en ese fragmento se escucha de fondo un tema *tecno-pop* con el *leitmotiv* musical del comienzo de los capítulos de *Hijitos remixado*. Por último, la letra de la canción del video clip central *Abre los ojos* refuerza el carácter irónico y bizarro del corto, constantemente repite “abre los ojos... de todas formas nos reiremos de vos...”. Este tema musical pertenece al grupo rosarino *Mamá nos pegaba*²², quienes imitan a su vez a Charly García.

A modo de corolario, el futuro no es, en general, promisorio para la comunidad de *Trulalá* y en este caso se vuelve evidente la estrategia de satirización de la que es objeto: la muerte del *Boxitracio* y de *Pichichus*; el encarcelamiento del *Comisario* por delitos de corrupción; la continuidad de la enfermedad de *Neurus*. Pero también una nueva aventura que depara a los cuatro amigos quienes, tras reparar el plato volador, se alejan hacia el espacio exterior.

Por último, observamos también la inclusión de componentes referen- ciales en relación a la sociedad de las pantallas: la *panta-lla-animada* dentro de la *pantalla-animada* en los pasajes en los que se los antagonistas observan las acciones en el bar desde el plato volador, mirada del mundo delictivo bajo una modalidad que nos recuerda al ojo omnisciente del *Gran Hermano*; y el *backstage* del cortometraje animado que emerge como un simulacro de un discurso fílmico propio de la acción en vivo.

22. *Mamá Nos Pegaba* es una banda de Rosario creada en 1996 por BK, con el fin de musicalizar cortometrajes de dibujos animados de El Sótano Cartoons. A partir de ese entonces emerge como un ente sonoro independiente y virtualmente anónimo, destinada a existir en el cuadro de un mundo perecedero, y adorando la entidad de lo efímero. <http://www.losinconseguiblesdelrock.com/2010/05/mama-nos-pegaba-manual-para-el-joven.html>

Referencias Bibliográficas

ARTEAGA, Leandro (2012): *La pantalla dibujada. Animación desde Santa Fe*. Rosario, Ciudad Gótica.

CARLON, Mario (2006): *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires, La Crujía.

CHION, Michel (1990): *La audiovisión Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós.

COMPARATO, Don (1993): *De la creación al guión*, España, Instituto Oficial de Radiotelevisión Española.

ECO, Umberto (1994): *Innovation et Répétition. Entre esthétique moderne et post-moderne*, en Réseaux Nº68. CNET. [Publicación original: Daedalus Volumen 114 Nº4, 1987].

FALLAS, Luis Fernando (2010): *Banana-Express: Cinéma-Vérité del Pensamiento*, en Revista Posgrado y Sociedad Vol. 10 Nº 2. Universidad Estatal a Distancia, Costa Rica. Págs. 55 – 74.

GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum (2009): *El espejo roto: la metaficción en las series anglosajonas*, en RLCS, Revista Latina de Comunicación Social Nº 64, La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna. Págs. 654 a 667.

MANRUPE, Raúl (2004): *Breve Historia del Dibujo Animado en la Argentina*. Buenos Aires, Libros del Rojas – UBA.

NICHOLS, Bill (1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós.

REVISTA DE ARTES Nº12, *Cine de Animación en la Argentina*, Enero/Febrero 2009. Buenos Aires www.revistadeartes.com.ar

SAENZ VALIENTE, Rodolfo (2011): *Arte y técnica de la animación*. Buenos Aires, Ediciones de La Flor.

TOUS, Anna (2009): *Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses*, en Comunicar Nº33 Vol. XVII Revista Científica de Educomunicación. Págs. 175-183.

VIDAL, Aram (2011): *Nuevas tendencias formales del cine documental en el siglo XXI*, en El ojo que piensa Revista de Cine Iberoamericano Año 3 Nº4, Patronato del

Festival Internacional de Cine en Guadalajara www.eloquepiensa.net

WATZLAWICK, Paul, Janet BEAVIN y Don JACKSON (1991): *Teoría de la comunicación humana*. Barcelona, Editorial Herder S.A.

Audiovisuales

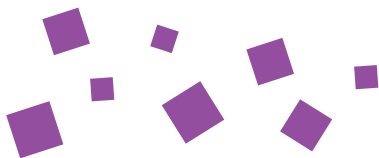
BECCARÍA, José María. "Trulalá City" en *40 años de animación rosarina* (DVD 2) Editado por el Centro Audiovisual Rosario y la Cooperativa de Trabajo Animadores de Rosario Ltda. – Rosario/2005. Cortometraje animado (15 minutos)

Los Misterios de Trulala - Producido por el Centro Audiovisual Rosario y la Cooperativa de Trabajo Animadores de Rosario Ltda. Rosario/agosto 2012. Documental Animado – (40 minutos) - <http://www.trulala.animadoresderosario.com.ar/>

Sitios Web

http://www.revistalatinacs.org/09/art/852_UNAV/53_81_Alberto_Garcia.html

<http://www.losinconseguidesdelrock.com/2010/05/mama-nos-pegaba-manual-para-el-joven.html> [consultada el 25 de junio de 2013]



Cristina Andrea Siragusa: Docente-Investigadora de la Licenciatura en Cine y TV (Universidad Nacional de Córdoba) y de la Licenciatura en Diseño y Producción Audiovisual (Universidad Nacional de Villa María). Es Mgter. en Ciencias Sociales con mención en Metodología de la Investigación (UNC). Directora de proyectos de investigación acreditados y subsidiados por instituciones universitarias en los que se estudia la ficción seriada televisiva, y la animación argentina.

De Animador a Animador: Sobre el fenómeno de la *meta-animación*...

Paula Andrea Asís Ferri: Docente de la Licenciatura en Cine y TV (Universidad Nacional de Córdoba); de la Licenciatura en Diseño y Producción Audiovisual y de la Lic. en Composición Musical con Orientación en Música Popular (Universidad Nacional de Villa María). Es Coordinadora del Área de Investigación y Docencia del Centro Experimental de Animación (Dpto. de Cine y TV, FA, UNC) y Co-directora de TOMA UNO, revista académica del Departamento de Cine y TV. Es Investigadora integrante de proyectos de investigación acreditados y subsidiados por instituciones universitarias en los que se estudia la animación argentina. Se especializó en Artes Mediales (FA - UNC) y en Multimedias para proyectos Educativos (FCA - UNC). Actualmente cursa el Doctorado en Artes (FA - UNC). En el ámbito profesional se desempeña como sonidista, animadora y diseñadora independiente. Ha participado en largometrajes subsidiados por el INCAA.

La Animación y las otras Artes. Actas del III Foro Internacional sobre Animación - ANIMA 2013:

Cristina A. Siragusa y Paula A. Asís Ferri: "De Animador a Animador: sobre el fenómeno de la *meta-animación* en Argentina" Pág. 99-118, 2014

ISBN 978-950-33-1096-0 (E-Book)

<http://www.animafestival.com.ar/forum/home-2/actas-iii-foro-2013/>

CEAn - Dpto. de Cine y TV – Facultad de Artes – Universidad Nacional de Córdoba – Argentina