

caiana

Alejandro Kelly Hopfenblatt

CONICET – Universidad de Buenos Aires

Del papel a la pantalla: tensiones y negociaciones en la transposición de tiras cómicas en el cine argentino clásico

Del papel a la pantalla: tensiones y negociaciones en la transposición de tiras cómicas en el cine argentino clásico

Alejandro Kelly Hopfenblatt
CONICET – Universidad de Buenos Aires

La segunda mitad de la década de 1940 encontró a la industria cinematográfica argentina buscando vías para salir de la crisis en la que había caído en los años previos a partir de los conflictos alrededor de la escasez de material virgen y las disputas entre productores y exhibidores. En ese marco, la cantidad y calidad de los films había decrecido, y para cuando se pudo solucionar el conflicto del celuloide, se inició un proceso de reconfiguración de los géneros dominantes. Así como se consolidó el policial urbano y comenzó a conformarse una línea de terror, la comedia cinematográfica debió repensar sus bases. Tanto la vertiente popular tanguera como la sofisticada de teléfono blanco ocupaban desde varios años atrás los lugares centrales pero sus fórmulas empezaban a ser percibidas como reiterativas y obsoletas. En un marco de crecimiento y consolidación de una clase media que se percibía a sí misma como tal,¹ estos sectores no encontraban una representación de su realidad diaria ni en los films tangueros que seguía realizando Manuel Romero ni en las alocadas aventuras de la burguesía que dirigía Carlos Schlieper.

Cuando a fines de los años '30 los sectores medios en ascenso habían transitado un camino similar, el cine había recurrido al teatro y a la radio en busca de formas narrativas y representacionales que los incluyeran llevando al surgimiento y consolidación de la comedia blanca. Del mismo modo, a fines de los '40 se recurrió a estos espacios, pero se les sumó un medio que a lo largo de la década se había

consolidado dentro de la industria cultural de masas: la historieta y el humor gráfico.² Fue en este marco que entre 1949 y 1951 se produjo un conjunto de films que tomaban como base creaciones humorísticas publicadas en periódicos o revistas: *Avivato* (Enrique Cahen Salaberry, 1949),³ *Fúlmine* (Luis Bayón Herrera, 1949),⁴ *Piantadino* (Francisco Múgica, 1950),⁵ *Don Fulgencio* (Cahen Salaberry, 1950),⁶ *Juan Mondiola* (Manuel Romero, 1950),⁷ *Pocholo, Pichuca y yo* (Fernando Bolín, 1951).⁸ De allí surgieron personajes y temáticas que introdujeron nuevas líneas posibles para renovar y ampliar el repertorio del género, presentando en sus universos filmicos el mundo urbano de clase media poblado de oficinistas y amas de casa.

Este lugar más importante del humor gráfico en la circulación de personajes y situaciones dentro de la producción industrial se dio en un momento que ha sido denominado la edad de oro de la historieta argentina. Ésta se caracterizó por un creciente afianzamiento del campo con revistas especializadas, la consolidación de algunos de sus autores principales y una mayor aceptación en el campo cultural.⁹ Revistas como *Patoruzú*, creada por Dante Quintero en 1936 o *Rico Tipo*, creada por Guillermo Divito en 1944 fueron algunos de las principales referentes de este período, y fue de allí de donde surgieron la mayoría de los personajes que eventualmente llegaron a la pantalla cinematográfica.

Los personajes protagónicos de estas cintas correspondían casi todos a una de las formas principales que había tomado el humor gráfico del período, "personajes unilaterales, regidos por una manía, rasgo de conducta u obsesión que los definía".¹⁰ En estos personajes se presentaba la cotidianidad de la vida urbana de las clases medias que se estaban adaptando a los cambios sociales y culturales de esos años, en medio de las transformaciones suscitadas con las migraciones internas, las alteraciones de los modelos productivos y la modernización urbana con un creciente lugar para el consumo y el entretenimiento. Su representación no era política ni de crítica social, sino que pertenecía más bien a una tradición de humor blanco y despolitizado. No eran sin embargo criaturas nuevas dentro de la tradición del humor argentino, sino que retomaban la línea de las caricaturas sociales basadas en la observación

de personajes llevando a sus situaciones “los miedos, frustraciones, expectativas y pequeñas miserias de la sociedad argentina de los años ’40 y ’50”.¹¹

Al apelar a estos personajes, las películas buscaban atraer al público de clase media, principal lector de estas revistas y considerado generalmente reacio al cine nacional.¹² Al mismo tiempo, permitía incorporar estos relatos en la tradición popular fílmica, recurriendo en la mayoría de los films a cómicos reconocidos como Enrique Serrano o Pepe Iglesias, ‘el Zorro’. La interpretación de éste último como *Avivato* y su éxito descomunal significó el punto de partida de esta tendencia de adaptaciones.¹³

El film sirvió asimismo como el modelo a seguir en uno de los aspectos más notables de este tipo que es el conjunto de propuestas formales, estéticas y narrativas que tensionaban y reconsideraban muchos de los preceptos básicos del modelo clásico. Si bien los mecanismos utilizados para sus adaptaciones fueron disímiles, desde directores que buscaron dar cuenta de su origen gráfico a otros que tomaron las premisas para construir simplemente películas al servicio de sus estrellas, este conjunto suscita interés en cuanto a una breve tendencia dentro del cine clásico argentino que se detuvo en áreas liminares de la incipiente cultura masiva para perseguir búsquedas comerciales y estilísticas. Aprovechando su lugar como derivados de formas relegadas del campo cultural, se permitieron tensionar y jugar con algunos de los elementos fundamentales del modelo clásico narrativo pero no desde una intención relacionada con la modernidad fílmica que perseguiría fines estéticos y artísticos y que encontraría una manifestación en el Nuevo Cine Argentino de los años ’60. En estas películas las innovaciones y desviaciones del modelo clásico buscaron mayormente explicitar el origen industrial de los relatos y recordar al espectador el entramado mediático en que se inscribían.

En la búsqueda de un fin más pecuniario que artístico, plantearon rupturas con los tres sistemas sobre los cuales, según David Bordwell, se basa una película narrativa clásica: la lógica narrativa causal, la representación de un orden temporal coherente y la composición transparente del espacio.¹⁴ Ya sea en la tensión de las estructuras de la narrativa clásica, la innovación en los motivos visuales o la

tendencia a la metarreflexión, este conjunto fílmico presentó ansias de experimentación estilística que encontraba en la apelación al lenguaje de la historieta una vía para abrirse caminos dentro de un campo fílmico metódicamente estandarizado.

Humor gráfico y audiovisual



Fig. 1. *Fúlmine*, de Guillermo Divito.

Así como los estudios sobre la comedia dentro del cine han ocupado históricamente un lugar secundario, también la historieta y el humor gráfico han debido conformar lentamente su existencia como campo de estudio. Pugnando generalmente por un lugar dentro del campo de las letras desde un espacio que Jorge Rivera denominó de ‘literaturas marginales’,¹⁵ hacia los años 60 comenzó a tener un lugar más destacado a partir del auge de los estudios sobre comunicación de masas y cultura popular. En el marco de la cultura pop, distintos espacios académicos comenzaron a prestarle un renovado interés a este campo, destacándose Umberto Eco con su libro *Apocalípticos e integrados* (1965) que sirvió como modelo de análisis estructural del comic. Su trabajo fue esencial en la determinación y puntualización de los elementos constitutivos del lenguaje de la historieta y la sintaxis que los articula.¹⁶

Un recorrido similar siguió el desarrollo de este campo dentro de la tradición nacional, donde se partió de perspectivas similares tendiendo luego a abordajes cercanos al marxismo y el estructuralismo como los de Oscar Steimberg,¹⁷ Oscar Masotta¹⁸ u otros de índole cercana a la cultura popular como los de Ford, Rivera y Romano.¹⁹ Recientemente el campo se ha

consolidado y ha crecido significativamente, tanto en cantidad como en diversidad.²⁰ Conjugando estas líneas tradicionales con los estudios culturales y con una preocupación por la industria del entretenimiento, fueron consolidando su lugar dentro del mundo académico. Si bien no es el objetivo de este trabajo entrar en el debate de la historia de la historieta argentina, sino en el del cine nacional y los mecanismos que fue utilizando la industria fílmica para variar sus argumentos y buscar nuevas vías de comercialización, los aportes de estos trabajos son fundamentales para comprender el medio desde donde el cine emprendió estas indagaciones.²¹ Entre ellos podemos destacar la teorización de Alejandro Eujanian sobre la configuración de los personajes de las tiras cómicas de diarios y revistas,²² las indagaciones de Jorge Rivera en torno al lugar de la historieta en el campo cultural²³ o la conceptualización de los cuatro pares fundamentales en el lenguaje del medio (sucesión / simultaneidad, velocidad / cristalización, fondo / figura, dibujo / palabra) que propone Pablo de Santis.²⁴

Esta gradual conformación de un campo de estudios para un objeto de la cultura popular es similar al que ha recorrido la comedia dentro del campo de los estudios fílmicos. Considerada usualmente como un espacio de mero entretenimiento sin valor estético, la comedia comenzó a ser repensada luego a partir de trabajos sobre cómicos populares o determinadas formas genéricas como el *slapstick* o la *screwball comedy*.²⁵ El foco sin embargo ha sido puesto usualmente en un abordaje desde perspectivas autorales o sociológicas, pero no se ha pensado en profundidad su existencia como un género industrial, parte fundamental del mercado del entretenimiento. Más específicamente, dentro de la historiografía del cine argentino la producción industrial fílmica a partir de finales de los años '40 suele ser englobada desde una mirada que desestima su valor como objeto de estudio sin tomar en cuenta su popularidad ni su posición como espacio de formación y circulación de imaginarios sociales colectivos. Los pocos trabajos que han abordado la relación con la historieta han tendido más a la enumeración²⁶ o a la descripción²⁷ sin profundizar en sus implicancias industriales o sus innovaciones formales.

En el caso de los films que analizaremos en este artículo se debe considerar fundamentalmente este aspecto del film como espacio de circulación de imágenes y representaciones provenientes de otros medios. Para ello, es necesario retornar a algunos de los elementos que dentro de los estudios de cine se han planteado en torno a la articulación de textos provenientes de otros medios en el lenguaje fílmico. El trabajo sobre las adaptaciones o transposiciones suele centrarse en la literatura más tradicional, poniendo el foco en las transformaciones que sufre el texto en su paso del medio escrito al audiovisual. En el caso de las historietas y el humor gráfico es otro el eje, ya que el medio de la historieta es más cercano al fílmico desde lo visual como plantean autores como Francis Lacassin.²⁸ Si bien sus elementos constitutivos son similares, la principal diferencia radica fundamentalmente en el movimiento de la imagen fílmica. Si retomamos la tipología de adaptaciones que propone José Luis Sánchez Noriega según una graduación de la fidelidad de las mismas, estaríamos en el caso de la transposición, que

implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria. Se traslada al lenguaje fílmico y a la estética cinematográfica el mundo del autor expresado en esa obra literaria, con sus mismas (o similares) cualidades estéticas, culturales o ideológicas.²⁹

La estrecha relación entre la historieta y la cinematografía ha sido siempre resaltada a partir de sus orígenes contemporáneos, sus lenguajes similares y la masividad de su producción y distribución. Más allá de lo formal y lo narrativo, es en su pertenencia a una industria masiva del entretenimiento donde se encuentra el principal punto de contacto entre ambos medios. En el caso argentino, es necesario por lo tanto recordar que la 'edad de oro' de la historieta no se dio por sí sola sino que fue en el marco del desarrollo exponencial de todo un circuito de consumo del entretenimiento que incluía tanto a la gráfica como a la cinematografía, la radiofonía y el teatro. Esto implicaba no sólo el crecimiento de la producción, sino la conformación de un público, la consolidación de un sistema y una

ideología y la definición de una estética propia tanto del conjunto mediático como de cada campo en particular.³⁰

Al retomar esta producción en el marco de una industria cinematográfica que buscaba fundamentalmente réditos comerciales, la matriz industrial se vuelve más relevante, permeando en gran parte las decisiones formales de los films. Como analizaremos a continuación los elementos esenciales del medio gráfico que los estudios sobre historieta han conceptualizado tomaron en estas adaptaciones un lugar fundamental, tensionando los preceptos del cine clásico. Fueron así trasposiciones que privilegiaron la impronta industrial de sus personajes y su carácter comercial por sobre las convenciones clásicas de su propio medio.

Del dibujo cristalizado a la imagen en movimiento

Uno de los principales antecedentes de adaptación de historietas previo al conjunto que aquí analizamos fue *Upa en apuros* en 1942 que había sido una producción animada. Éste parecía ser el camino más lógico en estos casos pues de esta manera los trucos visuales, los juegos e ilusiones del papel y las libertades creativas que permitía el medio gráfico podían encontrar una contraparte de igual libertad dentro de la pantalla. Sin embargo para los personajes urbanos arquetípicos de las adaptaciones de finales de la década se optó por prescindir de la animación y recurrir a estrellas cómicas consagradas como Enrique Serrano, Pepe Arias o Pepe Iglesias 'El Zorro'. Esta decisión conllevó la necesidad de repensar las formas para trasladar las posibilidades visuales del medio gráfico, adecuando el universo de origen al lenguaje fílmico sin perder la especificidad de la historieta.

Un primer elemento donde se puede destacar esta cuestión es en la conformación física de los personajes que seguían en general un mismo patrón de trazo simple, antropomorfo, ya sea de perfil más redondeado como Don Fulgencio o reducido como Piantadino y Avivato. En estos casos la elección de los actores que los representaron respondió en parte a mantener este perfil visual, uno que permitiera más rápidamente al espectador plantear una continuidad entre sus representaciones gráfica y

fílmica. En otros casos, como el de *Fúlmine*, su físico en la historieta era un conjunto de formas geométricas: alto y delgado, con una cabeza redonda y una larga nariz afilada, vestido siempre con ropas negras, difícil de trasladar de forma realista a la pantalla. (Fig. 1) Es así que la versión fílmica prescindió totalmente de su conformación visual prefiriendo en cambio la figura de Pepe Arias. (Fig. 2) En todos estos casos, más allá de su impronta visual, los personajes gráficos debieron negociar, como precisaremos más adelante, también sus personalidades y rasgos identitarios con las estrellas que los encarnaron.



Fig. 2. Afiche de *Fúlmine*, Dir. Luis Bayón Herrera, 1949.

Diferente fue el caso de los personajes secundarios donde se puede observar de modo más claro los intentos de trasponer los rasgos fundamentales de las tiras. Los personajes que rodean a *Don Fulgencio* son un buen ejemplo de ello, ya que conforman un conjunto suficientemente caracterizado. La tira cómica de Lino Palacio tenía entre sus principales personajes a Fernández –que sólo hablaba con

la vocal 'e'–, Radrágaz –que sólo hablaba con la vocal 'a'– o Pitín. Mientras que los dos primeros ya por sus diálogos remiten al universo de la historieta, el film decidió aprovechar a dos de los principales actores de reparto de la época para encarnar a Fernández y Pitín: Carlos Enríquez y Héctor Quintanilla respectivamente. La característica física fundamental de ambos era estar a ambos extremos de la estatura media humana, siendo Enríquez alguien que sobresalía por sobre sus colegas mientras que Quintanilla era un hombre menudo. Dotado éste último de unos grandes bigotes que ocupaban la mitad de su rostro, el film se encarga en repetidas ocasiones de posicionarlos uno junto al otro para reforzar la disparidad entre las dimensiones de ambos. Si bien el tamaño del cuerpo humano los limitaba, los realizadores encontraron en la conjunción de ambos actores la posibilidad de exponer visualmente un universo caricaturesco. **(Fig. 3)**



Fig. 3. Fotograma de *Don Fulgencio*, Dir. Enrique Cahen Salaberry, 1950: Carlo Enríquez (Fernández), Héctor Quintanilla (Pitín), Oscar Villa (Radrágaz) y Enrique Serrano (Don Fulgencio).

Estas decisiones en la realización del film fueron destacadas por la propia crítica de la época que remarcaba que “...se han exagerado necesariamente los trazos caricaturescos de varios personajes...”.³¹ La imposibilidad de llevar las historietas tal cual se encontraban en papel era suplida frente al espectador por la garantía de reconocer en las caracterizaciones de los actores a los principales personajes de las tiras cómicas.

Junto con la transformación física de los intérpretes, también la dirección de actores apeló a un registro visual que trasladara de algún modo el espíritu del humor gráfico. Si bien cómicos como Serrano o Iglesias no se

destacaban generalmente por un humor sutil o un registro moderado, la marcación de sus gestualidades y movimientos resultó en estos casos más acentuada y resaltada. La presentación de Don Fulgencio por ejemplo encuentra al protagonista, empresario exitoso, inaugurando un hogar para niños. Con una voz más aguda que la habitual del actor, los gestos y las entonaciones presentan a un personaje constantemente excitado, lo cual se refuerza cuando el personaje encuentra unas hamacas. Allí, rodeado por los demás personajes, Fulgencio se sube a los juegos, y en un plano general se lo muestra elevándose cada vez más mientras incita a los demás a que lo aplaudan. **(Fig. 4)**



Fig. 4. Enrique Serrano como Don Fulgencio.

Algo similar sucede en *Avivato* cuando el protagonista, luego de diversas circunstancias, termina participando de un partido de fútbol de River Plate. Mientras que los jugadores se mueven todos a un ritmo normal, el protagonista, luego de ser atendido por los médicos, se desplaza por la cancha con el doble de rapidez que los demás. Con una música acelerada de fondo y planos generales que lo siguen, sus movimientos contrastan con la normalidad de los demás, remitiendo así a un universo animado.

Así como el acento de la trasposición visual estuvo puesto en llevar a la pantalla a los personajes conocidos por el público, los realizadores fílmicos también tuvieron que buscar alternativas para presentar dentro de sus obras el universo que habitaban. Es aquí donde se presentaron las mayores posibilidades, ya que

se permitieron jugar con las convenciones del modelo clásico, principalmente en torno a la idea de velocidad y movimiento.

La velocidad es uno de los elementos claves del lenguaje de la historieta, ya que su contraste con la inmovilización de la viñeta supone uno de los principales basamentos de las convenciones narrativas y estéticas del medio. Como plantea De Santis, “la historieta da idea de velocidad a través de la cristalización de los movimientos. Para representar la velocidad la figura se congela.”³² Es aquí donde el cine se plantea una de las principales decisiones al momento de la trasposición de la gráfica, pues el movimiento que en la tira está planteado a partir de su ausencia debe encontrar aquí una forma de poder hacerse excepcional en su representación, en el marco de un medio que tiene a la imagen en movimiento como su principal especificidad. La detención o la aceleración son algunas de las vías que estos films encontraron para jugar con él sin traicionar su origen gráfico.

Es esta una de las posibilidades que presenta *Pocholo, Pichuca y yo* en la escena donde Pocholo es invitado a cenar a la casa de Pichuca. Sentado en el sillón de la sala, el protagonista escucha como la madre llama a la familia a comer mientras sirve la mesa. A partir de allí la música extradiegética cobra una mayor velocidad mientras se muestra, en cámara acelerada, a cada integrante de la familia acercándose a la mesa, todo desde la mirada de Pocholo. Luego, en la mesa, todos se sirven rápidamente sus platos mientras él observa desbordado por la situación. La escena es así acelerada para presentar la percepción del universo del protagonista y para generar al mismo tiempo un efecto cómico en el espectador por la frenética situación.³³

Este uso de cámaras aceleradas se unía asimismo a la presencia, en algunas ocasiones, de situaciones que suspendían aún más la idea de costumbrismo cotidiano, llevando a sus personajes a circunstancias que solo podían resolverse a partir de estas decisiones visuales. Es así como funciona una de las últimas secuencias de *Piantadino*, donde el protagonista se ve arriba de un barco cuando otro personaje aparece con una bomba que va a explotar en cualquier momento. Tendiente al humor, la secuencia juega con el peligro recordando al mismo tiempo su poca posibilidad de daño. Es

así que los personajes se pasan unos a otros la bomba como una pelota en un juego infantil, desplegando fundamentalmente un humor de tipo físico que implica contorsiones del cuerpo y movimientos exagerados. Cuando finalmente explota en el río, el film interpone la imagen del hongo generado por una bomba de guerra, para luego presentar a los personajes desarreglados pero sin mayores daños. El peligro que cualquier tipo de realismo hubiera conferido a la escena es mitigado a partir de estas resoluciones de la composición visual y del montaje, que recuerdan el origen caricaturesco de la trama.

En todas estas decisiones de orden visual, se evidenciaba la tensión constante que se presentaba en estos films entre la representación de la cotidianidad urbana de sus personajes y la necesidad de mantener el universo de sus fuentes argumentales. Si bien se debía mantener una continuidad con las tiras cómicas que el público consumía habitualmente, era necesario al mismo tiempo encontrar las vías para adecuarlos al lenguaje específico del medio cinematográfico. En las caracterizaciones exageradas y la evidenciación de lo caricaturesco se encontraron alternativas para la conformación de un imaginario visual constante.

Cambios y continuidades de un presente constante

La tensión, presente en las decisiones creativas, entre la continuidad de un universo gráfico conocido por el espectador y las convenciones del medio al cual se adaptaba el relato, se presentó también en la estructura narrativa de los films. Así como las formas caricaturescas de los cuerpos humanos y las temporalidades exageradas debieron encontrar un punto de conciliación con las convenciones más realistas de la cinematografía clásica, también la estructura episódica e inmutable de la gráfica negoció su configuración con la tradición dramática de una estructura de tres actos que primaba en la filmografía del período.

Una de las claves de la tira cómica y el humor gráfico se basa en la inmutabilidad de sus personajes. Como plantea Eco una de las principales características del lenguaje de la historieta es contar con personajes simples que se validan a partir de “...su posibilidad de utilización esquemática, alegórica, o como puro

cuadro de referencia para una serie de proyecciones e identificaciones realizadas libremente por el lector”.³⁴ Esto tiene mucho que ver con las formas propias de la tira cómica que, como señala De Santis, basan su humor en la reiteración de una fórmula, con personajes que se repiten periódicamente de forma inamovible, siempre con el mismo efecto.³⁵ Es aquí donde residía una de las claves del humor de estos personajes: en la previsibilidad de un rasgo inamovible y las distintas formas en que se presentaba éste. Es así que Don Fulgencio era un eterno niño, Avivato un chanta estafador, Fúlmine un desgraciado *jettatore*, y a lo largo de sus tiras nunca se salían de este estado.

Por otro lado, el cine clásico había tomado como matriz narrativa la estructura dramática que proponía una historia con introducción, nudo y desenlace, donde un hilo conductor sirve como eje principal. La trayectoria recorrida por los personajes entre el principio y el final del film sugería fundamentalmente una variación con respecto a su configuración inicial, afectados de algún modo por los acontecimientos del relato. Seguir esta lógica de cambio sin embargo atentaría contra la inmutabilidad esencial de estos personajes. Si se los cambiaba en la pantalla se presentaba la disyuntiva de cómo continuar luego con su configuración gráfica ya preestablecida.

El único caso que presenta una modificación sustancial en la especificidad del personaje es *Fúlmine*, que como hemos planteado previamente también era el que más se alejaba en la representación física del personaje. Su trama propia cedía en gran parte aquí a las características de Pepe Arias, quien encarna al personaje, incluyendo un marcado cariz melodramático ausente en la historieta. Mientras que el *Fúlmine* dibujado por Divito era alguien que cargaba la mala suerte sin culpas, el *Fúlmine* cinematográfico es un hombre que lamenta permanentemente su desgracia. Esta alteración sustancial llevaba a que al final del film se produjera una mutación irreversible, donde el protagonista vence por fin su maldición y se libera de la desgracia.

Este cambio de *Fúlmine* fue sin embargo un caso aislado. Distinto fue el caso de los otros personajes arquetípicos que se consideran aquí, ya que la característica fundamental de cada uno no es entendida como negativa,

simplemente es un rasgo que lo define en su interacción con los otros personajes y con el mundo en general. Resulta interesante en torno a esta negociación cine-historieta-actor el caso de *Don Fulgencio*, interpretado por Enrique Serrano. Mientras que el personaje gráfico tiene como rasgo distintivo ser ‘El hombre que no tuvo infancia’, el personaje fílmico de Serrano se caracterizaba por ser el estereotipo del ‘chanta’ o estafador porteño. La búsqueda de un equilibrio entre ambos intentaba satisfacer tanto al espectador que busca ver al personaje de historieta como al que esperaba encontrar las picardías propias del actor. Es así que en los dos primeros actos del film se presenta a Don Fulgencio como un hombre infantil, lúdico, que lleva adelante negocios al mismo tiempo que juega bromas a quienes lo rodean. Cuando esta inocencia le trae consecuencias negativas con gente que busca aprovecharse de su buena fe, Fulgencio abandona su niñez y se vuelca a la vida nocturna de cabarets y mujeres. Aquí la trama le permite al personaje propio de Serrano salir a la luz, cumpliendo con sus modos conocidos, como un paréntesis dentro de la existencia del personaje. El final ordenador del film implica naturalmente la vuelta de Fulgencio a su estado inocente infantil, que permitirá luego una continuidad en la tira cómica semanal de consumo del espectador.

La opción tomada por los otros films resulta en cambio una elección más clara por mantener los criterios inmutables y episódicos que primaban en sus fuentes gráficas. Si bien tanto *Avivato* como *Piantadino* tomaban fundamentalmente los nombres de sus personajes para luego centrarlos más en el personaje típico de Pepe Iglesias ‘El Zorro’, tanto estos films como *Pocholo*, *Pichuca* y *yo* permitían una continuidad con sus contrapartes gráficas. Sus estructuras se componían más bien de una sucesión de anécdotas a partir de un hilo principal débil e intrascendente. Si bien se podría argumentar que esto era algo ya desarrollado en los films de algunos cómicos, donde las rutinas eran el punto nodal de las cintas, en las películas que analizamos no hay rutinas predeterminadas.

Más bien, lo que se articula a lo largo de los relatos son distintas aventuras de sus personajes que buscan dar cuenta del universo presente en las tiras reconocible para el espectador.

Así como en la lectura de los personajes el lector debía prescindir de toda profundidad psicológica en pos de la rápida identificación, algo similar sucedía con el orden temporal. Debe prescindirse por lo tanto de causalidades y continuidades entre una tira y la siguiente, donde no hay un orden macrotemporal que organice y dé sentido a las situaciones.³⁶ Más bien, las aventuras de los personajes volvían a cero al final de cada una para retomarlos en la siguiente con la misma edad, la misma conformación física y el mismo contexto situacional en que los encontramos en cada situación.



Fig. 5. Fotograma de *Avivato*, Dir. Enrique Cahen Salaberry, 1949. En el centro, Pepe Iglesias 'El Zorro' (Avivato).

Las peripecias de estos personajes en los films se pensaban entonces como un encadenamiento de distintas historias pertenecientes a cada personaje. Es así que *Avivato* supone la suma de distintas secuencias que podríamos denominar “Avivato en las carreras”, “Avivato en el Luna Park”, “Avivato en el club nocturno”, “Avivato en el estadio de fútbol”, (**Fig. 5**) mientras que *Piantadino* se dedica como vendedor de seguros a actividades peligrosas para conseguir clientes, teniendo aventuras en trenes, avionetas o yates. Tanto en ellos como en *Pocholo*, *Pichuca* y *yo* se repite algo que estaba también presente en las comedias sofisticadas de la época: la idea de una vida urbana moderna colmada de espectáculos y actividades que daban la impresión tanto a su protagonista como al espectador de estar en un tiempo de presente constante, sin preocupaciones por el pasado ni responsabilidades por el futuro.

Pocholo... nos permite asimismo pensar esta característica en su relación con otros medios del período, ya que el equipo productor y parte del elenco habían filmado el año anterior la versión cinematográfica de *Los Pérez García*, un reconocido y exitoso radioteatro que narraba la vida cotidiana de la familia del título. La estructura y las formas visuales y narrativas de ambos films son claramente similares, promoviendo un universo compartido de la clase media suburbana y su cotidianeidad.³⁷ Es así que ese presente constante no hablaba solamente de la modernidad sino que también era parte de una estructura narrativa propia de las formas culturales de la producción masiva que encontraría una consolidación aún mayor en la televisión en los años siguientes. La falta de un desenlace que implique un final de la historia en estos films permite pensarlos como episodios de un todo mayor, de una continuidad narrativa entre cine y humor gráfico o radioteatro. La última imagen de *Pocholo...* condensa esta idea, ya que muestra a toda la familia protagonista subida en un auto alejándose de la cámara, yendo todos juntos hacia nuevas aventuras.

La explicitación del carácter industrial

La estructura narrativa episódica que hemos descrito en el apartado anterior podría llevar a pensar a estos films simplemente como continuadores de una tradición costumbrista de películas como *Los tres berretines* (Enrique Susini, 1933). Esta idea de seguir la vida cotidiana de los personajes se altera sin embargo por la combinación de esta tradición con formas y momentos que plantean un nivel de autoconsciencia más elevado, donde el film se reconoce como una construcción ficcional. Es así que se retoman algunos elementos que ya se podían presentar en comedias previas como *Lucrecia Borgia* (Luis Bayón Herrera, 1947) donde los personajes reconocen su arbitrariedad y rompen en distintas ocasiones la cuarta pared dirigiéndose de forma directa al espectador. Aquí sin embargo estas estrategias no se presentan solamente como parte de una rutina cómica sino que funcionan como un reconocimiento de su carácter de productos industriales basados en otros medios del aparato de los medios masivos.

Se repiten así distintas escenas que basan su comicidad en la autoconsciencia de los

personajes con respecto al producto que habitan. En *Don Fulgencio*, Tripudio se refiere al protagonista como ‘un hombre que no tuvo infancia’, explicitando el subtítulo del film, mientras que éste mira a cámara al final y declara “Colorín, Colorado, Don Fulgencio se ha avivado”. Del mismo modo en *Piantadino* Pepe Iglesias se dirige en reiteradas ocasiones al espectador para comentar lo que ocurre o dar su parecer con respecto a las acciones de los personajes.

El caso más claro de la explicitación de la pertenencia a un entramado industrial se encuentra en el prólogo y el epílogo de *Piantadino*. El film comienza dentro de una oficina de un estudio productor de cine, donde dos hombres y una mujer conversan sobre la película que pronto filmarán. Luego de revisar distintos guiones sin decidirse por ninguno, deciden buscar ‘un actor cómico, gracioso y barato’. Cuando se les une otro productor, les comenta que han contratado a Pepe Iglesias ‘El Zorro’, y comienzan entonces a discutir guiones para darle. Cada uno aporta su mirada sobre lo que debe hacer el cómico: el productor destaca que deben ‘sacarle su carácter porteño’ mientras que la chica opina que ella conoce el alma femenina y sabe ‘lo que le interesa a la mujer’. La escena corta luego para pasar a una sala de proyección donde se mostrará el film realizado a los directivos de la compañía y los realizadores destacan que han podido utilizar todos los personajes del dibujo original. **(Fig. 6)**



Fig. 6. Fotograma del prólogo de *Piantadino*, Dir. Francisco Mugica, 1950.

La presencia de esta secuencia en el film llama la atención por su dimensión extraordinaria con respecto al cine clásico en general. El carácter industrial de la cinematografía es puesto así en un primer plano frente al espectador,

revelándole de forma cómica las maquinaciones que ocurren tras las cámaras sin disfrazarlo de búsquedas artísticas sino poniendo el carácter comercial en un primer lugar.

Esta original presentación continúa en las primeras escenas del *film dentro del film*. Allí un locutor similar a los de los noticiarios del período presenta la película como una ‘sinfonía de una gran ciudad’ mientras la cámara se detiene en el Obelisco porteño y las calles que lo rodean. Cuando luego se presenta a un pintor que está pintando una ventana y este cae hacia la calle, la escena se detiene con el hombre en el aire y se da un diálogo entre el locutor y otra voz en off que se presenta como la del actor que encarna al pintor:

Locutor: -¿Estás asegurado Roberto?

Pintor: -No.

L- Por esta vez te salvaré.

Aquí la escena se rebobina, volviendo el pintor a la ventana, frente a lo cual el locutor le dice “Asegura tu vida Roberto. ¡Oye Roberto, que te estoy hablando!”. Ante esta alocución el pintor se da vuelta y mira a cámara como siendo interpelado por la voz del locutor.

Si bien esta escena presenta fundamentalmente la idea del seguro de vida que permite una introducción al personaje de Piantadino, resulta interesante como estos aspectos relacionados nuevamente con la industria cinematográfica y sus trabajadores son destacados. Se recuerda así que no solo la producción fílmica persigue fines lucrativos, sino que sus trabajadores comparten las mismas condiciones que otros. Para ello se recurre asimismo a los mecanismos que describimos anteriormente: los de una manipulación de las imágenes que explicita su artificialidad y se presenta como una construcción en sí misma.

Una última instancia de explicitación de todos estos aspectos de la producción fílmica se da hacia el final del film. Luego de que Piantadino ha pasado distintas aventuras, termina casándose con su novia. Sin embargo, en medio de la ceremonia, la imagen se detiene y se escucha en off la voz del productor que indignado exclama “¡Un momento, un momento, están locos! ¿A quién se le ocurre cazar al Zorro?” ¡Esto no puede ser, que se deshaga!”. La cámara vuelve al productor en

medio de sus palabras, para luego, igual que al inicio, rebobinar la escena de la boda. Nuevamente aquí la escena se detiene y es ahora la voz de la mujer productora que dice “Las mujeres queremos siempre que los protagonistas se casen y las mujeres mandan. ¡Que se case!”, y la escena vuelve a avanzar como antes mientras aparece impresa sobre las imágenes la palabra ‘Fin’.

Se recurre aquí nuevamente a las estrategias visuales de rebobinado y detención de la cinta que señalamos previamente, haciendo de ese mecanismo un instrumento no sólo de comicidad sino de pausa para la atención del espectador mientras se expone la tesis del fragmento. Asimismo, se refuerza lo que hemos planteado anteriormente: la negociación inherente a estas producciones entre el universo de la fuente gráfica, el del medio cinematográfico y las características propias de las estrellas protagonistas con personajes que se presentaban de modo transmidiático, existiendo tanto en el cine, como el teatro, la radio y la prensa gráfica.

Consideraciones finales

El prólogo y el epílogo de *Piantadino* condensan las innovaciones visuales y narrativas de que se valen estos films para evidenciar sus mecanismos de construcción. No sólo se exponen sus relaciones con la historieta sino que se hace partícipe al espectador de las arbitrariedades comerciales y las estrategias presentes en el campo de la producción al momento de realizar films y considerar sus audiencias modelo. La excusa de la liviandad del universo de la historieta abrió así las puertas a la posibilidad de la exhibición y puesta en evidencia de los mecanismos que subyacen a la industria cultural en general, las relaciones entre los distintos campos de la misma y la conformación de un universo homogéneo dentro del cual el espectador pueda transitar libremente de un espacio al otro sin mayores alteraciones.

A partir de la apelación a trucos visuales y de montaje que jugaran con lo caricaturesco y lo animado, estas películas plantearon modelos de representación que tensionaron su idea de universos de clase media reconocibles para el espectador. Esta misma tensión se repitió también en la necesidad de respetar la idea

episódica de sus fuentes que apelaran a la cotidianidad frente a la tradición aristotélica que primaba en el cine clásico. Por último los mecanismos de explicitación del carácter industrial de los films establecieron un marco de complicidad con el espectador que le recordaba su participación dentro de un entramado mayor de producción cultural masiva.

Para mediar la reorganización de la estructura social a principios de los '40 la producción cinematográfica había alentado la producción de comedias blancas que mostraban un lugar idílico en la burguesía, útil como parámetro de estabilidad frente a los cambios circundantes. Del mismo modo, podemos pensar estas adaptaciones de historietas –junto con films como *Los Pérez García* o la incipiente producción de Enrique Carreras en la Productora General Belgrano– como una forma de establecer un nuevo paradigma para la clase media que empezaba a reconocerse como un sector social específico. Al quebrar con las ilusiones del cine clásico, esta producción hacía partícipe consciente a estos espectadores de la sociedad de consumo cultural en que se encontraban insertos. Al mismo tiempo se dejaba en evidencia la necesidad de formas novedosas para atender a una parte del público anteriormente relegado por la producción filmica nacional.

Esta producción de finales de los años '40 y principios de los '50 ha sido situada dentro de la periodización de la historiografía tradicional dentro del llamado ‘cine clásico-industrial’, un término que remite tanto a un modelo representacional como a una forma de producción. Esta historiografía suele situar el final de este período hacia mediados de la década de 1950 con el surgimiento del cine moderno. Sin embargo, las innovaciones que hemos expuesto a lo largo de este trabajo invitan a repensar estas categorías, ya que no consideramos que dentro de la producción industrial haya un quiebre entre estos films y gran parte de la producción de las décadas siguientes, sino más bien una continuidad en la apelación a estructuras narrativas y representacionales de los medios de origen y la dinámica industrial en que se inscriben. Films como *La familia Falcón* (Román Viñoly Barreto, 1963) o *El club del clan* (Enrique Carreras, 1964) invitan por lo tanto a considerar líneas de continuidad y ejes de permanencia hacia el

interior del cine industrial argentino con los films adaptados de historietas y humor gráfico entre 1949 y 1951.

Notas

¹ Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Buenos Aires, Planeta, 2009.

² No fue esta la primera ocasión en que el cine argentino apeló a la historieta gráfica como fuente, pues ya existían los casos previos de los films de *Pancho Talero* dirigidos por Arturo Lanteri a principios de los 30, o el cortometraje animado *Upa en apuros* (Tito Davison, 1942). Del mismo modo, en el film *Soy un infeliz* (Boris Hardy, 1946) el protagonista imaginaba ir al paraíso, en donde se encontraba con una gran cantidad de mujeres que físicamente respondían a la imagen de la 'chica Divito' popularizada en *Rico Tipo*.

³ *Avivato* era un personaje creado por Lino Palacio que apareció en el diario *La Razón* desde 1946 y a partir de 1953 pasó a contar con una publicación homónima. El protagonista se caracterizaba por ser un vividor profesional, aunque en el film el argumento poco tiene que ver con la premisa original de la tira, usando el nombre del personaje dentro de la trama de una farsa francesa de Georges Milton. Aquí *Avivato* confunde a una manicura con una millonaria –que, a su vez, también lo confunde a él con un hombre de fortuna–, se enamoran, y tratan de disimular su verdadera condición, hasta que se descubre la verdad.

⁴ *Fúlmene* era un personaje creado en 1944 por Divito para la revista *Rico Tipo*. Se caracterizaba por ser el portador de la mala suerte. En su versión fílmica, esta desgracia afecta tanto su suerte laboral como las relaciones de su mujer e hija.

⁵ *Piantadino*, creado por Adolfo Mazzone en 1941, fue publicado en *Patoruzú* y en *Rico Tipo*. El personaje era un preso que intentaba constantemente huir de la cárcel. En la película en cambio se convierte en un vendedor de seguros envuelto involuntariamente en trampas y estafas.

⁶ *Don Fulgencio*, creado por Lino Palacio en 1938 para el diario *La Prensa*, llegó también a tener una publicación con su propio nombre en 1945. Su principal característica era ser un hombre adulto con alma de niño, característica que se respetó al llevarlo a la pantalla, haciéndolo vivir las consecuencias de su personalidad.

⁷ *Juan Mondiola* era una columna semanal escrita desde 1941 por Miguel Ángel Bavio Esquiú en las revistas *Campeón*, *Rico Tipo* y *Avivato*, que contaba las aventuras de un Don Juan del mundo del arrabal. Esta caracterización se continuó en su versión cinematográfica, participando de una historia que lo involucra con el mundo del centro porteño.

⁸ *Pocholo*, *Pichuca* y *yo* era la combinación de dos columnas semanales de *Rico Tipo* escritas por Horacio Meyrialle: *Pocholo*, que contaba la vida de un joven ventajero y seductor, y *Pichuca y yo*, centrada en las peripecias de una pareja de recién casados, escrita desde la perspectiva del marido bajo el seudónimo *Yo*. Su adaptación fílmica hacía a *Pocholo* y *Pichuca* hermanos y ponía el foco en el cortejo de Eduardo (*Yo*) a *Pichuca*.

⁹ Laura Vázquez, "Historieta, cultura de masas y política", documento electrónico: http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/v/vazquez/vazquez_historieta.php, acceso 10 de junio de 2015.

¹⁰ Juan Sasturain, *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1995, p. 33.

¹¹ Alejandro C. Eujanian, *Historia de revistas argentinas 1900/1950: la conquista del público*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999, p. 162.

¹² Es interesante el lugar destacado que ocupaban los niños dentro del público al que se apuntaba con esta producción. *Radiolandia* destacaba que *Avivato* "se aleja de la realidad porque está destinada directamente a los públicos infantiles" (n. 1117, 10 de septiembre de 1949) mientras *El Heraldo del Cinematografista* señalaba que *Don Fulgencio* "sin duda interesará al mundo infantil" (20 de septiembre de 1950). Considerando la anterior ausencia en el cine argentino de un cine orientado hacia este público, podemos considerar su popularidad y relevancia a partir de estar ocupando un espacio libre dentro de la cinematografía nacional.

¹³ *Avivato* en realidad está basada en una obra de teatro de George Milton, *El Rey de los Garroneros*, y se aprovechó de la fama de la tira cómica solamente para atraer más público usando su nombre.

¹⁴ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 7.

¹⁵ Jorge B. Rivera, "Las literaturas marginales: 1900 - 1970", *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, n. 109, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

¹⁶ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Editorial Lumen, 1984.

¹⁷ Oscar Steimberg, *Leyendo historietas*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1977.

¹⁸ Oscar Masotta, *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Paidós, 1970.

¹⁹ Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1984.

²⁰ Florencia Levín, *Humor gráfico: manual de uso para la historia*, Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2015, p.14.

²¹ Para un recorrido más profundo y detallado de las líneas de investigación sobre la historieta y el humor gráfico tanto a nivel global como en Argentina se puede consultar Florencia Levín, *op. cit.*

²² Alejandro C. Eujanian, *op. cit.*

²³ Jorge B. Rivera, *Panorama de la historieta en la Argentina*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1992.

²⁴ Pablo De Santis, *La historieta en la edad de la razón*, Buenos Aires, Paidós, 1998.

²⁵ El campo de los estudios de la comedia cinematográfica ha cobrado en los últimos años un nuevo lugar con abordajes diversos y una gran heterogeneidad en la conformación del objeto de estudios. Se pueden consultar para un panorama de esta multiplicidad: Geoff King, *Film Comedy*, London, Wallflower Press, 2002; Andrew Horton and Joanna E. Rapf (eds.), *A Companion to Film Comedy*, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2013.

²⁶ Susana Gómez Rial, "La historieta", en Claudio España (comp.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*, t. 1, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000, pp. 438-439.

²⁷ Paraná Sendrós, "Cine e historieta. Un cuento de amor, traición y tinta china", en Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino, la otra historia*, Buenos Aires, Editorial Letra Buena, 1992.

²⁸ Francis Lacassin, "The Comic Strip and Film Language", *Film Quarterly*, v. 26, n. 1., Autumn 1972, pp. 11-23.

²⁹ José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 63.

³⁰ Laura Vázquez, *op. cit.*

³¹ *El Heraldo del Cinematografista*, 20 de septiembre de 1950.

³² Pablo De Santis, *op. cit.*, p. 14.

³³ En este caso en particular debemos recordar que es un film cuya fuente no era una tira cómica sino dos columnas cómicas semanales. Al ser llevadas a la pantalla sin embargo refuerzan una idea caricaturesca a partir de este tipo de decisiones que le otorgan a personajes y situaciones más vinculados con un costumbrismo tradicional un carácter cercano a la animación.

³⁴ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 180.

³⁵ Pablo De Santis, *Rico Tipo y las chicas de Divito*, Buenos Aires, Editora Espasa Calpe, 1993.

³⁶ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 273.

³⁷ A esto se hace referencia en las propias críticas de la época, como *Radiolandia* que señala que es "otra película que acaso pudiera considerarse como secuencia de la segunda, pues los personajes serán ubicados en clima parecido: el de la familia porteña", *Radiolandia*, n. 1169, 9 de septiembre de 1950.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Kelly Hopfenblatt, Alejandro; "Del papel a la pantalla: tensiones y negociaciones en la transposición de tiras cómicas en el cine argentino clásico". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 7 | Segundo semestre 2015, pp. 83-94.

URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=202&vol=7

Recibido: 20 de junio 2015

Aceptado: 2 de septiembre de 2015