

Primeras manifestaciones argentinas de sátira política animada.

El humor gráfico político en movimiento

Por Pamela C. Gionco

Quirino Cristiani, al igual que la mayoría de los pioneros de la cinematografía argentina, era un inmigrante en nuestro país. Nacido en Santa Giuletta, Pavía (Italia) en 1896, había llegado con toda su familia a la Argentina, a principios del siglo XX, cuando tenía tan sólo cuatro años. La familia Cristiani se instaló entonces en el barrio de Almagro y el joven Quirino se acercó al estudio de las artes desde su adolescencia. Así, comenzó a publicar algunos dibujos y especialmente caricaturas, en diversos diarios y revistas porteños.

Gracias a esas caricaturas se puso en contacto con el dibujante el productor italiano Federico Valle, que había llegado a Buenos Aires en 1911. Este empresario había puesto en marcha el noticiario semanal *Film Revista Valle*, de reconocido valor periodístico, y, percibiendo la avidez del público argentino por la caricatura política,¹ buscaba un dibujante que realizara ese trabajo para el cierre de cada edición. Si bien en un primer momento Valle filmaba la hoja donde Cristiani dibujaba alguna caricatura, para luego reproducirla a gran velocidad, al modo de los *lightning sketches*,² era evidente que el cine es imagen en movimiento y no una imagen detenida como lo eran las caricaturas de los periódicos. Así, cuando Federico Valle tuvo acceso a la producción francesa de Emile Cohl, probablemente *Les allumettes animées* (1908), en la cual se animaban unos fósforos, mostró el film a Cristiani, pidiéndole un trabajo similar con sus dibujos. Analizando fotograma por fotograma, Cristiani realizó algunas pruebas “un poco como un juego y otro poco como un desafío” (Bendazzi, 2008: 43), con el objetivo de alcanzar la técnica de animación. El dibujante diseñó algunas figuras bidimensionales de cartón articuladas, con las cuales ensayaba animaciones cuadro a cuadro en su propia terraza, con luz natural.

¹ La tradición de la caricatura política en la Argentina data del período colonial. A partir del siglo XIX, se editaron numerosas publicaciones periódicas dedicadas al humor gráfico político, de las cuales podemos mencionar a modo de ejemplo a El Mosquito, Don Quijote, Caras y Caretas, PBT, entre fines del siglo XIX y principios del XX, y, renovando la línea editorial, Tía Vicenta, Humor y Fierro entre las publicaciones de la segunda mitad del siglo XX. Es interesante mencionar que las primeras revistas de humor gráfico en la Argentina, así como las primeras producciones cinematográficas, estuvieron en manos de inmigrantes. Ver Dell'Acqua (1960) y Vazquez (1986).

² Los *lightning sketches* o “dibujos relámpago” era una atracción de variedades muy popular en Gran Bretaña a fines del siglo XIX, que consistía en un acto en el cual un dibujante hacía rápidamente una caricatura de tiza en una pizarra. El ingenio de cada presentador y la sucesión de sketches narraban una historia cómica. Esta técnica es considerada como el antecedente directo de la animación en el cine.

De aquellas primeras pruebas surgió *La intervención a la provincia de Buenos Aires* (1916), cortometraje “de alrededor de un minuto” (Bendazzi, 2008: 45). que acompañó al noticiario de Valle, en donde se veía a Marcelino Ugarte, conservador a cargo de la gobernación de la provincia de Buenos Aires, portando su usual sombrero de copa, que al ser golpeado por un martillo con la inscripción “intervención”, era aplastado bajo su propio sombrero. Si bien Yrigoyen no intervendrá la provincia hasta 1917, en el marco de su “política reparadora”, ya a principios de 1916 los legisladores radicales planteaban serias críticas a la gestión de Ugarte, exigiendo en varios casos la intervención de la provincia de Buenos Aires. El corto de Cristiani, por tanto, hace eco de aquellos debates más que de la política llevada a cabo por el electo presidente de la República.

Lamentablemente, los largometrajes políticos de Cristiani se encuentran hoy perdidos. En 1926, un incendio destruyó las copias del primer largometraje de animación de la historia, *El apóstol* (1917), guardadas en los depósitos pertenecientes a Federico Valle. Otros dos incendios, en 1957 y en 1961, extinguieron la producción de Cristiani posterior a los años veinte, incluyendo el primer largometraje sonoro de animación, *Peludópolis* (1931). La imposibilidad de ver ese material, sumado a la falta de políticas de archivo en la Argentina, dificulta considerablemente un estudio exhaustivo de su producción. Es notable que la única biografía de Quirino Cristiani, publicada recientemente en castellano, haya sido escrita por un italiano, Giannalberto Bendazzi, que logró entrevistar al dibujante en 1981 antes de su muerte, y reconstruyó un capítulo importante de la cinematografía argentina. Existe además una entrevista audiovisual realizada por Jorge Surraco a principios de los años ochenta y un reciente documental sobre la producción de Cristiani, *Quirino Cristiani - The mystery of the first animated movies* (Gabriela Zuccheli, 2007), que recupera una filmación promocional de los Estudios Cristiani, que antecedió la proyección de *Peludópolis* (1931), entre otros documentos. Con todo, las películas animadas de Cristiani merecen aún un estudio más profundo. Nos proponemos entonces realizar un acercamiento a su obra, en relación al contexto social y político, a partir de las imágenes y de los documentos que todavía existen y de los producidos recientemente, que mantienen viva la historia de este dibujante-inventor.

Primer acto: la apoteosis de El apóstol

En 1912 se promulga en la Argentina la denominada Ley Sáenz Peña, que establece el voto secreto y obligatorio de todos los ciudadanos varones mayores de 18 años para la elección de sus representantes. Esta ley abrirá por primera vez las puertas hacia una democracia participativa, luego de más de treinta años de permanencia del régimen conservador, con la asunción a la presidencia

de Hipólito Yrigoyen en 1916. Hasta la reforma, el dirigente radical había mantenido firme la abstención de su partido en las elecciones de “voto cantado”, que no aseguraban la libertad de sufragio y garantizaban la victoria de los candidatos oficialistas. Como contraparte de su política abstencionista, Yrigoyen era considerado un gran conspirador revolucionario por sus contemporáneos. Más allá de sus vínculos familiares³ el dirigente orquestó las dos fallidas revoluciones de 1893 y de 1905 contra el régimen conservador. El intransigente abstencionismo revolucionario de la Unión Cívica Radical fue entonces el programa que sostuvo Yrigoyen durante el gobierno oligárquico del Partido Autonomista Nacional⁴ que, según sus opositores, usurpaba inconstitucionalmente el poder, mediante el fraude y la fuerza.

Al margen de estas estrategias políticas, varios biógrafos han intentando analizar la adusta personalidad de Hipólito Yrigoyen; quizás la caracterización dada por Manuel Gálvez sea la más certera, al denominarlo “el hombre del misterio”. Su rectitud política y moral, en consonancia con su austera forma de vida, le han permitido al escritor afirmar, como leve crítica, que Yrigoyen “vive enclaustrado entre las paredes de esos principios” (Gálvez, 1939: 213).

El presidente, por su notoriedad y por sus características, era un excelente personaje para llevar la caricatura política a la pantalla. El éxito de *La intervención a la provincia de Buenos Aires* había llamado la atención de Guillermo Franchini, un próspero empresario, dueño de la céntrica confitería porteña Richmond y de algunas salas de cine y teatro. Franchini contactó a Valle para proponerle el negocio de producir un largometraje con el mismo espíritu. Él pondría el dinero y Valle se encargaría de la concreción del proyecto. Era evidente que el equipo de animación debía ampliarse para aceptar el nuevo desafío. Así, el productor incorporó como guionista a Alfonso de Laferrère, hijo de Gregorio de Laferrère, un popular dramaturgo de la época, autor de *Las de Barranco* y *Jet-tatore*, entre otras obras teatrales. Laferrère padre era también una activa figura política, relacionada inicialmente con el Partido Autonomista, fundado por Adolfo Alsina, luego con la Unión Cívica, para terminar fundando su propio partido, el Partido Nacional Independiente, por el que asumió una banca de diputado durante diez años. Difícilmente pueda rastrearse si el vínculo entre Valle y Laferrère hijo tenía intenciones políticas, pero es evidente que existía cierta tendencia en el proyecto encarado, especialmente al saber que el título *El apóstol* fue consensuado entre el productor y el guionista.

³ Yrigoyen era sobrino de Leandro N. Alem, aguerrido opositor de la oligarquía gobernante, que organizó la Revolución del Parque en 1890, levantamiento en armas de la Unión Cívica.

⁴ El P.A.N. fue un partido conservador de línea liberal, laicista y positivista que detentó el poder entre 1880 y 1916.

Más allá de que en las representaciones plásticas propias de la modernidad, ya sean retratos o caricaturas, “la transición desde el simbolismo religioso al político es muy natural” (Gombrich, 1968: 176) y de que, por supuesto, los vínculos políticos entre la Unión Cívica Radical y la Iglesia Católica argentina podían dar marco para la sátira, podemos rastrear en el propio ambiente político de la época el origen de la denominación “apóstol”, aplicada, en este caso, a la figura del presidente electo por el voto popular.

Sancionada la Ley Sáenz Peña, la U. C. R. ve concretada la posibilidad de participar en las elecciones en términos más favorables, por lo cual abandona su estrategia abstencionista. Al ganar varias elecciones provinciales, el gran desafío que se presenta es la sucesión presidencial de 1916. Cada línea interna propone su candidato, pero de la Convención nacional del partido, realizada en marzo de 1916, sólo surge un nombre: Hipólito Yrigoyen. Al ofrecerle la candidatura a la presidencia, Yrigoyen se niega a la misma. En el texto de su renuncia, presentado a la Mesa Directiva de la Convención radical, afirma: “Tengo la convicción de que haría un gobierno ejemplar; pero un gobierno no es nada más que una realidad tangible, mientras que un *apostolado* es un fundamento único, una espiritualidad que perdura a través de los tiempos, cerrando un ciclo histórico de proyecciones infinitas”⁵ (Fovié, 1923: 90). Los convencionales, afiliados y delegados reunidos mantienen firme su intención de que el viejo caudillo sea candidato a presidente por la UCR. Se propone entonces la conformación de un grupo de emisarios para que se dirijan hasta su residencia e intenten convencerlo personalmente de aceptar la candidatura. Ante la comitiva, con la fe de tener en sus manos el futuro de la República, Yrigoyen le dice a aquellos delegados: “Hagan de mí lo que quieran” (Luna, 1982), llevando triunfalmente su nombre a las urnas en abril de ese mismo año. Así, con ese discurso de renuncia ante la Convención nacional del radicalismo, es el propio Yrigoyen quien se pone la capa de “apóstol” cívico.⁶

Luego de la Convención, se publica en Buenos Aires *El hombre*, elogiosa biografía de Hipólito Yrigoyen escrita por Horacio Oyhanarte, diputado radical y secretario de la Convención nacional del partido. Este texto de “actualidad política”, según afirma el autor en el prólogo, agotado rápidamente, refuerza la imagen mítica e intachable del carismático dirigente, aportando un factor determinante para la elección del candidato presidencial del Partido Radical. En esa obra se relata épicamente la carrera política de Yrigoyen y, en especial, se comentan en detalle los sucesos de marzo de ese año en la Convención radical. La

⁵ El subrayado es nuestro

⁶ Es interesante observar que el mismo Leandro N. Alem ya había sido caricaturizado como apóstol luego de la Revolución de 1890, en el periódico anticlerical *El Mosquito* (publicado en Buenos Aires entre 1863 y 1893), remarcando negativamente el vínculo entre los radicales y la Iglesia Católica.

misma biografía laudatoria de Oyhanarte será reeditada, nada menos que en 1945, por la Editorial Claridad, bajo el título: *El hombre: Hipólito Yrigoyen, apóstol de la democracia* (Oyhanarte, 1945), incorporando ya al imaginario la caracterización del personaje.⁷

Para completar el equipo del primer largometraje animado, Federico Valle contrató a Andrés Ducaud, arquitecto y escenógrafo, para que se encargara de la realización de maquetas de algunos edificios de Buenos Aires, y, por expreso pedido del inversor Franchini, convocó al más célebre caricaturista de la época: Diógenes “el Mono” Taborda, que trabajaba en el famoso diario *Crítica*, de Natalio Botana. Gracias al poder editorial del humor gráfico, Taborda sintetizó cómicamente la situación política de la Argentina. Sus viñetas más recordadas son las *Hípicas*, donde resignificaba la jerga del turf desde la imagen. Ya incorporado al proyecto, se le había encargado a Taborda la creación de los personajes. Pero, al parecer, sus dibujos eran muy ricos en detalles, lo que dificultaba la animación con la técnica de Cristiani. Además, según Bendazzi, “la enorme cantidad de trabajo lo intimidó, y la disciplina necesaria, lenta, y la elaboración paciente, dado su carácter, todo genio y desorden, a la larga le resultó insoportable” (2008, 48). Así, Cristiani se ocupó de la mayor parte del trabajo, modificando cada uno de los diseños de los personajes, haciéndolos más simples, para poder realizar las marionetas bidimensionales para la animación. El italiano desarrolló de tal modo la técnica ensayada con *La intervención a la provincia de Buenos Aires* que patentó su invento en 1917.⁸

Al jurar el cargo de presidente, Yrigoyen declara “no he venido a castigar ni a perseguir sino a reparar”. La reparación política e histórica llevada a cabo por el nuevo gobierno consistirá en imponer la restauración constitucional de la Nación ante lo que consideraba los vicios del Régimen, “todas las injusticias morales y políticas, sociales y positivas” (Romero, 2008: 225). Aunque guiado quizás por los más elevados ideales de la rectitud democrática, a partir de su programa de gobierno, “los argentinos quedan divididos en dos partes: los réprobos y los puros, el Régimen y la Causa” (Gálvez, 1939: 246), siendo el Régimen, la oligarquía conservadora del ochenta, y la Causa, la fe doctrinaria del Partido Radical.

La sencilla pero efectiva trama del film *El apóstol* consistió en satirizar los altos objetivos del presidente electo recientemente. En este largometraje, Hipólito Yrigoyen recostado en su modesta cama, reflexiona sobre los vicios mo-

⁷ El Senado de la Nación realizó en la década de 1980, en plena recuperación de la democracia, una recopilación de documentos y discursos del Presidente Yrigoyen. Podría pensarse que su simbólico título también hace referencia a la caracterización mencionada. (Yrigoyen, 1986).

⁸ Según referencia de Bendazzi (op.cit., 51), el invento se patentó con el n° 15.498 en 1917.

rales de los argentinos, quedándose profundamente dormido. En la representación del sueño, el espíritu de Yrigoyen se desprende de su cuerpo, dirigiéndose vestido de apóstol al Olimpo, donde se encuentra con distintas divinidades a las que les relata las indecorosas actuaciones de los porteños. La diatriba será acompañada por una sucesión de personajes de la política nacional que comentarán sobre el caos administrativo de la Municipalidad de Buenos Aires, o sobre la situación económica del país. Con ánimos de redención, el Apóstol le pedirá a Zeus sus rayos para purificar la ciudad de Buenos Aires, dando la escena más costosa y espectacular del film: el incendio del Congreso, la Municipalidad, la Aduana, el edificio de Obras Sanitarias, entre otros, reproducidos minuciosamente en maquetas de gran tamaño por Andrés Ducaud. Luego de la destrucción vendrá la reparación, dando pie a las interpretaciones del público.

Ernst Gombrich, reconocido historiador del arte, ha dedicado varias páginas de su producción intelectual a la caricatura, en especial la política. En uno de sus primeros trabajos, reconoce que “la caricatura, en su mejor momento, dio al artista los medios de convertir una ecuación intelectual en una fusión visual, concediendo así al dibujante político una de las más eficaces armas de su arsenal” (1968, 171). La realización de *El apóstol* establece una representación visual de la caracterización mítica de Hipólito Yrigoyen, configurando una imagen (y una narración satírica) de la idea de rectitud moral del personaje político. A la vez, continúa la que consideramos una particular tradición de humor gráfico político argentino, según la cual la caricatura no sólo satirizaba a los políticos sino que también le daba publicidad a los actos de gobierno. Así como *El Mosquito* promovió los ideales liberales de la Generación del Ochenta, y *Don Quijote* enarbó las banderas de la Revolución de 1890 de la Unión Cívica, *El apóstol* ungió a la figura de Yrigoyen, plasmando visualmente su apostolado cívico, base de la sátira, exponiendo uno de los puntos más que relevantes en la recta política gubernamental del caudillo radical.

El film se estrenó el 9 de noviembre de 1917, en el Cine Select, propiedad de Guillermo Franchini. La recepción de la prensa fue muy positiva y elogiosa. Se hacía hincapié en la relación con la “palpitante actualidad política”, en la técnica y en la titánica empresa de hacer 58.000 dibujos, valorando el film como un acontecimiento único hasta el momento. No podía faltar la comparación con recordadas publicaciones de caricaturas, como *Don Quijote*,⁹ que ya tenían el cariño del público, gracias a la presencia y permanencia de dichos periódicos en la vida porteña.

⁹ “El público porteño vuelve, como en los viejos tiempos, a reír de sus políticos, y el espíritu colectivo encuentra hoy mejor que en los días de Demócrito en su inolvidable Don Quijote el más moderno procedimiento para dar expansión a su inofensiva malicia, el dibujo animado.” (La Razón, 10/11/17).

El historiador Domingo Di Núbila afirma que *El apóstol* “no tuvo un éxito relacionado con la magnitud del esfuerzo que demandó hacerla” (1959, 26). Bendazzi aclara que el film fue un gran suceso, pero restringido sólo a la ciudad de Buenos Aires (2008, 56). Se proyectó durante meses, resultando un éxito económico para Franchini y para Valle. Pero no hubo ninguna distribución en el interior, y el particular tema político dificultaba su comprensión en el exterior. Quirino Cristiani no fue debidamente retribuido con los saldos de la producción de *El apóstol*. Su nombre no resaltó en los créditos, a pesar de haber hecho la mayor parte del trabajo. Además, su pago como dibujante y animador no fue adecuado al porcentaje de ganancias por taquilla, que, como ya mencionamos, sólo se distribuyó entre los empresarios inversores.

La Primera Guerra Mundial (1914-1918) fue uno de los tantos temas delicados en la agenda política nacional durante el gobierno de Yrigoyen. La posición neutral tomada por el gobierno radical era la única manera de compensar las diversas líneas ideológicas de los actores políticos del período que presionaban para cambiar la posición oficial. El ejército argentino admiraba la tradición militar prusiana, al tiempo que la oligarquía argentina rendía culto a Francia e Inglaterra. Por otra parte, las exportaciones argentinas se hubieran visto perjudicadas en caso de apoyar a uno de los dos bandos, por lo que la neutralidad beneficiaba económicamente a nuestro país. El 4 de abril de 1917 el buque mercante Monte Protegido, de bandera argentina, fue hundido en una zona de bloqueo alemana, en viaje hacia el puerto de Rotterdam. El gobierno argentino pidió inmediatamente ante el gobierno alemán un resarcimiento por este hecho que tensaba la relación diplomática entre Argentina y Alemania. La conciliadora respuesta alemana mostró la disposición de reparar los daños causados, pero el hundimiento no fue bien visto por los pro-aliados argentinos, entre quienes se encontraban, entre otros, el nacionalista Ricardo Rojas y el socialista Alfredo Palacios, registrándose incluso disturbios en locales relacionados con aquel país, como por ejemplo el Club Alemán.¹⁰

La novedad política suscitó un nuevo encargo para Quirino Cristiani, siguiendo la línea iniciada con *El apóstol*. Según su biógrafo italiano, la propuesta surgió por parte de un empresario relacionado con la gran tienda porteña Gath & Chaves, que se oponía activamente a los alemanes (Bendazzi, op.cit.: 64). Raúl Manrupe, por su parte, afirma que la explotación comercial de la noticia fue una producción del mismo Valle, con argumento a cargo de José Bayoni.¹¹ De cual-

¹⁰ S.n., "El hundimiento de la goleta Monte Protegido (abril de 1917)" en <http://www.cema.edu.ar/ceieg/arg-ree/8/8-057.htm> [visitado el 25 de julio de 2008]

¹¹ Manrupe se refiere a Sin dejar rastros como un cortometraje, aunque varias otras fuentes lo reconocen como un largometraje, llegando incluso a reconocerse como el segundo largometraje animado de la historia (Manrupe, 2004: 17).

quier forma, *Sin dejar rastros* (1918) fue claramente una obra que apuntaba a satirizar el conflicto desde una perspectiva crítica, ya que retomaba el suceso desde lo anecdótico. Al margen del intercambio diplomático, los diarios comentaban los comunicados emitidos por el embajador prusiano en Argentina, el Barón von Luxemburg, que se habían dado a conocer en el marco de las negociaciones, entre los cuales se le ordena a un submarino alemán que hunda al Monte Protegido “*spurlos versenkt*”, traducido como “hundido *sin dejar rastros*”, frase que fue muy comentada en la sociedad porteña. Por esta razón, reconocemos que el título elegido para este largometraje se anclaba en la anécdota más que en la noticia, desde una posición ideológica evidente frente a los hechos. Además, todos los tripulantes del Monte Protegido sobrevivieron al ataque y pudieron dar testimonios que acusaban directamente al bando alemán.

La proyección pública del film se realizó sólo una vez, el 7 de mayo de 1918, día de su estreno en el cine Select. Todas las copias fueron secuestradas al día siguiente por una orden municipal para evitar el reinicio de un conflicto internacional que ya se había dado por terminado, lo que convirtió la producción en una total pérdida económica.

Considerando que “el caricaturista juega con las metáforas, produce metáforas visuales a partir de imágenes reconocidas y reconocibles para opinar, para provocar risa a partir de un pacto con sus lectores/espectadores” (Gombrich, 1997: 343), se debe aceptar que los dos primeros largometrajes de Cristiani, en particular *El apóstol*, lograron efectivamente establecer un pacto con los espectadores de la época, con las multitudes, al menos, de la ciudad de Buenos Aires. Esas “metáforas visuales” volverán a ser explotadas por Quirino Cristiani durante la segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen.

Entreacto: Una noche de gala en el Colón

Las detalladas maquetas que Andrés Ducaud había realizado para la secuencia del incendio divino en *El apóstol* evidentemente habían impresionado al productor Federico Valle, que le permitió dirigir dos arriesgadas producciones de sátira política, de las cuales tampoco se conserva ninguna copia. Por referencia del historiador Jorge Couselo, podemos mencionar que la primera, aparentemente realizada con la técnica del dibujo animado, se conoció con el nombre de *Abajo la careta* o *La república de la jaija*, y fue estrenada el 18 de marzo de 1918, en los cines Grand Splendid, Esmeralda, Callao y Petit Palace (Couselo, 1971). La producción contaba con una duración similar al primer largometraje de Cristiani y figuraba a cargo de la Graphic Film, de Ducaud & Co., probablemente con el amparo de Valle. Se desconoce quiénes fueron los colaboradores de Ducaud en esta empresa.

El film criticaba la política del régimen conservador, dando un implícito apoyo al gobierno del presidente Yrigoyen. Los personajes eran representaciones caricaturescas de identificables miembros de la alta sociedad y de la política argentina y las situaciones se ambientaban en escenarios reconocibles de la ciudad de Buenos Aires. Según afirma Couselo, “el guión, de autor desconocido, abandonaba la alegoría precedente e iba directamente a lo anecdótico” (1971, s/d), por lo que es claro que la obra basaba su hilaridad en los conocimientos populares y cotidianos de los espectadores.

La siguiente producción de Valle introdujo técnicas de animación de muñecos, sosteniendo el espíritu innovador en este género. El único antecedente de animación con muñecos había sido realizado también por el equipo de Valle, animando unas obras originales de Horacio Butler (Di Núbila, 1959: 26).

Aparentemente, *Una noche de gala en el Colón* (1918) estuvo a cargo de Andrés Ducaud por la importancia de su aporte para la realización de los muñecos y de la maqueta que representaba detalladamente el interior del prestigioso teatro. El film combinaba la animación de los muñecos y segmentos de dibujos animados, a cargo nuevamente de los dibujantes Quirino Cristiani y Diógenes Taborda. Como lo menciona su título, el film narra una función de gala en el Teatro Colón, donde se representa la ópera *Carmen*, de Bizet, por lo que la película también fue conocida con el nombre de *La Carmen criolla*.

Según el comentario de Domingo Di Núbila:

La película se dividió en dos partes. La primera, animada por muñecos, comenzó en el vestíbulo, con la llegada de los personajes y la formación de corrillos, siguió con la entrada a la sala y concluyó cuando todos habían tomado asiento. La segunda, en dibujos, mostró la representación de la ópera, con Yrigoyen haciendo de Carmen y sus ministros y amigos como Don José, Escamillo, Micaela, el Remendao, etc. La orquesta, según había esperar, estaba formada por gatos. [...] Además de los notables del yrigoyenismo, [Taborda] incluyó a otros infaltables en los grandes acontecimientos de entonces, desde Benito Villanueva, Julito Roca, Saavedra Lamas y Guerrico Williams hasta el “payo” Roqué y el mismísimo “negro” Raúl (1959: 26)

El sistema de personajes, entonces, al igual que en las anteriores producciones de este estilo, consistía en una presentación de figuras públicas que los espectadores conocían y reconocían en la representación. El humor de estas producciones se basa en la efectiva relación entre las personalidades relevantes, su práctica política y sus caracterizaciones populares.

Nuevamente, la explotación comercial del film parece no haber saldado los costos de su realización.

Segundo acto: el golpe a Peludópolis

Luego de la primera presidencia de Yrigoyen, los radicales mantuvieron el poder con la elección de Marcelo T. de Alvear en 1922. Este último, miembro de una distinguida familia patricia argentina, desde principios de siglo disfrutaba del ambiente parisino, primero por comodidad personal y luego como embajador de Yrigoyen. Su regreso al país se dio efectivamente a partir de su elección como presidente de la Nación. De hecho, la campaña electoral se llevó a cabo mientras Alvear estaba aún en París y las celebraciones oficiales por su triunfo se realizaron en la embajada argentina en Francia. Marcelo T. de Alvear regresó al país recién después de visitar a las máximas autoridades de varios países europeos. Satirizando estos hechos, Andrés Ducaud filmó *El viaje de Marcelo* (1922), con dibujos de Pedro Ángel Zavala (“Pelee”) y de Ramón Columba, dos famosos caricaturistas de la época (Manrupe, 2004: 17). Esta producción de Tylca se estrenó el 12 de octubre de 1922 y mostraba al Presidente Alvear en simpática audiencia con Víctor Manuel III, rey de Italia, el Papa y otros personajes de la política europea.

Las discrepancias políticas entre Yrigoyen y Alvear eran en verdad la expresión de las internas radicales entre un grupo de tendencia popular y de clase media-baja, y otro grupo, denominado “azules” o “galeritas”, de tendencia más conservadora y de clase media alta, con gran apoyo de los electores porteños. La profundización de estas diferencias llevó, en la década del veinte, a la separación entre radicales personalistas, que apoyaban incondicionalmente a Yrigoyen, y antipersonalistas, que criticaban la verticalidad y la reverencia ciega del viejo líder. Si bien Alvear terminó apoyando a los antipersonalistas, nunca se separó formalmente de la UCR. Su presidencia estuvo signada por la bonanza económica. Luego de la Primera Guerra Mundial, la recuperación internacional benefició a la Argentina. La posición social del presidente y su matrimonio con la soprano Regina Paccini, promovieron la visita de miembros conspicuos de la aristocracia europea, tales como el príncipe de Gales y el príncipe Humberto de Saboya.¹²

En las elecciones presidenciales de 1928, los radicales antipersonalistas presentaron una fórmula apoyados por los conservadores. A pesar del paso de los años, Hipólito Yrigoyen obtuvo el apoyo absoluto con casi el 60% de los votos, asumiendo su segunda presidencia con un apoyo masivo que no se había visto disminuido por el paso del tiempo. Pero la historia de este período será distinta. Para 1928, no sólo se había modificado considerablemente el contexto nacional e internacional, sino que también había envejecido el mismo Yrigoyen, quien aunque no había perdido las mañas, veía cómo habían mermado su salud

¹² Cristianí le dedicará a este personaje un largometraje cómico titulado *Humbertito de Garufa* (1924) para retratar sus comentadas andanzas en nuestro país.

y su capacidad de reacción ante la cambiante economía mundial y la siempre amenazante oposición. Los funcionarios yrigoyenistas se habían vuelto obsecuentes y, sin más, habían caído en los mismos vicios administrativos que los conservadores del Régimen. Al tiempo que la imagen positiva del gobierno de Yrigoyen disminuía, la caída de la bolsa de Wall Street de 1929 tuvo graves consecuencias en nuestro país. En este contexto se sucedieron diversos conflictos sociales y la gestión radical no supo o no pudo pilotear la crisis. La tensión política en este clima enrarecido se veía profundizada por los ataques de la prensa, fundamental medio masivo para la configuración de la opinión pública, y de ciertos sectores de la sociedad, como los estudiantes universitarios y las fuerzas nacionalistas que conspiraban desde las mismas Fuerzas Armadas contra el gobierno radical.

Algo casi anecdótico, ya desde la primera presidencia de Yrigoyen, la oposición le había puesto al caudillo radical el sobrenombre de “El Peludo”, por su ascetismo y parquedad. El mote hace referencia a un animal autóctono de la Argentina, que suele ocultarse en cuevas subterráneas, también conocido como tatú carreta o armadillo, solitario mamífero con un rígido caparazón de placas que lo protege.¹³ Algunas fuentes afirman que el apodo fue impuesto por Francisco Urriburu, primo del general José Félix Urriburu y director del diario *La Frontera*, de tendencia conservadora. Por supuesto, los caricaturistas no tardaron en hacerse eco de esa denominación en las populares representaciones de humor gráfico político, zoomorfizando la sobria figura de Yrigoyen. Así, cumplieron con el secreto de la buena caricatura, según Gombrich, la cual “ofrece de una fisonomía una interpretación que nunca podremos olvidar y que la víctima parecerá acarrear para siempre, como un embrujado” (1979: 298).

Por su parte, Quirino Cristiani había progresado en el mundo cinematográfico, asumiendo en 1927 el cargo de *art director* de la sección publicidad de la Metro Goldwyn Meyer en la Argentina, cuya función era la de realizar los carteles promocionales de las películas de la mayor para el estreno en nuestro país. Cristiani realizó algunas producciones más con Valle, como la mencionada *Sin dejar rastros*, y luego pudo independizarse, llevando a cabo proyectos propios, como el PubliCine, un cine móvil de carácter comercial que recorría los barrios porteños. En 1928 se inauguraron los Estudios Cristiani, que se dedicaron inicialmente a la producción publicitaria. Los estudios contaban con laboratorio propio, por lo que su creador también se dedicó comercialmente al revelado y copiado de films, además del subtítulo de los films extranjeros.

¹³ Algunas fábulas folclóricas argentinas hacen referencia a peleas entre armadillos y zorros, dando por vencedores a los peludos. El periódico *Don Quijote* había impuesto la representación de Julio A. Roca como un zorro. Quizás puede ser esta otra razón para la caracterización de Yrigoyen como peludo, ya que venció políticamente al conservadurismo roquista.

Ya con sus propios medios y equipo de colaboradores, Cristiani comenzó en 1929 un nuevo proyecto de animación que reflejaba la actualidad política del país. Con la idea ya pensada, convocó como guionista a Eduardo González Lanuza, un joven poeta de origen español que había fundado junto a Jorge Luis Borges la revista *Prisma* y que había integrado el grupo intelectual de la publicación *Martín Fierro*. En esta oportunidad, Cristiani se abocó él mismo al diseño de personajes, la animación, la producción y la dirección del largometraje, enfocado con mentalidad empresaria. Introduciendo innovaciones técnicas de sonido, el equipo artístico se completó con el aporte musical del compositor José Vázquez Vigo, también de nacionalidad española.¹⁴

Originalmente, *Peludópolis* (1931) trataba sobre la incompetencia de los ministros de Yrigoyen y la ambición desmedida de los radicales en el gobierno. El trabajo había comenzado hacía aproximadamente un año, cuando el 6 de septiembre de 1930 el golpe de Estado sorprendió a Cristiani y a su equipo. Con tres cuartas partes del trabajo ya realizado, la única manera de salvar el costoso proyecto era modificando varias escenas, en especial la secuencia final, incluyendo a la producción estos nuevos personajes del escenario político.

Reconociendo los cambios eventuales en la política, Cristiani ideó una fábula, que presentaba, probablemente en los programas de mano, de la siguiente manera:

La nave del Estado divide las olas del océano, rodeada de tiburones. Algunos corsarios de hoy, guiados por un extraordinario personaje, El Peludo, toman la nave y expulsan a su capitán, El Pelado. Ya dueños del barco, los piratas continúan la navegación hasta que encuentran una apacible isla, la República Quesolandia, en donde se establecen. En la isla tienen lugar las más divertidas peripecias, hasta que un buen día aparece en el horizonte un pequeño barco de papel piloteado por el General Provisional, el cual, junto a Juan Pueblo, comienza una obra de reparación cuyo fin es volver a poner en su lugar a la isla desquiciada (Bendazzi, 2008: 101)

El desafío de esta obra fue la numerosa cantidad de personajes que se incluían en la historia, “imágenes reconocidas y reconocibles” (Gombrich, 1997: 343) para causar la hilaridad del público al interpretar la crítica¹⁵. La nave del Estado es grande y opulenta. Surcando entre los tiburones de la oposición, el “Pelado Baibiene”, que no es otro que el presidente Marcelo T. de Alvear, disfruta de su gestión recostado en una reposera veraniega, por supuesto con su infaltable

¹⁴ Vázquez Vigo hará la dirección musical de varias películas del período industrial, tales como *Besos Brujos* (José A. Ferreyra, 1937) y *Monte Criollo* (Arturo S. Mom, 1935)

¹⁵ Como mencionamos, el film fue destruido en los incendios de los Estudios Cristiani. Aun así, es posible aproximarnos a una interpretación de su contenido político en base a los testimonios, las caricaturas y móviles para animación de los personajes que todavía se conservan.

galerita. Acompaña al Pelado su segundo de a bordo, “Tamborcito”, caricatura del antipersonalista José P. Tamborini, ministro del Interior de Alvear.

Entre los obsecuentes “corsarios” yrigoyenistas se puede reconocer al ministro de Hacienda, Enrique Pérez Colman (“Per’es el colmo”) y a Elpidio González (“el gran capitán González de Córdoba”), que fuera vicepresidente de Alvear, y ministro de Guerra de la segunda presidencia de Yrigoyen. La decisión de poner a un civil al frente de esta cartera y del ministerio de Marina fue una cuestión que irritó bastante a los militares, que ya estaban disconformes con las políticas de Yrigoyen hacia las FF.AA.

El Peludo dirige entonces la nave del Estado a la República Quesolandia, una isla con forma de queso, denominación en lunfardo para referirse al dinero, remarcando los evidentes intereses de los radicales. En el desembarco, otro personaje reconocible, vestido de cura y sosteniendo un rosario, es José Luis Cantilo, católico devoto, y uno de los fundadores de la Unión Cívica Radical. Cantilo era amigo personal de Yrigoyen y lo había acompañado en toda su carrera política. Llegó a ser el interventor de la provincia de Buenos Aires en 1917 y luego su gobernador, en 1922.

Aparecen también unos personajes, vestidos y encapuchados de negro, con los rostros cubiertos, pertenecientes al “Klan Destino”. Estas figuras satirizan al grupo de operaciones conocido como Klan radical, surgido en 1929. Se sospechaba que actuaban bajo las órdenes directas de Yrigoyen y representan una “expresión [...] de lo más oscuro en el radicalismo” (Rock, 1997: 250). Esta fuerza de choque, que asume en su nombre una funesta relación con el Ku Kux Klan, se mantenía en el anonimato ejerciendo la violencia física en un clima de tensión política. Los rumores de la existencia de este grupo parapolicial se incrementaron cuando, en noviembre de 1929, fue asesinado Carlos W. Lencinas, notable radical antiyrigoyenista de la intervenida provincia de Mendoza.

En el horizonte del gobierno de Yrigoyen aparece por derecha “un pequeño barco de papel”, conducido por el “General Pepe Provisional” (“el que le sopló la dama”), caricatura de José Félix Uriburu, prominente general de declarada admiración al régimen fascista de Mussolini, acompañado por su ministro del Interior Matías Sánchez Sorondo (“Contramaestre Sancho Orondo”), quien le recomendará a Uriburu, ya en el gobierno, una restrictiva reforma electoral. También los acompaña Agustín P. Justo, “el paracaidista”, militar que había sido director del Colegio Militar y ministro de Guerra de Alvear, hombre de notable influencia entre las tropas y de evidente ambición política, que supo esperar la oportunidad para acceder al gobierno (aún de facto), a través de un golpe de palacio en 1932. Ese “pequeño barco de papel” será el primer golpe de Estado de la historia argentina y el terrible comienzo de la denominada “Década Infame”.

Sin más, quizás aludiendo a esta representación, José María Rosa considera que el Peludo “era un piloto para orientar el rumbo, no un capitán para dirigir la nave” (Rosa, 1992: 21).

Lo más llamativo de esta tropa golpista que viene a “poner orden” en Quesolandia es la presencia de un personaje gauchesco, un payador llamado Juan Pueblo, representación popular del hombre medio argentino. Esta aparición genera ciertas controversias al considerar su función narrativa. Se desconoce si Juan Pueblo aconseja, acompaña o impulsa a los militares a desembarcar en Quesolandia, pero sin lugar a dudas este personaje, en el marco de la sátira *Peludópolis*, no puede menos que representar la participación civil en el golpe militar de 1930.

El estreno del largometraje se realizó el 16 de septiembre de 1931, en el Cine Renacimiento. Entre los espectadores se encontraba el presidente de facto José Félix Uriburu, que la consideró una “notable apología de las fuerzas armadas argentinas” (Bendazzi, 2008: 103). A pesar de ese comentario, los títulos iniciales de *Peludópolis* mantenían la ambigüedad ideológica en pos de la hilaridad:

Espectador imparcial:
No hallarás en esta vista
Ni prédica partidista
Ni insultos a tal o cual.
Es alegre, espiritual,
Y si lo cacha al Dotor
Es sin odios ni rencor.
No la mires con recelo,
Tomarle al Peludo el pelo
Es casi hacerle un favor¹⁶

Tal como plantea Gombrich, en una representación de humor gráfico político, “el que riamos o no, dependerá de la gravedad del asunto” (1968: 168). Es más que evidente que lo funesto del golpe militar, pasado el apoyo civil inicial, no daba aire para la risa. La prensa fue elogiosa con la obra, pero el público no acompañó la iniciativa, dejando saldo negativo en las cuentas de Cristiani. Al morir Yrigoyen, en 1933, una gran cantidad de personas acompañaron el féretro en silenciosa despedida. Cristiani, que estaba entre aquella multitud, retiró las copias de distribución de *Peludópolis* por respeto al caudillo.

¹⁶ Títulos iniciales de *Peludópolis*, citado en Bendazzi, (op. cit., p. 103); y en Manrupe-Portela (1995: 455).

A modo de conclusión

Las obras que hemos trabajado no sólo demuestran la potencialidad de la imagen humorística como disparador crítico de la situación política, sino también la efectiva utilización de innovadoras técnicas de animación en nuestro país.

Las sátiras animadas de Cristiani y Ducaud se atrevieron a plasmar la contemporaneidad social y política, a diferencia de otras producciones cinematográficas del período, con algunas excepciones como *Juan Sin Ropa* (George Benoît, 1919). La posibilidad de las sátiras animadas de abordar temas de eminente actualidad política es el valor agregado que marca la diferencia con otras producciones. Como hemos analizado, los numerosos personajes que se presentan en estos films eran parte activa del escenario político al momento de su realización y sus temáticas estaban íntegramente relacionadas con la práctica y con el discurso político de dichos actores, arraigados en la opinión popular. Basándose en la larga tradición de humor gráfico político en la Argentina, estas sátiras animadas llevaron a la pantalla un modo de expresión legitimado como la caricatura, que permitía a los dibujantes editorializar sobre la actualidad política, dando un punto de vista que no dejaba de ser un comentario de las situaciones cotidianas. Esta característica fue quizás la de mayor relevancia para el cine social y político posterior, que en el futuro arbitraría diversos medios expresivos y técnicos para, en definitiva, hablar del propio presente político.

Bibliografía

- s.n. (1917), “Estreno de El apóstol”, *La Razón* – sábado 10 de noviembre.
- s.n. (1917), “El hundimiento de la goleta Monte Protegido (abril de 1917)” en <http://www.cema.edu.ar/ceieg/arg-rree/8/8-057.htm> [visitado el 25 de julio de 2008], en VV. AA., *Historia general de las relaciones exteriores de la República Argentina* [<http://www.cema.edu.ar/ceieg/arg-rree/historia.htm>, visitado el 25 de julio de 2008]
- Bendazzi, Giannalberto (1996), “Quirino Cristiani, the untold story of Argentina’s pioneer animador”, en *Animation World Magazine* n° 4 (julio)
- Bendazzi, Giannalberto (2008), *Quirino Cristiani, pionero del cine de animación* (Dos veces el océano) Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Couselo, Jorge M. (1971) “Aquellos primeros dibujos animados de largo metraje”, en *Todo es Historia* Nro. 47, Buenos Aires, marzo.
- Dell’Acqua, Amadeo (comp.) (1960), *La caricatura política argentina: antología*. Buenos Aires, Eudeba.

Di Núbila, Domingo (1959), *Historia del Cine Argentino*. Buenos Aires, Ed. Cruz de Malta, T. I.

Fovié, Jorge G. (comp.) (1923), *Discursos, escritos y polémicas del Dr. Hipólito Yrigoyen: 1878-1922*. Buenos Aires, Establecimiento Gráfico de T. Palumbo.

Gálvez, Manuel (1939), *Vida de Hipólito Yrigoyen: el hombre del misterio*. Buenos Aires, Ed. Kraft.

Gandía, Enrique de (1991), “De Yrigoyen a Irigoyen: la genuflexia radical”, en *Revista Historia* Nro. 42, año XI (junio-agosto). Buenos Aires, Ediciones AP.

Gombrich, Ernst (1968), “El arsenal del caricaturista”, en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona, Ed. Seix Barral.

_____, (1979), “El experimento de la caricatura”, en *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona, Ed. Gustavo Pili.

_____, (1997), “Magia, mito y metáfora: reflexiones sobre la sátira pictórica”, en *Gombrich Esencial*. Madrid, Ed. Debate.

Luna, Félix (1982), *Yrigoyen*. Buenos Aires, Ed. de Belgrano.

Manrupe, Raúl (2004), *Breve historia del dibujo animado en la Argentina*. Buenos Aires, Ed. Libros del Rojas.

Manrupe, Raúl y Portela, María Alejandra (1995), *Un diccionario de films argentinos*. Buenos Aires, Ed. Corregidor.

Oyhanarte, Horacio (1945). *El hombre: Hipólito Yrigoyen, apóstol de la democracia*. Buenos Aires, Ed. Claridad.

Romero, José Luis (2008), *Las ideas políticas en Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Rock, David (1997), “El radicalismo argentino, 1890-1930”. Buenos Aires, Amorrortu editores.

Rosa, José María (1992), *Historia Argentina. Orígenes de la Argentina contemporánea: el 6 de septiembre (1930-1932)*. Buenos Aires, Ed. Oriente. T. XI

Vazquez Lucio, Oscar (1986), *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 1986. T. I y T. II.

VV.AA. (2008), Historia general de las relaciones exteriores de la República Argentina [<http://www.cema.edu.ar/ceieg/arg-rree/historia.htm>, visitado el 25 de julio]

Yrigoyen, Hipólito (1986), *Documentos de Hipólito Yrigoyen. Apostolado Cívico. Obra de gobierno. Defensa ante la Corte*. Buenos Aires, Senado de la Nación.