

Arteaga, Leandro

La pantalla dibujada : animación desde Santa Fe . -

1a ed. - Rosario : Ciudad Gótica, 2012.

124 p. ; 20x13 cm. - (Estación cine. Apuntes
cinéfilos / Sergio Luis Fuster; 17)

ISBN 978-987-597-208-7

1. Ensayo. 2. Cinematografía. I. Título
CDD 791.430 9

Fecha de catalogación: 09/05/2012

ISBN 978-987-597-208-7

Comunicación con el autor: arteagaleandro@yahoo.com.ar

Corrección: Sergio Ariel Montanari

Diseño tapa: Bill&Ted

Armado: Sergio Gioacchini

Impresión: Editorial Ciudad Gótica

Urquiza 2031 - Tel. 0341- 156 096738 2000 Rosario

www.goticaeditorial.com.ar / info@goticaeditorial.com.ar

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

Primera edición: mayo, 2012

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio visual, gráfico o sonoro sin la expresa autorización de la editorial y/o el autor.

Leandro Arteaga

LA PANTALLA DIBUJADA

ANIMACIÓN DESDE SANTA FE

Apuntes Cinéfilos
Colección Estación Cine
Nº 17

Editorial Ciudad Gótica

Gracias, Sergio Gioacchini.
Gracias, Pablo Rodríguez Jáuregui.
Gracias, Emilio Bellon.
Y gracias Lía, mi luz.

A MANERA DE PRÓLOGO

«EL EJEMPLO DEL ARTESANO»

Por Pablo Rodríguez Jáuregui

La noche del 8 de enero de 2006, el director de cine de origen neozelandés Lee Tamahori, que supo dirigir con pulso firme recias películas de acción como *Once Were Warriors* (1994) ó *007–Die another day* (2002), fue detenido por la policía de Los Angeles por presunta prostitución e incitación al delito, al ofrecer sexo en la vía pública a cambio de dinero, vestido de mujer, con un traje negro y peluca.

Pero este pintoresco percance no influirá sobre las conclusiones de este prólogo, que recién comienza.

En 1997, Lee Tamahori dirigió la película *The Edge*, sobre guión de David Mamet. El film cuenta la historia de dos hombres de ciudad (Anthony Hopkins y Alec Baldwin) que, por accidente, deben sobrevivir en el mundo salvaje de la montaña. El personaje de Hopkins es un millonario con una sólida formación cultural, que apela a sus lecturas sobre supervivencia para afrontar el desafío.

Reiteradamente, Hopkins le dice a Baldwin:

—«*What one man can do, another man can do*».
(«*Lo que un hombre puede hacer, otro hombre puede hacer*»)

En ese caso, referido a la posibilidad de enfrentar a un oso salvaje con una navaja Victorinox.

En 1997, en la oscuridad de la sala del cine Broadway de Rosario (Q.E.P.D), pensé que esa frase algún día sería una buena cita para algún ensayo. Si el amable lector me lo permite, voy a intentar usarla como hipótesis para finalizar hablando sobre la animación independiente en Rosario.

Dentro de un libro que se propone abarcar datos y consideraciones sobre el desarrollo del arte y oficio de la animación en la provincia de Santa Fe, siendo realizador de dibujos animados, voy a referir una experiencia en primera persona.

Allá por el año 1984 me mudé a Rosario desde mi Santa Fe natal con la intención de estudiar realización cinematográfica y animación. Un consejo amigo me acercó al taller de Luis Ricardo Bras en calle San Lorenzo 1453, en los bajos de un bar llamado «My Glass». La puerta de entrada al sótano no cerraba bien así que, mientras Bras estuviera trabajando allí, cualquier transeúnte podía empujarla y pasar. Clavado en la puerta un gran cartel de chapa pintado a mano informaba «BRAS, DIBUJOS ANIMADOS—Se dictan cursos».

El sótano de Bras era un ambiente único de aproximadamente 12 metros de fondo por 8 de frente, con una columna en el centro. Antiguamente había sido sede de una imprenta. Bras lo ocupaba desde principios de los años 50. Al bajar la escalera, uno se encontraba

con un bajorrelieve realizado en telgopor que imitaba una pared de piedra con vigas sosteniendo el techo, lo que daba la impresión de estar descendiendo a una caverna. Sobre la falsa piedra estaban talladas las letras «Estudios Bras» y también estaban referidas sus principales películas. Las paredes estaban tapizadas de fotos, premios y afiches de festivales. Sobre varios tableros y mesas había maquetas, elementos de filmación y materiales como cartón, telgopor, pinturas, una gran cantidad de soldaditos de plomo que él mismo fabricaba y una gran biblioteca con libros de todo tipo.

Bras era un señor petisito y muy serio. Con el ceño fruncido metía miedo. Tenía el pelo largo y barba blanca y un trato muy formal. Justo lo que yo esperaba de un MAESTRO.

En nuestra primera entrevista, Bras me proyectó una bobina de Súper 8 de aproximadamente 20 minutos que contenía sus «obras completas» (años más tarde descubriría que no eran tan completas). El adolescente aspirante a animador que yo era pudo presenciar los filmes *Bongo rock*, *La danza de los cubos* y *El Danubio azul* a pocos metros de su realizador.

El efecto fue apabullante. Las imágenes que Luis Bras me estaba proyectando eran muy simples (figuras geométricas y volúmenes de colores en movimiento en sincronía con temas de música clásica) y, al mismo tiempo, encerraban una cantidad de años de trabajo y una sabiduría que en ese momento yo no pude abarcar.

Los materiales usados por Bras para sus películas estaban a la vista en su taller. No había misterio: cubos de cartón, papeles de colores, película velada, bloques

de telgopor juntados de la basura. Los medios técnicos utilizados estaban al alcance de cualquier consumidor de clase media. El formato de Súper 8 estaba concebido en los años 60 y 70 para uso familiar y sus herramientas eran de uso sencillo. Su curso para alumnos particulares de 10 clases también era transparente y sencillo.

Entonces, ¿dónde escondía el profesor Bras la clave que convertía a sus películas en obras de arte?

Todos los que visitaban el taller de Bras y veían su obra se alarmaban por la desproporción entre el esfuerzo de realización y lo frágil de su soporte. La película «reversible» de Súper 8 no tenía negativo así que no existían copias posibles. El realizador cortaba, empalmaba y proyectaba el original. Bras recorrió los espacios culturales y educativos de la ciudad de Rosario durante años con su propio proyector, exhibiendo las copias originales de sus películas y acompañando el efecto de éstas sobre los espectadores, con su presencia y su amable conversación. Los espectadores de estas proyecciones fuimos, sin quererlo, testigos de una «performance» a largo plazo, que tenía una lógica sólo comprendida por el autor.

Bras declaró textualmente en una nota a la revista «Cine al margen» en 1975:

«Parte de mi experimentación consiste en el hecho de que cuando concibo una idea, ésta tiene que estar encuadrada dentro de una austeridad económica rayana en lo imposible; [esto] le da un sabor especialísimo a mi labor [...] Todo el resultado depende de mí, y yo no dependo de nadie.»

Incluso llegó a decir que sus películas no llegaban a costarle lo que un par de zapatos.

Aunque Luis Bras no estuvo ajeno a las aplicaciones comerciales del arte de la animación (ejecutó muchísimos comerciales animados para la TV así como ilustración publicitaria para afiches y revistas), mantuvo sus experimentos personales en una escala equivalente a la de un artesano. Viajó escasamente a Capital Federal, por entonces, a hacerse ver por los festivales y a hacer contactos con la «industria» de la animación. Por otro lado, desarrolló una docencia apasionada e intensiva en la carrera de Bellas Artes (UNR), en su propio taller, y alentó a cientos de jóvenes a incursionar en la animación.

A Luis Bras le tocó desarrollar su obra en un período histórico de la Argentina más propicio a la revuelta que a la poesía. Por otro lado, el material didáctico donde estudiar las técnicas de animación (libros, documentales) era inconseguible en esa época. Sólo con su vocación y su sensibilidad, Luis Bras consiguió desentrañar los resortes que residen en el núcleo mismo de la imagen animada. Esta comprensión intuitiva pero profunda de dicha mecánica, sumada a la humildad de resignar la tentación de exponer grandes ideas y conclusiones, es lo que hermana su obra con la de los maestros de la animación y de las artes visuales en general.

Los que vinimos después a intentar sostener la producción animada en la ciudad de Rosario encontramos un sendero claramente marcado.

Si Bras pudo, nosotros también.

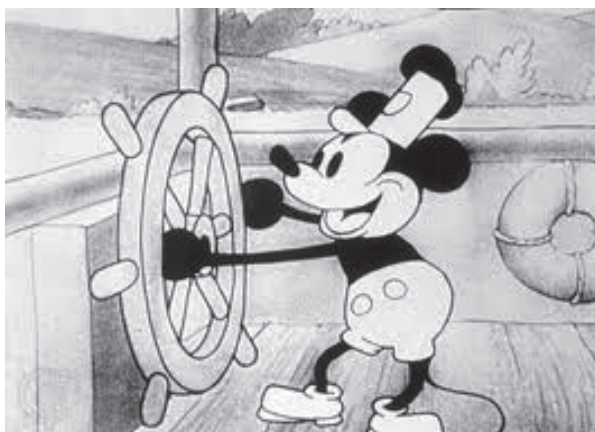
El arte es un Don, viene de un lugar de alegría, de autodescubrimiento, de conocimiento interno. El juego, intrínsecamente gratificante, no cuesta nada; en cuanto se le pone precio, de alguna manera se convierte en no-juego.

De la misma manera, escribir es arte sólo cuando se adora al lenguaje mismo, cuando el escritor se deleita en el juego de la imaginación, no cuando lo considera un mero instrumento para transmitir ideas. El propósito de la escritura literaria no es «sostener una idea»; es provocar estados imaginativos.

Stephen Nachmanovitch

*Free Play. La improvisación en la vida
y en el arte* (Paidós, Bs. As., 2004).

ENTRE EL CINE Y LA ANIMACIÓN



«El dibujo animado no es una variedad del cine fotográfico, sino que es un arte del todo independiente con su propio lenguaje artístico». (Lotman, 2000: 138)

Vamos a partir de la consideración de la *Animación* como categoría. Aseveración que todavía se plantea como problema. Al menos cuando se trata de establecer si la animación es o no es cine.

De hecho, el rótulo «cine animación» no deja de establecer un parentesco, que indicaría al cine un lugar mayor, a la vez que cedería a la animación la ubicación subsidiaria. Jerarquía cuanto menos injusta, ya que los préstamos y retribuciones entre los pioneros del medio cinematográfico dan cuenta de la importancia que la animación tuvo para el nacimiento del *cinematógrafo*, oficializado con la proyección que los hermanos Auguste y Louis Lumière realizaron el 28 de diciembre de 1895 en el Grand Café de París.¹

1. Entre muchos de los inventos, destacaremos aquí al *traumatropo* (John A. Paris, 1824), el cual consistía en un pequeño disco con dos imágenes: de un lado un pájaro, del otro una jaula; los cordones de los que quedaba sujeto lo hacían girar y simular la coparticipación de los dibujos. El *phenakistoscopia* (Joseph Plateau, 1829) se componía de dos discos separados entre sí, uno de ellos con una serie de ilustraciones que al girar adquirían movimiento al ser observadas a través de las ranuras del disco primero. El *teatro óptico* (Émile Reynaud, 1888) —que perfecciona al *praxinoscopio* del propio Reynaud—, permitía una visión colectiva de dibujos animados, realizados sobre una banda con perforaciones; incluía también un sistema de lentes e iluminación.

Si los Lumière son los padres del cine, precisemos los nombres de Émile Cohl (1857–1938) y Winsor McCay (1871–1934) como los artífices mayores del dibujo animado. Ambos, herederos de una genealogía que destilará una identidad propia y problemática, con aristas tan actuales como las que el propio McCay hubo de subrayar en 1927, al exponer a jóvenes dibujantes que «la animación debiera ser un arte (...) lo que ustedes han hecho es convertirla en comercio». Situación que, de cara a la profecía *lumieriana* («el cine es un invento sin futuro»), no deja de arrojar viejas pero todavía conflictivas luces.

Un punto de contacto, esencial, sabremos encontrar en las denominadas «imágenes en movimiento». Cine y Animación comparten mismo rasgo y preocupación. La persistencia retiniana fue el motor de búsqueda que despertara la posibilidad del medio cinematográfico. Aquí la similitud, pero también la diferencia. Será pertinente entonces preguntar por el tipo de imágenes que la animación «anima», desde una redundancia bienvenida, ya que remite a la etimología del término, repartida entre *ánima* (vida, aliento) y *ánimus* (movimiento).

Gilles Deleuze hubo de distinguir las «imágenes en movimiento» de las que él prefirió denominar *imágenes–movimiento*. De acuerdo con el filósofo, éstas son las específicamente cinematográficas, mientras que las primeras corresponderían a una pre–historia del medio, dada por las experiencias realizadas por pioneros como

Lumière, Thomas Edison, Georges Méliès. Son imágenes en movimiento que no disponen, todavía, de un uso conciente del montaje.²

La identificación de una sintaxis cinematográfica – donde el nombre de David W. Griffith tendrá lugar relevante– redundará en la posibilidad conceptual de las *imágenes–movimiento*. Siguiendo a Deleuze, diremos que el montaje es al cine lo que la muerte es a la vida: una y otra se requieren y son porque la otra también es. El cine, dirá André Bazin (1990), es la más real de las artes, pero sólo a condición de que no haya montaje. El *corte* de montaje, «principio organizador» del espacio y del tiempo, permite una estructura (sobre lo que se ha vivido, sobre lo que se ha filmado). Vale decir: mientras se vive, las *imágenes–movimiento* suceden, ocurren a la vez, y tienen relaciones simultáneas entre todas sus caras. El montaje, posteriormente, las ordena.

2. «Ahora bien, no debe confundirse al montaje con la maniobra técnica que consiste en elegir, cortar y pegar pedazos de película. Es el principio organizador de todo film en cuya estructura haya distintos puntos de vista. Así puede decidirse mediante el montaje qué elemento va a verse en la pantalla a continuación de otro –sea por un corte o un simple cambio de encuadre–; qué cadena van armando entre sí estas distintas imágenes y, por último –pero no menos importante–, qué duración se le asigna a cada cosa mostrada en pantalla. De ese modo, los órdenes de la conexión de un plano con otro, el encadenamiento de estos en una serie (sintagma, corrigen los semiólogos del cine) y la duración de cada plano –y del film en su totalidad– son regulados por el montaje». (Russo, 1995: 44).

Las *imágenes–movimiento*, entonces, son la materia pura del cine, porque permiten dar cuenta de la vida misma. Deleuze es afín al espíritu de Pier Paolo Pasolini, para quien el cine es la «lengua de la realidad» (1970)³. La manera *pasoliniana* de referirlo radica en la elección del *plano–secuencia* cinematográfico, allí cuando la cámara filma lo que acontece en el momento siempre imprevisto en que sucede. Sin cortes. Sin montaje.

Ahora bien, una vez sucedida la filmación y realizado su montaje, habrá proyección. Hay proyección porque hay luz. Asistir a la proyección de una película es presenciar el nacimiento de un mundo, es ser testigos de la luz que nos lo hace vivir para nuestros ojos. Diremos entonces que las *imágenes–movimiento* son *vida* porque son *luz*, porque son *cine*.

Si el cine filma la vida misma y nos la presenta *milagrosamente* real, la animación no. La animación piensa el fotograma desde la necesaria articulación con los demás fotogramas. La calculada sucesión entre ellos dará como resultado, ahora sí, la ilusión de realidad. Ya no se trata de imágenes–movimiento ni de la realidad misma, sino de imágenes *en* movimiento que pretenden su simulación. De hecho, no hay posibilidad de plano secuencia en la animación; al menos en el sentido

3. Deleuze se sitúa de manera ajena al planteo semiológico. Según (el semiólogo) Iuri Lotman, «la fotografía en movimiento (...) conduce a que la ilusión de realidad devenga uno de los elementos principales del lenguaje del cine fotográfico» (139). En Pasolini, en Deleuze, y digamos también en Bazin, *no hay ilusión alguna*. El cine es la realidad.

*pasoliniano*⁴. Tal como vemos, la persistencia retiniana es punto de partida (o de arribo) tanto para el cine fotográfico como para el cine animado, pero desde caminos diferentes.

Hay una conciencia específica y distinta que el animador sobrelleva del montaje. Es decir, el animador observa el efecto de montaje desde el mismo momento en el que piensa y desarrolla los movimientos de sus personajes, a partir del salto inevitable y premeditado entre un cuadro y el siguiente, lo que equivale a decir entre fotograma y fotograma. El animador cinematográfico puede hacer–deshacer–rehacer el movimiento. Es un estudioso, por eso, de las «imágenes en movimiento»⁵. No olvidaremos, sin embargo, que el cine animado se estructura y piensa desde las mismas premisas del lenguaje cinematográfico. Su planificación, el guión, el desglose de producción, la realización, el corte final, responden a los lugares transitados también

4. «Aunque la animación no nació del cine, se desarrollaría en él. Los mismos espectadores que asistieron fascinados a la proyección de las primeras fotografías en movimiento, se asombraron aún más al ver cómo los dibujos habían cobrado vida.» (Rodolfo Sáenz Valiente, 2008: 22, 23).

5. Existen dilemas tempranos, difícilmente resueltos, a través de películas donde animación y acción real comparten el encuadre, como es el caso de los trabajos de Dave Fleischer, Otto Messmer, Ub Iwerks; así como la problemática puntual que significa el stop–motion –técnica de animación fotográfica cuadro por cuadro– o el rotoscopio, donde se dibuja sobre el registro cinematográfico real primero (Fleischer, Ralph Bakshi). En la actualidad, la animación digital ha provocado una problemática nueva, en virtud de lo que significa el abandono de la analogía fotográfica.

por el cine fotográfico. Pero de manera distinta. Con criterios específicos, con maneras propias de pensar sus «imágenes en movimiento»⁶.

No vamos a utilizar aquí la expresión «dibujos animados», porque nos resultaría un concepto insuficiente, que remite sólo a una de las múltiples técnicas de realización. «Animación», claro está, es más pertinente. También, y quizás más, «Cine animado». A la vez que no nos abstenemos de trazar un guión *deleuziano* entre las palabras cine y animación para eliminar cualquier jerarquía.

Cine-animación permite, así, señalar la filiación de una manera artística particular con un lenguaje general. Según el animador rosarino Luis Ricardo Bras:

«Mi cuota de modestia incluye denominar a esta forma de hacer cine como el Séptimo Arte Bis. Me gusta esta denominación que la hace aparecer secundaria, aunque de todos modos guarde dentro de mí el concepto de que siendo la cinematografía el medio técnico que materializó en la pantalla el mecanismo de la persistencia retiniana, son sin embargo los procesos de animación, foto por foto, los que evidentemente superan, líricos, el tratamiento artístico del movimiento ya que como se ha dicho anteriormente el animador tiene como aliado el absurdo y el imposible; y cuánto más se podría decir el poder extender el reino de la acción al reino de las cosas quietas» (1990: 19, 20).

6. «Los esfuerzos que realizan personas que no entienden la naturaleza y lo específico del lenguaje del filme de animación con el fin de someterlo a las normas del lenguaje del cine fotográfico, como si éste fuera más «realista» y serio, están basados en un malentendido y no pueden conducir a resultados positivos» (Lotman: 141)

UNA APROXIMACIÓN BREVE



El pequeño esbozo teórico que hemos propuesto, que apenas roza lo mucho que el cine-animación provoca, es posible porque el medio tiene un devenir que ya excede el siglo de historia, en donde hubo de desarrollar virtudes propias, a partir de nombres pioneros y de relieve mundial como los de Winsor McCay, Èmile Cohl, Lotte Reiniger, Dave Fleischer, Walt Disney, Ub Iwerks, Oskar Fischinger, entre muchos otros, a uno y otro lado del Atlántico. Invenciones, experimentaciones, vanguardias, crecimiento comercial; todo un mundo surge de forma imparable.

En Argentina la animación tiene también un recorrido temprano, y encontrará en el nombre del italo-argentino Quirino Cristiani a su exponente primero. Se trata, de hecho, del autor del primer largometraje de animación mundial: *El apóstol* (1917, actualmente perdido). La técnica de las siluetas recortadas será el mismo recurso que el animador elija para *Peludópolis* (1931), primer largometraje de animación sonoro del mundo. Cristiani se instaure, evidentemente, como nombre de referencia para el devenir del cine animado.

El sociólogo Pierre Bourdieu (1976) propuso la noción de *campo* con el fin de dar comprensión a un espacio conformado por fuerzas vivas, en movimiento

y colisión, capaces de delimitar un accionar pertinente para diferenciarse de otras prácticas y, por ende, de otros campos. Desde su aporte teórico, será de utilidad reflexiva la pregunta sobre la conformación del cine animado argentino como *campo*, es decir: como un espacio de prácticas específicas.

En este sentido, con Cristiani el cine-animación conoce un capítulo de importancia, tanto a nivel mundial como local. Su interés por el medio provoca su inminente desarrollo, lo que repercute en la interiorización y profesionalización creciente de nuevos artistas⁷. Entre muchos de los nombres que tendrán cabida en esta historia, que se extenderá a lo largo de todo un siglo, podremos mencionar los de Juan Oliva, Jorge Caro, Tulio Lovato, Oscar Blotta, Burone Bruché. Cada uno de ellos irá marcando diferentes etapas y capítulos, a partir de la incorporación de técnicas, de la creación de personajes, de las búsquedas personales, así como desde el desarrollo y la explotación comercial de un mercado que nunca estuvo exento de complicaciones o perplejidades⁸.

Básicamente, la animación en Argentina hubo de nutrirse de esfuerzos individuales, de métodos autodidactas, que hicieran viable o pensable la producción y distribución cinematográficas. Nunca se arribó a nada duradero. Durante este primer período, la conformación de una industria local nunca pasó de ser un deseo. Hubo intentos importantes, pero sin la

7. Sobre el tema, véase Bendassi (2008), así como el documental *Quirino Cristiani* (2007, Gabriele Zucchelli).

8. Véase Manrupe (2004).

posibilidad de sostén en el tiempo, ni siquiera respecto del mismo proyecto. Tal es el caso de *Upa en apuros* (1942), cuyos once minutos fueron el resultado de un proyecto de largometraje que Dante Quinterno impulsara como consecuencia del éxito de su revista *Patoruzú*. Finalmente trunco, a partir del bloqueo al ingreso de película virgen en nuestro país durante la Segunda Guerra Mundial, *Upa en apuros* acompañó el estreno del film *La guerra gaucha* (1942, Lucas Demare) y sentó un precedente difícil de igualar. Quinterno, como empresario solvente, procuró coordinar la animación como una de las tantas ramas de sus producciones. La aventura saldó, como ejemplo magistral, una única pieza animada.

Un caso similar podrá rastrearse posteriormente, ya con el éxito de su parte y en un contexto diferente. El quehacer polifacético de Manuel García Ferré (revistas, televisión, publicidad, cine) pudo gestar lo más parecido a una industria de la animación en Argentina. Claro que, para ello, García Ferré escaló peldaños pequeños, que lo llevaron paulatinamente—y en función de una comprensión notable del funcionamiento mediático y comunicacional notable—a ser uno de los animadores más exitosos de Latinoamérica; rótulo que sobrevendrá a partir de sucesos televisivos como *Las aventuras de Hijitus* (1967–1974) o el estreno cinematográfico de *Mil intentos y un invento* (1972), primer eslabón en una cadena de cinco largometrajes.

Los casos de Quinterno y García Ferré son excepciones, más o menos exitosas según el caso, desde

el parámetro supuesto por la norma comercial y la consolidación de una industria, lo que es decir de un ámbito contenedor para la producción, realización y difusión, del cine animado⁹.

Ahora bien, entre los nombres relevantes para este campo de prácticas, aparecen también los de muchos otros. Como si se tratara de resquicios, de grietas entre las que también se hace y donde las búsquedas ofician en función de otras preocupaciones. El ámbito de producción de lo que se acaba de referir y de la mayoría de todas las experiencias tiene sede y cabida en la ciudad de Buenos Aires. Allí es donde suceden *los intentos y los inventos*, las oportunidades y las novedades. La capital del país se asume como epicentro de toda actividad. Y la animación no es inmune al efecto. No se trata de una orientación capciosa, orquestada por los mismos animadores, sino de una necesidad casi vital, dispuesta en función de una organización de país que ha centralizado la mayoría de su quehacer en una de sus ciudades.

Entre estas grietas, y con el empecinamiento que le provoca una pasión que descubre para no abandonar más, aparece la tarea de Luis Ricardo Bras.

9. «La animación avanzó desde el período mudo hasta los años 50 de una forma bastante 'autodidacta' (se inventaron métodos de trabajo y se buscó una forma de hacer viable su producción y distribución), sin contactos con la industria del primer mundo (salvo el caso *Upa en Apuros* sus posibilidades comerciales fueron las que existían entre distribuidores aventureros o el circuito chico del cine hogareño de 16 mm, caso CINEPA). Recién en 1972, con el estreno de *Mil intentos y un invento*, la animación argentina intentó emular las formas norteamericanas» (Jáuregui, en entrevista con el autor).

LUIS R. BRAS



«El viento que mueve cosas, los astros
en su pasaje, el agua del río que corre,
las plantas que crecen, las montañas
que yerguen sus moles de piedra...
maravilloso... Todo se mueve.»

Luis Bras (1990: 9)

«En la biblioteca de Luis Bras había copias de los libros *The Illusion of Life* de Frank Thomas y Ollie Johnston, una añeja fotocopia de la primera edición de 1948 de *How to Make Animated Cartoons*, de Preston Blair y los libros de bolsillo *Cómo hacer dibujos animados* y *Técnicas de cine animación*, del inglés John Hallas, además de las publicaciones *The Animation Book* y *Norman McLaren*, que fueron obsequiadas a Bras en su visita al National Film Board de Canadá, en 1993.»¹⁰

No es dato pequeño. Quizás lo parece, debido al crecimiento que suponen las nuevas tecnologías y los cambios que han traído aparejados. Lo que comienza como biblioteca de un puñado de libros (los que apenas se consiguen), es germen y testimonio de una vida y de una obra.

¿Por qué situar como punto nodal el nombre del santafesino Luis Ricardo Bras? Porque es a partir de él cómo se vislumbra un mundo novedoso, del que el creador no tiene más —ni menos— que la pasión de su lado. Es decir, en la figura de Bras es posible inducir

10. Tal como se reseña en el prólogo del libro *Haciendo dibujitos en el fin del mundo* (2011: 11).

líneas que convergen y todavía, muchas de ellas, se disparan. Entre ellas: desarrollo casi nulo de la animación por fuera de Buenos Aires, formación autodidacta, descubrimientos, experimentación, cortometrajes publicitarios, financiación independiente, práctica docente.

Desde la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, Bras construirá un lugar fundante para el cine-animación, con un derrotero que lo tendrá como protagonista, luego como mentor.

a. Publicidades

«¡Ahora van a ver cine sin cámara ni película!»

Bras, en su taller, con una luz de linterna que hacía rebotar entre la oscuridad de las paredes y el techo.

Luis Ricardo Bras nace en Rosario el 29 de octubre de 1923. Se recibe en 1947 como Profesor de Dibujo y Grabado en la Escuela de Artes Plásticas, y desempeña oficios que abarcan disciplinas tales como fileteador, pintor de pergaminos artesanales, letrista, diseñador de vidrieras y dibujante publicitario. Todavía no existe la televisión, y la entonces Tienda La Favorita (centro comercial tradicional, ubicado en la esquina de las calles Sarmiento y Córdoba) acompaña una de sus vidrieras con la proyección en 16 mm de los goles de los equipos de fútbol Rosario Central y Newell's Old Boys. Intermedian estos fragmentos animaciones de logotipos y productos de

marcas publicitarias. Es el primer paso de Bras en el mundo animado. Corría 1955.¹¹

Bras no dispone de bibliografía. Tampoco de cámara. ¿Por qué dedicarse al cine animado? «Por una fuerte vocación», que hace a uno «estar atento a la primera oportunidad». Es así que «un amigo puso a mi disposición una máquina de 16 mm, que luego compré»¹². Bras estudia desde un documental de los estudios Disney que oportunamente descubre. «Vi cómo se ponían los dibujos, los fondos, los acetatos; a partir de ahí me di cuenta de un montón de cosas»¹³. Se dedica entonces a examinar y deconstruir intuitivamente, desde el cuadro a cuadro, el trabajo realizado por animadores de Buenos Aires. Y aplica lo que aprende en el medio publicitario.

Con la televisión aparece un espacio donde aprender y depurar la técnica. Su primer trabajo fue una presentación para una audición del diario La Capital, por canal 7 de Buenos Aires¹⁴. En Rosario, Bras trabaja con la agencia Camilo Serbali y realiza alrededor de trescientos cortos publicitarios, en 16 mm, primero en blanco y negro, y luego con película color. La mayoría

11. «Bras también se desempeñó como diseñador de stands para la Sociedad Rural rosarina y la de Palermo, y proyectó además la decoración de los carnavales del Club Gimnasia y Esgrima en la década del 70, diferentes ambientaciones temáticas de galerías comerciales, y montó uno de los famosos cursos de Boulevard Oroño.» (Tomas, 2005: 22).

12. En diálogo con Jáuregui.

13. Ídem.

14. Si bien funcionaba la repetidora del canal oficial (Canal 7), con contenidos de Buenos Aires, la televisión rosarina inicia su andar con Canal 5, el día 18 de noviembre de 1964,

se encuentra perdida. Entre ellos perviven, todavía; el dedicado a Fiambres Paladini, donde un gauchito baila al compás de un coro de pájaros; el avestruz que traga tuercas para el slogan «La digestión se asegura con Píldoras Radicura»; los acumuladores Astral («Más fuerza y calidad»); Balonchard («Artículos para el hogar, materiales de construcción»); y el pajarito carpintero de Muebles Tocco.

Seguramente hayan sido trabajos en colaboración, en donde Bras se ocupaba de resolver lo específico animado. Pero no es algo que se pueda aseverar para la totalidad de los cortometrajes, sobre todo merced a la definición primeriza del medio televisivo publicitario y de sus áreas específicas. Lo que sí se desprende de modo claro es la manera con la que el hacer de Bras da forma sustancial a los cortometrajes. Algunos con mayor predominio del dibujo animado, otros con situaciones puntuales, referidas a animación de tipografías. Destaca, por otra parte, el cortometraje dedicado a Bell-Sonic («Algo más que un portero eléctrico»), en donde la construcción del *gag* beneficia a la potencia del portero, capaz de reproducir perfectamente la ejecución musical del pianista desde

y Canal 3, el 20 de junio de 1965. Según consigna Fernando Toloza en La Capital, 10/06/2000, «En años pioneros de la televisión argentina, Bras hizo la presentación animada de un noticiero que tenía La Capital por canal 7, antes de que existieran los canales rosarinos. La presentación fue tan comentada que el noticiero tuvo que hacerle un reportaje a Bras para satisfacer las preguntas de los televidentes sobre el creador.»

la distancia de su departamento. Los paseantes callejeros, al escuchar, prorrumpen en aplausos.

Para el diario La Capital de Rosario, Bras hubo de seguir colaborando. Una de estas animaciones es peculiar, ya que enuncia uno de los motivos recurrentes en su etapa más personal. Consiste en un spot dedicado al Noticiero, con la utilización del tradicional motivo «romboidal» (fondo de líneas horizontales, verticales y diagonales) que Bras habrá de volver a elegir en realizaciones como *Danubio azul* (1977). Un atisbo de búsqueda estética sujeto primero al objetivo publicitario, así como librado después a la experimentación artística. La conducción del noticiero de La Capital, será bienvenido también recordar, correspondía a Norberto Chiabrando.

Entrevistado años después, el propio Bras sería conciente de la notoriedad que su trabajo publicitario había alcanzado: «¿Quién no recuerda aquel avestruz que se comía las tuercas o aquél *fúlmine* que salía disparando desde la cama y mataba a todos los bichos como si fuera una ametralladora con su aparato fumigador?»¹⁵.

b. McLaren

Una sesión de Cine Club Rosario, a inicios de los años '60, donde se proyectaban trabajos del escocés Norman McLaren, provocará en Bras un punto de quiebre. O, por lo menos, de ratificación en sus convicciones.

15. En diálogo con Sonia Helman.

Norman McLaren (1914–1987), habremos de recordar, es uno de los grandes nombres de la animación de todos los tiempos. Nacido en Escocia, McLaren oscilará entre Europa, Estados Unidos y Canadá, con la Segunda Guerra Mundial como telón de fondo. Sus trabajos tempranos despertaron el interés del documentalista inglés John Grierson, quien además de convocarlo para la unidad cinematográfica de la *General Post Office*, sería luego también responsable de llevar al animador a Canadá, donde fundaría el departamento de animación del *National Film Board of Canada*, actualmente una de las instituciones más prestigiosas –y premiadas– a nivel mundial.

McLaren hará uso de las más variadas técnicas con el fin de explorar y expandir los límites del medio animado: figuras recortadas, película velada, rayado, pintado, raspado de celuloide, pixilation¹⁶. En su obra sabe distinguirse una delicada percepción musical, tanto en lo que refiere al estudio corporal de la danza, así como de la traslación gráfica sugerida por los sonidos. McLaren es un estudioso del tiempo –marcado por el suceder mismo musical– y del *tempo*, a través de su interacción animada.

El mismo amigo que le prestara a Bras la cámara de 16 mm será responsable de llevarlo a la proyección de los trabajos de Norman McLaren que tiene lugar en la sala Lavardén de Rosario.

16. Técnica que problematiza a la animación misma, al basarse en la variación de velocidad de la cámara en el proceso de captura fotográfica. El trabajo más famoso de McLaren en este rubro, ganador además del Oscar, es *Neighbours* (1952).

«Vi toda la serie de McLaren, inmediatamente me gustó, me gustó el reto de hacer esas cosas»¹⁷. «Estos trabajos me atrajeron decididamente. El valor artesanal de estas películas, el sentido personal, esa contraposición al resultado mecánico, demasiado técnico o laboratorístico me encantaba» (Sienrra: 1975).

En 1966 se organiza en Córdoba el Primer Festival de Cine Documental y Experimental, organizado por la Universidad Católica, y con la presencia de Norman McLaren. Bras toma sus películas y viaja al encuentro. En la conferencia demuestra con sus preguntas ser uno de los pocos entendidos en el trabajo del animador. El propio McLaren se lo reconoce¹⁸. Cuenta Bras: «me dio toda clase de explicaciones sobre sus trabajos y además me honró observando los míos» (...) «McLaren me dio datos técnicos muy valiosos sobre cómo trabajar directamente la banda de sonido (dibujando sobre la pista óptica) y se mostró muy asombrado ya que él trabajaba siempre en 35mm y no comprendía cómo podía yo hacer mis cosas en 16 mm¹⁹.

17. Jáuregui.

18. Es imperdible el testimonio que recopila Jáuregui: «Llegó el momento en que McLaren pidió que se le dijera mi nombre y en ese momento la conversación se hizo particular entre él y yo: ‘Señores los dejo y voy a ver las películas de Bras’.»

19. Entre las preguntas hechas a McLaren, Jáuregui recopiló la siguiente: «Le pregunté cómo hacía para colocar los colores tan suaves en una superficie que después se iba a agrandar de una forma tan notoria. ‘Yo no coloco el color directamente, filmo en blanco y negro y después el laboratorio mediante filtros me da tonos de todos los colores que le pida’. ‘¿Y los personajes?’. ‘Los hago aparte, siempre en medida de 35 mm’».

A partir de allí, Bras comienza a realizar experiencias nuevas, inspiradas en McLaren, pero en función de búsquedas propias. Incursiona en el rayado de celuloide sobre película de 16 mm. «Tomaba película velada, la lavaba con lavandina y la coloreaba encima. En otros casos hacía una especie de collage pegando cosas sobre el film. En una oportunidad, pegué a lo largo de varios metros de película un hilo finito pero muy pelusiento, teñido en ciertas partes. Esa técnica daba una imagen de un valor plástico extraordinario, pero hubiera exigido sacar inmediatamente una copia del original antes de proyectarlo ya que los distintos materiales se iban enganchando en el proyector y despegando. Yo nunca pude sacar copias de eso y todo se destruyó» (Jáuregui, 2008).

El testimonio da cuenta de un cambio radical en la concepción de posibilidades del medio cinematográfico. Si el primer documental de Disney le abre a Bras las puertas a la comprensión técnica y fáctica del medio, que despejará en la concreción de una extensa labor publicitaria, el descubrimiento de la obra de McLaren lo arroja a una situación completamente nueva.

Años después, el mismo Bras sabrá recordar que «en un principio hacía cortos publicitarios para la televisión de Rosario, y después me dediqué a hacer un cine experimental y artístico; eso quiere decir un cine puro, un cine libre»²⁰.

Habremos de precisar que en Bras no se distingue una tarea programática, ligada a una concreción

20. En diálogo con Mario Piazza.

conciente o metódica del cine–animación como disciplina a institucionalizar. Es decir, si la animación se encuentra, o no, legitimada a nivel local no es algo que parezca preocuparle. En todo caso, su parecer al respecto se manifiesta desde el hacer. Lo que equivale a no (poder) tomar medidas de cuidado. El experimento «descartable» al que se aludía, con el hilo «pelusiento», permite volver sobre la idea de la ausencia de una acción programada. La satisfacción por realizar lo propuesto es lo que le guía. El cine de McLaren dispara sus sentidos, pero lo que Bras no tiene, a diferencia del escocés, es un respaldo que le posibilite y proteja su obra. Situación que habrá de ocurrir con la mayoría de sus cortometrajes.

Ello de ningún modo significa desatender el entendimiento pleno que de su proceder Luis Bras estaba llevando adelante.

En otras palabras, a Bras se le abre una doble vía por medio de la cual canalizar su cine animado. Opta por una y por otra, sea en razón de necesidades económicas tanto como artísticas. Ambas instancias pueden tener momentos vinculantes—como la referencia sugerida entre el comercial de La Capital y *Danubio azul*—pero, eso sí, sin confusión posible. Lo expone al señalar: «la imagen no es solamente lo lúdico, también es imagen la radio, la historieta, los logotipos, los carteles que vemos por la calle, los colores, que fundamentalmente y desgraciadamente tienen un solo fin, el de vender; por eso me dedico a este cine al que señalo como puro, como un cine con libertad, donde pretendo rescatar la imagen plástica, con sensaciones

de alegría, de color, de coordinación con la música. Todas mis películas están basadas en ese principio. Mis películas no venden nada.»²¹

c. Un cine puro

«Encontré en este tipo de cosas
mi filón artístico plástico.»
Luis Bras.

«Yo era completamente huérfano, mis películas eran un 99% artesanal» comenta Bras. Y aun cuando toda una historia de experimentación en el cine animado le preceda, consigo pareciera actualizarse una seducción vanguardista²².

Toc, Toc... Toc (1965) consiste, «simplemente», en un ejercicio de interacción entre el rayado de una púa y una banda sonora dada por golpes de lápiz sobre una mesa; un trabajo minimalista, donde los puntos serán gradualmente más inmensos y circulares, capaces de albergar otros nuevos, con la utilización del contraste y de la textura para diferenciarlos. Tratamiento que estará presente en otros cortometrajes de Bras. Por

21. Ídem.

22. La animadora alemana Lotte Reiniger (1899–1981), famosa por *Las aventuras del Príncipe Achmed* (1926), supo señalar que «con cada película que hacíamos realizábamos descubrimientos nuevos, encontrábamos nuevos problemas pero también posibilidades técnicas y artísticas (...). El campo era virgen y nosotros teníamos la alegría de los exploradores en un país desconocido. Fue maravilloso» (Russett, Starr, 1976: 77).

momentos, *Toc, Toc... Toc* pareciera remitir a *Le retour à la raison* (1923), de Man Ray.

«Dediqué un rollo de 16 mm velado—comenta Bras— a realizar una película con puntos, pinchazos. Como me resultaba demasiado complicado hacer figura y fondo en el mismo fotograma, hice una cosa en los fotogramas pares y otra en los impares. Cuando se pasa, debido a la persistencia retiniana, no se nota»²³. Tal es la propuesta (inconclusa) de *Puntos* (1969), donde éstos—mínima expresión del dibujo— componen y descomponen desde la abstracción más radical, a veces furiosa y de colores pintados.

Por ser estudio del movimiento, el cine de Bras es estudio del tiempo. Animación y música son porque transcurren—ocurren— en el tiempo. La percepción del espectador, de todos modos, oficia de maneras imprevistas. Una película puede durar cinco minutos, pero la experiencia de quien la mire puede abstraerse. Lo mismo sucede con la música²⁴. Existe una subversión de la lógica que, no casualmente, los surrealistas supieron tempranamente encontrar en el cinematógrafo. Cuando Bras se deja ganar por la abstracción es cuando mejor y más puro es su cine. *Bongo rock* es un ejemplo.

Desde el rayado de una película velada de 16 mm, con una púa de fonógrafo, y «a través de *nueve mil* fotogramas, *Bongo rock* va desarrollando el movimiento». Realizada en 1971 —y con una

23. Jáuregui.

24. (...) «la música, misteriosa forma del tiempo» dice Jorge Luis Borges en *Otro poema de los dones*.

reelaboración en 1974²⁵— el más famoso cortometraje de Bras parte de la utilización sonora de un tema musical del grupo Bongo Band, donde parece intentar contar una historia que inmediatamente se disgrega, a través de una pareja danzante que se ve reducida al mínimo gráfico *esencial* de círculos/puntos y líneas.

A partir de allí, cuando el punto y la línea se apoderan del «relato», Bras vuela de la mejor manera: curvas, cuadrados, lluvias, asteriscos, notas musicales sin pentagrama²⁶. Por momentos se devuelve cierta «comprensión»—una flor ofrecida, una vitrola que gira, una bicicleta que se comparte, tambor, trompetas— pero inmediatamente se pierden las referencias claras en favor de una composición equilibrada, contenida en el contraste tonal y/o de figuras. Los dibujos se metamorfosean consigo mismo una y otra vez, dando cuenta de un cine donde lo que rige, desde una

25. Bras manda su única copia de *Bongo rock* a un Festival en las Islas Canarias. Ante la demora en la devolución, el autor la considera perdida y se dedica a rehacerla, esta vez en Súper 8 y con el agregado de colores. Finalmente, la copia original le es remitida, y con la obtención de un premio. Ambas películas conformaron entonces una sola, como dos variaciones sobre un mismo tema.

26. Respecto de los atributos que todo animador debe sobrellevar, Rodolfo Sáenz Valiente destaca: «Se necesita fuerte sentido dramático para poder presentar y desarrollar un movimiento hasta su clímax, también un sentido de la composición cinética para equilibrar las actuaciones dentro del marco de la pantalla, y un sentido musical del *timing*, ya que mucho del trabajo del animador estará en estrecha sincronización con la música» (2008: 29).

planificación «paradójica», es la transgresión de sentido.²⁷

En *La danza de los cubos* (1976) y en *Danubio azul* (1977), si bien con técnicas distintas, se destaca un planteo coincidente. Para la primera, desde el *stop-motion*, Bras fabricó 1.200 cubos de telgopor, a los cuales revistió con cartulina de distintos colores. Para la segunda pintó a mano, y a lo largo de tres años, 1.800 cartones. Ambos trabajos comparten una misma tematización entre figura y fondo, atravesado éste por líneas horizontales, verticales y oblicuas. Las variaciones romboidales o triangulares son el motivo de ambas animaciones. Respecto de *La danza de los cubos*, la simulación romboidal –que en *Danubio azul* se logra mediante el dibujo–, se obtiene desde la angulación de la cámara, provocando la tercera dimensión allí donde *Danubio azul* no la puede conseguir.

La danza de los cubos y *Danubio azul* se conciben desde una abstracción geométrica, propiciada por la disposición matemática a la que fondo y figura obligan. Cuadro por cuadro, los cubitos y sus colores se animan, hacia los costados y hacia arriba. Así como también los colores y las dos dimensiones hacen lo propio, al

27. Rasgo ya presente en los inicios de la animación con los trabajos de Émile Cohl (*Fantasmagorie*, 1908; *The Hasher's Delirium*, 1910), cuya perpetuidad contará con delirios posteriores como los de Dave Fleischer y Tex Avery. La planificación «paradójica», como aquí la llamo, remite al trabajo intelectual y racional que supone el montaje cinematográfico, con el fin paradójico, en este caso, de liberarse de convenciones narrativas o de interpretación.

compás del vals de Strauss. En uno y otro caso, Bras indaga rítmicamente todas las variantes.

Es esta misma disposición en el espacio, de característica romboidal, la que reaparece en la inconclusa *El ladrón de colores* (*Algo así como una fantasía*) (1982), donde se mixturán técnicas diferentes, que abarcan tanto al dibujo como al *stop-motion*, a partir de la historia de un ladrón de colores que deja a lo que toca sólo el gris, mientras un policía lo persigue. Cuatro mil elementos fueron fotografiados cuadro por cuadro, con personajes planos que se desplazan sobre la superficie de los objetos. Se combinan rombos, que son cuadrados, que son líneas, y que son fondo para la figura que se anima. Hay un balance compositivo constante, que equilibra y justifica, por ejemplo, las dos alas de la mariposa. *El ladrón de colores* no cuenta con banda sonora, y fue realizado en un 75% a nivel imagen.

Con *Bolero* (1992), a partir de la composición de Ravel, Bras vuelve al rayado sobre película velada, con detalles en color pintados con tinta china. Así como en *Bongo rock*, *Bolero* oscila entre los momentos «entendibles» y los momentos libres. Vale decir, entre la silueta del maestro de orquesta y los colores cambiantes, entre las líneas que bailan y las líneas que estallan. Durante los momentos en que la línea que atraviesa verticalmente el cuadro «rebota» rítmicamente entre sus costados, es ejemplo de la intermitencia de lo imprevisto; es allí cuando el espectador puede encontrar el momento apenas previo a la sorpresa, a lo que no se sabe cómo sucederá, al instante que está por estallar.

Bolero, La danza de los cubos, Danubio azul y El ladrón de colores fueron realizadas en película formato Súper 8. Aun cuando la tecnología digital ha permitido la divulgación de su material, lo cierto es que las películas originales son copias únicas y el paso del tiempo continúa su deterioro. El mismo Bras, de hecho, hubo de proyectar las mismas y únicas copias constantemente.²⁸

Ello no significa que la valoración de Bras sobre la perpetuidad de su obra le resultara ajena. El hecho lo corrobora su vínculo formal con el *National Film Board of Canada*, casa madre de Norman McLaren. Becado en 1992 por el Centro de Estudios Canadienses para pasar dos meses en Montreal, toma contacto con dicha institución²⁹ y propone rehacer en 35 mm *La Danza de los cubos y Danubio azul*, así como restaurar el original de *Bongo rock*. Es éste el único trabajo de Bras que cuenta con copión y negativo de sonido. Al finalizar la beca, no pudo cumplir con sus otros propósitos ni tampoco volver a Canadá, aún cuando el NFB le extendiera una invitación abierta.

28. «La mayor libertad que implicaba el menor costo (del Súper 8) traía aparejada también una mayor limitación en las posibilidades de difusión. Las copias de filmes súper 8 que se hacían en el país no eran de buena calidad a pesar de su elevado costo. Generalmente esto provocaba que se usara para la difusión de un filme la «copia única» que representaba el mismo original del filme, poniendo así en serio riesgo su propia existencia» (Piazza, 2008: 182).

29. La «visita» de Bras al NFB fue absolutamente informal. Se presenta con sus películas y, desde un francés básico, pide al portero visitar el lugar. «Por fortuna pasaba por ahí una chica que hablaba castellano y me sirvió de traductora.

De vuelta en Rosario, con 70 años cumplidos, Luis Bras continúa con las herramientas que tiene a mano. El Súper 8 es un formato perimido y la tecnología de video aparece como su reemplazo.

«Trato de llevar ese bagaje de experiencias al video. El video tiene otro tipo de forma de hacer, con ventajas y limitaciones, que no las tenía el cine. En cine se podía filmar foto por foto, algo que el video todavía no tiene y que limita mucho el trabajo de animación. Ya he realizado una decena de trabajos en video, donde merece citarse mi ópera prima, *La Tocata y Fuga* de Juan Sebastián Bach; *La nave perdida*, y algunos cortos en base a temas musicales. Trabajo la cámara como alguna vez manejé la cámara de cine o como alguna vez trabajé la cámara del proyector de diapositivas. Hay veces en las que me doy el lujo de colocar cosas delante de la lente, como mis manos, para deformar imágenes, o cosas minúsculas que salen

Conseguí concertar una visita guiada para dos días más tarde. Me llevaron a recorrer el gigantesco edificio donde Norman McLaren había llevado adelante sus experimentos con un presupuesto, según el guía, de 7 millones de dólares por año». Bras pudo demostrar, a través de una fotografía encontrada en los archivos del NFB que había estado con McLaren durante su visita a la Argentina: «Yo comencé a los gritos: ¡Ése que está comiendo un asado con McLaren soy yo!». Bras pudo mostrar sus trabajos y explicar, en un microcine lleno de animadores, sus técnicas. «El director del NFB lo invitó a almorzar y le ofreció las facilidades de los estudios para desarrollar tres nuevos proyectos. Bras propuso la restauración del original en 16mm de *Bongo rock* y rehacer en 35mm *La Danza de los cubos* y *Danubio azul*», apunta Jáuregui (2008).

fuera de foco y que hacen a la belleza de la escena. Por ejemplo, en *Color musical* tomé un manojito de bombitas de Navidad y moviendo la cámara, trabajando con el zoom, y colocándole delante de la lente un vidrio estriado, todas esas luces se alargaron. Unos simples manchones de color con vidrios con texturas hacen que esos manchones se deformen y controlando los movimientos de la cámara y de los dibujos le podemos dar el ritmo que queremos.»³⁰

La imagen electrónica está apenas en sus inicios, los primeros equipos ingresan al país a partir de 1990³¹. Bras aborda también esta posibilidad, y aun cuando se extraña la textura y plástica de sus trabajos anteriores, continúa un mismo derrotero de búsquedas.

Habremos de destacar, como rasgo relevante y de cara al porvenir, que en Bras se manifiesta una progresión, en virtud de una dialéctica que interactúa tecnológicamente y educativamente. En otras palabras, con el cine de Bras nace una *comprensión particular del cine animado*. Una manera novedosa de pensar y de entender la animación. Por fuera de Buenos Aires, sin el apoyo de subsidios ni instituciones, con la autogestión como manera funcional. Las posibilidades técnicas y económicas no lo frenan, lo provocan. Estudia de manera autodidacta. Hace, difunde, experimenta, proyecta sus obras.

30. Helman.

31. Se trata de computadoras con aplicaciones gráficas y la posibilidad de disparar animaciones 2D en tiempo real, en baja resolución y 16 colores.

Si Quirino Cristiani es nombre precursor y definidor de un cine animado en Argentina, a partir del cual se enhebra una historia posible; Luis Bras será visto aquí como su equivalente santafesino. Si bien atento a necesidades y búsquedas coincidentes con un marco contenedor general (cine animado), Bras encontrará una especificidad coincidente con necesidades y búsquedas ligadas al entorno social inmediato.

También es docente y *enseña*. Porque enseña, piensa en el *después*.

BRAS MAESTRO



«Trato de que estas experiencias vayan un poquito más allá, que se extiendan más allá de mi persona y de mi vida.»
Luis Bras

Hemos distinguido la «comercialidad» de la «artisticidad» en la obra de Luis Bras. Hay también un tercer aspecto de relevancia, que lo acompaña de manera fundamental: la docencia. Enseñar animación es parte de su oficio, consecuente con su título de estudio, obtenido en la Escuela de Artes Plásticas de Rosario: Profesor de Dibujo y Grabado.

Si bien habremos de decirlo de una manera «rápida», el dilema arte/comercio no es ajeno al cine—animación; en este sentido, Bras asume, de manera consciente, la necesidad laboral con la búsqueda de lo que entiende como un cine «puro». Alterna las películas «por encargo» con sus películas experimentales. Y entre uno y otro aspecto, asimila las posibilidades del medio.³²

Entre ambas instancias, aparece el rol docente.

a. Dar clases

Luis Bras se desempeña, desde 1969 y hasta su fallecimiento en 1995, como titular de la cátedra Laboratorio de Medios Audiovisuales en la Escuela de

32. «De tantas películas que he hecho habría que establecer categorías: las que hice totalmente yo, y las que hice para publicidades, donde era nada más que una parte de la película» (a Jáuregui).

Bellas Artes, de la Universidad Nacional de Rosario, y como docente, desde fines de los años 80, en la Escuela Provincial de Cine y Televisión. También dictará cursos dirigidos a la comunidad desde su taller-sótano, situado en calle San Lorenzo 1453.

Se percibe que el trabajo docente aparece en Bras desde materias de cursado que no son necesariamente específicas al título o carrera que responden. Es decir, y arriesgamos señalar, que hacia el cine animado existía un reconocimiento institucional que, si bien evidente en la publicación por parte de la Universidad Nacional de Rosario del libro *Formas de hacer cine animación* (que veremos más adelante), no deja de ser *lateral*. La misma Escuela de Cine no incorporó la tarea de Bras a ninguna materia de cursado obligatorio, sino como una modalidad optativa que, además, se superponía con el dictado de la carrera³³. Un caso diferente es el del taller, que seguramente ocurriera de una manera más pertinente, sin la sujeción al sostén académico.

La propuesta de «taller» señala una aproximación más «descontracturada» —por no requerir de un programa de contenidos específico, ni de revisión ministerial

33. Tras el fallecimiento de Bras, la EPCTV dejó de contar con un espacio destinado al desarrollo o investigación del cine animado; quien hubo de continuar estas motivaciones desde algún taller aislado y en función del interés de pocos alumnos fue Eduardo Sáenz. La cátedra Laboratorio de Medios Audiovisuales de Bellas Artes continúa en actividad. A partir de 2002 pasó a llamarse Laboratorio II (correlativa con Laboratorio I, dedicado a la fotografía). Se dicta en quinto año de la Licenciatura en Bellas Artes y está a cargo de Mabel Grieco.

educativa alguna—, acorde con el «oficio» que el hacer animado significa. Además, el cursado tenía lugar en el mismo domicilio donde Bras realizaba sus animaciones; allí convivía con sus tableros y cajoneras en las que guardaba sus elementos de trabajo. El taller aparece como un lugar distinto, más personal, capaz de combinar la docencia con la práctica artística.

«Acá estoy, en mi mundo, un mundo con dos dimensiones si se quiere, un mundo pequeño, dado que todo está hecho con maquetas, con reproducciones de la realidad en chico, pero al mismo tiempo un mundo grande, ilimitado, en donde puedo extenderme en todo sentido»³⁴. El taller de Bras aparece a la manera de un reducto, de un espacio subterráneo donde suceden otras cosas. Por fuera de lo habitual. Con un afiche gigante repleto de personajes de la Bienal de la Historieta del Di Tella (1968) como bienvenida. Entre ejércitos de soldaditos, autitos antiguos, libros y revistas, estantes, esculturas, el avión del Barón Rojo, y una inmensa maqueta de ciudad que cuelga, invertida, del techo.³⁵

34. Helman.

35. Al respecto, testimonia Luis Alberto Sienrra, realizador y colega de Bras: «Fue un proyecto con un avioncito. (Bras) quería filmar la ciudad abajo, como si uno filmara desde otro avión al avioncito, visto desde arriba. Yo estaba arriba de una escalera, haciendo pruebas, y (Bras) me decía hacé tal cosa (...) le digo en ese momento: 'Luis, déjese de joder, me tengo que poner abrojos en el culo para hacer lo que usted quiere' (...) Vuelvo tres o cuatro días después y estaba todo al revés. 'Tenías razón', me dice; 'pero no teníamos que poner los abrojos en el techo, sino la ciudad en el techo'. Ahí te tirabas en el piso y filmabas, con el avioncito al revés.» (Tomas: 47, 48).

Al sótano de Bras «irán a parar» quienes encuentren seducción por el cine animado. Lo que provoca un contacto generacional que habrá de tener consecuencias³⁶. Bras vive en su propio mundo, «por fuera» de las contiendas políticas e ideológicas que caracterizan a los años setenta. Uno de los pocos trabajos de investigación sobre Bras, realizado por Silvia Tomas³⁷, señala con perspicacia cómo su tarea era víctima de los vientos políticos sostenidos entre los distintos grupos estudiantiles y/o docentes universitarios así como artísticos. «Este clima de efervescencia política no alcanzó ni a la vida ni a la obra de Bras, que por aquella época estaba cercano a cumplir 50 años y no compartía el espíritu de lucha política, sino que él mismo consideraba a sus películas como «Entretenimientos Estéticos» (Tomas, 2005: 14). O en palabras de Mario Piazza: «Bras preconizaba un cine austero en lo económico como defensa de la propia libertad expresiva (...) El idealismo y la inocencia –rasgos

36. Entre quienes asisten al taller figura Guillermo Cornero –ingeniero civil, escultor y coleccionista–, quien junto a un grupo de trabajo en el que participa el artista plástico Manuel Martínez, elabora cortometrajes en Súper 8 que alcanzan, en muchos casos, premios de trascendencia internacional. Tal es el caso de *Creación* –primer premio en categoría Fantasía del Festival Internacional de Cine Amateur de San Sebastián, 1978– y *Mutatis mutandis* –Accésit Nuevas Tendencias IV Muestra Canario-Americana de Cine mo profesional, España, 1979.

37. *Luis Ricardo Bras. Pionero del cine experimental y de animación en Rosario*, Trabajo Final de Seminario de Arte Latinoamericano, Escuela Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 2005.

adolescentes— de Luis Bras lo situaron la más de las veces indefenso frente a una realidad hostil, lejana al ideal»³⁸.

Recordemos que de manera precedente y paralela al trabajo de Bras, el mundo artístico santafesino tuvo momentos de esplendor y debate a través de las muestras y manifiestos del Grupo del Litoral (fundado en 1949, donde destacara Leónidas Gambartes), y del Grupo de Rosario (1965–1968, con la participación de Juan Grela). Asimismo, el ámbito cinematográfico tendría su momento de relieve con la apertura en 1956 del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (que funcionaría hasta 1976, y en donde sobresalió el cineasta Fernando Birri).

Un ambiente convulsionado que tendrá su momento peor en el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976.

El testimonio de Luis Sienrra (Tomas, 2005), da cuenta del período y de la figura de Bras:

—¿*Él daba cursos paralelos sobre animación?*

—No, daba una cátedra, pero los del centro de estudiantes lo tenían muy acotado, no lo dejaban que pidiera ni rollos de Súper 8. Entonces no era posible trabajar. Para conservar el trabajo, prácticamente enseñaba lo que le decían los del centro de estudiantes, y en su estudio, a los que queríamos nos enseñaba lo demás y lo ayudábamos. Prácticamente aprendíamos con él.

38. «*Radicura y muebles Tocco*», Rosario/12, 16/11/1995.

—¿Y en el proceso militar, no tuvo inconvenientes?

—No, no. Igualmente allanaron el taller, pero gracias a Dios fueron los militares, no la Triple A. Cayeron, hicieron el procedimiento y se fueron. Creo que un novio de la hija de Luis tuvo un problema, pero la sacó barata. Estaría haciendo una pegatina en la facultad o algo así. Luis era muy inocente para esa época de cine guerrillero, revolucionario.

b. Escribir

En 1990, la Dirección de Publicaciones de la Universidad Nacional de Rosario edita *Formas de hacer cine animación*, de Luis Ricardo Bras; dedicado a quienes «se sientan jóvenes y tengan el don de crear». El libro expone los requerimientos y atenciones necesarios al aprendiz de cine animado. Un detallado recorrido que, irónicamente, remite a un formato —el Súper 8— ya por entonces extinto. De todos modos, *Formas de hacer cine animación* postula no sólo los principios básicos del medio, sino también una mirada personal, teñida de poesía.

Entre sus páginas se lee:

«Dejemos la normalidad para el cine con actores, entremos en la poesía de la imaginación, del color que no es así, de los árboles que no son así, de los seres que no son así. En esa impertinencia reside el verdadero encanto del dibujo animado, del cine animación» (p. 15).

Bras comparte la mirada profesional con el encanto lúdico. Prefiere remitir al dominio de la disciplina antes que a las búsquedas experimentales, porque «experimentar es innovar una experiencia y es sabido que ésta es lo último que se obtiene» (18). En este sentido, su lectura es una declaración de principios y de cariño hacia el medio al que ha dedicado su vida. También por haberle permitido sostener «una locura hermosa, tan abierta y candorosa como la de los infantes que todavía no llegaron a prejuiciarse en una sociedad de ‘normales’» (61). Podríamos entender, desde estas palabras, que las fricciones que se provocaban a su alrededor lo mantuvieran en un lugar artístico «desajustado». Como si fuera víctima de las mismas pocas luces que supieran analogar, tantas veces, al considerado arte abstracto con simpatías de clase burguesa.

Así como dedica un repaso técnico a algunos de sus trabajos, Bras incluye como capítulo a los «Filmes realizados en el aula». Allí distingue:

«El cine, ese maravilloso alarde técnico tan de nuestro siglo, ofrece al educador las más fascinantes evidencias plásticas que pueden ser elaboradas, desarrolladas y filmadas por alumnos de todas las edades y temperamentos» (89).

Y también:

«He tenido la satisfacción de ver reflejada en los rostros de aquellos alumnos que por primera vez

incursionaban en este quehacer de animación, la alegría del logro, la sensación del resultado positivo, que me hicieron recordar tantas veces lo que en palabras inserto en el prólogo: ‘Qué agradable sensación estética se experimenta al ver moverse en la pantalla aquellos dibujos que hemos filmado uno por uno’» (90).

En Bras hay una intención manifiesta de continuidad, contenida en el propósito de trasladar una misma satisfacción personal al quehacer de sus alumnos. La conclusión de su trabajo, se diría, consiste en la búsqueda de una perpetuidad que consiga contagiar esta «agradable sensación estética».

Formas de hacer cine animación aparece como legado, también como esfuerzo cumplido, ya que es un proyecto que intenta desde décadas previas: «Me puse a escribir un libro en los ratos perdidos, pensando que sería una lástima que mis experiencias quedaran alguna vez en el vacío» (Sienrra, 1975).

Durante la presentación, ocurrida con presencia de autoridades universitarias en la Biblioteca Argentina, Bras refirió: «Yo no quiero ser ni un poquito más de lo que realmente soy ni quiero tener un poquito más de lo que auténticamente he logrado con mi trabajo de tantos años. Escribí este libro como un resumen de todas mis cosas.»

Desde el recorrido que hemos practicado, podemos ver cómo asoman elementos que habrán de adquirir una importancia progresiva. Por un lado, la *especificidad* que el cine animado reclama, y por el otro, un *reconocimiento institucional* inestable. En

otras palabras, aun cuando se transiten espacios académicos e institucionales, el lugar adecuado a la práctica animada de Bras parece seguir siendo el taller personal.

Lo que nos lleva a pensar una dicotomía, o par conceptual, entre la institución y el hacer independiente, entre el Estado y la autogestión. Es una rispidez necesaria, dada la emergencia de un *campo* de prácticas y estudios que se manifiesta de manera nueva para la ciudad. Bras aparece como su impulsor vital, sus películas y docencia provocan una interacción que multiplica y deriva en el crecimiento del cine animado. A la vez, lo que sucede es su delimitación; vale decir, el cine-animación *es*, por comenzar a distinguirse de lo que *no es*. Si hay una animación posible en Buenos Aires, ¿podrá también serlo en Rosario? Si bien todavía falta mucho camino por recorrer, será la tarea de Bras el germen que exprese la necesidad de un espacio que contenga dicha especificidad y que pueda ser consonante con el reconocimiento institucional.

SÓTANOS DESPUÉS



El taller de Luis Bras recibió a numerosos estudiantes, muchos provenientes de las mismas clases recibidas en Bellas Artes (UNR) y en la Escuela Provincial de Cine y Televisión (EPCTV). Se establece una especie de circuito que lleva de Bellas Artes y/o la Escuela de Cine al taller de Bras, con el realizador Mario Piazza (bibliotecario de la EPCTV) como nexo, ya que era él quien impulsaba el trabajo de Bras en la escuela y hacia su taller sabía derivar a muchos de los alumnos. Tal fue el caso de Pablo Rodríguez Jáuregui y Esteban Tolj, quienes habiendo producido experiencias previas, habrían de congeniar junto a Mariana Wenger para la conformación de un primer grupo de trabajo: *Nibelungos*.

Entre 1984 y 1986 *Nibelungos* produjo siete cortos en formato Súper 8, con la utilización de varias técnicas: dibujos, *stop-motion*, figuras recortadas, animación con arena. Estos trabajos circularon por festivales nacionales y muestras: *Las hienas* (1985), codirigido por Tolj/Jáuregui/Wenger a partir de un cuento de Enrique Medina, fue premiado en el Primer Concurso Municipal de Cine «Ciudad de Rosario». De cara a la trayectoria posterior de los realizadores, destaca en ellos una aproximación profesional, en donde se vislumbran aspectos que varían entre la viñeta humorística, el

slapstick, la abstracción, y la atención al relato cinematográfico (o a su ausencia)³⁹.

Luego de esta primera colaboración grupal, sus integrantes continúan otros trayectos. Mientras Tolj y Jáuregui prosiguen en conjunto, Mariana Wenger habrá de combinar muchas de estas técnicas animadas con otro tipo de registro, desde una tarea de realizadora audiovisual integral.⁴⁰

Tras *Nibelungos*, el primer paso de Tolj y Jáuregui estará dado por el proyecto de conformación de un espacio docente junto con Bras. Dado el fallecimiento del maestro (el 19 de noviembre de 1995), los dos dibujantes alquilan su sótano con este propósito.

Vale aquí recordar que para la continuidad del cine animado, y ante el deceso del Súper-8, Bras hubo de asimilar nuevas tecnologías –video, imagen electrónica–. Lo notable es cómo, desde una mirada vanguardista, el realizador no sólo incorpora nuevas técnicas sino que provoca un acercamiento generacional. La nueva tanda de animadores –porque ahora, novedosamente, ya son varios– se sitúa de manera más práctica –por cercana– ante esta realidad. Es este contexto el que posibilita el emprendimiento de los discípulos. Ahora bien, era *necesario* que alguien

39. Una compilación de estos trabajos puede verse en el DVD *40 años de animación en Rosario*.

40. Tal es el caso de producciones como *Fontanarrosa se la cuenta y confiesa que ha reído...* (1997), *Pintando de amarillo* (2000), *Don Quijote de la imagen* (2005), y *Cine Negro* (2007); todas películas con las que Wenger habría de obtener no sólo repercusión sino también reparo en subsidios y premios.

asumiera esta *responsabilidad*. Sería inútil conjeturar qué otras maneras habría tenido el cine animado rosarino de continuar; lo cierto es que fue éste el momento *fundamental*, por haber propiciado un salto *progresivo* dentro de un mismo proyecto, iniciado intuitivamente por el hacer de Bras, en vistas a la conformación de un espacio que contuviera y promoviera un mismo interés.

De esta manera, el cine-animación que surge en Rosario continúa desde, digamos así, una suerte de consolidación segunda. Hay un legado y hay animadores que voluntariamente lo sostienen y perpetúan. Es decir, el impulso primero ha provocado un encuentro de intereses, pasible de ramificar hacia otros rumbos.

a. Sótano Cartoons

El Sótano inicia sus talleres en abril de 1996, con cursos de tres meses, en donde desde una organización general, Esteban Tolj atendía los aspectos pertinentes al dibujo mientras Pablo Rodríguez Jáuregui asistía en la parte tecnológica. A lo largo de dos años descienden por sus escaleras alrededor de doscientos asistentes, entre los que se cuentan artistas de la ciudad como Max Cachimba, Luis Lleonart, y Florencia Balestra. En este sentido, *El Sótano* habrá de erigirse como lugar de relación de las manifestaciones gráficas de la ciudad, donde la animación es instancia de experimentación así como de descubrimiento y desarrollo para animadores futuros.

La interiorización y práctica que *El Sótano* produce en sus asistentes—los talleres funcionarán hasta 1998—, tendrá una de sus consecuencias mayores en la conformación de *El Sótano Cartoons*. Lo integran Tolj, José María Beccaría (BK&Basta), y Diego Rolle. En actividad hasta el año 2000, el trío se dará al propósito de producir un largometraje anual de animación, conformado por cortometrajes, falsas publicidades y videoclips, unificados desde una presentación temática.

Durante esta producción asumiidamente *independiente*, Tolj/BK/Rolle ensayan un abanico de delirios, que suman un total de dos producciones (que cuentan con la participación estelar de Walt Disney y el armenio Martín Karadagián como sus presentadores estelares). Si bien entre los integrantes hay consonancia en cuanto al espíritu del trabajo, lo mejor destila en las características distinguibles de cada uno.

Tolj cuenta con un manejo de la narrativa y del humor que atiende a un desempeño mayor, como realizador y como docente. El caso de Rolle y BK remite a una obra que, de acuerdo con el caso, está iniciando pero ya hace notar estilísticas propias. En otras palabras, y como corolario de un primer paso enorme, ya es posible distinguir obras particulares en el cine animado que se produce en Rosario; el punto de encuentro que significa Luis Bras comienza a diversificar estéticamente. Son ahora los nuevos animadores los encargados de revitalizar, de modificar las reglas de juego (estéticas, tecnológicas, pedagógicas) del cine—animación que se produce en Santa Fe.

b. Esteban Tolj

A Esteban Tolj (1963) se le nota un manejo admirable del *timing* y del *gag*. *El show de los perrolotuditos* (1998) es uno de estos hallazgos –una sucesión de chistes perrunos, que semejan el tratamiento de una *comic-strip*–, que ha sido repetido una y otra vez en diferentes ámbitos, independientemente del marco original. Lo mismo sucede con *Il maestro di violino* (1999) –Mejor Animación del VI Festival Latinoamericano Rosario–, que narra el amor secreto que un maestro de violín, viejo y petiso, mantiene por su alumna. Aquí el humor es trabajado tanto desde la antítesis (alto/bajo, joven/viejo, profesor/alumno, ella/él), como desde la manera en que ambas instancias narran paralelamente (ella interpreta mientras él sueña), desde la interacción con la banda musical (Domenico Modugno), y en la rapidez resolutive (de la cadencia musical primera, al abrazo repentino entre el profesor pequeño y la alumna esbelta).

El ensayo animado de Tolj sobre unas posibles *Aventuras del Capitán Piluso y Coquito* (1999) –a partir de los personajes televisivos de Alberto Olmedo y Humberto Ortiz– dan cuenta no sólo de una propuesta viable sino, si se quiere, hasta de una historieta posible. Lo mismo respecto del *test* (1997) sobre el Inodoro Pereyra de Roberto Fontanarrosa, con una gracia animada que es traslación feliz respecto del dibujo original. Es decir, Tolj es un gran observador, capaz de advertir lo esencial de la traducción a su trazo y pulso animador. Algo que también destaca en su versión minimalista de los *Titanes en el Ring* (2000).

Entre varios de sus trabajos, sobresale *Boleando Cachimbas. Alegoría Búsqueda del «Ser Nacional»* (2001), desde una estructura de relato que es homenaje a Chuck Jones: en un escenario pampeano–futurista, decorado con efigies peronistas, el Pato Criollo trata de enlazar a un Cachimba que larga pedos con formas de escudo, escarapela, bic, dulce de leche, Cabildo o colectivo.

Abocado de manera cada vez mayor a la ilustración y las historietas, Esteban Tolj fue alejándose del cine animado, en un hiato que pareciera cerrarse con la intención actual de volver a la realización.

c. Diego Rolle

El caso de Diego Rolle y BK aparece como una instancia progresiva: alumnos del taller–sótano, devenidos animadores integrales, actualmente también docentes. La colaboración temprana entre ambos animadores fortalece el hacer propio de cada uno. Hay una vocación compartida, pero también una manera particular de entender la animación. Mientras el cine animado de Rolle circula en un primer momento entre el humor –a veces– *naïf* y las variaciones escatológicas, BK destila una ironía peculiar, a la vez que construye un pasado cinematográfico y televisivo reciente al que habita de forma despiadada.

Diego Rolle tempranamente dirige el notable videoclip *Las zapatillas del Musiquero Loco* (2003, a partir de una canción de La Banda del Musiquero

Loco, de Mariela Chintalo). Un mundo de referencias infantiles que navega al ritmo de la banda musical. Una simpatía por el vínculo musical/animación que el dibujante proseguirá con historias inspiradas en la música del grupo Matilda (*Ey*, 2002) y Fernando Kabusacki (*Huija*, 2001). Sus personajes melancolizan el tiempo, tienen primeros planos de penar, y sueñan desde el letargo que producen el amor o la televisión.

La perspicacia de Rolle en este ámbito tiene uno de sus corolarios en *Con este amor* (2008), a partir de un tema de Juani & Hermanos. Se nota una seguridad narrativa mayor, más una sensibilidad que continúa desde el diálogo en forma de nubecitas, con parejas que se han vuelto desaparejas a la vez que ensueñan la historia que se nos narra. *Con este amor* le valió al realizador los premios Mejor Animación y Mejor Video Rosarino en el 15° Festival Latinoamericano de Video Rosario 2008.

El trabajo de Rolle bifurca desde la participación como artista invitado, hasta la coordinación audiovisual de campañas publicitarias. Sus dibujos han visitado trabajos del realizador Federico Actis (*Mareado*, 2003; *Shhh!*, 2006) así como televisivos, con los muñecos de *¡Hasta que se aviven!* (2008–2009, dirección de Antonio Dayub). Ha sido el responsable de la mixtura animada que propone *Superhéroes*, un muy logrado episodio de *Diversos Universos* (2011, Santiago King), envío televisivo de Señal Santa Fe, donde se trasladan animadamente las correrías de dos niños—uno de ellos en silla de ruedas—que deciden comprar masitas durante el corte publicitario de su programa favorito.

Desde el marco publicitario televisivo, Rolle pudo visitar dos de sus primeros e incorrectos personajes –Soko & Troko– para acompañar la campaña de prevención que la Municipalidad de Rosario organizara respecto de la gripe A y el Dengue durante 2009. Situación que el dibujante ya había conocido, junto a la tarea de Esteban Tolj, cuando en 2006 ambos realizaran tres spots par la agencia de loterías Aries & Isidoro. Basados en los números 71 (el excremento), 82 (la pelea) y 14 (el borracho), los cortos de Tolj/Rolle destilan ocurrencia (¿conductista?) a partir de la rapidez obligada de los 12 segundos televisivos. También destaca el spot ideado para Play Publicidad, dedicado a la Cámara Industrial y Comercial del Helado Artesanal (CICHA) de Rosario.

Una de los emprendimientos más llamativos de Diego Rolle es *LuisBrasExperience*, una propuesta dedicada, en palabras del animador, a «unificar música electrónica (a cargo de Maxi Falcone) y animaciones ejecutadas en vivo». Tanto lo musical como lo animado coparticipan desde la espontaneidad mutua, conformando cada uno la partitura del otro. Situación que encuentra complemento con la interacción misma del público, variable y coherente con el espacio donde la experiencia tiene lugar. En este sentido, el hacer de *LuisBrasExperience* ha transitado tanto el Festival Latinoamericano de Video (2009) como reductos o bares. Las animaciones, destaca Rolle, «están realizadas y disparadas a partir de un SWF (Small Web Format), programado por nosotros mismos, que ofrece al espectador una estética más cercana a la animación

tradicional. Por último, y sobre todo, «el nombre del grupo es en homenaje al animador experimental rosarino Luis Bras, cuyas obras combinaban de manera magistral música e imagen.»

d. BK&Basta!

En una (no tan) lejana presentación de trabajos de animadores rosarinos que tuviera lugar en el Anfiteatro Municipal Humberto de Nito, el investigador y coleccionista Fernando Martín Peña, al llegar el momento de referirse a José María Beccaría, hubo de sintetizarlo de la manera siguiente: «BK es un genio».

Genio o no, lo cierto es que BK (1971) ha construido en sus films un micromundo casi auto-referencial, con personajes si no «queribles», seguramente odiables. El humor de BK es tenso, a veces desconcierta. Un Carlos Balá de nombre Marcelo Marcote puede tranquilamente cohabitar junto a la vecinita de enfrente.

Sus primeros trabajos abordan técnicas artesanales, con celuloide lavado y pintado. Una cierta mixtura entre relato y abstracción es posible en *Buscando el horizonte* (1994) y *Vade retro* (1995). En el caso de este último, un retrato espejado entre Satán y Cristo oficiará como disparador hacia imágenes que cambian al descubrirse en otras. De todos modos, siempre hay un nudo de argumento —o algo parecido— por donde mínimamente seguir la propuesta, tal vez por el apego hacia las historietas que el dibujante también profesa. Rasgo que imprime a *La Señora Calabaza* (1996): la

excusa de sus asesinatos introduce en la recreación delirante del «mundo-calabaza», con una gran mansión de telarañas, piscina, muertos y bailarinas «estherwilliams», al compás de la música truculenta de *Mamá nos pegaba* (rótulo pergeñado por el propio BK para sus producciones musicales durante la época de *El Sótano Cartoons*, y que ya es referencia de compañía para muchas animaciones).

Mundo-calabaza que es *Mundo-BK*, lugar multiforme que conoce una de sus mejores galerías en la Familia Rivas, protagonista de *Las aventuras del Osito que ve accidentes* (1999), un hallazgo que se parece a todo y también a nada. El Osito no es más que uno de los integrantes de este grupo del que sobresale, como especie de remate de varios de estos cortometrajes, un Margarito Tereré que no es más que el disfraz de la misma Jovita, madre de estos hijos-delirios. Situaciones improbables se suceden para el momento final que ocupa, generalmente, de la maldición que corroe al osito: ver accidentes. No se trata de desenlaces siempre coherentes, por momentos el vuelo de BK lo lleva a provocar situaciones más próximas al sentir surreal que a su explicación.

El BK más desatado encuentra sus mejores vehículos en *El club de los corazones sucios* (1998) y *Trulalá City* (2001). La primera es «interpretada», entre tantos más, por Albert Olmedo, Susan Giménez, una Heidi crecida y los enanos de Blancanieves. Trampas, traiciones, persecuciones, que en el caso de *Trulalá City* sabrán sumar tanto a extraterrestres como a Charly García. Entre uno y otro trabajo hay (algo

parecido a la) nostalgia y mucha irreverencia, con muerte de Pichichus incluida, más su resurrección a manos de... ¡Trapito!

Si Rolle es el dibujante que va puliendo su técnica hasta el logro de una prolijidad cada vez mayor, BK se desenvuelve desde una suerte de caos premeditado, con escenas casi inconexas, montaje paralelo, abundantes réplicas verbales, y el retro—sarcasmo como guía y compañía. Elementos que funcionan de manera fragmentada y perfecta para su *Cartelera amera de espectáculos* (2002), un disparate extraordinario, con los trailers más obvios por parecidos a los que usualmente dejan ver las pantallas comerciales.

De este mundo peculiar participó la misma guitarrista y cantante Gabriela Epumer, quien junto a la Familia Rivas habrá de componer el video—clip de su tema *Foxtrot* (2000).

PABLO RODRÍGUEZ
JÁUREGUI



Si Luis Bras es el nombre primero e insoslayable en la consecución de un cine animado posible desde recursos cercanos, Pablo Rodríguez Jáuregui habrá de ser señalado como el discípulo vuelto maestro, capaz de concretar lo intuido y de lograr el vuelo de la animación hacia rumbos previstos e imprevistos.

Es gracias a Jáuregui que el trabajo fílmico de Luis Bras sobrevive, a través del cuidado de sus dispersos rollos de Súper-8, así como de su difusión y reseñas de trayectoria. Porque Jáuregui asume el legado de Bras y lo reviste de su impronta personal, es capaz de mirar de manera prospectiva.

En su quehacer podemos distinguir dos aspectos, que si bien entrelazados, hablan de un Jáuregui artista y de un Jáuregui impulsor, donde conviven las búsquedas artísticas con la preocupación por un espacio de producción.

a. Primeras armas

Nacido en Santa Fe (1966), Pablo Rodríguez Jáuregui estudia en la Escuela Provincial de Cine y Televisión de Rosario, con incursiones en la Facultad de Bellas Artes (UNR) y en la Escuela Provincial de

Artes Visuales. Conforma, de manera temprana, el grupo experimental *Nibelungos*, junto con Esteban Toli y Mariana Wenger, y estudia dibujos animados en el taller-sótano de Luis Bras.

La imagen electrónica habrá de ser un elemento a descubrir, dominar y experimentar. Sus primeros *Ejercicios* (1990, 1991) dan cuenta de ello, a la par de la interacción que suscita la propuesta musical. Aquí es donde aparece, como parte fundamental, el músico Fernando Kabusacki, con quien Jáuregui mantendrá una relación fluida a partir de trabajos como *El gordo* (1992), *El pibe* (1993) y *La noche de los feos* (1995). Sus personajes solitarios buscan una compañía vana, que resulta ilusoria: tal el desenlace frío que proponen los carteles publicitarios que descubre fatalmente el fotógrafo «gordo», en respuesta a lo que creía una mujer real; o el niño, las putas y el viejo huraño, que pueblan el mundo de *El pibe*. Retrato de seres envueltos en sí mismos, sin posibilidades de salir, ahogados como están en cielos de colores raros, desde un trabajo de fondos que sobresale como ambientación anímica. Tal como también ocurre con el símil simio que habita *El salvavidas* (1999), mientras observa atónito la belleza oriental y lejana de una mujer acuática.

Son trabajos que no pasan desapercibidos, que obtienen repercusión temprana en festivales. Así como *El gordo* resulta ganador del Festival UNCIPAR (Villa Gesell, 1993), *El pibe* obtiene el premio «Premiere» del 7º VideoFest de Berlín (1993) y la Medalla de Oro del Festival der Narionen (Austria, 1994), además de otros méritos.

En medio de todo ello, Jáuregui ya colabora en el programa televisivo *Caloi en su tinta*, que Carlos Loiseau (Caloi) conduce y produce desde 1990 por la pantalla de Canal 7 de Buenos Aires⁴¹. En otras palabras, podemos decir de Jáuregui que simultáneamente a una obra que crece y es reconocida, aparece en él la necesidad de *difundir* y de *trabajar* de lo que sabe hacer.⁴²

b. Cardozo aparte

Entre 1994 y 1996, Pablo Rodríguez Jáuregui y Gabriel Yuvone producen y dirigen 13 episodios de *Capitán Cardozo*. Vale decir, Jáuregui/Yuvone piensan y hacen posible un concepto: esto es, un marco contenedor pasible de extenderse, reproducirse y reformularse hasta donde sus responsables lo deseen.

En verdad, la serie es consecuencia de lo que sucede a partir de *Captain Cardozo: The Moon Monster Menace* (1994), un cortometraje de cinco minutos que

41. Programa de importancia histórica para la difusión en Argentina del cine animado de autor. El propio Caloi, durante la realización del Primer Encuentro Regional de Animadores Independientes (2006) de Rosario, recordó al chico que, con sus videos bajo el brazo, hubo de esperarlo pacientemente en las puertas del canal. Así fue el ingreso de Jáuregui.

42. A través de *Caloi en su tinta* —donde se emitieron los trabajos de Luis Bras— Jáuregui traba amistad con Fernando Martín Peña, coleccionista e investigador cinematográfico que en aquellos años producía para el programa una columna de cine animado clásico. La revista *Film*, dirigida por el propio Peña, dará espacio al análisis de la obra de Bras, así como a la del propio Jáuregui.

obtendrá premios en Edimburgo, en Montevideo, y en San Pablo. Allí hay una propuesta que luego deriva en la posibilidad cierta de una serie de diez capítulos de dos minutos, y que obtendrá derechos de televisión por parte de Barcelona TV.

A Capitán Cardozo puede habersele visto por televisión (*Caloi en su tinta*), en Festivales, o en copias VHS y DVD. Y si bien se encuentra «marcado» por las características técnicas del momento, resiste el paso del tiempo como uno de los mejores «productos» de la «factoría» Jáuregui.

La referencia *pop* no es casual. A saber: «Bruno y Enzo, hermanos siameses, se alistan en la aviación como pilotos de prueba. Sufren un terrible accidente y son separados en el quirófano. Pero adquirieron súper poderes y, al reunirse activando el poder de los siameses fantásticos, se convierten en ¡Capitán Cardozo!».

Entonces, y con los Cardozo protagonizados por Fabián Aguirre Bret y Yuvone: recurrencia al género de superhéroes en convención con los códigos del cómic y de los *serials* (películas en episodios), montaje/collage fotográfico/cinematográfico, momentos surreales, lisergia tonal, disfraces ridículos, y préstamos directamente tomados de otras películas. Hay animaciones 2D y 3D. *Stop-motion* y pantalla azul. Y luminarias invitadas —a la fuerza— como Gene Simmons, la Coca Sarli, y Johnny Weissmuller.

El «estilo» que propone *Capitán Cardozo* es un sesgo que recuerda al cine de Roger Corman, a las animaciones de Ray Harryhausen, a los estudios Hammer, al Doctor Phibes, a Godzilla... Todo junto y

al compás de un renacido *Rocky Horror Picture Show* (1975, Jim Sharman).

No hay correlación argumental entre los diferentes capítulos pero sí una recurrencia temática. El punto de partida estético tendrá ramificaciones, consecuente con el hacer de invitados tales como BK&Basta o Esteban Tolj (con *La trattoria del averno*).

Uno de los mejores episodios la tiene de protagonista a la popular *Susy*, recordada heroína romántica de las revistas de historietas de editorial Novaro. Aquí tiene su enfrentamiento con los hermanos Cardozo, desde reminiscencias a Lichtenstein y a los dibujos «estático-animados» de los cómics Marvel de los 60.

Fabio Zerpa, con verosímil *Plan 9 del Espacio Exterior*, ofició de presentador de la serie. El desenlace de *The Moon Menace*, por su parte, hubo de citar al Martín Fierro como «Martin Iron», con un diseño tipográfico estilo *Guerra de las galaxias*. Así las cosas con Cardozo.

El paso adelante respecto de *Captain Cardozo* Jáuregui lo dará con *El rayo rubio* (2001, junto a Julieta Boccardo), Mejor Video del Festival Latinoamericano de Video Rosario 2001, que será también origen de una serie de 5 capítulos de un minuto, animados para la web, y que tendrían difusión mediante la señal MTV (2003). La estética podría recordar –en ciertos aspectos– lo ya realizado, pero sólo para avanzar inmediatamente hacia otros rumbos⁴³.

43. Entre otras cosas, es en esta época cuando Jáuregui cursó el Master en Animación Digital de la Universidad de las Islas Baleares, en España. El trabajo resultante fue *El pajarito* (1998).

Otra vez el pop, las fotos, los colores saturados, el Capitán Marvel, y las publicidades antiguas. El «rotoscopio» que *Rayo rubio* propone (sobre el modelo de Alejandra Boccardo) oficia de una forma mucho más extraña que en *Cardozo*, a través de una heroína que habrá de resolver situaciones extravagantes, tal como la reparación de su propia avioneta. El engranaje faltante, vale señalar, es motivo gráfico preferido por Jáuregui para varios de sus trabajos. Engranaje que se suma a una lista de aspectos y elementos—como la recurrencia de viejas publicidades gráficas— que delinean un cine personal.

c. Kabusacki Connection

La «personalidad» aludida, que podremos identificar en Jáuregui con el término *autor*, es posible también desde la sintonía con un grupo de trabajo que se reitera y con el que es posible continuar desafíos. *Rayo rubio* marca una nueva colaboración con Fernando Kabusacki⁴⁴, que se prolonga en muchos cortos y video-clips, para encontrar un momento particular en *The Planet* (2001): traslación animada del disco de Kabusacki con la participación conjunta de 18 artistas de Buenos Aires y de Rosario. Tal como en su momento informaba la gacetilla: «Artistas

44. Guitarrista que además de tocar y grabar, entre otros, con Charly García, María Gabriela Epumer y Juana Molina, tiene un vínculo muy cercano al cine. Ha musicalizado también las obras de Julia Solomonoff y Lucía Cedrón, y es fundador y director de la National Film Chamber Orchestra, musicalizando en vivo películas mudas desde 1991.

gráficos, dibujantes, fotógrafos, historietistas y pintores fueron convocados para ponerle imágenes a este disco: Andrea Ostera, Mónica Peralta, Hugo Cava, Luis Leonart (Maus), Silvia Ambres, BK&Basta, Diego Rolle, Luis Bras, Julieta Boccardo, Flor Balestra, María Jose González, Cristian Turdera, Semilla, Esteban Tolj, Silvia Lenardón y Max Cachimba.»

La consigna general fue la de no incluir diálogos, dejando a elección del artista la técnica adecuada, lo que resultó de manera ambivalente. Por un lado, hay una suerte dispar o ecléctica desde lo que permite la visión general; pero por el otro, *The Planet* es la manera inaugural de encontrar a tantos animadores en un mismo proyecto. Entre todos los cortometrajes, dice Raúl Manrupe, «hay uno que se destaca notablemente». «Se trata de cuerpos geométricos que se curvan y mutan de forma plástica con gracia y delicadeza» (2004: 43). Se trata de un trabajo del propio Luis Bras, inédito hasta el momento, que yacía archivado en varias resmas de papel, integrado aquí desde un montaje reelaborado, en función de la música, como manera acostumbrada en Jáuregui de reconocer (y no sólo de recordar) un punto de partida y un horizonte estético dentro de su obra.

The Planet fue premiado en el Festival Internacional de Cine de la Habana 2001 y editado en DVD por la empresa *Uplink*, de Tokyo.

También es germen de otros proyectos similares. Es el caso de *6 canciones* (2002), misma concepción pero esta vez a partir de la música de Juana Molina. En este caso, Jáuregui animó y coordinó la tarea de Max Cachimba, Julieta Boccardo, Silvia Lenardón,

Flor Balestra, Maus y Juan Pablo Zaramella. Entre ellos, y en relación con *The Planet*, habremos de destacar lo estilizado del hacer de Maus, extraordinario ilustrador e historietista, vuelto en estas oportunidades un animador del que siempre se querrá ver más. El trabajo contó con apoyo del Centro Audiovisual Rosario, recibió una Mención como Mejor animación en el Festival Latinoamericano de Video Rosario, y fue editado en DVD en los Estados Unidos.

La siguiente propuesta, pero ahora con la compañía de la National Film Chamber Orchestra de Fernando Kabusacki, fue la de homenajear a cinco clásicos del cine mudo. *Dibujos mudos* (2003) se compuso de *Orlok 03* (Pablo Rodríguez Jáuregui), *El gabinete del Dr. Calegari, una historia de amor y locura* (Flor Balestra), *Potemkin* (Maus y Milena Alessio), *El maquinista* (Silvia Lenardón), *Faust* (Max Cachimba). Los intermedios fueron realizados por Diego Rolle, a partir de un antiguo cine al cual varios de sus viejos protagonistas de la pantalla asisten a la función. El operador habrá de lidiar, *gags* mediante, con cada uno de los rollos a proyectar.

En este caso elegiremos el elogio para Max Cachimba, otro historietista que ha hecho del ámbito animado, y con sólo pocas incursiones, un lugar más que adecuado para su propio «microclima» y desfile de *freaks*. Su *Faust* es expresión minimalista y personal, al dar pie a un infierno que será, por lo menos, imposible no querer habitar.⁴⁵

45. «—¿Cómo se fue gestando la fauna que habita tu mundo de imágenes? —Todo ese mundillo imaginario debe simbolizar

Además de numerosos cortometrajes, y de la realización del documental *¿Conoce usted el mundo animado de Bras?* (2000), con guión de Fernando M. Peña a partir de una caja de recuerdos, fotos, apuntes del querido animador, Pablo Rodríguez Jáuregui compila y edita *40 años de Animación en Rosario* (2005), a través de un DVD doble que reúne la totalidad de la producción animada rosarina entre 1965 y 2005.

La compilación provocó una difusión que tuvo también cabida en Buenos Aires, dentro del ciclo «La nave de los sueños», de la Biblioteca Nacional. Luis Bras aparecía, necesariamente, como nombre reiterado. Acerca de su maestro, Jáuregui diría: «Por un lado, es un realizador muy importante que no se propuso fundar ningún movimiento ni abrir una línea o una comunidad de animadores. Pero con la perseverancia del laburo y con los trabajos que dejó, fundó un movimiento»⁴⁶.

Durante el Festival Internacional de Animación Chile (FIDA) 2008, Pablo Rodríguez Jáuregui mereció un homenaje a su carrera, así como le sucediera de misma manera y el año anterior, al uruguayo Walter Tournier.

algo, pero yo no sé qué (risas), eso se ve desde afuera. De todas maneras, siempre cito un montón de referencias caprichosas, arbitrarias, incidentales, que son todo lo que me gusta. Para mí, esa especie de mundo subjetivo es una cosa natural, que me sale espontáneamente.» («Soy obsesivo y cuidadoso», por Leandro Arteaga, Rosario/12, 11/04/2009).

46. «Al rescate de la creación animada», por Oscar Ranzani, Página/12, 06/10/2006.

LA ANIMACIÓN COMO ESCUELA



El surgimiento del Festival Latinoamericano de Video Rosario—impulsado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario desde 1993, junto a TEA Imagen— será, desde un sentido local, una pantalla de incentivo e interés para todo realizador. En estas páginas hemos ido dando cuenta de muchos trabajos premiados en diferentes ediciones del Festival, lo que hubo de provocar una convivencia y multiplicación de la comunidad audiovisual. La conformación posterior del Centro Audiovisual Rosario provocará otro momento institucional de relieve para el estado municipal, ya que a partir del vínculo entre éste y el animador Pablo Rodríguez Jáuregui tendrá comienzo de funciones, en 2006, la Escuela para Animadores de la ciudad de Rosario.

a. EPA (Escuela para animadores)

La Escuela para Animadores (EPA) funciona como un curso de seis meses, para treinta alumnos, con sede en Isla de los Inventos, y dependen del Centro Audiovisual Rosario (Secretaría de Cultura de la Municipalidad). El objetivo de la *Escuela*, dice la *propuesta*, es el de «formar animadores independientes integrales». Objetivo que también es declaración de

principios así como continuación de un mismo espíritu artístico y consecuente con la tarea de Luis Bras.

La dirige Pablo Rodríguez Jáuregui. Es su proyecto y parte fundante del tríptico conformado junto al programa televisivo *Cabeza de Ratón* y la Cooperativa Animadores de Rosario Limitada. Entre las tres instancias se retroalimenta una misma consecuencia: hacer posible un cine animado en Rosario y desde Rosario.

Las nuevas tecnologías hacen viable un proyecto semejante, una practicidad mayor respecto de los recursos, pero también han propiciado una nueva semántica en la relación obra-público a la que el animador no debe estar ajeno. «Ahora el producto se consume muy rápido, al mes tienes que tener algo nuevo. También cambia mucho la figura del autor. De ahí que, más allá del soporte, la idea se tiene que defender sola. Hoy mismo, entre los animadores argentinos, tenemos posturas muy distintas. Hay muchos que cuidan la autoría y aspiran a trabajar para Estados Unidos o Francia. A mí lo que más me interesa es que mi obra circule lo más posible. Cuanto más gente esté produciendo, mejor, y cuánto más gente la vea, mejor también, más allá de la conservación de la autoría.»⁴⁷

La EPA asume, de acuerdo con lo que hemos venido exponiendo, un lazo entre la autogestión y la participación estatal. La Municipalidad asegura a la Escuela su funcionalidad y viabilidad, así como una

47. «Nace una escuela de animación en Rosario», por Dean Luis Reyes, en *Miradas. Revista del audiovisual*, EICTV, http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=461&Itemid=55 [consulta: 08/02/2012]

legitimidad institucional que se ha extendido a partir del reconocimiento ministerial al Valor Educativo y Cultural, que le otorgara en 2008 el Ministerio de Educación de la provincia de Santa Fe.

En la EPA se ha producido una relación entre partes que, hasta el momento, aparecían por separado. Su existencia y producción es, por un lado, expresión política de la tarea cultural llevada adelante por el Estado, pero la Escuela es también institución garante de la independencia creativa, al propiciar una práctica que no se rige por la imposición de técnicas determinadas, sino desde la interiorización de las mismas y la consecuente elección del alumno.

El análisis y la reflexión sobre cuáles son las posibilidades de hacer cine animado en Santa Fe derivan en —o parten de— la práctica. Seguramente un solo semestre no sea suficiente a nivel formativo. Pero ya son varios los años y muchos los alumnos que han transitado por la Escuela y que, aquí lo más importante, se han *introducido* al ámbito del cine—animación.

La EPA cuenta con un plantel docente que reparte la educación del animador entre diferentes áreas y seminarios, además de biblioteca, videoteca y un museo. Éste contiene un apartado dedicado a Luis Bras, otro de los rasgos que evidencia un trazado de continuidad entre el presente y el camino abierto por el realizador. Otro gesto que da cuenta de una filiación semejante es la elección de Carlos Loiseau (Caloi) como padrino del establecimiento, lo que termina por modelar un espacio propio, diferente, público, así como consciente o reconocedor de su ámbito profesional.

b. Cooperativa de ratones

A partir de la conformación de la Cooperativa de Animadores Rosario, nuevos equipos de trabajo fueron conformándose. Podemos señalar que, de manera interna al campo animado propiamente dicho, desde la EPA hubo de generarse una *política de cine-animación*, que ha derivado en la producción y/o participación de proyectos con diferentes características. Entre los objetivos de la Cooperativa, se lee: «Generar un circuito de producción y distribución autónoma e independiente».

Como bisagra entre la EPA y la Cooperativa, aparece el envío televisivo *Cabeza de Ratón*, que ya cuenta con cuatro temporadas, desde el año 2009. *Cabeza de Ratón* ha permitido la visibilidad de la EPA de manera masiva a través de Canal 5, uno de los principales canales de aire de la ciudad de Rosario, a la vez que propició la creación de un nuevo mundo que, indefectiblemente, habría de estar habitado por este conductor de fama roída, en un teatro *muppet* y decrepito.

La coordinación general es de Jáuregui, pero la dirección de los capítulos se comparte entre animadores como Diego Rolle y BK, más el aporte siempre bienvenido, notorio por único, de Max Cachimba.

«¿Cómo definirían a Cabeza de Ratón?»

–BK: Como una especie de parodia a los programas de cable, donde un grupo reducido de personas hace todo. En *Cabeza de Ratón*, la misma

gente que hace de público es la que hace de protagonista, de artista, de técnico.

—Rolle: Eso habla un poco de cierta condición «under», de periferia. *Cabeza de Ratón* es un programa para rosarinos, con toda la pasión en lo que hacemos y con todo el cariño hacia sus habitantes y personajes. Es nuestra apuesta a mostrarnos tal cual somos, de manera sincera, honesta. Nos gustaría que se transforme en nuestra manera de mostrarnos al resto de los posibles espectadores del país.

—BK: Personalmente me gustaría ver cómo funcionaría el programa fuera de Rosario. Es decir, tanto en otras provincias como en otros países. Sería interesante ver si realmente logramos lo planeado desde un principio: jugar de locales pero desde un punto de vista que pueda ser entendido tanto acá como en la China.»⁴⁸

Como respuesta al animador, agregar que durante 2011 el entonces intendente de la ciudad de Rosario, Miguel Lifschitz, firmó el acuerdo de venta de los derechos del programa de dibujos animados *Cabeza de Ratón* a Televisión Nacional Uruguay. A partir de allí, un nuevo capítulo se estaría por escribir.

A manera de corolario, pero de vuelta al año 2009, reparar en Alberto J. Llorente cuando al preguntar a Jáuregui —en *El Show de AJ*—: «¿Por qué ‘Cabeza de Ratón’?», el dibujante respondiera: «Porque no queremos ser cola de león y no nos queremos ir a Buenos Aires a trabajar. Elegimos trabajar desde acá, con los alumnos y profesores de la escuela de dibujos animados».

48. «Dibujitos para la tarde del domingo», por Leandro Arteaga, Rosario/12, 22/11/2009.

c. Más Cooperativa

Destacaremos, para comenzar, *Guía de Rosario Misteriosa* (2009), que surge con el fin de aunar la tarea de los primeros integrantes de la Cooperativa. A la manera grupal y acostumbrada de Jáuregui, distintos animadores dan su visión e investigación de hechos «no explicados» en la historia de la ciudad de Rosario, hilvanados por la curiosidad del Inspector Bigotudo, a lo largo de 55 minutos de película. «Un guión entre treinta personas es realmente una locura. Pero la investigación se dio así, cada uno recurrió a sus contactos, a sus fuentes, y caímos en lugares muy interesantes: personajes de los barrios, curanderas, viejos memoriosos, con datos no oficiales pero de mucho interés» comenta Jáuregui⁴⁹.

Guía de Rosario Misteriosa tuvo estreno en el cine Monumental de la ciudad de Rosario, además de haberle sido otorgado uno de los subsidios con los que el Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe incentiva la Producción Audiovisual. El denominado «Premio Estímulo» hubo de motivar, paralelamente, otros proyectos de la Cooperativa: *The Flower* (2009), dirigido por Diego Rolle, con música de Kabusacki; *Días* (2009), escrito y realizado por Ramiro Eraso, quien juega desde el esquema de la *sit-com* la sucesión de sus capítulos, donde la réplica tiene privilegio y da carnadura sensible a personajes solitarios, víctimas de confusiones divertidas; *Bombón*,

49. «Una ciudad muy pocas veces vista», por Leandro Arteaga, Rosario/12, 13/09/2009.

Dulce encantamiento, de Sabrina Gullino, que consiste en 4 capítulos de 5 minutos cada uno.

Habremos también de destacar al cortometraje *La piscina* (2010), de Gonzalo Rimoldi y Melisa Lovera, realizado con motivo del 28° Concurso de Cortometrajes «Georges Méliès», con música de Sandra Corizzo. El trabajo resultó merecedor de una Mención especial en el Festival Latinoamericano de Video Rosario 2011.

Por medio de la Cooperativa los vínculos institucionales han vuelto factible la posibilidad laboral en la señal televisiva *Paka Paka*, a través de la serie *Los secretos de la animación*. Tan importante como lo que supone la participación del estreno inminente—a nivel nacional e internacional— de *Ánima Buenos Aires*, largometraje dedicado a la ciudad de Buenos Aires, compuesto de cuatro historias al ritmo del tango: *Mi Buenos Aires Herido* (Carlos Loisseau—Caloi—y María Verónica Ramírez), *Las vueltas de la vida* (Pablo y Florencia Faivre), *Bú-Bú* (Carlos y Lucas Nine) y *Claustrópolis* (Pablo Rodríguez Jaúregui); más la participación para los intermedios del notable **Juan Pablo Zaramella**. El protagonista de *Claustrópolis* es un niño, bisagra entre el otrora posible jugar en la calle y el atosigamiento edilicio que crece. Poético y risueño, el nuevo trabajo de Jáuregui y la Cooperativa seguramente sea parte de una sensibilidad compartida con el hacer de los demás dibujantes.

En cualquiera de los trabajos que hemos referido, si se hace el seguimiento de los rubros técnicos, podrán leerse nombres que se reiteran (así como también

sucedía con las producciones de *El Sótano Cartoons*). De lo que deriva una concepción de grupo que implica, por un lado, la especialización en un área pero también, y por el otro, la adhesión a un proyecto colectivo.

Entre los varios nombres que han formado o forman parte de la Cooperativa, aparecen los de Alfredo Piermattei, Néstor Santoro, Florencia Evdemón, Germán Malissia, Ariel Papich, Maia Ferro, Federico Faure, Pablo Chaparro, Nicolás Ortiz, Alina Calzadilla, Jimena Esborraz, Leticia Santa Cruz, Lorena Méndez, Nadia Dubrich, Néstor Santoro, Pablo López.

d. Y también...

Desde 2006, como disparador y costumbre bianual recurrente, la Escuela para Animadores de Rosario y el Centro Audiovisual Rosario organizan el Encuentro Regional de Animadores Independientes, en las dependencias de la Isla de los inventos, con la vocación, según Jáuregui, de que «la producción de bienes culturales en el soporte de dibujo animado deje de ser resultado de esfuerzos aislados y eventuales, y que pueda desarrollarse en forma fluida, con los animadores como dueños de sus propios medios de producción y exhibición. Es por eso que planteamos estos Encuentros»⁵⁰.

50. «Cómo seducir nuevos públicos», por Leandro Arteaga, Rosario/12, 25/03/2010.

El Encuentro se ha convertido en lugar de cita entre público, alumnos, y artistas. En sus ediciones hubieron de participar animadores y dibujantes de la talla de Carlos Loiseau (Caloi), Ricardo Cohen (Rocamble), Walter Tournier, así como escuelas y artistas independientes de distintos lugares de la Argentina, de Chile y de Uruguay. Durante la Segunda Edición (2008) se nombró visitante ilustre de la ciudad de Rosario a Manuel García Ferré, en una ceremonia en la que no faltaron, así como autoridades municipales y de la EPA, muchos de los dibujantes que acompañaran la tarea del maestro animador: Néstor Córdoba, Jorge Benedetti, Arnoldo Cirilli, y el gran actor de voces Pelusa Suero.

Gesto que marca otra filiación por parte de Jáuregui y la EPA. El trabajo de García Ferré es reconocido en su importancia y sus dibujantes son, en consecuencia, entrevistados y homenajeados. Pero desde un lugar consciente de la distancia histórica, que se expresa en Jáuregui al incentivar un Encuentro que viste orgulosamente la palabra «independiente», y que se preocupa por dar voz a animadores disgregados, con el afán de involucrarlos en una tarea común y posibilitadora de consecuencias artísticas y/o laborales. García Ferré debe haber intuido, dada su perspicacia acostumbrada, la magnitud de lo realizado. Entre los elementos que orgulosamente atesora la EPA, figura el tablero original sobre el que se animaran *Las aventuras de Hijitus*, regalo del querido animador.

La EPA, Cabeza de Ratón, la Cooperativa, el Encuentro Regional, aspectos diferentes y

consecuentes, orientados por el cometido de lograr una «animación rosarina que se exhiba y se distribuya dentro y fuera de Rosario», que haga «visible para toda la ciudad este tipo de producciones.»⁵¹

51. Ídem cita anterior.

SANTA FE, CIUDAD ANIMADA

VIAJE a la TIERRA del
QUEBRACHO

**GRAN
ESTRENO!**

los **CORTOS** ganadores de **E.S.**
EXPOSICIÓN MÚSICA del corto en vivo!
de fondos y fotografías

TEMBE
cooperativa

VIERNES 16/12 **América** 20:30 RE \$10
25 de MAYO 3075

Lo expuesto hasta aquí da cuenta de la ciudad de Rosario como núcleo disparador histórico (a través de Luis Bras), de una actividad vigente respecto de la enseñanza, profesionalización y divulgación del cine animado.

La ciudad de Santa Fe no es ajena al desarrollo del cine animado, tendiente a un estrechamiento de lazos que se expresa en la sociabilidad misma que los *Encuentros Regionales de Animadores Independientes* promueven, y en la posibilidad que supone, de suyo propio, la actividad de la *Escuela para Animadores*. Es decir, la labor desempeñada en Rosario ha disparado intereses que, merced al contacto más rápido que las nuevas tecnologías suponen, están conformando una red que promete extender mucho más su área.

Ejemplo de ello es la tarea de la realizadora y animadora Claudia Ruiz. Profesora Titular de Animación en la Escuela de Artes «Juan Mantovani» y en el «Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe», Ruiz se especializa en la enseñanza audiovisual dedicada a niños y jóvenes. Ha sido Directora del Taller de Cine «El Pibe» (1997–2004); se encarga de las áreas Cine Club Infantil, Cine Club Juvenil, Taller de Cine Infantil, del Cine Club Santa Fe;

y actualmente compone *El Molinete Animación: Grupo Independiente de Animación en Stop Motion*.

«Enseñar a mirar diferente el cine y también a hacerlo», supieron expresar las docentes responsables del Taller *El Pibe*, de la Escuela Mantovani. «Los chicos pasan por distintos procesos, que abarcan desde el manejo técnico de las cámaras y los equipos de edición, hasta el hecho de hacer historias. Van construyendo todo lo que implica un film. Al final, se arma una película y cada uno asume un rol—producción, dirección, iluminación, etcétera—»⁵². Una extensa producción y trabajo en conjunto con adolescentes que hubo de contar con la participación en muestras y proyecciones en diferentes lugares del país. *El Pibe* también obtuvo premios, tal como el que recibiera *Familia modelo*, corto de animación con muñecos, ganador del 2º Festival Iberoamericano de Cortos. *Imágenes Jóvenes en la Diversidad Cultural*, Buenos Aires, 2005⁵³.

Entre los trabajos que *El Molinete* ha desarrollado, podremos mencionar los videoclips *Felisa* (2010), a partir de la canción de Ruth Hillar y Daniela Ranallo para Canticuenticos, y *3 minutos* (2010) animación

52. Claudia Ruiz, Raquel Blackie e Isabel Marcón en El Litoral, 21/10/2005.

53. El Litoral (21/10/2005) refirió lo siguiente: «Para Ana Paula y Pilmayquén (13), integrantes del taller, el cine es un hobby y una manera de expresar ideas y sentimientos. Y cuentan de qué se trata el corto: 'Aborda cómo los medios masivos muestran un modelo de familia perfecta, irreal. No todas son felices, como muestra la televisión. En ellas hay problemas como la pobreza, los divorcios y la falta de diálogo'».

del primer corte del disco *Curvando el tiempo*, del grupo RÍO.

La atención a la motivación infantil sobresale en *Historia de la gata*, un cuento de creación colectiva entre niños de 7 a 12 años, promovido por los talleres de la ONG Canoa, y llevado al cine por El Molinete. También *¿Y si hacemos otro dibujo?* se desprende del trabajo compartido con Canoa y el gremio docente Amsafé.

En los trabajos mencionados el *stop-motion* aparece desde técnicas varias: muñequitos, siluetas recortadas, objetos, y desde la misma alteración del montaje (supresión de *frames* y consecuente aceleración y/o extrañamiento del movimiento humano).

Elegiremos destacar también *Massmedias* (2010), partícipe del Festival Cortogenia de Madrid, donde lo que comienza como una tibia o tranquila relación entre una mujer y sus prendas de vestir, culmina en una alegoría plástica donde los elementos originales (medias y prendas de vestir) pierden su significación primera al dar paso a composiciones tonales y a la mismísima construcción de una ciudad. Este trabajo admirable cuenta entre sus miembros con el talento de Lucila Gerelli, Valentín Mansilla, Malena Martínez, más la dirección de Claudia Ruiz.

Sobresale también *La bella molinera* (Proyecto Crear UNL) a partir de siluetas recortadas y detalles de dibujo animado que logran una angulación tan difícil como la de obtener un plano subjetivo de la protagonista, mientras observa sus propias piernas al caminar. La simpleza y belleza de los encuadres

abiertos, con hebras que vuelan al viento para la gimnasia de alguna rana, da remembranza de viejos cortos de Ub Iwerks (sin olvidar el vínculo con Quirino Cristiani, pero sobre todo con Lotte Reiniger, que las siluetas recortadas provocan).

En el marco del festejo por el Bicentenario de la Revolución de Mayo, el gobierno de Santa Fe organizó un concurso artístico entre cuyas categorías figuró la de Videominuto. La propuesta de *El Molinete –Un minuto por la Constitución–* fue una de las ganadoras, a través de un trabajo que inicia desde la identificación gráfica de Santa Fe en el mapa del país (1853), y la puesta en juego (a través del *stop-motion*) del abrir y cerrar de hojas de un libro, de entre cuyas páginas se desprenden letras para conformar palabras como Igualdad y Democracia. La compañía de la voz en off y un «coro» de voces infantiles que recitan pasajes de la Constitución develan al libro en cuestión y procuran el desenlace de la placa final: «Santa Fe, cuna de la Constitución».

El recorrido profesional de Claudia Ruiz –cineasta que ha abordado otros formatos, como es el caso del documental– la ha llevado a transitar por distintos países y festivales, tanto con su obra como en calidad de jurado y seminarista. Su preocupación social continúa manifiesta desde la coordinación del **Taller de Imagen en Refugio no Permanente de Niños en Situación de Calle**.

Juan Carlos Buhajeruk (Buhaje) es uno de los impulsores de relieve dentro del panorama plástico y

mediático de la región. Este dibujante santafesino es responsable del *Multiespacio de arte - Escuela de dibujo y pintura* (Maipú 2072), donde se abordan disciplinas tales como ilustración, retrato, cómics, arte digital, y dibujos animados. Su tarea docente es un abanico entre propuestas que remiten tanto a los más niños como también a la práctica más avanzada.

Buhaje viene realizando, desde 1988, trabajos en publicidad y en programas televisivos, páginas web, creación de personajes, guión, y especialización en las distintas etapas del dibujo animado. Él mismo se jacta de haber promovido cerca de 500 cortometrajes comerciales. Su participación en distintos medios de la ciudad (gráfica, televisión, escenografía, asesoría de imagen política) lo lleva también a concebir y conducir el programa televisivo *De un trazo* (al aire desde 2009, emitido por varias señales de cable), donde se abordan cuestiones relativas al hacer gráfico, tales como el diseño de personajes, ilustraciones para libros infantiles, caricaturas, etc.

Entre su desempeño como animador destaca *El robot cebamates* (2006), cortometraje realizado junto con sus alumnos para el programa televisivo *Cabeza de Ratón*, de Rosario. Una de sus recientes producciones es *Creación imperfecta* (2009), cuyo guión fuera merecedor del Premio Estímulo que otorga el Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe.

Creación imperfecta narra las peripecias de un Dios consciente de los «desperfectos» de su propio hacer. Mientras resuelve con lo que tiene y avanza en

el «plan», toda una civilización crece. Entre otras cosas, así como la mano de Dios confundirá un satélite con un mosquito, un misil no tardará en dar en la frente divina para provocar un gran chichón.

Desde una producción creciente, que incorpora elementos del cine animado, se encuentra también ***El Triángulo***, grupo conformado por Gastón Del Porto, Alejandro Carreras y Juan Pablo Arroyo. Sus proyectos son varios, abordan diferentes géneros y formatos, a la vez que encuentran su asidero mayor en el medio televisivo.

Desde lo estrictamente animado, habremos de distinguir el envío televisivo de título *InfraRojo* (2009, emitido por Canal 13 de Santa Fe), donde se combinan documental, ficción y animación; así como el notable *Mi propia peli* (2011, 8 capítulos, emitidos por Señal Santa Fe), proyecto ganador del concurso taller «Generación 21», organizado por la Secretaría de Producciones e Industrias Culturales.

Desde una concepción filmica dedicada a incorporar voces y miradas diversas, *Mi propia peli* permite que sean los propios chicos y chicas de los barrios de la ciudad los encargados de pensar y de resolver, audiovisualmente, una idea. La apertura de títulos trabaja desde el *stop-motion* homenajes compartidos hacia Alfred Hitchcock y Saul Bass.

Las cooperativas de trabajo son tema para todo un libro. En Santa Fe tiene su lugar *Tembe Cooperativa*, que se define como «una cooperativa de trabajo en

formación que surge de la iniciativa de nosotros, jóvenes de la ciudad de Santa Fe». «Como grupo, trabajamos desde y para la cultura a partir de la comunicación, articulando actividades culturales propias o en colaboración con otros movimientos y organizaciones». ⁵⁴

Además de llevar adelante las tareas que conforman el Taller de Animación Kinder, Tembe ha obtenido su logro mayor en la realización del cortometraje *Viaje a la tierra del quebracho* (2011), dirigido por Manuel Quiñones. El trabajo resultó ganador del «Premio Estímulo a la Producción Cinematográfica» que otorga el Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe, amén de ser ópera prima de su realizador.

Viaje a la tierra del quebracho indaga en la historia santafesina y los sucesos de La Forestal. «Tiene su punto de partida en una pregunta que se hace un chico al ver la vía de tren de su ciudad abandonada: ¿qué habrá al final? Es por eso que decide recorrerla y descubre el pasado de su propio lugar» —explica Quiñones—. «La idea proviene de un libro sobre el primer centenario de la Argentina, en donde se comparaba a la ciudad afrancesada con los obrajes que tenían lugar en los bosques, precisamente en el norte de Santa Fe». ⁵⁵

El trabajo animado, dado a partir de la travesía del niño, es casi una excusa para atravesar las más bellas resoluciones plásticas. Los fondos tienen importancia mayúscula, mientras acompañan una extrañeza que los

54. <http://tembecoop.blogspot.com/>

55. «Debut por triplicado» Por Leandro Arteaga, Rosario/12, 15/12/2011.

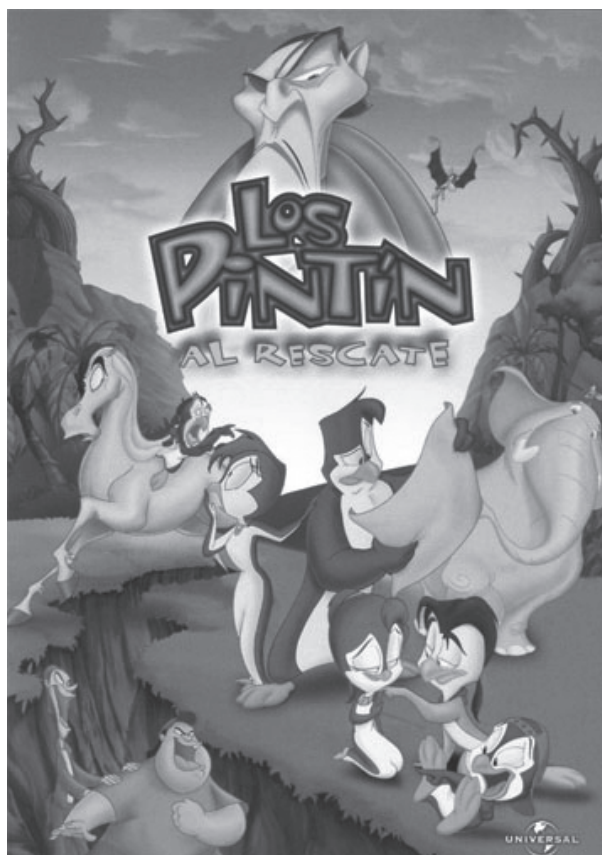
murmullos y gritos ininteligibles de los explotadores multiplican. En muchos aspectos, el trabajo de Quiñones es un hallazgo del que seguramente sobrevendrán más sorpresas.

«—¿Hay una identificación entre ese niño que pregunta y vos?»

«—Yo nací en una casa al lado de la vía, y la pregunta me la hice en algún momento. Luego descubrí la historia de estos pueblos abandonados, fantasmas, así como la del entramado de las vías, todas yendo hacia el puerto de Buenos Aires. Nuestra idea es que el cortometraje sirva como pregunta; no damos datos concretos de lo que fue La Forestal, sino que hicimos una historia fantástica que sirviera de punto de partida para descubrir la historia real.»⁵⁶

56. Ídem cita anterior.

ANIMACIÓN PARA TODO EL MUNDO



Aquí se nos plantea una suerte de disquisición. Porque la existencia de productoras que ofrecen su talento animado a realizaciones de categoría variada, merecería un abordaje distinto.

Con ello no se niega, en absoluto, el vínculo de esta área con la temática del libro. Sino, en todo caso, lo que se procura es destacar cómo la proliferación de mano de obra «animada» en Rosario puede conocer otros cauces y posibilidades. Posibilidades que, en verdad, existen desde hace bastante tiempo y con una historia particular, en muchos aspectos al margen de lo que significan El Sótano y la Escuela para Animadores.

De dicha historia y proceder no nos ocuparemos aquí, sino sólo de mencionar que la tarea de las productoras a mencionar no deja de confluir en el delineamiento de un mismo mapa, ya que proponen una respuesta laboral viable para el dibujante.

Para el trazado de este camino, elegiremos como nombre primero, como paradigma de una producción de cine animado que ha destacado a nivel nacional e internacional, a Juan Pablo Buscarini, realizador rosarino que ha dirigido los éxitos de taquilla *Cóndor Crux, la leyenda* (2000), *El ratón Pérez* (2006) y *El arca* (2007). Desde la productora de Buenos Aires

Patagonik, Buscarini se ha encargado del área de animación y efectos digitales de largometrajes como *Patoruzito* (2004, José Luis Massa), *Dibu* (I, II y III), y *La puta y la ballena* (2004, Luis Puenzo). Luego de fundar, también en Buenos Aires, la productora de cine *Pampa Films*, el animador se dedica a la producción de películas como *La señal* (2007, Ricardo Darín, Martín Hodara), *La leyenda* (2008, Sebastián Pivotto), y *Papá por un día* (2009, Raúl Rodríguez Peila).

Ahora bien, la mención de Buscarini viene dada, en todo caso, por la posibilidad de expansión profesional y de aptitud práctica en el oficio que sus producciones han provocado, a partir del requerimiento de dibujantes que cubran las distintas áreas necesarias en la realización de un largometraje. La labor de Juan Pablo Buscarini es tomada aquí como cúspide de pirámide, dado el nexo entre sus películas y varias productoras rosarinas.

Entre ellas, la productora *Animatoon* (Diego Gobbo, Arnoldo Cirilli) ha venido desarrollando una práctica que la relaciona con el proceder publicitario y, sobre todo, con la participación en producciones animadas de gran envergadura; figuran, en este sentido, las relativas a Patagonik y Buscarini. Pero también con películas de diferente latitud: tal es el caso de *The Land Before Time V: The Mysterious Island* (1997) y *The Land Before Time VI: The Secret of Saurus Rock* (1998), ambas para el mercado del video norteamericano.

Otra productora de tarea en ascenso es *Linterna mágica. Animation Studio* (Damián Ciancio, María

Lorena Ré, Rodrigo Jure, Matías Cinchich), que además de multitud de publicidades (nacionales e internacionales), ha participado en series animadas (*Fantomcat*, de Cosgrove Hall Films; *Tommy and Oscar*), largometrajes (*Los Pintín al rescate*, 2000; *Papelucho y el marciano*, 2007; *Patoruzito*; *El arca*; entre muchas más), así como del éxito mexicano de *Otra película de huevos y un pollo* (2009). *Linterna mágica* tuvo también la responsabilidad de animar el videoclip *Where I'm at* (2011) de los raperos Lloyd Banks y Eminem, trabajo que corrió en paralelo a la tarea de la productora –también rosarina– *Feedback*.

El caso de *Forplay - Animation and Film Studios* (Violeta Barni, Clara Gobbo) se destaca desde la realización íntegra, y para España, de la serie *La clínica del Dr. Bocanegra* (2010), 13 episodios de 12 minutos, dirigidos por Manuel Javier García. *Forplay*, tal como las demás productoras, también ofrece sus servicios en la realización de spots publicitarios.



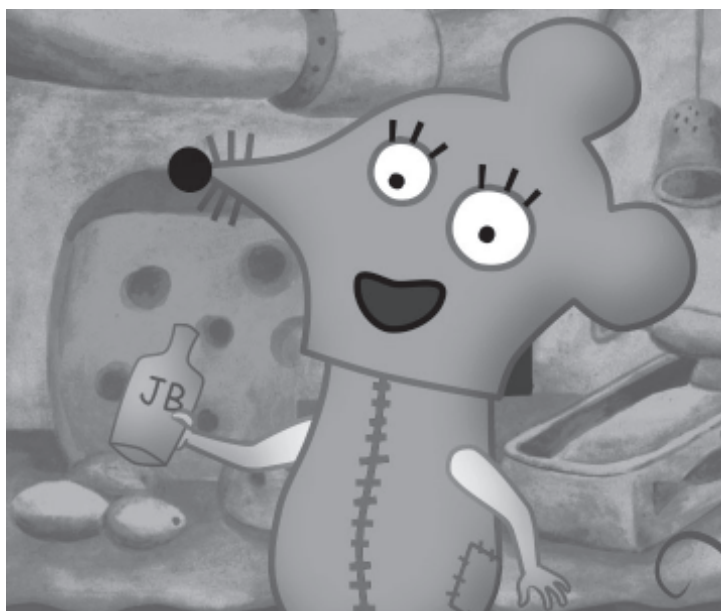
Rosario Cartoon, por su parte, brinda diseño, desarrollo de personajes y animación, a partir de la tarea del dibujante Dardo Vélez, de dilatada trayectoria en el medio. Su experiencia ha transitado por producciones de estudios como Disney, Hanna-Barbera, y Filmation. Entre 1995 y 2005, Vélez hubo de desarrollar, a su vez, varios trabajos animados junto a Augusto C. Schienke, repartidos entre publicidades, cortometrajes y series.

También mencionaremos la tarea específica que en stop-motion desarrollan Cristian Llamosas y Patricia Toro, disfrutable en cortometrajes propios: *Alas del alma* (2007), videoclips: *La seule institution que je respecte* (2008, sobre canción de Pablo Krantz), y televisión: apertura y presentaciones de *El coleccionador* (2009, Radeff Producciones).

Este breve panorama permite una idea aproximada de lo mucho que la actividad de estas productoras significa, a partir de la reelaboración del mundo laboral que la aparición de Internet ha provocado a escala global.

Es muy posible que todavía se sumen grupos similares, conformados por nuevos animadores, deseosos de obtener reconocimiento en su práctica.

CONCLUSIONES



El cine animado conoce una historia que le es propia, dadora de una identidad, de un reconocimiento artístico y expresivo. Si bien de manera vinculante con el cine fotográfico, la animación debe ser entendida como un medio por derecho propio, como categoría de estudio, de práctica, de fisonomía distinguible.

En la Argentina, y de manera temprana, el cine animado encontró asidero en Buenos Aires, con una tarea que puede identificarse en el hacer pionero de Quirino Cristiani y *El apóstol* (1917). A partir de él, muchos serían los dibujantes que alcanzarían más o menos notoriedad en el medio, con la elección de la ciudad de Buenos Aires como epicentro.

El cine animado en Santa Fe encuentra su lugar de expresión fundante en la ciudad de Rosario, a través de Luis Ricardo Bras. El descubrimiento del cine animado por parte de Bras lo lleva a trabajar como animador para numerosas publicidades y al descubrimiento de una veta autoral, plenamente artística, que encuentra en la docencia también una de sus vías de expresión.

Si bien de una manera intuitiva, lo que Luis Bras provocó fue el interés por el cine animado en la ciudad. Su taller fue foco de atracción para animadores y

posteriores discípulos, quienes decidieron continuar con las enseñanzas del maestro.

Grupos de trabajo y experimentación se fundaron durante y también después de la experiencia de Bras. Entre ellos destaca la labor llevada adelante por Guillermo Cornero, Mariana Wenger, Esteban Tolj, Diego Rolle, José María Beccaría, entre otros. A veces desde intereses coincidentes.

Quien finalmente asume la relación discípulo–maestro en la prosecución del trabajo iniciado por Bras es Pablo Rodríguez Jáuregui. De forma paralela a la producción de su obra, Jáuregui viabiliza diferentes proyectos encaminados al encuentro de los animadores. Fruto de ello es el nacimiento de la *Escuela para Animadores* en 2006, con sede en el estado municipal, que posibilita un primer paso en la relación que inaugura con la *Cooperativa Animadores de Rosario* (conformada por docentes y ex-alumnos de la Escuela) y el programa televisivo *Cabeza de Ratón* (realizado por la Cooperativa y encargado de difundir el trabajo de la Escuela).

El hacer de Jáuregui ha motivado una política de comprensión y producción del cine animado en la ciudad y desde la ciudad, con contactos que se han extendido a toda la provincia de Santa Fe, a través de alumnos, otras instituciones, proyectos conjuntos.

La consecuencia es la conformación de un espacio propio, legitimado como institución por el Estado, y con la asunción de una identidad filmico–animada distinguible en el reconocimiento al hacer pionero de Luis Bras.

La vitalidad del cine animado puede, entonces, distinguirse desde el grupo de fuerzas en movimiento que lo conforman: escuelas, talleres, docentes, investigadores, espectadores, el estado (tanto a nivel municipal como provincial).

Este entramado, cuyo devenir no podemos dilucidar, sí en cambio permite precisar la existencia identificable de un cine-animación realizado en Santa Fe.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *Haciendo dibujitos en el fin del mundo. El libro de la Escuela para Animadores de Rosario*, Municipalidad de Rosario, 2011.
- Bazin, André: *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990.
- Bendazzi, Giannalberto: *Quirino Cristiani, pionero del cine de animación*, Ediciones de la Flor, Bs. As., 2008.
- Bourdieu, Pierre: «Algunas propiedades de los campos», 1976. En Bourdieu, P.: *Sociología y cultura*, Grijalbo, México, 1990, pp. 135–141.
- Bras, Luis R.: *Formas de hacer cine animación*, UNR, Rosario, 1990.
- Deleuze, Gilles: *La imagen–movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Bs. As., 2005.
- Deleuze, Gilles: *La imagen–tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Bs. As., 2005.
- Lotman, Iuri M.: *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Frónesis/Cátedra, Madrid, 2000.
- Manrupe, Raúl: *Breve historia del dibujo animado en la Argentina*, Centro Cultural Rojas, Bs. As., 2004.
- Pasolini, Pier Paolo: «Cine de poesía». En Pasolini y Rohmer, Eric: *Cine de poesía contra cine de prosa*, Anagrama, Barcelona, 1970.
- Piazza, Mario: «El Súper 8 en el cine rosarino». En Scaglia, Alfredo; Varea, Fernando: *Rosarinos en pantalla*, CEPIC, Rosario, 2008.
- Robert Russett and Cecile Starr: *Experimental Animation. Origins of a New Art*, Da Capo, NY, 1976.
- Scaglia, Alfredo; Varea, Fernando: *Rosarinos en pantalla*, CEPIC, Rosario, 2008.
- Sáenz Valiente, Rodolfo: *Arte y técnica de la animación. Clásica, corpórea, computada, para juegos o interactiva*, Ediciones de la Flor, Bs. As., 2008.

Artículos de Prensa:

- Arteaga, Leandro: «Soy obsesivo y cuidadoso», Rosario/12, 11/04/2009.
- Arteaga, Leandro: «Una ciudad muy pocas veces vista», Rosario/12, 13/09/2009.
- Arteaga, Leandro: «Dibujitos para la tarde del domingo», Rosario/12, 22/11/2009.

- Arteaga, Leandro: «Cómo seducir nuevos públicos», Rosario/12, 25/03/2010.
- Arteaga, Leandro: «Calidad y contenidos culturales», Rosario/12, 08/10/2011.
- Arteaga, Leandro: «Debut por triplicado», Rosario/12, 15/12/2011.
- Maguna, Andrés E.: «Luis Bras, ladrón de colores», La Capital, 02/06/1994.
- Piazza, Mario: «Radicura y muebles Tocco», Rosario/12, 16/11/1995.
- Pérez Castillo, Edgardo: «El fabuloso mundo animado de un señor llamado Luis Bras», Rosario/12, 10/06/2000.
- Pérez Castillo, Edgardo: «Animar a los raperos del momento», Rosario/12, 18/08/2011.
- Ranzani, Oscar: «Al rescate de la creación animada», Página/12, 06/10/2006
- Rodríguez Jáuregui, Pablo: «Con Luis Bras se fue un artesano de la animación», Rosario/12, 16/11/1995.
- Rodríguez Jáuregui, Pablo: «Cine puro y entretenimiento estético», La Capital, 18/06/2000.
- Rodríguez Jáuregui, Pablo: «Luis Ricardo Bras. Pionero de la animación experimental argentina», en catálogo de la retrospectiva de Luis Bras, realizada en el Museo Macro, el 10/01/2008. Disponible en http://www.macromuseo.org.ar/archivo/2008/01/_pdf/luisbras.pdf
- Rodríguez Jáuregui, Pablo: «Recordando a Luis Bras», El Ciudadano, 19/11/2010
- Rodríguez Jáuregui, Pablo: «Bongo Rock», en Rosario/12, 24/11/2010.
- Tolosa Fernando: «Nunca nos interesó hacer un tango», La capital, 10/06/2000.
- Varea, Fernando: «Animados por los dibujos», en *Señales de la Cultura y la Sociedad*, **La Capital**, 10/2/2008.

Artículos en Revistas:

- Rodríguez Jáuregui, Pablo: «Rosario, Córdoba y Canadá». En *Film*, Número 16, octubre 1995.
- Russo, Eduardo: «Diccionario Cinéfilo XI». En *El Amante*, Año 4, Número 38, Ediciones Tatanka, Bs. As., abril 1995.
- Sienrra, Luis A.: «Luis R. Bras. Cine experimental». En *Cine al margen*, Número 1, Rosario, noviembre 1975.
- Villar Rojas, Sebastián: «El dibujante como extensión del lápiz». En *Transatlántico, Periódico de arte, cultura y desarrollo del Centro Cultural Parque de España/AECID*, Rosario, **Número 3, verano de**

2008. Disponible en <http://www.ccpe.org.ar/transatlantico/03/el-dibujante-como-extension-del-lapiz.htm>

Trabajo Final Académico:

Tomas, Silvia: *Luis Ricardo Bras. Pionero del cine experimental y de animación en Rosario*, Trabajo Final de Seminario de Arte Latinoamericano, Escuela Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 2005.

Artículos en Internet:

Reyes, Dean Luis: «Nace una escuela de animación en Rosario». En *Miradas. Revista del audiovisual*, EICTV, http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=461&Itemid=55 [consulta: 08/02/2012]

González, Alejandro R.: «La animación en Argentina» en *Miradas. Revista del audiovisual*, Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba, http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=398&Itemid=81 [consulta: 12/01/2012].

Páginas web:

Luis Ricardo Bras:

<http://luisricardobras.blogspot.com/p/biografia.html>

Escuela para Animadores:

www.escuelaanimadores.com.ar

Cabeza de Ratón:

www.cabezaraton.com.ar

Cooperativa Animadores de Rosario Ltda.:

www.animadoresderosario.com.ar

www.rosariomisteriosa.blogspot.com

Pablo Rodríguez Jáuregui:

<http://asterisco.org/prj/>

Esteban Tolj:

<http://estebantolj.blogspot.com/>

<http://estebantoljcomics.blogspot.com/>

<http://estebantoljcartoons.blogspot.com/>

Diego Rolle:

<http://www.dialogica.com.ar/diegorolle/>

<http://blogotomia.blogspot.com/>

BK&Basta:

<http://mamanospegaba.galeon.com/>

<http://www.mama-nos-pegaba.blogspot.com/>

Talleres y animadores en Santa Fe:

<http://animacionquebracho.org.ar/>

<http://www.buhajeruk.com.ar/>

<http://elmolineteanimacion.blogspot.com/>

<http://tembecoop.blogspot.com/>

Productoras independientes Rosario:

<http://www.linterna-magica.com/lms/>

<http://www.rosariocartoon.com.ar/>

<http://www.forplayaudiovisual.com/>

ÍNDICE

A manera de prólogo. «El ejemplo del artesano» por Pablo Rodríguez Jáuregui	7
I—Entre el cine y la animación	13
II— Una aproximación breve	21
III—Luis R. Bras	27
a) Publicidades	30
b) McLaren	33
c) Un cine puro	38
IV— Bras Maestro	47
a) Dar clases	49
b) Escribir	54
V—Sótanos después	59
a) Sótano Cartoons	63
b) Esteban Tolj	65
c) Diego Rolle	66
d) BK&Basta!	69
VI —Pablo Rodríguez Jáuregui	73
a) Primeras armas	75
b) Cardozo aparte	77
c) Kabusacki Connection	80
VII—La animación como escuela	85
a) EPA (Escuela para animadores)	87
b) Cooperativa de ratones	90
c) Más Cooperativa	92
d) Y también...	94
VIII—Santa Fe, ciudad animada	97
IX—Animación para todo el mundo	107
X—Conclusiones	113
Bibliografía	119

Esta primera edición del libro
La pantalla dibujada
de *Leandro Arteaga*
Apuntes Cinéfilos N° 2
Colección Estación Cine
consta de 700 ejemplares y
se terminó de imprimir el 18 de mayo de 2012

Editorial **Ciudad Gótica**