

Els pioners de l'animació a Catalunya: la consolidació de la indústria de comunicació de masses a partir del film *Érase una vez...* (1950)

Maria Pagès

Directora de Tesi: Dra. Teresa Martínez Figuerola

Codirector de Tesi: Dr. Jaume Duran Castells

Tutor: Dra. Lydia Brugué Botia

Programa de Doctorat: Traducció, gènere i estudis culturals

2019

A totes les dones que es dediquen a fer investigació
perquè, malgrat tot, perseverin.

A la Pepita Pardell (1928 - 2019)
In memoriam.

Agraïments

Aquest projecte ha estat el resultat de la investigació que he dut a terme sobre el film d'animació *Érase una vez...* (1950), on hi consta l'Alexandre Cirici com a realitzador i el Josep Escobar com a director d'animació, i que s'ha acabat convertint en la meva tesi doctoral.

Abans que res i sense cap mena de dubte, vull agrair-lo a la Teresa Martínez i al Jaume Duran, pel seu suport incondicional a les possibilitats d'aquest projecte d'investigació, a la Mariona Bruzzo i la Rosa Cardona, per ser generoses amb els seus coneixements i per la resolució de dubtes sobre l'estat actual de les còpies del cinema d'animació català, al Luciano Berriatúa, pels seus insondables coneixements en el camp de la il·lustració, la restauració, els dibuixos animats i el col·leccionisme estraperlista animat, a Françoise Heitz, que em va fer descobrir el cinema d'animació a Catalunya com un camp acadèmic per explotar, a en Joan Manuel Soldevilla, per la seva insadollable defensa de la cultura de masses i dels seus artífexs en el context català, al Joxe Txerriben, per a qui una llista d'agraïment sempre es quedarà curta, als historiadors Jordina Medalla i Jordi Artigas, per oferir-me pistes i documents de pioners granollerins de la talla de Josep Escobar, i al Carles José Solsona, per la seva resolució telemàtica de dubtes cinematogràfics. Al Lluís Giralt i l'Antoni Guiral els agraeixo la predisposició a compartir els seus extraordinaris arxius del TBO i les anècdotes sempre curioses dels dibuixants que hi van col·laborar, i al Jordi Amat que hagi compartit les troballes de l'epistolari del Fons Josep Benet. Finalment, agrair a l'Alfons Zarzoso les informacions sobre els il·lustradors i escultors científics que també es van dedicar a l'animació (i viceversa).

També vull agrair molt especialment les aportacions de tots aquells descendents dels nostres pioners que m'han obert amablement les portes de l'univers animat que ens han llegat els seus familiars, i que són, segons l'ordre en què els vaig conèixer: la Montserrat, el Carles i el Sergi Escobar, la Florència Ventura, el Manuel Cubeles, l'Albert Cubeles i, especialment, en Xavier Cubeles i en Jaume Baguà, així com també l'Ester Riera i el Joan Mendizábal, la Carme Mechó, l'Èrica Sevillano, la Maria Teresa Ferran, la Glòria Renom, la Isabel Moreno, l'Helena Fàbregas, en David Cirici, en Rafael Ferrer i la Pepita i la Marta Pardell.

I, com no, a la meva família per ascendència, la Quima i l'Albert, i per elecció, el Marc, l'Aina i el Roc.

ÍNDEX

3	Dedicatòria
5	Agraïments
13	INTRODUCCIÓ
14	Hi havia una vegada...
22	Objectius generals
23	Objectius específics
39	1. L'ANIMACIÓ TRADICIONAL
40	1.1. Revisió bibliogràfica
45	1.2- Definició de l'animació tradicional
50	1.2.1- Sinèrgies entre el còmic, o la historieta, i el cinema d'animació
54	1.2.2.- L'animació, l' <i>slapstick</i> i la historieta
61	2. LA PREMSA SATÍRICA D'AVANTGUERRA: <i>EL OASIS CATALÁN</i>
80	2.1.- Els pares del dibuix abans la deflagració
89	3. LA POSTGUERRA I EL FRANQUISME AUTÀRQUIC
90	3.1- Espanya en el context històric internacional
107	4. LA LEGISLACIÓ FRANQUISTA DEL PERÍODE DE L'AUTARQUIA
110	4.1- Del Sindicat de Dibuixants Professionals al Sindicat Vertical
114	4.2.- Les mesures estatals en matèria cinematogràfica
116	4.2.1- Les mesures de censura
119	4.2.2- Les mesures de protecció

123	4.2.3- El sistema de categories i la declaració d'Interès Nacional	269	8.3 – Els intèrprets de la banda sonora
129	4.2.4- El premi a la Biennal de Venècia	270	8.3.1- El Quartet Vocal Orpheus
145	5. ELS ORÍGENS AMERICANS DE L'EDAT D'OR DE L'ANIMACIÓ A CATALUNYA	273	8.3.2- Els cantants solistes
152	5.1- Antecedents d' <i>Érase una vez...</i>	276	8.3.3- La Cobla Molins
153	5.1.1- Hispano Gráfico Films (1938-1941)	278	8.3.4- La Capella Clàssica Polifònica del FAD
154	5.1.2- Dibsono Films (1940-1941)	281	9. EL SISTEMA DE DISTRIBUCIÓ D' <i>ÉRASE UNA VEZ...</i>
156	5.1.3- Dibujos Animados Chamartín (1941-1945)	293	10. <i>ÉRASE UNA VEZ...</i> COM A PRODUCTE DE LA COMUNICACIÓ DE MASSES
159	5.1.4- Estela Films (1948-actualitat)	295	10.1.- Antecedents del marxandatge animat
163	5.1.5- La Comissió Abat Oliba (1947)	295	10.2- El cinema animat en paper
169	6. <i>ÉRASE UNA VEZ...</i> I L'ESTÈTICA DEL DIBUIX ANIMAT	297	10.3- Els cromos en paper i els fotogrames en caps de llumins
179	6.1- Un conte que no es tornarà a repetir	305	10.4 - El programa de mà
186	6.2- Morfologia i contingut de la Ventafocs	309	10.5 - La publicitat i el dossier de premsa
208	6.3- L'estètica del franquisme en l'animació	319	11. ASPECTES TÈCNICS DEL LENGUATGE DE L'ANIMACIÓ
223	7. EL SISTEMA DE PRODUCCIÓ D' <i>ÉRASE UNA VEZ...</i>	326	11.1 - La rotoscòpia
226	7.1 - Jaume Baguñà, un productor pioner dels dibuixos animats	339	11.2 - El multiplà i els seus derivats
229	7.2 - Josep Benet, el director general d' <i>Estela Films</i>	344	11.3- El Cinefotocolor: el color autòcton
232	7.3 - Fèlix Millet i Maristany, el financer cristià i catalanista	353	11.4 - Els estudis <i>Orphea Films</i> : l'aventure espagnole
239	7.4 - Cronologia de la producció del film	359	12. L'EQUIP D' <i>ÉRASE UNA VEZ</i> I L'ESTÈTICA DEL FILM
245	8. LA BANDA SONORA EN EL CINEMA D'ANIMACIÓ	360	12.1 - Alexandre Cirici: l'academicisme del director artístic
247	8.1- Rafael Ferrer-Fitó i la banda sonora d' <i>Érase una vez...</i>	362	12.1.1.- La seqüència introductòria
252	8.2 - L'anàlisi musical de la banda sonora del film	373	12.1.2.- El castell de la Ventafocs

382	12.1.3.- L'estilització del paisatge
393	12.1.4 - L'arribada al ball amb carruatge
400	12.1.5.- L'escena final i el retorn a l'ordre establert
405	12.2 - L'Editorial Bruguera: reciclatge dels animadors del film
417	12.3 - Josep Escobar: el ninotaire d'imaginació desbordant
427	12.4 - Joan Ferràndiz: el realista clàssic
429	12.5.- Josep Benet: el productor executiu
436	12.6 - Manuel Cubeles: el coreògraf del film
445	13. L'OMBRA DE WALT DISNEY ÉS ALLARGADA
453	14. CONCLUSIONS
469	15. BIBLIOGRAFIA
487	16. ANNEXOS
488	ANNEX I
489	ANNEX II
494	ANNEX III
496	ANNEX IV
507	ANNEX V
508	ANNEX VI
510	ANNEX VII
511	ANNEX VIII
513	ANNEX IX
514	ANNEX X

INTRODUCCIÓ

Hi havia una vegada...

Aquest és el títol que hauria dut el llargmetratge d'animació produït a Barcelona l'any 1950 si no fos que en aquella època el català era una llengua prohibida. Sens dubte al seu productor executiu, en Josep Benet (1920-2008), catalanista convençut i fundador de les Edicions Catalanes de París, li hauria agradat que un llargmetratge fet a Catalunya portés el títol en català. Però no va poder ser així, i el film no només va patir la censura interior franquista sinó que també patí l'exterior comercial americana. Walt Disney (1901-1966) va prohibir explícitament que s'usés el títol de "La Cenicienta", ja que ell en posseïa els drets a nivell internacional, per tal de poder estrenar en solitari el seu llargmetratge basat en la mateixa història.

Hem intentat esbrinar què volia dir engrescar-se en una empresa d'aquestes dimensions a Catalunya l'any 1948. Segurament el projecte va ser fruit d'un intent de revigoritzar el dibuix animat, que va començar a consolidar-se industrialment a Barcelona abans i sobretot després de la Guerra Civil amb la creació d'estudis d'animació com l'*Hispano Gráfico Films* o el *Diarmo Films*. Sens dubte fou el vehicle per canalitzar l'energia de tots els dibuixants en actiu que havien sobreviscut a la Guerra Civil espanyola, que tenien un alt nivell d'exigència i que treballaven a la Ciutat Comtal. També fou el resultat d'unes circumstàncies polítiques i econòmiques molt particulars, com foren les d'un règim totalitari feixista que es trobava en la seva primera etapa, la més repressiva, durant la qual calia establir fermament les bases sobre les quals regir una vigència a llarg termini.

La indústria de la comunicació de masses, que a Catalunya es va començar a expandir durant el primer terç del segle vint, es consolidava, en el cas de l'animació, durant el primer franquisme. Fou llavors quan es van sistematitzar els processos comercials heretats de la premsa il·lustrada de la preguerra, d'on provenien els animadors capdavanters de l'edat d'or dels dibuixos animats espanyols. La majoria de ninotaires anteriors a la deflagració s'havien format a la premsa, on hi va haver un esclat de dibuixants durant tot el primer terç

del segle XX (Soldevilla, 2005): per això hi trobem des dels veterans Ricard Opisso (1880-1966) o Joan Junceda (1881-1941) a joves com Josep Escobar (1908-1994). Aquest període de bonança fou impulsat per revistes com el *Cu-cut!* o *L'Esquella de la Torratxa* i per editors com els germans Baguñà, que heretaren el negoci del seu pare, o Alejandro Fernández de la Reguera (-). En aquest context, el traspàs al món de l'animació, tant per part de dibuixants com d'editors, va ser absolutament natural.

Un altre dels factors que van promoure la indústria de l'animació a Catalunya, en el període final de la seva edat d'or, fou la intenció, per part d'alguns membres actius dins l'oposició al sistema dictatorial imperant, de reivindicar la cultura catalana que en aquells moments era en perill d'extinció degut a la repressió exercida per la dictadura. Josep Benet, Manuel Cubeles (1920-2017) o Fèlix Millet i Maristany (1903-1967) volien aglutinar esforços i crear una indústria cultural amb seu a Barcelona que permetés sobreposar-se a la misèria de la postguerra (Cubeles, 1998). Però van arribar tard: a finals dels anys cinquanta, la política econòmica autàrquica del règim franquista ja havia acabat, i la producció nacional, que al principi dels anys quaranta havia rebut ajudes governamentals, a finals dels anys cinquanta donava l'esquena a l'animació, una indústria cultural que, degut als seus elevats costos de producció, necessitava, i necessita, el suport institucional per sobreviure (Manzanera, 1991).

Va ser gràcies a la suma de les il·lusions d'alguns, l'esperança dels altres i una conjuntura favorable en determinats aspectes que es va donar vida al primer i únic llargmetratge d'animació espanyol premiat en la Biennal de Venècia: *Érase una vez...* Avui en dia guanyar un premi d'aquesta magnitud és un element promocional de primer ordre, però ho fou menys en aquella l'època. De fet, el film únicament va ser estrenat a dues sales: una a Madrid i l'altra a Barcelona, i no va tenir més vida comercial que aquesta fins que als anys seixanta van circular tres còpies en circuits minoritaris d'escoles religioses. L'historiador Miquel Porter (1930-2004) va deixar constància del buit que els exhibidors van fer al film, argumentant que era degut als contactes amb partits d'esquerra de bona part dels

participants del llargmetratge (Porter, 1998). Però tot i aquestes implicacions, la pel·lícula va ser "aprovada sense talls, tolerada per a menors i [qualificada com a pel·lícula de] primera categoria", segons consta a l'expedient de censura del film (1944-1960: 83). També va rebre l'Interès Nacional, i això li va permetre gaudir de certs avantatges en la seva exhibició i explotació comercial. Amb aquest treball de recerca intentarem esbrinar per què, malgrat tot, *Érase una vez...* va ser el cant del cigne de l'animació a Barcelona i a la resta de l'estat espanyol.

A continuació farem una descripció del procés que hem seguit per tal de recollir dades i documents relatius al film d'animació objecte d'estudi. El març del 2013 ens vam posar en contacte amb la senyora Florència Ventura, vídua del productor del film: l'historiador i advocat Josep Benet. En mostrar-nos una carpeta amb documents del film, hi vam trobar per casualitat uns descarts en color en perfecte estat dins l'àlbum de cromos. Vam fer-li una segona visita l'abril del mateix any amb el restaurador i especialista en cinema d'animació Luciano Berriatúa i, insistint aquest a la senyora Florència perquè recordés si tenia alguna cosa més de la pel·lícula, la vídua va treure una carpeta amb una dotzena de fons originals i acetats grapats a sobre dels fons. Davant la impossibilitat contractual de separar el fons del film de la resta de l'arxiu Josep Benet en vida de la seva dona, es va arribar a l'acord que Florència Ventura cedia tot l'arxiu del seu marit a l'Arxiu Nacional perquè posteriorment es pogués cedir a la Filmoteca la part del fons referent a *Érase una vez...* Aquesta cessió es va fer efectiva el 17 de juliol del 2013.

També vam parlar amb l'historiador Jordi Artigas, que tenia alguns descarts que li havia donat el mateix Josep Benet i que ell havia guardat per poder il·lustrar un llibre sobre animació encara no publicat. Es tractava d'alguns fotogrames en color del film en 35mm. En Jordi Artigas va cedir els materials a la Filmoteca de Catalunya, que van ser escanejats i retornats posteriorment a l'historiador. La Filmoteca tenia en el seu arxiu gairebé cent fotogrames d'*Érase una vez...* numerats que provenien del fons Joan-Gabriel Tharrats (1928-

2004). Catalogant el material es va observar que la numeració designava cent fotogrames tallats directament d'una bobina d'exhibició, i d'aquests cent en mancaven cinquanta d'esparsos. Després de donar veus a diversos col·leccionistes, es va saber que els altres cinquanta fotogrames estaven en mans d'Emilio de la Rosa, col·leccionista i autor de varis llibres sobre animació. Aquest historiador i animador ja havia intentat recuperar el color de la pel·lícula durant el Festival Animadrid de l'any 2007, un projecte en el qual també hi havia estat involucrat Joan-Gabriel Tharrats. Finalment la restauració d'*Érase una vez...* no es va dur a terme en el marc del festival, però es van recuperar alguns curtmetratges de *Dibujos Animados Chamartín*, entre ells el debut d'Enric Ferran a la direcció: *SOS Doctor Marabú* (1940)¹.

Luciano Berriatúa, a qui havien demanat consell tècnic per a fer aquesta primera restauració l'any 2007, a partir del 2014 va fer les gestions necessàries per demanar els fotogrames a l'historiador madrileny i retornar-los-hi un cop escanejats. Berriatúa va escanejar personalment els 59 fotogrames esmentats al Centre de Conservació i Restauració de la Filmoteca de Catalunya, amb un escàner Canon i amb sortida en tiffs de 24,5Mb, amb resolució de 1200px per polzada i un tamany de 3369x2522px. Amb l'escaneig d'aquest material original dipositat al Centre de Conservació i Restauració de la Filmoteca de Catalunya es va poder reunificar part del desmembrat fons de Joan-Gabriel Tharrats.

La Filmoteca Espanyola posseïa alguns fotogrames en color i d'una còpia d'exhibició en blanc i negre de 16mm, amb algunes escenes millor conservades que les de la còpia de Barcelona. Les dues còpies en 16mm, de Madrid i Barcelona, es trobaven força deteriorades en tractar-se de còpies d'exhibició que s'havien utilitzat durant els anys seixanta en projeccions a centres escolars i institucions catòliques.

També van aparèixer alguns fotogrames en color a l'Hemeroteca Josep Móra de Granollers

¹ Aquest film restaurat va ser projectat al Festival Animadrid de l'any 2007, que va tenir lloc del 28 de setembre al 5 d'octubre d'aquell any. L'any següent es van restaurar i projectar tres espots de Josep Serra Massana i tres curts del fakir González, dirigits per Josep Escobar i Joaquim Muntañola. Es pot consultar el programa del Festival del 2008 en aquest enllaç: <http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM010720.pdf>

que havíem consultat abans de conèixer l'abast del projecte de recuperació. L'Hemeroteca Josep Móra, que té escanejat tot el Fons Josep Escobar dipositat per la família, va fer arribar una còpia en digital del material a la Filmoteca de Catalunya. La investigació per seguir buscant materials del film no està tancada, ja que cada nova troballa està sent incorporada al procés de recuperació del color que Luciano Berriatúa i la Filmoteca de Catalunya estan duent a terme en l'actualitat, i que a dia d'avui té prevista la seva finalització l'any 2021, així com la reestrena del film al Festival que la va premiar l'any 1950: la Biennal de Venècia.

A tot aquest material inventariat durant el procés d'investigació cal afegir la recuperació l'any 2009 de quatre descarts en nitrat i en 35mm de diferents còpies d'una escena del film en color. La vídua de Jordi Tusell (1920-1999) - fundador de la productora *Estela Films*, encarregada de produir el llargmetratge - va cedir aquest material a la Filmoteca Espanyola aquell mateix any. Els quatre descarts d'aquesta escena, que segurament van ser escapçats del muntatge final i per això s'han conservat, van ser preservats sota la supervisió de Luciano Berriatúa, que ja estava vinculat al film des de l'intent de restauració per part del Festival Animadrid. Aquestes escenes descartades van ser duplicades en suport 35mm Eastmancolor a la Filmoteca Espanyola, i el projecte de restauració, davant la manca de documents en color, va ser aparcat fins que l'any 2013, com hem comentat, van aparèixer nous materials a casa de la vídua de Josep Benet, Florència Ventura (per veure la llista de materials recuperats, consultar l'annex I).

En el moment d'engegar la recuperació del color, es van haver de prendre una sèrie de decisions tècniques, per a les quals es va consultar l'opinió d'un especialista en postproducció: en Josep Maria Aragonès, fundador de l'empresa de postproducció i efectes especials *Apuntolapospo* (actualment *Antaviana Films*). Aquesta empresa ja havia participat en la restauració d'uns curts de Josep Escobar per a la Filmoteca de Catalunya l'any 2006 en motiu de l'exposició que li va dedicar el Museu de Granollers del 27 d'abril al 25 de juny del mateix any. L'empresa va canviar de propietaris a finals del 2014, i la Filmoteca de Catalunya va preferir no mantenir el contacte ja que Josep Maria Aragonès deixava

Apuntolapospo per formar una nova empresa de postproducció. L'alt cost del pressupost que comportava executar la recuperació del color del film en un entorn industrial com el d'una productora de postproducció va ser un altre factor de dissuasió.

Després de l'informe tècnic elaborat de Josep Maria Aragonès, la Filmoteca de Catalunya va decidir encarregar al restaurador Luciano Berriatúa l'elaboració de les proves que calien per avaluar el cost econòmic i temporal que implicaria la recuperació del color del film amb menys personal i uns pressupostos més reduïts. El restaurador va veure la necessitat d'estar prop del procés i no subcontractar-ho a una empresa de postproducció per tal de poder preveure futurs problemes i proposar solucions a petita escala. Després d'algunes proves, es va demostrar que era complicat i econòmicament inviable poder realitzar aquest projecte en el marc d'una infraestructura industrial com la d'*Antaviana Films* (abans *Apuntolapospo*). La recuperació del color d'*Érase una vez...* requeria profunds coneixements de la tècnica d'animació dels anys cinquanta a Catalunya, coneixements de les tecnologies digitals actuals per adaptar-les a les dels anys cinquanta i respecte a l'obra cinematogràfica que s'anava a recuperar, tant a nivell ètic com estètic.

Aquestes tres qualitats li són pròpies a un restaurador de reconegut prestigi internacional com és Luciano Berriatúa, i per això se li va encarregar l'any 2015 la recuperació del color que després dels sis primers mesos va donar com a resultat una mostra de set minuts de metratge acolorits, a partir de la qual es podien començar a extrapolar els problemes i les decisions que comportaria acolorir la resta del film.

La problemàtica que va aparèixer en començar a acolorir el film fou més gran del què es pensava en un principi degut a la gran diversitat de procedència dels materials de color que serveixen de referència. Tot i així, el balanç final d'aquests primers set minuts va ser positiu i la Filmoteca de Catalunya va decidir continuar amb la recuperació del color, que es va enfocar a partir de programes de retoc digital (Photoshop) i no tant d'animació (com l'*After Effects*) ja que aquests darrers no resolien prou acuradament els obstacles de la

recuperació del color en detriment de la seva fidelitat a l'original.

A partir d'aquest moment, i fent una nova valoració del procés que es seguiria en els pròxims anys, la cap d'arxiu de la Filmoteca de Catalunya, Mariona Bruzzo, en comú acord amb el seu equip, va decidir que a partir d'aquell moment no es parlaria de "recuperació del color" sinó que s'utilitzaria el terme "restauració", ja que l'obtenció de la còpia final basada en els materials obtinguts permetrà aproximar-se força fidelment a l'original. Tot i així, la diversitat de color dels quatre descarts recuperats a la Filmoteca Espanyola, que segurament van ser escapçats de quatre còpies diferents, demostren una notable divergència entre ells.

El fet que el procés d'acoloriment utilitzat, el Cinefotocolor, estigués en plena experimentació a mida que avançava el film i el seu peculiar sistema d'obtenció de còpies, que feia que no n'hi hagués dues d'iguals, han permès al restaurador Luciano Berriatúa arribar a la conclusió que no hi ha una única guia en la qual basar-se per restaurar el film sinó que cal tenir en compte les diferents versions que comportava cadascuna de les còpies.

En una segona fase es començarà la restauració del so, que en ser òptic ofereix dos avantatges; no s'ha perdut, ja que es conserva físicament en la banda sonora de les còpies en 16mm, i en ser visual el seu procés de restauració és factible tècnicament. Això permetrà tenir una versió del film en 35mm i amb un color i un so molt propers als de les còpies de l'època. Per tot això, com hem comentat, ja no parlarem d'una recuperació del color sinó d'una restauració.

Justificació de l'objecte d'estudi

Aquest projecte de tesi farà un recorregut per la història de l'animació a Catalunya per tal de corroborar si durant els anys quaranta del segle XX es va gestar un engranatge tècnic,

artístic i humà amb prou solidesa com per produir obres a l'alçada del que s'estava fent a la resta d'Europa. Intentarem dilucidar les causes i la magnitud de l'edat d'or dels dibuixos animats que van protagonitzar els pioners de l'animació espanyola amb seu a Barcelona resseguint els punts clau del desenvolupament tècnic d'aquest llenguatge. També intentarem entendre perquè a dia d'avui els precursors de l'animació a Catalunya, i a la resta d'Espanya per extensió, no han rebut l'atenció que es mereixen per part d'historiadors, investigadors i editors tot i formar part del patrimoni cinematogràfic espanyol. El punt de partida serà l'estudi d'un film emblemàtic del període: *Érase una vez...* (1950), el darrer llargmetratge d'animació dels anys quaranta del segle XX fet a Catalunya i dirigit per Alexandre Cirici Pellicer i Josep Escobar.

La nostra vinculació amb el film neix després d'involucrar-nos en la investigació de documents per poder restaurar *Érase una vez...*, un projecte que es va encetar l'any 2015 a la Filmoteca de Catalunya i del qual vam formar part. Després de gairebé quatre anys d'haver estat recopilant dades i d'haver fet un buidatge de les publicacions, testimonis, documents i premsa referents a l'edat d'or de l'animació a Catalunya, i a Espanya per extensió, s'ha constatat que la informació és escassa, esparsa i està disseminada entre biblioteques, arxius i cases particulars o de col·leccionistes. Amb la informació recopilada, s'ha fet una aproximació no només al film sinó també al cinema d'animació dels anys quaranta i als seus pioners des de diferents camps d'estudi. Aquesta informació s'ha ampliat en confeccionar articles específics per a diverses revistes, com són la revista *Comunicació*, de l'IEC, la revista *Gràfica*, de la Universitat Autònoma, o *Con A de animación*, de la Universitat Politècnica de València. Davant tota aquesta informació recollida durant anys, el següent pas era el d'organitzar i reflexionar sobre el material existent. Aquest fet, així com el caràcter inèdit de la informació, justifiquen la nostra voluntat de fer del film *Érase una vez...* el nostre objecte d'estudi.

Pregunta d'investigació

Jaume Baguñà (1907-1994), instigador del projecte original de *La Ventafocs* i productor experimentat en l'àmbit dels dibuixos animats a Catalunya després de la Guerra Civil, es va retirar del projecte l'any 1949. En aquesta època el règim franquista començava a fer aproximacions als Estats Units, intentant restablir-ne el contacte comercial, un fet que va afeblir l'interès dels exhibidors per l'animació nacional. Walt Disney anunciava que l'estrena de la seva *Ventafocs* a tota Europa estava prevista a principis de l'any 1950, i un any abans denegava a l'equip català la possibilitat de posar-li el mateix títol a la seva cinta. L'obligatorietat d'exhibir el NO-DO, explicitada per decret ministerial del 17 de desembre del 1942² i que es començava a fer efectiva l'any següent, va arrabassar el nínxol de mercat de les sèries de dibuixos animats de producció catalana en el format del curt metratge. En aquest context històric i polític de finals dels anys quaranta que acabem de traçar, ens preguntem per què l'equip d'*Estela Films* va continuar endavant amb el projecte si les adversitats econòmiques i polítiques, interiors i exteriors, eren cada cop més evidents.

Objectius generals

La indústria de l'animació creada a Barcelona durant la primera etapa del franquisme va plegar l'any 1951 i no va tornar a produir cap llargmetratge fins els anys seixanta, quan va haver de començar de zero perquè els animadors de l'edat daurada s'havien reciclat al món de les revistes il·lustrades i del *tebeo*. Moltes de les trajectòries animades d'aquests pioners van ser arraconades i oblidades davant l'esplendor dels èxits aconseguits amb els seus personatges de paper per a revistes infantils dels anys seixanta i setanta, com les de l'*Editorial Bruguera* o el *TBO*, que va acabar donant nom al còmic espanyol.

Per tant, un objectiu general d'aquesta proposta de tesi és omplir el silenci bibliogràfic

² *Anuario del Cine Español (1955-1956)*, p. 700.

i investigador que hi ha hagut en aquest camp, tant a nivell internacional com nacional, que podria ser fruit d'un desinterès per part dels propis protagonistes i/o d'un interès per part de l'administració franquista per esborrar el rastre d'una indústria de la comunicació de masses promoguda des de la perifèria. El fet que l'animació sigui considerada com un gènere, una tècnica o un simple apèndix del llenguatge cinematogràfic per part d'historiadors i investigadors creiem que tampoc ens permet entendre l'etapa daurada dels pioners de l'animació a Catalunya i a Espanya en tota la seva magnitud o complexitat.

Encara que avui en dia l'animació per adults ja sigui una realitat, un altre agreujant s'esdevé en considerar l'animació com a un producte destinat als infants, i això ha comportat un menyspreu dels productes animats per part d'estudiosos i historiadors que sí que s'han apropiat a productes culturals clarament destinats als infants com ara els dominicals de la premsa, els còmics o els tebeos. En són exemples el llibre de Romà Gubern sobre el còmic, *El discurso del cómic*, o la tesi de Juan José Cortés sobre el TBO, *Historia y análisis de la revista TBO hasta la conmemoración de su 75 aniversario*. Per tant, un segon objectiu general és donar a l'animació la categoria de llenguatge, i justificar aquesta categorització per poder analitzar els seus mecanismes tècnics i els trets específics que el diferencien d'altres llenguatges com podrien ser el del tebeo o el cinematogràfic.

Objectius específics

Aquest treball d'investigació té com a objectius més específics :

1.- Dilucidar les aportacions de les personalitats més rellevants implicades en el film d'animació del 1950 *Érase una vez...* (Alexandre Cirici Pellicer, Josep Escobar, Josep Benet i Manuel Cubeles, entre d'altres. Veure l'annex X al respecte) i saber fins a quin punt la seva presència, i les seves posicions polítiques i personals, van marcar aquest producte d'una madura indústria de l'animació dotant-lo d'una personalitat que compararem puntualment amb

la d'altres obres coetànies, com la cinta que Walt Disney estrenà gairebé de manera paral·lela el mateix any amb el mateix argument.

2.- Estudar aquest film com a exemple d'un producte de la indústria de la comunicació de masses de l'època, veient què compleix i què no des del punt de vista de la cultura dels mitjans de comunicació massius, entenent el terme "massiu" no com a un adjectiu pejoratiu sinó simplement descriptiu d'un context industrial determinat.

3.- Analitzar el film per sospesar la seva vàlua com a materialització d'un llenguatge, l'animat, altament desenvolupat pels pioners catalans en la dècada anterior, i verificar si sense aquesta època daurada anterior la consecució d'*Érase una vez...* hauria estat possible.

4.- Esbrinar si *Érase una vez...* estava a l'alçada de la resta de produccions animades europees de l'època i si fou un exemple o un cas aïllat dels fonaments que havia adquirit el llenguatge de l'animació a Espanya i, en el cas d'estar a l'alçada de la resta de producció europea del moment, saber el perquè de l'escàs ressò exterior del film.

5.- A partir de les dades anteriors, voldríem determinar quines són les causes que van evitar que aquesta etapa daurada de l'animació a Catalunya, i consegüentment a Espanya, no tingués continuïtat i es veiés finalment estroncada, i quina relació van tenir els canvis socials i polítics que s'estaven esdevenint en la societat espanyola de l'època amb aquest estroncament.

Hipòtesi de treball

L'edat d'or dels dibuixos animats a Catalunya es va donar en un context molt determinat: el de l'Espanya de l'autarquia, que va abraçar des del final de la Guerra Civil fins el 1951, quan el règim franquista va intentar una obertura envers l'exterior. Si bé en els sis anys durant els quals a Espanya, i més concretament a Barcelona, es van crear quatre llargmetratges

d'animació tradicional, desconeixem si aquesta producció era possible a la resta d'Europa, o si només era factible a l'altra banda de l'Atlàntic. La valentia dels productors catalans, en el cas d'*Estela Films* i del film objecte d'estudi, es va unir a la mala sort de coincidir en el temps i en el tema amb el principal productor d'animació mundial, Walt Disney, creador d'una potent indústria de l'espectacle i l'entreteniment que ja el 1937 havia estrenat el seu primer llargmetratge: *La Blancaneu i els set nans*.

La tenacitat de l'equip d'*Érase una vez...*, que volia donar continuïtat a una indústria cultural creada els anys quaranta a Barcelona, va poder més que les adversitats econòmiques i polítiques que, com veurem, eren cada cop més evidents, i el film es va estrenar pel Nadal del 1950. En el cas que *Érase una vez...* s'hagués comercialitzat fora d'Espanya, voldríem dilucidar si aquest llargmetratge podria haver estat o no a l'alçada del què s'estava fent a la resta d'Europa.

Per tot això, la nostra hipòtesi de treball proposa investigar si més enllà de l'autarquia hagués estat possible donar continuïtat a la indústria de l'animació creada els anys quaranta a Barcelona, i si aquesta indústria havia aconseguit oferir productes competius, a l'alçada del què s'estava fent a la resta d'Europa.

Marc teòric i metodologia

Per poder dur a terme aquesta treball de recerca s'ha seguit una línia metodològica historiogràfica a partir dels estudis culturals i de la història de l'art, que permet aplicar els referents pictòrics i les seves aportacions formals a un film d'animació. Aquesta perspectiva s'ha enriquit mitjançant el mètode sociològic de la història social de l'art degut al vincle evident entre l'objecte d'estudi i el context polític i social en el què es va gestar el film d'animació. Una altra aportació important ha estat la de les teories de la comunicació de masses i les teories de la comunicació i de la informació en general, que permeten entendre

com el fet de ser un producte de comunicació massiva ha condicionat l'objecte d'estudi.

En el context de la cultura de masses característica de la postguerra espanyola, i més concretament durant el període de l'autarquia, que va des del 1939 fins el 1951, utilitzarem la definició clàssica del terme "comunicació de masses" delimitada per Charles Robert Wright l'any 1959 en el seu llibre *Mass Communication: a social perspective*. Aquest sociòleg s'emmarca dins el funcionalisme nord-americà, i ens interessa pel nostre objecte d'estudi perquè en la seva definició la intervenció tecnològica no és suficient per delimitar el terme "comunicació de masses". Així, Wright utilitza altres criteris que delimiten el procés de comunicació massiu, que són una audiència quantitativa, heterogènia i anònima, una comunicació pública, ràpida i transitòria i un emissor que és una organització complexa i costosa (Wright, 1959).

Avui en dia s'utilitza menys el terme comunicació de masses i aquest ha estat progressivament substituït pel de "comunicació mediada", on l'audiència és activa i està vinculada a comunitats interpretatives mitjançant les noves comunitats virtuals i on la intervenció tecnològica afecta enormement el procés comunicatiu i també el discursiu (Estrada et al, 2009: 42). Tanmateix, aquest terme no s'adapta a la realitat específica del cinema d'animació durant l'autarquia i, per tant, no el farem servir.

Seguint la definició de Wright, intentarem esbrinar quina era l'audiència a la qual anaven destinats els films d'animació de la postguerra i amb quins altres mitjans de comunicació compartia l'animació l'espai mediàtic. Com veurem més endavant, no podem entendre els productes animats de la cultura de masses de l'autarquia sense tenir en compte la ràdio, la premsa, els tebeos o les revistes il·lustrades que protagonitzaven els moments d'oci i d'entreteniment de la desolada i opaca postguerra espanyola.

Molts dels animadors de l'edat d'or dels dibuixos animats espanyols, abans de ser-ho, havien treballat a les revistes il·lustrades a les primeries del segle XX. D'aquest bagatge professional en van treure nombroses troballes gràfiques, moltes provinents del món

de la caricatura i de la simplificació que aquesta implica, que aplicaren posteriorment al llenguatge de l'animació. Aquest llenguatge, en basar-se tècnicament en l'execució d'un dibuix repetitiu amb mínimes variacions, s'enriqueix enormement amb l'eliminació d'elements barrocs privilegiant-ne la claredat i la concisió característica del mitjà imprès. Per resseguir el llegat dels dibuixants clàssics en el món de l'animació, dediquem un apartat a analitzar les aportacions visuals dels dibuixants d'abans de la Guerra Civil en l'apartat 3.1.

En observar el nostre objecte d'estudi, intentarem esbrinar quin va ser l'emissor d'aquest film d'animació, que, com veurem, no va ser unívoc i fou el resultat de la negociació entre una productora –*Estela Films*– amb l'aparell censor i legal d'un règim dictatorial – el franquista- en un context empresarial i polític clarament advers, que analitzarem en l'apartat 4.2 en parlar de les mesures estatals en matèria cinematogràfica. També farem un anàlisi textual d'*Érase una vez...* Veurem com aquest film fou el resultat de la pugna entre personalitats amb trets marcadament autorals – Alexandre Cirici, Rafael Ferrer-Fitó (1911-1988), Josep Escobar - que lluitaren per explotar un univers propi al mateix temps que l'havien d'inserir dins un producte comercial i, per tant, havien d'adaptar la seva creativitat al mercat i a l'audiència a la qual s'adreçaven. Ens fixarem, doncs, en el film com a discurs que transmet coneixement, ideologia i que sap introduir elements de la cultura popular del moment proposant indicis discursius de modernitat (Castro i Cerdán, 2011: 21).

Hi ha varis tipus més de comunicació als quals fan referència les teories de la comunicació i que marcaran la perspectiva des de la qual enfocarem el nostre treball. La primera és la comunicació intrapersonal, entesa com al processament individual de la informació i la consegüent dotació de sentit. Aquest tipus de comunicació es tindrà en compte com un element més d'anàlisi mitjançant els apunts del dietari personal d'Alexandre Cirici, editat per l'editorial Comanegra l'any 2014 sota el títol *Diari d'un funàmbul. Les llibretes d'Alexandre Cirici Pellicer*.

Els comentaris en primera persona del director acreditat del film barregen aspectes

professionals i personals del dia a dia del crític i assagista, tot aportant la perspectiva característica d'un treball de camp o d'una història de vida, que ens aproxima a la quotidianitat de l'objecte d'estudi – en aquest cas, la producció del film *Érase una vez...* – i ens permet estudiar les actituds i les expectatives del director i d'altres membres de l'equip, que evolucionen al llarg del període analitzat.

Un altre aspecte important de la comunicació intrapersonal és l'explicitació de les emocions, que en els apunts d'un artista com Cirici ens apropa al seu món, que fluctuava sovint entre la passivitat d'un crític i la necessitat d'una obra autoral on poder expressar el seu propi jo. Com veurem en l'apartat que dediquem a Alexandre Cirici, el 12.1, aquesta tensió esclatarà en el si del film, on el crític podrà inserir algunes imatges surrealistes en un producte comercial com va ser el film d'animació, però haurà de capitular a l'hora d'escriure una lletra de cançó d'amor ben nostrada característica de les narracions audiovisuals amb final feliç.

En aquest sentit, la marcada sinestèsia que patia Alexandre Cirici, i que en molts moments es veu recollida a les seves llibretes, ens permet abocar-nos a la seva complexa personalitat. Si ens atenim al concepte de sinestèsia encunyat per la neurofisiologia, el director acreditat d'*Érase una vez...* captava la diversitat del món exterior mitjançant l'assimilació simultània de sensacions provinents de diferents sentits en un mateix acte perceptiu. Malgrat la difícil convivència entre aspectes tan dispars d'un film com la gràfica, la dansa, el color o la tipografia, la sinestèsia de Cirici Pellicer el predisposava a buscar un tot coherent activant àrees adjacents del cervell. Observarem que aquest procés es va traduir en un intent d'homogeneïtat que, tot i així, no sempre va ser reeixit. Aquest intent de crear un univers coherent per al film serà analitzat en l'apartat 6.4, que està dedicat als referents visuals de la història de l'art en els quals Alexandre Cirici s'inspirà per determinar la plàstica del film, i que va barrejar amb altres provinents de la cultura popular, la historieta o la semiòtica.

Encara que no sigui tan personal i tingui una vessant més documental que les llibretes

de Cirici, també utilitzarem materials del Fons Josep Benet dipositat a l'Arxiu Nacional de Catalunya. En aquest fons hi trobem un extens epistolari que ens permet recollir impressions de primera mà de Josep Benet, el director executiu del film. En aquest fons documental hi trobem un segon tipus de perspectiva comunicativa, la interpersonal, ja que Benet sempre es dirigeix a algú extern per vehicular la informació elaborada. Tot i la circumspecció característica de la correspondència laboral, en alguns moments les cartes de Benet traspuen moments de desassossec i defalliment, com quan escriu a la seva secretaria, Paquita Granados, des de Venècia, on ha arribat tard per poder defensar la cinta davant el jurat del Festival de Venècia de l'any 1950. La impressió d'aquest mateix festival és igualment sentida per Josep Benet en descriure el caos regnant emparant-se en l'arquetip del desordre italià. En aquest cas, ens interessa el marc interpretatiu d'aquestes comunicacions que es circumscriuen a l'entorn directe de Josep Benet i que analitzarem en l'apartat 4.3.4 i en el 12.4.

Hem decidit introduir aquests materials seguint les propostes de treball en matèria d'història de la comunicació social impulsades per Espinet, Marín, Gómez i Tresserras dins la Facultat de Ciències de la Comunicació de la Universitat Autònoma. Aquest grup de treball ha perfilat una nova història del periodisme més integradora defensant la "litetatura del jo" (memòries i autobiografies) com a material d'estudi i posant-la al mateix nivell que la bibliografia més acadèmica en l'àmbit del periodisme. Per aquest treball de recerca hem compartit aquest enfocament en acostar-nos a l'edat daurada de l'animació a Catalunya mitjançant un ampli ventall de fonts d'origens diversos i sense establir-ne jerarquies marcades per tal d'obtenir una visió més àmplia del nostre objecte d'estudi. Si bé per a Espinet i Tresserras (1999) és la cultura popular la que confegeix modernitat a la cultura de masses catalana, Cerdán i Castro (2011) han proposat una nova lectura de la filmografia espanyola dels anys cinquanta a partir de la complexitat discursiva. Aquests dos investigadors han centrat els seus treballs en aquells films de l'època franquista que mostren la modernitat des de la tradició i que són capaços d'establir "relacions complexes

entre les formes imposades, més o menys restrictives, i identitats salvaguardades, més o menys alterades" (Chartier citat per Cerdán i Castro, 2011: 23). Intentant defugir el bipolarisme entre un model comunicacional franquista clarament delimitat i oposat al de la resistència catalanista, analitzarem *Érase una vez...* desde la seva complexitat en ser el resultat de la imbricació d'ambdós discursos.

En aquest projecte d'investigació també farem referència a la comunicació organitzacional. És a dir, en el nostre cas, analitzarem com el règim franquista, com a institució amb un jerarquitzat ordre burocràtic i un programa polític i propagandístic marcat, es comunica amb la societat exterior i com imposa patrons comunicatius als seus membres. En aquest sentit, els comentaris delsensors envers el film, que han quedat dipositats a l'expedient de censura del film a l'Arxiu General de l'Administració, els entrebancs de la censura per atorgar al film l'etiqueta d'Interès Nacional i els documents d'ideòlegs de la dictadura explicitant polítiques culturals del règim, són un clar exponent de les limitacions a la llibertat amb el què podien treballar els membres de l'equip del film. Veurem més extensament quines són aquestes limitacions legals i estètiques en apartats que li són expressament reservats, com són el 2, el 4 i el 6. Un anàlisi de l'aparell legal del franquisme permetrà delimitar els trets bàsics d'una política comunicativa etnocida (Tresserras, 2000) com la que va desenvolupar la dictadura en obstaculitzar la possibilitat d'un sistema de comunicació i cultura específicament català.

Farem un estudi del contingut d'*Érase una vez...* en els apartats 6.1 i 6.2, així com a un anàlisi discursiu en l'apartat 6.3. Analitzar el contingut ens permetrà fer una comparació amb la producció animada que s'estava duent a terme a la resta d'Europa i als Estats Units. Hem volgut complementar l'anàlisi del contingut amb el discursiu per tal d'aprofundir en la creació de sentit i delimitar els diferents nivells representacionals del film d'animació. En el discurs fílmic hi conviuen elements de la cultura popular del moment amb els referents elitistes de la història de l'art introduïts per Cirici Pellicer, així com el discurs

estètic imposat per la censura franquista i el subtext que li aporta el fet de ser un projecte de la dissidència catalana durant el franquisme. Examinar l'objecte d'estudi des d'aquests diferents nivells ha estat possible en partir d'un estudi previ i detallat de la tècnica dels dibuixos animats, que s'explicita en l'apartat 11 dedicat als aspectes tècnics del llenguatge de l'animació per veure com aquests també afecten la recepció del discurs fílmic.

Les històries de vida de primera mà que hem pogut recollir han estat escasses, ja que ens trobem en un punt en què només hem tingut accés directe a tres dels integrants de l'equip, que ja comptaven amb una edat avançada. El primer en rellevància i implicació en el projecte ha estat Manuel Cubeles (1920-2017), que no ha pogut arribar a llegir aquestes línies degut al seu recent decés, però a qui agraïm les aportacions fetes i la seva memòria clarivident: fins al darrer moment ha estat un testimoni que es recordava de dates i de noms de persones amb detalls molt precisos. Cal subratllar el grau de fiabilitat de les dades aportades per Manuel Cubeles, que sovint, i amb posterioritat, s'han pogut contrastar amb altres documents que li acabaven donant la raó.

Una mica més esbiaixat, degut a la seva posició com a intèrpret i no com a membre de l'equip principal del film, ha estat el testimoni d'en Joan Mendizábal, en "Mendi", que és l'únic dansaire del ball dels cavallins que apareix amb el rostre descobert al film. A ell devem algunes apreciacions sobre aspectes més anecdòtics del rodatge als estudis *Orphea Films*, i de les condicions tècniques i físiques en les què es van desenvolupar els balls en presa real que formaren part del film. A la seva dona, l'Ester Riera, li devem la primera execució pianística de la música del film que acompanya la dansa de l'Espunyolet, que és la que ballen el príncep i la Ventafocs durant el ball.

Un tercer testimoni que va estar a la producció del film al costat de Josep Escobar fou una jove Julieta Serrano (1933), l'actriu avui establerta a Madrid. Ella ens va explicar la problemàtica del dia a dia de la producció, ja que va entrar a treballar en el film als catorze anys quan la cinta estava gairebé acabada però hi havia pressa per enllestir-la abans

que l'estrenés Walt Disney. Julieta Serrano ens va explicar l'estat de manca en el qual es treballava, característic encara d'una indústria autàrquica i de postguerra amb grans restriccions de subministrament elèctric i de material.

En aquest sentit, l'actriu comentava que mentre va treballar al film hi havien constants talls de llum i electricitat que feien que l'equip estigués aturat durant hores, o que la manca de matèries primeres característica de la postguerra espanyola feia que les planxes d'acetats s'haguessin de rentar nombroses vegades després d'haver-se rodat per reutilitzar-se per a una nova escena. Aquest procediment de rentat es podia fer unes cinc o sis vegades fins que les ratlles dels acetats els deixava inutilitzables. Els records de la Julieta Serrano tenen el valor de ser l'únic testimoni de primera mà involucrat en el departament d'animació del film, però ella mateixa el relativitzava en ser llavors molt jove i haver participat en la pel·lícula sense donar-hi molta més importància que la de tractar-se del seu primer treball remunerat.

Per poder analitzar l'empremta que els franquisme va deixar a nivell visual en el film d'animació, hem valorat les aportacions d'autors de l'Escola de Frankfurt com Armand Mattelart, que va analitzar els mitjans de comunicació en el context de la societat capitalista de la primera meitat del segle XX, que foren en algun cas contemporanis a la gestació del film. També ens ha estat molt útil el llibre escrit per Alexandre Cirici i publicat l'any 1977 per l'editorial Gustavo Gili *L'estètica del franquisme*, on el realitzador del film analitza aquells elements característics del programa de propaganda del règim franquista, que era molt menys compacte del que varen adoptar Mussolini o Hitler. En aquesta obra Alexandre Cirici arriba a la conclusió que no es pot parlar d'un art o una doctrina pròpia del feixisme hispànic, ja que la seva estètica es redueix als intents de crítics, artistes i institucions d'emmotllar-se a la trajectòria personal del dictador gallec.

Per tant, en el seu llibre el director del film fa un recorregut per un sistema de valors amb contradiccions internes, amb un marcat interès per la seva implantació sociològica i l'ús

d'una codificació que intentava absorbir, amb més o menys èxit, influències coetànies. Hi ha un punt en el què el pensament d'Alexandre Cirici i el d'Armand Mattelart, que exposa la seva visió crítica dels dibuixos animats de Disney al seu llibre *Para leer al Pato Donald* (1971), coincideixen. Mattelart i Cirici identifiquen la necessitat d'ambdós emissors, Disney i el dictador, de persuadir visualment l'audiència i anul·lar la seva capacitat de raonament. L'un ho farà per mantenir-se en el poder i l'altre per engrandir la seva gran màquina dels somnis. La violència inherent als dibuixos animats disneians, símbol del capitalisme segons Mattelart, i la d'una dictadura repressiva com la de Franco segons Cirici, només esdevindrà tolerable si la revestim "amb una màscara afalagadora dels sentits" (Cirici, 1977: 11).

Malgrat tenir-la en compte, hem volgut anar més enllà de la situació alienant descrita per la perspectiva crítica de les teories de la comunicació esmentades per tal de veure si l'imaginari que ens proposa *Érase una vez...* compleix les expectatives del règim franquista i les de l'equip que hi va participar, amb el seu bagatge professional i de compromís polític en un context en què l'apoliticisme de la dissidència era moneda corrent. Com veurem, l'encaix entre ambdós punts de vista va crear un mapa complex que cal analitzar defugint bipolarismes.

En aquest sentit, i per poder analitzar també quina era la política artística imposada pel franquisme a l'estat espanyol durant l'autarquia, han estat de gran ajuda treballs de renovació historiogràfica des de la crítica artística d'aquest període com els de l'investigador i comissari Jorge Luis Marzo, que ens ha aportat una mirada alternativa a l'estudi de les polítiques culturals instaurades pel franquisme entre la dècada dels quaranta i la dels seixanta del segle XX, exemplificades en el seu llibre *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística de l'Estat espanyol*.

Amb ell ens hem endinsat en l'apropiació franquista de l'apoliticisme dels moviments artístics avantguardistes americans o a la finta miraculosa del règim dictatorial enfront el problema del surrealisme. Tanmateix, el franquisme va acabar absorbint l'art de les

avantguardes en vincular-lo estretament a la tradició, seguint una lògica mecanicista i positivista ascendent, i no com una ruptura amb la tradició anterior. La negació del conflicte, tant socialment com artística, es va exercir des del franquisme mitjançant el mite de la Unitat, i així s'estava només a un pas de sacralitzar la nació, única i unida, i assimilar-la a l'estat sense que això comportés gaires dilemes morals.

Tornant a les teories de la comunicació de masses, entenem que el procés de producció de dibuixos animats, exemplificat amb el nostre objecte d'estudi, comparteix les característiques alienants que Armand Mattelart va identificar en el seu llibre sobre la història de les teories de la comunicació (Mattelart i Mattelart, 1997) però hem d'equilibrar la balança analitzant com *Érase una vez...* va sortejar aquests estàndards de producció fins a convertir-se en un producte atípic tot i ser el resultat d'un procés repetitiu i estandarditzat que necessita recuperar el capital invertit i, conseqüentment, plaure al major nombre possible d'espectadors.

En aquest sentit hem dedicat l'apartat 10 a l'anàlisi del film d'animació com a producte de la indústria de la comunicació de masses per veure quines característiques compleix, quines incorpora d'altres mitjans coetanis sense ser-li inherents i quines es troben al marge de la cultura de masses però són presents al film. La cultura de masses nascuda durant el primer terç del segle vint a Catalunya reforçava el capitalisme industrial i, conseqüentment, la ideologia dominant, però veurem que a *Érase una vez...* hi ha petites esclatxes que persegueixen inserir-hi una mirada dissident.

Per poder entendre l'estructura de la indústria del cinema d'animació a Catalunya (i a Espanya per extensió) durant el primer franquisme, hem resseguit la gestació de la productora *Estela Films* i de l'estudi que la va precedir, *Dibujos Animados Chamartín*. Hem analitzat el context estructural dels dibuixos animats a Catalunya intentant fer una radiografia de la propietat dels mitjans de comunicació, i, en concret, del cinema d'animació exemplificat en *Érase una vez...* El principal promotor econòmic del projecte, Fèlix Millet i

Maristany, va ser un personatge controvertit, que tan aviat era ben vist pel règim franquista com invertia el seu patrimoni en projectes més o menys filantròpics en defensa de la llengua i la cultura catalanes, com podem comprovar en l'apartat 7.3.

Seguint les traces de l'economia política, ens hem interessat per la ideologia dels productes culturals, que intentarem desxifrar en el subtext de l'argument del film de la Ventafocs i en el foment d'una sèrie de valors implícits del nacional-socialisme hispànic, que ja van ser analitzats per Alexandre Cirici (1977) a la mort del dictador i que coincideixen, sovint, amb la mitologia fomentada pel capitalisme des del punt de vista del pensament crític amb els mitjans de comunicació de masses. Entre aquest imaginari coincident hi trobem el mite de la neutralitat, que és necessari per a que la manipulació subjacent passi desapercibuda, o el de l'absència total de conflicte, que en el franquisme arriba al paroxisme d'intentar difuminar la ruptura que suposa la pintura avantguardista d'un Antoni Tàpies (1923-2012) en vincular-lo a una tradició barroca mil·lenària, teoritzada per Eugeni d'Ors (1881-1954), per poder anorrear l'existència de contradiccions internes en el programa estètic del franquisme.

L'ús repressiu dels mitjans de comunicació durant el període del 1939 al 1951 a Espanya es fa explícit en complir totes les expectatives que un teòric de la comunicació com Hans Magnus Enzensberger presagiava amb *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, un manual de referència del 1975. Estem d'acord amb el plantejament d'Enzensberger quan enfoca els mitjans de comunicació com una indústria orientada a l'elaboració de la consciència si mirem aquesta indústria des de la perspectiva política franquista. N'és un exemple el marcat programa de control central dissenyat per la dictadura, que no admetia la possibilitat d'una indústria emergent en el camp de la comunicació de masses, com la que començava a despuntar a Barcelona durant l'autarquia, sense una seu social i uns recursos humans ubicats a Madrid. La vinculació de Jaume Baguñà amb l'empresa de distribució i producció madrilenya *Chamartín Producciones y*

Distribuciones Cinematográficas S.A. va ser un intent de mantenir la capitalitat des dels marges, com també ho fou el fet que *Estela Films* traslladés, i de fet mantingui avui en dia, la seu social a la capital de l'estat espanyol.

Tanmateix, entenem els mitjans de comunicació com a mediadors entre l'experiència i la consciència, ambdós trets que ens defineixen com a subjecte. Els discursos que crea la indústria de la comunicació barrejats amb la realitat que ens envolta i la pròpia experiència del món ens ajuden a elaborar la nostra consciència, que difícilment serà controlada totalment pels mitjans de comunicació. Sense aquest petit marge de llibertat, la construcció del subjecte seria impossible. Consegüentment, tindrem en compte els intents de creació d'una consciència per part de la política franquista però també les possibles lectures i apropiacions del film que en podia fer la societat catalana i espanyola de l'època. Per tal d'aconseguir-ho, han estat importants les aportacions d'Enric Marín i Joan Manuel Tresserras en les seves revisions crítiques de la cultura de masses en l'època de la postmodernitat (Marín i Tresserras, 1994).

Amb l'objectiu de controlar la consciència dels subjectes, la repressió exercida en els mitjans de comunicació durant el franquisme s'expressà a través d'un sol transmissor, l'estat, i molts receptors, que es procurava que no tinguessin possibilitat de mobilitzar-se col·lectivament amb la imposició d'un sindicat vertical, al qual havia d'estar afiliat tothom qui volia treballar. El progressiu procés de despolitització dels mitjans, per tal d'evitar el pensament crític o el capgirament de l'*status quo*, va ser una constant en la política econòmica del franquisme, que arribarà a permetre la distribució i exhibició del film *Érase una vez...* en trobar-se exempt de tota referència política, com veurem en l'apartat 4.3, on s'analitza el paper de la censura durant l'autarquia.

Ja per acabar, i donat que estem en el camp de la construcció d'una consciència social, hem de parlar de la creació d'un imaginari col·lectiu per part del franquisme, que Alexandre Cirici dilucidava en l'esmentat estudi sobre l'estètica del franquisme. Tanmateix cal apropar-nos a

l'imaginari franquista no només des de la seva perspectiva estètica sinó també dels valors i la consciència social que es perseguia amb el film d'animació *Érase una vez...* Seguint la proposta de Miquel Porter (1998), veurem si darrera d'aquest film d'animació hi havia una intencionalitat política dissident amb el sistema imperant per primer cop en la història de la cinematografia catalana.

Per tal d'entendre els valors i els símbols volgudament inserits en aquest projecte animat que calia llegir entre línies, incloem un apropament mitològic a l'imaginari proposat pel film des de l'antropologia i la sociologia, disseccionant les imatges i la simbologia de l'argument servint-nos dels autors que han analitzat les estructures argumentals dels contes tradicionals, com Vladímir Propp (1895-1970) o Gaston Bachelard (1884-1962), el rerefons mitològic dels rituals de Mircea Eliade (1907-1986) o l'enfocament psicoanalític als contes de fades de Bruno Bettelheim (1903-1990). En aquest camp, també ens han aportat punts de vista interessants autors catalans com Xavier Pérez, qui, en col·laboracions respectives amb Jordi Balló i Núria Bou, ha publicat les seves investigacions sobre temes del nostre interès com els arguments universals i la creació d'un imaginari col·lectiu cinematogràfic. Aquesta darrera autora ha focalitzat part del seu treball en l'imaginari femení, i les seves troballes ens han permès una aproximació a la protagonista del film, la Ventafocs, i als personatges femenins que l'envolten.

Després d'haver fet un recorregut històric, social, polític, formal, textual, de contingut i de delimitació d'un imaginari col·lectiu a partir del film *Érase una vez...*, esperem trobar-nos en condicions per respondre a la pregunta d'investigació formulada al principi.

1. L'ANIMACIÓ TRADICIONAL

1.1. Revisió bibliogràfica

Per tal de contextualitzar el film objecte d'estudi, hem fet un buidatge de la bibliografia que hi ha publicada a dia d'avui sobre l'edat d'or de l'animació a Espanya, que es centra fonamentalment a Catalunya. Hem consultat els diferents arxius que podien aportar dades sobre la pel·lícula, com el Fons Josep Escobar a l'Hermetoteca Josep Móra de Granollers, el Fons Josep Benet de l'Arxiu Nacional de Catalunya i el Fons Alexandre Cirici de la Filmoteca de Catalunya. Hem accedit a l'Arxiu General de l'Administració, on està dipositat l'expedient de censura del film. Hem fet un buidatge de la premsa de l'època i d'aquells articles que han parlat del film, i en especial de les revistes especialitzades en cinema, sobretot les revistes *Primer Plano*, *Fotogramas* i *Cámara*.

Hem accedit al film en una versió en digital d'una de les dues còpies que en resten. Es tracta una còpia d'exhibició feta el 1961 en blanc i negre, en 16mm i en bastant mal estat, que està dipositada a la Filmoteca de Catalunya i que comparteix nombroses característiques amb una altra còpia que es troba a la Filmoteca Espanyola. Per tenir històries de vida del film, hem mantingut entrevistes amb familiars i supervivents que d'una manera o altre es van vincular al film d'animació, així com amb historiadors i col·leccionistes especialitzats en animació. Totes elles són ressenyades en la bibliografia final.

Pel que fa a l'animació a Catalunya, hem trobat molt poca informació de l'època dels pioners i, en el cas de trobar-la, està inclosa en monografies sobre el cinema més generals i editades entre el 1990 i el 1995, quan l'adveniment de l'ordinador feia imminent un canvi de paradigma en l'animació en passar de l'analògic al digital i calia deixar constància d'una època que s'acabava: la de l'animació tradicional. Aquests treballs van ser editats per universitats, com és el cas del llibre de María Manzanera *Cine de animación en España. Largometrajes 1945-1985*, filmoteques, com ara la Filmoteca Regional de Murcia, que va publicar l'any 1993 el llibre de José María Candel *Historia del dibujo animado español*, o a iniciativa d'un festival de cinema, com és el cas del llibre d'Emilio de la Rosa i Hipólito Vivar

Breve historia del cine de animación español que el Festival Animateruel va publicar l'any 1993. En aquest sentit, el XXIX Festival de Cinema de Sant Sebastià del 1981 va publicar el monogràfic *Dibujo animado español* de Manuel Rotellar (1923-1984).

Pel que fa als estudis que s'han apropiat al cinema espanyol des del camp de la historiografia cinematogràfica, destaquem l'absència del llenguatge de l'animació en la monografia *Historia del cine español* editada per Càtedra l'any del centenari del cinema. Aquest llibre de referència fet per historiadors de prestigi omple buits que fins aleshores havien estat flagrants, com és el cas del cinema durant la Segona República. Però pel que fa a l'animació, no se la considera ni llenguatge, ni gènere ni tècnica, ja que no apareix mencionada en cap d'aquests tres termes on se l'acostuma a encabir. Tan sols Romà Gubern, en el seu capítol dedicat al cinema espanyol del 1930 al 1939, dedica un modest paràgraf a l'animació dels anys trenta dins d'un capítol dedicat al cinema documental i als dibuixos animats (Gubern, 2017: 160). Tanmateix, i de manera sorprenent, no hi menciona la indústria catalana, en la què Josep Serra Massana (1896-1980), Artur Moreno (1909-1993), Jaume Baguñà, Salvador Mestres (1910-1975) o Josep Escobar ja havien produït curtmetratges animats.

Seguint la periodització cinematogràfica d'aquest volum, el període denominat "de l'autarquia", que coincideix amb la realització dels quatre primers llargmetratges catalans, i també espanyols en no haver-hi animació professional a la resta d'Espanya, l'animació no s'esmenta en cap moment. En el capítol dedicat al cinema a partir del 1951 es fa menció de gèneres "menors" com és el denominat *cine con niño* (Monterde, 2017: 275), on entren pel·lícules d'heterogènia qualitat cinematogràfica i que, com les d'animació, anaven destinades a un públic infantil. Aquests films, en ser analitzats com a exemples de llenguatge cinematogràfic, observen algunes mancances si els comparem amb la maduresa dels llargmetratges d'animació de la dècada anterior (Candel, 1993; Manzanera, 1992; De la Rosa i Vivar, 1993) i, en canvi, aquests segons no reben cap tipus d'atenció per part

dels historiadors del cinema fet a Espanya des del seu naixement fins l'any 1995.

Cal afegir que en aquest monogràfic sobre el cinema espanyol tampoc s'esmenta el film fundacional de l'animació a Espanya, *El apache de Londres* (1915), quan la historiadora Palmira González ja n'havia deixat constància en la seva tesi sobre el període mut l'any 1984. El mateix passa amb *l'Antología Crítica del cine Español*, coordinada per Julio Pérez-Perucha i editada el 1998 per la Filmoteca Espanyola i l'Editorial Cátedra, que fa un repàs als films més representatius de la nostra història cinematogràfica. De les 350 pel·lícules analitzades, només quatre films d'animació apareixen referenciats: *Garbancito de la Mancha* (1945), *Érase una vez...* (1950), *El mago de los sueños* (1966) i *Historias de amor y masacre* (1979). Curiosament, tots ells són films realitzats a Catalunya.

Alguns historiadors que tangencialment van implicar-se en la gestació del llenguatge animat, com és el cas de Miquel Porter i Moix, van intentar dignificar l'animació, de la mateixa manera que ho va fer amb el cinema amateur a Catalunya. Sota l'autoria de Miquel Porter trobem l'anàlisi d'*Érase una vez...* dins l'antologia del cinema espanyol de l'Editorial Cátedra anteriorment esmentada. També cal ressaltar l'intent de deixar constància, ni que sigui sintèticament, dels pioners de camps temàtics considerats menors, com l'esmentat cinema amateur, el *cinclubisme* i el de l'animació, per part de Joaquim Romaguera en el llibre *Diccionario del Cinema Català* editat per l'Enciclopèdia Catalana, la Generalitat de Catalunya i la Filmoteca de Catalunya l'any 1992.

Tot i algunes mancances pel que fa als pioners de l'animació, la presència en aquest diccionari d'autors com Jordi Artigas, Xavier Ripoll o Palmira González, historiadora propera als postulats de Porter Moix i, com hem dit, autora de la primera monografia sobre el cinema mut a Catalunya, garanteix els petits apunts sobre animació que apareixen en aquest llibre. Tanmateix cal esmentar que en el pròleg del diccionari de cinema català, Joaquim Romaguera considera el cinema d'animació com una tècnica i no com un llenguatge, una afirmació amb la què no podem estar d'acord.

Pel que fa a la bibliografia internacional, tan sols Giannalberto Bendazzi dedica una part de la seva monumental història internacional de l'animació als pioners espanyols, delegant l'execució del text en l'historiador Emilio de la Rosa. Un monogràfic de referència sobre l'animació, com ara el que la revista *CinémAction* li dedica a aquest llenguatge l'any 1989, no esmenta en cap moment l'animació espanyola. Tot i que el primer llargmetratge europeu és espanyol i és de l'any 1945, el monogràfic no en parla però sí que fa referència als primers llargs d'animació de la resta d'Europa, com el francès de Pierre Grimault *Le roi et l'oiseau* (1952) o el britànic *Animal Farm* (1954). En aquest monogràfic s'arriba fins i tot a dedicar un capítol al cinema d'animació africà, una indústria cultural menys rica que l'espanyola per imperatius econòmics.

En el llibre americà de l'any 2004 coordinat per Jerry Beck *Animation Art: from Pencil to Pixel. The History of Cartoon, Anime and CGI* sobre la història i la gestació del llenguatge animat, es citen referents francesos, txecs i japonesos, però Espanya no hi apareix per enlloc. Això permet constatar, un cop més, l'absència de la cinematografia espanyola animada entre la bibliografia de referència d'aquest art i el seu desconeixement a nivell internacional.

A l'hora d'analitzar l'escàs ressò que han tingut els precursors de l'animació tradicional a Espanya més enllà de les nostres fronteres, cal tenir en compte el context polític en el qual es van desenvolupar els quatre llargmetratges animats que naixien en el curt període que va de l'any 1945 al 1951: el d'una autarquia econòmica que va fer que l'exportació no fos possible. El dibuix animat espanyol, com també li passava a la ficció amb actors reals de l'època, va trobar nombroses dificultats a l'hora d'estrenar les seves produccions fora de l'àmbit de producció. En aquest sentit observem que els dibuixos animats compartien amb el cinema espanyol d'imatge real la manca d'una política comercial contundent, les traves de la censura o l'allunyament d'una realitat nacional en els seus arguments, però no la dificultosa formació de professionals o la reiterada imitació de models forans, trets que, com veurem, la cinematografia animada espanyola havia superat des de principis dels anys trenta del segle XX.

Pel que fa al cinema de l'autarquia, en el que cal incloure l'edat d'or de l'animació a Catalunya, manca encara un estudi en profunditat sobre perquè la exportació i contactes amb el mercat hispanoamericà, en el que l'idioma no havia de ser un problema, no es van materialitzar. Aquest buit es fa encara més evident en el cas de l'animació, on la banda sonora original sempre és imposada i perd el matís d'originalitat característic del rodatge amb actors. I és per aquestes característiques de producció del cinema d'animació que no s'entén aquesta absència de contactes amb la cinematografia i el mercat sudamericans.

Malgrat no tenim constància de la seva exportació, hi ha qui ha defensat la vàlua del cinema d'animació dels anys quaranta més enllà de les nostres fronteres, com és el cas de la doctora en animació de la Universitat de Reims Françoise Heitz. Aquesta investigadora i docent francesa va focalitzar la seva tesi doctoral en els tres primers llargmetratges animats dels pioners espanyols, i Artois Presss Universitaires la hi va publicar el 2007 sota el títol *Le cinéma d'animation en Espagne (1942-1950)*. Aquesta tesi va provocar l'aparició del film fundacional dels dibuixos animats espanyol al número 123 de la revista *CinémAction*, on Heitz hi va signar l'any 2007 l'article "Le premier dessin animé en couleur européen fut espagnol: *Garbancito de la Mancha* (1945)". Han hagut de passar uns quants anys perquè des de fora de l'estat espanyol es reconegui a nivell acadèmic l'esforç dels animadors catalans de l'època de l'autarquia, i per això benvinguda sigui la tasca encetada per la Doctora Heitz des de l'altra banda dels Pirineus.

1.2- Definició de l'animació tradicional

A partir del moment en què l'animació va començar a establir el seus fonaments com a llenguatge, amb el Teatre Òptic de Charles-Émile Reynaud (1844-1918), fins a l'actualitat, en què els seus principis bàsics encara són vigents a les produccions de Pixar, l'animació ha estat classificada com a gènere (Gubern, 2014), com a tècnica (Romaguera, 1995), com a mode de producció (Bordwell i Thompson, 1995) o com a híbrid entre el còmic i el cinema (Gubern, 1987). Si el silenci és una forma d'excloure una realitat, com han defensat algunes autores feministes (Beard, 2017), podem dir que hi ha alguns historiadors per qui el cinema d'animació directament no existeix (Monterde, 2017).

L'any 1980 l'ASIFA (Associació Internacional del Cinema d'Animació)³ definia el cinema d'animació en els termes següents: "Com a art de l'animació, entenem la creació d'imatges animades mitjançant l'ús de diverses tècniques exceptuant la presa d'imatge real"⁴. Aquesta definició, que contraposa l'animació a la presa directa, no s'ajusta a les necessitats del cinema d'animació dels anys quaranta: dos dels quatre primers llargmetratges que es van fer a Catalunya, *Alegres Vacaciones* (1947) i *Érase una vez...* (1950), inserien en el metratge imatges preses directament de la realitat. Per tant, la definició que proposa l'ASIFA no ens serveix per enfocar el nostre objecte d'estudi.

Si bé, com hem vist, alguns historiadors espanyols han decidit esmentar només de passada i/o excloure el cinema d'animació dels manuals d'història del cinema espanyol, altres, com Romà Gubern (1979, 1987) o Antoni Guiral (2016)⁵, han aprofundit en les relacions entre el cinema i un altre llenguatge molt proper al de l'animació: el del còmic.

³ Aquesta associació tindrà seu a Catalunya a partir del 1986 gràcies a l'animador Robert Balsler (1927-2016), que des dels anys seixanta fins principis dels noranta produirà obres d'animació a Catalunya amb el seu estudi *Pegbar Productions*.

⁴ *What is ASIFA?*, article 7, éditions ASIFA (Massuet, 2013: 10).

⁵ Durant el I Fòrum d'Animació de BAU, Antoni Guiral va proposar a la ponència *El moviment es demostra caminant* que tots els animadors dels anys quaranta que entren a l'editorial Bruguera posteriorment introdueixen al còmic les innovacions cinètiques del cinema d'animació. <http://blog.baued.es/2016/04/07/forum-danimacio-2016-2/>

Apuntant en aquesta direcció, darrerament han aparegut treballs en profunditat desmitificant els vincles entre cinema i còmic tot introduint un tercer element en discòrdia: l'animació. És aquest el cas de Jean-Baptiste Massuet⁶ i, fent un salt en el temps, també el de Josep Escobar, que ja en els anys cinquanta del segle passat relacionava estretament la historieta i el dibuix animat sense passar pel cinema en el seu curs d'humor gràfic per correspondència. D'ambdós autors en parlarem més endavant.

Reprent el tractament que ha rebut l'animació per part dels historiadors cinematogràfics a casa nostra, cal mencionar que Romà Gubern⁷ defineix el dibuix animat com una imatge hiperformalitzada i estereotipada, és a dir; entén els dibuixos animats com a imatges que són conseqüència del consens sorgit del context cultural en el què es produeixen i que, en esdevenir simplificacions uniformades de la realitat, faciliten enormement la seva percepció. Aquesta capacitat les fa fàcilment identificables i gairebé iguala el llenguatge animat amb el de la caricatura en una equació que no s'adapta al nostre objecte d'estudi.

Si utilitzem una definició tan restrictiva del que són els dibuixos animats, es fa difícil analitzar algunes de les imatges d'*Érase una vez...*, on es reconeixen l'*atrezzo* de l'art català, els vestits del renaixement o els edificis i les pintures del *quattrocento* i el *cinquecento*, que conviuen simultàniament en un sol enquadrament. A la cinta de la Ventafocs d'*Estela Films* no hi trobem ni hiperformalització ni estereotípia sinó una certa estilització, de la què parlarem en analitzar la figura d'Alexandre Cirici i la seva petja en el film com a director d'art o dels trets caricaturescs dels personatges d'Escobar.

En referir-se al cinema d'animació tradicional, John Halas (János Halász, 1912-1995) i Roger Manvell (1909-1987), els veterans animadors de l'estudi britànic *Halas and Batchelor*, no parlen tant en termes d'estereotípia com d'una imatge que ha de recórrer a l'estilització

6 Massuet, J. B., 2013. *Quand le dessin animé rencontre le cinéma en prises de vues réelles : modalités historiques, théoriques et esthétiques d'une scission-assimilaion entre deux régimes de représentation*. Tesi Doctoral. Université Rennes 2. < <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00935335> >

7 Cf. Gubern, R., *La mirada opulenta*, p.136

gràfica degut al costós procés de producció que comporta⁸. Aquest procés implica la repetició d'una imatge nombroses vegades amb mínimes variacions i la participació de varies persones de diferents departaments per aconseguir una sola imatge acabada (dibuixants, intercaladors, animadors, entintadors, personal del departament de pintura, de rodatge i de laboratori).

Ja ha esdevingut un lloc comú per a molts autors (Beck, 2004, Duran, 2007, Cholodenko, 2008) el fet de reconèixer la paternitat dels dibuixos animats a l'investigador Charles-Émile Reynaud, que l'any 1882 va començar a exhibir les seves pantomimes lluminoses, delicadament dibuixades per ell mateix sobre una pantalla i projectades públicament al Museu Grévin de París. És per això que estem d'acord quan s'afirma que els dibuixos animats neixen abans que el cinema. Tanmateix aquesta paternitat sovint és compartida amb Georges Méliès (1861-1938), en ser l'inventor d'un tecnicisme que va ser fonamental pel desenvolupament dels dibuixos animats com a llenguatge: el pas de manovella o el rodatge imatge per imatge⁹. Entre alguns dels promotors d'aquesta innovació tècnica hi trobem noms autòctons, com Segundo de Chomón (1871-1929), i internacionals, Léon Gaumont (1864-1946) o James Stuart Blackton (1875-1941).

Una opinió dissident és la de Romà Gubern, que afirma que l'autèntic pioner dels dibuixos animats fou el francès Émile Cohl (1857-1938), que va ser el fundador d'aquest gènere¹⁰. Aquí diferim pel que fa al tractament de Gubern de l'animació com a gènere, ja que nosaltres entenem els dibuixos animats com a un llenguatge de ple dret. Gubern i Duran arrenen el moment fundacional de l'animació a França però en vinculen la seva etapa d'esplendor als Estats Units, en un viatge d'anada i tornada que farà que nombrosos europeus pioners del dibuix animat s'acabin

8 Cf. Halas, J. i Batchelor, J., *The technique of film animation*, p. 14.

9 Gubern (2014), Berry (2004) i Duran (2007). D'aquest tecnicisme en parlarem en tractar els aspectes tècnics de l'animació tradicional, a l'apartat 11.

10 Gubern, R., *Historia del cine*, p. 281.

desplaçant a Amèrica per desenvolupar el nou llenguatge en aquest país, on durant els anys trenta i quaranta del segle XX va adquirir la mateixa dimensió comercial i industrial que el cinematogràfic. Com veurem més endavant, els animadors catalans prendran com a referents els films americans, rebent influències europees de segona mà que havien passat pel tamís de la indústria d'Estats Units.

Els historiadors americans James Bordwell i Kristin Thompson dediquen unes pàgines al cinema d'animació en el seu manual sobre el llenguatge cinematogràfic¹¹. Ho fan en parlar de la producció cinematogràfica com a criteri per definir diferents tipus de cinema. És per això que asseguren que els dibuixos animats, per les seves característiques de producció, són un tipus de cinema en el què el film no registra una línia d'acció en continuïtat sinó que el rodatge s'efectua fotograma a fotograma (Bordwell i Thompson, 1995: 417). Un cop més, a parer d'aquests historiadors, el cinema d'animació s'entén com una faceta tècnica del llenguatge cinematogràfic, dins el qual queda englobat i només se'n diferencia pel tipus de producció que implica. Aquest tractament tant restrictiu del que són els dibuixos animats tampoc ens serveix, ja que el tipus de producció dels dibuixos animats no és allò que els institucionalitza¹² sinó que és una conseqüència de la seva evolució com a llenguatge i de la seva industrialització.

Cal tenir en compte que l'animació proporciona un control absolut de la posada en escena, cosa que no sempre passa amb el cinema. El creador que es decideix pel llenguatge de l'animació pot dissenyar i dibuixar pràcticament qualsevol cosa, ja sigui provinent del món real o de la seva imaginació. Per tant, existeix una àmplia gamma de possibilitats en els films d'animació que no té res a veure amb el tractament restrictiu que li dispensen els manuals

11 Bordwell, D. i Thompson, K., 1995. *El arte cinematográfico, una introducción*. Barcelona: Paidós, p. 417-424.

12 Cf. Gaudreault, A., dins Massuet, J. B. Un llenguatge s'institucionalitza per "un fenomen evolutiu, diacrònic, que suposa regulació, regularització i consolidació dels vincles entre els que hi intervenen (*estabilitat*), elecció de pràctiques que pertanyen al mitjà en qüestió, diferenciant-lo d'altres mitjans (*especificitat*), i instauració del discurs i dels mecanismes sancionant els vincles esmentats i les pràctiques (*legimitat*)" (Massuet, 2013: 83).

basats en el llenguatge cinematogràfic com a eix vertebrador de la història del cinema. Tant l'experimentació científica d'Étienne-Jules Marey (1830-1904) com la recreativa dels artefactes precinematogràfics perseguien el mateix objectiu: el d'inserir "ànima", és a dir, vida, o millor encara, moviment a una imatge estàtica. Edgar Morin (2009) és qui més s'apropa a aquesta visió del cinematògraf com a aquell que "anima ombres", que són els vestigis de la realitat¹³. Seguint la concepció animista de Morin, gràcies al cinematògraf els objectes inanimats tenen una ànima que es descomposa durant el rodatge i es recupera posteriorment. No només interessa captar el moviment (finalitat tecnològica) sinó que es pretén restituir-lo creant imatges mentals (o, més concretament, un imaginari).

Per aconseguir-ho, el dispositiu cinematogràfic descomposa primer el moviment per recomposar-lo després en la projecció. Aquesta descomposició es pot donar mitjançant imatges preses de la realitat, o fotografies, objectes, formes abstractes o dibuixos, que prenen vida en ser projectats en una pantalla. Conseqüentment, el que entenem com a cinema, que és la projecció de fotografies en una pantalla, és només una part d'allò que el dispositiu cinematogràfic pot "animar": de la resta (dibuixos, objectes articulats, formes abstractes, imatges en 3D o acetats sobre fons pintats, entre altres) en diem cinema d'animació.

Per tant, estem parlant d'un llenguatge capaç de donar vida a allò que no la té mitjançant el rodatge imatge per imatge i la seva posterior projecció a més de 16 imatges per segon en una pantalla¹⁴. A partir d'aquesta base podem definir un procés que es materialitzarà en una peça animada segons la tècnica utilitzada per assolir-lo: mitjançant el dibuix a mà alçada (*hand-drawn*), l'ús de ninots articulats o de plastilina (*stop-motion*), la intervenció gràfica del film mateix (animació experimental) o la creació virtual d'objectes o personatges en volum (animació 3D), entre altres possibilitats.

13 Cf. Morin, E., *El cine o el hombre imaginario*, p. 40.

14 El principi de resistència retinal i el fenomen Phi han demostrat que, per tal d'evitar el pampallugueig de la pantalla, les imatges han de ser projectades a una ràtio mínima de 16 imatges per segon.

1.2.1- Sinèrgies entre el còmic, o la historieta, i el cinema d'animació

Retornant a les reflexions al voltant dels vincles entre cinema d'animació i còmic sense passar pel llenguatge cinematogràfic (Massuet, 2013), recuperem algunes idees que Josep Escobar, el director d'animació d'*Érase una vez...* i experimentat ninotaire, va publicar l'any 1953 en motiu del seu curs d'Humor Gràfic per correspondència, i que ens han semblat molt pertinents. Segons Josep Escobar, abans de la implantació del so en els dibuixos animats, la historieta era o muda (sense text) o amb un text explicatiu a la part inferior de cada vinyeta. Hem d'assenyalar que aquesta estructura l'hereta la historieta de les auques tradicionals, que degut a tenir una estructura jeràrquica molt marcada seran un fre a la inserció del text en el sí de la imatge. Segons Josep Escobar, tot canvia amb l'arribada del cinema sonor:

En aplicar el so al dibuix animat – historietes en moviment – es va caure en la possibilitat que calia suprimir el feixuc text explicatiu deixant-lo reduït a un simple diàleg que complementés allò que l'acció no podia dir. Fou llavors quan van néixer les historietes amb bafarades – [bocadillos] en argot teatral – com si sortissin de la boca dels protagonistes (Escobar, 1953c: 125).

D'aquest text en podem extreure un parell d'idees principals. Josep Escobar afirma que el dibuix animat neix de la inserció del moviment en la historieta, i no com a tècnica derivada del llenguatge cinematogràfic. La sinèrgia entre animació i historieta no s'acaba aquí, sinó que, segons Escobar, fou el cinema de dibuixos animats sonor qui va pressionar la historieta perquè introduís el text dins la imatge mitjançant les bafarades¹⁵.

Aquesta segona idea, la de l'animació com a revulsiu de la historieta per a què adquireixi

¹⁵ Romà Gubern afirma que els tres elements que ha de tenir un còmic són "1) la seqüència de vinyetes consecutives per tal d'articular un relat, 2) la permanència de com a mínim un personatge estable al llarg de la sèrie, i 3) els globus o bafarades en les locucions dels personatges inscrites". Excepcions a aquesta norma, que també són còmic, són les historietes sense paraules (Gubern, 1987: 217).

un dels seus elements constitutius, les bafarades, també la sosté Antonio Martín quan defineix la bafarada o *balloon*:

Es tracta d'un recurs que fou proposat pels realitzadors i acceptat pels lectors segons el qual els textos dels diàlegs es tanquen dins un espai en forma de globus o nuvolet que apunta a la boca del personatge que parla (Martín, 2011: 64).

Conseqüentment, a part del cinema o de l'animació, un altre factor promou la presència de la bafarada en la premsa infantil espanyola de principis del segle XX: la publicació de còmics americans. El dibuixant José Manuel Chacón (-), més conegut amb el pseudònim d'Atiza, va ser el primer en utilitzar la bafarada a partir del 1903¹⁶, i l'any 1906 va aparèixer la primera historieta totalment "parlada": és a dir, amb bafarades integrades dins les vinyetes. Es deia *Tolin y Pichs* i es publicà a la revista *El Omnibus Suplemento Ilustrado*, dibuixada per Josep Robert (1870-1940). Un any més tard, aquesta sèrie convivia a la premsa de l'època amb *Little Nemo in Slumberland (Los sueños de Manolín)*, de Winsor McCay (1891-1934), un personatge que apareix a diverses revistes espanyoles (Martín, 2011: 65). Aquesta sèrie tindrà la seva versió animada l'any 1911 i serà una d'entre tantes que vincularan el còmic americà amb l'animació.

Els experiments que van intentar traslladar els personatges del còmic al cinema amb actors en el context dels pioners americans no van tenir continuïtat (Massuet, 2013: 97)¹⁷. De fet, la poca capacitat d'adaptació dels personatges del còmic al cinema va comportar, conseqüentment, la industrialització i la serialització del dibuix animat, entrant així de ple en la cultura de la comunicació de masses. Com veurem, aquest també serà el cas de l'edat daurada de l'animació a Catalunya.

¹⁶ Cf. Martín, A., *La historieta española: de 1900 a 1951*, p. 64.

¹⁷ Jean-Baptiste Massuet posa l'exemple de la versió cinematogràfica dels personatges de la premsa americana *Mutt and Jeff*, de Bud Fischer (1885-1954), que va ser un fracàs comparat amb l'èxit de l'animació dels mateixos personatges a l'estudi del pioner Raoul Barré (1874-1932) el 1916. Segons l'autor, això ens porta a afirmar que "cinema i *comic strip* són dos espais institucionalment tancats" (Massuet, 2013: 98).

No és estrany que siguin professionals i especialistes vinculats al món del còmic els que apuntin les estretes vinculacions entre el còmic i el dibuix animat, ja que aquest darrer serà una plataforma per a nombrosos editors per continuar traient rendiment dels seus personatges de paper. Segons Jean-Baptiste Massuet (2013), el salt de les sèries d'èxit del paper a l'animació va ser promogut per editors - William Randolph Hearst (1863-1951) - i dibuixants dels diaris americans - Winsor McCay, George McManus (1884-1954), George Herriman (1880-1944). No per casualitat, és a tres homes de la premsa (Bray, Barré i Hearst) a qui devem la creació dels tres primers estudis d'animació americans.

Per altra banda, Jean-Baptiste Massuet defensa que els personatges de paper que són traslladats al llenguatge cinematogràfic mitjançant actors reals - com per exemple amb la sèrie *Mutt and Jeff* (1911-1913) - creen una forma híbrida que no convencerà al públic i no tindrà continuïtat. Els films d'imatge real amb bafarades, tot i que hagin pogut influir en el desenvolupament de la historieta, com suggereixen els textos d'Escobar i Martín, tampoc van prosperar en trobar-se en una terra de ningú que no convencia ni als lectors de còmic ni als espectadors cinematogràfics.

Els pioners de l'animació a Catalunya no fan més que demostrar aquesta hipòtesi sobre les estretes vinculacions entre la historieta i l'animació en contraposició a les seves arrels en el llenguatge cinematogràfic, que tant sovint s'han donat per suposades. Els veritables promotors del cinema d'animació a Catalunya dels anys quaranta (Jaume Baguñà i Alejandro Fernández de la Reguera) eren empresaris que estaven vinculats al món de la premsa. Ambdós van veure en l'animació un altre mitjà on expandir les fórmules d'èxit de la premsa infantil promovent la presència dels dibuixants en el camp de l'animació. Els intents intermitents anteriors de crear una indústria del dibuix animat a l'estat espanyol, com ara la SEDA, la Sociedad Española de Dibujos Animados, creada el 1931¹⁸,

18 Cf. Guiral, A. i Soldevilla, J.M., *El mundo de Escobar*, p. 56. Ricardo García, Antonio Got i Joaquim Xaudaró van fundar la SEDA, i Josep Serra Massana tenia el seu propi estudi d'animació, un dels primers a Barcelona.

o l'estudi de Josep Serra Massana¹⁹, van tenir una vida limitada perquè van ser projectes on mancava la direcció empresarial i foren protagonitzats per dibuixants interessats en l'animació - com ara Ricardo García (1890-1984), Joaquim Xaudaró (1872-1933) o de Josep Serra Massana - sense una visió a llarg termini del negoci.

Si bé és veritat que *Garbancito de la Mancha* (1945) fou gestat per professionals del camp cinematogràfic, Ramon Balet (1898-1973) i José María Blay (1901-), també cal afegir que la productora *Balet y Blay*, abans de produir el llargmetratge d'animació, només s'havia dedicat a la distribució cinematogràfica i, en cap cas, a la producció o realització de llargmetratges²⁰. Sense voler desmerèixer els seus coneixements anteriors, José María Blay debutà en la producció amb el llargmetratge d'animació de l'any 1945 i no pas anteriorment. Rotellar en fa aquesta precisió al respecte en parlar de l'estrena de *Garbancito de la Mancha*:

Curiosament, el nom de José María Blay, director artístic, però sense els coneixements tècnics que requereix aquest gènere, apareixia com a realitzador de la pel·lícula, amagant - no sabem per quin motiu - el nom d'Artur Moreno (1909-1993), autèntic artífex del film (Rotellar, 1981: 50).

Tant Ramon Balet com José María Blay van anar prenent contacte amb els processos de producció animada gràcies al treball constant i a l'experiència del realitzador Artur Moreno i del seu equip. El dibuixant valencià va fer el seu primer curt publicitari animat l'any 1934²¹, i posteriorment va crear un petit estudi, el *Diarmo Films*, que fou absorbit per Balet y Blay en començar la producció del primer llargmetratge d'animació europeu i del qual n'adquirí les rutines de producció.

19 Cf. Artigas, J., *Josep Serra Massana (1896-1980), pioner del cinema d'animació publicitari, i l'entorn de l'animació catalana a l'època de la República*, p. 173-208.

20 Cf. Aguiló, C., *Ramon Balet, un distribuïdor a Mallorca*, p. 10.

21 Es tractava d'una animació per a la casa barcelonina de xocolates *Nelia*, que en el seu logotip hi lluïa una nena amb trenes (entrevista a Artur Moreno, Fons Artigas, 1981).

L'únic pioner del cinema d'animació a Catalunya que va exercir de manera simultània la producció animada i la cinematogràfica, encara que no des del camp professional sinó des de l'amateurisme, va ser Salvador Mestres. L'any 1933 ja el trobem guanyant premis a la secció de cinema del Centre Excursionista de Catalunya amb *L'Auca del senyor Canons* (1933) i *Noticiari breu 1933-1934* (1934), així com el curt *Ep! Jo també vull ésser un fugitiu* (1935) amb el què volia fer el salt al cinema professional (Rotellar, 1981: 20). Com veurem, Salvador Mestres va fundar amb Jaume Baguñà la productora *Hispano Gráfico Films* animant alguns dels seus personatges que havien nascut a la premsa.

Per tant, quan parlem dels pioners de l'animació a Espanya, i més concretament a Catalunya, veiem que en cap cas es tracta de professionals de la producció o la realització cinematogràfica que fan el salt al cinema d'animació. Les aportacions al desenvolupament del llenguatge animat seran, en conseqüència, gestades en el camp de la il·lustració i la historieta i transposades, amb més o menys èxit, al llenguatge de l'animació i, en menor mesura, vindran del llenguatge cinematogràfic. De fet, les innovacions del cinema sovint passaran primer al tebeo i d'aquest al llenguatge de l'animació en ser assimilades a través del còmic pels professionals de la historieta que també eren animadors.

1.2.2.- L'animació, l'slapstick i la historieta

Per saber quin tipus d'influència rebien la historieta i els tebeos del cinema cal entendre que, a partir de la dècada dels vint del segle passat, en el còmic espanyol començaven a haver-hi nombroses sinèrgies entre la premsa infantil i el mitjà cinematogràfic:

Del cinema s'agafen els personatges, s'aprèn una tècnica de plans i enquadraments que serà decisiva, i el cinema se serveix del tebeo per tal de tenir més difusió i ampliar el públic, que ara s'enriqueix amb adults d'escassa preparació (Martín, 2000: 57).

Aquestes innovacions cinematogràfiques del tebeo dels anys vint van ser repeses en el llenguatge de l'animació pels dibuixants d'aquesta època que es van dedicar durant els anys quaranta al cinema d'animació, com va ser el cas de Josep Serra Massana, Manuel Urda (1888-1974), Melcior Niubó (1912-1982), Artur Moreno o Josep Escobar, entre d'altres. Els personatges cinematogràfics que protagonitzaven els tebeos espanyols dels anys vint van ser majoritàriament actors còmics de l'slapstick²², un gènere nascut a Estats Units amb trets molt particulars que compartia amb la historieta una precisa execució del gag. Fruit d'aquesta tendència, a la premsa infantil de l'època comencen a proliferar Max Linder (1883-1935), Charles Chaplin (1889-1977), Chiquilín (el protagonista del film de Chaplin del 1921 *The Kid*), Buster Keaton (1895-1966), Harold Lloyd (1893-1971), Stan Laurel (1890-1965) i Oliver Hardy (1892-1957).

Josep Escobar fa explícita aquesta influència del gènere còmic americà en la historieta dels anys cinquanta i seixanta en citar els referents dels dibuixants de la llavors naixent *Editorial Bruguera*:

L'equip que va reprendre *Pulgarcito* estava format per gent jove, educada en un ambient més liberal, i les nostres lectures, de bons autors d'humor, més la visió del cine còmic americà – Xarlot, Keaton, Lloyd, Fatty... - ens va portar a un humor més humà, més satíric i més crític (Guiral i Soldevilla, 2008: 19).

Els germans Baguñà també van aprofitar aquesta sinèrgia entre el mitjà cinematogràfic i el tebeo per crear la revista *Junior Films* (1946-1948)²³, una plataforma promocional de les estrenes de *Distribuciones y Producciones Cinematográficas Chamartín*, amb qui compartia l'estudi d'animació *Dibujos Animados Chamartín*. Tant els curts animats d'aquest estudi

²² Per a una definició més detallada d'aquest gènere nascut a Estats Units, cal consultar Coursodon, J. P., 1964. *Keaton and Cie, les bulesques americains du "muet"*. Paris: éditions Seghers.

²³ Es poden consultar tots els números digitalitzats de la revista *Junior Films* en aquest enllaç: <http://comicbookplus.com/?cid=2859>

com les estrenes de la distribuïdora omplien aquesta revista infantil que combinava transcripcions de tall realista dels films americans que s'estrenaven a les pantalles, on text i imatge no dialogaven per a res, amb historietes d'una pàgina amb creacions originals, personatges manllevats dels *Dibujos Animados Chamartín* o d'altres protagonitzades pels còmics de l'*slapstick* que hem mencionat anteriorment.

A part de compartir el contingut còmic, els dibuixos animats i la historieta van perfeccionar els seus mecanismes humorístics a mida que s'institucionalitzaven de forma paral·lela a l'*slapstick*. Els tres mitjans d'expressió fonamentaven el seu humor en cops d'efecte momentanis però també necessitaven d'un altre artefacte narratiu que els permetés allargar l'acudit: el gag.

L'origen del mot "gag" es remunta al *vaudeville* anglosaxó. En un principi, "to gag" significava improvisar durant un buit de memòria, però amb l'evolució de les fórmules de l'espectacle del tombant del segle XX, el gag es va sofisticar i va passar a denominar, segons el Diccionari Oxford, un "efecte o joc d'escena còmic meticulosament preparat i introduït en un *sketch* de music-hall, una peça teatral, etc..."²⁴. En el moment en què el gag va ser adoptat pel llenguatge cinematogràfic va adquirir tot el refinament d'un mecanisme:

El gag, tal i com apareix llavors, pot definir-se com una estructura dinàmica i demostrativa dins la qual, a una exposició objectiva de dades, succeeix la seva explotació cap a una determinada direcció, a la què segueix un capgirament d'aquesta direcció en un sentit inesperat que comporta el desenllaç, veritable resolució que seria impossible sense l'encadenament lògic i irreversible des de les premisses fins al desenvolupament i del desenvolupament fins al final del cicle (Coursodon, 1964: 30).

²⁴ A l'*Oxford Dictionary* apareix exactament com: "A joke or an amusing story, especially one forming part of a comedian's act or in a film" (Una broma o una història divertida, especialment aquella que forma part d'un espectacle d'un comediant o dins un film).

Encara que aquesta definició pot semblar una mica complexa, es tracta de dividir el gag en tres temps: exposició, desenvolupament i desenllaç. En l'exposició apareixen les premisses del gag, en el segon es desenvolupen i es prepara el terreny al desenllaç, que serà inesperat i capgirarà les expectatives sembrades en l'exposició. Jean-Paul Coursodon marca clarament la diferència entre l'efecte còmic i el gag: el segon comença quan el primer acaba, tot dilatant-lo. Com a exemple, podríem prendre'n un de Charles Chaplin²⁵, que provoca el riure de l'espectador en col·locar accidentalment un plomall davant del ventilador i en fa saltar totes les plomes. L'efecte es converteix en gag quan Chaplin decideix dilatar l'efecte còmic: Xarlot recull les plomes que ha escampat per terra, s'adona que no sap què fer-ne i acaba posant-les dins una gàbia en un intent de recomposar l'ànima de l'ocell.

Aquesta neta separació que estableix Jean-Paul Coursodon entre l'efecte còmic i el gag la retrobem en un text de Josep Escobar del seu curs d'Humor Gràfic per correspondència:

[...] la historieta té els mateixos fonaments o arrels que l'acudit. En la majoria dels casos la historieta és un acudit dilatat: un acudit amb antecedents, nus i resolució. El desenllaç sempre es produeix en les darreres vinyetes amb una agudes final i les anteriors són elements que s'acumulen per tal de donar més força còmica a la vinyeta resoluciva (Escobar, 1952: 125).

Veiem com, tot i tractar-se de mitjans diferents o d'anomenar-lo de maneres distintes, el mecanisme del gag funciona tant pel que fa a l'estructura narrativa de l'*slapstick* com en la historieta. I, encara que Josep Escobar no ho indiqui, en els seus curts i llargs d'animació hi trobem sovint aquesta estructura tripartida característica del gag amb una exposició, un capgirament i un final inesperat. Aquest mecanisme queda molt clar en l'escena dels fantasmes d'*Érase una vez...*, en la qual els quatre patges i el gos de la Ventafocs volen espantar l'Scariot i es disfressen de fantasmes.

²⁵ *The pawnshop* (Charles Chaplin, 1916).

Seguint la definició de Coursodon, com a introducció de les dades que s'explotaran en una direcció determinada veiem els patges amb llençols caminant calmosament pel castell seguits pel gos també disfressat, que en algun moment s'espanta pels llamps i trons de l'exterior (primer efecte còmic; l'espantador espantat). El desenvolupament continua en la mateixa direcció, ja que la poca visió del gos amb el llençol fa que aquest s'equivoqui i es posi a caminar en sentit oposat als altres fantasmes (segon efecte còmic en la mateixa direcció que el primer). El darrer dels fantasmes ho veu i corre cap al gos per mostrar-li que està caminant en sentit contrari; ambdós fantasmes s'apressen a enxampar la resta.

En aquest punt s'introdueix un element que trenca amb la direcció que estaven prenent els esdeveniments: el gos fantasma se n'ha anat però la seva ombra continua caminant en el sentit equivocacat. La resolució inesperada s'esdevé quan l'ombra del darrer dels fantasmes va a buscar l'ombra del gos i la renya no per estar caminant en la direcció equivocada sinó en haver abandonat la seva funció, que és ser l'ombra d'un gos que ja no la projecta. Finalment, ambdues ombres corren a buscar els seus amos.

Com hem vist, la historieta, l'*slapstick* i el cinema d'animació utilitzen el mateix mecanisme narratiu, el gag, per assolir la maduresa com a forma d'expressió. Això és el resultat d'una major complexitat que fa avançar simultàniament aquestes tres formes artístiques que són pràcticament coetànies en el temps. Mitjançant el gag, aquests tres mitjans d'expressió es racionalitzen ja que impliquen una resolució intel·ligent per part de l'espectador, que ha de seguir els vincles lògics que encadenen les diferents accions mostrades al llarg del temps contraposant-les a la instantaneïtat de l'efecte còmic:

Això demostra que el gag és essencialment una tècnica de tractament i utilització del temps contràriament a l'efecte, que és instantani (Coursodon, 1964: 33).

Per tant, podem concloure que en parlar de l'origen dels dibuixos animats catalans hem de destacar el paper que hi va tenir la historieta i la il·lustració per sobre de la influència

del cinematògraf: en el cas de donar-se aquesta influència, sovint venia filtrada pel còmic i els tebeos, que la van adquirir amb anterioritat al llenguatge animat. Tant la historieta com l'animació, van heretar i explotar coetàniament el mecanisme del gag de l'*slapstick*, que cada mitjà adaptà a la seva estètica. A Catalunya van ser els professionals del sector de la premsa il·lustrada, tant els editors com els dibuixants i els guionistes, els qui promogueren l'edat daurada de l'animació a Espanya i van fer evolucionar el llenguatge de l'animació cap a la seva institucionalització fins a convertir-lo en una indústria cultural.

Per tot això, i com hem pogut comprovar, limitar el llenguatge de l'animació a ser un simple apèndix del cinematogràfic no només és excessivament restrictiu sinó que també és fals, ja que l'animació s'institucionalitzà gràcies a les aportacions del camp de la premsa il·lustrada i la historieta i no a les que li arribaren del cinema.

2. LA PREMSA SATÍRICA D'AVANTGUERRA: *EL OASIS CATALÁN*

A la Catalunya de finals del segle XIX

la premsa havia esdevingut un element central

de la vida quotidiana de la gent.

Francesc Espinet i Joan Manuel Tresserras,

La gènesi de la societat de masses a Catalunya, 1888-1939, p. 57.

No es pot parlar de l'època daurada de l'animació a Catalunya sense fer un repàs de les revistes i les publicacions no diàries de principis de segle XX, ja que fou en el mitjà imprès on molts dels dibuixants del moment van començar a crear un grafisme modern i cosmopolita que en els anys quaranta tindria molts punts en comú amb l'imaginari de l'animació dels pioners catalans. De fet, a Catalunya és la modernització de la premsa qui engega un procés que culminarà amb la implantació d'una indústria de la comunicació de masses (Espinet i Tresserras, 1999: 57). El transvasament de solucions gràfiques avançades entre mitjans aparentment tant dispars com l'animació i la premsa es va deure a que molts dels dibuixants d'aquest primer període van fer el salt a l'animació després de la Guerra Civil. Per tant, farem un repàs a les innovacions i revistes que forniren la premsa politico-satírica d'avantguerra per entendre l'esclat animat dels anys quaranta a la capital catalana.

La proclamació de la Segona República el 14 d'abril de 1931 va trasbalsar profundament la vida política catalana. Els que n'havien fet apologia des de l'oposició no van poder assimilar tan ràpidament com haurien volgut trobar-se en una situació privilegiada com la que els brindava el nou govern. La classe política catalana, que fins llavors estava acostumada a restar entre bambolines, pujà a l'escenari social, a la llum dels focus que subratllarien les seves declaracions a la premsa escrita. Els diaris i els setmanaris polítics oferiren al públic famèlic tota una panòpia de detalls sobre els avenços o les relliscades d'aquesta nova

classe emergent tan poc avesada a ser el centre d'atenció. El dibuixant Valentí Castanys (1898-1965) ho ironitza en les seves memòries:

El meu pare, a més d'humanista, era un republicà teòric. Com que ningú ja no es recordava de l'experiment pràctic de la Primera República, els republicans teòrics abundaven. N'hi havia de diversos matisos. Jo, que en qüestió de formes de govern em puc considerar un retardat mental, dividia els republicans d'aquells temps en democràtics o conservadors (Castanys, 1964: 80).

Gràcies a la renaixença, al segle XIX la llengua catalana va rebre una empenta que va deixar-se sentir fins a l'Estatut d'Autonomia aprovat el 1932, encarregat de retornar al català la seva oficialitat institucional per redreçar el curs de la literatura i la cultura de Catalunya. Els principals escriptors catalans es donaren a conèixer als Jocs Florals, una institució que va assolir el prestigi que la societat reclamava per la seva cultura. Hi van destacar Jacint Verdaguer (1845-1902), Àngel Guimerà (1845-1924) i Narcís Oller (1846-1930), a qui trobarem com a redactor d'una de les revistes satíriques amb més anomenada de l'època: *El be negre*. La sàtira política estava a l'ordre del dia, i els setmanaris de l'època se'n van aprofitar:

Repasseu aquells anys de la República, fins al juliol del 36, i comprendreu per què un caricaturista polític, malgrat que li ho donaven tot fet, no acabava de fer ús de tot el què li brindaven i voluntàriament es deixava moltes agudeses al tinter (Castanys, 1964: 94).

Tot i les traves a la cultura catalana i les prohibicions sofertes durant el govern de Primo de Rivera (1923-1930), que van estroncar l'empenta que havia rebut la cultura de masses durant el període anterior (Tresserras, 2000), Catalunya va poder recuperar les seves institucions governamentals com la Generalitat, el Parlament i l'Estatut d'autonomia amb la instauració de la Segona República. Això va permetre incrementar la presència del català

en els usos oficials i a les escoles, on la tasca de renovació pedagògica va ser rellevant. En el món de la premsa en general, i en el de l'edició en català en particular, hi va haver un augment considerable d'obres adreçades a un mercat més popular així com d'altres de divulgació més específiques i erudites que demostraven la obertura social i intel·lectual del moment:

La II República, proclamada el 14 d'abril del 1931, va comportar un moment de més llibertats, que es va traduir en el camp editorial en un augment de títols, en la ràpida renovació de gèneres, en la varietat temàtica i en la obertura intel·lectual i moral. I encara més, en l'avidesa del públic per llegir i obrir-se als nous temes i gèneres que arribaven sobretot des d'Estats Units (Martín, 2011: 81).

Les revistes il·lustrades amb vocació política i satírica, que utilitzaven el català com a llengua vehicular tot institucionalitzant-ne el seu ús, s'originaren a partir de la segona meitat del segle XIX i s'afirmaren al llarg del primer terç del segle XX. Dos mesos després de la proclamació de la Primera República, va néixer el setmanari català que esdevingué lectura obligatòria per una societat en busca de referents: *El be negre* (Solà, 1969a: 05). La seva vida fou tan llarga com el govern que el va veure néixer, i en sortia a la llum el darrer número l'any 1936, quan el Sindicat de Dibuidants Professionals se'n va fer càrrec davant l'abandonament del seu director en cap.

El be negre era una revista hereva de les que sorgiren al 1870 de la mà de l'editor Innocenci López (1829-1895), un gironí que va comprovar que editar en català també era negoci i va fundar *La campana de Gràcia* (Solà, 1970). Com que les suspensions de la revista eren constants, per poder continuar editant-la se li va canviar el nom pel de *L'esquella de la Torratxa*, una publicació que va néixer el 1872 però que no va tenir continuïtat fins el 1879. A partir de llavors, l'editor va anar compaginant ambdues capçaleres fins a aconseguir una audiència fidel que buscava ser informada en la llengua materna i a qui agradava el seu

caràcter republicà i anticlerical²⁶. A *L'esquella de la Torratxa* va començar a forjar-se un estil visual el dibuixant granollerí Josep Escobar²⁷.

Amb l'arribada de la Segona República, *L'esquella de la Torratxa* es va convertir en portaveu de l'esquerra, i més concretament del partit de la Lliga Regionalista, mentre que *El be negre* era molt més imparcial i satiritza l'escena política tant d'esquerres com de dretes, tal i com ho mostra un dels seus "Anuncis, frivolitats i altres coses..." del 23 d'abril de 1931: "Elector: si vols anar ben orientat i mal servit, vota l'Esquerra" (Solà, 1969a: 100).

El be negre fou una revista tan admirada com temuda perquè la seva crítica esmolada apuntava a banda i banda de l'estament polític, sense escatimar detalls ni noms i cognoms de personatges de la vida pública que podien arribar a veure estroncada la seva carrera²⁸. Entre els seus redactors hi trobem escriptors de la talla de Josep Maria de Sagarra (1894-1961) o Joaquim Ventalló (1899-1996).

Josep Maria de Sagarra va guanyar amb dinou anys l'englantina dels Jocs Florals i encetà amb aquesta la seva producció poètica, que compaginà amb el teatre i més tard la traducció de clàssics de la literatura. Sagarra va marxar a París en esclatar la Guerra Civil i no va tornar a Barcelona fins l'any 1940, on la seva feina clandestina d'escriptor en català va rebre el suport del mecenes Fèlix Millet i Maristany (Manent, 2003: 70), que, com veurem, tindrà un paper destacat en la producció d'*Érase una vez...*

Joaquim Ventalló havia donat la idea del títol de la revista en una tertúlia amb alguns companys, a qui va explicar que si mai fes un setmanari satíric l'anomenaria *El be negre* (Solà, 1969a: 07). El nom de la revista no només recull l'accepció d'algú que és diferent i mal vist que en castellà té l'expressió col·loquial "ser l'ovella negra" sinó que també fa referència

26 Cf. Capdevila, J., *L'esquella de la Torratxa. 60 anys d'història catalana (1879-1939)*, p. 14.

27 Cf. Soldevilla, J. M., *El pare de Carpanta i Zipi Zape. Josep Escobar o la lluita contra el silenci*, p. 12.

28 Com aclareix Lluís Solà en el seu monogràfic sobre la revista: "Naturalment, era molt difícil de mantenir el punt just entre la indiscreció i la difamació, entre la crítica i la injúria, i el clima polític d'aleshores era massa encès per a poder tolerar tranquil·lament les alusions personals a què els redactors de *El be negre* es lliuraven" (Solà, 1969a: 06).

a l'expressió catalana de caire popular amb la què hom engega a rodar allò amb el què no està d'acord ("I un be negre!").

Exemplificant els vincles entre dibuixants de les revistes il·lustrades de principis de segle i els animadors de l'època daurada a Catalunya que tindrà lloc als anys quaranta, cal esmentar que a les pàgines d'una revista com *El be negre* hi publicaren els seus dibuixos Salvador Mestres, pare d'un dels primers personatges catalans que van fer el salt del paper a la pantalla animada, i Joaquim Muntañola (1914-2012), que posteriorment va dirigir una sèrie de curtsmetratges d'animació amb Josep Escobar²⁹.

Les revistes il·lustrades de l'època amb un cert contingut eròtic, que eren batejades amb el fals cultisme de *psicalíptiques*, foren un reflex dels canvis que estava vivint la societat catalana. Entre aquestes hi trobem *Papitu* (1908-1937) i *La traca* (1884-1938), exemples d'una abundant i heterogènia oferta editorial característica de l'època anterior al conflicte bèl·lic. Joan Manuel Soldevilla, un expert en aquest tipus de premsa, diu que aquest terme és un curiós neologisme que va sorgir el 1902 i que etimològicament prové del grec: *sykon* (o *psykon*), que vol dir figa en la seva accepció sexual de vulva, i *aleiptikós*, que significa més o menys estimulació o excitació (Soldevilla, 2004a: 11).

A diferència del que passava a la resta d'Europa, el dibuixant català de la preguerra era un artista polifacètic que s'emotllava a aquest mercat editorial tant divers per adaptar-se al mitjà pel qual treballava: des de revistes satíriques per adults o lleugerament pornogràfiques a setmanaris familiars i infantils, joguines retallables o publicacions esportives³⁰. Per tant, és fàcil trobar el mateix il·lustrador experimentant amb el llenguatge

29 Aquests curtsmetratges d'animació creats per Escobar i Muntañola van ser produïts per Francesc Rovira-Beleta (1912-1999), que va fundar la CEIDA (Cinematografía Española Internacional Dibujos Animados) per tal de donar sortida als curtsmetratges animats pels dos dibuixants que expliquen les trifulques del Fakir González. Així naixeren els primers contactes d'aquest productor català amb la distribuïdora CIFESA.

30 Montserrat Castillo afirma que "Malauradament, a Catalunya no s'establí la professió del dibuix d'il·lustració com quelcom important, com ho fou en altres països. [...] la precària valoració econòmica de l'activitat del dibuix d'il·lustració féu que la gran majoria de dibuixants es dediquessin a altres activitats per poder viure [...]" (Castillo, 1997: 41).

de la historieta en la premsa per adults i dibuixant amb un estil més primitiu per a la premsa infantil. Aquest, entre d'altres, fou el cas de no pocs integrants de l'edat d'or de l'animació, com ara Josep Escobar, Melcior Niubó, Francesc Tur (1895-1960) o Artur Moreno.

Aquestes revistes començaven a proposar un nou imaginari que seria estroncat amb l'adveniment de la dictadura. La metròpoli esdevenia un nou escenari social, els cotxes i les motos introduïen nous ritmes vitals en els ciutadans i la Primera República havia fet que les dones fessin un tímid aproximament a l'espai laboral fins llavors reservat exclusivament als homes (Oranich, 1977: 50). Durant la Segona República algunes dones fumaven, conduïen i es tallaven els cabells curts com un home, a la *garçonne*. Però amb les dones modernes també hi convivien encara les dones abnegades i mestresses de casa.

En la mesura que l'imaginari respon a aquell qui l'elabora, està sotmès als paràmetres canviants del temps, de la cultura, del grup social i també del gènere. En aquest sentit, l'horitzó eròtic psicalíptic recull fidelment els models femenins finiseculars i incorpora les transgressions que arriben amb el nou segle. Si resseguim una a una les seves il·lustracions i els seus textos, en resulta un mapa complet de les pautes i els models de gènere que culturalment ordenaven el femení i el masculí (Masanés, 2004: 36).

L'existència de revistes de caire satíric i polític, conjuntament amb les tímidament eròtiques, va distar molt de ser una bassa d'oli i els seus col·laboradors van sofrir sovint amenaces i agressions. Ho explicava un dels redactors i dibuixant d'*El be negre*, Valentí Castanys. En les seves memòries relata l'assetjament que patiren una nit a l'Ateneu Barcelonès, on hi havia la redacció del setmanari i d'on no volia sortir convençut que l'esperaven al carrer per agredir-lo (Castanys, 1964: 92). El dibuixant se'n va sortir fugint de matinada, però no va tenir tanta sort el director de la revista, en Josep Maria Planes (1907-1936), que a resultes de l'escarni públic a què la revista sotmeté la FAI (Federació Anarquista Ibèrica) fou assassinat per uns dels seus pistolers (Solà, 1969a: 6).

Com hem vist, ser dibuixant a les primeries del segle passat era una activitat perillosa. Aquest factor de risc el va assumir en Joan Junceda, pare de la generació de dibuixants que a principis del segle XX omplien d'acudits i caricatures les pàgines dels setmanaris satírics. Des de les pàgines del *Cu-cut!*, Junceda despertava l'admiració de joves dibuixants com Joaquim Muntañola o Artur Moreno, il·lustradors que anys més tard passarien a engrossir les seves nòmines com a animadors professionals.

La popularitat de Joan Junceda va arribar a irritar la milícia de la guarnició de Barcelona i aquesta va protagonitzar un històric assalt a la redacció del *Cu-cut!* i *La veu de Catalunya* l'any 1905 a resultes d'un acudit dibuixat per aquest il·lustrador i publicat el 23 de novembre del 1905 (Capdevila, 2012). Dos dies després de la publicació de l'acudit, els gendarmes van esbotzar les portes de la redacció i van cremar al mig del carrer tot allò que hi trobaren dins. L'acudit que precipità els fets (fig. 1), obra de Joan Junceda, mostra un militar espanyol preguntant per entrar en un banquet que se celebra. Quan li diuen que es tracta del Banquet de la Victòria, el militar s'enretira comentant que no deu ser fet pels militars espanyols, subratllant-ne la fama de perdedors³¹.

Aquests esdeveniments van donar pas a la Llei de Jurisdiccions, segons la qual els delictes contra la pàtria i l'exèrcit podien ser jutjats per tribunals militars (Solà, 1972: 147). La revista reaparegué al cap d'uns mesos de suspensió, però uns anys més tard va tornar a tenir problemes amb les autoritats amb un fet que demostrava que les pressions de Madrid eren molt més efectives que les de la Lliga, que no en va poder evitar la seva suspensió el 25 d'abril del 1912 (Capdevila, 2012: 134). La caricatura, aquest cop, sortí de la ploma del dibuixant Joan Llaverias (1865-1938), i feia referència a un viatge de l'Orfeó Català a Madrid. A la portada del seu darrer número del *Cu-cut!*, el 518, apareixia el mestre Lluís Millet (1867-1941) com a Orfeu domesticant l'ós de l'escut madrileny entre d'altres bèsties, que feien referència a la premsa i al cos ministerial de Madrid (fig. 2). Sota el dibuix, hi apareixia la frase feta "La música amanseix les feres". La Lliga Regionalista va haver de suspendre la

³¹ *Cu-cut!* número 204, 23 de novembre del 1905.

revista després d'un procés judicial mitjançant el qual el director seria detingut i l'Audiència tancava la denúncia amb una fiança de 2.000 pessetes³².

En aquest sentit, veiem com la premsa catalana que es modernitzava a principis de segle va viure una escalada repressiva fins a la Segona República sota un règim de llibertat vigilada, durant el qual els focus de (re)pressió foren el govern i les administracions, els exèrcits, les entitats i els partits polítics, la patronal i la jerarquia eclesiàstica (Tresserras i Espinet, 1999: 61).



1 Il·lustració de Joan Junceda a la revista *Cu-Cut!* que va provocar l'assalt a la redacció d'aquesta revista i la de *La veu de Catalunya*. 23 de novembre de 1905.

³² Cf. Figueres, J. M., dins Capdevila, J. (coord.), 2012. *Cu-Cut! Sàtira política en temps trasbalsats (1902-1912)*. Josep Maria Figueres diu que a l'època de la fiança la revista costava deu cèntims de pesseta (Capdevila, 2012: 61).

Si Valentí Castanys testimoniava la reverència que envers el mestre Junceda sentien tots els dibuixants de l'època, Josep Escobar no podia amagar la vinculació dels seus primers dibuixos a la revista *La Gralla* (1921-1937) de Granollers amb les del popularíssim dibuixant Ricard Opisso, especialista en dibuixos de multituds que sempre eren un curós retrat de la vestimenta i els costums més nostrats de l'època, cosa que comportava sempre l'aparició d'algú bevent amb un porró en alguna cantonada de la il·lustració. Les seves concentracions de gent van anar com anell al dit a la revista esportiva *Xut!* (1922-1936) que versava sobre el món del futbol, llavors a les beceroles dels actuals astres mediàtics d'aquest esport³³.



2 Il·lustració de Joan Llaveries que va propiciar el tancament definitiu del *Cu-Cut!* l'any 1912.

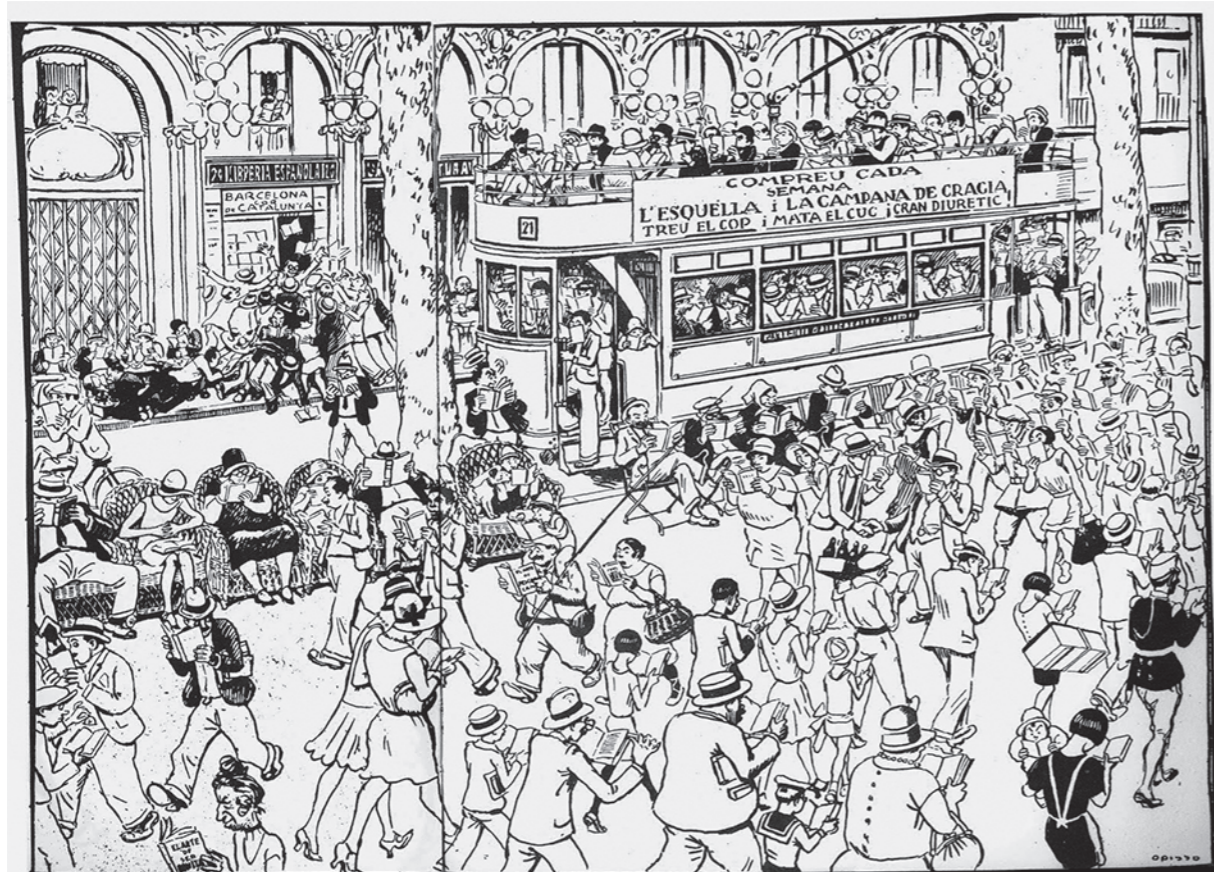
³³ Lluís Solà defineix aquesta revista com un setmanari d'humor i d'esport que "fou fundat el 23 de novembre de 1922 per l'editor Santiago Costa, [i] tingué el seu màxim expandiment durant l'època de la Dictadura [de Primo de Rivera], en la qual el públic, que no podia llegir la política a causa de la censura, es decantà cap a les úniques crítiques impreses que trobava i que eren les d'esports" (Solà, 1978: 272)

En aquest setmanari hi van col·laborar alguns dibuixants que posteriorment es van dedicar a l'animació, com Artur Moreno, Valentí Castanys o Salvador Mestres. Si a dibuixar se n'aprenia amb en Joan Junceda o en Ricard Opisso, es pot dir que una revista com *En Patufet* va ensenyar a llegir i escriure en la llengua materna a gairebé tres generacions de catalans. Com puntualitza Lluís Solà, la revista tenia una triple intencionalitat: catalanitzar, moralitzar i instruir (Solà, 1968: 05). Eren comptades les il·lustracions o històries que no continguessin una lliçó moral.

La revista era el reflex dels ideals de la burgesia catalana i la classe mitja de l'època que impulsaren nombroses institucions cíviques i en defensa de la cultura catalana, com foren la creació del Palau de la Música, l'Esbart Verdaguer o l'Orfeó Català. El projecte d'alfabetització s'havia engegat a la segona meitat del segle XIX amb la Renaixença i s'hi va aprofundir durant la Segona República amb una escolarització massificada (Tresserras i Espinet, 1999: 11). Gràcies a aquest creixement de l'alfabetització, acompanyat de la industrialització de la impremta, la premsa va esdevenir el centre de la vida social i cultural catalana i el motor d'una indústria de la comunicació de masses equiparable al model europeu malgrat tractar-se d'una nació sense estat.

En contrast amb la realitat de cada dia, *En Patufet* tenia un cert component d'adoctrinament catòlic: les històries presentaven un món edulcorat on tan sols hi triomfava la bonhomia i l'honestat. Fou aquest cert idealisme, que volia acontentar la burgesia catalana, el que va fer que la publicació traspasés el llinard de la carrincloneria força sovint durant la seva primera etapa³⁴. La idea d'*En Patufet* va néixer en una reunió d'elements de l'antic Foment Autonomista Català. Un cop decidida la publicació d'un periòdic infantil, com a part integrant d'un pla de campanya que comprenia diferents sectors, l'escriptor Aureli Capmany (1868-1954) va acceptar la comanda i va proposar el nom d'*En Patufet* (Solà, 1968: 07).

³⁴ En aquest sentit, l'historiador Lluís Solà afirma que: "En efecte, si *En Patufet* va cometre algun pecat, fou el d'un excés d'idealisme, d'un idealisme no prou contrastat amb la dura realitat de cada dia. [...] [És molt il·lustrativa] aquella divisa moralitzadora que induïa els infants a fer-los veure un món de color de rosa, on sempre la bondat acabava triomfant" (Solà, 1968: 06).



3 Dibuix de Ricard Opisso publicat a *Barcelona. Dibuxos d'Opisso* el 1925 per l'editor Antonio López.

El dibuix del personatge del Patufet que es passejaria per la capçalera del setmanari va ser encarregat al dibuixant Antoni Muntañola (1883-1951), conegut amb el pseudònim d'«Amyc», seguint les indicacions d'Aureli Capmany. No hem de confondre al dibuixant i editor Antoni Muntañola amb el dibuixant Joaquim Muntañola, que seria l'autor i animador de la sèrie del Fakir González produïda per la CEIDA i que posteriorment tindria una llarga trajectòria com a dibuixant de premsa.

Segons uns (Vidal, 2012) per dificultats econòmiques i segons altres (Solà, 1968) per compromisos adquirits pel folklorista i rondallaire, l'any 1905 Aureli Capmany va cedir la revista al mateix editor del *Cu-cut!*, Josep Baguñà i Martra (1870-1942). L'editor i propietari del setmanari infantil no va trigar a fitxar en Josep Maria Folch i Torres (1880-1950), que acabava de tornar del seu exili a França. Intel·lectual i Mestre en Gai Saber



4 Dibuix de Josep Escobar aparegut l'any 1924 a La Gralla, una revista que es feia ressò de la vida social de Granollers. Escobar hi va col·laborar fins l'any 1935.

en els Jocs Florals del 1912, 1913 i 1914, Folch i Torres va ser el pare de les aventures d'en Massagan, que van entretenir les hores mortes dels infants de l'avantguerra delerosos d'emoció a cavall dels dibuixos d'en Joan Junceda.

Amb les mateixes intencions didàctiques i recreatives, es va crear la Biblioteca Patufet l'any 1907. Va tenir força èxit, i entre els seus col·laboradors hi havia escriptors com en Manel Folch i Torres (1877-1928) i en Ramon Suriñach (1881-1964), i dibuixants com en Llaverias, l'Opisso o en Gaietà Cornet (1878-1945), creador del majordom de l'analgèsic Cerebrino Mandri, que esdevindria famós en l'imaginari col·lectiu de l'època en ser portat a l'animació per Josep Serra Massana. Una segona col·lecció, la Biblioteca Gentil, creada per Josep Maria Folch i Torres, oferia al mercat una sèrie de títols sentimentals i de literatura *rosa*, adreçada a

un públic majoritàriament femení. En apropar-se el Nadal, encara avui en dia recordem a en Josep Maria Folch i Torres per les seves aportacions en l'àmbit teatral destinat als infants: els seus Pastorets i, en menor mesura, la seva versió de la Ventafocs, són obres que es porten a escena cada any nombrosos grups d'aficionats.

Cal contextualitzar aquesta profusió en el camp editorial tenint en compte que el 1930 la indústria del paper i del llibre, juntament amb la metal·lúrgica, la química i la del cuir, era una de les principals fonts econòmiques del país³⁵. En aquesta època el sector del llibre es va esdevenir un mercat editorial solvent i cosmopolita, que va encetar un procés de la modernització en els diaris i les seves capçaleres, i s'estengué paral·lelament a les impremtes, les revistes i les editorials. Conseqüentment, no ens ha d'estranyar que editors que s'havien format en una indústria com l'editorial fessin el salt al cinema d'animació, com veurem més endavant.

Bressol de nombrosos il·lustradors, la revista del *Cu-cut!* que editava en Josep Baguñà va promoure l'època d'esplendor de la premsa il·lustrada d'on sorgiren dibuixants com l'esmentat Gaietà Cornet, que també col·laborava a *l'Esquella de la Torratxa* i *La Veu de Catalunya*, en Joan Llaveries, especialitzat en l'antropomorfització del regne animal, l'especialista en multituds Ricard Opisso i en Feliu Elies (1878-1948), conegut amb el pseudònim d'Apa, la Lola Anglada (1892-1984), creadora del personatge *El més petit de tots*, i en Joaquim Muntañola, qui, junt amb Josep Escobar, esdevindria pioner del curtmetratge animat dels anys quaranta.

L'experimentat editor del *Cu-cut!* va ampliar el negoci, que posteriorment heredaria Josep Maria Baguñà (1870-1942), aprofitant els dibuixants que hi col·laboraven. Per tal de poder aprofitar l'èxit d'*En Patufet*, Josep Baguñà va engegar dues revistes més: *El Violet* i *l'Esquitx*. En la primera faria el seu debut amb catorze anys Josep Escobar, que hi veuria publicades

³⁵ Massana, C., citada per Espinet i Tresserras (1999). *La gènesi de la societat de masses a Catalunya, 1888-1930*. p. 20.

les seves primeres vinyetes a resultes de guanyar un concurs convocat per la revista³⁶. La col·laboració amb els germans Baguñà seria fecunda, i, com veurem més endavant, els portarà a participar en la creació d'un estudi d'animació a la Casa Batlló.

A la mateixa revista d'*En Patufet* hi dibuixava l'il·lustrador de *El be negre* Salvador Mestres, que fou el creador d'un personatge popular de les revistes infantils, en Joan Milhombres. Aquest personatge de la premsa infantil de l'època va fer el salt a la pantalla cinematogràfica gràcies al jove productor que el va promoure degut a l'èxit que tenia a les pàgines impreses: en Jaume Baguñà. A la sèrie animada, aquest personatge va ser rebatejat amb el nom de *Juanito Milhombres*, i fou el protagonista dels primers curtmetratges animats de la productora de Jaume Baguñà: la *Hispano Gráfico Films*. Els inicis animats d'aquest personatge s'esdevingueren l'any 1934, i en quedà constància a la revista *Xut!*. Tot i estar dedicada al futbol, aquesta revista tenia una secció de cinema amateur on Salvador Mestres hi va rebre no poques lloances, matisades amb el to irònic característic d'aquest rotatiu. Un article especialment dedicat a aquest aprenent de cineasta descrivia els primers experiments animats de Salvador Mestres en aquests termes:

Amb quatre cartolines, un tríode fet amb fustes procedents d'una democràtica caixa de llet condensada i una botella diminuta de tinta xinesa, en Mestres féu un assaig de film de dibuixos que sorprengué agradabilíssimament a entesos i profans en el passat concurs del "Centre" (Anòn., 1935: 5)³⁷.

Durant la Guerra Civil, l'*Editorial Baguñà* va ser confiscada, i després d'aquesta la situació no va millorar. Encara que al seu fundador li fou retornada la propietat de l'editorial i la impremta, se li va prohibir tornar a publicar en català (Baguñà, 2016: 40).

³⁶ Josep Escobar va debutar l'any 1921 amb *La mentira*, un text que va enviar i va sortir publicat al número 22 de la revista *Pulgarcito* de l'*Editorial Bruguera* (Guiral i Soldevilla, 2010: 10).

³⁷ El concurs del "Centre" al qual fa referència aquest article és el que va organitzar el Centre Excursionista de Barcelona l'any 1934. Tant Salvador Mestres com Josep Escobar hi van presentar els respectius curtmetratges d'animació; el primer sota el títol de *La rateta que escombrava l'escaleta* i el segon amb el d'*Assaig de Dibuixos Animats* (Medalla i Botey, 2003: 60).

Per tant, *En Patufet* no va poder continuar sortint després de la guerra: malgrat que el seu fill, Josep Maria Baguñà, va demanar reiteradament el permís per publicar, aquest no li va ser atorgat fins al cap de trenta anys, perdent-se en una embrollada burocratització de documents, autoritzacions i denegacions molt característica del franquisme censor i paternalista (Vidal, 2012: 125). Quan la revista es va poder tornar a publicar, els gustos ja havien canviat i, malgrat l'èxit dels primers números, *El Patufet* d'aquesta segona etapa es va deixar de publicar davant la competència de la llavors emergent *Editorial Bruguera*.

La revista psicalíptica *Papitu* va tenir un lloc destacat en la premsa de l'època, tot i que els seus començaments foren més prometedors que no pas la darrera etapa, en què el seu contingut es desequilibrà a favor d'un mar de verdures, fruites i simbolismes sexuals. La seva rellevància es deu no només a que al seu voltant s'hi arremolinaren intel·lectuals i poetes com ara Josep Carner (1884-1970) o Eugeni d'Ors, sinó perquè fou redol de pintors com Juan Gris (1887-1927)³⁸, escultors com Pablo Gargallo (1881-1934) i dibuixants com ara Feliu Elias (1878-1948), Joaquim Muntañola o Josep Escobar. En aquesta revista el ninotaire granollerí va fer evolucionar el grafisme dels seus personatges, i, abans de dedicar-se plenament a l'animació, hi va fer gala del seu domini en el dibuix de les corbes femenines i d'una moral laxa en els usos sexuals, que es veuria mutilada durant la dictadura (Soldevilla, 2005). Les protagonistes de la revista psicalíptica *Papitu* eren dones de prostíbul i vida lliberal, sovint retratades en actituds de relaxament, abans o després de l'acte sexual. Aquest dibuixos d'abans de la Guerra Civil haurien complicat els judicis que va patir Josep Escobar després de la contesa, quan fou processat per haver participat en el bàndol republicà per delictes de rebel·lió, i uns anys més tard com a resultat de la Llei de la repressió de la maçoneria i el comunisme de l'any 1940³⁹.

38 El pintor madrileny Juan Gris (Juan José Vicente González) "entrà en relació amb la revista per mitjà de Pere Ynglada (1881-1958) i hi publicà fins al 1912. També va publicar algun dibuix a *L'Esquella*, i abandonà la col·laboració a revistes quan el seu art de pintor començà de ser reconegut a París i va poder viure d'aquesta activitat" (Solà, 1978: 203).

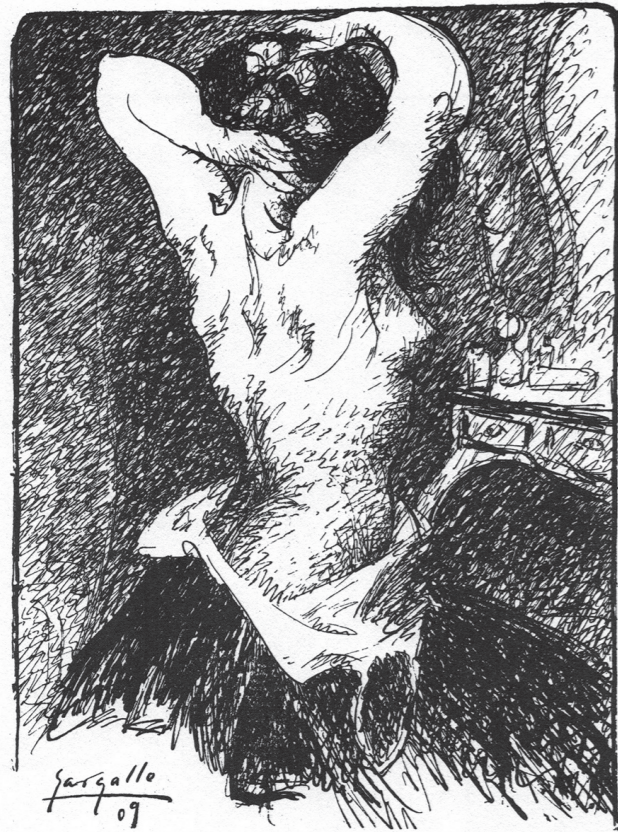
39 Durant la dictadura, Josep Escobar va ser jutjat per dues causes judicials. La primera, just acabada la Guerra Civil i per delictes de rebel·lió, es troba al seu expedient policial de l'arxiu de Capitanía de Marina, a Barcelona. L'altra està a l'arxiu del Centre Documental de la Memòria Històrica de Salamanca, dins la unitat del Tribunal Especial per a la Repressió de la Maçoneria i el Comunisme.

La revista *Papitu*, que ara podríem qualificar de tímidament pornogràfica, a l'època se l'anomenava *psicalíptica*. Com ja hem esmentat, aquest terme va donar pas a la popularització d'un gènere molt estès que va anar en augment fins que la seva fama es devia més a l'exhibició d'allò que rarament sortia a la premsa que no pas a la qualitat dels seus articles. De fet, els diversos intents per redreçar la revista potenciant-ne el contingut escrit, i anivellar-la a les revistes galants europees, va causar tal descens de vendes, sobretot a la perifèria de Barcelona, que els editors retornaren al món del vegetarianisme (Solà, 2004: 57).

No foren pocs els dibuixants que van veure evolucionar el seu estil en les publicacions satíriques, polítiques i psicalíptiques de la Segona República. Vistes en retrospectiva, el seu valor radica en la creació d'unes solucions gràfiques modernes que van passar posteriorment a formar part de l'estètica de les productores d'animació que sorgiren després de la Guerra Civil, i que analitzarem posteriorment.

Entre aquests dibuixants sorgits de les revistes il·lustrades de preguerra hi trobem animadors ja experimentats com en Ricardo García, més conegut pel pseudònim de K-Hito i animador de l'efímera productora madrilenya SEDA, el també animador de la SEDA, dibuixant de *La Codorniz* i integrant de "la otra generación del 27" Antonio Lara (1896-1978), l'il·lustrador Joaquim Xaudaró, en Manuel Urda, que fou animador i guionista de l'estudi *Dibujos Animados Chamartín*, en Joaquim Muntañola, que dirigí alguns curtmetratges produïts pel productor Francesc Rovira-Beleta, en Josep Altimira (1880-1942), que col·laborà en els primers curts del productor Jaume Baguñà, en Melcior Niubó, excel·lent fondista i animador que va participar a la revista anarquista *Solidaridad Obrera*, en Salvador Mestres, animador dels *Hispano Gráfico Films*, i en Josep Escobar, que participà en la majoria de produccions animades que es van dur a terme entre els anys quaranta i cinquanta⁴⁰.

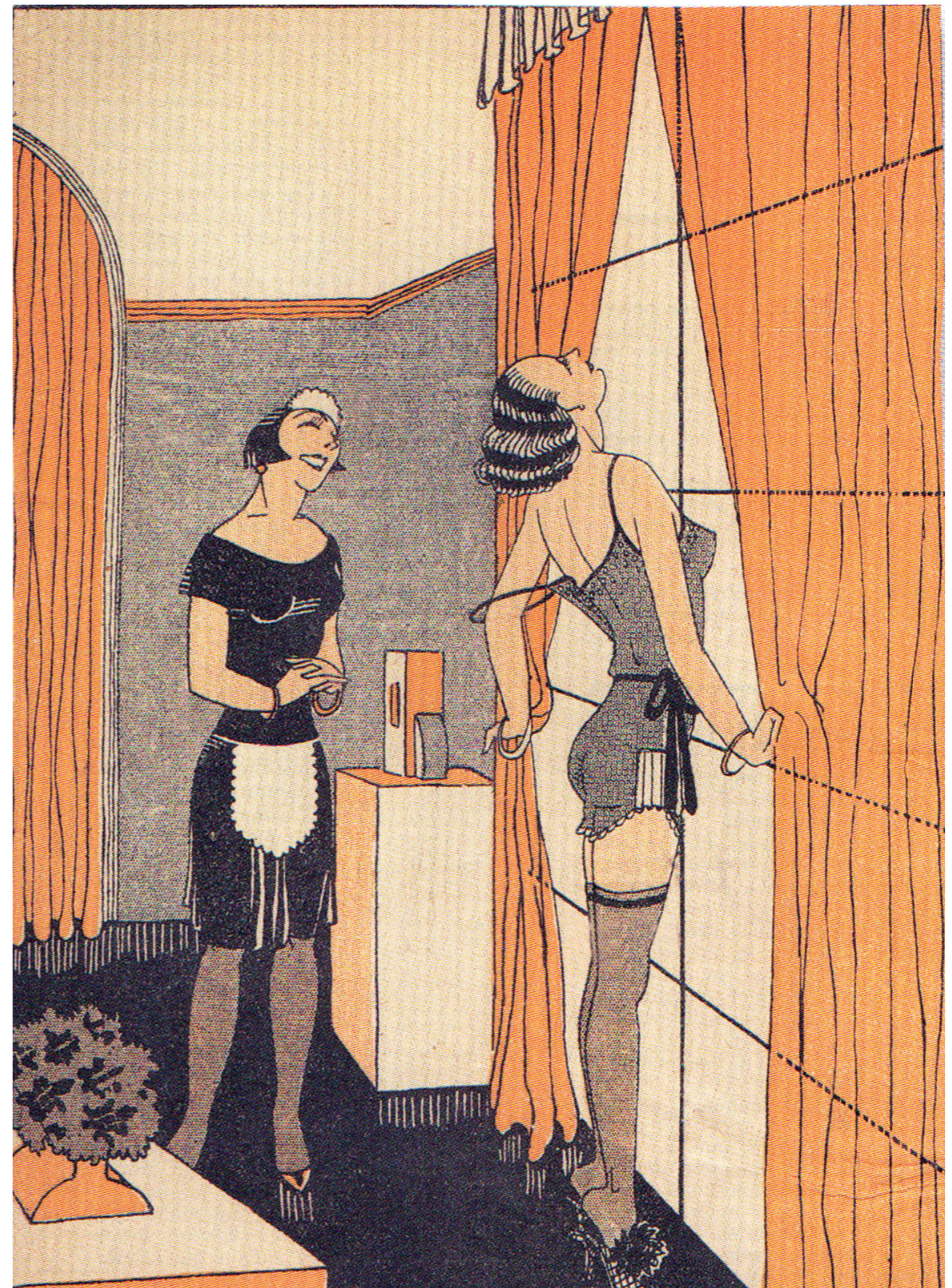
40 Cf. Pagès, M., *Con A de animación*, p. 174-189.



5 Dibuix de Pablo Gargallo aparegut a la revista *Papitu* (1909).



6 Dibuix de Juan Gris publicat a la revista psicalítica *Papitu* (ca. 1907).



7 Il·lustració de Josep Escobar per a la revista *Papitu* (1909-1937). Fons Josep Móra de Granollers.

2.1.- Els pares del dibuix abans la deflagració

Deixem-ho clar d'entrada. L'humor català sempre ha estat molt més a prop del subtil i irònic humor anglès que del directe i evident humor castellà. Per dir-ho d'una altra manera, als catalans ens agrada un tipus d'humor que faci pensar, encara que només sigui una mica, que tingui un cert enginy i que, si pot ser, ens sorprengui. La gran tradició humorística que ha donat el nostre país, així ho demostra.

Lluís Solà,

L'humor català I, p. 51.

Els tres grans referents dels aprenents de dibuixant de principis de segle, que traslladaren les seves innovacions gràfiques a l'animació dels anys quaranta, eren en Gaietà Cornet, en Joan Junceda i en Ricard Opisso. Aquests tres dibuixants van marcar a tota una generació de dibuixants que va despuntar abans de la Guerra Civil i esdevingueren el pont amb els creadors de la postguerra.

Gaietà Cornet va residir durant tota la seva vida a Barcelona. La seva formació i la seva vida professional es desenvoluparen en el camp de la enginyeria industrial, però la seva popularitat com a dibuixant ha eclipsat la seva primera dedicació. La fama del personatge del *Cu-cut!* que ell va crear fou clar exponent del seu èxit: la revista va arribar a ser personificada per aquest català rodanxó i amb barretina que sortia a totes les primeres planes del setmanari (Capdevila, 2012).

Els seus primers dibuixos van veure la llum a *L'Esquella de la Torratxa*, i no va trigar a treballar per l'editor Josep Baguñà per a la revista que, amb els anys, exerciria una mena

de competència: l'esmentat *Cu-cut!* Amb la desaparició d'aquesta darrera, Gaietà Cornet va continuar dibuixant per l'editorial Baguñà tot participant en altres publicacions seves com *En Patufet*, *Violet* o *L'Esquix*. De manera paral·lela, va continuar mantenint les seves col·laboracions a *La Veu de Catalunya*, on les seves caricatures polítiques causaven sensació (Solà, 1978: 198).

Un dels primer films publicitaris que va sorgir de l'estudi de l'animador Josep Serra Massana es basava en un dibuix de Gaietà Cornet pels laboratoris Mandri de Barcelona⁴¹. Per tal de promoure l'analgèsic *Cerebrino Mandri*, Gaietà Cornet va crear un encertat majordom que va esdevenir la icona del medicament. Busquets Molas recorda la identificació dels personatges de Cornet amb la caricatura de Lerroux, de la mateixa manera que el majordom de *Cerebrino Mandri* (fig. 7) ho era amb la de Romanones (Artigas, 2001: 199).



8 Dibuix de Gaietà Cornet per a l'analgèsic Cerebrino Mandri (1934).

⁴¹ Cf. Artigas, J., *Josep Serra Massana (1896-1980), pioner del cinema d'animació publicitari i l'entorn de l'animació catalana a l'època de la República*, p. 197-199.

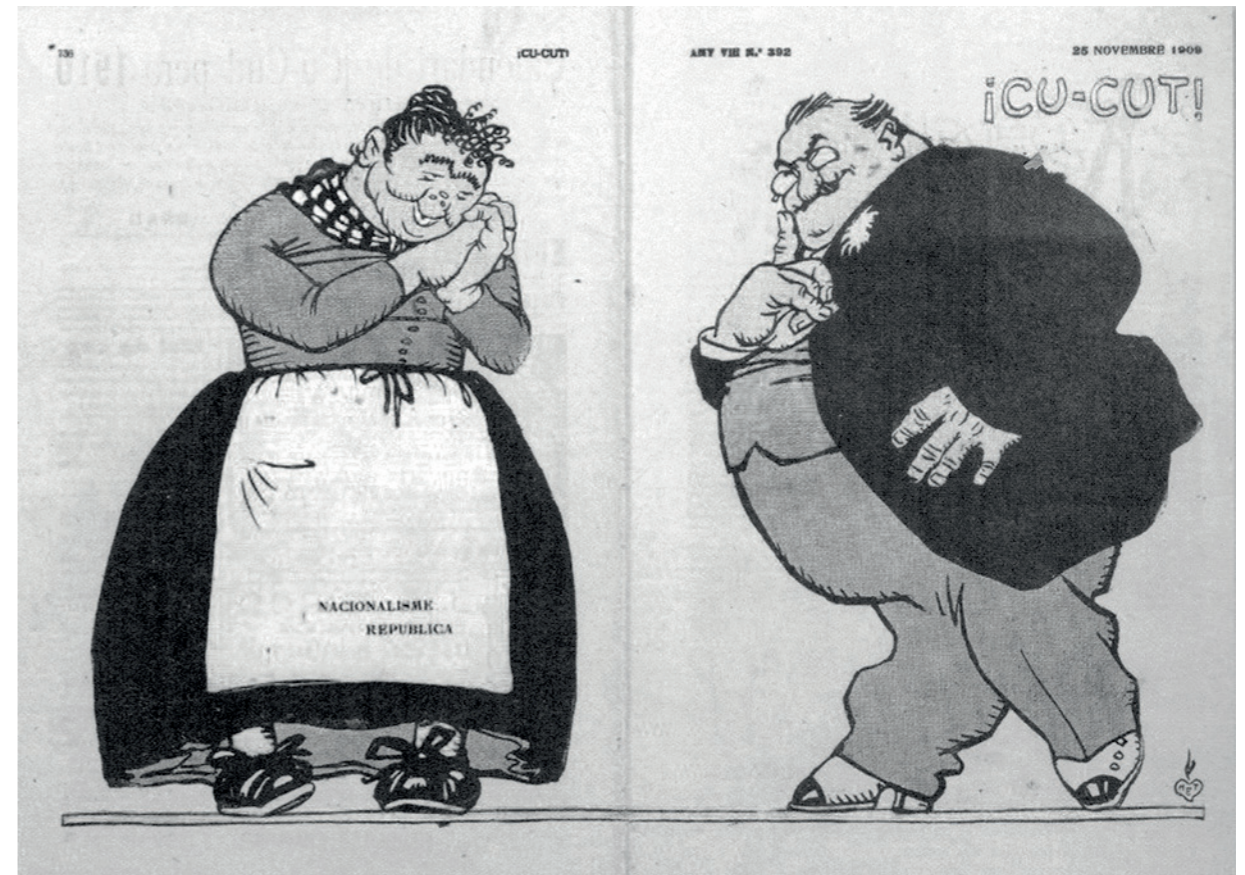
Valentí Castanys, que seria l'encarregat dels decorats del primer llargmetratge d'animació europeu, recorda en les seves memòries l'impacte que li produïren els dibuixos d'en Gaietà Cornet descoberts a la biblioteca del seu avi, que vivia de renda i es podia permetre el luxe de comprar cada dia la premsa de l'època. El petit Castanys amb prou feines tenia deu anys:

Assegut en un sofà modernista, d'alt respall, rematat amb un prestatge ple de figures de porcellana, fullejava el "Cu-cut!" i obria els ulls en un món de ninots plens de vida i d'humor, de sàtira i d'intenció, i, tot fent coneixença amb els magnífics dibuixants d'aquell temps, m'hi anava identificant. Aquells "Lerrouxos" d'en Cornet, grassos, feixucs, atapeïts de sacsons, amb uns ventres que sobreixien sobre la trinxa dels pantalons, calçant unes botes que grinyolaven sota el pes de tanta humanitat, constituïen la demostració gairebé palpable de la força expressiva del millor caricaturista polític que jo he conegut (Castanys, 1964: 33).

Un altre dels mestres en l'art del dibuix que escampà el seu mestratge en la premsa i les revistes il·lustrades anteriors a la Guerra Civil fou en Joan Garcia Junceda, que tot i néixer a Barcelona acabà residint a Blanes, on morí l'any 1948. Va començar a dibuixar a la revista *Cu-cut!* i en les seves pàgines adquirí la fama que pocs il·lustradors conegueren a l'època.



9 Imatge del personatge del *Cu-cut!* dibuixada per Gaietà Cornet (ca. 1910).



10 Imatge d'Alejandro Lerroux. Caricatura de Gaietà Cornet apareguda a la revista *Cu-cut!* del 25 de novembre del 1909.

Com ja hem comentat, l'assalt de la milícia a la redacció de la revista va tenir com a boc emissari un dels seus acudits que s'escarnia en la mala fama de perdedors que tenien els militars espanyols⁴². D'aquest esdeveniment, també conegut com *La cuartelada*, se'n fa ressò la pel·lícula de Josep M. Forn *Coronel Macià* (2006), posant en escena l'acarnissament de la milícia l'any 1905 contra la redacció de *La Veu de Catalunya*, la del setmanari el *Cu-cut!* i la impremta-llibreria Bagañà del carrer Avinyó on s'editava *El Patufet*.

Aquests fets motivaren la creació a Catalunya de la Solidaritat Catalana, mentre que a la resta de l'estat hi hagué un moviment d'adhesió als fets vandàlics perpetrats a Barcelona per uns tres-cents oficials de la guarnició. A partir d'aquests esdeveniments, el Comte Romanones (1863-1950), ministre de governació, impulsà la Llei de Jurisdiccions, que,

⁴² Cf. Solà, Ll., *L'humor català I*, p.198.

com hem dit, permetia a l'estament militar jutjar a qualsevol que atemptés contra la unitat de l'Estat espanyol o contra els militars. En tractar-se d'una llei que ampliava el poder militar a l'àmbit del codi civil, fou derogada amb l'adveniment de la Segona República (Capdevila, 2012: 91).

El dibuixant Joan Junceda també fou molt conegut per les il·lustracions d'*En Patufet* que acompanyaren un dels articles que van caracteritzar la revista durant molts anys: les *Pàgines viscudes* de Josep Maria Folch i Torres. Fou el creador de nombrosos dibuixos per aques i costumaris catalans, així com faules destinades a la divulgació d'una moral cristiana i cert idealisme burgès que han desvalorat el seu prestigi com a dibuixant⁴³.

L'idealisme burgès característic de les revistes il·lustrades d'aquesta època és el que, segons Terenci Moix, va endarrerir la maduresa del còmic espanyol, ja que l'immobilisme a què tendia aquesta classe social topava de ple amb el dinamisme que va caracteritzar els dibuixants de la postguerra (Moix, 2007: 145). Ricard Opisso fou un dels representants d'aquest idealisme, tot i que en les seves vinyetes farcides de gent ja ens trobem amb petits signes de l'eclosió de la classe mitja i el proletariat com a consumidora de cultura i, per tant, són una mostra del poder que estava adquirint l'economia de masses dins la societat catalana.

Les caricatures d'Opisso han quedat com a testimoni d'un moment històric de canvi: l'herència noucentista, tan patent en els tebeos de l'idealisme burgès, estava sent substituïda pel realisme, a vegades descarnat, amb què el poble feia la seva entrada triomfal en el privilegi de la caricatura. Ricard Opisso, com molts dels dibuixants de la seva generació, no va acabar de fer mai el salt al còmic, forma dinàmica per excel·lència. Tanmateix els seus dibuixos (fig. 10) exigeixen una revisió urgent: en ells la quotidianitat burgesa ja és vençuda per la instantània convertida en present de la menestralia i el proletariat: significativament, el grup és substituït per la massa (Moix, 2007: 148).

43 Op. cit. p. 199.



11 Dibuix de Ricard Opisso satiritzant els barcelonins de l'escullera publicat a *l'Esquella de la Torratxa* l'any 1927.

Per tant, encara que no en la forma, sí que en el contingut dels seus dibuixos hi trobem els indicis d'un discurs on el proletariat començava a poblar l'imaginari de les revistes il·lustrades d'abans de la Guerra Civil.

El còmic espanyol eclosionà adquirint la dimensió característica dels mitjans de comunicació de masses a partir dels anys cinquanta (Guiral i Soldevilla, 2004: 18). Aquesta expansió va ser motivada per diversos factors. El primer fou la visió comercial dels germans Bruguera, Francesc i Pantaleón, que van imprimir una nova direcció a la seva editorial, hereva de la fundada pel seu pare, Joan Bruguera, l'any 1933 amb el nom de *El gato negro*⁴⁴. Els nous amos tenien clar que havien d'ampliar el seu públic potencial per fer-lo massiu, i amb els canvis que proposen a la revista que tenien entre mans, *Pulgarcito*, començaren a eixamplar-ne el seu públic potencial:

No n'hi prou amb el públic infantil que pot comprar els tebeos, així que l'Editorial Bruguera intentarà captar també els adults amb un humor que, sorgit de la crisi [del 1939], s'aproxima, a través del riure, a la crueltat: són les desventures còmiques de Carpanta, Doña Urraca, Don Berrinche, Zipi i Zape... (Martín, 2000: 136).

Tal i com demostra aquesta cita, Josep Escobar va participar en aquest intent del còmic espanyol d'arribar a un públic adult des de les pàgines de les revistes infantils durant la postguerra. L'any 1947 havia nascut el personatge de Carpanta per a la revista *Pulgarcito*, on també hi aparegueren, un any més tard, els bessons Zipi i Zape. L'èxit de *Pulgarcito* va fer que els germans Bruguera en creessin una altra, *Campeón*. Escobar va respondre a l'augment de la demanda amb dos personatges que buscaven la complicitat del públic adult, com foren el personatge de *Don Telescopio* i la controvertida *Doña Tula, suegra*. Aquest darrer personatge, que debuta l'any 1951 a la nova revista de Bruguera *El DDT contra las penas*, i la seva visió satírica del concepte tradicional de família espanyola, portarà problemes amb la censura a Josep Escobar (Guiral i Soldevilla, 2004: 24).

⁴⁴ Cf. Martín, A., *La historieta española: de 1900 a 1951*, p. 85

Com veurem més endavant, el ninotaire va saber aprofitar alguns recursos gràfics de la madrastra de la Ventafocs del film d'animació, que ja havia començat a dissenyar l'any 1948, per crear la sogra més famosa de *l'Editorial Bruguera*.

El crític d'art Alexandre Cirici demostrava la importància de les publicacions infantils en la vida cultural espanyola dels anys quaranta i cinquanta esgrimint que cap altra manifestació artística, ja fos una obra plàstica, literària o arquitectònica, era comparable a la presència universal d'aquest producte massiu. Pel que fa a aquestes publicacions, Alexandre Cirici puntualitza:

Per cert, que parlar de revistes infantils il·lustrades és un dir, perquè la majoria d'aquestes publicacions eren moneda corrent entre la població major d'edat i perquè en àmplies capes populars constituïen l'única lectura (Cirici, 1977: 160).

L'altre element que va donar una dimensió massiva al tebeo espanyol fou la creació l'any 1951 del Ministeri d'Informació i Turisme. En aquell moment, les publicacions i les revistes van passar a dependre de la Direcció General de Premsa, un organisme que va encetar una política de certa relaxació administrativa i va començar a autoritzar nous títols (Guiral i Soldevilla, 2004: 20). A partir de llavors, el número de capçaleres es va multiplicar, i una publicació tan popular en aquella època com fou el TBO va arribar a aconseguir la xifra rècord de 350.000 exemplars venuts l'octubre del 1956 (Manzanares, 2016: 54).

A partir de l'any 1951 el període d'esplendor que acabem d'esbossar en el còmic espanyol té el seu revers en l'animació, que enceta la seva etapa de sequera. És un moment en què els animadors professionals que es van formar a les revistes il·lustrades d'abans de la guerra retornen al paper i la tinta després d'haver tastat els plaers de l'animació. En parlar de la producció de *l'Editorial Bruguera* de postguerra, Antonio Martín apunta que:

La major part dels continguts eren historietes d'humor d'una pàgina, obra dels nous dibuixants que Francisco Bruguera havia captat en altres tebeos i llocs de treball

com Chamartín Films: Josep Escobar, Jiménez Arnalot, Guillem Cifré, dibuixant tant de pàgines d'humor com d'estil realista, José Peñarroya, Eugeni Giner, Àngel Nadal, etc. (Martín, 2011: 112).

Aquest retorn no del tot volgut de l'animació al tebeo a finals dels anys quaranta s'esdevé després d'una etapa en què els dibuixants van poder simultaniejar ambdós mitjans. Per aquests animadors el còmic va esdevenir un bot salvavides enfront la frustrada continuïtat d'una indústria de l'animació activa a Barcelona, després que el centralisme del règim dificultés la supervivència del dibuix animat fet a Catalunya més enllà de l'estrena d'*Érase una vez...*

A l'apartat 12.2 veurem com el reciclatge d'animadors a les files del còmic espanyol a partir de l'any 1950⁴⁵, i de manera nombrosa a l'*Editorial Bruguera*, va permetre passar d'una edat daurada de l'animació als anys quaranta a una edat daurada del còmic als anys cinquanta, amb personalitats tan destacades com ara la del dibuixant José Peñarroya (1910-1975), en Joan Ferrándiz (1919-1997) o en Josep Escobar. *Érase una vez...* va demostrar que no interessava que l'animació espanyola es fes a Barcelona, i si hi afegim l'absència d'una indústria animada potent a la capital d'Espanya, s'entenen millor els gairebé quinze anys d'absència de llargmetratges animats a Espanya que s'esdevé a partir del 1950.

3. LA POSTGUERRA I EL FRANQUISME AUTÀRQUIC

⁴⁵ De la Rosa, E., 2003. Cine de animación en España. Dins: G. Bendazzi, ed. 2003. *Cartoons: 110 años de cine de animación*, Madrid: Ocho y Medio, p. 483.

3.1- Espanya en el context històric internacional

-"Jo, José Escobar Saliente, fill de Josep i Rosa, de 30 anys d'edat, casat, natural i veí de Barcelona, de professió Oficial de Correus i destinat a Barcelona, juro per Déu i declaro pel meu honor que les contestacions que es fan a l'interrogatori que a continuació s'insereixen són conformes a la realitat".

Expedient núm. 21727 del Tribunal Militar contra José Escobar i Saliente.

La revolta de l'exèrcit franquista el 18 de juliol de 1936 va afectar totes les facetes de la vida dels espanyols. Pel que fa als mitjans de comunicació, va encetar una progressiva burocratització de l'aparell de censura que es convertiria en sí mateixa en un element econòmic de primer rang, les conseqüències del qual són paleses encara avui en dia. El 21 de març del 1937 s'establí la necessitat de controlar el mitjà cinematogràfic creant dos nuclis rectors a Sevilla i La Coruña, no per casualitat terra natal del Generalíssim. Aquests dos Gabinetes de Censura Cinematogràfica permetien controlar des del nord i el sud tota la producció de la península de parla espanyola. Per tal d'exercir un control tenaç de la societat i de les seves produccions culturals enteses com a maneres de fer, calia establir una censura eficaç per eradicar la ideologia de l'enemic derrotat mitjançant les armes (Gubern i Font, 1976: 17). Conseqüentment, l'ecosistema de comunicació gestat durant el primer terç del segle XX i la Segona República a Catalunya va quedar inhabilitat degut a la incautació i aniquilació d'infraestructures, l'anorreaió dels sectors socials que poguessin assegurar-ne la continuïtat i la dissolució física del patrimoni, que trobarem exemplificada en la producció cinematogràfica del bàndol republicà durant la Guerra Civil.

La lògica militar que va inspirar la implantació de l'Estat franquista a Catalunya va determinar, simultàniament, el desmantellament del sistema de comunicació i cultura anterior, i la construcció d'un nou ordre comunicatiu totalitari (Tresserras, 2000: 63).

El Gabinet de Censura galleg no va trigar a ser substituït pel de Salamanca, de qui a partir de l'Ordre del 18 de novembre de 1937 passaria a dependre el de censura sevillà. Aquesta ordre, amb lleugeres variacions de forma, seria vigent fins a la mort del dictador. Noves reformes posteriors van fer que la supeditació de la censura a la Delegació de Premsa i Propaganda afegís encara més complexitat a la producció i importació de pel·lícules a l'estat espanyol. Els dos organismesensors, la Comissió de Censura Cinematogràfica i la Junta Superior de Censura, eren supervisats per l'exèrcit i l'església, ambdós pilars del règim franquista.

Aquesta ordre no al·ludia a criteris concrets, evitant explicitar de manera concisa la labor delsensors. Això permetia instaurar baremsensors arbitraris sota la jurisdicció de les autoritats jeràrquiques; uns barems que eren molt adients a l'adaptabilitat a les circumstàncies que caracteritzà el règim franquista un cop instaurat al poder. Implícitament, la ideologia del nou estat va conformar els trets de la censura cinematogràfica instaurada el 1937: autoritària, conservadora, antiliberal, antimarxista i catòlic-integrista (Gubern i Font, 1975: 19-20).

A Catalunya el panorama audiovisual era molt diferent en acabar la Guerra Civil. Entre l'any 1936 i el 1939, i a diferència del bàndol nacional, les produccions cinematogràfiques dels partits d'esquerres com el comunista, l'anarcosindicalista i els noticiaris de la Generalitat republicana, no havien parat de rodar. El 26 de gener de 1939 les tropes franquistes entraren a la capital catalana i hi establiren un règim d'ocupació especial que s'encarregava de confiscar totes les pel·lícules soviètiques de la ciutat i també les produïdes pel Front Popular. L'objectiu era desmantellar i reapropiar-se de les estructures de la indústria

cinematogràfica que havien sorgit durant la Segona República i que havien culminat amb obres cabdals de la producció anarquista, com *El entierro de Durruti* (1936), i de la republicana, com *L'espoir* (1937), d'André Malraux (1901-1976)⁴⁶.

La capitalitat de la indústria catalana en l'àmbit de la distribució cinematogràfica va fer que el botí de guerra fos notablement abundant. Els documentals de tipus laboral i cultural confeccionats a la rereguarda per la *Laya Films*, la secció de cinema creada pel Comissariat de propaganda del Govern català, l'any 1938 formaven un arxiu de 90.000 metres de pel·lícula, que passaren a mans de l'exèrcit franquista quan aquest va entrar a la capital catalana el gener del 1939. El material confiscat va acabar sent traslladat el 1943 als laboratoris *Cinematiraje Riera*. Aquests laboratoris van patir un incendi encara no aclarit el 16 d'agost de 1945, el qual va acabar amb la pràctica totalitat del material (Gubern i Font, 1975: 23).

Les conseqüències directes de la victòria de l'exèrcit revoltat van ser l'exili exterior de professionals de gran valor artístic que s'havien format durant la Segona República i l'exili interior dels que decidiren quedar-se, patint depuracions, carreres truncades i supressions físiques que es duïen a terme de forma paral·lela al control exercit pels òrgans de la censura i el sindicat vertical.

Les tropes de Hitler envaïren Txecoslovàquia el març de 1940. Amb aquesta invasió i amb el tractat d'amistat signat pel govern de Madrid amb els alemanys, tot i la declarada neutralitat d'Espanya, s'escampava arreu de l'Estat un sentiment pro-germànic palpable en la societat civil i en els seus mitjans de comunicació⁴⁷. És en aquest context d'acostament als propòsits feixistes d'Alemanya que cal inserir la promulgació de la Llei de la Repressió

⁴⁶ Gubern, R., 2017. El cine sonoro (1930-1939). Dins *Historia del cine español*, Barcelona: Ed. Càtedra, p. 171-176.

⁴⁷ La principal revista cinematogràfica on va ser evident aquest sentiment pro-germànic fou *Primer Plano*, dirigida en la seva primera etapa pel germanòfil Manuel Augusto García Viñolas (1911-2010), crític cinematogràfic responsable del Departament Nacional de Cinematografia, i publicada per F.E.T. y de las J.O.N.S mitjançant la Delegació de Premsa i Propaganda. Aquesta revista va estar activa del 1940 fins el 1963 i va ser un aparador important de la propaganda del règim.

i la Maçoneria i el Comunisme a principis del 1940. La visita de Himmler a l'Estat Espanyol l'octubre del mateix any certificava l'encaix de mans entre la policia nacional i la Gestapo. Des de la falangista revista de cinema *Primer Plano* s'enaltien les cinematografies italiana i alemanya, en un intent de prendre-les com a referent en la constitució d'aquest nou Estat en el què el cinema seria un mitjà de propaganda a tenir en compte. Aquest enaltiment era un senyal de la política econòmica que va marcar aquests primers anys del franquisme, i que en matèria cinematogràfica, davant la incapacitat del bàndol franquista de construir una indústria pròpia, marcaria una tendència per part del règim dictatorial d'abastir-se mitjançant els recursos que li oferien el seus poderosos aliats: Alemanya i Itàlia (Cirici, 1977: 96).

Com a complement de l'anhel antiliberal i disciplinari expressat per l'empatia amb el feixisme europeu, el govern revoltat de Franco va promoure un imaginari col·lectiu que es fonamentava en l'aversion a tot allò provinent de París, que representava la democràcia, o bé d'Anglaterra i d'Estats Units, que en aquells moments eren el centre del sistema democràtic liberal (Cirici, 1977: 55). Els seus intents d'establir una mena de llista negra pel que fa a actors i directors americans van quedar diluïts per l'aclaparadora popularitat a les taquilles del cinema americà. L'esmentada llista negra s'expressà mitjançant una Ordre Circular del Cap de Premsa el 2 d'abril de 1940, prohibint, sense més conseqüència que la nominal, l'aparició dels noms de certs personatges que havien donat suport a la causa republicana. Entre aquests noms hi trobem el de Charles Chaplin, Joan Crawford (1905-1959), Douglas Fairbanks Jr (1909-2000), Bette Davis (1908-1989) i Bing Crosby (1903-1977)⁴⁸. La censura, però, no feia referència als films dirigits o interpretats per aquestes personalitats en un intent per part del règim franquista de no perjudicar explícitament les empreses importadores americanes.

De la llista negra que es va confeccionar a Estats Units durant la cacera de bruixes

⁴⁸ Per tal de veure la llista completa dels actors prohibits, consultar Gubern, R. i Font, D., 1976. *Un cine para el cadalso*, p. 28.

liderada pel senador Joseph McCarthy (1908-1957), el sector cinematogràfic espanyol n'hauria d'envejar els criteris censurs, que a Espanya no es van donar per escrit fins l'any 1962. És llavors quan José María García Escudero (1916-2002), crític cinematogràfic reconegut i coronel del cos jurídic de l'Exèrcit de l'Aire, va substituir l'ultraconservador Gabriel Arias-Salgado (1904-1962) per tal de fer-se càrrec de la Direcció General de Cinematografia i Teatre⁴⁹. Aquest canvi responia a la crida reivindicativa del sector cinematogràfic, que volia poder atènyer-se a unes normes escrites: un anhel explicitat des de les Converses de Salamanca de l'any 1955⁵⁰. Tanmateix, Alexandre Cirici relativitzà la crítica exercida en aquestes converses, ja que era "una crítica reformista amb la qual no es buscava un canvi radical, sinó una possible adaptació per tal que el muntatge del *tinglado* capitalista industrial fos més rentable, i que molt aviat seria aprofitat pels nous acumuladors de capital" (Cirici, 1977: 186).

No va ser fins l'Ordre Ministerial del 9 de febrer de 1963 que s'establiren per escrit unes normes de censura cinematogràfica, que eren molt properes al Codi Hays que el conservador McCarthy havia instaurat l'any 1931 a Estats Units per tal de depurar la indústria cinematogràfica de simpatitzants marxistes i comunistes, afegint als anhels de control polític, el control moral i el religiós.

Pel que fa a la censura de la producció animada de l'època de l'autarquia, en el primer període de postguerra varis curtmetratges animats van ser premiats pel Ministeri d'Indústria, i això va suposar un al·licient econòmic per a la indústria de l'animació, la qual ja havia sistematitzat els seus processos de producció en haver assimilat els avenços

⁴⁹ Per a més informació sobre la trajectòria de Gabriel Arias-Salgado, consultar el capítol que Casimiro Torreiro li dedica dins *Historia del cine Español*, Editorial Càtedra, edició del 2017, p. 299-304.

⁵⁰ Les Converses de Salamanca van significar una crida feta per opositors i/o integrants del règim franquista a la què van acudir figures de posicions polítiques variades i ocupacions diverses. Tots els participants van voler denunciar l'estat en el qual es trobava la cinematografia espanyola a mitjats dels anys cinquanta fent seva la frase de Juan Antonio Bardem que titllava el cinema fet a Espanya desde 1939 com a "políticament ineficax, socialment fals, intel·lectualment ínfim, estèticament nul i industrialment raquídic".

que havien aterrat a Espanya procedents de la indústria americana (Pagès, 2019: 175). Com veurem en parlar de les mesures de protecció a la cinematografia espanyola, el règim franquista va promoure la producció nacional de dibuixos animats amb els premis que va rebre el personatge de *Don Cleque*, creat per Francesc Tur. Dels vuit curtmetratges que se'n van produir, dos van ser guardonats amb premis del Sindicat Nacional de l'Espectacle (De la Rosa i Vivar, 1993: 33).

Aquests premis sindicals van ser el resultat d'un moment històric molt concret, el de l'autarquia, que s'encetava a finals de la Guerra Civil i va durar fins el 1951. La versió hispànica del feixisme va estar personificada en Franco, un general sollevat que va estar en contacte amb les potències de l'Eix fins que van caure Mussolini i Hitler. Fou llavors quan l'estat espanyol va tancar les seves fronteres definitivament a qualsevol intercanvi vingut de l'exterior i va engegar una política econòmica que va comportar una necessitat d'autoabastiment. Aquesta es va traduir en el món cinematogràfic en una sèrie d'ordres ministerials, com la de l'11 de novembre del 1941 i la del 18 de maig del 1943, que perseguen el foment de la producció nacional.

La normativa del període autàrquic va afectar el cinema espanyol, i més concretament l'animació, quan la Subsecretaria del Comerç del Ministeri d'Indústria va dictar el 18 de maig del 1943 una sèrie de normes de caire proteccionista. Segons aquestes, els productors de pel·lícules espanyoles serien gratificats per l'Administració amb la concessió de llicències d'importació i doblatge de pel·lícules estrangeres. La quantitat venia determinada per la qualitat de la pel·lícula, que era jutjada per una Comissió Classificadora integrada per funcionaris de varis ministeris (Gubern i Font, 1976: 47).

Aquesta nova legislació va esperonar la producció animada promovent curtmetratges, com els de l'esmentat *Don Cleque*, o llargmetratges com el de *Garbancito de la Mancha* (1945)⁵¹,

⁵¹ Aquest film va rebre un premi sindical de 250.000 pessetes, i hi consta com a director José María Blay. Anuario Cinematográfico Hispanoamericano. 1950, Servicio de Estadística, p. 492.

tot i que el veritable negoci darrera d'aquestes ajudes era la possibilitat d'importar i distribuir films estrangers que comportava el fet de produir un film nacional⁵².

Per tant, durant els primers anys de l'autarquia (1939-1945) la producció nacional d'animació va ser un aliat propagandístic del règim franquista, que premiava la capacitat espanyola per autoabastir-se, ni que fos de dibuixos animats. Després del primer llargmetratge d'animació, que fou promogut per personalitats afins al règim franquista l'any 1945⁵³, el dibuix animat autòcton va deixar de ser un objectiu estratègic i se li va retirar progressivament el suport del qual havia gaudit fins llavors, fet que comportà una decadència agònica que es va cloure l'any 1952 amb l'estrena de *Sueños de Tay-pi* (José María Blay, Franz Winterstein)⁵⁴, que va tenir molt poca repercussió entre el públic i els mitjans del moment⁵⁵. Aquesta nova situació va ser conseqüència d'una sèrie de canvis geopolítics que van afectar el rumb marcat pel règim franquista a partir de mitjans dels anys quaranta.

La victòria dels aliats l'any 1945 encetà una dura etapa en el curs històric de l'Espanya franquista. L'any 1946 va ser refusada la seva presència a l'ONU per la seva associació amb les potències de l'Eix durant la Segona Guerra Mundial, i no va ser acceptada dins l'OTAN fins el 1949, a diferència de Portugal, que llavors es trobava sota la dictadura de Salazar. El règim de Franco continuarà sense aliats fins a finals dels anys quaranta, amb el consegüent empobriment i aïllament que aquesta decisió comportava en tots els camps de la vida social, cultural i política del país:

El període d'aïllament internacional, iniciat amb el refús d'Espanya per part de l'ONU

52 Cf. Monterde, J. E., *Historia del cine español*, p. 198.

53 Vidal, N., 2012. De Garbancito de la Mancha a Los sueños de Tay-Pi. Una aproximación al cine de animación español producido por Balet y Blay, *Con A de animación*, 2, p. 123.

54 Aquest film va rebre un crèdit sindical de 825.000 pessetes i va rebre una classificació econòmica de segona categoria. A *Anuario del Cine Español (1950-1956)*, consta com un film produït l'any 1951 (p. 151), que s'acaba de rodar el 14-XI-1951 (p. 207) i s'especifica la no estrena a cap cinema de Madrid, sense deixar constància de la seva estrena a Barcelona, que tampoc es desmenteix.

55 De la Rosa, E., 2003. Cine de animación en España. Dins Bendazzi, G., 2003. *Cartoons: 110 años de cine de animación*. Madrid: Ocho y medio. p. 484.

a San Francisco, el 1945, el tancament de la frontera amb França i la retirada dels ambaixadors el 1946; va durar fins a la reobertura de la frontera i el tractat Espanya-Argentina del 1948 (Cirici, 1977: 47).

Per tant, no hi va haver tímides mesures de canvi fins a finals dels anys quaranta, moment en què es van encetar públicament les relacions diplomàtiques entre l'estat espanyol i els Estats Units, i que va coincidir, no per casualitat, amb l'estrena del film que ens ocupa, que trobarà, com veurem, a Estats Units el seu principal competidor. També va afectar a *Érase una vez...* la reorganització pel que fa a la política exterior a partir de la fi de la Segona Guerra Mundial en comportar la creació d'una nova Junta Superior d'Orientació Cinematogràfica mitjançant l'Ordre del 28 de juny de 1946⁵⁶. Aquesta junta va comptar amb una sèrie de personalitats, i alguns d'ells - com David Jato (1915-1978) o Fernando de Galainena (-) - apareixen com a censors d'*Érase una vez...* a l'expedient de censura⁵⁷.

Els integrants d'aquesta junta van ser:

Com a president, el director general de Cinematografia i Teatre, i com a vicepresident, el secretari general de l'esmentada direcció, sent nomenats vocals Gustavo Navarro i Alonso de Celada (Director General d'Aduanes), David Jato Miranda (Cap del Sindicat Nacional de l'Espectacle), Fernando de Galainena Herreros de Tejada (President de la Subcomissió Reguladora de la Cinematografia), Manuel Mechado Ruiz, Pío Gracia Escudero, Manuel Torres López, Luis Fernando Domínguez de Igoa, Francisco Ortiz Muñoz i Joaquín Soriano Roesset (Gubern i Font, 1975: 53).

Aquesta ordre ministerial era un exemple de la situació política a partir del nou mapa europeu que s'havia instaurat amb la victòria aliada. Cal fer notar la presència de dos vocals pertanyents a l'àmbit religiós i la desaparició de censors militars. En cas d'empat, en allò referent a la moral, el vot censor eclesiàstic era preponderant i amb dret a veto, clar reflex

56 Cf. *Anuario del Cine Español (1955-1956)*, p. 701.

57 Expedient de censura 36/3385, p. 109 i p. 97 respectivament.

de la situació política de l'època en què el feixisme havia donat pas al nacional-catolicisme. El càrrec de Cap del Sindicat Nacional de l'Espectacle va recaure en el falangista David Jato, que va ser un personatge decisiu envers la centralització de la producció cinematogràfica en general i pel que fa al destí del film *Érase una vez...* en particular, com exposarem posteriorment. Entre elsensors que valoraran el film de la Ventafocs hi havia el president de la Subcomissió Reguladora de la Cinematografia, Fernando de Galainena, que accedí al càrrec, com hem vist, amb aquesta ordre ministerial.

En una atmosfera puritana com la que va permetre censurar el personatge de Rita Hayworth (1918-1987) a *Gilda* (Charles Vidor, 1946)⁵⁸, no és d'estranyar que el sector eclesiàstic més marcadament tridentí decidís pressionar davant la divergència entre els criteris de la Junta Ministerial i els religiosos, molt més conservadors pel que fa al tema de la sexualitat. Per acotar una possible diversitat d'opinions, es va crear el 8 de març de 1950 l'Oficina Nacional Classificadora d'Espectacles, que donava poder al sector religiós per classificar les pel·lícules i, per tant, determinar-ne la carrera comercial. Aquesta oficina va néixer no només per unificar els criterisensors eclesiàstics sinó que també intentava plantejar noves possibilitats per part de l'església d'incidir en el mitjà cinematogràfic (Monterde, 2017: 250). La classificació que jerarquitzava els films que havien de ser projectats en les pantalles espanyoles fou la següent:

- 1.- Autoritzada a tothom, inclús els nens.
- 2.- Autoritzada als joves.
- 3.- Autoritzada a majors d'edat.
- 3-R.- Per a majors d'edat, amb objeccions.
- 4.- Greument perillosa.

⁵⁸ Cf. Gubern, R. i Font, D., *Un cine para el cadalso*, p. 57.

El film de dibuixos animats *Érase una vez...* va superar la censura estatal en rebre, per part de la Junta Superior d'Orientació Cinematogràfica, la qualificació oficial de "Tolerada menors"⁵⁹. El film va rebre un 1 com a qualificació moral per part de l'Oficina Nacional Permanent Classificadora d'Espectacles; és a dir, va ser autoritzada per a tothom, fins i tot per al públic infantil.

En un país com Espanya, on la religió catòlica ha tingut molt de pes des dels temps de la Inquisició, aquesta classificació sorgida del sector més recalcitrant de l'església va tenir una forta incidència en la programació de les sales cinematogràfiques espanyoles. Pel que fa a la justificació d'atorgar una classificació a un film, tenia un pes primordial la presència o absència de temes que exemplifiquessin - entre d'altres però molt especialment - la moral sexual catòlica, que fou defensada fins a tal extrem que a Espanya no es van poder exhibir molts films que havien estat premiats per l'Oficina Catòlica Internacional del Cinema (Gubern i Font, 1975: 60).

Les divergències internes entre els sectors més retrògrads del poder i els que no ho eren tant es va fer evident durant l'etapa posterior, quan Gabriel Arias-Salgado fou nomenat primer ministre del Ministeri d'Informació i Turisme (1951-1962). La seva influència es va fer notar degut al desmesurat control que va exercir sobre el mitjà cinematogràfic⁶⁰. El primer en caure durant el ministeri de Gabriel Arias-Salgado va ser José María García Escudero, llavors director de Cinematografia. Aquest ministre va participar a les crítiques Converses de Salamanca, i va durar menys d'un any en el càrrec. Casos com el de García Escudero mostren que existien esclètxes divergents en el sí del sistema, i que convivien creant algunes paradoxes de l'època: un sector de la població, el clerical, condemnava les pel·lícules de Rita Hayworth i l'altre, enfervorit pel sentiment autàrquic, no envermellia

⁵⁹ Al dossier de censura del film hi consta un certificat de la Junta Superior d'Orientació Cinematogràfica amb data del 7 de juliol de 1950 que atorga a *Érase una vez...* la classificació "Tolerada per a menos de 14 anys i amb les condicions i talls de censura ressenyats al dors [cap]"; p. 83.

⁶⁰ Cf. Gubern, R. i Font, D., *Un cine para el cadalso*, p. 88.

en afirmar que l'actriu americana era nascuda a Espanya, com bé recorda Asunción Díez López en una entrevista amb Françoise Heitz:

Sí, això deien, que Walt Disney era d'origen espanyol, bé⁶¹, també ho era Rita Hayworth... Però el què passa és que és una tendència molt clara als països autàrquics: la propaganda soviètica deia sempre, per exemple, que tots els grans invents els havien fet els russos, abans que nosaltres (Heitz, 2007: 182).

Les esclatxes del franquisme, nascudes de les divergències interiors, van permetre la creació d'un projecte de llargmetratge d'animació produït a Catalunya que s'estrenaria el Nadal de l'any 1950 al Cinema Publi de Barcelona basat en el conte de la Ventafocs. Els components de l'equip que va crear el film mantenien vinculacions amb partits d'esquerra, havien patit l'exili i fins i tot la presó per delictes de rebel·lió militar un cop acabada la Guerra Civil, com fou el cas de Josep Escobar⁶². El règim franquista no va facilitar excessivament el camí al projecte fins que, com veurem a l'apartat 4.3.4, el llargmetratge *Érase una vez...* va rebre la menció d'honor a l'XI Festival de Cinema per infants de la Biennal de Venècia i va atraure l'atenció internacional.

⁶¹ El periodista Miguel Ródenas (-1959) va haver de desmentir en una entrevista amb el distribuïdor de Walt Disney a Espanya, Edmundo Lassalle, que aquest no era espanyol. Ródenas, M., *Vidas fabulosas de Cinelandia. Walt Disney no es español*. ABC, 8 de maig del 1945, p. 23.

⁶² Així consta al seu expedient policial dipositat al l'arxiu del Tribunal Militar Territorial III de Capitanía de Marina de Barcelona.

3.2- La societat catalana durant l'autarquia franquista

La Guerra de Liberación española vino a separar dos épocas del cine español.

De la anterior, apenas si merece la pena recordar nada.

Nuestro cine comienza, verdaderamente, a partir de 1939.

Anuario del Cine español (1950-1955)

Sindicato Nacional de Estadística, p. 89.

La victòria del bàndol sollevant, com a conseqüència de la Guerra Civil, no va poder esborrar la realitat social del país, on era patent la conflictivitat impulsada per organitzacions socials de diferent caire. Aquesta conflictivitat es va fer evident en les associacions estudiantils i en les vagues fomentades durant el franquisme, i que alguns autors s'han apresat a anomenar *dissidència* (Monterde, 2017) mentre que d'altres prefereixen usar el terme *resistència* (Cubeles et al., 2016, Solé i Miguélez, 1987, Tresserras, 2000) circumscriuint el terme a l'àmbit nacional català. Alexandre Cirici i Josep Benet van ser mereixedors d'ambdues expressions en desafiar amb la seva trajectòria vital, i sobretot política, l'*status quo* imposat pel règim franquista.

L'any 1936 Alexandre Cirici Pellicer va participar en la creació del Comitè Revolucionari d'Estudiants de l'Escola d'Arquitectura, i tres anys més tard Josep Benet fou un dels promotors del Front Universitari de Catalunya (Martínez, 2010: 31). L'any 1941 Alexandre Cirici va tornar a Catalunya després d'un exili de tres anys. El seu amic Jaume Picas (1921-1976), que també va formar part de l'equip d'*Estela Films*, el va introduir a la resistència catalanista i l'any 1944 li va presentar a Josep Benet⁶³. En tornar a Catalunya, Alexandre

⁶³ Suárez, A. i Vidal, M., 1984. Notes biogràfiques. Dins: *Homenatge de Catalunya a Alexandre Cirici (1914-1983)*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona. p. 24.

Cirici va trobar un país on la repressió física de la dissidència, la persecució de la llengua i la cultura catalanes eren un fet⁶⁴, i per això se l'ha titllat sovint d'integrant d'una "generació fallida" (Palau, 2008) que no va poder desenvolupar plenament els anhels dels anys de formació republicans.

Tot i que el panorama cultural no era gens propici i les amenaces eren constants, el 1946 Alexandre Cirici va fer una declaració de principis escrivint *Picasso antes de Picasso*, la primera publicació que s'atansava críticament a la obra d'un pintor que havia estat proscrit pel règim franquista degut a la seva afiliació comunista⁶⁵. Les seves manifestacions públiques desafiaven obertament el règim dictatorial, i és per això que l'any 1951 Cirici, juntament amb Benet, va participar activament en la vaga dels tramvies, la qual va representar una de les primeres manifestacions públiques en contra del franquisme sota el pretext d'un augment del preu del bitllet que no s'havia donat a la capital espanyola (Monterde, 2017: 240).

Des del camp de la historieta, aquesta dissidència en el sí de la dictadura es manifestava en l'atreviment temàtic pel qual van apostar alguns dibuixants que en aquell moment simultaniejaven el mitjà imprès i l'animat. Josep Escobar, Manuel Vázquez (1930-1995) o José Peñarroya evidenciaven el seu inconformisme respecte la situació de postguerra deixant en els tebeos un testimoni punyent de la problemàtica social i econòmica que el franquisme s'apressava a esborrar. D'aquesta manera, aquests creadors van poder visualitzar una situació social incòmoda per la dictadura mitjançant els tebeos. El matís crític que van adquirir moltes de les vinyetes d'aquests dibuixants no hauria estat possible en qualsevol altre mitjà de comunicació de l'època (Cirici, 1977: 170).

Si bé Carpanta denunciava la gana de la postguerra, les misèries de la classe mitjana

64 Cubeles, X., Martínez, T., i Pagès, M., 2016. Pioners de l'animació audiovisual de la postguerra a Catalunya. *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi*, 33 (1), p. 56-58.

65 Cf. Martínez, T., *Alexandre Cirici Pellicer, pionero en la dirección de arte*, p. 47.

s'airejaven amb *Doña Urraca* i *Don Berrinche*. Les germanes *Leovigilda* i *Hermenegilda* de Manuel Vázquez, que acabaven provocant les més grotesques situacions en la seva cacera permanent de l'home adequat, eren una denúncia demolidora de les frustracions sexuals imposades a les dones per la ideologia nacional-catolicista⁶⁶. Les crítiques a la família tradicional, encarnades per *Doña Tula*, i a la conformista moral burgesa d'esposes submises i d'absurds càstigs patriarcals, exemplificats en l'entorn social de *Zipi i Zape*, no van passar per alt a la censura, i el creador d'aquests personatges, Josep Escobar, va rebre contínues pressions per edulcorar el to de denúncia dels seus arguments il·lustrats⁶⁷.

Cal afegir que els components directius de l'equip d'*Estela Films* formaven part d'un important sector de la societat catalana que podríem anomenar petita burgesia urbana. Aquesta capa mitjana de la societat catalana se situava entre les classes dominants i la classe obrera, i es dividia en propietaris de mitjans, on s'hi encabirien els membres de la família Millet-Maristany, i els propietaris de capacitats o professions liberals que ofereixen un servei, on podríem trobar a Alexandre Cirici o Josep Escobar.

La posició intermitja d'aquest sector social el feia especialment sensible al context polític, que el decantava cap a un costat o l'altre de la balança social. El franquisme va ser especialment dur amb aquestes capes mitjanes que havien fet possible la victòria de la Segona República, un fet que la dictadura no va oblidar reprimint-ne qualsevol expressió lingüística i cultural, que comportarà el desenvolupament d'altres formes d'expressió que no es fonamentessin en la llengua, com era el cas de la dansa. La creació de l'Esbart Verdaguer va ser un intent de contrarestar aquesta forma de repressió (Cubeles, 2010: 58).

Pels seus antecedents polítics, i el suport majoritari que havia mostrat al govern durant l'època de la Segona República, la burgesia catalana va ser discriminada per la dictadura

66 Cf. Oranich, M., 1977. L'estat franquista i la dona. Crònica d'una injustícia. La dona a la Catalunya contemporània. *Revista Avenç*, 4, p. 48.

67 Per aprofundir en els problemes que va tenir Josep Escobar amb la censura, veure Soldevilla, J. M., 2005. *El pare de Carpanta i Zipi y Zape. Josep Escobar o la lluita contra el silenci*, Lleida: Pagès Editors, p. 65-72.

franquista a nivell econòmic durant el període de l'autarquia:

En termes de poder, la burgesia catalana havia perdut, no tan sols el control sobre gran part de l'activitat econòmica espanyola, principalment la industrial, que tenia en el segle passat, sinó fins i tot el control sobre la indústria i l'economia catalana (Solé i Miguélez, 1987: 143).

Aquest arraconament per part del règim de Franco va marcar el comportament de la burgesia catalana durant el primer període dictatorial. Cal fer notar que, en aquest context repressiu, l'antifranquisme de l'autarquia era de caire catalanista i s'atrinxerava en postures de resistència en l'àmbit privat i en el públic (Solé i Miguélez, 1987: 143). L'expressió pública de la resistència va adoptar diverses formes associatives, com ara l'associacionisme religiós que es va materialitzar, en el cas de Benet, Cubeles i Cirici, en el seu activisme dins la democràcia cristiana i del qual no n'era aliè l'acte d'entronització de la Mare de Déu de Montserrat estimulat per la Comissió Abat Oliba l'any 1947 (Cubeles, 2010). Sovint, aquesta petita burgesia urbana s'aproximava a les reivindicacions de la classe obrera i s'acabava decantant pel Partit Socialista Unificat de Catalunya. D'aquest apropament en va ser un clar exemple la posterior carrera política de Josep Benet⁶⁸.

Els actes de la Comissió Abat Oliba, la creació de l'Esbart Verdaguer i el foment de la seva tasca de recuperació de danses populars, el patronat Benèfica Minerva, que agrupava diferents empresaris catalans que donaven suport econòmic de manera clandestina a intel·lectuals que malvivien sota el règim de Franco, i el grup Miramar, un espai de reflexió i de foment del debat i la convivència, foren alguns exemples d'aquestes activitats que sorgiren de l'arraconament d'un sector de la societat catalana que no era afí a les directrius del règim dictatorial imperant i que defensava la represa cultural del país en moments clarament adversos (Cubeles et al, 2016: 58).

⁶⁸ Per a més informació sobre la carrera política de Josep Benet, consultar Amat, J., 2017. *Com una pàtria: vida de Josep Benet*. Barcelona: Edicions 62.

El creixement numèric de les professions liberals durant l'autarquia va fer que molts professionals encetessin una etapa de negociacions col·lectives que es van dur a terme a través de diferents col·legis professionals⁶⁹. Això va donar peu més endavant a espais de debat i reflexió sobre el nacionalisme com ara el Congrés de Cultura Catalana, en el què Alexandre Cirici Pellicer va participar l'any 1977 deixant-ne constància en un documental que avui en dia es conserva a la Filmoteca de Catalunya. Aquest documental va ser realitzat per Gustau Hernández (1944) i Ernest Blasi (1945), i fou reestrenat el 2014 a la Filmoteca de Catalunya en motiu del centenari del naixement d'Alexandre Cirici⁷⁰.

El fet d'establir un espai català de transformació social, impulsat per aquestes capes mitjanes, va topar amb les directrius imposades pel franquisme autàrquic, que debilitava constantment el projecte modernitzador de la burgesia catalana i dificultava els possibles ponts de comunicació amb Europa⁷¹. En aquest sentit, el projecte de consolidar una indústria de la comunicació de masses a Catalunya, de la qual *Érase una vez...* pretenia ser la llavor, no podia entrar dins els plans estratègics del franquisme. Com veurem més endavant, no només no es va fomentar la indústria audiovisual de l'animació autòctona pel fet d'estar descentralitzada sinó que, un cop passada l'autarquia, el mercat es va obrir als americans⁷², que van començar a competir amb productes massius i més elaborats. La nova aposta del règim va ser la industrialització del país:

[...] després dels primers quinze anys d'autarquia i estancament, el nou règim opta, com opten els sectors socials dominants, per una industrialització accelerada,

⁶⁹ Cf. Solé i Miguélez, *Classes socials i poder polític a Catalunya*, p. 144.

⁷⁰ La tasca d'Alexandre Cirici com a realitzador d'*Érase una vez...* va ser tractada posteriorment en una taula rodona en la qual vam participar, i que va tenir lloc a la Filmoteca de Catalunya l'onze de desembre del 2014: <http://www.filmoteca.cat/web/actualitat/noticies/commemorem-el-centenari-dalexandre-cirici-pellicer>

⁷¹ Cf. Cirici, A., *Estètica del franquisme*, p. 172.

⁷² Jaume Baguñà, fill del productor de *Baguñà Hnos S.L.*, descriu les conseqüències de la victòria aliada l'any 1945: "Un dels resultats fou l'entrada de nou de pel·lícules americanes, entre elles els curtmetratges de Walt Disney i de molts altres autors americans. Els films locals, vists abans com a mostra de "qualitat" i "exemple artístic" del règim, varen perdre aquests atributs i van ser deixats de banda". I Fòrum d'Animació 2016, Recuperació del patrimoni històric del cinema d'animació a Catalunya, Publicacions Grèdits 3, p. 43.

el protagonisme de la qual podria haver afectat a la burgesia catalana i que no obstant no li afecta (Miguélez i Solé, 1987: 157).

Encara que la burgesia catalana no va saber aprofitar la conjuntura de la Primera Guerra Mundial per convertir-se en dirigent social, Fèlix Millet i Maristany, un clar exponent d'aquesta, en va saber aprofitar la Segona. Gràcies a la seva companyia d'assegurances navals, la *Compañía Hispano-Americana de Seguros y Reaseguros S.A*, Millet va sortir de la Segona Guerra Mundial amb capital abundant, una part del qual va invertir en projectes de la resistència cultural catalanista en col·laboració amb Josep Benet (Manent, 2003: 50). Entre aquests projectes hi trobem el patronat Benèfica Minerva o el film d'animació *Érase una vez...*, en el qual es va invertir tot el capital social, cinc milions de pessetes, de la productora creada expressament per a dur-lo a terme: *Estela Films*⁷³.

Tot i així, el balanç final de la posició econòmica en la qual es va trobar la burgesia catalana durant l'autarquia distava molt de ser positiu, i la balança es va decantar clarament a favor d'aquells que tenien el poder polític a més a més de l'econòmic. En els últims anys cinquanta i primers seixanta es van posar les bases d'una nova etapa de desenvolupament econòmic. La burgesia catalana va restar al marge d'aquesta operació, encara que alguns personatges que la van protagonitzar fossin nascuts a Catalunya (Solé i Miguélez, 1987: 160). En aquesta nova etapa, la indústria animada ja no serà un motor econòmic, tot i que les seves bases s'havien implantat amb força a Catalunya durant l'època daurada dels dibuixos animats que es segellarà amb *Érase una vez...*

4. LA LEGISLACIÓ FRANQUISTA DEL PERÍODE DE L'AUTARQUIA

73 Expedient de censura 36/3385, p. 25.

*El seu destí va ser el de tots. Van morir al front, van ser afusellats,
van desaparèixer en els camps de concentració francesos o es van perdre a l'exili.
Alguns signaven amb pseudònim, d'altres només tenim el cognom
o coneixem la seva activitat fins una data determinada. Tampoc estan tots catalogats
o registrats i per tant el càlcul de quants dibuixants hi va haver a la Guerra Civil
és només aproximat.*

Miguel Sarró,

Pinturas de Guerra. Dibujantes Antifascistas en la Guerra Civil española, p. 21.

La producció cultural que es va dur a terme durant el franquisme no es pot entendre al marge de les diferents accions de govern, que pautaven estretament els marges de maniobra de la producció cinematogràfica nacional en general, i de l'animada en particular. La centralitat estatal del règim franquista va convertir en inoperant la clàssica periodització per dècades, i és per això que farem un repàs a aquelles mesures governamentals que van afectar més directament la producció d'una indústria de la comunicació de masses com era la de l'animació dels anys quaranta a Catalunya.

En aquest sentit cal fer notar que hem subdividit el que els historiadors cinematogràfics (Gubern, 1975, Monterde, 1995, Riambau, 2002) han delimitat com a període de l'autarquia (1939-1951) en dos subperíodes històrics clarament diferenciats: del 1936 al 1945 i del 1945 al 1951. Amb la fi de la Segona Guerra Mundial, l'obligatorietat d'exhibir el NO-DO a les pantalles cinematogràfiques i degut al viratge polític de la dictadura franquista, que es va desvincular de les potències de l'Eix en acabar la deflagració, el dibuix animat a Catalunya

va patir canvis dràstics que afectaren, com veurem, la producció animada d'aquests dos subperíodes. Durant el franquisme es va dur a terme una política comunicativa etnocida, amb objectius característics que han estat a bastament analitzats per Joan Manuel Tresserras i que detallem a continuació:

[...] anul·lar la infraestructura de l'ecosistema comunicacional, inhabilitar la llengua que li serveix d'instrument articulador i diferenciador bàsic, expulsar del sistema els professionals i els principals dipositaris de la memòria col·lectiva, bloquejar i eliminar els referents compartits en qualsevol de les seves formes i suports per tal de dissoldre i empobrir els continguts distintius, i desestructurar les formes d'organització i d'associació (Tresserras, 2000: 74).

Aquesta política comunicativa establerta pel franquisme en arribar al poder afectarà directament al nostre film objecte d'estudi, i és per això que en les pàgines següents veurem com malda per esborrar qualsevol traça del sistema comunicacional anterior a la deflagració. I, tanmateix, no sempre ho aconseguirà perquè el lligam entre la cultura de la comunicació de masses abans i després de la Guerra Civil va ser la cultura popular de transmissió oral que, amb els moviments migratoris del camp a la ciutat al llarg del primer terç del segle XX, es va readaptar a la cultura industrial mitjançant l'escola i també, com hem vist, la premsa i les revistes que vertebraren la vida quotidiana a Catalunya (Espinet i Tresserras, 1999: 15).

4.1- Del Sindicat de Dibuixants Professionals al Sindicat Vertical

Ja l'any 1936 i després dels primers dies de juliol en què a Barcelona es va sufocar

la insurrecció militar, el Sindicat de Dibuixants Professionals es va instal·lar

al confiscat palau del marquès de Barberà. Som als primers dies revolucionaris

de la Guerra Civil espanyola.

Miquel Sarró,

Pinturas de Guerra. Dibujantes Antifascistas en la Guerra Civil española, p. 34.

L'abril de 1936 es va crear a Barcelona el Sindicat de Dibuixants Professionals, una entitat que va tenir un paper important pel que fa a les publicacions catalanes durant la Guerra Civil (Solà, 1978:346). L'il·lustrador Carles Fontserè (1916-2007) afirmava que es va crear per tal de "disposar d'un organisme que defensés els professionals de les males pràctiques exercides pels mitjancers, directors de publicitat i patrons o empresaris: projectes realitzats gratuïtament, tarifes baixes, problemes per cobrar, concursos que encobreixen encàrrecs degradants, etc..." (Guiral i Soldevilla, 2008: 13). La seva creació va estat envoltada de certa mitologia en tenir poques dades del curiós personatge que li va donar vida: el dibuixant, pintor, cartellista i poeta Helios Gómez (1905-1956). Així ens ho descriu Lluís Solà en el seu llibre *L'humor català*:

Aquest sindicat havia estat constituït per una idea de l'andalús Helios Gómez (un tipus agitanat que dibuixava i que deia que venia de Moscou, tot i que se sospitava que no s'havia mogut d'aquí), que un bon dia va aparèixer a Barcelona i va convocar en un pisot de sostre molt baix i molt petit, en el qual vivia, a la Rambla, prop de la plaça Reial, una colla de dibuixants. D'aquesta reunió va sortir la idea de la constitució del sindicat, el qual, en els seus primers passos, entre 1933 i 1936,

pretenia una sèrie de milloraments per als seus integrants, entre ells el de cobrar drets d'autor per dibuixos reproduïts en altres llocs que no fossin els d'origen (Solà, 1978: 346).

Per tal de protegir el nivell assolit per la premsa republicana i defensar la professionalitat dels seus dibuixants, la UGT va encarregar al Sindicat de Dibuixants Professionals el manteniment de la revista *L'esquella de la Torratxa*, *Papitu* i el diari *El matí*, que a partir d'aquell moment es va dir *Treball*. Els lectors del nou *Papitu*, acostumats a un determinat to de la publicació, van renunciar a comprar la revista i al cap de 18 números es va deixar de publicar. L'ex-revista *El matí* fou successivament prohibida: el 1936 per ser catòlica i el 1939 per estar escrita en català⁷⁴.

De manera ben diferent, *l'Esquella de la Torratxa* va obtenir un èxit aclaparador en haver canviat de propietari. El seu humor modern i avantguardista es va deure a la ploma dels redactors que apostaven pel nou format (Solà, 1978: 348). Entre aquests hi trobem en Pere Calders (1912-1994), que dibuixava amb el pseudònim de *Kalders* i que llavors es trobava estudiant dibuix i pintura a l'Escola Superior de Belles Arts. També hi col·laboraven *Tísner*, pseudònim d'Avel·lí Artís-Gener (1912-2000), Prudenci Bertrana (1867-1899) o Josep Escobar, i comptava també amb alguns col·laboradors esporàdics com l'escriptor sabadellenc Pere Quart (1899-1986), model de refinada ironia i elegant sarcasme.

Per tal d'aprofitar l'empenta del mitjà imprès, l'any 1934 Josep Escobar es va establir a Barcelona i així va poder compaginar la feina com a funcionari de Correus amb les primeres col·laboracions regulars a la premsa satírica i a les revistes d'entreteniment infantil (Soldevilla, 2005: 27). Aquest canvi de residència va significar pel ninotaire granollerí una gran font d'inspiració, i el seu estil va fer un salt endavant: va abandonar definitivament

⁷⁴ Tanmateix, la revista va sobreviure la Guerra Civil: l'any 1944 Alexandre Cirici i Josep Benet van coincidir a l'editorial on es publicava, l'Editorial Spes, ja que, com veurem, estaven confeccionant el diccionari *Vox*. A aquesta publicació també estava vinculat Fèlix Millet i Maristany. Aquests contactes donarien lloc al film d'animació *Érase una vez...*

el realisme il·lustratiu dels seus treballs anteriors per començar a jugar amb la deformació de les figures. En els seus treballs d'aquest període, Josep Escobar va acabar perfilant la seva vessant com a caricaturista, amb una clara tendència a l'expressionisme que era un reflex de les circumstàncies històriques i socials de l'època. Com afirmen Antoni Guiral i Joan Manuel Soldevilla:

No només converteix en figures grotesques els dirigents i sectors defensors de la causa nacional, sinó que ho fa en un marc on abunden les perspectives arriscades, les composicions innovadores i les solucions gràfiques demolidores [...] (Guiral i Soldevilla, 2008: 54).

Si bé durant la Guerra Civil el Sindicat de Dibuixants Professionals es va fer càrrec de revistes com *L'Esquella de la Torratxa*, aquest intent de donar continuïtat a la premsa republicana va ser un esforç que, degut al caire centralista del bàndol sollevat, va servir de ben poc en acabar a Guerra Civil. Malgrat els nombrosos intents de revifar el negoci, l'editorial d'en Josep Baguñà no va poder tornar a editar en català fins al cap de trenta anys⁷⁵. D'aquesta manera la dictadura franquista limitava l'àmbit d'acció de la premsa satírico-política, i tots els seus professionals, tan redactors com dibuixants, hagueren de renunciar al català i a postures polítiques que no fossin de dretes per poder continuar treballant. Els dibuixants ho tenien més fàcil, ja que el text els era subsidiari, però els escriptors, que tota la vida s'havien desenvolupat en català, llavors patiren l'exili, interior o exterior, per intentar sobreviure escrivint en una llengua prohibida durant els gairebé quaranta anys que va durar la política comunicacional etnocida franquista.

La presència de rellevants intel·lectuals del moment a les pàgines de *L'Esquella de la Torratxa* abans i durant la deflagració demostrava el compromís per part dels autors en la defensa dels ideals progressistes. De fet, el caràcter marcadament d'esquerreres de la publicació va fer témer a Josep Escobar les represàlies del govern franquista un cop acabada la guerra.

⁷⁵ Cf. Capdevila, J., *L'Esquella de la Torratxa. 60 anys d'història catalana (1879-1939)*, p. 15.

Com recorda el seu fill Carles: "El van posar a la presó per «rojo y separatista». [...] Hi havia dibuixos claríssims [que l'inculpaven]. El que passa és que, sortosament, el nostre pare ens va explicar que en el judici no van aparèixer exemplars de *L'Esquella de la Torratxa*, perquè si haguessin aparegut... no sabem què hauria passat" (Guiral i Soldevilla, 2008:14).

Amb l'arribada de Francisco Franco al poder, el dictador va imposar un sindicat unitari al qual havien d'estar afiliats tots els espanyols que volguessin treballar en territori espanyol: el sindicat vertical. Aquest sindicat era únic, ja que la unitat sindical va ser un factor fonamental per tal d'abolir la lluita de classes i per incloure dins el mateix sindicat, corporatiu i jeràrquic, a empresaris i productors. El sindicat vertical va esdevenir un dels tres pilars del règim franquista, juntament amb la família i el municipi (Monterde, 2017: 184).

Malgrat els obstacles de la dictadura, la llavor ja estava sembrada. El període de la Segona República va ser una època d'esplendor de la premsa i les revistes il·lustrades⁷⁶, en la què el mitjà imprès va saber explotar la popularitat de dibuixants com l'Opisso, el Llaverias, en Cornet o en Junceda. Tal i com exposa Joan Manuel Soldevilla (2005), el mateix Josep Escobar va fer de pont entre la generació de dibuixants d'abans i després de la deflagració en haver participat en revistes com *L'Esquella de la Torratxa* o la psicalíptica *Papitu*. Darrera l'èxit d'aquest tipus de premsa hi havia la burgesia catalana, tant a nivell editorial com de mercat, que fou també qui apostà pel film d'animació d'*Estela Films*. Tanmateix, com veurem més endavant, la burgesia catalana veia en el cinema d'animació, i el cinema en general, un negoci poc fiable per invertir-hi grans capitals, menystenint la possibilitat de donar suport a la indústria de la comunicació de masses que va sorgir a Catalunya als anys quaranta del segle passat. Contra aquesta tendència general, Fèlix Millet i Maristany va decidir invertir tot el capital de la productora *Estela Films* per fer un llargmetratge d'animació.

El capital d'aquest mecenes català tenia els seus orígens en una empresa d'assegurances marines que va fer el seu agost durant la Segona Guerra Mundial. Les vinculacions de Fèlix

⁷⁶ Cf. Solà, A. *L'humor català 1. Un segle d'humor català*, p. 307.

Millet amb l'Opus Dei i els seus grups de poder van fer possible un film creat per un equip de col·laboradors que havien participat en el bàndol republicà durant la Guerra Civil. Tot i així, els impediments a la seva continuïtat, que analitzarem a continuació, donen a entendre que no interessava als poders fàctics comptar amb una indústria de la comunicació de masses potent amb seu a Catalunya.

4.2.- Les mesures estatals en matèria cinematogràfica

Quan el general Francisco Franco va assumir el poder com a cap visible de l'Espanya que va guanyar la Guerra Civil, estava fermament convençut de la necessitat de crear un Estat sota una concepció imperialista que li permetés, si més no de manera simbòlica, assegurar la unitat interior i tenir la possibilitat d'engrandir les pròpies fronteres (Cirici, 1977: 15). Aquest projecte imperialista serà l'altra cara de la moneda d'una ambigüïtat que acompanyarà el dictador fins al seu llit de mort i que impossibilitarà la pervivència del règim més enllà del seu fundador:

El franquisme no era una doctrina. Era una situació i una correlació canviant de forces, i era bàsicament la trajectòria d'una persona travessant moments diferents amb la finalitat de sobreviure'ls (Cirici, 1977: 12).

Conseqüentment, fou una constant del nou govern imposat després de la Guerra Civil el fet d'actuar amb duresa contra tot allò que es desviés de les directrius marcades i, al mateix temps, crear unes mancances que només el mateix règim era capaç de pal·liar mitjançant la seva vessant més paternalista. Aquest doble joc franquista li va permetre tenir una gran capacitat d'adaptació que va ser extrapolable a tots els camps de la vida cultural i social del país i que va determinar també les seves relacions amb l'exterior. Un bon exemple en fou la caiguda del feixisme a Alemanya i Itàlia, que Franco va eludir desvinculant-se

de les potències de l'Eix en el moment més propici: és a dir, a partir de la capitulació alemanya a Stalingrad el 2 de febrer de 1943 (Cirici, 1977: 45). En el moment en què els aliats van trobar-se en una situació clarament avantatjosa, el govern espanyol va abandonar el seu pacte de no bel·ligerància per adoptar una postura de neutralitat. Era una mesura purament formal ja que els mitjans de comunicació continuaven mostrant-se proclius a la causa de l'Eix (Gubern i Font, 1976: 42).

L'actitud del règim dictatorial envers la cinematografia espanyola va ser un reflex de la seva política bipolar d'afeblir i donar suport consecutivament, tot creant instruments altament sofisticats i burocratitzats per evitar el sorgiment de produccions no afins a les directrius del partit de la Falange i promovent ajudes governamentals per a les produccions que enaltissin els principis del nacional-catolicisme, instaurant el sistema de categories filmiques i crèdits sindicals. L'any 1945, orfe dels vincles que fins llavors l'unien a Alemanya i Itàlia, el règim franquista va encetar una etapa de declivi progressiu de l'autarquia a tots els nivells, inclòs el de la producció cinematogràfica (Monterde, 2017: 181).

4.2.1- Les mesures de censura

El creador llevantí [Luis García Berlanga], tenint en compte els nombrosos obstacles durant el rodatge de Los jueves milagro, va proposar que el censor, el Pare Grau, aparegués en els crèdits del film com a co-guionista, intentant impedir al mateix temps que el seu nom aparegués com a director, degut a les barroeres manipulacions que va patir la cinta.

Juan Antonio Gómez,
Los Derechos Humanos en el cine español, p. 98.

Com hem vist, la censura franquista va perfeccionar amb el temps els seus mecanismes de control gràcies a la progressiva inserció d'una burocràcia sistemàtica i jerarquitzada que va marcar les pautes del procés productiu d'un film espanyol (Seguin, 1995: 31). Les successives lleis ministerials emeses pel govern espanyol van desenvolupar un burocratitzat i altament efectiu aparell censor que va estar actiu durant tota la dictadura franquista. Els dos organismes censors, la Comissió de Censura Cinematogràfica i la Junta Superior de Censura Cinematogràfica, controlats per l'exèrcit i l'església, van incidir en el cinema espanyol controlant les successives etapes de creació cinematogràfica, com són la producció, la distribució i l'exhibició. Gràcies a les dades facilitades pel Servei d'Estadística del Sindicat Nacional de l'Espectacle, esmentem a continuació les diverses lleis ministerials dictades durant el franquisme en matèria cinematogràfica⁷⁷. El control a la producció cinematogràfica nacional es va exercir en els següents àmbits:

⁷⁷ *Anuario del Cine español (1955-1956)*, Sindicato Nacional del Espectáculo, Servicio de Estadística y Publicaciones, p. 700-704.

- El guió previ a la producció del film, amb la llei de l'11 de novembre de 1941, que regulava les normes que protegien la producció cinematogràfica nacional. Aquest sistema de protecció obligava els productors a presentar el guió als organismes censors per tal que la producció del film fos aprovada. També es va afavorir la manipulació i control indirecte del guió per part dels censors amb l'obligatorietat del doblatge promulgada el 23 d'abril de 1941⁷⁸.
- El muntatge, que un cop acabat havia de ser visionat i aprovat per la censura segons la llei del 23 de novembre de 1942.
- La programació de pel·lícules, on els films de producció espanyola havien de ser obligatòriament projectats una setmana sencera per cada cinc de films estrangers, segons la llei del 10 de desembre de 1941 revisada el 13 d'octubre de 1944.
- La selecció de la protecció estatal, que decidia quins films eren preferents segons la categoria i l'Interès Nacional, amb lleis de l'11 de novembre de 1941 i del 15 de juny de 1944 respectivament.
- La producció de noticiaris, que establia l'obligatorietat de projectar el NO-DO a les sales cinematogràfiques el 17 de desembre de 1942.
- La importació de pel·lícules, com a premi pel sistema de categories establert per la llei del 18 de maig de 1943 i revisada el 3 d'abril de 1945.

Pel que fa a la indústria de l'animació, potser la llei ministerial que més repercussió va tenir fou el B.O.E del 17 de desembre de 1942, que establia l'obligatorietat d'exhibir el NO-DO (acrònim de "Notícias y Documentales Cinematográficos"). A partir d'aquesta llei,

⁷⁸ Cf. Gubern i Font, *Un cine para el cadalso*, p. 34.

el noticiari oficial del règim franquista havia de precedir obligatòriament les pel·lícules projectades als cinemes espanyols. Josep Escobar recorda que l'obligatorietat del NO-DO va acabar amb el petit nínxol de mercat de l'animació autòctona:

[...] mentre a Estats Units els curts d'animació tenien una gran sortida com a complement de les sessions de cine, aquí no existia aquest costum, i quan va començar a desenvolupar-se va quedar suprimit pel NO-DO. La imposició del NO-DO va ser un cop mortal pels dibuixos animats (Manzanera, 1991: 49).

La legislació cinematogràfica espanyola disposava per ordre ministerial la projecció exclusiva i obligatòria del noticiari oficial del règim. La Vicesecretaria d'Educació Popular serà l'encarregada de gestionar l'entitat de caràcter oficial *Noticiarios y Documentales Cinematográficos*. Aquest serà l'únic organisme que a partir dels primers dies de gener de 1943 podrà "intercanviar notícies cinematogràfiques amb l'estranger". Aquesta ordre ministerial⁷⁹ puntualitza que:

- A partir de l'1 de gener, no es podrà veure a Espanya ni a les seves colònies cap noticiari cinematogràfic que no provingui de l'esmentat organisme.
- Que els altres noticiaris cinematogràfics que es trobin en el circuit d'explotació poden continuar fins la seva finalització.
- Que cap operador cinematogràfic que no pertanyi a l'entitat *Noticiarios y Documentales Cinematográficos* NO-DO, o que no treballi degudament autoritzat per aquesta, podrà obtenir reportatges cinematogràfics. Cap laboratori podrà manipular pel·lícula cinematogràfica d'aquest tipus que no hagi estat rodada pels operadors autoritzats anteriorment, havent d'informar de qualsevol encàrrec que se li faci en un altre sentit.

⁷⁹ *Anuario del Cine español (1955-1956)*, Sindicato Nacional del Espectáculo. Servicio de Estadística y Publicaciones, p. 708.

- El NO-DO es projectarà amb caràcter obligatori a tots els locals cinematogràfics d'Espanya i de les seves possessions durant totes les sessions.

L'animació espanyola no només va patir el desgreuge de produir en un estat poc sensible al seu desenvolupament industrial (Manzanera, 1991) sinó que també va rebre les conseqüències de la relació d'aquest amb l'exterior. Emilio de la Rosa justifica la decadència del curt animat espanyol a finals dels anys quaranta com a resultat de les maniobres polítiques que tenien lloc a nivell mundial, fent referència a un dels curts que Josep Escobar va animar per l'*Hispano Gráfico Films*, *El cascabel de Zapirón* (1943):

El que em sembla una injustícia és que la gent li donés l'esquena perquè no estava en color com els curts americans, que arrasen quan arriben. Crec que és l'únic pel que va valdre la pena l'aliança entre Franco i Hitler, i és que durant tot aquest període, com que els americans boicotejaven les sales espanyoles, s'ha de crear una infraestructura, i quan els americans han guanyat la guerra, s'ha acabat l'època daurada del curt espanyol (Heitz, 2007: 179).

La naixent infraestructura que va fomentar una indústria de l'animació a Barcelona a principis dels anys quaranta del segle passat, afavorida per l'autarquia política, no va poder sobreviure a l'allau de produccions estrangeres que arribaren a les sales espanyoles a finals de la dècada. L'obligatorietat del NO-DO va acabar abolint un incipient hàbit espectral dels curts d'animació autòctona que ja no permetria fer marxa enrere. El fracàs comercial d'*Érase una vez...* i de *Sueños de Tay-pi* van tancar amb un regust amarg una edat daurada que s'havia encetat plena d'esperances i projeccions de futur. La indústria animada de la dècada següent havia après massa bé la lliçó i va ser incapaç d'aixecar un sol projecte de llargmetratge en tota Espanya.

4.2.2- Les mesures de protecció

L'any 1940, del total de 230 films estrenats a Madrid, tan sols 26 van ser produïts a Espanya⁸⁰. La producció nacional posterior a la conflagració tenia, en conseqüència, un tall bastant reduït del pastís cinematogràfic estatal. Després del desmantellament de les infraestructures de la Segona República i la confiscació de la producció cinematogràfica dels partits d'esquerreres, es van prendre una sèrie de mesures per tal de promoure una producció nacional autàrquica sota les directrius del règim franquista.

Com a mesures de protecció de la cinematografia nacional durant l'autarquia, van ser fonamentals dues lleis ministerials promulgades l'11 de novembre del 1941 i el 18 març 1943, que en el camp de l'animació van servir d'estímul per a la creació. A l'empara de la primera llei ministerial, van ser bonificats els curtmetratges de Dibsono Films *Don Cleque de los monos*, l'any 1943, i amb la segona llei foren guardonats els curtmetratges de Dibujos Animados Chamartín *Civilón y el Pirata Aguarrás*, l'any 1944, i *Don Cleque y los Indios*, 1945, ambdós dirigits per Francesc Tur⁸¹. Pel que fa als llargmetratges, atès els contactes amb estaments falangistes del seu productor, el film *Garbancito de la Mancha*, del 1945 i dirigit per Artur Moreno, va ser guardonat pel Sindicat Nacional de l'Espectacle obtenint entre vuit i nou llicències d'importació (Candel, 1993: 49) i va obtenir els beneficis que li pertocaven en ser declarada d'Interès Nacional.

Per tal d'instaurar mesures proteccionistes i promoure la producció nacional, es creà també la Subcomissió Reguladora de Cinematografia. L'ordre ministerial del 18 de maig del 1943 perseguia el foment del cinema nacional bonificant les empreses que s'impliquessin en la producció a Espanya amb un lot de deu llicències d'importació de pel·lícules estrangeres, sempre i quan el cost del film nacional fos superior a les 400.00 pessetes i la cinta pogués

⁸⁰ La resta de la producció se la repartien majoritàriament Alemanya (71) i Nord-amèrica (77) degut, en bona part, al context històric internacional del moment (Gubern, 1976: 43).

⁸¹ Els tres curtmetratges premiats pel Sindicat Nacional de l'Espectacle van rebre una bonificació de 25.000 pessetes els dos primers i 10.000 el darrer, segons consta al *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano (1940-1949)*, p. 491-492 i 661.

ser exportada. Com que feta la llei feta la trampa, el règim va veure com es produïen pèssims llargmetratges que no es rendibilitzaven a les sales sinó a través de les llicències d'importació de films estrangers: exhibir un film americà era negoci segur, exhibir-ne un d'espanyol era la rifa.

La concessió de llicències d'importació com a recompensa per haver produït un film nacional comportà noves contradiccions respecte els anhels autàrquics de l'economia espanyola, ja que com més produccions es realitzessin, major nombre de films estrangers s'importaven i menys possibilitats tenien els espanyols (Monterde, 2017: 197). Així s'augmentava l'especulació per sobre de la professionalitat, convertint el productor en tan sols un intermediari. Si a aquest context hi afegim l'exili o la supressió física de molt dels professionals del sector que militaren en el bàndol dels vençuts, el panorama no resultava gaire esperançador. En aquest sentit, i a tall d'exemple, recuperem un comentari sobre els permisos d'importació de Jaume Baguñà, que fundà *Dibujos Animados Chamartín* en fusionar-se amb la distribuïdora i productora madrilenya *Chamartín*. El productor català explicava en una entrevista amb Jordi Artigas a principis dels vuitanta que el negoci cinematogràfic no eren els dibuixos animats, ja que per rentabilitzar-los s'havien de complementar:

Jo insistint [a Tomàs Bordegaray]: demani permisos d'importació. Sabia que estaven a punt d'entrar uns quants Popeye. I jo li vaig dir: Don Tomás, enganxi els Popeye. Quan encara hi havia el cine Kursal... Li dic; se n'hi va, diu que té una pel·lícula de la Greta Garbo, però junt amb aquesta pel·lícula, aquest curt espanyol. I després aquest Popeye. No tingui por, que si vostè té la Greta Garbo, aquests senyors li passaran els *Dibujos Animados Chamartín* i el què vostè vulgui (Fons Artigas, 1981).

Malgrat l'existència d'ajudes ministerials que fomentaven la producció cinematogràfica nacional, aquestes no tenien en compte les característiques industrials específiques

del cinema d'animació. La manca de sensibilitat envers aquest llenguatge per part dels integrants de les comissions encarregades d'atorgar els crèdits sindicals, com la Subcomissió Reguladora de la Cinematografia, dificultava la presència de llargmetratges animats en el panorama espanyol del franquisme, malgrat les ajudes ministerials. El productor executiu d'*Érase una vez...*, Josep Benet, se'n queixava en una carta, tanmateix força reveladora de l'estat de les coses, adreçada al seu amic Eliseo Casal:

Per això hem d'afrontar un criteri oficial que s'expressa dient que una pel·lícula de dibuixos animats només pot costar un milió de pessetes... Quina sort si fos així! ¡Només el fet d'utilitzar el sistema de color "cinefotocolor" ens costa 400.000 pessetes! Aquest desconeixement de la tècnica del dibuix animat ens pot perjudicar molt. Ara mateix no es comprèn a la Subcomissió que necessitem més material verge que una pel·lícula en blanc i negre. Si només sabessin que hem de fotografiar cada fotograma en vermell i blau, i que el negatiu definitiu és el doble⁸².

82 Carta de Josep Benet a Eliseo Casal, 30 desembre 1949. Fons Josep Benet.

4.2.3- El sistema de categories i la declaració d'Interès Nacional

Els títols de "pel·lícula d'interès nacional" només podran atorgar-se a les pel·lícules produïdes a Espanya i que tinguin quadres artístics i tècnics essencialment espanyols.

També es considerarà fonamental per a l'expedició de l'esmentat títol que la pel·lícula contingui mostres inequívocues d'exaltació de valors racials o ensenyaments dels nostres principis morals i polítics.

Ordre Ministerial del 15 de juny del 1944.

Per tal d'assolir mesures proteccionistes més eficaces, la Subcomissió Reguladora de la Cinematografia va introduir la qualificació dels films per categories, segons la qualitat, barem difícil de sospesar, i el cost, que havia de ser superior a 750.000 pessetes. Els barems de qualificació es van restringir en anys posteriors. Així els films nacionals de primera categoria obtenien el màxim nombre de llicències d'exportació (4 el 1947 i 2 el 1948), els de segona, menys (2 el 1947 i 1 el 1948) i els de tercera, cap. Les llicències d'exportació permetien doblar el film i cedir a tercers la distribució en territori espanyol (Monterde, 2017: 198).

Segons el pressupost inclòs en l'expedient de censura d'Alcalá de Henares, el cost final d'*Érase una vez...* va ser de 4.372.521,55 pessetes: per tant, complia de sobres el requisit del cost. Al film d'animació li pertocaven tres llicències d'importació, que es van establir per normativa amb els nous barems publicats pel Ministeri d'Educació Nacional el 29 de juliol de l'any 1948 gràcies a la categoria de l'Interès Nacional creada l'any 1944⁸³. A l'expedient

83 *Anuari del Cine Español (1955-1956)*, p. 718.

de censura del film hi ha un document oficial del 31 de juliol de 1952 on el Director General de Cinematografia i Teatre, Joaquín Argamasilla (1905-1985), demanava que es concedís a *Estela Films* un permís d'importació que encara no li havia estat concedit malgrat que el seu film d'animació havia rebut l'Interès Nacional el 6 d'octubre de 1950⁸⁴.

Joaquín Argamasilla ja havia intervingut a favor del film, tot fent una petició el 5 d'octubre del 1950 per tal que li fos atorgat l'Interès Nacional degut a l'acceptació que havia tingut el film a la Biennal de Venècia⁸⁵. En una nota per a la radio del 7 d'octubre del 1950, es mencionava la raó que va forçar l'atorgament d'aquest premi: "[...] principalment pel fet que la pel·lícula ha tingut una acceptació molt favorable a les projeccions de caràcter internacional de la Biennal de Venècia d'enguany [1950]"⁸⁶. Tanmateix, d'aquesta llicència que es devia a *Estela Films*, i que reclamava Argamasilla dos anys després de la seva estrena, no se'n torna a parlar en els 115 folis de l'expedient de censura, que cobreix un període del 1944 al 1988. Si no n'ha quedat constància, tot i l'alt grau de burocratització de l'aparell censor del règim, és que molt probablement aquesta llicència d'importació no es va arribar a concedir.

Pel que fa a l'Interès Nacional, com hem dit, s'atorgava si el film comptava amb un quadre tècnic-artístic espanyol i si contenia "mostres inequívokes d'exaltació de valors racials o ensenyances dels nostres principis morals i polítics": és a dir, que havia de comptar amb certs valors racials o principis morals i polítics afins a la ideologia dominant franquista⁸⁷. Segons aquests paràmetres, l'expedient de censura ens mostra que es va denegar primer i atorgar després l'Interès Nacional a l'òpera prima d'*Estela Films* gràcies a la pressió internacional en haver rebut un premi a la Biennal de Venècia del 1950. Sortosament, doncs, l'Interès Nacional va ser atorgat a temps per utilitzar-lo com a propaganda i obtenir millors condicions d'explotació.

84 Expedient de censura 36/3385, p. 80.

85 Op. cit. p. 73.

86 Op. cit. p. 79.

87 *Anuario del Cine Español (1955-1956)*, p. 710.

L'objectiu que es perseguia en implementar la legislació existent en matèria de categories cinematogràfiques amb l'Interès Nacional era el de "corregir les deficiències que existeixen actualment, i que poden ser la causa que les mesures protectores anteriors no arribin a assolir l'eficàcia per a la qual foren creades" (Ordre Ministerial del 15 de juny de 1944)⁸⁸. Aquesta nova categoria també volia fer-se ressò de la situació de desigualtat que patien els films produïts a Espanya i que coincidien a les cartelleres amb produccions estrangeres que, sense intervenir-hi cap professional espanyol, responien a les exigències morals, socials i polítiques del nou estat. Per tant, allò que perseguia també aquesta categorització fílmica, dit amb nomenclatura actual, era promoure la discriminació positiva dels films espanyols en el sector de l'exhibició. Per aconseguir-ho, es van establir una sèrie d'articles delimitant l'abast de les ajudes que reproduïm a continuació.

"Article 1r. Els films que rebin la categoria d'interès Nacional tindran preferència en la contractació a les sales de projecció cinematogràfica de territori nacional.

Article 2n. Aquesta preferència fa referència sobretot a:

- a) L'estrena en l'època més convenient de la temporada cinematogràfica.
- b) Unes mínimes condicions en igualtat amb allò establert normalment en el mercat cinematogràfic.
- c) Prioritat en les reestrenes, segons allò establert en el punt anterior.
- d) Obligatorietat de projecció mentre l'aforament total del cinema sigui com a mínim d'un 50%.

Article 3r. Només podran rebre la categoria d'Interès Nacional aquells films produïts a Espanya i amb tècnics i artistes espanyols".

88 Op. cit. p. 708.

A tots aquests requisits s'hi afegia, com hem dit, que el film contingués els valors morals i polítics del nacional-catolicisme⁸⁹. La concessió de la categoria d'Interès Nacional es deixava en mans del Vicesecretari d'Educació Popular, que s'encarregava de concedir o denegar la categoria havent fet una lectura prèvia dels informes generats per la Secció de Cinematografia i Teatre i de la Comissió Nacional de Censura Cinematogràfica.

Cal tenir en compte que els films nacionals que enaltien valors polítics i morals afins al *Movimiento* competien en igualtat de condicions amb els estrangers que també ho feien, sempre i quan tant la secció de Cinematografia i Teatre com la de Censura creguessin convenient aplicar-los aquesta categorització. Gràcies al doblatge, els films nacionals també competien amb els americans en trobar-se en igualtat idiomàtica. L'abril del 1941, en ple fervor hispànic i en un intent de silenciar les minories idiomàtiques de la península, es va prohibir l'exhibició de films en versió original instaurant l'obligatorietat del doblatge en espanyol⁹⁰.

Aquest cop mortal etzibat a la cinematografia nacional va afectar els hàbits de l'espectador amb canvis que arriben fins els nostres dies. L'espectador, avesat al cap del temps a veure els films doblats a al castellà, va imposar l'obligatorietat del doblatge per imperatiu econòmic, i això va convertir aquesta obligatorietat en innecessària al cap d'uns anys. Aniquilades les traves idiomàtiques, la producció americana, amb més mitjans tècnics i industrials, s'ofertava a les sales al mateix nivell que l'espanyola en detriment d'aquesta darrera (Gubern, 1976: 36).

Josep Benet, productor d'*Érase una vez...*, havia expressat al seu equip l'esperança en que el film portés el títol en català, però l'Ordre Ministerial del 23 d'abril de 1941, en l'apartat número 8, era taxativa al respecte:

Queda prohibida qualsevol projecció cinematogràfica en un altre idioma

⁸⁹ Op. cit. p. 708.

⁹⁰ Ordre Ministerial del 23 d'abril del 1941.

que no sigui l'espanyol, exceptuant una autorització que concedirà el Sindicat Nacional de l'Espectacle, d'acord amb el Ministeri d'Indústria i Comerç, i sempre i quan les pel·lícules en qüestió hagin estat prèviament doblades. El doblatge s'haurà de fer en estudis espanyols que radiquin en territori espanyol i per personal espanyol (Gubern i Font, 1975: 36).

La prohibició va sorgir efecte i va tenir conseqüències més enllà de la seva derogació, amb la mort del dictador. No trobem cap llargmetratge d'animació en versió original catalana fins que l'any 1989 s'estrena *Peraustrínia 2004*, gràcies als esforços titànics que durant tres anys van dur a terme Àngel García i Fermí Marimón des dels seus estudis del Prat de Llobregat⁹¹. Els primers dibuixos que van parlar en català ho feren amb les veus d'uns joves Josep Linuesa i Blanca Pàmpols.

Les conseqüències de prohibir l'exhibició dels films en versió original no només s'estendran en el temps sinó que s'infiltraran de manera irreversible en els hàbits espectaculars dels espanyols: el públic avesat al cinema estranger doblat en castellà condemnarà al fracàs qualsevol intent d'exhibir en versió original. Tal i com ho resumeixen Romà Gubern i Domènec Font, l'obligatorietat del doblatge va tenir també tres conseqüències furibundes en la cinematografia de l'Estat: a nivell estètic, va substituir l'expressivitat de les veus dels actors per l'estereotipació dels actors de doblatge; a nivell comercial, va produir un marcat desgreuge pel cinema espanyol enfront el que venia de fora; i a nivell literari, va permetre a les instàncies censors manipular els guions originals amb total impunitat (Gubern i Font, 1975: 36-37).

Des del punt de vista de la cinematografia feta a Catalunya, durant l'autarquia el 70% dels títols premiats amb el sistema de categories eren resultat del treball de poc més de nou

⁹¹ La producció d'aquest primer film d'animació en versió original catalana es pot consultar al catàleg de l'exposició que li va dedicar l'Ajuntament del Prat de Llobregat l'any 2008: García, A., et al., *Àngel García Vidal. Fermí Marimón*. Barcelona: Ajuntament del Prat.

realitzadors (Monterde, 2017: 199). D'aquests només n'hi havia un que produís a Barcelona, Ignacio F. Iquino (1910-1994), i un que ho feia a Madrid i Barcelona, Ladislao Vajda (1906-1965). La resta vivien i produïen a la capital del Regne d'Espanya. Aquestes dades mostren un panorama desolador per la cinematografia catalana malgrat viure una edat d'or del dibuix animat durant la primera meitat dels anys quaranta.

Les dades del Servei Nacional d'Estadística reafirmen les conclusions de la historiografia: la continuïtat del cinema a la capital catalana després del cop d'estat es deu a la tenacitat d'Ignacio F. Iquino, un fill de Valls que va decidir anar a provar fortuna a la capital. Després d'associar-se amb el seu cunyat Francesc Ariza i crear la productora *Emisora Films*, no va dubtar en produir llargmetratges comercials pel gran públic fets amb poc pressupost i menys temps però de gran rendiment. Els seus films dels anys quaranta van contribuir a crear una indústria cinematogràfica amb seu a Catalunya generant un planter de tècnics, actors i guionistes professionals que omplien tan els estudis de rodatge i doblatge d'*Orpheus Films* com els laboratoris de *Cinefotocolor*.

Cal tenir en compte que després de la Guerra Civil cert sector de la burgesia de la capital Comtal va veure en el cinema un mitja d'expressió amb certs valors que s'allunyaven del cinema de creuada que es promovia des de la capital del règim. Aquesta burgesia fou la que va donar llum verda al projecte de dibuixos animats amb què es va topa l'any 1948 Josep Benet, llavors secretari de Fèlix Millet i Maristany.

Tanmateix, després d'*Érase una vez...*, i un cop traslladada *Estela Films* a Madrid per pressions polítiques i econòmiques, ja no es va tornar a fer cinema de dibuixos animats a Espanya fins la dècada dels seixanta. Els més de deu anys de desert en el terreny de l'animació de llargmetratges a Espanya van ser fruit dels intents de centralització del règim franquista, que van acabar podant les inquietuds dels tres estudis que havien arribat a produir llargmetratges d'animació en terres catalanes: els *Balet y Blay*, els *Dibujos Animados Chamartín* i els *Estela Films*. Jaume Baguñà es va retirar progressivament d'un negoci

que va acabar sent ruïnós però que va saber aprofitar reorientant-lo a la producció de curtsmetratges d'animació didàctics amb el suport del Ministeri d'Educació i amb la creació de l'*Editorial Científica Cinematogràfica* sota l'empareda de *Baguñà Hnos S.L* el 1945 (Baguñà, 2016: 44).

L'empresa *Balet y Blay*, després de produir el seu tercer i darrer llargmetratge, *Sueños de Tay-pi*, va tancar l'estudi de Vallcarca (Vidal, 2012 : 27). La premsa de l'època no se'n va fer ressò (Candel, 2003: 484), i d'aquest darrer film tan sols es conserva un cartell anunciant la seva estrena al Cine Avenida de la Luz el desembre del 1952 a Barcelona⁹². Malgrat l'empenta de la postguerra, la decadència del cinema d'animació fet a Catalunya de finals dels anys quaranta va ser paral·lela a la de la producció de ficció catalana: ambdues acaben sent desplaçades per la producció de Madrid com a resultat d'una dictadura que vol reafirmar el seu poder a tots nivells des del centre de l'Estat. En una entrevista a Jaume Baguñà l'any 1981, aquest afirmava taxativament: "Si Dibujos Animados Chamartín hagués estat a Madrid, encara n'estaríem fent" (Fons Artigas, 1981).

4.2.4- El premi a la Biennal de Venècia

L'onzena edició de la Biennal de Cinema de Venècia va tenir lloc entre el 20 d'agost i el 10 de setembre del 1950. La producció d'*Érase una vez...* s'havia acabat el 27 de juny, i per això es va ser a temps d'inscriure la pel·lícula a la mostra d'aquell mateix any en representació d'Espanya al costat de produccions de José Luis Sáenz de Heredia (*Don Juan*), Rafael Gil (*La noche del sábado*), Eusebio Fernández Ardavín (*Vértigo*) i José Maria Rosal (*El trasplante de córnea en España*).

Tanmateix, els obstacles que va haver d'afrontar el film abans d'arribar a Venècia no van ser pocs, i els hem pogut reconstruir gràcies als documents del Fons Josep Benet que es troben

⁹² *La Vanguardia*, 21 de desembre del 1952, p. 26.

dipositats a l'Arxiu Nacional de Catalunya. A partir d'aquests documents, i d'altres inclosos en l'expedient de censura del film, hem pogut resseguir les diferents etapes per les quals va passar el film des que es va finalitzar el 27 de juny⁹³ fins que se li va atorgar una Menció Especial en el certamen italià.

Un cop es va haver posat punt i final a la producció el 22 d'abril i després d'haver passat les fases de sonorització i muntatge, el 26 de juny del 1950 els laboratoris *Fotofilm* de Barcelona certificaven el tiratge de la primera còpia estàndard del film⁹⁴. El dia 2 d'agost la productora va enviar una còpia del film al Festival venecià, tal i com ho expressà el seu productor tres dies després en una carta que transcriurem posteriorment. Transcorregut el termini de resolució, el 27 de juliol del 1950 Josep Benet reproduïa en una epístola el comunicat oficial que havia rebut anunciant que el seu film de dibuixos animats havia estat seleccionat per representar Espanya al Festival de Films per infants de la Biennal de Venècia d'aquell mateix any⁹⁵. Josep Benet s'expressava en aquests termes al secretari de l'Oficina Catòlica Internacional de Cinema, André Ruskowski, a qui transmetia l'enorme responsabilitat que aquesta elecció comportava. La rellevància de participar en el certamen italià venia donada per dos motius: en ser la primera vegada que Espanya participava en aquest festival en l'apartat d'animació, i perquè, tot i la imminència del certamen en el moment d'escriure la carta, encara no en coneixia les seva normativa. En una altra epístola del seu arxiu personal, el productor del film analitzava les possibles conseqüències d'aquesta admissió en els termes següents:

Un èxit a Venècia - cosa que no oblidó que és difícil - representaria una campanada per aquells que a Espanya podrien ajudar en la nostra labor i no ho fan. Potser seria la base de la sòlida empresa cinematogràfica que aspirem a crear⁹⁶.

93 Expedient de censura 36/3385, p. 62.

94 Op. cit., p. 65.

95 Carta del 27 de juliol del 1950. Fons Josep Benet.

96 Carta de Josep Benet a André Ruskowski, 27 de juliol del 1950. Fons Josep Benet.

Com podem comprovar, la idea de donar continuïtat a la indústria de la comunicació de masses amb seu a Barcelona era un motor fonamental del projecte. A partir del moment en què el film va ser admès al certamen venecià, Josep Benet, en les seves funcions de producció, anà preparant el terreny per afavorir l'aterratge del film al Festival. La seva pertinença a associacions catòliques amb delegacions internacionals li va permetre entrar en contacte amb el representant a Brussel·les de l'OCIC, l'Oficina Catòlica Internacional de Cinema: André Ruskowski.

Amb data de 31 de juliol de 1950, Ruskowski, com a Secretari General de Relacions exteriors de l'OCIC, felicitava a Josep Benet perquè el seu film havia estat escollit per representar Espanya al II Festival Internacional de Film per Infants de la Biennal de Venècia i aprofitava per demanar-li la seva presència com a ponent en unes jornades que organitzava el reverend pare Leo Landers dins el festival venecià del 16 al 18 d'agost, ja que els dos representants espanyols amb qui comptava havien denegat la participació. Responent a una pregunta de Josep Benet feta en la carta anterior, André Ruskowski li contestava que pel que feia a afavorir la presència del film al festival, es podia adreçar amb confiança al mateix reverend pare Landers, que formaria part del Jurat Oficial del Festival de Film per Infants. Per tal que l'esmentat pare en tingués coneixement, Ruskowski li enviaria una còpia de la present carta i també l'enviaria a Antonio Petrucci, director general de les manifestacions cinematogràfiques de la Biennal i que havia de formar part del jurat durant el Festival.

Un dels consells que d'André Ruskowski donava a Josep Benet en aquesta missiva era el d'endur-se una còpia del film en una de les maletes de viatge, per assegurar-se que aquesta arribava a temps. El dia 5 d'agost Josep Benet contestava a Ruskowski a través d'una epístola que exterioritzava alguns dubtes referents a la possibilitat de desplaçar-se a temps a l'estranger. La vídua de Josep Benet recorda a dia d'avui que, per les seves vinculacions amb l'exèrcit republicà durant la Guerra Civil, el règim franquista no deixava sortir el seu

marit d'Espanya, així que Benet, Florència i Cirici van estar patir fins al darrer moment per aconseguir un visat legal que els deixés viatjar a Venècia (entrevista a l'autora, 2013). A continuació, transcrivim la darrera carta que Josep Benet envià a André Ruzskowski a principis d'agost:

La còpia d'*Érase una vez...* va sortir el dia 2 per via aèria cap a Venècia perquè pugui arribar a temps per participar en el festival. Jo, per la meua part, espero tan sols la resolució del meu passaport per poder també sortir cap a Venècia per assistir a la projecció del film i al mateix temps conèixer les altres produccions que es representaran, perquèestic segur que molt podrem aprendre d'elles. [...] L'única cosa que en aquests moments em preocupa és que hem enviat el nostre film sense conèixer el reglament del Festival i sense saber si encaixa dins del Festival del Film Infantil o si hauria de passar a formar part d'altres sessions d'aquest⁹⁷.

El Festival de cinema de Venècia del 1950 va servir de baròmetre per analitzar com encaixaven en un mateix escenari produccions tan dispars com l'americana i l'europea, al mateix temps que començaven a tenir una presència notable, que augmentaria en properes convocatòries, films de procedència oriental. El jurat de la Mostra estava format per destacades personalitats italianes: Mario Gromo com a president, Umbro Apollonio, Antonio Baldini, Ermanno Contini, Piero Gadda Conti, Arturo Lanocita, Gian Luigi Rondi, Turi Vasile i Adone Zecchi. El lleó d'or al millor film se'l va endur una producció francesa: va ser entregat al realitzador i periodista francès André Cayatte (1909-1989) pel seu film *Justice est faite* (Justícia cumplida).

⁹⁷ Carta de Josep Benet a André Ruzskowski, 5 d'agost del 1950. Fons Josep Benet.

A la Biennal de Venècia del 1950 s'hi presentaven tres directors a concurs que, tot i no obtenir la preuada estatueta, han aconseguit sobreviure al pas del temps: Roberto Rossellini (1906-1977), amb *Stromboli, terra di Dio* (Stromboli, tierra de dios), oferia les darreres cuejades del neorealisme, John Huston (1906-1987), amb *The asphalt jungle* (Jungla de asfalto), es delitava com un peix a l'aigua en el gènere negre, i Elia Kazan (1909-2003), amb *Panic in the streets* (Pánico en las calles), exorcitzava la paranoia dels jerarques americans amb un thriller catastrofista amb invasió bacteriològica inclosa. Aquest darrer film va guanyar un Òscar a la millor sinopsis, un premi que tan sols fou atorgat durant poc més de vint anys (del 1929 al 1956) i que demostrava una conformitat conflictiva de l'*establishment* envers aquest director. Elia Kazan va admetre posteriorment la seva pertinença al partit comunista davant la Comissió d'Activitats Anitamericanes sense arribar a denunciar-ne a cap dels seus membres⁹⁸.

El cinema americà present a la mostra era un retrat de les convulsions que estava patint la societat americana fruit de la caça de bruixes exercida per un sector de la indústria marcadament de dretes, i les seves conseqüències es van fer paleses en l'imaginari cinematogràfic dels films americans del festival. El pànic explicitat en el títol del film de Kazan era el que sentia la societat americana enfront el comunisme, que projectava la seva ombra allargassada en la dimensió obscurantista d'una part del cinema negre on començava a arrelar la Guerra Freda. El principal protagonista d'aquesta caça i captura de bruixes que encara afectava la producció cinematogràfica americana fou, com ja hem comentat, el senador Anthony McCarthy.

Elia Kazan fou un pro-maccarthista convençut mentre que John Houston continuà fent films *noir* aliè a la paranoia política engendrada pels republicans americans.

⁹⁸ Elia Kazan va comperèixer davant aquesta comissió el 14 de gener del 1952: "En la declaració del 14 de gener, Kazan va reconèixer haver militat durant dinou mesos al Partit Comunista però va defugir denunciar els noms d'antics camarades Aquesta declaració va deixar naturalment a Kazan en una postura vulnerable i és probable que la indústria hagi exercit fortes pressions sobre ell [...]" (Gubern, 1987: 74).

Era el gran moment del cinema en temps de crisi, negre i ple de claroscurs, on abundaren gàngsters sense misericòrdia en jungles d'asfalt o científics amb dubtes morals que es jugaven el futur del món amb la bomba atòmica entre mans.

Tant Elia Kazan com John Houston s'instauraran en la història del cinema com a referents d'una època, i per això l'any 1950 no se'n van anar de Venècia amb les mans buides: Sam Jaffe (1891-1984) s'endugué el premi al millor actor en el film de Houston i Elia Kazan el premi internacional. El director italià Roberto Rossellini va ser el gran vençut d'aquest certamen, justificant el proverbi que diu que ningú és profeta a la seva terra.

Fent inventari de la temàtica dels films presentats a concurs l'any 1950, constatem que el cinema negre va ser predominant en aquella convocatòria amb un films de gàngsters que es materialitzaven en un moment crepuscular del gènere (Houston) o que acabaven desembocant en el thriller (Kazan). Cal inserir *Stromboli* dins l'etapa neorealista de Rossellini, i és un dels pocs films d'aquella mostra amb parella romàntica protagonista. També hi trobem una pel·lícula carcerària de John Cromwell (1887-1979), *Caged* (Sin Remisión), un film d'intrigues polítiques com *Secreto de Estado* (Sidney Gilliat, 1908-1994), en el què un cirurgià interpretat per Douglas Fairbanks descobreix la mort d'un dictador que cal amagar. A *Ultimátum*, els germans Roy (1913-2001) i John Boulting (1913-1985) tancaven la cartellera del festival amb un film catastrofista, on una bomba atòmica amenaçava el futur de la vida a la terra.

El pessimisme imperant en els films d'aquell any va ser posat en evidència per l'enviat especial de la revista *Fotogramas* a Venècia, Luciano d'Acosta, que es queixà en la seva crònica de la manca de films on l'amor fos protagonista i motor de la història. El cinema, com a reflex social d'una època, no podia edulcorar la Guerra Freda que tot just començava a treure el nas a la mostra. Els dos blocs polítics amb ideologies radicalment oposades es flairaven en els temes explorats pels films i els judicis emesos pel jurat.

Dels aires conservadors de la mostra en fou un bon exemple la gran notícia de la qual es feia ressò la revista *Fotogramas* advertint la presència d'un film controvertit en tenir una al·lusió divina en el títol:

Una altra notícia sensacional és la que fa referència a la prohibició de la pel·lícula *Dieu a besoin des hommes*. Jean Delannoy [el director] ha protestat. Total: el conseller religiós de l'ambaixada de França al Vaticà visionarà la pel·lícula i informarà sobre ella (D'acosta, 1950: 13)⁹⁹.

Als anys cinquanta es va obrir una nova etapa pel que fa a l'atorgament dels premis de la Biennal. En aquest període es va produir un moment d'expansió internacional i van començar a ser protagonistes del festival noves cinematografies com la japonesa i l'índia. El divisme, tant de directors que es refermaven com a tals (Fellini, Antonioni) com d'actors i actrius (Marlon Brando, Brigitte Bardot), començava a generar un *star system*, motor d'atracció i expectació que va permetre que el festival adquirís major ressò en la premsa internacional. El món cinematogràfic occidental començava a treure's la bena dels ulls davant la riquesa narrativa d'orient: *Rashômon*, d'Akira Kurosawa (1910-1998), va ser premiada per unanimitat l'any següent. Kenji Mizoguchi (1898-1956) trigarà menys d'una dècada a desembarcar a la ciutat dels canals.

Enmig de l'obscurantisme imperant a Venècia, que era un reflex d'un moment de canvi en el què encara estaven per sargir les ferides de la Segona Guerra Mundial, l'equip d'*Estela Films* aterrava a la Biennal amb una cinta d'argument escapista amb rerefons dissident d'un país que vivia sota una dictadura. Haver obtingut el vist-i-plau del règim no va evitar que la *troupe* de catalans formada pel director del film, Alexandre Cirici, el productor, Josep Benet, i la seva dona, Florència Ventura, arribés amb retard per problemes amb el passaport que restringien la sortida dels seus membres a l'estranger.

⁹⁹ *Fotogramas*, 2 de setembre del 1950.

Les notícies que arribaven a Espanya amb la revista *Primer Plano* sobre el festival el 27 d'agost demostraren les esperances depositades en la Ventafocs de Benet, que s'estrenava a la Biennal uns dies més tard que la seva competidora americana:

La primera pel·lícula que es va exhibir a la Biennal va ser «Cinderella» de Walt Disney. [...] Walt Disney ha fet una versió bastant lliure barrejant personatges de carn i os i dibuixos. Hem d'advertir que a Venècia coincideixen dues "ventafocs". Perquè la pel·lícula de dibuixos amb colors «Érase una vez... » espanyola que es passarà a la Fira, és també una versió del conte de Perrault (Gómez, 1950: 23)¹⁰⁰.

Una setmana abans de començar el festival, els tràmits perquè Josep Benet, la seva dona, Florència Ventura, i Alexandre Cirici viatgessin a Itàlia encara no havien finalitzat. Davant la impossibilitat de ser a Itàlia entre els dies 16 i 18, quan Benet i Cirici s'havien compromès a fer unes xerrades dins els actes previs al certamen, el productor va enviar un telegrama al pare Landers el 14 d'agost excusant la seva absència:

PRODUCTORS ERASE UNA VEZ EN NO HAVER-NOS TRAMITAT ENCARA PASSAPORTS
SORTIDA ESPANYA RETRASSEM CONTRA NOSTRA VOLUNTAT ARRIBADA VENECIA
STOP PREGUEM EXCUSI INVOLUNTARI RETRÀS. BENET ESTELFILM. 14-8-50.

Aquest retràs, degut als tràmits de la burocràcia franquista, va tenir dues conseqüències nefastes: Josep Benet i Alexandre Cirici Pellicer no van poder assistir a les conferències sobre cinema per infants, on el reverend pare Landers els havia proposat com a conferenciants, ni van poder visionar la seva pròpia pel·lícula, que es va passar al festival sense comptar amb la presència de membres de l'equip entre el públic.

¹⁰⁰ *Primer Plano*, 27 d'agost del 1950. José Luís Gómez Tello (1916- 2003), que signava aquest reportatge, fou un periodista falangista madrileny que va esdevenir redactor en cap de la revista *Primer Plano*. El seus guions van ser premiats per l'administració franquista. Va publicar llibres sobre cinema, com *Canción de invierno en el Este*, i va donar conferències sobre temes polítics i cinematogràfics.

Les crítiques que es conserven sobre l'estrena d'*Érase una vez...* a Venècia no s'arriben a posar d'acord sobre la qualitat filmica de la cinta, i veurem que difereixen força si comparem el punt de vista de la premsa espanyola i el de la crítica italiana present al festival en motiu del certamen.

La revista italiana *Cinema* va fer un repàs de la filmografia del festival d'aquell any. En l'apartat que dedica als films per a infants, el rotatiu parla d'*Érase una vez...* i de les dificultats de l'animació espanyola per desempallegar-se del llastre patern disneyà, conclouent que el cinema d'animació espanyol dels anys cinquanta es trobava molt lluny de l'autonomia estètica que ja havien aconseguit països presents anteriorment al certamen com Polònia o els països de l'Est. L'article el signa Paolo Gobetti (1925-1995), i el peu de foto d'una vista panoràmica del castell i dels voltants del país de la Ventafocs, obra de Cirici Pellicer, vol exemplificar la manca d'independència del dibuix espanyol esgrimint la semblança d'aquest castell amb el de Disney, un aspecte que tractarem en parlar dels referents pictòrics del film en l'apartat 12.1.

Paolo Gobetti fou un autor i crític italià especialitzat en l'àmbit cinematogràfic que escrivia a la revista *Cinema*, la qual estava dedicada a la divulgació cinematogràfica. La seva editora fou Ottavia Vitagliano (1894-1975) i el director Adriano Baracco (1907-1976). Periodista i productor italià, Baracco va fundar una productora amb la qual realitzà alguns films per infants amb el nom de *Zenith Cinematografica*. També va editar nombroses revistes dedicades al cinema com ara "Hollywood - settimanale cinematografico" o "Nouvelle Film". Com a autor, va escriure algunes obres de fantasia sota el pseudònim d'Audi Barr.

Incapaç de contextualitzar la cinta de Benet dins la producció cinematogràfica espanyola ni en el marc de la producció animada de la resta d'Europa - que en aquell moment encara no havia produït cap llargmetratge d'animació tradicional -, Paolo Gobetti se serveix de la revista d'Adriano Baracco per fer una crítica àcida de la pel·lícula:

Desafiant i ocupant l'únic lloc que li queda a l'obra espanyola, *Érase una vez...*, ha tingut la poca fortuna d'arribar contemporàniament a l'edició i amb la poca habilitat de tractar la mateixa història que Walt Disney. El seu defecte principal és la manca d'originalitat respecte el projecte disneyà, de qui la protagonista és una còpia de la Blancaneu o la Ventafocs, tot i que la major part de les troballes, alguna força bona, provenen directament del *cartoon* de l'altra banda de l'Atlàntic. I si es té en compte que ja la Cinderella de Disney denota un estancament de fantasia preocupant però previsible, els passos incerts de la Ventafocs indiquen quant camí i en quina direcció tan oposada ha de caminar el dibuix animat espanyol per assolir la seva autonomia artística (Gobetti, 1950: 149).

La historiadora María Manzanera fou de les primeres en fer notar que una de les característiques endèmiques de l'animació espanyola és la total manca de suport que rep enfront les ajudes governamentals de les quals històricament han gaudit altres cinematografies animades com la canadenca o la dels països de l'Est (Manzanera, 1991: 50). Les condicions han estat sempre més favorables a d'altres països que no pas a Espanya, i el desconeixement d'aquesta realitat es tradueix en la mesquinesa comparativa de la crítica italiana.

Els testimonis que es conserven sobre l'estada de la producció barcelonina a la Biennal de Venècia ens descriuen una recepció del film per part de la crítica ben diferent. Al press-book apareix una crítica de la revista de la XI Mostra Cinematogràfica de la Biennal que encoratja la Ventafocs catalana i en remarca el procediment d'acoloriment: "L'atmosfera màgica aconseguida amb un nou ús del color és l'element essencial del film que és un dels

més grans esforços europeus en el camp del dibuix animat"¹⁰¹. En el mateix sentit, la revista *Fotogramas* reproduïa alguns elogis italians expressats durant el certamen:

En el veredicte dels festivals del film científic i del film per infants, es va pronunciar a favor d'una menció honorífica pel nostre compatriota Rosal i per a *Érase una vez...*, el film de dibuixos animats produït per Estela Films, de Barcelona, per Benet Morell i dirigit per Cirici-Pellicer, que va ser classificat com a «el millor film mundial de dibuixos animats per nens» (D'Acosta, 1950: 13)¹⁰².

La crònica d'aquesta revista cinematogràfica espanyola conclou que la projecció del film va ser tot un èxit: "Tant els centenars d'infants que omplien el Palazzo com la resta de públic i crítica, ajudats per les explicacions de l'«speaker», que indicava en italià les peripècies de la cinta, van acollir-la amb grans aplaudiments" (D'Acosta, 1950: 12). Uns aplaudiments que Josep Benet, Florència Ventura i Alexandre Cirici no van poder escoltar.

El dia 18 d'agost el jurat havia visionat *Érase una vez...* a les cinc de la tarda, i l'equip del film arribava al Palazzo del festival passades les 8 del vespre: ja no hi van trobar ningú¹⁰³. El film s'havia visionat tres hores abans i el veredicte que s'havia acordat en finalitzar no els era favorable. La presència dels membres de l'equip a Venècia va forçar a que el jurat entrés de nou en deliberacions¹⁰⁴. Algunes fotografies que es conserven a l'Arxiu de la Biennal ens permeten corroborar la participació del Reverend Pare Leo Landers en el jurat, i la seva presència, així com els contactes que amb ell havia mantingut anteriorment Josep Benet, segurament van ser determinants a l'hora de donar una segona oportunitat al film català.

101 Pradela, G. C., citat dins el dossier de premsa del film, p. 1.

102 *Fotogramas*, 2 de setembre del 1950.

103 Alexandre Cirici descriu a les seves llibretes la seva decebedora arribada a la ciutat dels canals: "Divendres 18-VIII-50.- [...] No volem anar a Venècia, sinó al Palazzo, a veure si encara hi són els que, aquesta tarda a les 5, han anat a veure el nostre film. Ara són les 8. Prenem un taxi. Al Palazzo ho hi ha ningú. Mme Pavlov, sola persona que hem trobat, ens mira amb cara de llàstima, d'arribar tard" (Cirici, 2014: 158).

104 Carta a Paquita Granados, 26 agost 1950. Fons Josep Benet.

El neguit enfront el desconeixement del reglament que esgrimia Josep Benet en una de les seves cartes al Secretari General de l'OCIC no era infundat. Com va reconèixer el productor en una epístola que envià durant el festival a la Paquita Granados¹⁰⁵, i que transcrivim posteriorment (annex VIII), en el cas d'haver conegut amb antelació el reglament del festival, *Estela Films* potser no s'hagués arriscat a participar-hi. Dins la mateixa categoria competien els films per a infants fets amb les tècniques d'animació tradicional i els de ninots articulats, que actualment es coneix en el món anglosaxó com a animació *stop motion*¹⁰⁶. Una de les cintes competidores aquell any era del conegut realitzador Ladislav Starewitch (1882-1965), i això segurament hagués desmoralitzat als catalans d'haver-ho sabut d'antuvi. La necessitat de separar l'animació tradicional de la d'objectes animats va forçar als organitzadors del festival a crear en l'esdevenidor dues categories diferents i a atorgar al film de Benet una menció especial. Aquest premi els encarrilava favorablement en la carrera comercial d'una Ventafocs que encara no s'havia estrenat a Espanya.

L'animador nascut a Moscou Ladislav Starewitch fou el pare de l'animació feta amb ninots articulats i va tenir una importància cabdal pel que fa a la superació dels films de trucs francesos (els *trickfilms*) ja que va permetre establir les bases de l'animació *stop motion* (Beck, 2004: 28). Aquesta tradició animada, fortament arrelada en els països de l'est, arrencà a partir del 1910 contraposant un dibuix animat més pausat i poètic a l'orientació comercial i arraixada de l'animació americana d'un Fleischer o de les *Silly Simphonies* de Disney. La seva empremta no només fou evident a la seva terra natal sinó que va continuar amb el seu trasllat a França, on va triomfar amb peces que avui formen part del patrimoni universal de la història de l'animació com ara *Le rat des villes et le rat des champs* (1926) o *Fétiche Mascott* (1934).

¹⁰⁵ Carta a Paquita Granados, 26 agost 1950. Fons Josep Benet.

¹⁰⁶ Podem parlar de *stop motion* "quan l'animació no és dibuixada ni pintada, sinó creada prenent imatges d'una realitat que pot partir, per exemple, de la presència de ninots articulats o d'objectes materials mal-leables, com la plastilina" (Duran, 2008: 63).

Aquesta vessant menys comercial del cinema d'animació va aterrar a Catalunya i fou la font d'inspiració dels estudis d'animació que es crearen als anys 30 del segle passat a Barcelona, com ara el de Josep Serra Massana o la SEDA de Joaquim Xaudaró, i posteriorment els *Dibsono Films* o els *Dibujos Animados Chamartín*. En ser un dels referents de l'animació europea, entrar en competició amb Starewitch en la secció oficial del cinema per infants de la Biennal de l'any cinquanta fou el darrer dels obstacles que va haver de superar la cinta de la Ventafocs catalana, per si no fos prou la competència exercida per Disney, que també va presentar la seva Ventafocs a concurs¹⁰⁷.

En una epístola a la seva secretària, Paquita Granados, Josep Benet va fer un resum des de Venècia de l'estat d'ànim en què es trobaven un cop finalitzada la marató d'obstacles (veure annex VIII). Josep Benet hi comentava que no només van arribar tard, i la seva pel·lícula va haver de ser visionada un segon cop, sinó que llavors van saber que competien amb l'experimentat animador d'*stop-motion* Ladislav Starewitch, ja que el concurs admetia films d'animació sense especificar la tècnica emprada. Degut a les diferències de cost i inversió que implicaven l'animació tradicional amb acetat i la de ninots articulats, a partir d'aquell any, i sembla ser que gràcies a la queixa de l'equip català, es van diferenciar els films d'aquestes tècniques mitjançant categories diferents. Per acabar la seva crònica, Josep Benet informava de les notícies poc esperançadores sobre la venda del film en la mostra-mercat de la Biennal, donant testimoni de la poca organització imperant. En la carta no hi consta la resolució final del concurs, encara que Josep Benet hi va fer notar que una part del jurat no estava d'acord amb la decisió que s'havia pres al respecte.

¹⁰⁷ Tot i la coincidència d'ambdós films a la Biennal d'aquell any, el festival va voler acontentar a tothom i va donar premis a ambdues candidatures, com es pot comprovar a L'Arxiu Històric del festival (ASACdati); *Érase una vez...* rebé una menció especial del jurat (Segnallazione della Giuria) i *Cinderella* el del vot del públic.



12 Fotografia del jurat del *Film per Ragazzi* de la Biennal del 1950. Archivio Storico Delle Arti Contemporanee del Festival di Venezia. Foto: Rocco Ferrazzi. "Ermanno Contini, (2n per l'esquerra), Mario Verdone (6è per l'esquerra), Pia Colini Lombardi (4a per l'esquerra), Umberto Onorato (1r per l'esquerra)".



13 Fotografia del jurat del *Film per Ragazzi* de la Biennal del 1950. Archivio Storico Delle Arti Contemporanee del Festival di Venezia. Foto: Rocco Ferrazzi. En aquesta imatge apareix el pare reverend Leo Lunders, amb qui Benet contactà abans del certamen.

Malgrat les expectatives funestes de Josep Benet, el jurat va decidir atorgar finalment al film una menció especial. En parlar de l'Interès Nacional com a mesura de protecció de la cinematografia espanyola, hem vist com el premi concedit al film de Josep Benet fou tan inesperat que el llavors Director General del Ministeri d'Educació Nacional, José María Arias Salgado, va decidir atorgar la categoria d'Interès Nacional a la cinta el 5 d'octubre de 1950, dos mesos abans de l'estrena del film a Espanya¹⁰⁸. La revisió de l'atorgament d'una mesura de protecció com l'Interès Nacional era un fet força excepcional, i com s'expressa en els documents que hem comentat, segurament va ser forçat per la pressió exercida en un aparador propagandístic com era el festival de cinema venecià. El règim franquista va acabar cedint a la demanda de protecció per part de la cinematografia animada catalana, però ho va fer per darrera vegada i sense complir tots els requisits de l'acord, ja que entre els documents que resten avui en dia no consta la concessió de la llicència d'importació com a mínim d'una pel·lícula estrangera que aquest premi comportava.

5. ELS ORÍGENS AMERICANS DE L'EDAT D'OR DE L'ANIMACIÓ A CATALUNYA

¹⁰⁸ Així consta al dossier de censura 36/3385, p. 67. La categoria d'Interès Nacional li havia estat denegada a Josep Benet el 14 de juliol del 1950: és a dir, abans d'obtenir el premi a la Biennal de Venècia.

El cinema fet a Catalunya gairebé mai no va poder reflectir la cultura ni la civilització del país per la seva supeditació a la cinematografia espanyola, seguint la lògica de la seva supeditació política a l'Estat espanyol. Els escassos intents de fer-ho a través d'algunes de les primeres pel·lícules sonores es van veure superats pels esdeveniments socials, polítics i militars. Evidentment, no cal ni parlar de l'agreujament de la situació durant el franquisme.

Àngel Comas,

El Cinema a Catalunya durant la segona república, la Guerra Civil i el franquisme (1930-1975),
p. 7.

L'època daurada de l'animació catalana de postguerra té un gran deute amb un dels seus principals artífex i divulgador: en Josep Escobar¹⁰⁹. En la seva vessant de pedagog, Escobar va ser sempre generós a l'hora donar a conèixer el procés de realització d'un film d'animació, arribant fins i tot a dirigir un curs d'animació per correspondència a partir dels anys seixanta¹¹⁰. De fet, el mateix Escobar s'encarregava de corregir personalment els exercicis dels alumnes, que podien accedir indistintament a la modalitat d'animació, la d'humor gràfic o la de caricatura personal. La seva filla Montserrat encara recordava les nombroses corregides des de casa dels Escobar a Correus perquè els exercicis corregits pel mestre arribessin sempre a punt (entrevista a l'autora, 2010).

Entre els seus estudiants que volien aprendre a dibuixar hi havia un jove Terenci Moix (1942-2003), que encara es deia Ramon, i que a més de seguir el curs va aprendre de les

¹⁰⁹ Per veure en profunditat la tasca com a pedagog de Josep Escobar, consultar Pagès, M., 2019. Josep Escobar: la imaginació desbordante de un pionero de la animación. Dins: *Con A de Animación*, 9, p. 174-189.

¹¹⁰ Cf. Guiral, A. i Soldevilla, J.M., *El mundo de Escobar*, p. 60.

trajectòries dels cinc dibuixants més famosos de l'editorial Bruguera: el Guillem Cifré (1922-1962), el José Peñarroya, el Carlos Conti (1916-1975), l'Eugeni Giner (1924-1994) i el Josep Escobar¹¹¹. En un intent de dominar la rendibilitat dels seus personatges, i no veure's subjectes al paternalisme de l'*Editorial Bruguera*, aquests cinc dibuixants van abandonar l'empresa editora per donar vida a una efímera revista independent: *Tío Vivo* (1957-1958). Malgrat els esforços esmerçats, la revista va acabar sent absorbida per l'editorial barcelonina¹¹². Durant la producció independent de *Tío Vivo*, Terenci Moix va poder exercir d'aprenent de dibuixant dels *cinco grandes de la risa* abans de dedicar-se a escriure professionalment (Soldevilla, Guiral, 2008 : 28). Conèixer de primera mà els trets estilístics comuns dels dibuixants d'aquesta editorial li va permetre crear l'etiqueta d'escola Bruguera¹¹³.

Reprement el fil sobre la intenció divulgativa de Josep Escobar, hem de tenir en compte que l'any 1937 el dibuixant granollerí va començar a col·laborar a la revista TBO, i en ella hi va publicar el 1946 una historieta d'una pàgina on hi feia una mica d'història del dibuix animat en un llenguatge amè i visualment atractiu com era el del còmic. En aquesta historieta Escobar explica els diferents estadis evolutius de la tècnica de l'animació adreçant-se a un públic infantil i/o adult poc coneixedor del tema (veure annex VI).

Després d'esmentar els antecedents de l'animació fent referència a les ombres xineses o els artefactes pre-cinematogràfics com el zoòtrop, Josep Escobar ens introdueix a la tècnica de la reproducció d'imatges en moviment gràcies a la invenció dels germans Lumière l'any 1895, vinculant els avenços del cinematògraf amb els de l'animació.

¹¹¹ Cf. Moix, T., *Historia Social del cómic*, p. 235.

¹¹² Es tracta d'una pàgina interior de l'almanac del 1947 titulat *El Destino Manda*. La pàgina en concret, que reproduïm a l'annex VI, es pot consultar també per internet al blog *La cárcel de papel* d'Álvaro Pons: <https://www.lacarceldepapel.com/2010/05/02/mas-escobar-animado/>

¹¹³ "La voluntat d'explicació del món que implica el còmic, com a procés associatiu amb mitjans significatius, s'uneix a la voluntat de representació per mitjà de la caricatura que és atípica de l'esperit burgès; d'aquesta contradicció flagrant sorgeix la historieta humorística, que és èpica per la seva construcció i que té precisament a Barcelona, a partir d'un any aproximat - 1945 - la seva escola més destacada" (Moix, 2007: 235).

El dibuixant i animador granollerí exemplifica l'animació d'aquest període amb els curts animats del francès Émile Cohl, que dibuixava els personatges directament sobre paper blanc amb línia negra i posteriorment els positivava (Beck, 2004: 23).

En aquell primer moment allò que caracteritzava el llenguatge de l'animació era el component màgic i l'enlluernament mitjançant el trucatge que desprenien els seus curtmetratges. En ells no interessava tant trobar mecanismes narratius més o menys complexos sinó mostrar l'animació de figures com qui ensenya un truc de màgia. Per això en la història de l'animació s'esmenta també a Segundo de Chomón com a pare de l'animació espanyola (Minguet, 2010: 121). Els seus trucatges que permetien que els mobles es moguessin sols en un hotel elèctric per aconseguir la comoditat de l'hoste, com passa a *El hotel eléctrico* (1905), són ja un intent de fer animació amb objectes on es posa de relleu la meravella del trucatge amb un mínim fil argumental¹¹⁴.

Un segon període de l'animació, que Josep Escobar no cita explícitament però que es pot situar cronològicament a principis dels anys vint, ens mostra una part del procés de producció animat que es trobava encara en un moment d'experimentació tècnica, i que coincideix amb el tipus de producció que va fer servir Escobar per animar el seu primer curt animat quan tenia vint anys: *La rateta que escombrava l'escaleta* (1933-1934). Així ho explicava en una entrevista dels anys vuitanta amb Jordi Artigas:

- Quin va ser el primer assaig de dibuix animat que va fer vostè?
- El primer va ser *La rateta que escombrava l'escaleta*, que la vaig fer a Granollers amb un fotògraf d'allà, el Josep Bosch. Aquesta pel·lícula la vam fer invertint la manera de treballar habitual, els elements d'animació; normalment el fons estava dibuixat

¹¹⁴ Com veurem més endavant, Chomón s'especialitzà en la tècnica de l'animació fotograma a fotograma en prendre contacte amb el mitjà cinematogràfic en el taller d'acoloriment on treballava la seva dona: "Es necessitaven persones amb destresa i precisió per tal d'il·luminar a mà, amb colors vius, fotograma a fotograma [...], alguns dels films que havien estat rodats i que es considerava que, afegint-hi els colors, podien tenir una millor acceptació entre el públic d'aquell moment". Minguet, J. M., 2010. *Segundo de Chomón y el cine de la fascinación*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya, p. 47.

sobre paper i les imatges a animar sobre cel·luloide o acetats. Jo no ho vaig fer així. Degut a la manca de mitjans econòmics, les figures s'animaven sobre paper i el decorat anava sobre el cel·luloide. Això obligava a que, quan la figura passava per una línia del fons, el decorat s'havia d'anar esborrant, i a mida que passava el personatge s'anava refent. Aquesta pel·lícula devia tenir uns 180 metres i la vam portar al concurs de l'any 1934 del Centre Excursionista de Catalunya. I aquella gent, veient la bona fe i l'entusiasme, em van donar una medalla de bronze (Fons Artigas, 1981).

En parlar-ne retrospectivament, Josep Escobar reconeixia que la seva inexperiència, i la manca de mitjans, l'havia decidit envers l'anacronisme de dibuixar el decorat en cel·luloide i el personatge en paper: fer-ho al revés simplificava molt l'animació dels personatges però era més car. La seva experiència primerenca li va permetre mostrar els inconvenients de dibuixar el fons en acetat i els personatges en paper a la seva historieta del TBO:

Al començament, els ninots, en totes les fases del seu moviment, es dibuixaven sobre paper corrent, i el fons o paisatge es feia amb cel·luloide o cel·lofana amb línies esquemàtiques, però el camp d'acció de les figures era molt limitat, doncs en el moment de la impressió la fulla de cel·luloide es col·locava sobre el paper. Per tant, els ninots havien de dibuixar-se amb la major quantitat possible de superfícies negres per evitar que les línies del paisatge apareguessin sobre les superfícies blanques d'aquells (Escobar, 1946: 15).

En la seva historieta per al TBO, Josep Escobar exemplifica el següent estadi de la tècnica cinematogràfica animada posant èmfasi en el desenvolupament d'unes rutines de treball que van permetre l'alliberament de la figura respecte el fons. A partir d'aquell moment, el fons es realitzava en paper i els personatges es traçaven sobre superfícies d'acetat

amb tinta xinesa i després s'acolorien¹¹⁵. La transparència de l'acetat va permetre veure el fons, que, a no ser que hi hagués moviment de càmera, acostumava a mantenir-se estàtic. En aquest període, del qual ja en trobem exemples a Catalunya amb les produccions primerenques de Josep Serra Massana o de Joaquim Xaudaró a principis dels anys vint, es forjaren els ciments tècnics i artístics que van fer que l'animació espanyola adquirís molt aviat les innovacions tècniques americanes, donant el salt del curt al llargmetratge i començant així a formar part de la historiografia cinematogràfica al mateix nivell que les pel·lícules d'imatge real¹¹⁶.

Encara que tècnicament ja era factible amb anterioritat, el primer llargmetratge d'animació de l'estat espanyol, que també fou el primer europeu, no va ser una realitat fins a l'estrena de *Garbancito de la Mancha* l'any 1945. Aquest llargmetratge va ser realitzat per un valencià que havia debutat l'any 1930 en l'animació publicitària amb una curtmetratge per al client *Chocolates Nelia* (Sánchez, 2010: 89). Es tracta d'Artur Moreno, que va començar a dibuixar a les publicacions dels germans Baguñà i dels Bruguera. Ja hem esmentat que en el planter de revistes com *En Patufet* o *Xut!* s'hi va sembrar la llavor de les experiències animades de postguerra. Per això no és casualitat que Josep Escobar, director d'animació del tercer llargmetratge animat espanyol, i Artur Moreno, factòtum del primer, coincidissin com a dibuixants en ambdues editorials, tant la dels Baguñà com la dels Bruguera. Com recullen Antoni Guiral i Joan Manuel Soldevilla, Josep Escobar explicava que ell va començar a dedicar-s'hi professionalment una mica més tard:

Un dia se'm va ocórrer demanar-li a en Juan Bruguera si podia pagar-me alguna cosa pels meu treballs, que com dic s'estaven publicant: i ell, somrient paternalment,

¹¹⁵ Encara que Josep Escobar no ho mencioni directament, dos avenços tècnics, patentats pels americans Earl Hurd i Randolph Bray així com pel canadenc Raoul Barré, van permetre la industrialització del dibuix animat: l'aparició de l'acetat, inventat pels primers, i la barra de pivots, del segon (Duran, 2008: 15).

¹¹⁶ Semblantment, Jean-Baptiste Massuet fa notar la doble marginalització que va patir l'animació americana dels anys trenta, amb l'aparició del cinema sonor, en independitzar-se respecte el cinema de Hollywood creant "diègesis autosuficients" i degut a que la majoria de les seves obres eren de metratge curt i es projectaven com a complement dels llargmetratges d'imatge real. Cf. Bourget, J. L., citat per Massuet, J. B., 2014. *Le dessin animé au pays du film: quand l'animation graphique rencontre le cinéma en prises de vues réelle*, p. 167.

em va respondre: «Naturalment, fill, naturalment que cobraràs! Però quan toqui. Mira, allí tens l'Artur Moreno, que porta un any sense rebre ni un cèntim, i ara comença a cobrar les tires a deu reals (Guiral i Soldevilla, 2008: 10).

Per tant, podem constatar que l'any 1923 el jove dibuixant Josep Escobar esmerçava les seves hores fent ninots per a l'*Editorial Bruguera* sense cobrar ni un cèntim. En aquesta època Moreno era un dels dibuixants del *Sigronet*, una revista infantil que portava el nom d'un personatge fortament arrelat en l'imaginari català i de marcat rerefons popular: en Cigronet, la història del qual era una variant argumental del conte d'en Patufet¹¹⁷. Aquest mateix personatge seria rescatat per Artur Moreno, que en va il·lustrar un llibre per a l'editorial Calleja el 1943. L'autor del text fou l'escriptor falangista Julián Pemartín (1901-1966). Per poder rebre l'aprovació de la censura franquista, es va traduir el nom del personatge al castellà i, vinculant-lo a la cultura *castiza* mitjançant l'heroi cervantí, es rebatejà finalment amb el nom de *Garbancito de la Mancha*, donant així el títol definitiu al conte il·lustrat. En aquest llibre es basaria la productora *Balet y Blay* per tirar endavant el primer llargmetratge d'animació europeu en color estrenat el 1945 (Rodríguez, 2017: 137).

L'anhelada professionalitat en el camp de la il·lustració que perseguia Josep Escobar li arribà l'any 1934, quan es va traslladar a Barcelona per explotar la seva formació il·lustrada que discorria paral·lela a la seva remuneració com a funcionari de Correus. Malauradament, la seva carrera funcional seria estroncada amb l'adveniment de la Guerra Civil, ja que seria represaliat pel règim i suspès de les seves funcions com a funcionari (Soldevilla, 2005: 29). Malgrat això, l'empenta per dibuixar i el cuquet de l'animació ja no l'abandonarien mai més.

L'octubre del 1937¹¹⁸ Josep Escobar va entrar a treballar per a l'*Hispano Gráfico Films*, un estudi de dibuixos animats impulsat per l'editor Jaume Baguñà a la capital catalana. En aquell estudi Josep Escobar hi va adquirir les nocions fonamentals

¹¹⁷ Cf. Amades, J., *Les millors rondalles populars catalanes*, p. 68.

¹¹⁸ Així consta a la pàgina 14 de la declaració jurada de l'expedient de Josep Escobar a l'Arxiu de Capitania de Marina de Barcelona.

sobre el procés industrial de producció de dibuixos animats, el qual sabrà traslladar a *Estela Films* a finals del 1950, quan exercirà per darrer cop l'animació professional com a cap d'animació del film *Érase una vez...*

Aquest bagatge en el camp de l'animació tradicional li va permetre a Josep Escobar aprofundir en l'adquisició tècnica del llenguatge animat i visualitzar-ne el procés d'adquisició tècnica tot fixant els seus coneixements en la pàgina del TBO de l'any 1946 que hem esmentat. En aquesta historieta, Josep Escobar parla d'altres suports tècnics a l'animació, com són la sonorització, la rotoscòpia o l'animació amb maquetes, els quals desenvoluparem amb més profunditat en l'apartat 11, que hem dedicat als aspectes tècnics del llenguatge de l'animació.

5.1- Antecedents d'*Érase una vez...*

L'equip tècnic i artístic que va donar vida a la Ventafocs catalana no va sorgir d'un dia per l'altre ni fou el resultat d'una requesta sistemàtica de professionals, com va ser el cas de l'estudi d'animació *Balet y Blay*¹¹⁹. L'equip d'*Estela Films* va ser fruit de l'evolució d'uns coneixements adquirits a partir de l'any 1939 per part d'una sèrie de professionals que perfeccionaren la seva tècnica durant els anys quaranta i que acabaren sumant energies en el llargmetratge d'animació de l'any 1950¹²⁰. Per conèixer les especificitats d'aquest equip, farem un recorregut per la història dels diferents estudis que es creen després de la Guerra Civil a la capital catalana i que acaben confluint en el projecte de la Ventafocs.

Si deixem a part la producció animada de *Balet y Blay*, una productora que provenia de la distribució cinematogràfica i que va crear uns estudis expressament per fer el seu primer llargmetratge d'animació (Nadal, 2012: 122), veurem que els promotors de l'edat d'or dels

119 Cf. Manzanera, M., *Cine de animación en España*, p. 24.

120 Cubeles, X., Martínez, T., i Pagès, M., 2016. Pioners de l'animació audiovisual de la postguerra a Catalunya. *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi*, 33 (1), p. 53-74.

dibuixos animats a Catalunya tenien un perfil molt concret: tant Alejandro Fernández de la Reguera com Jaume Baguñà coneixien el camp editorial, l'un com a fundador d'una empresa pròpia i l'altre com a descendent del creador del *Cu-cut!* Ambdós empresaris compartien certs contactes amb els dibuixants de l'època i un incipient bagatge experimental, fruit de la curiositat personal, en el camp de l'animació abans de la Guerra Civil. Amb aquests perfils professionals comuns, De la Reguera i Baguñà acabaren sumant esforços per crear un estudi d'animació a Barcelona orientat a la creació de dibuixos animats seguint una línia empresarial competitiva que s'assegurava no només la producció, sinó també la distribució, com veurem tot seguit.

L'equip humà que va liderar aquest intent de construir una indústria solvent en el camp animat va ser finalment transferit a l'estudi que va dur a terme *Érase una vez...* Conseqüentment, i analitzant els estudis que es creen durant els anys quaranta a Barcelona, delimitarem la xarxa de professionals que van acabar confluint en el projecte de la Ventafocs de l'any 1950.

5.1.1- *Hispano Gráfico Films (1938-1941)*

El dibuixant Salvador Mestres va crear un dels primers personatges de l'animació espanyola amb prou personalitat com per a protagonitzar una sèrie, una pràctica que també era molt habitual en el cinema animat nord-americà. En *Joan Milhombres* de la premsa il·lustrada¹²¹ esdevindria el Juanito Milhombres animat i protagonitzaria l'any 1940 *La luz encantada* i *El perro de carreras*, encetant una sèrie de curtmetratges que es perllongaria en diversos episodis a principis dels anys quaranta (De la Rosa i Vivar, 1993: 11).

Ja abans de la Guerra Civil, en Jaume Baguñà i en Salvador Mestres havien fet alguns curts

121 Per aprofundir en aquelles publicacions on Salvador Mestres va dibuixar el personatge de Joan Milhombres, consulteu Pagès, M., 2016. Premsa il·lustrada i animació de la postguerra: el salt dels personatges de paper a la pantalla, *I Fórum d'animació 2016*, Publicacions Gredits 3. pp. 102-103.

de manera experimental, que serien els antecedents dels *Hispano Gráfico Films*, els primers estudis d'animació espanyols que perseguiren fer del dibuix animat una indústria de la comunicació de masses. L'equip que va crear la sèrie de *Juanito Milhombres* tenia a Salvador Mestres com a realitzador i comptava amb els dibuixants Joaquim Muntañola, Antoni Batllori (1915-1999) i Josep Escobar (De la Rosa i Vivar, 1993: 12).

Les primeres escenes de *La isla mágica*, un curtmetratge del 1941 protagonitzat pel *Juanito Milhombres*, mostraven una maqueta en tres dimensions creada per Antoni Batllori, tota una gosadia tècnica pel dibuix animat de l'època. L'argument del film explicava com un drac que tenia atemorits els vilatans era vençut per en Joan Milhomes gràcies a l'ajuda d'uns nans del bosc, que acabaven convertint la fera en un parc d'atraccions. Salvador Mestres realitzaria un total d'onze pel·lícules per a *Hispano Gráfico Films* abans de separar-se'n l'any 1942 per divergència d'opinions amb en Jaume Baguñà:

Al cap de poc, però, les rutines professionals van provocar desavinences entre Jaume Baguñà i Salvador Mestres: el primer estava decidit a fer les coses com Walt Disney, que en aquell moment era tècnicament molt superior, i el segon s'havia entestat a fer-ho com ell volia (Baguñà, 2016: 39).

Aquest context de ruptura, juntament amb les dificultats en el finançament, va provocar la sortida de Salvador Mestres de l'estudi d'animació mentre la resta de dibuixants romangueren vinculats a Jaume Baguñà i la *Hispano Gráfico Films*.

5.1.2- *Dibsono Films* (1940-1941)

Encara que el testimoni del seu director d'animació, Enric Ferran, documentava uns primers intents de fer animació abans de la Guerra Civil¹²², *Dibsono Films* fou una productora

¹²² Entrevista de Jordi Artigas a Enric Ferran, 7 juliol 1981. Josep Escobar cita el curtmetratge *Doña Laura* fet per Fernández de la Reguera en una entrevista del 1984, però no en diu l'any de producció (Manzanera, 1992: 196).

fundada l'any 1940 per l'editor Alejandro Fernández de la Reguera (De la Rosa, 2003: 478). Un dels seus primers col·laboradors fou Enric Ferran, més conegut amb el pseudònim de Diban – acrònim de Dibuxos Animats –, que era metge de professió però no va arribar a exercir mai com a tal tot i estar col·legiat tota la seva vida¹²³. Tanmateix, els seus coneixements en medicina li van permetre dedicar-se profusament a la il·lustració mèdica i la divulgació científica animada¹²⁴. De forma paral·lela als seus estudis de medicina, Ferran s'exercità com a animador amb Fernández de la Reguera i acabà treballant a *Dibsono Films*, on va dirigir el seu primer curt el 1940: *S.O.S. Doctor Marabú*. La seva tasca com a realitzador en aquest curt fou compartida amb Francesc Tur, que, com Ferran, també feia d'animador. L'equip, tant del curt com de la resta de produccions de l'estudi, es completava amb l'aquarellista Guillem Fresquet (1914-1991) i l'il·lustrador i escultor mèdic Frederic Sevillano (1902-1996).

El personatge més conegut d'aquesta productora fou *Don Cleque*, un homenet amb bigoti i bombí sense gaire més al·licients que tenir la curiositat d'un aventurer i ser un bon exemple d'antiheroi. L'encarregat de l'animació d'aquest personatge va ser l'animador Francesc Tur, que se'n va responsabilitzar fins i tot quan l'estudi de De la Reguera es va unir al dels Baguñà l'any 1941.

La popularitat de *Don Cleque* la va ratificar el Sindicat Nacional de l'Espectacle, que, com hem vist, va premiar dos episodis d'aquest personatge: *Don Cleque de los monos* (1942), on el personatge emula al rei dels micos, Tarzan, i *Don Cleque y los indios* (1945), amb referències paròdiques al gènere del Western. Posteriorment, *Don Cleque* farà el salt a les revistes infantils dels germans Baguñà, com ara la *Junior Films*, dedicada al món cinematogràfic, i de la seva translació al paper se n'encarregarà també el mateix Tur (Pagès, 2016: 115). D'aquest personatge se'n van arribar a fer vuit curtmetratges (Candel, 1992: 33) i també va tenir un àlbum de cromos, comunicant l'esquema narratiu

¹²³ Així consta a l'Arxiu Històric del Col·legi de Metges de Barcelona.

¹²⁴ Cf. Baguñà, J., 2016. L'oblidat paper dels productors de dibuixos animats a les fosques dècades 1940s-1960s. El cas de Jaume Baguñà Gili, Chamartín i Baguñà Hnos. SL. Dins: *I Fórum d'animació*. Barcelona: Publicacions Grèdits 3. pp. 44-47.

característic de *Don Cleque* mitjançant una estratègia transmèdia¹²⁵ que utilitzà mitjans tant dispars com el cinema d'animació, les revistes il·lustrades i els àlbums de cromos.

5.1.3- Dibujos Animados Chamartín (1941-1945)

Alejandro Fernández de la Reguera, que l'any 1940 havia creat *Dibsono Films*, va decidir associar-se el 1941 amb l'empresari que compartia la seva bicefàlia editorial i animada: en Jaume Baguñà. L'objectiu de l'empresa era crear uns estudis aprofitant el ventall de dibuixants del qual disposaven els dos editors barcelonins així com l'èxit aconseguit per De la Reguera amb la seva sèrie de curts animats protagonitzats per *Don Cleque*. Alejandro Fernández De la Reguera va esdevenir el cap de producció dels estudis fusionats, en Jaume Baguñà es va encarregar de la gerència i de la direcció de dibuixants se'n va responsabilitzar Josep Escobar, que en aquell moment era un dels animadors més experimentats de *l'Hispano Gráfico Films*¹²⁶. El nom dels *Dibujos Animados Chamartín* provenia de l'empresa mare, que estava ubicada a Madrid i que era una societat anònima que es dedicava a la distribució i la producció de pel·lícules amb el nom de *Chamartín Producciones y Distribuciones Cinematográficas S.A.* Aquesta empresa havia estat creada pel financer de Guipuzkoa establert a Madrid Tomás Bordegaray (1902- 1974). Durant la deflagració, Bordegaray fou combatent del Terç de requetés de Cristo Rey, i fou promogut a la categoria d'Alferes, Tinent i Capità poc abans d'acabar la guerra.

L'any 1941 Tomás Bordegaray va decidir tornar a la vida civil, i va combinar l'activitat empresarial amb la subdirecció i posterior direcció general del Banc de Vizcaya a Madrid, del qual va acabar sent Conseller. La Societat Anònima *Chamartín* es va constituir

125 Entenem per narració transmèdia (transmedia narrative) quan no parlem d'històries com a element comú en les diferents transaccions comunicatives sinó que el centre en són els personatges, els móns, les icones i l'imaginari creat al voltant d'aquest personatges (Sánchez-Mesa, 2016: 10).

126 "Visita a los estudios de *Dibujos Animados Chamartín*, instalados en Barcelona", *Cámara*, núm 13, 1 d'octubre del 1942.

el 12 de gener de l'any 1942 i Bordegaray va esdevenir President del Consell d'Administració¹²⁷. Abans de la fusió amb De la Reguera i Baguñà, aquesta empresa de producció i distribució cinematogràfica ja havia produït dos llargmetratges, *La luna vale un millón* (Florián Rey, 1945) i *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1949), i varis curts de dibuixos animats¹²⁸. Un cop fusionats, els dos estudis barcelonins van canviar de nom i, per la seva vinculació amb l'empresa de Tomás Bordegaray, van ser batejats amb el de *Dibujos Animados Chamartín*¹²⁹. La seva seu social fou la Casa Batlló, que llavors ja era un dels edificis emblemàtics del Passeig de Gràcia.

Pel que fa a la producció animada d'aquests nous estudis ubicats al cor de Barcelona, cal destacar les sèries *Don Cleque* (1941-45), protagonitzada per un antiheroi i sota la direcció de Francesc Tur, *Garabatos* (1942-45), una revista de "caricatura animada" dirigida per Enric Ferran primer i posteriorment per Josep Escobar, i *Civilón* (1942-1945), un brau andalús, simpàtic i poc bel·ligerant, dirigida per Josep Escobar. També sota la direcció d'Escobar, el mateix equip va treballar en una *spin-off*, és a dir, una sèrie que partia d'un personatge secundari sorgit de *Civilón*: el gat *Zapirón* (1943-1947). L'equip d'Escobar també va animar dos episodis protagonitzats per un bebè molt espavilat, precedent de l'Angelito de Manuel Vázquez a la Bruguera, de nom *Pituco* (1943-44).

En total, *Dibujos Animados Chamartín* va produir uns 15 curtmetratges d'animació i d'altres de publicitaris des de la seva creació fins l'any 1945¹³⁰. Tanmateix, coincidint amb el desenllaç de la Segona Guerra Mundial i l'inici d'una davallada en la producció animada, l'any 1945 la casa Chamartín es va desvincular de la indústria dels dibuixos animats barcelonins. Aquesta indústria ja estava força tocada des del 1943 per l'obligatorietat

127 *Anuario del Cine Español (1955-1956)*, p. 83

128 Cf. *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano (1940-1950)*, p. 83.

129 Al número 9 de la revista *Cámara* del juny del 1942 apareix una entrevista a Tomás Bordegaray, que fa referència als seus estudis de rodatge i als de dibuixos animats mostrant especial interès pel cinema educatiu i infantil.

130 Baguñà, J., 2016. L'oblidat paper dels productors de dibuixos animats a les fosques dècades 1940s-1960s. El cas de Jaume Baguñà Bili, Chamartín i Baguñà Hnos SL. Dins: *I Fòrum d'animació*. Barcelona: Publicacions Grèdits 3. p. 42.

de programar el NO-DO abans de la projecció de cada pel·lícula, un espai que fins llavors l'exhibidor consagrava als curtmetratges animats en els què aquest estudi s'havia especialitzat¹³¹.

Després de la ruptura amb Chamartín, Jaume Baguñà va crear una nova societat, *Baguñà Hnos S.L.*, amb la qual va produir els seus darrers curtmetratges animats de ficció, que foren *El conejito dice no* i *El gallito presumido*, ambdós de l'any 1949 i sota la direcció de Josep Escobar¹³². Mitjançant *Baguñà Hnos*, Jaume Baguñà va reorientar la seva producció cap a l'animació publicitària i didàctica de forma exclusiva, encetant una línia de realització amb finalitats pedagògiques per a les escoles que, amb el beneplàcit del Ministeri d'Educació, va permetre allargar el negoci fins a principis dels anys seixanta amb el nom d'*Editorial Científica Cinematogràfica* (Guiral i Soldevilla, 2008: 60).

¹³¹ Op. cit., p. 43.

¹³² Op. cit., p. 44.

5.1.4- Estela Films (1948-actualitat)

S'havia fet aquella pel·lícula d'animació, Garbancito de la Mancha, i l'origen de La Ventafocs és en Baguñà, el del Patufet.

Va posar-hi molt entusiasme i pocs diners. El que feia de productor era l'Aragay, però va haver-hi un moment que no tenien sortida, estaven ofegats per tot arreu. L'Escobar, que era el dibuixant, havia estat a la presó.

Josep Benet a Esteve Riambau,

La producció cinematogràfica a Catalunya (1962-1969), p. 19.

El 9 de desembre de 1948 el Ministeri d'Educació Nacional, un cop llegit el guió del projecte de llargmetratge d'animació de Jaume Baguñà, que llavors duia el títol de *La Cenicienta*, atorgava a *Baguñà Hnos S.L.* el permís de rodatge del film. Apartant-se del món de la ficció animada, que tants problemes li havia comportat, l'any 1949 Jaume Baguñà va cedir a *Estela Films* tant l'equip de dibuixants i animadors dels seus anteriors estudis com el cartró de rodatge del seu darrer projecte animat, que li havia estat atorgat l'any anterior¹³³. Aquest projecte era una adaptació del conte de la Ventafocs en el qual Baguñà participaria només el primer any de producció¹³⁴.

En els crèdits del projecte original hi apareixien alguns personatges que romandran vinculats al film, com és el cas de Josep Escobar, director d'animació, o Josep Maria Aragay, que de responsable del guió tècnic i cap de producció passarà només a responsabilitzar-se del guió. D'altres se'n van desvincular, com Jaume Baguñà, que constava com a director,

¹³³ Expedient de censura 36/3385, p. 28.

¹³⁴ Així consta a la memòria de producció de l'expedient de censura d'*Érase una vez...*, p. 69

i Juan Álvarez García, que en el primitiu projecte era l'encarregat de la música i que serà substituït pel director de la Ràdio Nacional d'Espanya a Barcelona: Rafael Ferrer-Fitó. El pressupost estipulat era de 2.013.510 pessetes, una xifra que aquesta petita indústria familiar que venia del món editorial no va poder assumir.

Els animadors i tècnics que havien treballat successivament o de manera paral·lela a *Dibsono Films* (Frederic Sevillano, Francesc Tur, Guillem Fresquet i Enric Ferran), *Hispano Gráfico Films* (Josep Escobar) i *Dibujos Animados Chamartín* (Josep Peñarroya, Joan Ferrándiz, Manuel Díaz (1896-1981), Melcior Niubó, Josep García Espluga (-), Rafael Ferrer-Fitó o María Alegría Serra (-), entre d'altres), van passar a formar part d'un equip que va esmerçar tots els seus esforços per tal de donar continuïtat a la indústria de l'animació a Catalunya sota la batuta de Josep Benet, llavors secretari del mecenes i financer català Fèlix Millet i Maristany.

El 13 de febrer de 1949 el director General del Ministeri d'Educació Nacional obria una diligència que autoritzava la transferència del permís de rodatge atorgat l'any 1948 als germans Baguñà per rodar la *Ventafocs* a la casa *Estela Films*. El permís de rodatge també esmenta la substitució del títol de *La Cenicienta* pel d'*Érase una vez...*¹³⁵ A partir d'aquell moment, *Estela Films* ja podia començar de manera legal a dibuixar els primer fotogrames de la seva òpera prima.

De fet, quan es va transferir el permís de rodatge, la realització del film ja estava pràcticament a les acaballes: s'havia iniciat l'1 de març de l'any anterior com a iniciativa de Josep Benet i Morell, que més tard esdevindria advocat, historiador reconegut i senador per la coalició d'esquerres Entesa dels Catalans. Josep Benet va ser acreditat com a director general d'*Estela Films* el 21 d'abril del 1949, juntament amb el cunyat de Millet, Jordi Tusell. Aquest traspàs de poders es duia a terme quan feia poc més d'un mes que Benet havia engegat la producció del llargmetratge d'animació a la capital catalana als estudis del carrer Muntaner.

¹³⁵ Expedient de censura, 36/3385, p. 28.

Tanmateix, el testimoni d'Alexandre Cirici Pellicer demostra que les expectatives de Benet respecte el paper que desenvoluparia dins la productora eren unes altres:

Dimarts 8-II-49.- (...) Em quedo a saludar la Florència. Rep carta d'en Jordi Tusell, de Madrid (paga 3.000 de pis, i en Millet li dóna enxufe) dient que han fet del consell d'E.F [Estela Films] un d'Acció Catòlica de Madrid i que han senyalat sou a Benet de 1000! Benet, vermell com un tomàquet. Ell va quedar amb Fèlix que seria l'amo (Cirici, 2014: 91).

Estela Films S.A celebrava el 12 de febrer del 1948 el seu primer consell d'administració, i apareix al Registre Mercantil de Madrid amb un capital social de 5.000.000 de pessetes (Riambau i Torreiro, 1998: 282). Aquest és aproximadament el cost final que apareix en el dossier de censura del film de la *Ventafocs*, tot i que les expectatives rondaven els quatre milions de pessetes. Les esperances dipositades en aquest projecte eren moltes, i així ho demostrava la premsa de l'època en una entrevista amb Josep Benet a principis del 1950:

- Com va "Érase una vez...?"
- S'està acabant. A finals de febrer. Haurà durat uns 20 mesos, tal i com estava previst en el nostre pla de rodatge.
- Continuarà Estela Films produint dibuixos animats?
- Sens dubte. No es munten uns estudis per realitzar una sola pel·lícula, ni es crea un perfecte equip tècnic, ni un arxiu, ni es formen dotzenes de dibuixants per després abandonar l'empresa [...]. - I les pel·lícules en presa directa, què?
- Si el públic acull *Érase una vez...* de grat, immediatament encetarem el nostre pla de producció en presa directa. Tenim previstes tres pel·lícules pel 1950 (Gómez, 1950: 35)¹³⁶.

¹³⁶ *Cámara*, núm. 171, 15 de febrer del 1950.

La productora que Jordi Tusell Coll va fundar el 1948 continua actualment en actiu produint documentals i llargmetratges¹³⁷. Després de debutar amb el llargmetratge d'animació *Érase una vez...*, aquesta productora no va tornar a fer mai més cap obra d'animació. Durant la dictadura va produir films de Luis García Berlanga (1921-2010) o Fernando Fernán Gómez (1921-2007), i actualment porta la direcció la tercera generació de productors, amb Félix Tusell Sánchez al capdavant.

Estela Films s'havia fundat amb un projecte de futur a llarg termini. A la revista *Cámara* del 15 de febrer de 1950, Josep Benet especificava el pla industrial de la productora madrilenya que tenia a Barcelona el seu departament de dibuixos animats. A Madrid es projectava la futura producció d'un parell de films en imatge real en funció de l'èxit o el fracàs d'*Érase una vez...*, ja que en aquest film s'hi havia esmerçat tot el capital de la productora. Josep Benet aclareix també en aquest article la delicada bicefàlia de la jove productora:

Estela Films és una empresa madrilenya, domiciliada aquí, amb consellers madrilenys, encara que la nostra secció d'Estudis de Dibuix Animat està a Barcelona. Quan comenci a desenvolupar-se el nostre pla de producció en presa directa, les nostres oficines de Madrid s'incrementaran (Gómez, 1950: 35).

¹³⁷ Per a més informació sobre la història de la productora *Estela Films*, es pot consultar el seu web: <http://www.estelafilms.com/>

5.1.5- La Comissió Abat Oliba (1947)

Cal reconèixer que l'any 1939, el poble català, a més de ser un poble vençut, era un poble profundament dividit. Catalunya, en aquella hora, perillava de perdre, per sempre, la seva identitat nacional, de desaparèixer com a nació, de desaparèixer com a poble. Jo, en aquell 26 de gener de 1939, veia, amb tota claredat, que aquesta era la situació en què es trobava el meu país. Una Catalunya que, a més de perdre un règim democràtic, com tots els altres pobles de l'Estat espanyol, perdia la seva autonomia mentre la seva llengua, cultura i identitat nacional eren perseguides.

Josep Benet,

El meu jurament de 1939, p. 42.

El film de dibuixos animats *Érase una vez...* va ser fruit no només de la vocació política dels seus integrants, que defensaven obertament una via democràtica des de l'interior d'un règim totalitari, sinó que també fou el resultat d'unes esperances dipositades pel poble vençut en la superació d'una nefasta postguerra (Cubeles, 1998: 59). L'aliança entre religió i estat refermada amb el Concordat signat el 27 d'abril de 1953 per Franco a la ciutat del Vaticà fou viscuda amb pessimisme pel món eclesial català, un estat d'ànim que compartien Josep Benet, Alexandre Cirici i Manuel Cubeles com a integrants de la Federació de Joves Cristians de Catalunya.

Ja fos des del camp de la cultura, la política o la religió, aquest grup de persones agermanades pel financer català Fèlix Millet i Maristany volien resistir a les pressions centralistes amb una sèrie d'iniciatives que no sempre reeixiren. Una d'elles fou

la de crear una indústria de l'animació amb seu a la Capital Comtal. L'historiador Miquel Porter emfatitzava el fet que el projecte de la Ventafocs passés de la productora de Jaume Baguñà a *Estela Films*, ja que la finalitat d'aquesta darrera, a jutjar per l'equip que la va fundar, no era només comercial:

Amb el canvi de titularitat [en passar el film dels Baguñà a *Estela Films*] el primitiu projecte va ser transformat considerablement, en un intent de fer en cinema una labor semblant a la que s'havia dut a terme amb la Comissió Abat Oliba que, emparada sota les festes d'entronització de la Verge de Montserrat, havia reunit una sèrie d'iniciatives, de tipus cultural i polític, en altres camps (Porter, 1998: 268).

L'esperit de la Comissió Abat Oliba va donar, sense saber-ho, una segona vida al projecte de la Ventafocs, ja que en aquesta comissió hi van coincidir els membres que posteriorment formaren part de l'equip d'*Érase una vez...* El productor del film, Josep Benet, ja havia demostrat en la seva època d'estudiant la seva gran capacitat organitzadora al capdavant del Front Universitari català i d'altres entitats que defensaven la cultura catalana. Així ho explica Enric Jardí, que fou company d'estudis de Josep Benet a la Facultat de Dret:

Lògicament els estudiants de la meua promoció i els de les pròximes ens dispersàrem i els nostres contactes s'espaiaren. Tanmateix, vaig tenir el goig de tractar-lo [a Josep Benet] en reunions d'aquella entitat cultural no autoritzada que funcionava amb el nom de «Miramar» en la qual ell i Alexandre Cirici duïen la veu cantant, i també en la tasca preparatòria de les festes de l'entronització de la Verge de Montserrat que assumí la «Comissió Abat Oliba» en les quals em consta que Benet jugà un paper molt més important del que li era atribuït de cara al públic. Jo sabia que per aquella època el meu amic era un dels homes de confiança del financer Fèlix Millet i Maristany, antic dirigent de la Federació de Joves Cristians de Catalunya (Jardí, 1991: 10).

La Comissió Abat Oliba es va començar a gestar tres anys abans de les festes d'entronització a la Verge del 1947, quan un monjo de Montserrat, el pare Adaelbert Maria Franquesa (1908-2005), va demanar a l'abat Aureli Maria Escarré (1908-1968) de fer un nou tron per a la Imatge de la Mare de Déu i assegurar-ne la conservació. Tot i la resposta de l'Abat pel to arriscat de la proposta en ple franquisme - "Faci el que li sembli però sense cap il·lusió"-, al cap de dos anys ja es tenia bona part del pressupost gràcies a una subscripció popular més aviat clandestina que s'havia engegat¹³⁸. Aquell monjo de Montserrat es va començar a fer una certa il·lusió, i després de tres anys de preparació, ja estava tot a punt.

El 30 d'octubre de 1946, a Montserrat, es constituí oficialment la Comissió Abat Oliba, caracteritzada per la seva pluralitat i representativitat, amb ramificacions a totes les ciutats i pobles de Catalunya i també a l'exili, a València i Mallorca. Representà un concert entre vencedors i vençuts que enterrava la divisió profunda que la guerra i l'ocupació havien creat entre els catalans. Sota el signe de la catalanitat, predicà insistentment la «germanor» (Samsó, 1991: 52).

L'any 1947 Catalunya celebrava les festes a la seva patrona amb uns actes que anaven més enllà d'una expressió comunitària de fe a la Verge. La clivella sorgida de la Guerra Civil es veia refermada una i altra vegada per les manifestacions grandiloqüents i els crims soterrats que es continuaven cometent per part dels vencedors. L'estament religiós català volia diferenciar-se clarament del nacional-catolicisme franquista, i amb aquesta finalitat es creà la Comissió Abat Oliba. Gràcies a un grup nombrós de persones de diferents nivells socials i d'edats i procedències diverses, es va organitzar una festivitat que tingué un caire religiós però que també fou una crida a la resistència per defensar una identitat cultural i social: la del poble català. En la preparació d'aquest acte s'hi van implicar forces polítiques nacionalistes i d'orientació cristiana que en aquells moments es trobaven en la clandestinitat, com ara el Front Nacional Català i la Unió Democràtica de Catalunya.

¹³⁸ Cf. Cubeles, A., *Les festes d'entronització de la Verge de Montserrat*, p. 59.

Els esdeveniments a nivell internacional de l'any 1945 havien fet evident que Franco es desvinculava estratègicament dels feixismes europeus, en no compartir-ne la derrota, i que els aliats no tenien cap intenció d'intervenir a Espanya.

Calia, en definitiva, que es produís una reconciliació entre els catalans que permetés tancar les ferides que s'havien obert en la recent confrontació civil (Cubeles, 1997: 222).

La diversitat dels membres de la Comissió queda palesa amb la presència de persones de diversos camps de la cultura catalana. En fou membre Josep Puig i Cadafalch (1867-1956), arquitecte, historiador i llavors president del clandestí Institut d'Estudis Catalans, el poeta i home de lletres Josep Maria de Sagarra o el compositor Eduard Toldrà (1895-1962). Segons Albert Cubeles, per tal que determinats grups o persones hi participessin s'havien d'incloure, en contrapartida, certs personatges afins al règim franquista per no aixecar sospites. Entre els primers trobem a Alexandre Cirici, que l'any 1941 tornava de l'exili i que el gener de l'any 1947 havia participat en el Primer Congrés del Moviment Socialista de Catalunya, i a Josep Benet, que no era ben vist pels homes del *Movimiento* en haver participat a la lleva del biberó amb l'exèrcit de la Segona República¹³⁹.

En aquells moments tan foscos es pensava que només d'aquesta manera es podria arribar a fer alguna cosa i no sucumbir, arribar a articular una resistència cultural que reeixís davant de la dictadura franquista. La proposta d'escampar arreu la idea d'una subscripció popular per fer un nou tron per a la imatge de la Verge Bruna oferí aquesta possibilitat (Cubeles, 1998: 60).

Aquesta confrontació soterrada amb el règim vigent va afegir un component de risc a l'organització de les festes a Montserrat de l'any 1947. En fou nomenat secretari general Fèlix Millet i Maristany, i aquest delegà moltes responsabilitats en el seu jove secretari,

¹³⁹ Op. cit, p. 60.

Josep Benet. Els membres de la Federació de Joves Cristians donaren suport als actes, i entre ells hi havia Manuel Cubeles, que seria el primer director de l'Esbart Verdaguer, o activistes com Alexandre Cirici i Jaume Picas. La confrontació amb el règim franquista no s'acabava amb les tendències polítiques dels seus integrants, sinó que anava més enllà tot organitzant la subscripció seguint la divisió comarcal establerta per la Generalitat l'any 1936, que havia estat radicalment abolida quan el bàndol republicà va perdre la guerra. Cada comarca va fer una llàntia votiva i va lliurar-la al final dels actes del 27 d'abril de 1947, i només d'aquest fet ja se'n podia fer una lectura política arriscada en ple franquisme.

La dimensió històrica d'aquella ofrena a la Verge de Montserrat ha comportat certa ambivalència pel que fa a la reflexió posterior que n'han fet diferents autors. Cubeles (1998) i Samsó (1991) no dubten en qualificar l'acte d'un esdeveniment de masses al qual s'adheriren la majoria dels catalans per tal que adquirís una significació clarament nacional. Altrament, el biògraf de Josep Benet, Jordi Amat, apunta (2017) que aquesta significació entesa dins del règim dictatorial i forjada des d'una militància religiosa determinada no estava tant clara, ja que el franquisme va saber reapropiar-se de l'acte minimitzant-ne la dimensió nacionalista:

Les festes havien tingut una dimensió franquista inequívoca però, alhora, també havien tingut una dimensió catalanista que no hi havia manera de dissimular. Aquesta és l'aporia que fa fascinant aquella celebració. Un ministre delegat per Franco presidint i un home de la resistència [Josep Benet] dirigint a l'ombra. Per al catalanisme aquell equívoc era una esclatxa d'esperança. Per al franquisme, una petita via d'aigua que calia obturar (Amat, 2017: 100).

La significació nacional de la Comissió Abat Oliba va marcar les esperances de la gent que en van formar part. Quan Josep Benet es va topar amb el projecte de la Ventafocs que els germans Baguñà no podien tirar endavant pel cost econòmic que suposava, no dubtà

que aquell llargmetratge podia ser una altra manera de canalitzar energies en defensa de la cultura catalana mitjançant la cultura de masses, i així en deixà constància l'historiador Miquel Porter:

Els directius d'Estela van intentar amb aquest projecte, per primera vegada amb consciència política en tota la història del cinema comercial de Catalunya, fer obres que respongessin veritablement a les realitats i necessitats del país (Porter, 1998: 268).

A l'hora d'encarar el llargmetratge de la Ventafocs, Josep Benet va decidir comptar novament amb aquells que tot just acabaven de participar en la Comissió Abat Oliba i podien aportar al projecte els seus valuosos coneixements en diferents camps de la indústria cultural catalana: Alexandre Cirici ho faria des del món de l'art, Manuel Cubeles des del de la dansa d'arrel popular i Fèlix Millet i Maristany des dels seus amplis coneixements en gestió econòmica. El nou paraigües que els aixoplugava aquest cop era la productora *Estela Films*, creada a Madrid amb capital català i que tenia el seu departament de dibuixos animats a Barcelona: un estudi del carrer Muntaner ple a vessar de dibuixants dels recentment desapareguts *Dibujos Animados Chamartín*.

6. ÉRASE UNA VEZ... I L'ESTÈTICA DEL DIBUIX ANIMAT

*Sembla evident que l'animació actual
hauria d'alliberar-se del món gastat dels contes de fades
i de les històries populars per dedicar-se a aquells temes
que les pel·lícules de filmació directa no poden abordar.*

John Halas i Roger Manvell,

The technique of animation, p. 158.

Tant a Estats Units com a Europa, les fonts principals de les quals abeura el llenguatge de l'animació dels pioners són el còmic, a nivell visual, i els contes de fades, pel que fa a l'estructura narrativa i a la temàtica. L'assagista rus Vladímir Propp va analitzar els components bàsics que es repeteixen en la majoria de contes d'arreu del món, i que esdevenen les estructures universals que utilitza el cinema d'animació per fidelitzar la seva audiència. Per tal de conèixer els components narratius del cinema d'animació, analitzarem aquestes estructures en el proper apartat.

En aquest sentit, alguns historiadors cinematogràfics veuen la reproducció dels esquemes narratius del folklore com un pas endarrere en l'adquisició de la maduresa de l'animació com a llenguatge (Halas i Manvell, 1980). D'altres autors, en canvi, aposten per una llibertat formal a partir de l'assumpció d'aquests esquemes repetitius i arquetípics a partir dels quals bastir tota una història nova i vella a la vegada, com ho fan els historiadors cinematogràfics Xavier Pérez i Jordi Balló en reconèixer les trames argumentals de la mitologia grega (Pérez i Balló, 1995) o de dramaturgs de la talla de William Shakespeare (1564-1616) dins les grans obres de la cinematografia mundial (Pérez i Balló, 2017).

La frontera entre el reconeixement de branques narratives d'una història coneguda i l'aparició de nous empelts que poden afavorir o no la capçada de l'arbre divideix els comentaris que es van fer a l'època sobre el film *Érase una vez...* Algunes crítiques aparegudes en la premsa espanyola en motiu de l'estrena del film d'animació s'orientaven cap a la dualitat evident entre la història recol·lectada pels Grimm, i adotzenada per Perrault, enfront els afegitons humorístics que no són a la narració oral i que, majoritàriament, es van deure a l'enginy del mestre de l'humor Josep Escobar¹⁴⁰.

La història de la protagonista té un fort component anecdòtic i una factura marcadament realista, dos trets que es veuen subratllats per la presència en l'equip d'un arquitecte teòric com Alexandre Cirici i un dibuixant realista com Joan Ferrándiz. Als trets il·lustratius del verisme d'aquests grans creadors cal afegir la tècnica de la rotoscòpia, que acabà d'accentuar el realisme de la imatge en permetre calcar fotograma a fotograma els moviments d'una imatge real rodada amb anterioritat (tractarem amb profunditat aquesta tècnica en l'apartat 11.1).

En la banda oposada trobem els dibuixos de Josep Escobar, que no per atzar els cinc volums recopilatoris que li dedica l'*Editorial Bruguera* l'any 1984 porten per títol de *Rey de la historieta*. En Josep Escobar mateix ens explica com en els seus inicis el grafisme descriptiu i realista que utilitzava en una primera època quedava desfasat davant la necessitat imperiosa de modificar les proporcions realistes dels seus personatges per aconseguir caràcters més efectius i millor adaptats al medi en què els crea, que és el del còmic:

Quan vaig començar a *Sigronet*, no vaig poder seguir fent les figures amb una proporció de vuit caps, perquè llavors gairebé no es veia la figura degut a la

140 A tall d'exemple, transcrivim una crítica d'Horacio Sáenz Guerrero (1921-1999): "Ha servit de tema el conte de *La Venta focs* i al voltant d'aquesta meravellosa narració, els dibuixants han donat forma a tot un món d'inefables personatges [...]. Els colors i les "decoracions" [...] són potser el millor de la cinta, a la qual només se li pot retreure la inclusió d'alguna escena graciosa, però una mica allunyada de la dedicació infantil de la pel·lícula", *La Vanguardia*, 19 de desembre de 1950.

mida de les vinyetes: així que per les circumstàncies em vaig veure obligat a fer unes proporcions diferents. Havia de dibuixar amb un màxim de tres caps i això, naturalment, em va forçar a variar el meu estil (Manzanera, 1992: 200).

Com apunta Josep Escobar, en un dibuix realista la proporció del cos respecte el total és de set vegades la mida del cap, dues vegades d'amplada a nivell de les espatlles i dos caps i mig pel que fa al tronc. Si s'alteren aquestes proporcions, el dibuix adquireix un caire artificial i amb tendència a la caricatura, en la qual Escobar va excel·lir fins a arribar a crear-ne un curs per correspondència (Soldevilla, 2005: 52). En el camp de la il·lustració és sabut que en augmentar les dimensions del cap respecte el cos s'acostuma a infantilitzar allò dibuixat. Això és degut a que els bebès tenen el cap bastant més gran en comparació al cos, així com també els ulls més grossos i molt propers al nas i la boca. Qualsevol personatge que reuneixi aquestes característiques podrà gaudir de la tendresa que desperten els nadons, recreant-se en el seu aspecte infantil. Així ens ho diu Josep Escobar en la lliçó número 11 del seu curs de Caricatura per correspondència:

En l'infant aquesta proporció [del cos que fa set vegades el cap] és molt diferent: quatre caps de llarg i un i mig d'ample en néixer. Com més petit és l'infant, més gran és el cap i més reduïda la proporció (Escobar, 1953b: 94).

La bellesa facial femenina està també sovint associada a aquestes proporcions, i ha estat present a la gran pantalla des dels llavis molsuts i atapeïts de Marilyn Monroe (1926-1962) fins a la proximitat d'aquests al nas i als ulls de Penélope Cruz. La Ventafocs de Ferrándiz no s'escapa a aquestes proporcions que la mirada masculina espera trobar en tot ideal femení, i cal esmentar l'absència d'una mirada femenina en el film degut a l'escassa presència de dones amb capacitat de decisió en aquella època dins el camp de l'animació¹⁴¹.

141 Per aprofundir en el paper de les dones en el camp de l'animació catalana, veure els resultats del II Fòrum d'animació 2017. *Dones i animació: la indústria des dels marges*, Publicacions Gredits 6. Consulta en línia: http://www.gredits.org/wp-content/uploads/2018/01/Publicacions_Gredits_06_WEB.pdf

Tanmateix, no hem de menystenir, és clar, les nombroses dones que farcién el departament que s'encarregava de donar color als fotogrames, integrat majoritàriament per personal femení¹⁴².

Entre els *dramatis personae* d'*Érase una vez...* hi trobem un altre personatge que busca la complicitat del públic fent gala dels atributs infantils, en un intent per despertar tendresa i bonhomia. Es tracta d'*Ulises*, el gat creat per Josep Escobar que esdevé el millor amic de la protagonista. Els seus ulls exageradament grans i el front ample que emmarca un cap desproporcionadament gros ens recorden la fisonomia d'un nadó, aportant inconscientment a la seva mestressa cert aire de virginitat mariana.

Aquesta virginitat com a símbol de la perfecció femenina, per altra banda molt adient al paternalisme d'una època en qual la dona havia perdut la seva personalitat jurídica, laboral i sexual (Oranich, 1977: 48), es veu corroborada amb la presència d'un altre personatge femení positiu, i, per tant, exemple a seguir. Es tracta de la fada padrina, que se li apareix a la Ventafocs en el moment més oportú amb un hàbit blanc i negre, talment una monja. La figura substitutòria de la mare absent és representada sense rubor per una eclesiàstica que, novament, es pot permetre el luxe de la virginitat, és a dir: de ser mare sense haver parit. Benet s'hi refereix en l'expedient de censura com a un personatge que cal incloure en el conte pel sentit espiritual que aporta a la narració¹⁴³. En la mateixa línia, el dossier de premsa subratlla els trets del personatge més adients amb la moral cristiana de l'època:

Alguns s'han imaginat la Ventafocs com una noia seductora a qui només faltava el luxós vestit per trobar el príncep. Altres han vist en ella un personatge de tragèdia grega, amb qui el destí es complau a jugar de manera sorprenent. Però la nostra Ventafocs és més profunda que la primera i més humana que la segona. És una

142 Gómez, J. L., 1950. *Érase una vez* es el título de la película española de dibujos animados basada en el cuento de « La Cenicienta », *Cámara*, 171, p. 35.

143 Expedient de censura 36/3385, p. 11.

noia senzilla com totes, per a qui la humilitat i la bonhomia són dons millors que els prodigis que li concedeix la fada padrina. Amb una simpatia desbordant, el seu somriure no s'esborrarà mai dels ulls dels qui l'han vist viure durant una hora (Anòn., 1950: 2).

Per arrodonir l'ideal de dona inaccessible però controlable segons la moral cristiana i l'ètica patriarcal, la Ventafocs ha de trobar-se exempta de qualsevol tint d'apetència sexual. És per això que se la infantilitza iconogràficament així com a nivell de comportament, amb enrogiments sobtats i gestos de vergonya innocent. Aquest tractament dels personatges femenins com a dones asexuades, castes i llunyanes té un clar referent en la cultura de masses exemplificada en el còmic franquista, que en aquella època era la principal font d'entreteniment de la població espanyola:

Cal fer notar que si les dones ideals, una Ana María o una Sarita, eren castíssimes, intocades, les dones realment sexuades, que intentaven obtenir un amor real amb els herois, són, com la mora Zoraida, la Mujer Pirata o la Princesa Asmina, persones condemnable per les seves apetències o fins i tot perquè, necessàriament, pertanyien a civilitzacions no cristianes (Cirici, 1977: 164).

Seguint la justificació del personatge de la Ventafocs en l'expedient de censura, la protagonista del film tampoc pot ser subjecte passiu de les inclemències del destí característiques de la mitologia grega i pagana: gràcies a un mil·limètric mecanisme de causa i efecte, la seva humilitat cristiana i bones intencions es veuran recompensades amb un final feliç i unes esposalles normatives. El somni de l'ascens social per via matrimonial, tan present a les rondalles i a les cançons populars de Catalunya i d'arreu del món, fa la boda no per més previsible, menys esperada. Semblantment, a l'època del Hollywood clàssic, el gènere melodramàtic, en el qual excel·lí el director David Wark Griffith (1875-1948), va convertir sovint les seves heroïnes en innocents adolescents, la virtuositat de les quals

es veia recompensada amb un final feliç¹⁴⁴. Com defineixen molt bé Jordi Balló i Xavier Pérez, en l'esquema narratiu de la Ventafocs:

Es tracta sempre d'unir l'absència d'amor a la pobresa econòmica i a la burla produïda per enemics personals, i obrir tot seguit les portes, a partir d'un enamorament fantasiós, a un món ideal obtingut com a recompensa a una vida virtuosa i sacrificada (Balló i Pérez, 2015: 194).

Tornant al tema de les proporcions dels personatges animats, Manvell i Halas (1980) fan esment dels canvis de mida que han tingut lloc en el llenguatge de l'animació al llarg dels anys. La major familiaritat del públic amb els dibuixos animats va fer que la mida del cap dels personatges anés augmentant de manera progressiva. Tot i que l'expressió corporal en general és important en el món del *cartoon*, l'estat d'ànim i la personalitat es manifesten de manera preponderant mitjançant l'expressió facial: per tant, com més gran sigui la cara millor es llegiran els sentiments i el caràcter del personatge. L'altra cara de la moneda va ser l'animació russa, que no va seguir aquesta tendència i que durant molts anys s'ha mantingut fidel a les proporcions realistes corporals.

Cal mencionar un condicionant tècnic que afavoreix l'exageració i la simplificació dels trets en el llenguatge de l'animació: cada dibuix ha de ser repetit moltes vegades amb mínimes variacions, procés que es veu simplificat per la senzillesa del traç. Alexandre Cirici ho tenia present a l'hora de dissenyar la famosa sabateta de cristall de la Ventafocs, i així ho explica Josep Benet a Alfredo Tocildo des de la revista *Cámara*:

Hi ha coses curioses a les pel·lícules de dibuixos animats - em diu Benet -.

A la nostra vam decidir escollir el segle XV perquè les sabates d'aquest segle són

144 Núria Bou analitza la cinematografia del realitzador americà i hi identifica un arquetip femení molt semblant al de la Ventafocs catalana: "Aquests retrats tan infantils de la feminitat no tan sols van expressar la moral victoriana que tant estimava Griffith, sinó que van canonitzar l'arquetipus de la *good girl* cinematogràfica mancada de desig; només les *bad girls* (vamps o femmes fatales) van tenir dret a fer emergir la seva libido" (Bou, 2004: 127).

molt més barates de dibuixar que les del segle XVIII. I a La Ventafocs ha de sortir moltes vegades la famosa sabata. Imaginis l'estalvi que suposa haver de fer-la sense sivella! (Tocildo, 1950: 44)¹⁴⁵.

En analitzar l'estètica del llenguatge animat hem de tenir en compte que aquest es regeix per unes normes que li són pròpies i que són independents de les que trobem en el món real. Aquestes lleis van ser sistematitzades pels animadors de Disney Ollie Johnston (1912-2008) i Frank Thomas (1912-2004) en el seu llibre de referència *The illusion of life*, i són el resultat de l'anàlisi i el perfeccionament del moviment en animació al llarg d'anys de pràctica professional. Curiosament aquests principis de l'animació han sobreviscut al canvi tecnològic, i l'animació digital els observa amb la mateixa cura amb què ho feia l'animació tradicional, al mateix temps que els complementa amb troballes digitals a partir d'algoritmes que actualment han obert un debat sobre els límits de la creació artística automatitzada.

El principi més utilitzat en animació tradicional a l'hora de moure un personatge, i que l'afecta gràficament, és el d'esclafar i expandir (*squash and stretch*). Quan un cos animat rep una pressió, ja sigui deguda a la velocitat o a l'impacte d'una caiguda, reacciona a aquesta mitjançant un aplanament (esclafar) i un reinflament posterior (expandir). El descobriment i explotació d'aquest principi per part dels estudis de Walt Disney va crear escola:

Immediatament, els animadors van intentar superar-se fent cada cop més i més expansions i esclafaments, portant aquests principis fins als límits de l'art del dibuix: ulls esbiaixats i ulls sortits enfora, galtes enfonsades en la inhalació radicalment diferents de les inflades com globus en l'acció de bufar, una boca xuclant una canyeta molt allunyada del nas (que també canvia de forma) en mostrar l'acció de mastegar (Thomas i Johnston, 1981: 48).

¹⁴⁵ *Cámara*, núm. 167, 15 de febrer del 1950.

Amb el temps es va veure que la deformació dels personatges no era suficient. Per a Josep Escobar estava molt clar que la creació d'un personatge, ja fos en el camp del dibuix animat com en el de la historieta, anava molt lligada a la seva personalitat. Quan un dibuixant era capaç de crear un personatge que permetia explotar-ne les seves característiques més enllà d'una simple tira còmica o d'un gag, es feia un lloc en la memòria del públic amb el conseqüent salt a la immortalitat¹⁴⁶. El creador de Zipi i Zape era conscient que la personalitat definida dels seus bessons li permetria continuar fent-ne historietes durant molt de temps, i així podria ser reconegut com a dibuixant per diferents generacions. En canvi, els dibuixos de Cornet o d'Opisso variaven d'una revista a l'altra, i això no permetia la fidelització característica de tot principi serial.

Fins fa pocs anys, tant l'acudit com la historieta eren protagonitzats pels més diversos personatges, sense que el que podríem dir la seva figura humana tingués un sentit de continuïtat. Actualment ja no és així. En l'actualitat, compta tant el valor en sí mateix de l'acudit o de la historieta com el personatge que el protagonitza. Pocs són els dibuixants d'historietes que no hagin creat un d'aquests tipus o un conjunt d'aquests, als quals se'ls infon una personalitat, un caràcter, una manera especial de desenvolupar-se, que els diferencia i els permet destacar de la resta (Escobar, 1953b: 118).

La historieta hereta el principi de la serialització del fulletó, una obra literària que es publicava de manera fragmentària i que al final de la publicació es podia relligar per obtenir un sol volum (Martín, 2011: 66). Aquesta fragmentació comportava una fidelització de l'audiència, que comprava el proper fragment per saber com acabava la història. El personatge fictici de *Les mil i una nits*, Sherezade, utilitzava el mateix recurs per evitar

¹⁴⁶ En el llenguatge cinematogràfic, això era molt evident en els personatges del cinema mut: tenien personalitats tant marcades que si un gag no congeniava amb la manera de ser de Xarlot o de Keaton, se'ls intercanviaven entre ells. Segons Buster Keaton: "No hi ha res pitjor que un gag desplaçat" (Coursodon, 1964: 37).

la seva pròpia mort: en deixar el relat inacabat, se li allargava la vida per tal d'acabar-lo al dia següent. Conseqüentment, el terme fulletó s'utilitza en l'actualitat per designar aquelles obres audiovisuals seriades, que en el món anglosaxó han rebut la denominació de *soap operas*.

L'estudi *Dibujos Animados Chamartín* va explotar aquesta fidelització en el camp audiovisual creant personatges que renaiïen d'un curtmetratge al següent i semblaven unes expectatives que havien de ser satisfetes en el següent curt. D'aquest desig nascut amb la serialització van sorgir els personatges protagonistes de les sèries dels anys quaranta com ara el brau honest *Civilón*, l'aventurer insubstancial *Don Cleque* o el gat murri *Zapirón*. Josep Escobar fou l'encarregat de dirigir i dibuixar la majoria d'aquests personatges, que són una prova evident dels seus amplis coneixements tant en el camp del grafisme o la il·lustració com en el de l'animació. L'exageració caricaturesca dels personatges que Josep Escobar va crear per a *Érase una vez...* contrasten fortament amb el realisme de la parella protagonista que, fruit de la rotoscòpia i d'un verisme gràfic que canvia a cada generació, van tenir problemes per acoblar-se al context del *cartoon* que regia l'univers creat pel ninotaire de Granollers.

Encara que en una entrevista amb María Manzanera (1992) el mestre de l'animació es planyia anys després de no haver fet tota la pel·lícula amb rotoscòpia, amb el temps l'originalitat de la cinta és reivindicada gràcies als personatges exagerats i deformats que foren fruit de la imaginació i destresa iconogràfica del pare de Zipi i Zape. La madrastra o l'Scariot són personatges que creen una fascinació molt superior al ball rotoscopiat de la Ventafochs i el príncep. El gra de pebre que Josep Escobar afegí a les animacions, ajudant-se de les deformacions característiques dels principis de l'animació, ha aconseguit que passin a la història aquelles escenes que, tot i no trobar-se en el conte original ni ser fruit d'un realisme rotoscopiat, assoleixen la comicitat i la distorsionada fantasia característiques del llenguatge de l'animació¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Els veterans animadors de Disney Ollie Johnston i Frank Thomas llisten els principis de l'animació en dotze: l'estirar i l'encongir,

6.1- Un conte que no es tornarà a repetir

Davant la intensa i efectiva campanya de promoció de la pel·lícula, que analitzarem en parlar del film com a producte de la indústria de la comunicació de masses, i tenint en compte el seu complex procés de producció, com veurem en tractar els aspectes tècnics, sobta que el títol que la productora va triar per debutar en la cinematografia espanyola fos *Érase una vez...* Val a dir que era poc comercial utilitzar l'arquetípic fórmula d'obertura de qualsevol història de la vora del foc per explicar una història que, amb nombroses variants, era coneguda arreu del món. En una entrevista a la revista *Dígame* del 18 d'abril de 1950, Josep Benet explicava l'origen del títol del film, tenint en compte que es tractava del conegut conte tradicional de la Ventafochs:

- *Érase una vez...* està basada també [com Disney] en el famós conte de Perrault, oi?
- Sí, i per això vam encetar negociacions amb Disney perquè ens deixés utilitzar el títol de «La cenicienta», que tenia ell registrat per tot el món. Però la seva resposta cablegràfica va ser contundent: "No autoritzo ni Cenicienta ni derivats de cendra. Stop", deia el cable textualment. Vam haver de posar un altre títol a la nostra producció, aquest altre títol que van triar mitjançant concurs els nens de les escoles, i que, sens dubte, em sembla també molt apropiat (Anòn., 1950: n.d.)¹⁴⁸.

La campanya de promoció havia estat tan intensa que el canvi de títol va demostrar fins a quin punt la publicitat del film havia arribat a la població. Servint-se'n com a mitjà d'autopropaganda, *Estela Films* va fer públic als mitjans la gran capacitat de l'audiència espanyola per simpatitzar amb la mala sort del llargmetratge:

Molta gent ha fet seva la competició entre Walt Disney i els dibuixants espanyols,

l'anticipació, la posada en escena, l'acció directa i la postura a postura, l'acció continuada i l'acció superposada, la frenada i l'arrencada, l'arc, l'acció secundària, el sentit del temps, l'exageració, el dibuix sòlid i l'atracció del pesonatge (Johnston i Thomas, 1981: 47).

¹⁴⁸ Retall del Fons Josep Benet.

fins al punt que la productora s'ha vist inundada de cartes de joves i vells que amb entusiasme proposaven nous títols pel film. Ha estat un veritable plebiscit. Entre les cartes rebudes a Estela, la decisiva ha estat l'enviada pels alumnes d'una escola municipal, que organitzaren entre ells un concurs per oferir als dibuixants un títol realment escollit pels nens. [...] El centenar de treballadors d'Estela Films va fer seu el veredicte dels nens d'una escola de barri popular i des de llavors el títol ha estat adoptat sense vacil·lacions (Anòn., 1950: n.d.)¹⁴⁹.

El maig del 1950 la popular revista cinematogràfica *Radiocinema* anunciava amb un gran titular: "La Ventafocs espanyola ja té títol: *Érase una vez...*". Encara que es va acabar cedint a les pressions del magnat americà, Josep Benet, que exercí d'advocat posteriorment, recordava, amb la perspectiva del temps, que van sospesar la possibilitat de querellar-se amb l'empresa de Walt Disney:

El litigi era pel títol de La Ventafocs, que Baguñà tenia registrat i va difondre a través de revistes professionals franceses. La Disney va aparèixer posteriorment, i, segons Benet, "hauríem pogut guanyar el plet però era una empresa impossible. En la situació econòmica en la qual nosaltres ens trobàvem no podíem anar a un plet amb la Disney... (Riambau, 1995: 19).

L'actriu Julieta Serrano tenia catorze anys quan va entrar a treballar amb l'equip d'Escobar gràcies a un amic del seu pare. Encara recorda que el cap d'animació del film era una persona molt afable, i que se'n reia de les seves ganes de dedicar-se al teatre en veure la seva timidesa. L'actriu d'Almodóvar va entrar a treballar en el projecte sis mesos abans d'acabar el film, i és un testimoni vivencial de les presses del moment que imprimien a l'ambient una necessitat d'acabar com abans millor el projecte. Segons l'actriu, la tensió

¹⁴⁹ Op. cit. Sense pàgina.

era deguda a un intent per part d'*Estela Films* d'estrenar la pel·lícula abans que ho fes l'estudi de Walt Disney.

El dietari d'Alexandre Cirici expressa obertament aquesta pugna amb els estudis de Walt Disney, i també hi fa palesa la seva fe a l'hora de creure que el projecte no coincidiria en la seva estrena amb el llargmetratge nord-americà:

Dilluns 16-I-50.- Matí escric a casa. Tarda, Estela. Paquita em diu que el dissabte de Glòria Disney estrenarà La Ventafocs ací. Pànic. Benet, aclaparat. A la ràdio se n'estranyen perquè els films de Disney llargs ja no venien. És per aixafar-nos (Cirici, 2014: 125).

Julieta Serrano mencionava com n'era de difícil fer avançar la producció de les animacions en situacions precàries com la de la postguerra espanyola, quan els talls de llum per deficiències energètiques eren constants i feien aturar durant hores a tot el personal que treballava a la màquina de fabricar somnis del carrer Muntaner. En aquest sentit, Josep Benet afirmava a la revista *Dígame*:

- Les errades de tipus tècnic són per falta de material, i es supleixen amb la improvisació espanyola. Veurà vostè quina transparència de color hem aconseguit!- Què és el més car d'aquesta classe de cinematografia?- La pel·lícula verge, que se'n gasta tres o quatre vegades més que en els films normals, i el cel·luloide és caríssim (Anòn., 1950: n.d.)¹⁵⁰.

Artur Moreno, un il·lustrador que de les revistes il·lustrades va passar de manera natural a l'animació, explicava en una entrevista de l'any 1981 com els primers curtsmetratges

¹⁵⁰ *Dígame*, anon. sense pàgina, 1950. Fons Josep Benet.

es feien amb una pobresa de mitjans característica d'un país de postguerra:

Les dificultats van començar amb el cel·luloide perquè se'n necessitaven moltes planxes. Nosaltres havíem fet les pel·lícules anant a les clíniques i demanant radiografies, sobretot a la Clínica Puigvert, que està al carrer Provença. Ens donaven les radiografies velles, les netejàvem i sobre aquell cel·luloide fèiem les pel·lícules. *El Capitán tormentoso* el vam fer així, amb radiografies. No hi havia cel·luloide, en aquella època (Fons Artigas, 1981).

Tot i les mancances energètiques i materials que es van viure durant la producció del film, aquestes es van encarar amb una metodologia de treball professional i altament compartimentada, on les diverses fases del dibuix animat estaven molt delimitades, com explica Alexandre Cirici:

El director artístic, en paper corrent, fa dibuixos plàstics, traducció del guió a dissenys, m'explico? Llavors, amb aquests esbossos, el cap d'animació - el gran dibuixant Escobar, en aquests casos - estableix les fulles d'animació amb les mesures exactes. Després, els animadors, amb paper transparent i amb llapis, fan les fases principi i final del moviment. Els intercaladors acaben l'animació intercalant entre aquests moviments extrems els 24 per segon que són necessaris¹⁵¹.

Com a testimoni de les diferents fases en la confecció d'un dibuix animat, Julieta Serrano recorda que va començar netejant el cel·luloide que després era reutilitzat i va acabar pintant fotogrames i fins i tot intercalant, una tasca que llavors s'assignava als intercaladors. Ho explica amb més detall el periodista de *Cámara* en una visita al despatx del director d'animació Josep Escobar:

Ell [Josep Escobar] és qui dibuixa els personatges i a les seves ordres treballa

¹⁵¹ La *solidaridad* el 13 de maig de 1950. Fons Josep Benet.

un exèrcit de dibuixants. Majoritàriament són dones, que amb tinta xinesa van traçant sobre el cel·luloide les figures aprovades per la superioritat. D'allí passen als pintors, que van posant colors segons el model que tenen davant d'ells. Després, la secció de repàs, on es perfilen els darrers detalls. A continuació passen a la secció de càmera, on el fotògraf impressiona la pel·lícula verge. Després muntatge i projecció. I, per acabar, rentat de cel·luloides per poder aprofitar-los en una altra ocasió (Tocildo, 1949: 43).

La competència amb el llargmetratge dels estudis de Walt Disney va ser un obstacle important per a l'èxit comercial del film. Ambdós projectes van aterrar a la Biennal i van rebre premis, tot i que ni un ni l'altre en reberen d'importants. El premi a *Cinderella* no va ser atorgat al film en sí mateix sinó al seu director, com a Premi internacional a disposició del jurat, i *Érase una vez...* va rebre la menció especial del Festival de Cinema per Infants. La sensació és que la mostra italiana volia tenir a tothom content, i ho va aconseguir¹⁵².

La presència al mercat de dos llargmetratges amb el mateix argument però amb un cost molt diferent, sobretot pel que fa a l'adquisició de còpies, va fer que la cinta de Josep Benet no fos competitiva a nivell de distribució. En fer referència a la vessant cinematogràfica d'Alexandre Cirici en el catàleg de l'exposició que se li va fer l'any 1984, Artur Amorós ens parla de la situació desfavorable que va viure *Érase una vez...* pel que fa a una part de la vida comercial del film tan important per recuperar la inversió com és la distribució:

El film només es va distribuir, fora d'Espanya, a Veneçuela i Txecoslovàquia, i encara que dins l'Estat espanyol la seva exhibició va anar força bé, no va tenir la deguda protecció per part de l'Administració, que no jutjava convenient la realització d'aquest tipus de films. Aquests factors van impossibilitar la creació d'una escola

¹⁵² Així consta a la base de dades del Festival (ASAC Dati) a *L'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia*, que es pot consultar al següent web: <https://www.labiennale.org/it/asac>

catalana de dibuixos animats. El talent no hi mancava, com va quedar ben palès (Amorós, 1984: 91).

Tot i que Amorós parla d'una bona distribució a l'estat espanyol, el Sindicat d'Estadística de l'any 1951 només comptabilitza la presència del film al cinema Actualidades de Madrid durant 25 dies¹⁵³. La seva estrena a Barcelona el 18 de desembre al Cinema Publi està documentada en diferents mitjans especialitzats (*La Vanguardia*, *Fotogramas*, *Destino*), però no han quedat dades sobre quant de temps va estar en cartell. Va rebre crítiques favorables d'Horacio Sáenz Guerrero a *La Vanguardia* el 19 de desembre ("Una promesa merecedora de todos los apoyos") i també de la periodista i primera dona directora de *La Vanguardia* María Luz Morales (1889-1980) a *Fotogramas* el 22 de desembre ("Un aplauso para *Érase una vez...*"). L'intel·lectual Sebastià Gasch (1897-1980) reblava la seva crítica a la revista *Destino* dient que el film de Benet era "el millor film de dibuixos animats de l'estat espanyol", mentre que el periodista i historiador del cinema Carlos Fernández Cuenca (1904-1977) hi afegia les raons d'aquest qualificatiu: "no només per la seva rigorosa qualitat tècnica sinó també per introduir aspectes de gran valor artístic" (Candel, 1993: 69).

Tanmateix, com veurem més endavant, la crítica apareguda al diari de Madrid ABC, l'autor de la qual signa amb el pseudònim de *Donald*, va ser devastadora fins al punt que podria haver estat el detonant d'alguns talls que es van fer al film en abominar de les imatges en presa directa. Segons el rotatiu madrileny, *Érase una vez...* vol emular de manera matussera *Los tres caballeros* (Norm Ferguson, Harold Young, 1944) de Disney, "però el «ballet» que aquí s'introdueix més hauria valgut que brillés per la seva absència"¹⁵⁴.

La Junta Superior d'Orientació Cinematogràfica va atorgar a *Érase una vez...* la qualificació de primera categoria el 10 de juliol de 1950 i no en va decretar cap supressió¹⁵⁵.

¹⁵³ *Anuario del Cine Español (1955-1956)*, p. 147.

¹⁵⁴ *ABC*, 22 de desembre del 1950, p. 33. Argument proposat per Luciano Berriatúa en el context del *I Fòrum d'Animació* organitzat a BAU el 2016.

¹⁵⁵ "Condiciones de proyección y escenas suprimidas: Ninguna", Expedient de censura 36/3385, p. 50.

Tot i així, se li va denegar l'Interès Nacional quan Josep Benet en va fer una petició al Director General de Cinematografia i Teatre quatre dies després¹⁵⁶. En rebre la menció de la Biennal, la Junta es va tornar a reunir i finalment se li va atorgar l'Interès Nacional, tot i les discrepàncies entre els vocals. A l'informe que es conserva a l'Arxiu General de l'Administració hi trobem la valoració del secretari de la junta, Francisco Fernández, que va escriure les frases següents: "Color acceptable, una mica apagat. Dibuixos i moviments aconseguits. El tema de la faula s'ha estirat en alguns episodis i pels nens resultarà lenta i confusa. La productora ha fet un esforç evident".

El vocal Don Fernando Galainena¹⁵⁷, president de la Subcomissió Reguladora de la Cinematografia, hi deixà escrit que els dibuixos i el color estan bé però "la música és poc adequada. En conjunt resulta excessivament llarga i amb interpolacions que trenquen la línia argumental. Em sembla francament meritòria la tasca realitzada". Un altre membre de la junta, Don Manuel Torres López, hi escriu que "L'esforç és lloable, el resultat no tant". El Cap del Sindicat Nacional de l'Espectacle, el falangista David Jato¹⁵⁸, centra la seva mirada en les implicacions polítiques del film i resumeix la seva opinió sobre aquest amb dues paraules: "Alta política".

Sortosament, el vocal eclesiàstic, el reverend pare Juan Fernández, va mostrar-se a favor de l'atorgament de l'interès nacional, ja que des del punt de vista religiós es tractava d'una "pel·lícula de dibuixos que moralment no ofereix cap objecció, és completament neta i pot tolerar-se". El resultat d'aquesta segona revisió de la categoria d'Interès Nacional va ser positiva, ja que la Direcció General de Cinematografia i Teatre, segons l'ordre amb data del 15 de juny del 1944, seguint les indicacions de la Junta Superior d'Orientació

¹⁵⁶ Cf. Expedient de censura 36/3385, p. 1-2.

¹⁵⁷ Fernando de Galainena y Herreros de Tejada fou llicenciat en dret i va cursar oposicions per entrar al cos diplomàtic espanyol l'any 1933, però en va ser refusat (*Primer Plano*, n. 296, 1946). Va formar part de l'exèrcit sollevant, on va rebre un ascens a Tinent de l'Estat Major. L'any 1945 esdevé president de la Subcomissió Reguladora de la Cinematografia espanyola en succeir a Joaquín Soriano.

¹⁵⁸ David Jato fou un polític i un falangista declarat desde la seva afiliació a la Falange l'any 1933. Es va allistar a la División Azul i en retornar, l'any 1942, va ser nomenat delegat nacional d'informació i investigació. Va exercir de Delegat Nacional de Propaganda (1943-1945) i va presidir el Sindicat Nacional de l'Espectacle (1944-1951). Va ser membre del Consell Nacional de FET y de las JONS.

Cinematogràfica, va atorgar l'Interès Nacional al film de llargmetratge *Érase una vez...* el 5 d'octubre del 1950¹⁵⁹.

Malgrat aquest premi, i com ja hem comentat en parlar de l'Interès Nacional com a mesura de protecció del cinema nacional, no ha quedat constància que *Estela Films* rebés el permís d'importació que li pertocava. A l'expedient de censura no hi ha cap documentació al respecte, i, per tant, desconeixem si finalment la productora va poder gaudir d'aquesta bonificació.

Si la coincidència temàtica amb els estudis de Walt Disney va ser nefasta, el suport irregular per part dels organismes encarregats de la protecció estatal a la producció cinematogràfica tampoc hi va ajudar gaire. Els mitjans van acollir generosament la cinta, amb articles divulgatius de la tasca d'*Estela Films* i bones crítiques als diaris. També hem vist que elsensors van ser prou mesurats a l'hora de censurar i catalogar el film, i els jerarques falangistes van deixar estrenar un projecte creat per activistes d'esquerreres que políticament era acceptable. Però això no fou suficient per garantir la carrera comercial del llargmetratge d'animació. Com veurem a les properes pàgines, els obstacles socioeconòmics van acabar desequilibrant la balança.

6.2- Morfologia i contingut de la Ventafocs

Diversos estudis han demostrat l'origen xinès del conte de la Ventafocs, com ara Bettelheim (1995) o Balló i Pérez (2015), i sembla confirmar-ho el fet que en els relats d'arreu del món allò que salva la protagonista és tenir el peu prou petit com per encabir-lo en una sabateta de cristall. L'equació entre la bellesa femenina i la menudesa podal és una constant de la cultura oriental fins al punt que moltes dones xineses es comprimien els peus amb benes per tal d'empetitir-los.

¹⁵⁹ Expedient de censura 36/3385, p. 73.

A la Bíblia trobem exemples de les nefastes conseqüències de l'odi entre germans, com ara en el cas de Caïn i Abel (Gènesis 4:1-17), el més famós per exemplar, però també en la història de Jacob i Esaú (Gènesis 25:19-35:29). En ambdós casos, sempre hi ha un germà que es veu degradat per l'altre, adoptant aquest el paper de Ventafocs encara que no se l'obligui explícitament a viure a redós de les cendres de la xemeneia. La degradació fraterna és una constant en la literatura oral, doncs per un mecanisme d'empatia ens compadim del germà víctima d'abusos i n'esperem la redempció final a través del triomf de l'humil.

L'odi fratricida té millor cabuda en els contes de fades si es justifica la crueltat entre germans amb l'absència de vincles de sang¹⁶⁰. Que les germanes polítiques de la Ventafocs ho siguin degut a unes segons núpcies del seu pare fa més digerible la rivalitat que s'estableix entre elles i la protagonista. Aquí caldria introduir també el tema de la por a l'altre que s'exterioritza mitjançant el menyspreu que senten les germanastres de la Ventafocs envers ella i l'absència de misericòrdia en encomanar-li tasques degradants. En aquest sentit, un dels darrers èxits de la literatura infantil i juvenil, la saga de Harry Potter, explota aquest odi fratricida mitjançant l'absència de vincles de sang fent del seu protagonista una mena de Ventafocs masculí.

En el cas del film que ens ocupa, i també en molts casos exemplificats en el camp de la il·lustració i l'audiovisual, a aquest rerefons fratricida cal afegir-hi un sentiment moralment reprobable com és l'enveja, que en aquest cas es desperta en cobejar les germanastres la bellesa de la Ventafocs. L'enveja com a conseqüència de la presència o absència de bellesa física és un argument fortament arrelat en nombrosos contes infantils, com veiem a la Blancaneu o l'aneguet lleig. Segons Bettelheim, la reiterada presència d'aquest pecat capital en el contes ve a corroborar que ens trobem davant un sentiment que esdevé lloc comú de moltes societats des de temps immemorials. De fet, encara avui en dia el mercat per a assolir un determinat cànon de bellesa és molt ampli.

¹⁶⁰ Cf. Bettelheim, B., *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, p. 246.

Per tant, a la trama argumental hi trobem dos factors que motiven per part de la madrastra i les germanastres el menyspreu envers la Ventafocs: l'anhel de la mare política per afavorir les dues filles en la nova situació familiar i la rivalitat fraterna motivada per l'enveja envers la bellesa de la germana que es troba fora dels vincles de sang.

Encara que sembli una obvietat, volem fem notar que la bellesa és el tret identificador del personatge de la Ventafocs. Es tracta d'un element superflu pel que fa a la construcció de la personalitat, i si li afegim trets de caràcter vehement i marcadament religiós com l'amabilitat i la bonhomia, veiem com la identificació amb el personatge s'esdevé sobretot gràcies a la bonificació final. Charles Perrault (1628-1703) va llimar les asprors que contenia el relat oral, on no es perdonava les germanastres que es feien tallar els peus per encabir-se la sabateta, per tal adaptar-lo als gustos de la cort. Durant el procés de refinament, l'autor va deixar que s'endugués el vent detalls de la història que l'havien fet més atractiva al llarg dels anys reforçant-ne l'empatia, o fins i tot la catarsis, de l'audiència de l'època¹⁶¹.

L'exemplaritat que actua com a teló de fons de la Ventafocs està molt present en un tipus de literatura de la postguerra espanyola que anava adreçada als nens i nenes amb l'objectiu d'inculcar-los valors morals i referents del dogma cristià a partir de petites històries allisonadores i penalitzants. Aquesta intenció moralitzadora és present també en el film d'animació, i fou un dels elements amb què Josep Benet va defensar el film en l'expedient de censura. En la mateixa direcció amb la qual l'editorial Baguñà va encetar la Biblioteca Patufet, i seguint el mestratge de les faules de La Fontaine, trobem les "Fauls i moralitats amb cent dibuixos d'En Junceda" impreses pel Bisbat de Barcelona als anys cinquanta amb il·lustracions de Joan Garcia Junceda. Aquests textos, amb preceptes morals i religiosos de comportament, perseguen la lectura en veu alta amb un públic ampli per a un millor aprofitament de les seves lliçons, tot esperant que "la seva lectura contribueixi a fer ben clar i durador el seny cristià tradicional entre la gent de la nostra terra" (Puntí, 1959: VIII).

¹⁶¹ Op. cit. Bruno Bettelheim condemna el refinament de Charles Perrault, que no deixa que el conte esdevingui catàrtic, p. 259.

Ja hem tractat les vinculacions del productor del film amb grups i associacions cristianes del moment, i és des d'aquest bagatge que s'expressa Josep Benet en una memòria dirigida al Director General de Cinematografia i Teatre el juliol del 1950 tot demanant l'atorgament de l'Interès Nacional pel seu film apel·lant, entre altres raons, a que la seva versió del conte no és ni la cínica de Charles Perrault, on per fer-se un lloc al món cal tenir padrins o padrines¹⁶², ni la immoral de l'ètica pagana, on el destí obra de manera paradoxal:

La nostra [versió] ha estat la cristianitzadora. Vol fer veure la sanció de la bondat. La Ventafocs no va triomfar perquè el destí es complau en la paradoxa de convertir en princesa a qui fou minyona. Els treballs de la Ventafocs no són la humiliació gratuïta que prepara el gratuït enaltiment, sinó l'ocasió per a que la noia exerceixi la seva humilitat amb amor envers aquells que l'envolten i sense cap rancor. Ella accepta la humilitat i és enaltida en haver-se sabut humiliar (Anòn., 1950: 10).¹⁶³

La capacitat de la Ventafocs per acceptar la seva situació, per injusta que esdevingui, fa que sigui "enaltida en haver-se sabut humiliar". Aquest tret del caràcter del personatge fa evident un mecanisme psicològic recurrent en la retòrica del nacional-catolicisme, el qual permetia justificar el plaer massoquista de veure el sofriment aliè com a conseqüència evident de la creació d'una mística agressiva característica del nacionalisme espanyol. Aquest subtil massoquisme va ser promogut en nombroses publicacions de l'època franquista que anaven destinades a un públic infantil i que intentaven familiaritzar-lo amb el dolor "per treure-li aprensió i per portar-lo a trobar plaer en la seva contemplació" (Cirici, 1977: 164). El maniqueisme i la bel·ligerància del còmic infantil, que era un mitjà fonamental a l'hora d'educar les noves geneacions mitjançant la cultura de masses, van extreure-se a partir del 1937, i n'és un exemple la revista *Pelayos* editada per la Falange Española

¹⁶² Tot i ser refusada pels creadors del film, la moralina final de la Ventafocs de Charles Perrault és d'una curiosa actualitat: "És sense dubte un gran aventatge/ tenir intel·ligència, valor,/ bona ascendència, sentit comú/ i altres penyores semblants/ que hem heretat del cel;/ però per molt que ho tingueu,/ pel vostre destí seran coses futils/ si no compteu per fer-les valdre/ amb padrines i padrins" (Manzanera, 1991: 55).

¹⁶³ Expedient de censura 36/3385, p. 10.

(Martín, 2011: 94). El primer llargmetratge d'animació espanyol, *Garbancito de la Mancha*, té moments de veritable recreació en el dolor dels altres, com l'escena d'assetjament públic de la bruixa *Pelocha* promogut pel protagonista i seguit pels vilatans¹⁶⁴.

Nombroses faules i contes de l'època amb finalitat moralitzant van ser il·lustrades per en Joan Junceda, ja que era un especialista en dibuixar animals antropomorfitzats que acostumaven a protagonitzar aquestes històries, recollint així el fil d'una tradició oral que ha perdurat al llarg de generacions. En són un bon exemple les de l'escriptor francès Jean de La Fontaine (1621-1695) o les d'Èsop (600-564 a. C), que sovint acabaven amb alguna moralina. Es pot detectar el rerefons de la moral cristiana a què fa referència Benet en parlar de la Ventafocs en una faula catalana del recull esmentat ("Fables i moralitats amb cent dibuixos d'En Junceda") que és protagonitzada per animals i que porta per títol *El nuvi de la coloma*. Aquest recull fou publicat per l'*Editorial Balmes* amb l'aprovació del censor canònic Gabriel Solà Brunet¹⁶⁵. La faula explica la història d'una coloma que cerca marit, i per aconseguir-ho ha de veure més enllà de la vestimenta dels sumptuosos pretendents: un gall emplomallat, un cepat aligot amb ulls de llamp i un paó de cua lluïda. La coloma acaba escollint el que es mostra humil i sense artificis: un tímid colomí. La moral que cal extreure'n no deixa marge al dubte:

Declara aquesta faula que no surt a compte voler guanyar el cor amb orgulloses pretensions, material poder o lilaines d'un dia, sinó amb recollida puresa i senzilla humilitat (Puntí, 1959: 43).

Si analitzem l'esquema argumental de la faula, és curiós observar que en aquest conte, que vol educar en els valors de la moral catòlica¹⁶⁶, hi ha un trastocament de gènere respecte la història de la Ventafocs, on és el personatge masculí i no el femení qui s'encarrega

¹⁶⁴ Candel, J. M., citat per Heitz, F., 2007. *Le cinéma d'animation en Espagne (1942-1950)*, p. 178.

¹⁶⁵ Aquest llibre va rebre l'aprovació oficial des del punt de vista moral i doctrinal d'un censor de l'església catòlica.

¹⁶⁶ *Fables i moralitats*, de Joan Puntí, va ser editat pel Foment de Pietat Catalana el 1930 (Castillo, 1997: 177).

de cercar la seva parella. En la faula aprovada pel Bisbe de Barcelona, la coloma tria el nuvi, però això es deu a que, des de la mirada catòlica, una cosa és parlar de bèsties i una altra molt diferent de persones. Tot i ser la protagonista de la història i acaparar el títol del conte, la Ventafocs no serà l'actant encarregat de forçar el desenllaç de la narració, sinó més aviat el subjecte passiu i pacient que només ha d'esperar que els seus encants desvetllin les ànsies d'acció d'un príncep que no troba consol en les dames de la cort.

La Ventafocs respon al paper que va assumir la dona nascuda amb l'arribada de la burgesia al poder, que va abandonar les feines del camp, de pastura o de sega, per recloure's a casa i desenvolupar les tasques de minyona i mare de la descendència¹⁶⁷. Aquest model és més recent del que ens pensem: neix amb el puritanisme resultant de la Contrareforma i s'expandeix per l'Europa del sud cap a mitjans del segle XIX. A partir d'aquest moment, l'espai social queda clivellat per noves esferes de poder: l'home de negocis ocupa l'espai públic, la mestressa de casa i mare de família, el privat. El personatge de la Ventafocs és la perfecta expressió d'aquest ideal femení imposat per la burgesia, que en matèria de consums culturals esdevé hegemònica al llarg del primer terç del segle XX i fins la revolució del 1936.

En el cas de les dones, la seva nova funció social es veu alimentada amb una rica retòrica de la feminitat. Una metafísica que celebra la submissió i no l'acció, la sensibilitat i no l'intel·lecte, la maternitat i no la sexualitat, la reproducció i no el plaer. Una ètica de la cura que s'oposa a una ètica de l'acció (Masanés, 2004: 41).

Limitar la dona a l'àmbit de la llar permetia a l'home prendre's certes llicències en afers extra-conjugals que eren vistos per la moral de l'època com a actes estèrils, sense importància. Tenir amants, *querides*, estava a l'ordre del dia per aquell qui tingués prou diners per permetre-s'ho. Era tant habitual portar una doble vida que la revista *Papitu*

¹⁶⁷ Balcells, A., 1997. La dona obrera a Catalunya al primer quart de segle XX, *Avenç*, 3, p. 25.

en va satiritzar el fenomen en nombrosos acudits d'aquesta publicació, com és el cas del número 1.318 de l'any 1934:

Els corridos i els homes de món es divideixen en dues menes: els que tenen "querida" i els que no en tenen. Els homes que no tenen "querida" són trempats, senzills i casolans, però els que en tenen són senzillament insuportables. Com aquells que tenen un Rolls, només obren la boca per dir: "Tinc el Rolls a baix! He de sortir amb el Rolls! El xòfer s'impacienta", els que tenen "querida" només parlen de la "querida": - He d'anar a casa de la querida... No puc entretenir-me, que la "querida" m'espera. [...] Nosaltres coneixem una penya, els components de la qual paguen entre tots una "querida" i els toca un dia a la setmana. I, amb tantes facilitats, qui no té "querida" és perquè no vol (Solà, 1969: 77-78).

L'objectualització del cos de la dona exemplificada en aquestes línies, i que és característica de la mirada masculina, en l'imaginari il·lustrat de principis del segle XX no és incompatible amb la noies d'actituds resolutives que apareixien a la premsa que anava dirigida al públic masculí. Aquestes noies que es comporten com els homes farceixen les pàgines de les revistes psicalítiques fetes pel gaudi de la mirada del ric industrial, que no hauria permès que les seva muller es prengués semblants llicències. L'àngel de la llar en el què es converteix la dona en pujar a l'altar no protagonitzava les lectures ocioses del seu marit. En les revistes psicalítiques no era la mestressa de casa sinó la minyona qui prenia la paraula. Allò prohibit, doncs, era el que esperonava el desig masculí, cosa que contribuï a l'èxit de les revistes il·lustrades de principi de segle. És per això que en elles hi apareixien dones fatals guiades només pel seu instint sexual (Masanés, 2004: 43).

Venerades pels romàntics i simbolistes de finals de segle, aquestes dones amb iniciativa que expressen obertament el seu desig sexual eren personificacions de la por mitològica del mascle a la *vagina dentata*, que tot ho devora sense miraments¹⁶⁸.

¹⁶⁸ La imatge de la vagina amb dents ha rebut l'atenció de nombrosos investigadors des de diferents camps com la mitologia,

La *femme fatale*, que es revesteix amb els atributs de la tragèdia més sàdica, té profundes arrels en la cultura universal, des de la necròfila Salomé fins a les *vamps* del cinema negre de la llei seca. En definitiva, aquestes dones feien por perquè, com proposa Mary Beard (2017) i ratifica Cristina Masanés (2004), eren dones "que tenien veu":

Més enllà de la dona fatal, que no deixa de ser un efecte de la fantasia masculina, s'obre una zona incomprensible: aquella que deixa l'home sense paper ni possibilitat de joc. O bé perquè s'ha d'enfrontar a una veu que li resulta estranya (hi ha dones que parlen), o bé perquè la màscara de don Juan ja no li resulta versemblant (hi ha dones que demanen un nou llenguatge), o bé perquè hi han renunciat (hi ha dones que s'han replegat en l'eròtica femenina) (Masanés, 2004: 47).

L'arquetip de la Ventafocs és tot el contrari d'aquestes dones modernes i independents de l'època de la Segona República que no tenien inconvenient en estendre el seu radi d'acció de l'esfera privada a la pública¹⁶⁹. El puritanisme del vuit-cents es va veure erosionat amb nous valors i arquetips de gènere, i la massificació de la mentalitat burgesa va ser esperonada pels nous valors morals de la pantalla cinematogràfica i la pseudofrivolitat característica de l'univers psicalíptic (Espinet i Tresserras, 1999: 49). Ben diferentment, el personatge de la Ventafocs sempre restarà reclosa a l'àmbit domèstic: patern primer i marital després. Impossibilitada per actuar, a la protagonista del conte de fades no li queda cap altre opció que esperar un miracle (el cel que li prometia el nacional-catolicisme) o un marit (el príncep blau que la treurà d'una llar llegada per generacions, la paterna, per dur-la a una de nova forjada per segles d'injustícies, la monàrquica). Víctima d'ambdós patriarcats, la Ventafocs, com a reflex de l'imaginari femení moldejat durant el franquisme, no té altra opció que la submissió.

¹⁶⁹ l'arqueologia, la literatura, la plàstica o el psicoanàlisi. Han destacat en el tractament del tema autors com Mircea Eliade, Gaston Bachelard o Claude Lévi-Strauss (1908-2009), entre d'altres.

¹⁶⁹ Cf. Capmany, A., *La dona a Catalunya*, p. 61.

Érase una vez... es va estrenar l'any cinquanta, una època en la què quedaven molt lluny els avenços legals de la Segona República i a la majoria de les dones la rebel·lia encara els era estranya. Per això moltes s'emmotllaren al paper passiu i submís que se'ls va assignar després de la Guerra Civil (Oranich, 1977: 46). Les cotilles i les faixes de l'època no només restrenyien físicament el cos femení sinó també les seves possibilitats d'expressió personal, que, com molt bé exemplifica una il·lustració de Manuel Garrido (1895-1968), quedaven reduïdes a poc més de cinc variants (fig. 14): "Les pobres noies són: les que treballen com una negra, l'assistenta, la donzella, la cuinera i la «noia per a tot»" (Soldevilla, 2004a: 64). Les possibilitats d'exercir la feminitat, doncs, quedaven circumscrites a l'àmbit domèstic però no al públic.

El conte de la Ventafocs exemplifica el sentit darrer que se li ha donat al rol social de la dona durant molts anys a casa nostra, tal i com ho analitzava Maria Aurèlia Capmany (1918-1991) en el seu llibre *La dona a Catalunya*. L'únic objectiu en la vida de la protagonista de la faula, i de no poques dones de l'època, era el d'alliberar-se d'una llar paterna opressiva mitjançant el matrimoni, certificat d'èxit i de felicitat futura. Segons Maria Aurèlia Capmany:

[La monstruositat d'aquest planteig és] ... que tota l'activitat de la dona anés orientada, des de la seva primera infància, a l'única i òptima solució del matrimoni, i que tot treball, estudi o projecció personal devers els altres només fos un sucedani, al qual s'havia de renunciar alegrement en trobar la solució definitiva (Capmany, 1971: 120).

Pel que fa a les adaptacions que ha tingut el conte de la Ventafocs a Catalunya, cal fer notar que la versió de l'escriptor francès Charles Perrault ha estat la que s'ha mantingut vigent al llarg dels segles. Seguint aquesta tradició, el film d'animació de Josep Benet porta ben clarament el subtítol de "la de Perrault", en un intent de subratllar l'origen cortesà del relat tot i tractar-se d'un conte de fades.



14 Il·lustració de Manuel Garrido per a la revista psicalíptica *Gutiérrez* (1927-1934).

No fou fins principi del segle XX que a Catalunya, així com a la resta d'Espanya, es va començar a tenir consciència del dret de la quitxalla a accedir a la lectura per pura distracció, omplint un buit que a la resta d'Europa ja s'havia superat feia més de mig segle: "Per part seva, la premsa infantil del XIX havia romàs d'esquena a la historieta, en tractar-se de publicacions instructives" (Martín, 2011: 65).

Les tècniques del gravat desenvolupades al llarg del segle XIX s'orientaren també envers el públic infantil, donant lloc a revistes amb il·lustracions molt atractives per a la canalla que es començarien a alliberar del seu objectiu alligador a principis del segle XX per tal de promoure una lectura voluntària i recreativa. En aquest sentit, es va començar a donar major importància a la imatge sobretot a partir dels anys vint, quan els primers *tebeos* comercials van esdevenir un negoci que desbancà l'actitud iconoclasta de pedagogs i religiosos de l'època, que sovint eren la mateixa persona.

Fruit de les transformacions culturals de principis del segle XX, una de les primeres Ventafocs il·lustrades en català va materialitzar les iniciatives noucentistes que perseguien posar el coneixement i el català a l'abast de tothom. Espinet i Tresserras (1999) identifiquen trets de la cultura de masses a Catalunya ja durant la segona meitat del segle XIX, quan el moviment de la Renaixença va promoure una alfabetització creixent intentant incorporar els gustos de l'Europa burgesa. Durant aquesta època, i més concretament el 1907, es van publicar els *Contes de Perrault* amb il·lustracions d'Apel·les Mestres, que es completaren els dos anys següents amb les *Rondalles i llegendes d'arreu de Catalunya* i les il·lustracions de Joan Vila i Pujol, "d'Ivori" (1890-1947)¹⁷⁰. Paral·lelament, Josep Baguñà va encetar l'edició d'una Biblioteca Patufet, adreçada al naixent públic infantil i el seu anhel d'històries i aventures sense finalitat alligadora, convertint els dibuixos de l'aventurer Massagran de la ploma de Joan Junceda en un supervendes de l'època (Solà, 1978: 239).

¹⁷⁰ Aquest dibuixant, pare de l'humorista gràfic "Cesc", va començar a il·lustrar amb dinou anys a *Papitu*. Va marxar a Buenos Aires, Londres i París, i finalment tornà a Barcelona, on es va fer famós dibuixant per a *D'Ací d'Allà*, *El Sr. Daixonses* i *la Sra. Dallonses*, *El Borinot*, i per a les revistes per infants *Violet*, *La Mainada* i *Plançons* (Solà, 1978: 252).

Segons Bruno Bettelheim (1995), la diferència més evident entre les dues versions més famoses de la Ventafocs, la de Perrault i la dels germans Grimm, es troba en la capacitat d'iniciativa de la protagonista, que desapareix en el relat del primer mentre que es manté en el dels segons. Si bé en el relat de Perrault és la Ventafocs qui accedeix voluntàriament a dormir arrecerada a les cendres, en la versió dels germans Grimm només hi dorm perquè l'obliguen. Mentre que en la versió dels germans alemanys és el príncep mateix qui va casa per casa a buscar la noia que ha perdut la sabata, en la del francès és un criat qui s'encarrega de la tasca. No és un detall sense importància, ja que quan el príncep dels Grimm descobreix la Ventafocs amb robes esfilagarsades, tot i l'aparença externa, sap reconèixer la noia del ball. El príncep de Perrault no ha de fer aquest esforç, ja que abans que el criat acompanyi la Ventafocs fins al palau, un darrer miracle de la fada convertirà la noia que dorm vora les cendres en una flamant cortesana que enamorarà gràcies al continent i no necessàriament pel contingut.

En el cartell del film s'explicita amb el subtítol que el referent de la pel·lícula és la versió del conte de Perrault, però en aquest punt la Ventafocs literària i l'animada difereixen lleugerament: el príncep del film d'animació cavalca fins al gremi dels sabaters per intentar esbrinar qui ha fet aquella sabata. Cal fer notar l'originalitat argumental de l'interès del monarca pel creador de la sabata com a pista per trobar la seva enamorada, ignorant la possibilitat de buscar-la a ella directament, quan és fàcil que l'artesà hagi oblidat la seva clienta. És possible que aquest desviament argumental respecte la versió francesa fos idea de Josep Escobar, que fou l'encarregat de farcir de moments còmics el guió cinematogràfic original (De la Rosa i Vivar, 1993: 63). L'escena dels sabaters permet un moment de distensió en la trama, que es dilata quan els sabaters comencen a perculdir amb les seves eines encetant una música de jazz anacrònic i incongruent amb el *cinquecento* d'Alexandre Cirici però adient amb la música del film i amb els gustos del compositor de la banda sonora, Rafael Ferrer-Fitó.

El príncep de la Ventafocs catalana és un Orfeu d'amputada heroïtat, capaç d'arribar a la porta dels inferns per trobar la seva Eurídice però que no acaba de deixar-s'hi engolir completament. Com que el fill del monarca no troba el sabater que ha confeccionat la sabata de cristall per tenir informació sobre la seva propietària, encarrila el relat envers la versió canònica escrita per Charles Perrault. Seguint la versió francesa, finalment el príncep deixa que siguin els seus heralds els qui vagin a provar la sabata de cristall a totes les dones del seu reialme.

Cal observar que la versió del conte de Perrault omet la presència de la mare de la Ventafocs, com ho fa també la cinta d'*Estela Films*. En el conte dels Grimm la mare també ha mort, doncs és condició indispensable perquè el pare es torni a casar sense cometre adulteri, però la seva presència no desapareix del tot ja que es perllonga en forma d'arbre, sota l'ombra allargassada d'una Dafne que hauria perdut la virginitat. En la versió francesa, la mare, abans de morir, regala una avellana a la seva filla. Aquesta la planta i la regarà cada dia amb les seves llàgrimes. El seu sofriment farà que la nena maduri i temptegi els primer passos cap a l'edat adulta - i cap a la maduresa sexual, com assegura Bettelheim - en un procés que s'expressarà al·legòricament amb el creixement de la llavor donada com a present matern. Els fruits que l'arbre oferirà a la noia no seran altres que els vestits que aquesta durà a les festes del príncep.

En la versió oral catalana del conte popular recollida per Joan Amades (1890-1959), una dona que la Ventafocs es troba pel camí, que resulta ser la Verge Maria, li ofereix tres fruits secs: una avellana, una nou i una ametlla. Aquests tres fruits es convertiran en els tres vestits que lluirà durant els tres balls a palau amb els què enamorarà el príncep. L'equip d'*Estela Films* va voler fer patent la vinculació amb el conte oral a través d'un altre element definitori de la versió popular catalana: inserint en el guió literari la tornada repetitiva que exerceix de recurs mnemotècnic en els contes orals.

Si en el cas del Patufet aquesta funció la compleix la requesta: "Patufet, on ets? Sóc a la panxa del bou, que no hi neva ni plou", en el cas de la Ventafocs, quan li pregunten a la protagonista varies vegades si ella és la dama del ball, aquesta sempre respon: "Potser sí, potser no, potser sí que n'era jo" (Amades, 1985: 13). Aquesta tornada del conte oral és recollida en una de les darreres escenes del film, quan la Ventafocs es transforma en la dama del ball després de dir varies vegades aquesta frase.

Cal tenir en compte que el canvi cultural que va comportar el desenvolupament d'una societat de comunicació de masses a Catalunya engegada durant la Renaixença es va diferenciar del procés sofert als estats-nació europeus en saber incorporar la cultura popular tradicional a la nova cultura moderna i cosmopolita (Espinet i Tresserras, 1999: 14). En el traspàs de la població del camp a la ciutat, la cultura industrial fomentà la creació d'una societat de comunicació de masses incloent, de manera excepcional, la mentalitat originària, rural i popular, en el nou sistema comunicatiu, industrial i urbà. En aquest sentit s'entén la inclusió de la versió oral catalana del conte, mitjançant la tornada de l'escena final, o les danses populars de l'Esbart Verdaguer, que analitzarem en parlar de la rotoscòpia.

En la versió oral catalana del conte, com en la dels germans Grimm, cal parlar en plural en referir-nos al ball perquè la Ventafocs va tres vegades als balls organitzats pel príncep, un número màgic i amb propietats reguladores que esdevé imprescindible perquè l'oient infantil desenvolupi els mecanismes psicològics necessaris i, com la protagonista, tingui èxit "en el seu intent d'abastar la veritable identitat" (Bettelheim, 1995: 272).

Aquest procés envers la maduresa que aportaria certa profunditat al personatge una mica superficial que és la Ventafocs, és eradicat de soca-rel en la majoria de versions animades del conte. Això es deu a l'aparició d'un ésser meravellós que decideix materialitzar-se davant la noia i procurar-li tot allò que desitja per pura gratuïtat: la fada padrina. Aquest personatge frustra la funció terapèutica dels contes populars que complia l'arbre de la versió dels Grimm, però val a dir que referma el gènere meravellós en el què s'inscriu

el relat, on la normalització de les aparicions màgiques i inesperades són part del contracte amb el lector-espectador¹⁷¹. Pel que fa al film, a les peculiaritats sobrenaturals de les fades se li suma la vocació angèlica, si tenim en compte que l'abillament de la que se li apareix a la Ventafocs animada recorda clarament una monja. Semblantment, el rerefons religiós és present en la versió oral del conte, en la que la fada padrina és directament la Mare de Déu (Amades, 1985: 10)¹⁷².

En submergir la Ventafocs en un entorn de conte de fades, Perrault aconsegueix catapultar la popularitat de la història que explica, doncs encaixa perfectament amb el que avui en dia entendríem per best-seller¹⁷³. Dels contes de fades, el film d'animació en respecta l'estructura que morfològicament va delimitar Vladímir Propp classificant els contes segons les funcions que compleixen els seus personatges, que acostumen a ser sempre les mateixes. Segons les accions dels personatges, i seguint la base morfològica de Propp, la Ventafocs compleix nombroses funcions dels contes meravellosos en general:

- I: Un dels membres de la família s'allunya de la casa (el pare de la Ventafocs)
- II: L'heroi és objecte d'una prohibició (La Ventafocs no pot anar al ball).
- VIII: L'agressor causa danys o perjuri a un dels membres de la família (La madrastra i les germanastres maltracten la Ventafocs).
- VIIIa: Un dels membres de la família té ganes de posseir alguna cosa (La Ventafocs vol anar al ball).
- XII: L'heroi és sotmès a una prova que el prepara per la recepció d'un objecte màgic (La Ventafocs ha de separar la cendra de les lleties). En aquest cas, l'objecte màgic es crea

¹⁷¹ Bettelheim remarca que la diferència principal entre el mite i el conte de fades és que "encara que les coses que passen en els contes de fades són sovint improbables i insòlites, es presenten sempre com a normals [...]". (Bettelheim, 1995: 44).

¹⁷² La influència de la religió catòlica sempre és posterior al conte oral tradicional: "El conte (meravellós) procedeix de les antigues religions, però la religió contemporània no procedeix dels contes. Tampoc els crea, però sí que en modifica els seus elements" (Bettelheim, 1998: 198).

¹⁷³ En un principi, aquest terme d'origen anglosaxó designa una obra literària que ha obtingut una gran quantitat de vendes, però el terme s'ha acabat extenent a d'altres suports que no són el llibre i ha acabat configurant un gènere literari amb una sèrie de característiques constitutives.

(La fada padrina crea la carrossa, el vestit i les sabates perquè la Ventafocs pugui anar al ball).

- XV: L'heroi és transportat allà on es troba l'objecte que cerca (La Ventafocs arriba al ball on troba el príncep).
- XVIII: L'heroi és marcat (La sabata marca la unitat del peu de la Ventafocs).
- XXXI: L'heroi es casa i accedeix al tron.

Si bé la majoria d'aquestes funcions són presents tant en el film d'animació com en el conte de Charles Perrault, d'altres funcions, dutes a terme per personatges que apareixen posteriorment, es troben en el llarg animat però no en la versió de l'escriptor francès. Aquests nous personatges són tractats a part per Propp, ja que tenen procediments particulars d'entrar en escena. Ens referim a les figures del "donant", com ara el patge Raül que ajuda la Ventafocs, i de "l'auxiliar màgic" representat pel mag Murgo, que mitjançant un beuratge pretén ajudar la Ventafocs enverinant la madrastra. Entre aquests personatges que entren en escena quan el relat ja ha començat trobaríem la madrastra i les germanastres, que entrarien dins la categoria de "l'agressor". Aquesta figura apareix posteriorment per pertorbar la felicitat inicial, que en aquest cas té connotacions triàdiques en estar formada per la Ventafocs i els seus pares.

Per poder introduir els nous personatges absents en el relat de Charles Perrault, i que no han de desentonar amb els que són el punt de partida del conte tradicional, la figura del dibuixant i ninotaire Josep Escobar va ser fonamental. La seva presència en el projecte es remuntava a l'època en què aquest fou concebut per Jaume Baguñà. Tot i que posteriorment entraren en la producció Josep Benet, Jordi Tusell i Alexandre Cirici Pellicer, és evident el paper que l'experimentat animador va desenvolupar com a creador de gags i personatges que deriven en situacions delirants (Manzanera, 1993; De la Rosa i Vivar, 1993). En els crèdits i en la memòria del film, Josep Escobar consta no només com a director d'animació sinó també com a guionista.

La historiadora María Manzanera (1992), que es va entrevistar amb Josep Escobar, afirma que:

[Escobar] Va tenir en tot moment llibertat absoluta per modificar la narració i afegir tota classe de gags humorístics, com la seqüència dels fantasmes, el ball dels cavalls drogats o el pas del patge davant del mirall que li retorna la seva imatge transformada en la d'un esquelet. Fins i tot hi ha un personatge d'òpera bufa afegit per ell: el ridícul Scariot (Manzanera, 1991: 48).

Fotografies de l'època ho corroboren (fig. 15), i veiem Josep Escobar participant amb De la Reguera i Jaume Baguñà en reunions que es remunten a l'època dels *Dibujos Animados Chamartín*¹⁷⁴. Les crítiques de l'època, com la de la revista *Cámara*¹⁷⁵, agraïen la perícia del pare de Zipi i Zape en fornir el metratge de personatges secundaris divertits que eren un dels atractius de la cinta en contraposició a l'esquematisme amb què era presentada la parella protagonista. El mag Murgo, l'Scariot o els patges que endolceixen la infància de la Ventafocs són alguns exemples dels personatges que van ser introduïts per Escobar en el film: en complir les funcions auxiliars¹⁷⁶ característiques del conte tradicional, l'enriqueixen i s'hi adapten sense estridències.

Pel que fa a la morfologia del conte, volem afegir un darrer apunt sobre la significació de l'espai en el conte de la Ventafocs, i més específicament la d'un espai que defineix el personatge i l'acompanya en la seva transformació envers l'edat adulta. Ens referim a la llar de foc i les seves cendres, que donen nom a la protagonista. En aquest sentit, cal recordar que a la versió traduïda per Carles Riba (1893-1959) per a l'*Editorial Joventut* el 1935, el poeta utilitza el terme "Cendrosa" i no "Ventafocs", que s'ha popularitzat

¹⁷⁴ *Cámara*, núm. 13, 1 d'octubre del 1942.

¹⁷⁵ La crítica concreta apareix al número 192, l'1 de gener del 1951.

¹⁷⁶ Segons Propp (1998), els personatges auxiliars tenen una esfera d'acció que comprèn "el desplaçament de l'heroi en l'espai (G), el repartiment de la malifeta o la carència (K), l'auxili durant la persecució (Rs), la realització de tasques difícils (N) o la transfiguració de l'heroi (T)", pp. 105-106.



15 Fotografia apareguda a la revista *Cámara* el mes d'octubre del 1942 en un article que parla sobre l'estudi *Dibujos Animados Chamartín*. Aquesta imatge evidencia la vinculació de Josep Escobar amb l'equip directiu d'aquest estudi.

posteriorment. En altres idiomes, la seva vinculació amb les cendres és molt més explícita, com ara en el francès – Cendrillon –, en el castellà – Cenicienta –, en l'italià – Cenerentola – o en l'anglès – Cinderella –.

Per tal d'entendre l'origen del terme "Ventafocs" ens cal recórrer a la versió oral del conte recollida per l'etnòleg Joan Amades (1985). En aquest relat es descriu la Ventafocs com una noia molt treballadora pel que fa a les tasques de la llar, i no són aquestes l'origen de la seva tristesa sinó el fet que en arribar la madrastra i les germanastres la forcen a fer-les amb un vestit de borres (Amades, 1985: 09). L'acte més denigrant que l'obliguen a executar

és el d'estar-se ventant el foc per tal que no s'apagui, i aquesta dedicació fundacional la persegueix durant tot el conte. Quan fuig de casa per anar a demanar feina al rei, aquest li pregunta què sap fer i ella respon: "ventar el foc". Des de llavors ençà la lloquen de "ventafocs". Tanmateix la cendra no deixa d'estar present com una conseqüència de la tasca definitiva del personatge:

[...] la Ventafocs venta que venta entre grans nuvolades de cendra que se li escampava per tot el vestit, i si bruta i polsosa havia anat fins aleshores, més hi va anar d'aleshores en endavant (Amades, 1985: 11).

Aquest nexa etimològic amb les cendres, que recorda al mite de l'au fènix que en reneix, fa referència a un ritus de transformació i traspàs que és molt evident en el subtext de l'argument del conte. La transformació que pateix la Ventafocs després d'haver dormit a les cendres molt probablement prové d'antics ritus d'iniciació presents en les societats preliteràries en forma de mites: "Els entrebancs i les aventures dels herois i heroïnes dels contes de fades estan gairebé sempre traduïts en termes d'iniciació" (Bettelheim, 1995: 42).

Per entendre millor el ritus d'iniciació inherent a aquest conte cal examinar les característiques de l'espai que defineix la protagonista: la llar de foc entesa com a racó de les cendres. Aquest espai permet la transformació de la protagonista, l'empeny envers la maduresa i en forja una identitat pròpia, deixant enrere la infantesa. Gaston Bachelard va dedicar tot un capítol al "racó" com a espai present en la literatura amb unes connotacions molt específiques. Segons aquest autor, es tracta d'un espai que acostuma a ser tractat en termes negatius, ja que l'estada en un racó comporta la negació de l'ésser, i és percebuda generalment com a càstig:

El racó és llavors la negació de l'univers. Al racó un no parla amb sí mateix. Si es recorden les hores passades al racó, es recorda el silenci, un silenci dels pensaments (Bachelard, 1986: 173).

El racó de les cendres és l'espai del silenci físic – no s'hi parla – però també del mental – no s'hi reflexiona –. La madrastra hi confina la Ventafocs privant-la així de mobilitat, de pensament i de veu. En el conte oral popular català aquesta negació es materialitza mitjançant una tornada repetitiva de les criades que fan callar la Ventafocs quan insinua que pot ser la noia del ball: "Calla tu, la beneitona, que no ets bèstia ni persona" (Amades, 1985: 14). Mary Beard ha demostrat que aquesta tendència a excloure mitjançant la imposició del silenci ha estat un recurs molt utilitzat al llarg de la història de la humanitat, i que és un mecanisme que persegueix silenciar les dones que pretenen accedir a l'espai públic mitjançant la seva veu. Beard documenta el primer exemple de la presència d'aquesta negació de la paraula femenina a l'Odissea, quan Telèmac reprova el discurs que ha fet la seva mare esgrimint que el fet de parlar en públic és cosa d'homes (Beard, 2017: 07). A les dones només se'ls permet parlar públicament com a víctimes, com a màrtirs o com a defensores de la seva llar. El silenci imposat a les dones, segons l'autora, té una llarga tradició literària que entronca amb la mitologia grega i romana, i s'exemplifica en les nombroses transformacions del llibre d'Ovidi, on a les dones se les priva de l'acte autònom de la parla (Eco) o se'ls arrenca directament la llengua (Lavínia).

Bachelard reproduceix un vers del poeta Noël Arnaud (1919-2003) que defineix perfectament el personatge de la Ventafocs: "Sóc l'espai on estic" (Bachelard, 1986: 173). La Ventafocs rep el nom i l'estatus que li aporta el racó de les cendres, és a dir, és el silenci, la immobilitat i la no consciència que anorrea impossibilitant l'autoconsciència i l'autorealització. Bachelard es serveix de l'escriptor Jean-Paul Sartre (1905-1980) per enfocar una nova característica del racó literari en observar que "l'ésser es rebel·la en el moment mateix en què surt del seu racó". En conseqüència, i tal com esdevé en el relat oral, la Ventafocs es converteix en la dama que veritablement és quan abandona les cendres i aconsegueix superar el ritus de pas que ha significat la seva estada al racó.

Al final del capítol dedicat al racó, Gaston Bachelard introdueix certs elements de la psicologia de la Gestalt, que probablement coneixia, en determinar l'angulositat del racó com a promotor de l'expulsió del seu habitant. L'autor evidencia que en la iconologia de l'espai un angle abrupte ens expulsa i que una corba suau ens acull. Per tant, l'angle recte que defineix tot racó, en ser la trobada entre dos plans perpendiculars, expulsa els seus habitants promovent el canvi a partir de la molèstia: "Què afegim si diem que un angle és fred i una corba és calenta? Que la corba ens acull i que l'angle massa agut ens expulsa?" (Bachelard, 1986: 182).

Tancarem aquest apartat afegint que Alexandre Cirici Pellicer devia ser perfectament conscient del rellevància etimològica que vincula la Ventafocs amb les cendres, i la va voler immortalitzar a la tapa de l'àlbum de cromos així com a la portada del número 174 de la revista *Cámara*. Ambdós dibuixos promocionals porten la signatura del director artístic del film al peu, que no va voler delegar en els seus col·laboradors l'execució d'una imatge que esdevenia rellevant en mostrar una escena iniciàtica i prenyada de significats tant en el film com en el relat oral. Malgrat farem l'anàlisi visual posteriorment, afegim aquí que l'enrajolat verd i blanc que es troba en el centre del dibuix de la portada coincideix amb la ceràmica que caracteritza el vetllador interior de l'Institut d'Estudis Catalans.



16 Portada de la revista *Cámara* amb un dibuix d'Alexandre Cirici dedicat a *Érase una vez...* i aparegut al número 147 de l'1 d'abril del 1950.

6.3- L'estètica del franquisme en l'animació

Consegüentment, parlar de l'estètica del franquisme vol dir parlar de les adaptacions que els artistes visuals i els crítics, els de l'art monumental amb aspiració museable, i els de l'art comercial propagandístic, van fer per ser compatibles amb les diferents etapes d'aquella trajectòria [la de Franco], i per recollir els abundants premis oficials o, a un nivell mínim, la immunitat davant la repressió.
Alexandre Cirici,
La estética del franquismo, p. 12.

El director artístic d'*Érase una vez...* va ser capaç de reflexionar sobre l'art espanyol durant l'època franquista i, un cop mort el dictador, va deixar ben clar que no es pot parlar d'un art franquista, entès com a catàleg d'autors, peces o directrius socials, estilístiques o econòmiques clares perquè aquestes i aquells s'adaptaren al recorregut vital i personal del dictador. Ja altres historiadors, com Jean-Claude Seguin (1995), han fet evident que tampoc es pot parlar de cinema franquista, per paradoxal que això pugui semblar:

No hi ha hagut un cinema franquista. [...] Si algú volgués establir un paral·lelisme amb el cinema nazi, la comparació seria nefasta. D'una banda, la de l'alemany, que res es deixa a l'atzar. [...] De l'altra, la de l'espanyol, amb una censura minuciosa, sí, però d'una estupidesa pròxima a l'absurd amb decisions absolutament arbitràries [...]. (Seguin, 1995: 33).

Si bé aquests autors argumenten que no podem parlar de cinema ni d'estètica franquista, degut a l'heterogeneïtat de les propostes, l'arbitrarietat de la censura i l'adaptabilitat que caracteritzà el règim, és interessant analitzar el film com a producte d'una indústria cultural que va haver de ser permeable a les vicissituds polítiques i econòmiques de l'estat espanyol durant la dictadura franquista. En aquest apartat analitzarem com l'equip artístic d'*Érase una vez...* es va adaptar a les directrius estètiques imposades per l'estat, fins a quin punt va poder exercir a nivell estètic la dissidència que havien practicat els seus membres durant i després de la Guerra Civil i quines foren les decisions artístiques i visuals preses en aquest sentit durant la producció del film d'animació de l'any 1950. Aquest anàlisi ens permetrà comprovar la complexitat d'*Érase una vez...*, defugint l'esquematisme entre cinema franquista i cinema dissident i veure com les fronteres entre ambdós podien arribar a ser difuses.

Els moviments pictòrics avantguardistes de l'època, com l'informalisme, van poder ser absorbits per la política cultural franquista després d'haver passat per un procés de depuració d'aquells elements més subversius que podien posar en perill l'*status quo*. Això es va fer mitjançant diverses estratègies, com ara despolititzant els artistes i els moviments artístics, ressaltant l'individualisme del geni, que ho és en estar per sobre d'ideologies contingents, o orientant la pràctica artística vers un principi d'universalitat i transcendència que es complia seguint les pautes de la tradició ecumènica espanyola (Marzo, 2007: 21).

En aquest context ens podem preguntar per què un artista català com Antoni Tàpies esdevé representant del govern feixista espanyol a l'estranger. L'equip d'artistes i professionals que van treballar al film de la Venta focs no estaven dins la mateixa categoria artística que el pare de l'informalisme català, en haver desenvolupat la seva trajectòria laboral dins el camp de la comunicació de masses i no en el mercat de l'art: ambdós tenien circuits de producció i d'exhibició molt diferents. Malgrat això, les argumentacions que es donen enfront el col·laboracionisme de l'avantguarda espanyola durant el règim franquista, on cal incloure

a Tàpies, ens poden permetre entendre com l'equip d'*Érase una vez...* va haver de cedir a certes directrius en matèria cultural per aconseguir el suport de l'administració, que és fonamental a l'hora d'encarar la producció de dibuixos animats.

El primer pas per aconseguir la col·laboració entre l'avantguarda i el franquisme fou el de naturalitzar la dictadura. Alexandre Cirici denunciava que, amb els primers acords econòmics amb els Aliats al voltant del 1944, Franco es va permetre afirmar l'any següent de manera pública: "Mai Espanya ha estat feixista o nazi" (Cirici, 2007: 45). Aquesta afirmació defensava la impossibilitat de comparar la dictadura espanyola amb el nazisme o el feixisme italià, i així ja s'era més a prop de la seva naturalització per tal de poder passar per alt que el règim polític franquista es va imposar per la força a un estat republicà sorgit de les urnes mitjançant un cop d'estat.

Un altre dels arguments que justifiquen el col·laboracionisme del món cultural amb la dictadura és la figura - molt establerta en l'imaginari de l'època i defensada en els seus escrits per Alexandre Cirici - del cavall de Troia, que es va introduir en l'academicisme franquista per vèncer-la des de l'interior. Aquesta lectura també la trobem en la crònica que fa del film l'historiador Miquel Porter, però, malauradament, les intencionalitats equines de l'equip del film d'animació no tindran les mateixes conseqüències que les dels moviments d'avantguarda.

Si bé la figura del cavall de Troia permet introduir en el sí del franquisme cultural certs discursos dissidents entre els anys quaranta i cinquanta (Marzo, 2007: 129), *Érase una vez...* se'n desvincularà finalment ja que no aconseguirà la finalitat última d'aquest tipus de dissidència, que és la d'acabar desembocant en la modernitat. El projecte del film de Benet era plenament modern i afí a les necessitats d'una creixent indústria cultural que ja s'inseria plenament en l'economia de la comunicació de masses i, malgrat això, no va aconseguir mantenir-ne els fonaments durant el règim dictatorial per aquesta adaptabilitat característica del franquisme que comentava Alexandre Cirici. El projecte d'*Estela Films*

pretenia consolidar a Catalunya una indústria cultural clarament enfocada a produir dibuixos animats i "films en presa directa" en un moment en què el producte que s'oferia i la seva descentralització no quadraven amb les polítiques econòmiques i culturals de la dictadura.

Cal tenir en compte que fou un català qui va oferir al franquisme un discurs cultural afí al feixisme nacional-catòlic que permetia inserir-hi la modernitat extirpant-ne qualsevol matís de canvi. Ens referim a Eugeni d'Ors, que en un llibre fundacional, publicat l'any 1944 i titulat *Lo Barroco*, adapta el terme «Barroc» a les seves necessitats i el redefineix per fer-les quadrar amb les del règim franquista. No hem d'oblidar que, malgrat ser l'iniciador del moviment noucentista, aquest escriptor i periodista va crear la secció de premsa i propaganda durant el primer govern franquista de Burgos l'any 1937 i fou l'instigador d'un ideari que va permetre al règim la higienització del rerefons revolucionari dels moviments d'avantguarda.

A *Lo Barroco* d'Ors afirma que tota revolució conté en sí mateixa la invocació d'un precedent: per tant, no hi ha ruptura¹⁷⁷. La història de l'art espanyol esdevé una concatenació de moviments i artistes que es van succeint els uns als altres sense cap tipus de col·lisió ni disputa entre ells. Aquesta concepció lineal de la història de l'art és el reflex d'una actitud conservadora i continuista, que fou promoguda pel règim i que intentava abolir qualsevol possibilitat de qüestionar-se la política cultural del moment. Semblant actitud va permetre que el parèntesi republicà desaparegués de qualsevol relat històric i que l'actualitat fos represa sense miraments en el punt on s'havia quedat abans de la victòria del republicanisme a les urnes¹⁷⁸.

Dins d'aquest tipus de raonament, entenem que la vinculació amb partits d'esquerres

¹⁷⁷ Per justificar aquesta visió de continuïtat en la història de l'art, Eugeni d'Ors va desenvolupar la teoria de l'«eó» provinent d'Alexandria com a "una categoria que, malgrat el seu caràcter metafísic, - és a dir, malgrat constituir estrictament una categoria-, tenia un desenvolupament inscrit en el temps, tenia una mena d'història. [...] Perquè en l'eó allò permanent té una història, l'eternitat coneix vicissituds", *Lo Barroco*, 1964, pp. 72-73.

¹⁷⁸ En matèria cinematogràfica, així ho afirma l'*Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*, p. 89.

de la majoria dels components de l'equip d'*Érase una vez...* comportava un posicionament polític que, encara que s'hagués de llegir entre línies, marcava el tarannà de la producció animada. Seguint l'evolució de la política artística del règim, hem de fer notar que l'informalisme espanyol va deixar de col·laborar amb el franquisme a partir del moment en què es va internacionalitzar: és a dir, a partir dels anys seixanta. En aquest punt grups com *El Paso* o *Dau al Set* van començar a ser reconeguts més enllà de les seves fronteres, i les seves vinculacions amb els nacionalismes prohibits, com ara el basc o el català, proposaven un discurs comunicatiu alternatiu que la dictadura franquista no va poder assumir.

Encara que *Érase una vez...* va intentar sortir de les seves fronteres, i ho va aconseguir en certa manera en rebre el reconeixement d'un festival cinematogràfic com el de Venècia, el fet que no pogués entrar en el mercat europeu mitjançant la distribució del film, que, entre d'altres raons, va ser obstaculitzada per la *Cinderella* de Disney, mostra la divergència fonamental entre l'informalisme de l'època i un producte de la cultura de masses com fou el film de Josep Benet. Si seguim l'argumentació de l'historiador Miquel Porter, als problemes de distribució a l'exterior cal afegir els de l'exhibició a l'interior, ja que "no van ser pocs els exhibidors que, a Catalunya, esporuguits pels antecedents polítics nacionalistes de la majoria dels col·laboradors de la pel·lícula, li van fer el buit" (Porter, 1995: 269).

Per tant, la complexitat de transcendir el mercat espanyol¹⁷⁹, sumada a la incapacitat de la dictadura franquista per assumir el subtext polític i nacionalista del film, van fer que *Érase una vez...* no pogués seguir la mateixa sort que altres moviments, com l'informalisme, que es trobaven dins el discurs cultural de la dictadura franquista. Tanmateix no hem d'oblidar que hi ha certs aspectes estètics del film que intentaven emmotllar-se a les directrius culturals del moment. Un exemple en són els referents estètics que trobem en la memòria del film i en el dossier de premsa, on s'afirma que, per tal d'allunyar-se del nordisme dels germans Grimm i de Disney, el film s'ha ambientat en un context mediterrani, molt més proper a les afinitats del públic nacional. En aquest punt, les directrius estètiques

179 Cf. Amorós, A., 1984. Reflexions d'avui derivades del futur. Dins *Homenatge de Catalunya a Alexandre Cirici Pellicer*, p. 91.

d'Alexandre Cirici i les d'Eugeni d'Ors conflueixen:

Per a d'Ors, era essencial trobar un model mediterrani (i, encara més, hispànic) que pogués confrontar-se amb audàcia al nòrdic, en el qual aquell detecta un fals mirall allunyat de l'essència d'allò espanyol (Marzo, 2007: 31).

També trobem punts de contacte del film amb l'estètica proposada per les directrius culturals del nacional-catolicisme si ens aturem a analitzar la presència d'elements marcadament religiosos. Per exemple, la fada padrina que ajuda la protagonista del conte va vestida de blanc i negre, amb l'abillament característic d'una monja. Les seves faccions són poc agraciades, si les mesurem seguint el cànon de bellesa de la protagonista, i fins i tot hi trobem un prognatisme mandibular característic de les persones d'edat avançada. El conjunt que en resulta és el d'una fada padrina asexualada pel que fa al físic, el vestit i l'edat, que són algunes de les característiques que compartirà amb la fada de la *Cinderella* de Disney.

El subtext moral que es desprèn d'aquesta iconografia religiosa es fa explícit en la memòria del film, que afirma haver desbancat la versió pagana dels Grimm i la moral cínica de Perrault per tal de seguir directrius cristianes: "La nostra [versió] ha estat la cristianitzadora"¹⁸⁰. La memòria del film aprofundeix en aquest sentit en destacar que s'ha posat una cura especial en "conservar la tendresa i el sentit tradicional del personatge de la fada padrina, considerant que moltes persones, petits i grans, veuen en ella un personatge de sentit espiritual"¹⁸¹.

La fada padrina, i la mateixa Ventafocs, llueixen vestits on l'absència d'escot i la màniga llarga amaguen oportunament el cos d'ambdues dones, apropant la imatgeria femenina del film d'animació a la d'una vestal, o, encara millor, a la de la Verge Maria omnipresent

180 Expedient de censura 36/3385, p. 10.

181 Op. cit., p. 11.

en la quotidianitat de l'època¹⁸². Alexandre Cirici en parla en comparar l'art del feixisme espanyol amb el de l'alemanya nazi:

Fruit d'aquesta concepció, no apareix en l'art [espanyol del feixisme] el nu, imatge de la fecunditat, de l'escultura alemanya, i en la vida real la visió del cos de la dona és vetada rigorosament, tant al teatre com al cinema i a les arts gràfiques (Cirici, 1977: 23).

Aquesta afirmació demostra que el director artístic del film era molt conscient dels límits icònics que havia d'observar el film per tal de poder superar la censura franquista, i tant era així que va temptejar certs elements iconogràfics que intentaven transgredir les directrius estètiques traçades per la política cultural franquista. En aquest sentit, Cirici va afegir una escena amb una imatge marcadament surrealista, en la què unes mans, les de la Ventafocs, entren en quadre i es converteixen en uns coloms que surten volant.

La presència d'aquesta imatgeria estèticament conflictiva era volguda, ja que el surrealisme va ser un moviment que va esdevenir problemàtic per la política cultural de l'època en vincular fortament un ideari estètic a posicions polítiques com el comunisme, i també degut a l'evident responsabilitat ètica de l'artista surrealista respecte el context social que l'envolta. Com diu Jorge Luis Marzo, aquests aspectes es van voler passar per alt:

El surrealisme va estar molt present en tots els debats, tot i que [...] sotmès més a una cura de formes que no pas a una contextualització sociocultural, sobre la qual es va passar de puntetes, o de la qual, fins i tot, s'havia renegat pel seu suposat caràcter col·lectivitzant i basat en dogmes (Marzo, 2007: 34).

Alexandre Cirici havia dedicat una publicació a aquest moviment l'any 1949, i, per tant, sabia molt bé que si aquesta escena era acceptada per la censura, com fou el cas,

¹⁸² Fins a tal punt la Mare de Déu era present en l'imaginari quotidià català que la versió oral de la Ventafocs la converteix en la fada padrina del conte (Amades, 1985: 10).

el film comptaria amb un element iconogràfic dissident més en aprovar, a través d'aquesta escena, la càrrega de rebel·lia contra allò establert característica del moviment surrealista. El mateix Cirici demostrava el seu interès en aquesta escena celebrant-ne l'aprovació general després d'una de les primeres projeccions del film:

Dimarts 20-VI-50.- Matí, al Coliseum a les 12h passen *Érase una vez...* [...] Agrada.

Conclusió que cal retallar escenes: cortesia, narrador final, dansa vegetal... Èxit somni surreal i dels sabaters! (Cirici, 2014: 134).

Que l'escena dels sabaters estigués basada en una rotoscòpia feta a partir del rodatge real d'un grup de jazz tocant la banda sonora del film (com veurem en parlar de la rotoscòpia) era una altra opció estètica que podia haver desagradat a la *intelligentia* censora de l'època. En aquest sentit, Alexandre Cirici va deixar constància de l'animadversió que sentien per aquest tipus de música alguns representants del règim franquista¹⁸³. Un exemple n'era l'escriptor falangista Ernesto Giménez Caballero (1899-1988)¹⁸⁴, que en el seu llibre de l'any 1934 *España nuestra* abomina de la música moderna:

En el domini de la música, [Giménez Caballero] s'escandalitzava tant de la música experimental culta d'occident com del jazz, que deia estar implicat en el món dels diners, dels hotels, dels negocis i els còctels, sense ànima (Cirici, 1977: 73).

En tractar del compositor de la banda sonora del film, Rafael Ferrer-Fitó, veurem com aquest sí que s'interessava, i força, per la música del seu temps. Va introduir-la en el film intentant que aquesta modernitat, que és on s'exterioritza la personalitat de l'artista, convisqués sense gaires escarafalls amb la música més mercantil característica d'un producte comercial com fou *Érase una vez...*

¹⁸³ L'autor Jorge García justifica l'animadversió al jazz del franquisme en aquests termes: "El nacionalisme a ultrança, el refús d'invasions forànies, la reconstrucció de tradicions seculares i el catolicisme més rígid convertien el jazz en quelcom proscrit" (García, 2012: 32). Veure tot el text a l'exposició virtual de la BNE: <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Jazz/index.html>

¹⁸⁴ Ernesto Giménez Caballero va ser un dels principals ideòlegs del feixisme espanyol. Va publicar *La nueva catolicidad. Teoría general sobre el fascismo en Europa: en España*, el 1933, i l'any 1940 *Arte y Estado*. Va ser procurador de les Corts franquistes entre el 1943 i el 1958.

En les pàgines d'una revista cinematogràfica com ara *Fotogramas* també trobem un article de Luis G. de Blain (1916-2001)¹⁸⁵, on l'escriptor i guionista radiofònic fa una crítica en contra dels elements que del jazz introdueix el cinema d'animació de Tex Avery (1908-1980), John Schlesinger (1926-2003) o Walter Lantz (1899-1994). Segons el periodista, aquesta música esdevé perniciosa ja que imprimeix un ritme frenètic als dibuixos animats i es contraposa a la docilitat dels films de la factoria Disney:

També s'observa en aquests dibuixants [Lanz, Schlesinger i Avery] el desig de provocar certes reaccions anímiques en l'espectador mitjançant la oposició violenta i desconcertant de colors, així com una sensació intensa, ràpida i aviat vertiginosa, produïda per la música de jazz en convertir-se en una espècie de trama sobre la qual es desenvolupen les imatges a una cadència panteixant i obsessiva de be-pop (De Blain, 1950: 04).

L'autor acaba recomanant una visita al psiquiatra als animadors esmentats, que no són capaços d'heretar l'harmonia de Walt Disney i es dediquen a una experimentació "completament desproveïda dels darrers vestigis de la raó"¹⁸⁶. Un altre dels elements que estan presents en l'estètica del film i que podien contradir les premisses culturals del règim eren els símbols de catalanitat que trobem en determinats moments del metratge. Formant part dels decorats del film, apareixen la Plaça del Rei i l'interior de l'Ajuntament de Barcelona, mentre que es pretenia inserir, mitjançant rotooscòpia o directament en metratge real, cinc balls tradicionals catalans executats per l'Esbart Verdaguer, com veurem en parlar del coreògraf del film, Manuel Cubeles, i la rotooscòpia. La presència en qualsevol mitjà d'identitats nacionals que no fossin l'espanyola contradeïa clarament la política unitària

¹⁸⁵ Luis G. De Blain (1916-2001) va néixer a Almeria, però s'establí a Barcelona el 1920. Va encetar la seva carrera com a guionista radiofònic a Radio Barcelona el 1942, on va esdevenir popular gràcies a les series policiaques *¿Es usted buen detective?* o la seva continuació, *Taxi Key* (1945-1965). Aquests èxits li van permetre entrar en el món cinematogràfic com a guionista. També va ser col·laborador de publicacions com *La Gaceta Ilustrada* o *Ondas*, i durant vuit anys va ser redactor en cap de *Fotogramas*, on va crear el Consultorio de Mr Belvedere. Durant la transició va tenir càrrecs directius dins l'estudi de sonorització *La Voz de España*.

¹⁸⁶ Cf. De Blain, L., *Walt Disney y los numerosos aspectos de los dibujos animados americanos*, *Fotogramas*, 8 de juliol del 1950, p. 4.

de la dictadura franquista, que necessitava defensar la universalitat de la seva cultura per negar l'existència de conflicte social intern:

Era qüestió de crear una mitologia emotiva per a les classes mitjanes que actués com a pantalla per ocultar allò conflictiu i transformar la realitat en una imatge de la Unitat, l'Ordre i la Jerarquia (Cirici, 1977: 24).

En aquest sentit, les arts visuals tenien un paper fonamental ja que substituïen la raó que caracteritza el pensament verbal apel·lant a l'emotivitat, i d'aquí la necessitat que tenia Alexandre Cirici d'analitzar l'ús que en va fer el franquisme. La presència de qualsevol tipus de nacionalisme que no fos l'espanyol trencava amb aquesta idea unitària que vinculava de manera indissoluble la nació i l'estat, i que estava en la base del discurs imperialista franquista, segons el qual Espanya ascendia "Por el imperio hacia Dios".

L'omissió de les nacionalitats, i la vocació internacional de l'art espanyol, quadraven amb l'imaginari que Walt Disney estava forjant coetàniament en el camp del dibuix animat¹⁸⁷. El món animat creat pel mag de Burbank era un refugi aproblemàtic sovint protagonitzat per animals sense ideologies ni esquemes socials o econòmics evidents. Aquests personatges que habitaven una representació col·lectiva de la qual la cultura que li era contemporània volia participar, complien les premisses culturals del franquisme, si les entenem segons la descripció que en va fer l'autor de l'Escola de Frankfurt Armand Mattelart: el món de Disney crea un imaginari infantil simple, popular, apolític, espontani, internacional i antimarxista (Mattelart i Dorfman, 1972: 24).

Tal i com s'esdevé en el film de la Ventafocs, Mattelart observa que en l'imaginari dels films de Disney el rol adjudicat als personatges femenins és el de la servidora humil i passiva (Mattelart i Dorfman, 1972: 47). En el moment en què el personatge femení esdevé actiu

¹⁸⁷ Aquest imaginari ha estat analitzat per Dorfman i Mattelart (1972) a *Para leer al pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires: Editores Siglo Veintiuno.

se li assignen els papers de bruixa o de dolenta, com succeeix amb la madrastra i les germanastres de la Ventafocs, que gosen ordir la trama argumental en benefici propi. De fet, les conseqüències nefastes de les dones amb poder de decisió ja van ser denunciades per l'ideòleg franquista Ernesto Giménez Caballero en el seu influent llibre de l'any 1939 *Los secretos de la Falange*.

De la mateixa manera que Telèmac havia fet amb la seva mare (Beard, 2017), aquest autor silenciava les queixes públiques de les dones burgeses del Sant Sebastià franquista. Aquestes dones denunciaven que havien de dur banyadors excessivament tapats i que no podien posar-se en determinades postures a la platja. Giménez Caballero responia que: "Si [les dones espanyoles] no s'haguessin entregat al culte del sol i a la torrefacció en aquelles platges nòrdiques que l'«europeisme» fa un temps que va posar de moda, potser no hagués esclatat aquesta horrible Guerra Civil a Espanya" (Cirici, 1978: 167). Conseqüentment, i com denunciaven Masanés i Beard en parlar del silenci ancestral femení, la culpa - fins i tot de la Guerra Civil, com insinua Giménez Caballero - recau en aquelles dones "que tenen veu".

Encara que la dictadura franquista mai va explicitar unes directrius concretes en matèria de dibuix animat, sí que ho va fer, en diferents moments de la dictadura i mitjançant diversos canals, un dels seus ideòlegs en matèria educativa: el periodista, historiador de dretes i crític cinematogràfic Luis Gómez Mesa (1902-1986)¹⁸⁸. En un article aparegut a la revista *Nuevo Cinema* cap a finals de la Guerra Civil, aquest crític cinematogràfic, que posteriorment seria censor durant la dictadura franquista, feia una declaració de principis sobre el que ell creia que havia de ser l'animació en un article que duia per títol *Los dibujos animados*¹⁸⁹.

Després de fer un repàs al cinema d'animació *made in Hollywood*, l'autor conclou l'article

¹⁸⁸ Luis Gómez Mesa va ser l'autor d'una de les primeres monografies sobre cinema d'animació l'any 1930, *Los dibujos animados*. Va formar part del Departament Nacional de Cinematografia i va ser membre de les comissions de censura de l'època franquista. Era crític cinematogràfic de la revista madrilenya *Radiocinema* i de la barcelonina *Fotogramas*. Per tant, el seu punt de vista sobre els dibuixos animats va tenir un pes considerable pel que fa a l'èxit o el fracàs de les produccions del moment.

¹⁸⁹ Aquest article apareix al número 3 d'aquesta revista, publicat l'1 d'agost del 1938, pp. 20-21

proposant l'orientació que han de tenir els dibuixos animats del futur. El principal problema de l'animació anterior a la Guerra Civil, diu Mesa, és que l'únic propòsit que té és el d'entretenir. L'historiador diu que cal tenir en compte la marcada influència que reben els dibuixos animats del gènere còmic cinematogràfic ianqui, però, malgrat aquesta influència, d'aquest gènere els manca la seva principal virtut, que és la capacitat d'enriure-se'n "de les estupideses i les deficiències de la societat contemporània". Val a dir que ens sobta que un censor en potència valorés la capacitat de burla del gènere còmic americà quan molts dibuixants, entre ells Josep Escobar, van ser empresonats - Helios Gómez -, van patir l'exili - Melcior Niubó -, i fins i tot van ser executats - David Álvarez Flores (1900-1940), Modest Méndez Álvarez (1885-1940) - en haver fet mofa de la "societat contemporània"; és a dir, dels representants de l'Alçament Nacional durant la Guerra Civil¹⁹⁰.

Independentment d'aquesta contradicció, el que ens interessa subratllar és que Luis Gómez Mesa denunciava l'any 1938 que l'animació del moment se servia fonamentalment de les faules tradicionals extirpant-ne el rerefons alligador, convertint així els "dibuixos animats" en simples "dibuixos d'animals" sense cap altra finalitat que la de distreure. És per això que als creadors que en aquells moments treballaven en l'animació els augura un futur brillant en el moment en què introduïssin les finalitats morals i exemplars característiques de les faules en els seus arguments, per tal com era això el què buscava el públic en general:

El dia en què un millorador d'aquesta classe de pel·lícules [...] els insuflí una importància, una transcendència que encara no tenen, [...] tan sols llavors aconseguiran els dibuixos animats la seva gran victòria oferint un valor social i educatiu que actualment disten molt de posseir (Gómez, 1938: 21).

Ens interessa especialment remarcar aquesta necessitat de transcendència que esgrimeix aquest crític i censor franquista, en tractar-se d'un dels valors estètics fonamentals

¹⁹⁰ Cf. Soldevilla, J. M., *El pare de Carpanta i Zipi Zape. Josep Escobar o la lluita contra el silenci*, p. 29.

del règim per tal d'aconseguir un art nacional degut a que les "raons espirituals que el guien s'inspiren en la tradició ecumènica i transcendent de la cultura i de la religió espanyoles" (Marzo, 2007: 21). Tant la transcendència com la finalitat allisonadora es van donar la mà en el primer llargmetratge animat europeu gestat al barri del Coll de Barcelona l'any 1945. *Garbancito de la Mancha* va respondre a les inquietuds del nacional-catolicisme degut a que l'heroi del conte del Cigronet carregà sobre les seves espatlles la transcendència i la benedicció recompensada abillat amb els elements característics de l'imaginari de la Reconquesta¹⁹¹. En aquest sentit, Gómez Mesa buscava en els dibuixos animats el mateix que l'ideòleg del règim franquista Ernesto Giménez Caballero: "crear un cinema d'ecumenitat moral"¹⁹².

La finalitat moral del cinema franquista i la seva predilecció per assolir cotes transcendents eren prou conegudes per l'equip d'*Estela Films*. Quan el tretze de juliol del 1950 Josep Benet va demanar al Director General de Cinematografia i Teatre la revisió de l'atorgament de l'Interès Nacional, exposava, entre altres raons que motivessin el canvi, el fet que:

La productora, entre les diferents versions que es podien donar del conte de Perrault, va desestimar la concepció pagana del mateix, i l'amoral del tipus novel·la-rosa, per tal de recollir la que millor respon al concepte moral i tradicional del nostre poble, conservant l'espiritualitat latent en el conte popular, el personatge tradicional de la fada padrina amb el seu sentit sobrenatural i la necessària moralitat final¹⁹³.

Per tant podem dir que sí bé el film com a producte cultural vist des de l'òptica de les premisses estipulades pel règim en matèria artística incorpora en la seva estètica elements subversius, com són l'escena del somni surrealista o la inserció d'una música contemporània

191 Això es deu a que "el guió de la pel·lícula és de Julián Pemartín, home molt significatiu dins el règim, cosa que fa de la història un pamflet moralista i edificant proper a la ideologia feixista del cinema d'imatge real que es produïa a Espanya en aquests anys foscos" (De la Rosa, 2003: 483).

192 *Primer Plano*, número 4, 10 de novembre del 1940.

193 Expedient de censura 36/3385, p. 1.

com el jazz, en altres aspectes, com la vessant cristianitzadora del relat i la seva lliçó moral final, acaba claudicant a les directrius imposades pel franquisme per tal que el projecte de la Ventafocs pogués tirar endavant. O potser el que va passar és que l'equip directiu va claudicar en certs aspectes per tal que els obstacles que se li imposessin com a mínim no fossin qüestió d'estètica.

**7. EL SISTEMA DE PRODUCCIÓ
D'ÉRASE UNA VEZ...**

Josep Benet y Morell. Nació en Cervera el 14 de abril de 1920.

- Fue "escolan" del Monasterio de Montserrat y más tarde "fámulo" en el Colegio de los Jesuitas de la Bonanova.

- Durante nuestra Guerra de Liberación estuvo en el ejército rojo, siendo herido en el frente de Balaguer.

[...]

- Durante su época de estudiante (1943) fundó una Organización clandestina, de tipo político, de inspiración cristiano-demócrata, de marcado cariz catalano-separatista, titulada "Frente Universitario Catalán" (FUC), y un periódico como su portavoz: "Orientación" (sic). [...]

- Secretario privado del catalanista Félix Millet Maristany, director (sic) del Orfeón Catalán.

[...]

- Cuenta con un significativo historial por su marcada filiación catalanista, circunstancia que el interesado no se recata de ocultar, como queda bien claro en una entrevista publicada en la revista Índice, en la que habla de la necesidad de reconocer la realidad multinacional del Estado español,

propugnando una sociedad federativa.

Fitxa policial de Josep Benet.

Antoni Batista,

La brigada social, p. 85-87.

Al llarg de la història del cinema d'animació trobem països on, com Canadà o els països de l'est, el govern ha donat suport financer a aquesta indústria des del moment de la seva gestació (Manzanera, 1991: 50). A Espanya l'administració franquista no va fomentar mai específicament el cinema d'animació autòcton, com hem observat en el capítol dedicat a l'aparell legal. Si ho va fer, com es podria argumentar, durant els primers tres anys d'autarquia posterior a la Guerra Civil, va ser en incloure'l dins d'una sèrie de lleis ministerials que anaven destinades al cinema en general, i que no tenien en compte les especificitats de l'animació i els seus trets diferencials respecte la producció cinematogràfica. És per això que la indústria de l'animació dels pioners a Catalunya tan sols s'ha pogut defensar amb dignitat econòmica sense dependre de l'ajuda governamental en el cas de l'animació sorgida del sector publicitari, com apunta la historiadora Maria Manzanera:

Això ens porta a pensar que la característica essencial del cinema de dibuixos animats a Espanya és la discontinuïtat, tot i ser un dels estats europeus que ha produït un major nombre de llargmetratges en la seva etapa pionera. Els dibuixos animats a l'estat espanyol s'han quedat sempre en un període de tempteig: es tracta d'una indústria que mai ha pogut establir uns fonaments prou fermes i que s'ha acabat esfondrant en confluïr-hi una manca de suport i beneficis decebedors (Manzanera, 1991: 50).

No només el dibuix animat fou menystingut dins la indústria cinematogràfica franquista sinó que hi havia una clara tendència envers la centralització de la producció cap a Madrid. Si donem un cop d'ull a les dades de l'època facilitades pel Servei d'Estadística del Sindicat Nacional de l'Espectacle veurem que l'anuari del cinema espanyol de l'any 1950 ens ofereix informació sobre els films de llargmetratge produïts a Espanya del 1939 fins el 1949.

Comparativament, la producció de Barcelona i de Madrid difereixen poc fins l'any 1943, amb 13 films a Barcelona i 20 a Madrid. A partir d'aquest moment, Madrid sempre es situa per sobre la producció catalana arribant el 1949 a menys de la meitat que la madrilenya (11 a 27).

El centralisme característic del règim franquista es veu ratificat en matèria cinematogràfica si repassem la llista de realitzadors que van rebre premis de l'administració durant aquests primers deu anys de postguerra. Si bé l'historiador José Enrique Monterde comptabilitza que el 70% dels premis atorgats a la producció cinematogràfica nacional recauen en poc més de nou realitzadors¹⁹⁴, només un d'ells – com ja hem esmentat-, Ignacio F. Iquino, produïa a Catalunya.

7.1 - Jaume Baguñà, un productor pioner dels dibuixos animats

Malgrat que les circumstàncies eren adverses per a la producció catalana durant el primer franquisme, si parlem de cinema d'animació cal observar la coincidència d'aquesta migració de la producció de films cap a Madrid amb un decret oficial del 17 de desembre del 1942 que a partir de l'1 de gener del 1943 establia l'obligatorietat d'exhibir el noticiari creat expressament pel règim, el NO-DO, a totes les sales cinematogràfiques. Aquest decret va venir motivat per alguns exhibidors que, per fer el buit al règim dictatorial, no exhibien el noticiari abans del llargmetratge programat. Fins l'any 1943, la mitja hora anterior al llargmetratge s'omplia amb un curt animat o un curt còmic que exercien d'aperitiu del plat principal cinematogràfic.

Com hem comentat, l'obligatorietat d'exhibir el NO-DO va significar un cop baix al negoci dels curts animats, que tenien com a nínxol de mercat la petita graella anterior a l'exhibició dels llargmetratges d'imatge real (Baguñà, 2016: 43). D'aquesta manera, l'estudi

¹⁹⁴ Cf. Monterde, J. E., 2017. El cine de la autarquía (1939-1950). Dins: Gubern, et al., 2017. *Historia del cine español*, Barcelona: Editorial Cátedra, p. 199.

Dibujos Animados Chamartín, que a principis dels quaranta tenia en marxa fins a tres sèries de curts d'animació per exhibir als cinemes, va veure's bandejat de la seva principal font d'ingressos.

Un cop tancades les portes dels *Dibujos Animados Chamartín*, Jaume Baguñà, amb el suport del Ministeri d'Educació Nacional, creà l'*Editorial Científica Cinematogràfica* sota l'empara de *Baguñà Hermanos S.L.*, una productora que produí documentals que barrejaven dibuixos animats i imatge real en 16 mm i anaven orientats a la divulgació científica¹⁹⁵. En un principi aquests curtmetratges divulgatius van ser encarregats per professionals mèdics, però posteriorment, en rebre el suport del Ministeri d'Educació, van acabar reorientant-se cap a un públic escolar d'Instituts d'Educació Primària i Secundària (Baguñà, 2016: 45). Al capdavant del projecte hi havia el metge i animador Diban, pseudònim d'Enric Ferran, que s'encarregava de la realització, l'animació i el guió. La Delegació Nacional d'Educació considerava aquests curtmetratges de gran interès educatiu i recomanava el seu ús a "escoles, instituts de segon ensenyament i ensenyament laboral"¹⁹⁶.

Alguns títols d'aquesta nova branca de producció cinematogràfica versaven sobre temes tan diversos com ara la geografia i la medicina. Entre els curts orientats a la divulgació de matèries mèdiques, en trobem que abasten diferents camps: n'hi ha de dedicats a la fisiologia, com *Mecanismo de la circulación de la sangre* (1945), a la otorrinolaringologia, com *Una excursión al laberinto* (1951), a la digestologia, com *Fisiología de la digestión* (1958) i a la locomoció, com ara *Flexores de la mano* (1955). El mateix Enric Ferran va mantenir una abundant activitat paral·lela com a il·lustrador científic i va ser autor d'un manual il·lustrat d'anatomia, publicat per l'*Editorial Jover* a partir del 1978, que va conèixer nombroses reedicions.

¹⁹⁵ De la Rosa puntualitza que l'*Editorial Científica Cinematogràfica* "pretenia ser un catàleg de pel·lícules per a l'educació en les seves diferents fases i disciplines. Amb aquests títols [Baguñà] buscava una distribució paral·lela a la que marcaven les sales cinematogràfiques i nous canals de financiació per a escoles i centres docents" (De la Rosa, 2003: 482).

¹⁹⁶ Així apareix als crèdits de la *Fisiología de la audición* (1947).

Tot i que Enric Ferran apareix a l'Arxiu Històric del Col·legi de Metges de Barcelona com a col·legiat durant tota la seva vida, en aquest arxiu no hi consta cap exercici professional de la medicina¹⁹⁷. Això fa suposar que Ferran es va dedicar a la il·lustració i l'animació durant tota la seva carrera professional sense arribar a exercir com a metge. Pel seu ampli bagatge en diversos camps, un anàlisi de l'obra d'aquest metge animador fa evident la seva capacitat per adaptar-se al mitjà pel qual treballava, subratllant les especificitats cinètiques del contingut que comunicava en treballar per a l'animació i suplint aquesta manca de moviment en les seves obres d'il·lustració científica mitjançant un acurat dibuix d'un gran realisme. El seu domini de les tècniques de la il·lustració, patent també en les portades de novel·les de western o de misteri que confeccionava per l'Editorial Reguera, li permetia fer aflorar aquells detalls que podien passar desapercebuts a una imatge fotogràfica de l'època.

Si ens fixem en els títols de crèdit d'alguns d'aquests films, comprovarem que formaven part de l'equip de l'*Editorial Científica Cinematográfica* alguns integrants dels *Dibujos Animados Chamartín*, com ara l'encarregat de la fotografia i dibuixant del TBO Manuel Díaz, l'animadora Encarnación Paz (-) o el realitzador i animador Francesc Tur. També hi havia d'altres professionals provinents del departament d'animació d'*Estela Films*, com ara Maria Dolcet (-) o Teresa Comas (-). La direcció i l'animació corrien a càrrec del mateix Enric Ferran i la fotografia directa de Joaquín Llopis (-)¹⁹⁸.

La realització d'aquests films de notable qualitat i excepcionals pel que fa la producció animada de l'època, s'allargaren fins a principis dels anys seixanta. Després de desvincular-se de l'animació de ficció, Jaume Baguñà va poder continuar produint documentals divulgatius que inserien petites animacions al mateix temps que els germans obtenien el permís, després de més de trenta anys, per tornar a publicar *En Patufet*, la revista

¹⁹⁷ Enric Ferran De los Reyes va obtenir el títol de Llicenciat en Medicina el 3 de maig del 1943, va ser registrat al Col·legi de Metges el 3 d'octubre del 1945 amb el número v266 i fou inscrit en el mateix col·legi el 2 d'octubre del 1946 amb el número 3415. Es va donar de baixa el 25 de març del 1986 i moria dos anys després, el 22 de març.

¹⁹⁸ Aquesta llista de membres de l'*Editorial Científica Cinematográfica* ha estat extreta dels crèdits de *La tierra cuenta su història* (Enric Ferran, 1960).

que els havia donat fama al principi de la seva vida professional com a editors. El fill de Jaume Baguñà, que du el mateix nom del pare, aclareix en un article que la raó principal de la decadència de l'*Editorial Científica Cinematográfica* fou el fet de dependre d'un sol client, el Ministeri, que trigava molt a pagar i amb qui era perillós pledejar (Baguñà, 2016: 46).

L'obstinació de Jaume Baguñà per tal de continuar dedicant-se als dibuixos animats, tot demanant préstecs i avals per afrontar les despeses, va comportar tensions irresolubles amb els altres germans, i aquestes divergències van desembocar en el tancament del negoci l'any 1962.

Jaume Baguñà Gili surt de Baguñà Hnos S.L el 14 d'octubre del 1959. L'abril del 1961 l'*Editorial Científica Cinematográfica* Baguñà es transforma en societat anònima. El 1962 cessa tot tipus d'activitat (Baguñà, 2016: 48).

7.2 - Josep Benet, el director general d'*Estela Films*

Tornant a la producció del llargmetratge de la Ventafochs, cal esmentar que de tots els personatges implicats en la producció d'*Érase una vez...* només n'hi ha un que farà la seva única incursió en el món cinematogràfic: Josep Benet. L'atipicitat d'aquesta aposta es deu a que les seves aspiracions feien del cinema un mitjà i no un fi en sí mateix: el regust agredolç que li va deixar l'aventura el va decidir a canalitzar els seus projectes en defensa de la cultura catalana a través dels recursos jurídics que adquirí en treure's la carrera de dret. L'advocat Maurici Serrahima (1929-1979), que el va tenir en el seu bufet, el descrivia així l'any 1945 en el seu dietari:

Crec molt en aquest xicot, tan emprenedor, tot i l'actitud de tímid, tan actiu, a despit de l'aspecte mig astènic i mig desmenjat, tan sagaç, amb aquell aire distret,

tan subtil i ric en insinuacions que, sense fer soroll, sap transformar en decisions i en fets, tan capaç per arrossegar els altres i per dirigir-los sense imposar-se. És una gran esperança (Samsó, 1991: 46).

La vinculació de l'historiador i advocat Josep Benet amb el film d'animació de la Ventafocs venia de lluny, i la seva trajectòria vital ens dona la pauta per explicar la brevetat d'aquesta vinculació professional amb el cinema d'animació. Josep Benet entrà en contacte l'any 1944 amb el director del film, Alexandre Cirici, precisament a través de Jaume Picas en formar part del Front Universitari de Catalunya. El FUC va ser la primera organització universitària posterior a la Guerra Civil que aglutinava esforços dins un projecte de represa cultural clandestina que començà a prendre forma a Catalunya entre els anys 1940 i 1942 (Suàrez i Vidal, 1984: 15).

Aquesta represa, que contemplava la reconstitució de l'Institut d'Estudis Catalans, les publicacions de llibres i revistes en català des de Mèxic, amb Bartomeu Costa-Amic (1911-2002) i Joan Sales (1912-1983), o l'edició de l'obra d'escriptors catalans com Josep Maria de Sagarra o Carles Riba, també incloïa un intent de reprendre la unitat catalana des d'un punt de vista polític (Manent, 2003: 50).

És en aquest context en el què cal situar els contactes sostinguts entre Alexandre Cirici i Josep Benet, que van tenir lloc a l'*Editorial Spes*. L'any 1944 aquesta editorial no per casualitat estava en mans del simpatitzant democristià Fèlix Millet i Maristany. A *Spes* s'editava el diari *El matí*, una finestra de comunicació de la Federació de Joves Cristians de Catalunya de la qual Fèlix Millet i el seu oncle Salvador en foren els principals impulsors. En aquesta editorial Josep Benet i Alexandre Cirici coincidiren amb Manuel Cubeles¹⁹⁹.

¹⁹⁹ "Gràcies a membres de la Federació de Joves Cristians de Catalunya [Manuel Cubeles] treballarà com a secretari a l'Editorial Spes-Gràfiques Marina, propietat dels germans Fèlix i Salvador Millet i Maristany. [...] A Spes, Cubeles coneixerà personalitats de diversos àmbits culturals que l'enriquiran intel·lectualment i que alhora escoltaran i prestaran atenció, com és el cas d'Alexandre Cirici, a la seva concepció – junt amb Josep Benet – sobre la dansa tradicional catalana com a eina de resistència pacífica contra la dictadura franquista" (López, 2011: 10).

Tot i intentar ser una federació apolítica, aquesta organització no podia amagar que havia nascut l'any 1931, en un moment d'auge del republicanisme i l'anticlericalisme, i que aquest context va fer que el seu ideari esdevingués marcadament de dretes però catalanista (Manent, 2003: 23).

En el si de l'editorial d'aquest setmanari és on s'afermà el contacte entre Alexandre Cirici i Josep Benet, ja que ambdós treballaven per a Fèlix Millet en la confecció del diccionari Vox en castellà. Alexandre Cirici hi havia entrat a treballar per fer-ne els dibuixos i Josep Benet perquè havia esdevingut secretari del financer català després d'haver estat tutor dels seus fills l'estiu del 1944 (Manent, 2003: 52). Com ja hem comentat, Josep Benet exercia paral·lelament la resistència cultural de manera activa formant part del clandestí Front Universitari de Catalunya, que va dirigir a partir del 1945. És dins d'aquest projecte de represa cultural catalana que cal entendre la vinculació d'un jove Josep Benet amb la producció executiva del film²⁰⁰. Tot i així, les seves esperances dins la jerarquia de la producció bastant atípica d'aquest film d'animació, com veurem, estaven per sobre del paper que finalment va acabar jugant Benet a *Estela Films*, i que analitzarem en parlar de la influència de Josep Benet en la configuració estètica d'*Érase una vez...*, en l'apartat 12.4.

El 21 d'abril del 1949 Josep Benet va ser acreditat com a director general d'*Estela Films* juntament amb el cunyat de Fèlix Millet, Jordi Tusell Coll, quan ja feia un mes que s'havia encetat la producció del llarg d'animació. Probablement per això, a Benet li va sorprendre no tenir la capacitat de decidir el seu propi sou, que va venir marcat per un membre d'Acció Catòlica que formava part del consell directiu de la productora. El comentari de Cirici en les seves llibretes sobre la decepció de Benet en no tenir el control total de la productora (Cirici, 2014: 91) també obre una petita reflexió sobre la delicada bicefàlia que caracteritzà la producció animada d'*Estela Films*.

²⁰⁰ Entenem com a productor executiu la "persona encarregada d'organitzar i controlar una producció en tots els seus aspectes, sobretot els derivats de l'administració, la preparació i l'organització del rodatge" (Pérez, 1995: 119).

Els òrgans de decisió econòmica de la productora estaven a Madrid mentre que l'equip artístic i humà restava a Barcelona, mostrant la fràgil i complexa distribució territorial d'aquesta empresa dins d'un règim polític dictatorial i centralista. El resultat final d'aquesta bicefàlia administrativa fou el desmantellament de la seu catalana d'*Estela Films*, que l'historiador Miquel Porter veu com a conseqüència final de les pressions centralistes del règim dictatorial franquista:

Pressions polítiques i econòmiques plogueren sobre la nova productora [Estela Films] i una part dels finançadors s'espantà i acceptà el xantatge d'instal·lar-se a Madrid a canvi d'algunes certeses econòmiques (Porter, 1992: 248).

7.3 - Fèlix Millet i Maristany, el financer cristià i catalanista

Un altre dels personatges implicats en el projecte de la Ventafocs, i que fins llavors havia estat aliè al món de l'audiovisual català, era Fèlix Millet i Maristany. Josep Benet recordaria anys més tard com en fou de fonamental en aquella època entrar en contacte amb Fèlix Millet. Així ho va fer palès en el seu discurs en rebre la Medalla d'Or de la Generalitat de Catalunya l'any 2008, on va fer referència al suport econòmic de Millet a la tasca de nombrosos intel·lectuals catalans, que van poder continuar treballant en la seva llengua dins el règim franquista:

Em refereixo a Fèlix Millet i Maristany, el qual, més endavant, seria secretari general de la Comissió Abat Oliba, i, encara més enllà, als anys seixanta, president de l'entitat Òmnium Cultural. Una personalitat important de la història cultural d'aquests anys, la qual, tanmateix, és silenciada a casa nostra (Benet, 2008: 48).

Amb el temps, les paraules de Josep Benet han estat matisades per les denúncies

de corrupció que es van succeir l'any 2009 amb el Cas Palau, i la figura de Fèlix Millet i Maristany va ser rescatada de l'oblit gràcies al ressò mediàtic que va tenir aquest cas, en el qual el seu fill, Fèlix Millet i Tusell, es va veure implicat en la malversació de fons del Palau de la Música. Aquesta entitat va ser constituïda l'any 1891 per l'oncle del Fèlix Millet pare: el mestre Lluís Millet (Manent, 2003: 91).

Si analitzem el context identitari de Catalunya al llarg de la seva història, comprovarem que són molt limitats aquells períodes en què els catalans han gaudit d'una autonomia política prolongada. Aquesta característica política, així com la manca d'instruments d'estat característics de les cultures occidentals més avançades, ha comportat una anòmal desenvolupament de la societat de la comunicació de masses que es perllonga fins l'actualitat (Espineta i Tresserras, 1999: 11). L'absència crònica i intermitent d'institucions públiques pròpies que han estat abolides o retallades durant els successius règims dictatorials, ha creat un desequilibri en el camp de les indústries culturals que sovint ha hagut de ser compensat mitjançant la fórmula del *mecenes cultural*, que ha fomentat "una tendència del capital local a preferir el gest modest del mecenatge en comptes de fer inversions i crear les bases d'un potent sector privat català [...]" (Tresserras, 2000: 70).

En aquest sentit podem parlar de Rafael Patxot (1872-1964), que invertí la seva fortuna familiar en projectes culturals com ara la defensa de l'Institut d'Estudis Catalans durant la dictadura de Primo de Rivera o la promoció de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Una altra figura fonamental del mecenatge català ha estat Francesc Cambó (1876-1947), que creà la Fundació Bernat Metge i va promoure la *Història de Catalunya* de Ferran Soldevila. Amb la mateixa idea de la promoció de projectes culturals a partir del mecenatge, Fèlix Millet i Maristany va ser capaç de reunir un grup de mecenes per tal de dur endavant el projecte d'un patronat per fomentar una sèrie d'iniciatives culturals (Cubelles, 2016: 57).

Com explica Jordi Amat, Josep Benet va esdevenir secretari particular de Fèlix Millet

la tardor del 1944 (Amat, 2017: 52), i ja l'any anterior el financer català havia creat el patronat clandestí Benèfica Minerva en col·laboració amb l'advocat Pere Puig Quintana, que fou l'encarregat de gestionar-ne el funcionament. Aquest patronat agrupava els ingressos que oferien desinteressadament diversos industrials catalans per assegurar la continuïtat de les aportacions d'intel·lectuals i d'escriptors catalans, i va permetre establir lligams entre el món intel·lectual i el de les finances durant el primer franquisme (Manent, 2003: 64). Benèfica Minerva va emparar la traducció al català d'obres de Shakespeare de la mà de Josep Maria de Sagarra (dins les *Edicions Calíope*, de les que Josep Benet n'era el responsable) o de la Divina Comèdia i l'Odissea de Carles Riba, i també la redacció d'obres d'història, com *Historia de España* de Ferran Soldevila o *l'Expansió de l'art català al món* de Sebastià Gasch.

Després d'exercir de mestre dels fills de Millet l'estiu del 1944, l'historiador i el financer van restar units durant vint-i-cinc anys, i en aquest període van dur a terme nombroses iniciatives per defensar la llengua i la cultura catalanes, entre les quals es compta el llargmetratge d'animació de la Ventafocs de l'any 1950. El mecenatge del cercle d'amistats de Millet va ser fomentat, en bona mesura, per la derrota de les tropes de l'Eix l'any 1945. La victòria de les potències democràtiques va fer que els catalans exiliats despertessin certes esperances en creure que la derrota europea del feixisme italià i alemany faria claudicar a Franco. Però l'adaptabilitat del militar sollevant a les circumstàncies del moment li va permetre sortejar la derrota feixista europea:

Els tres primers [Anglaterra, Estats Units i França] no van gosar enderrocar el dictador espanyol per por d'una situació que costaria tornar-se democràtica i també perquè la importància del comunisme soviètic s'havia consolidat amb la participació potent de la Unió Soviètica en la derrota nazi (Manent, 2003: 55).

A partir del moment en què Catalunya va perdre l'esperança en l'ajuda exterior,

els moviments de resistència en la clandestinitat començaren a adquirir caràcter d'urgència. Per tal de preservar una cultura i una identitat en vies d'extinció, es va fomentar la creació de l'Esbart Verdaguer, una entitat promoguda l'any 1945 per Josep Benet i per Manuel Cubeles i que l'any 1947 fou registrat com a entitat pública. Això va permetre que la dansa popular catalana pogués renéixer de les cendres i convertir-se en una mena de ballet nacional català. La dansa tradicional no necessitava l'ús de la llengua catalana, llavors prohibida, per comunicar-se, i això era un avantatge per evitar les tises de la censura (Cubeles, 2016: 58). La despolitització de tot allò que vingués de Catalunya no era un fet aïllat, ans al contrari: complint amb una política comunicativa etnocida, va ser una constant del règim intentar neutralitzar políticament les institucions catalanes, i la indústria cultural en general, per donar una imatge de continuïtat amb la tradició anterior a la Segona República i de coherència amb la unitat ideològica del nacional-catolicisme hispànic, silenciant qualsevol tipus de dissidència.

El mateix any de la creació de l'Esbart Verdaguer, el 1947, va néixer *Miramar*, un ateneu enciclopèdic popular que buscava l'agrupació de joves intel·lectuals. Amb Josep Benet fent-se'n càrrec, es volia crear "una superestructura cultural organitzada separatament de la política que promogués activitats sense massa risc" (Samsó, 1991: 58). S'hi van apropar Alexandre Cirici i Jaume Picas. Aquest ja participava amb Benet al Front Universitari de Catalunya i seria una peça important dins l'Esbart Verdaguer, exercint sovint la codirecció amb Manuel Cubeles. Pel que fa a la Ventafocs, Jaume Picas va responsabilitzar-se de les parts coreogràfiques de la pel·lícula que implicaven la presa directa, en la qual era un entès degut a la seva experiència prèvia en haver dirigit una sèrie de curts sobre danses tradicionals catalanes en col·laboració amb l'Esbart Verdaguer (Porter, 1998: 268).

Aquest context de mecenatge que s'esdevenia a Catalunya durant el primer franquisme donà com a resultat l'incentiu econòmic del film, ja que al registre mercantil apareix el nom de Fèlix Millet i hi consta que la productora es va crear amb un capital social de cinc

milions de pessetes. Malgrat entenem que els orígens del capital eren catalans, la creació d'*Estela Films* es va produir a Madrid seguint les directrius del règim. Degut a aquesta situació fundacional complexa, es feia difícil delimitar on estaven els òrgans de decisió de la productora, un enigma que Josep Benet va aclarir en una entrevista dels anys noranta:

La pel·lícula va passar de Baguñà a Estela i va ser en aquell moment quan jo vaig intervenir-hi com a productor, per tirar-la endavant i mirar d'acabar-la perquè s'hi havien posat uns diners. Bona part del finançament era directament d'en Millet i després ell s'entenia amb Estela. De Barcelona no van intervenir més que els artistes (Riambau, 1995: 19).

El fet que el departament artístic estigués localitzat geogràficament a Catalunya i no a Madrid va donar a la cinta un caràcter genuí i unes aspiracions soterrades que tots els seus participants ja venien defensant, com s'ha vist, des de feia temps:

Els directius d'Estela van intentar amb aquest projecte, per primera vegada amb consciència política en tota la història del cinema comercial a Catalunya, fer obres que responguessin de veritat a les realitats i necessitats del país. Era un pla ambiciós (Porter, 1998: 268).

El capital de Fèlix Millet, la gestió de Josep Benet i l'equip de dibuixants originari dels *Dibujos Animados Chamartín* eren catalans, però la productora va ser fundada a Madrid per facilitar la gestió econòmica del projecte i com a resultat de la trajectòria professional de Millet, segons dona a entendre Benet. La vídua de Josep Benet recordava en una entrevista la idoneïtat del nom de l'empresa, ja que tant en castellà com en català es llegia perfectament (entrevista a l'autora, 2014). Tot apunta a que Fèlix Millet i Maristany va crear la productora *Estela Films* per poder afrontar el llargmetratge de la *Ventafocs*, del qual

va esdevenir productor²⁰¹, i en el registre mercantil consta que va aportar un capital social de cinc milions de pessetes. Aquest capital fou fruit dels seus negocis en assegurances marines, que es remuntaven a finals dels anys vint quan, després de casar-se amb Montserrat Tusell (1907-2001), filla d'un industrial, va acceptar la gerència d'una companyia d'assegurances italiana amb seu a Barcelona: *l'Assecurazioni Generali* (Manent, 2003: 17).

Durant la Guerra Civil, Fèlix Millet va marxar amb la família a Trieste fins que l'empresa italiana per a la qual treballava el va enviar a Sevilla per reforçar la filial espanyola, ja que Madrid estava ocupat pels republicans. A finals de la Guerra Civil, Millet va patir un procés militar a Burgos en ser denunciat per "separatista", i se'n sortí gràcies a la intervenció de l'Arquebisbe de Sevilla, el cardenal Segura (Manent, 2003: 35). Jordi Amat (2017) esmenta com en fou de crucial l'etapa de la Guerra Civil per a Fèlix Millet, tant políticament com econòmicament. Encara que Millet ja havia estat el president de la Federació de Joves Cristians, en aquell moment formava part d'una democràcia cristiana amb un projecte polític i de resistència catalanista que s'agombolava al voltant de l'advocat Maurici Serrahima. Segons Jordi Amat, del grup que formaven Maurici Serrahima, Pere Puig Quintana (1907-1981), Pau Romeva (1892-1968), Josep Maria de Sagarra i Fèlix Millet, aquest darrer era l'únic amb capacitat de lideratge:

Era un orador esplèndid i una jove promesa del món de la banca i les assegurances. Durant la guerra es va passar al bàndol franquista, va viure a Sevilla i va fer bones relacions amb altres autoritats. És una de les claus de la seva fortuna, en part opaca com feien córrer les males llengües (Amat, 2017: 49-50).

Aquesta "opacitat" que retreu Amat als comptes de Fèlix Millet va complicar la labor de Josep Benet com a productor executiu del film, com veurem en parlar d'aquest a l'apartat 12.4. Després de la Guerra Civil, la família Millet es va traslladar a Madrid, ja que

²⁰¹ Entenem com a productor la "persona que organitza l'execució d'un film i hi aporta el capital necessari" (Pérez, 1995: 119).

no hi havia cap dubte que la capital espanyola era “el rovell de l’ou de les finances” (Manent, 2003: 39). El seu bagatge en el món de les d’assegurances li va permetre donar sortida a la sucursal que la *Assecurazioni Generali* tenia a Espanya i que es trobava a la frontera de la legalitat durant la Segona Guerra Mundial. En aquest període, Fèlix Millet va fer fortuna amb una empresa d’assegurances especialitzada en sinistres marítims, *Comismar*, que havia fundat l’any 1942. Entre el 1945 i el 1946 se li va oferir la presidència del Banc Popular, que havia aconseguit reflotar gràcies al 25% d’accions del Banc Vitalici de l’empresa d’assegurances italiana. Durant la Guerra Civil, Fèlix Millet va comprar una companyia d’assegurances, la *Castellón Vital*, i li va canviar el nom pel de *Compañía Hispano-Americana de Seguros y Reaseguros* (Chasyr), amb seu social i direcció a Madrid (Trallero, 2012: 61). A partir d’aquest moment, Chasyr es va dedicar a comprar companyies forànies i es va establir a França, Argentina, Marroc i Portugal.

Néstor Luján (1922-1995), en un polèmic article²⁰², criticà que el banc de Millet fos capaç de generar beneficis en una època de misèria com la de la postguerra: “En una època “decebedora”, el Banc Popular fa el seu millor exercici econòmic. Com es pot explicar això?”. Amb un matís crític més mesurat, Alexandre Cirici Pellicer deixava constància l’any 1948 en la seva llibreta d’apunts la mirada del financer envers la política, que mai s’acabà de definir del tot per poder adaptar-se a la situació que més li convingués al seu capital:

Dimecres 3-XI-48.- Dono a Salvador Millet i Maristany la notícia de la victòria de Truman sobre Dewey, al despatx de l’Esbart. Com en comèdia, fa dues passes endarrere, cara esverada i abatuda. Com si rebés gros disgust. S’estranya de la meua aparent indiferència. Dic que així és millor perquè és la pau, i Dewey la Guerra. Ell diu que cal la guerra. Parla l’home de les assegurances! Escena impagable!
(Cirici, 2014: 78)

²⁰² *Destino*, 5 de juliol del 1947.

Des de la seu madrilenya, Millet s’associà amb el seu cunyat, Jordi Tusell, l’any 1949 per impulsar *Estela Films*. Les traves administratives, comercials i de distribució que va patir el film van fer evident que el capital no seria recuperat, així que Fèlix Millet es va retirar de l’empresa i la va deixar a mans del seu cunyat que, un cop traslladada en la seva totalitat a Madrid, continuaria com a productora sense dedicar-se mai més a l’animació. A partir de llavors *Estela Films* va produir films d’imatge real seguint les directrius cinematogràfiques imposades pel règim, col·laborant amb directors com José María Forqué (1923-1995), Antonio Nieves Conde (1915-2006) o Fernando Fernán Gómez. *Estela Films* va mantenir de manera intermitent alguns lligams amb Catalunya a través de realitzadors catalans com Francesc Rovira-Beleta, i va encetar algunes coproduccions als anys seixanta a Barcelona amb Jaime Camino (1936-2015), Rovira-Beleta i Josep Maria Forn (1928). Actualment aquesta productora continua en actiu fent documentals i llargmetratges de ficció amb Félix Tusell i Sánchez (1990), que ja és la tercera generació de la família Tusell al capdavant de l’empresa²⁰³.

7.4 - Cronologia de la producció del film

A continuació marcarem els moments importants de la producció del film mitjançant una cronologia que especifica entre parèntesi les fonts d’on s’ha extret la informació.

18 abril 1948: Josep Benet proposa a Alexandre Cirici Pellicer engegar un projecte cinematogràfic en un sopar al Restaurant Comtal amb Manuel Cubeles. Els germans Baguñà no el poden tirar endavant per manca de pressupost (Dietari d’Alexandre Cirici).

8 juny 1948: inici de la preproducció del film a porta tancada a *Baguñà Hnos SL* (Expedient de censura 36/3385).

²⁰³ Per a més informació sobre les vinculacions cinematogràfiques de Félix Tusell i Sánchez, consultar: <http://www.estelafilms.com/felix-tusell>

Estiu 1948: s'efectuen les primeres proves amb el Cinefotocolor (Expedient de censura 36/3385).

9 desembre 1948: Jaume Baguñà presenta una instància a la Direcció General de Cinematografia i Teatre per tal que li sigui autoritzat el rodatge del llargmetratge *La Cenicienta*. (Expedient de censura 36/3385)

22 desembre 1948: s'atorga el permís de rodatge a *Baguñà Hnos SL* (Expedient de censura 36/3385).

8 febrer 1949: Alexandre Cirici Pellicer coneix l'equip de *Dibujos Animados Chamartín*. Josep Escobar i el guionista Josep Maria Aragay posen pegues a la inexperiència de Cirici. Josep Benet presenta a Cirici com a cap del Departament Artístic d'*Estela Films* (Dietari d'Alexandre Cirici).

11 febrer 1949: reunió al Carrer Muntaner, seu catalana d'*Estela Films*. Cirici Pellicer anota al seu dietari: "Fem el ritme general de la *Ventafocs*, alterant les fases sentimentals i les de moviment amb uns intercalats dosificats de fantasia i un ritme especial per a les cançons".

1 març 1949: inici oficial del rodatge del film (Expedient de censura 36/3385).

29 març 1949: s'instal·la a l'estudi l'equip fotogràfic. "La producció de la "*Ventafocs*" continua i esperem que aquesta setmana quedarà instal·lat l'equip fotogràfic per fotografiar ja els cel·luloides" (Carta del Fons Josep Benet).

21 abril 1949: Josep Benet és acreditat com a director general d'*Estela Films* (Dietari d'Alexandre Cirici).

23 abril 1949: Alexandre Cirici escriu la lletra de la cançó d'amor del film (Dietari d'Alexandre Cirici).

16 maig 1949: durant tot el matí, Alexandre Cirici treballa amb Rosita Roig, la muntadora,

en la postproducció del film al laboratori de Daniel Aragonès, inventor del Cinefotocolor. Es comproven a la moviola les escenes rodades amb l'Esbart (Dietari d'Alexandre Cirici).

6 agost 1949: Josep Benet anuncia al seu equip que no pot pagar el jornal. Benet comenta amb Millet els problemes que pot comportar el fals desembors en la creació d'*Estela Films* (Carta del Fons Josep Benet).

21 octubre 1949: Paquita Granados explica per carta a Josep Benet els problemes que han aparegut amb el nom del film, ja que el té registrat Walt Disney a nivell mundial (Carta del Fons Josep Benet).

7 novembre 1949: Josep Benet i Alexandre Cirici visiten la distribuïdora Universal per a que s'encarregui del seu film. Al seu dietari, Cirici anota: "Hall de dos pisos amb columna anunciadora al mig. Escala de fusta. Despatx atrotinat però amb ambient americà. Parlem amb Aguilar. Distribució a Espanya, crec que farem 1.000.000. Arribem a un acord".

13 febrer 1950: el director general de la subsecretaria d'Educació Popular del Ministeri d'Educació Nacional autoritza la transferència del permís de rodatge de *Baguñà Hnos SL* a *Estela Films* i també la substitució del títol original, *La Cenicienta* per *Érase una vez...* (Expedient de censura 36/3385).

15 febrer 1950: Alfredo Tocildo, periodista de la revista *Cámara*, dedica les pàgines interiors de la revista a entrevistar a Alexandre Cirici, Josep Benet i Josep Escobar. A la mateixa revista s'anuncia que no es podrà posar el títol de *La Cenicienta* al film perquè els drets internacionals els té Disney, que també l'està rodant. Apareix una nota de premsa a tots els diaris informant del canvi de nom del film, que ara es dirà *Érase una vez...* (Fons Josep Benet).

27 febrer 1950: enregistrament de la banda sonora a l'estudi Acústica (Carta de Josep Benet a Eliseo Casal, Fons Josep Benet).

14 abril 1950: la pel·lícula està en fase de doblatge. Tot el dibuix està ja acabat i Josep Benet es mostra molt content amb els resultats. Tot i així, no amaga la gran responsabilitat que afronta com a productor del film, perquè s'hi ha invertit tot el capital de la societat (Carta Fons Josep Benet)

22 abril 1950: s'acaba la producció del film (María Manzanera, 1992).

Maig 1950: II Certamen Cinematogràfic Hispano-Americà a Madrid. Es dona a conèixer la pel·lícula (*Cámara*, núm. 176, maig 1950).

1 maig 1950: la revista *Cámara* visita *Estela Films* (*Cámara*, núm. 176, maig 1950).

20 juny 1950: al Coliseum, a les 12h, passi previ d'*Érase una vez...* : "Agrada. Conclusió que cal retallar escenes; cortesia, narrador final, dansa vegetal... Èxit somni surreal i dels sabaters!" (Dietari d'Alexandre Cirici)

27 Juny 1950: final oficial del rodatge del film (Expedient de censura 36/3385).

7 Juliol 1950: la Junta Superior d'Orientació Cinematogràfica es reuneix per procedir a la censura del film i denega l'Interès Nacional (Expedient de censura 36/3385).

14 juliol 1950: Josep Benet adreça una sol·licitud al Director General de Cinematografia i Teatre per demanar una revisió de l'Interès Nacional per a *Érase una vez...* (Expedient de censura 36/3385)

27 juliol 1950: el senyor Reyna comunica oficialment a Benet que el seu film de dibuixos animats representarà a Espanya en el II Festival Internacional del Film "ragazzi" (Carta Fons Josep Benet)

31 Juliol 1950: el Ministeri d'Educació Nacional, a través de la subsecretaria d'Educació Popular, aprova sense talls el film *Érase una vez...*, atorgant-li la 1a Categoria i que sigui Tolerada per a menors (Expedient de censura 36/3385).

2 agost 1950: el film surt d'Espanya cap a Venècia per participar a la Biennal. Josep Benet l'envia sense conèixer la legislació del certamen (Carta Fons Josep Benet).

7 Agost 1950: la Junta Superior d'Orientació Cinematogràfica atorga la Primera Categoria a *Érase una vez...* concedint dos permisos de doblatge, però no atorga l'Interès Nacional (Expedient de censura 36/3385).

26 Agost 1950: viatge de Josep Benet, Florència Ventura i Alexandre Cirici a Venècia.

8 setembre 1950: tornada de l'equip a Barcelona. Es comunica a Benet que el seu film rebrà la menció honorífica. Ell ho avisa amb un telegrama a Paquita Granados, secretària d'*Estela Films* (Carta Fons Josep Benet).

5 Octubre 1950: reunió de la Junta Superior d'Orientació Cinematogràfica, expedició del certificat de censura i revisió de l'Interès Nacional (Expedient de censura 36/3385).

6 Octubre 1950: concessió de Interès Nacional a proposta del Director General de Cinematografia i Teatre (Expedient de censura 36/3385).

18 desembre 1950: estrena del film al Cinema Publi de Barcelona.

21 desembre 1950: estrena del film al Cinema Actualidades de Madrid (*Anuario del Cine Español (1955-1956)*, Sindicato Nacional del Espectáculo).

8. LA BANDA SONORA EN EL CINEMA D'ANIMACIÓ

*Volia que la música fos un contrapunt de l'elegància i l'encant,
per expressar opinions, i sense la qual, com diu Hazlitt,
tota obra d'art està incompleta.*

Charles Chaplin,
My autobiography, p. 324.

La banda sonora dels films de dibuixos animats juga un paper fonamental pel que fa a la versemblança dels personatges dibuixats. La tècnica del *mickeymousing*²⁰⁴, explotada pels estudis de Walt Disney a partir de l'aparició del cinema sonor, subratllava musicalment els moviments dels protagonistes dels films i refermava l'animació dels pioners en el camp de l'oci i l'entreteniment a ambdues vessants de l'Atlàntic.

La música del primer llargmetratge d'animació europeu, *Garbancito de la Mancha*, se li va encarregar al mestre Jacinto Guerrero (1895-1951), que amb aquest film va fer la seva única incursió en el món dels dibuixos animats²⁰⁵. Aquest compositor es va fer famós degut a les seves revistes musicals, que a principis dels quaranta estrenava al Teatre Còmic de Barcelona, i també per les seves sarsueles, com ara *Los gavilanes* (1923) o *Don Quintín el amargao* (1924). Aquesta darrera fou duta a la pantalla uns anys més tard pel realitzador aragonès Luis Buñuel (1900-1983).

²⁰⁴ Michel Chion el defineix en els termes següents: "procediment típic d'associació música/imatge, que utilitza igualment, però en menor mesura, el cine d'imatge real, i que consisteix en seguir en sincronisme el fil de l'acció visual mitjançant trajectòries musicals (trets ascendents i descendents, en muntanyes russes) i puntuacions instrumentals de l'acció (cops, caigudes, portes que es tanquen, etc..." (Chion, 1993: 117).

²⁰⁵ Es pot trobar una filmografia més completa d'aquest compositor a Ramos, M. J., 2012. El primer largometraje de animación europeo en color: *Garbancito de la Mancha* (1945). Análisis de la música de Jacinto Guerrero, *Anuario Musical*, 65, p. 239.

Si bé *Garbancito de la Mancha* és l'única aportació del Mestre Guerrero al llenguatge de l'animació, cal dir que el compositor ja s'havia exercitat en el cinema compositant per a realitzadors de la talla de Benito Perojo (1894-1974), Edgar Neville (1899-1967) o Josep Maria Castellví (1900-1944). L'escena amb el *Número de los gusanos* del film de Moreno, una de les més encertades segons l'historiador José María Candel (1993), no va ser obra de Jacinto Guerrero, ja que se'n va encarregar un altre compositor que sovint l'ajudava i que també va exercir tasques com a intercalador del film: Joaquim Bisbe (1924-2015). En aquest número, quatre cucs matiners, cadascun amb la seva personalitat, canten al voltant d'una flor en forma de micròfon.

Els intèrprets són els membres del Quartet Vocal Orpheus, que ja havien participat en films d'imatge real com ara *El difunto es un vivo* (1941) o *Un marido a precio fijo* (1942). El quartet, que s'havia creat el 1920, havia posat la veu al primer curtmetratge de Moreno, *El Capitán Tormentoso*, i la va posar també a *Garbancito de la Mancha* i *Érase una vez...* El seu repertori, basat en les preferències jazzístiques de les sessions matinals del Teatre Coliseum, s'adaptava bé al to més desenfadat que requerien els dibuixos animats de l'època, i així ho van demostrar els films d'animació en els quals va participar.

8.1- Rafael Ferrer-Fitó i la banda sonora d'*Érase una vez...*

Encara que Jacinto Guerrero va posar la música al primer llargmetratge d'animació europeu, cal dir que el primer compositor de dibuixos animats acreditat a Catalunya fou Rafael Ferrer-Fitó, que ja es trobava present en les produccions de l'*Hispano Gráfico Films* i va debutar als *Dibujos Animados Chamartín* l'any 1940 (Romaguera, 2005: 259). Violinista d'anomenada, Ferrer-Fitó va combinar la composició amb la direcció d'orquestra, i per això va dirigir l'Orquestra de la Ràdio Nacional d'Espanya a Barcelona interpretant les peces que ell mateix havia compost per a la banda sonora d'*Érase una vez...*

Rafael Ferrer-Fitó va néixer l'any 1911 a Sant Celoni i va estudiar al Conservatori Superior de Música de Barcelona, cursant tècnica musical amb Lluís Millet, fundador de l'Orfeó Català, i composició amb Enric Morera (1865-1942). Hàbil violinista i posteriorment director d'orquestra, Rafael Ferrer ja formava part de l'equip d'*Hispano Gràfic Films* quan aquest es va fusionar amb els *Dibujos Animados Chamartín*. Rafael Ferrer-Fitó va aparèixer per primera vegada als crèdits del primer estudi dels Baguñà amb *Don Cleque va de pesca* (1941). Posteriorment va compondre la música d'alguns capítols de la sèrie de *Juanito Milhombres* com ara *Aventuras de Pulgarcito* (1941) i *La isla mágica* (1941).

Per a *Dibujos Animados Chamartín* va compondre la música de les sèries dels seus curtmetratges protagonitzats per *Don Cleque*, *Civilón*, alguns episodis de la revista animada *Garabatos* i la sèrie *Pituco*. Dins d'aquesta sèrie va crear especialment la banda sonora original del curtmetratge *Los Reyes magos de Pituco* (1944), on música i imatge estan altament compenetrades. De forma natural, i amb una dilatada experiència en aquest camp, va continuar treballant a les ordres de Benet quan el projecte de la Ventafocs fou adquirit per *Estela Films*. En aquella època, Rafael Ferrer-Fitó era el director de l'Orquestra Nacional de la Ràdio Espanyola a Barcelona, la qual cosa va facilitar la presència dels intèrprets d'aquesta formació musical en el rodatge de la banda sonora del film. Rafael Ferrer-Fitó va compondre la banda sonora d'*Érase una vez...* i hi va introduir la instrumentació d'alguna dansa, com ara la Tirotitaina o l'Espanyolet, i d'alguns fragments de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Segons consta en la memòria del film:

A la música de la pel·lícula s'utilitzaren tots els recursos de la música clàssica, juntament amb els del jazz i dels instruments populars arcaics, alguns d'ells exclusivament hispànics, sense oblidar quan convé la zona de les conquestes de la música posterior a Stravinsky. Amb una continuïtat fortament soldada, acull en el seu sí, organitzades, melodies antigues i anacronismes d'alta categoria,

com la reconstitució, en el cant dels sabaters, d'allò que hauria estat el jazz si hagués existit al segle XV²⁰⁶.

La "continuïtat fortament soldada" d'aquestes melodies a la qual fa referència el text anterior s'explicita també en la relació que s'estableix entre la imatge i la música: en aquest film difícilment es poden concebre ambdues aïlladament degut, també, a l'ús de la rotoscòpia i a la intensa sincronització entre banda sonora i banda animada. Aquest punt ens l'aclareix Josep Escobar en una entrevista de l'època:

La música té, en aquests films, una importància essencial. En la seva majoria cal observar que la música no només acompanya les escenes de cant i dansa, una cosa que passa en les què figura com a secundària, com a música de fons: ha d'adaptar-se al ritme general de la pel·lícula, subratllant en companyia dels efectes de so els moments culminants de la fictícia vida dels ninots. Per això, la música posseeix una importància primordial en els dibuixos animats (Viñas, 1946: 6).

D'aquesta importància se'n desprèn el fet que, segons Josep Escobar, el primer que es posa a treballar en el film, un cop el guió literari està enllestit, és el músic. Estretament vinculat al realitzador, és el compositor qui segueix les incidències del film i va creant els números musicals segons uns límits de temps preestablerts.

Entenent aquest procés, deduïm que la sincronització entre la imatge i el so és un element fonamental en els dibuixos animats tradicionals, i Josep Escobar així ho demostra reservant-li una part central en la historieta del TBO del 1946 on explica l'evolució tècnica dels dibuixos animats (annex VI). En aquesta historieta, Josep Escobar segueix l'exemple d'un film fictici basat en el conte tradicional de la Caputxeta vermella per mostrar-nos el procés de sincronització d'imatge i so. En una època primerenca, el so s'afegia un cop s'havia

206 Expedient de censura 36/3385, p. 20.

acabat d'animar la imatge. Aquest primer període el visualitzem en la historieta mitjançant dos músics tocant el banjo davant d'una pantalla on un personatge animat hi fa el mateix (Fig. 17). En primer terme i a l'esquerra veiem un tècnic de so encarregant-se de la gravació. Aquesta sincronització a posteriori, segons Escobar, comportava desviaments entre la música i la imatge, i per això es va començar a procedir diferentment²⁰⁷.



17 Vinyeta del TBO de l'Almanac del 1947 on Josep Escobar mostra la gravació del so feta a posteriori de l'animació de les imatges.

A la primera vinyeta en parlar del so, Escobar ens mostra un període posterior en el qual els diferents professionals involucrats en la producció d'un film animat coneixen el treball dels altres abans de posar-se a treballar. Josep Escobar subratlla la comunicació entre músics, dibuixants, animadors i tècnics de so com una part important del procés. L'animador i dibuixant afegeix que en el moment en què s'expressa (és a dir, 1946) ningú produeix cap llargmetratge de dibuixos animats sense tenir la música gravada abans d'encetar la producció. Per tant, això inclou també *Érase una vez...*

La segona vinyeta és molt expressiva pel que fa a l'estreta comunicació que es necessitava per assolir la producció de dibuixos animats. En ella hi veiem tres guions oberts per la primera pàgina amb el títol de "La caputxeta vermella": es tracta del guió del director,

²⁰⁷ María Manzanera afirma que *Garbancito de la Mancha* encara va contemplar el procediment invers: es va gravar la banda sonora després d'executar l'animació (Manzanera, 1992: 25).

la partitura del film i el guió del tècnic d'efectes. Com que tots tres es troben oberts per la primera pàgina, seguint un ordre lleugerament descendent, entenem per metonímia que els guions es troben en sincronia tal i com ho han d'estar els tres professionals de l'animació que els utilitzen.

Si a aquesta estreta sincronització dels professionals hi afegim tant el fet que la música està creada amb antelació com l'ús de la rotoscòpia, que en aquest cas marca el tempo de l'animació en funció de les danses executades amb la música pregravada, observarem com la imatge i la música d'*Érase una vez...* es troben tan indissolublement lligades que es fa difícil analitzar-les separatament. És per això que per analitzar la banda sonora del film utilitzarem el "contracte audiovisual" postulat per Michel Chion (1993), una eina que permet flexibilitzar l'anàlisi d'una música com la de l'animació que, com hem vist, està fortament condicionada per les seves característiques de producció²⁰⁸.

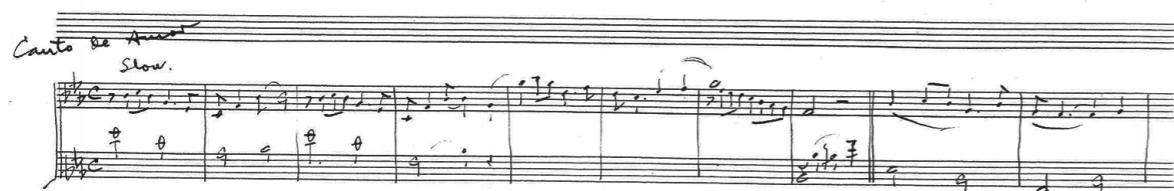
Després d'*Érase una vez...* Rafael Ferrer-Fitó no va tornar a fer música per a dibuixos animats, ja que la indústria animada catalana es desmantellaria amb el tancament de *Balet y Blay* i el traspàs d'*Estela Films* a Madrid. Tanmateix, el compositor català va continuar creant la banda sonora de films amb imatge real, com la cinta de Juan José Fogués *Cumbres luminosas (Montserrat)* (1957). També cal citar la banda sonora de dos films del realitzador d'*spaguetti western* Manuel Esteba (1941-2010): *El aprendiz de Clown* (1967), protagonitzat per Charlie Rivel (1896-1983), i *Hola señor Dios* (1968), amb Antonio Machín (1903-1977). L'any 1971 Rafael Ferrer-Fitó va participar en una darrera banda sonora per a *Los monstruos del terror* (1970) de Paul Naschy (1934-2009). El compositor va tancar la seva vinculació amb el món cinematogràfic, aquest cop com a intèrpret de violí, en aparèixer al film de Miquel Iglesias (1915-2012) *Carta a una mujer* (1961), que estava basat en una obra teatral de Jaume Salom (1925-2013).

²⁰⁸ Michel Chion defineix els avantatges del *contracte audiovisual* en els termes següents: "[...] havent descrit i formulat la relació audiovisual com un contracte (és a dir, com allò contrari a una relació natural que remeti a una harmonia preexistent de les percepcions entre si), esbossa un mètode d'observació i anàlisi, susceptible d'aplicar-se a les pel·lícules, les emissions de televisió, als vídeos, etc... i nascut de les nostres nombroses experiències pedagògiques" (Chion, 1993: 12).

8.2 - L'anàlisi musical de la banda sonora del film

Per tal d'analitzar la banda sonora del film ens hem basat en uns apunts del mestre Ferrer-Fitó que ens han estat cedits pels seu fills i que adjuntem als annexos finals (veure annex V). Es tracta d'una partitura manuscrita d'onze pàgines on s'esbossen els principals temes d'*Érase una vez...* sense seguir l'ordre cronològic de la cinta. En aquest sentit, i en ser una peça manuscrita, sembla tractar-se d'uns apunts fets pel mestre per tal de deixar constància de les principals músiques del film i per fer-ne un ús personal. En aquest anàlisi seguirem l'aparició d'aquests temes segons l'ordre cronològic que ve marcat pel llargmetratge animat i no l'ordre d'aquests en la partitura.

La primera composició de Rafael Ferrer-Fitó que apareix en el film ho fa després del logotip de "Cibeles" en encetar els títols de crèdits mitjançant el *Canto de amor* (0:12).



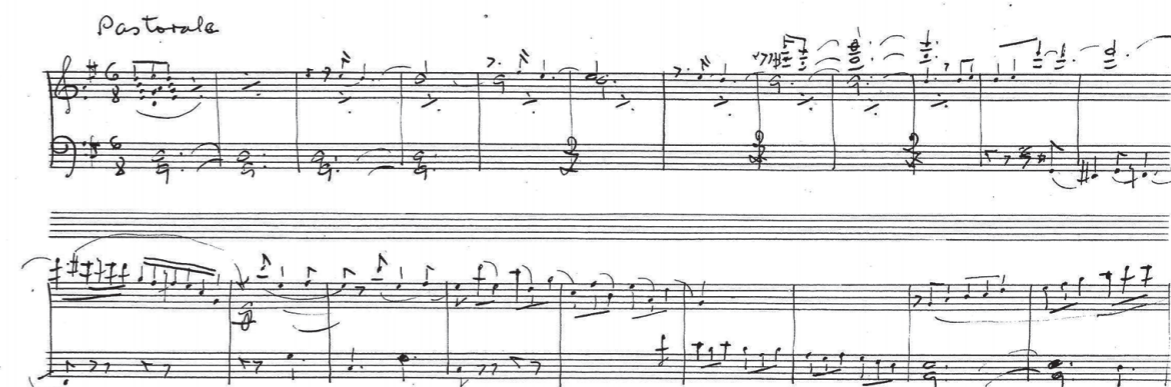
18 Fragment de la partitura manuscrita amb el *Canto del amor*.

Aquest cant esdevé el tema principal del film, i com a tal el va publicar l'editorial *Música del Sur*, en una doble pàgina (veure annex III) que formava part del material promocional del film, i que es pot consultar al fons Josep Benet dipositat a l'Arxiu Nacional de Catalunya. Encara que a la partitura manuscrita del mestre el tema està plantejat en Do menor i amb un ritme anacrúsic, la versió promocional el transposa a Do major, facilitant-ne la lectura entonada, i l'enquadra en un ritme binari de 4/4 sense anacrusa, fet que en facilita la interpretació. Aquesta partitura promocional, el text de la qual tampoc coincideix

amb el del film, està signada per F. Delta - un sinònim que sovint utilitzava Ferrer-Fitó²⁰⁹- i l'adaptació va a càrrec de M. Salina.

La tonalitat de Do menor ha anat associada al caràcter combatiu des dels temps de Beethoven, com passa amb la seva Simfonia número 5, aquí perd tota bel·licositat per adoptar un caire tendre gràcies a la indicació de tempo "slow" que apareix en el primer pentagrama. Els crèdits del film se salten la introducció i passen directament al tema (compàs 9) interpretat pel cor i l'orquestra (0:12). La soprano Lina Richarte entra posteriorment (0:38) cantant un passatge de transició, i l'orquestra i el cor reprenen el tema principal (1:06) mentre apareixen en pantalla els noms de les formacions musicals.

Després d'un nou passatge de transició (1:30) apareix una *Pastoral* (1:48), una forma musical simple així denominada originàriament perquè girava entorn un argument rural. En aquest cas, aquesta Pastoral caracteritzarà els patges de la protagonista. Posteriorment apareix un *shcerzo* (2:14), que és el *Tema de la Condesita* que acompanyarà el personatge de la Ventafocs en nombroses aparicions, i que per aquesta característica podem parlar de *leitmotiv* del personatge²¹⁰.



19 Fragment de la partitura manuscrita amb el *Tema de la Condesita* (Pastoral).

²⁰⁹ Així consta en la fitxa de l'autor d'aquest web: <http://lazarzuela.webcindario.com/BIO/ferrerrafael.htm>

²¹⁰ "Motiu conductor" en català. Michel Chion defineix el principi "del leitmotiv, segons el qual cada personatge-clau o cada idea-força del relat estan dotats d'un tema que els caracteritza [...]" (Chion, 1993: 55). El llenguatge audiovisual hereta el terme del camp musical, i més concretament de Richard Wagner (1813-1883), que el definirà com a "motiu melòdic, harmònic o rítmic, les aparicions del qual, durant el curs d'una obra musical, fan sorgir el record d'una idea, d'una situació, d'un personatge, lligats a la primera aparició" (De Candé, 1982: 115).

Podríem dir que la música que sona durant els crèdits és una mena d'obertura operística on es fa un petit tast d'alguns temes que reapareixeran durant el llargmetratge i, per tant, es tracta d'una obertura italiana seguint l'esperit de Rossini, un compositor que en les seves obertures "és gairebé sempre fidel a una mena de *pot-pourri* sobre els temes de l'òpera" (De Candé, 1982: 135).

Un cop han finalitzat els crèdits, els vitralls s'obren i sobrevolem els terrenys del Comte Albanell mentre la banda sonora reprèn la *Pastoral* (2:40), que a partir d'aquest punt exerceix de música de fons al narrador omniscient que enceta el relat de la Ventafocs. Quan per primer cop apareix en pantalla el personatge principal sentim novament el *Tema de la Condesita* (3:50) en forma d'*scherzo*.



20 Fragment de la partitura manuscrita amb l'*scherzo*.

Després que la protagonista saludi els seus patges i companys de joc, un d'ells engega una capsa de música per entretenir-la. És llavors quan, sentim la música de la Tirotitaina, que pauta el ritme dels dansaries de l'Esbart Verdaguer que executen la dansa com si fossin ninots dins la capsa (5:50 - 7:15).

Després de l'escena on l'Scariot, la madrastra i les germanastres celebren la imminència del casament, aquest s'esdevé (11:13) mentre sona la marxa i el cor nupcial de *Lohengrin* (1850) de Richard Wagner caricaturitzada: si la melodia comença solemnement, més tard adopta un to burlesc desproveït de l'alegria de la partitura original en Si bemoll Major, fins que apareix la Ventafocs. En consonància amb l'estat d'ànim de la protagonista, el tema es torna trist adaptant-se a la *Marcia* que marca Ferrer-Fitó a la seva partitura manuscrita a partir del moment en què la Ventafocs besa afligida el retrat de la mare morta (11:32).

Bridal March from "Lohengrin"

Wagner



21 Fragment de la partitura de la marxa nupcial de Lohengrin.

El nou ordre establert després de la partença del pare obliga a la Ventafocs a restar a la vora de les cendres, i la hi veurem per primera vegada quan es retroba amb el gat *Ulises* al costat de la llar de foc mentre sona el *Tema de la soledad* (14:18) en La menor executat per un violinista solista acompanyat per l'orquestra, un intèrpret que podria ben ser el compositor del film mateix. Es tracta d'una composició que expressa l'estat d'ànim de la protagonista davant l'absència de la figura paterna i materna. Després que la nova Comtessa d'Albanell – la madrastra - faci retirar l'únic record que la Ventafocs té de la seva mare – el quadre–, s'interpreta el *Tema de la tumba* (*Coral Tumba*) (18:00), que prepara la visita que la protagonista farà a la tomba de la seva mare morta envoltada de xiprers.

Malgrat les dues escenes (la retirada del quadre i la visita a la tomba) se succeeixen mitjançant un fos a negre, en aparèixer el paisatge que ens portarà al sepulcre matern la música entra per tall. La partitura manuscrita marca que es tracta d'un Coral en Si bemoll Major, i és interpretat per un cor femení integrat, probablement, per membres de la Capella Polifònica del FAD.



22 Fragment de la partitura manuscrita amb el Tema de la tomba (Coral Tumba).

Durant l'època de Martí Luther (1483-1546) i de manera molt general, s'entenia per Coral (*Choralgesang*) el cant col·lectiu que era interpretat *a capella*: és a dir, amb veus soles desproveïdes d'acompanyament instrumental. Luther va trobar el cant pla massa complicat per a ser interpretat pels fidels, i va decidir dotar l'església d'un repertori d'himnes en alemany. A partir del segle XVI serà quan aquest "coral luterà" prendrà la forma simple amb la qual el coneixem avui en dia, i que designa els cants d'assemblea (De Candé, 1982: 69) com el que s'interpreta durant l'escena de la visita sepulcral.

Si ens fixem en el tema de la tomba a la partitura manuscrita de Ferrer-Fitó veurem que les veus corals que sentim en el film entren 16 compassos més tard, saltant-se la introducció i començant a cantar brusquement al tercer temps del segon compàs de la melodia.

Desconeixem si aquesta brusquedat musical era volguda (cosa poc probable si ens atenem a la partitura) o si fou el resultat d'algun reajustament posterior en el muntatge final. La melodia s'interpreta posteriorment sense interrupcions fins el compàs 48, on es passa per tall al compàs 59 i a partir d'aquí s'interpreten els darrers compassos fins al compàs final; el 62. Els compassos absents en la banda sonora del llargmetratge (48 - 59) suggereixen un possible escurçament del metratge executat amb posterioritat a la seva gravació.

Després d'una reunió clandestina dels patges de la Ventafocs, aquests decideixen espantar les germanastres i la madrastra disfressant-se de fantasmes. Per a l'escena dels fantasmes disfressats Rafael Ferrer va compondre un tema expressament i el va titular *Secuencia de los fantasmas*. És la segona música a la qual dedica més pàgines (p. 10 - 11) i de fet és l'única que deixa inacabada, al final del manuscrit, sense ni tan sols escriure-hi una doble barra que en marqui el final. Això suggereix el caràcter d'apunt d'aquesta partitura, que sembla reunir els temes del film en una mena de llista executada pel compositor amb simple finalitat mnemotècnica. Tanmateix, resseguint la partitura d'aquest fragment, podem comprovar que no hi ha cap tall i s'interpreten tots els compassos que estan escrits coincidint amb el metratge animat de l'escena dels fantasmes (21:30 - 26:20).

Tornant a l'argument del film, quan arriba la notícia del ball del príncep, les germanastres s'enriuen de la Ventafocs perquè no hi podrà anar en no tenir vestit. En aquest moment és quan el patge Raúl decideix endinsar-se al bosc a buscar un aliat per venjar la dissort de la protagonista. La música fa participar Raúl de la pena de la Ventafocs recuperant el Tema de la soledad (33:58 - 35:00), que sentim mentre el personatge s'endinsa al bosc fins a trobar la cabana del mag Murgo.

En tancar aquesta seqüència apareix el Tema de la alegría subratllant la joia del gos que acompanya a Raúl de retorn cap al castell (40:54). Aquesta joia és la culminació d'un gag que s'ha anat gestant al llarg de l'escena que ha esdevingut dins la cabana.

Al principi d'aquesta, quan Raúl pica amb el picaporta de la cabana del mag, veiem que aquest està fet amb un os allargassat, que podria ser un fèmur. A l'interior la presència d'esquelets és constant, ja sigui quan Raúl es mira a un mirall i veu el seu o quan el mag li dona una unça a una calavera perquè comprovi si és bona o no. Quan Raúl i el gos ja són fora, veiem com el mag Murgo s'asseu a una cadira i cau de cul a terra. En revisar la cadira, que està feta d'ossos, el mag veu que hi falta una pota. Aquesta pota, que de fet és un os, és la que s'endú el gos en el tancament de l'escena. Això clausura el gag i proporciona l'alegria de l'animal, que s'exterioritza mitjançant el tema de l'alegria tocat per un instrument de vent agut que podria ser un flabiol.

Per tal de preparar-se per anar al ball, l'Scariot dona una "llició d'etiqueta a les germanastres", per a la qual Ferrer-Fitó va compondre *La lección de cortesía* (41:14 - 45:08). Aquest tema dura gairebé tres pàgines (p. 7 - 9), però al film aquesta llició apareix amputada. De fet, hi ha un salt en passar del compàs 50 al 79, i a partir d'aquest es reproduceix tota la música escrita. Aquest buit pot ser degut a la necessitat d'escurçar el metratge final per tal d'encabir-lo en els formats de projecció del moment. En aquest sentit trobem un comentari d'Alexandre Cirici Pellicer en les seves llibretes argumentant la necessitat de retallar alguns passatges del film després d'una primera projecció el 21 de juny del 1950. Entre el passatges que calia suprimir hi menciona l'escena de la "cortesía"²¹¹.

La lección de cortesía està en Sol Menor però és un tema que es troba desproveït de la tristesa i melancolia que va caracteritzar aquesta tonalitat durant el classicisme, i que Mozart va explotar en les seves simfonies número 25 i 40. La tonalitat menor és tractada per Rafael Ferrer-Fitó amb desimboltura i sense la gravetat d'una tonalitat menor per contextualitzar la trivialitat de la llició d'etiqueta servida per l'Scariot.

Pel que fa a la forma, aquest tema reuneix els atributs d'una ària d'òpera seriosa italiana

²¹¹ "Dimarts 21-VI-50- Matí, al Coliseum a les 12h passen *Érase una vez...* [...] Conclusió que cal retallar escenes: cortesía, narrador final, dansa vegetal..." (Cirici, 2014: 134).

del segle XVIII, ja que el centre n'és la cultura vocal italiana del *bel canto* ironitzada mitjançant la figura del pompós personatge solista. De l'ària operística Ferrer-Fitó en reproduceix també el recitatiu (compassos 5 - 9), en el què es repeteix una única nota durant quatre compassos (el "fa") amb variacions rítmiques per tal d'imitar la veu parlada, una característica del recitatiu de l'òpera seriosa (Michels, 2007: 373). De fet, Rafael Ferrer-Fitó ho marca amb l'acotació "voz recitada" al començament d'aquests quatre compassos, que es repetiran posteriorment (compassos 57 - 61). Per altra banda, i pel que fa a la temàtica i el tractament interpretatiu de l'escena, podríem qualificar la composició dins el gènere de l'òpera bufa ja que tracta temes de la vida diària, com ara la necessitat de conèixer les regles que marca l'etiqueta abans d'anar a un ball. L'òpera bufa, i l'Scariot com a intèrpret d'aquest gènere, utilitza el llenguatge quotidià i sovint introdueix expressions en una llengua estrangera, com és en aquest cas l'italià que farceix còmicament el text de la composició.

Si analitzem les melodies presents en aquesta peça hi trobem dos temes principals (A i B), el primer més rítmic i virtuós que el segon. L'Scariot enceta la composició amb un recitatiu i seguidament introdueix el tema A (compàs 12). La germanastra l'interromp amb una pregunta i Scariot li respon novament amb el tema A (compàs 24). Scariot és novament interpellat i respon amb el recitatiu (compassos 30-31), després fa una petita variació i introdueix una tercera vegada el tema A amb una nova recomanació d'etiqueta (compàs 39). El mestre és interromput novament i després de dos compassos pont (43 - 44) introdueix el tema B, amb menys virtuosisme tècnic. Després d'un darrer recitatiu, l'Scariot retorna al tema B (compàs 62) amb l'última de les recomanacions, que ornamenta com si es tractés d'una ària de bravura fins arribar a l'apoteosi final.

La següent composició que apareix a la cinta és el *Tema de la Madrina* (47:00): com que marca l'aparició de la fada padrina, podem dir que es tracta d'un *leitmotiv*. La composició que acompanya aquest personatge està en la tonalitat de Mi Major i en un compàs compost de 6/8. El tempo ve marcat per una acotació, "Berceuse", que fa referència

a una composició escrita generalment en 2/3 o 6/8 i que sol ser executada amb el tempo serè i acompassat característic d'una cançó de bressol. Per metonímia, associem aquestes característiques musicals, de tendresa i cura maternal, al personatge de la fada padrina, que actua en el relat de figura materna substitutòria.



23 Fragment de la partitura manuscrita amb el Tema de la Madrina (Berceuse).

Mentre es dirigeix al ball, la carrossa de les germanastres i la madrastra s'atura i els dos cavalls, que han begut la poció del mag Murgo, es desfan de les seves regnes i ballen (48:08 - 52:05). Durant aquesta escena apareixen cinc temes musicals que el compositor agrupa sota el títol de *Baile de los Caballos*. Tres d'ells són originals de Rafael Ferrer-Fitó - el primer, el quart i el cinquè -, i són aquests tres els que trobem transcrits en la partitura manuscrita. El primer està marcat amb un "tempo di gavota"²¹² i s'allarga fins al minut 48:43. Els 16 primers compassos de la partitura marquen la dansa del cavalls, que ballen en parella aquesta dansa francesa, la gavota, imitant l'elegància del ball cortesà. El segon motiu melòdic és una dansa amb cert aire clownesc, amb un petit parèntesi de flirteig

²¹² La gavota és una dansa francesa "coneguda des de la fi del segle XVI, i sens dubte originària de la regió de Gap, d'on deriva el seu nom (els habitants d'aquesta regió són els gavots). De ritme binari (2/2) i de moviment moderat, més aviat viu, està formada per dues seccions amb repeses, i comença sobre el segon temps (o tercera negra del compàs)" (De Candé, 1982: 96).

entre els cavalls (49:04 - 49:25) que dona pas a un ball de parella amb rerefons de tango, on els papers de ballador masculí i femení s'alternen successivament.

En acabar aquest tercer ball, un dels cavalls comença a donar voltes sobre una cama i acaba foradant el terra, on s'enfonsa i desapareix. L'altre cavall el busca infructuosament, fins que el cavall ensorrat reapareix de terra mig transformat en arbre (50:08). Quan el cavall surt de sota terra (50:24) es comença a sentir el segon tema del ball dels cavalls compost per Rafael Ferrer-Fitó, una música lenta amb semitons (compassos 17 - 23) que acaba sent interrompuda pel tercer tema original del compositor, que té una harmonització jazzística (50:46) i que és executat per l'altre cavall. Aquest trencament sobtat amb l'aparició del tema de jazz marca no només un canvi melòdic sinó que a la partitura imposa també un trencament rítmic mijançant una acotació de "doppio tempo", que exigeix que el nou tempo sigui el doble de ràpid que l'anterior.

Aquest tema jazzístic (compassos 37 - 44) té un acompanyament rítmic intradiegètic, quan un dels cavalls es treu les ferradures i aquestes xoquen entre elles per marcar el ritme del jazz imposat per la melodia. Quan les ferradures tornen al seu amo, s'enceta un Can-can en sonar la música característica d'aquest ball (51:06). Aquest darrer número s'acaba amb els cavalls donant voltes sobre una sola cama, i fou interpretat pel coreògraf del film, en Manuel Cubeles, davant d'una càmera per a ser posteriorment rotoscopiat i introduït al metratge animat del film. Dels tecnicismes d'aquesta escena en parlarem amb més detall en tractar el tema de la rotoscòpia a l'apartat 11.1. Nombrosos compositors han escrit música per al ball del Can-can, però el que s'interpreta en el film és la més coneguda de totes. Es tracta del *Galop infernal* extret de l'opereta *Orfeu a l'infern* (1858) del compositor francès Jacques Offenbach (1819-1880).

En la següent seqüència (52:06) el Tema de la Madrina es combina amb el Tema de la Condesita quan la fada padrina ajuda la Ventafocs i convoca un estol d'ocells perquè separin les lleties de l'arròs. Acte seguit, té lloc l'escena de les transformacions, on una carbassa

és convertida en carrossa, unes sargantanes en patges i uns ratolins en lacais per tal que la Ventafocs pugui acudir al ball de palau (56:50). Durant la seqüència introductòria d'aquest ball s'esdevé una *suite* de Bach i música barroca que no hem pogut determinar. El príncep escull la Ventafocs per entrar plegats al castell després d'una pantomima sobre l'amor. Com a preludi del ball reial, sentim les primeres notes de l'Espunyolet del Ripollès (58:38), que seguidament serà ballat pel príncep i la Ventafocs. Aquesta escena és fruit de l'ús de la rotoscòpia que trasllada el metratge real executat per dos ballarins de l'Esbart Verdaguer al llenguatge de l'animació, i que tractarem en parlar de la rotoscòpia a l'apartat 11.1.

Després de la dansa, la parella accedirà a una tribuna des d'on admirarà un espectacle eqüestre que serà convocat per art de màgia pel mag Murgo (59:53). En aparèixer el ball dels cavalls, que serà interpretat per membres de l'Esbart Verdaguer en metratge real, sentirem la música del ball de cavallins d'Olot. Aquesta música està formada per la melodia dels cavallins pròpiament dita i un segon tema, que adapta la música de la tonada popular catalana d'origen agrícola *El Ball de Sant Ferriol*. Aquesta dansa basada en la llegenda del Sant que du el mateix nom, es va adaptar al ball dels cavallins degut al seu trot característic, o galop, que reproduïx el córrer del cavall²¹³. D'aquest ball, el programa de mà del recital de l'Esbart Verdaguer al Palau de la Música del 6 de gener del 1955 en destaca l'origen popular: "Seria curiós descobrir els motius pels quals el poble baix va vincular la llegenda del Sant a l'esperit netament bàquic de la cançó que ha servit de base per crear la fantasia coreogràfica que presenta l'Esbart Verdaguer".

Ambdues melodies, la dels cavallins d'Olot i la del Ball de Sant Ferriol, es van alternant mentre els cavallins executen algunes coreografies pautades per un cavaller a cara descoberta i sense cavall. Es tracta de Joan Mendizàbal, un dansaire de l'Esbart Verdaguer de qui parlarem en analitzar la labor del coreògraf del film, en Manuel Cubeles.

²¹³ Inicialment, el ball de Sant Ferriol era "un joc de taverna consistent a mantenir l'equilibri al mateix temps que es volta i a efectuar ordres contràries de les que s'estan manant. Qui s'equivoca paga la ronda" (Massa, 2018: 135).

A l'escena següent, els dos protagonistes es queden sols asseguts en un banc del jardí (1:02:06), i és llavors quan s'esdevé el festeig entre el príncep i la Ventafocs de forma el·líptica i per analogia. Potser per evitar l'explicitació de petons o carícies a la pantalla, tan preuada per les tissors delsensors, durant aquesta escena d'amor la càmera no resta amb els protagonistes i ascendeix en un *tràveling* vertical fins a les branques d'un arbre que corona l'escena. Allí hi trobarem un ocell mascle i un de femella que reproduïxen mímicament el festeig que estan protagonitzant els humans que es troben uns metres per sota dels ocells i que queda vedat a l'audiència.

La música que sona durant el festeig dels ocells, i per analogia el dels humans, és el *Tema (de la) Madrina*, que és reproduït en la seva totalitat (1:02:07 - 1:02:59). Encara que el personatge que dóna títol al tema no és present a l'escena, el seu caràcter tendre i pausat característic de la cançó de bressol, s'escau a l'atmosfera anímica del moment i per això és introduït com a rerefons de l'escena d'amor, que serà tan casta com el personatge a qui representa. En acabar el tema, sonen les dotze campanades, i la Ventafocs abandona el jardí sense acomiadar-se (1:03:00). Per tal de tancar l'analogia visual entre el regne de les aus i el dels humans, l'ocell mascle recull una ploma que li ha caigut a la seva enamorada al mateix temps que el príncep recull la sabata de cristall que ha perdut la Ventafocs.

En el moment en què la Ventafocs entra al seu castell, vestida ja amb els parracs habituals, sentim els primers acords del *Canto de amor* (1:03:32), que, com hem dit, esdevindrà la música que caracteritzarà el film. En aquest punt es fusionen el tema del film amb l'estat d'ànim de la protagonista, que tenyirà de melancolia l'amor que sent pel príncep després d'haver-lo conegut. El platonisme d'un amor que és viscut com a tal en el moment de l'absència de l'ésser estimat permet buidar de connotacions sexuals la maduresa de la protagonista durant el seu primer contacte amorós amb un home. Com hem pogut comprovar, la música ha tingut un paper important en subratllar la castedat de la

protagonista, a qui no ha acompanyat el *Canto de amor* en el moment de restar a soles amb el príncep sinó que aquest amor és viscut a posteriori, com a record d'una situació passada.

La soprano Lina Richarte posa veu als pensaments de la Ventafocs mentre recorda els moments viscuts amb el príncep mitjançant la melodia del *Canto del amor* i la lletra que va escriure Alexandre Cirici per a l'ocasió, tal i com va fer palès a les seves llibretes de l'època:

Dimecres 23-III-49.- Escric cançó d'amor ben vulgar perquè la Ventafocs la canti en tornar del ball. En Ferrer em dona la música per fer-ho: "Qué corta fue la noche, qué dulce tue tu voz junto a mí, sin ella me quedé tan sola, que ya no podré vivir sin ti." (Cirici, 2014: 94).

En aquest punt retrobem, doncs, el tema principal del film, que hem sentit per primera vegada durant els títols de crèdit. La principal diferència es troba en que aquest cop la soprano Lina Richarte canta tota la cançó, incloent-ne les dues melodies (A i B), mentre que en els crèdits relegava l'execució de la melodia principal (A) a l'orquestra i ella només cantava la melodia secundària (B). Per a aquesta escena la soprano catalana interpreta la melodia principal amb la lletra de Cirici Pellicer, que es reproduceix dues vegades i que es combina amb la melodia B fent de pont. Seguidament la soprano desapareix i s'interpreta novament el tema A amb un tutti d'orquestra que confereix riquesa harmònica a la represa del tema principal.

L'esmentada estructura musical s'esdevé mentre la càmera sobrevola els jardins de palau. El punt de vista sobrevolat, signe de modernitat discursiva, permet albirar les maquetes tridimensionals confeccionades als estudis *Orphea Films*, que aporten corporeïtat i realisme al moviment de càmera. Durant el visionat d'aquests paisatges del palau s'insereix en algun moment una imatge sobreimpressionada amb el perfil dibuixat del príncep (1:04:08), que mira a càmera, somriu i torna novament a mostrar el seu perfil (1:04:16). Amb la mateixa funció narrativa de visualitzar els records de la protagonista, s'insereixen escenes curtes

del ball, com el moment en què els protagonistes ballen l'Espunyolet o quan la Ventafocs abandona el príncep en sentir les campanes.

En el minut 1:05:32 s'esdevé un canvi de punt de vista, ja que deixem de visualitzar els records de la Ventafocs, i amb ells les maquetes de l'estudi *Orphea Films*, i entra per fos allò que Alexandre Cirici ha anomenat en les seves llibretes l'escena del "somni surreal" (Cirici, 2014: 134) i que hem analitzat en parlar de l'estètica del franquisme. L'enquadrament queda delimitat per una mena de marc d'estil *art déco* que fa de finestra a un paisatge culminat per un castell, formalment similar al del príncep: aquest castell s'enlaira progressivament fins a desaparèixer per la part superior de l'enquadrament, en direcció al cel. Seguidament entren en quadre per la dreta unes mans femenines, semblants a les de la Ventafocs, que es situen en una posició ascendent, de súplica cap al cel, seguint el rastre del castell. Les mans es converteixen en un colom, mitjançant un joc formalment molt semblant al de les ombres xineses que representen aquest animal, i finalment surten volant de quadre seguint la direcció de l'edifici. Seguidament l'aigua del paisatge desapareix tal i com ho fa el marc i el somni (1:06:13). Durant aquesta escena onírica i surrealista haurem estat escoltant el tema principal del film interpretat pels violins, deixant la resta de l'orquestra en un segon terme.

En tornar als paisatges sobrevolats i al punt de vista de la Ventafocs, la soprano Lina Richarte reprèn el protagonisme i entona per darrera vegada el tema A del film mentre es reproduceixen els paisatges sobrevolats anteriors al somni surreal. Un element intradiegètic fa desvetllar la protagonista del somieig en introduir el so dels cascs dels cavalls de la carrossa de la madrastra, que acaba d'arribar del ball (1:06:33). Aquest efecte sonor posa fi al *Canto del amor* i se'ns mostra la sorpresa de la protagonista, que es desvetlla del balcó estant i entra a l'estança per tal de no ser descoberta (1:06:38).

La següent escena és la dels sabaters (1:06:45), de la què Alexandre Cirici n'esmenta l'èxit

d'acollida que va tenir quan van fer un passí privat del film el 20 de juny al cinema Coliseum (Cirici, 2014: 34). Per a l'escena dels sabaters, quan el príncep decideix anar al carrer on sembla haver-se establert aquest gremi, Rafael Ferrer-Fitó va compondre el *Coro (de los zapateros)*, que va ser gravat abans de fer l'animació i rotoscopiada a partir dels moviments d'un grup de jazz enregistrat als estudis *Orphea Films*.



24 Fragment de la partitura manuscrita amb el *Coro (de los zapateros)*.

Si bé es tracta d'un tema molt rítmic, que s'introdueix amb el repicar dels martells dels sabaters que treballen al carrer, progressivament entra la música del grup de jazz i s'hi afegeixen les veus del Quartet Vocal Orpheus, que va interpretar els quatre sabaters a qui el compositor va assignar papers solistes en els compassos 42, 63, 84 i 98. La partitura manuscrita és bastant fidel a la música de la banda sonora, i no sembla haver-hi cap mutilació, ans al contrari: hi ha alguns compassos que no apareixen a la partitura però esdevenen petits passatges pont que donen coherència a l'estructura de conjunt.

La peça té una estructura força clara. Després d'un tema introductori (compassos 1 - 22) la composició es vertebrava a partir de dos temes: l'A, que esdevé la tornada de la melodia, i el B, un tema que fa de pont. Els temes A i B només s'exposen el primer cop que apareixen, ja que posteriorment la partitura marca la seva aparició només amb les inicials "A" i "B". L'esquelet d'aquest cor el marca l'aparició dels quatre sabaters solistes, que intenten,

infructuosament, descobrir informació sobre la sabata de cristall. Després del quart sabater, es reprèn el tema A i el tema B per acabar en un acord conclusiu de Do Major.

A l'època de la gravació de la banda sonora, el Quartet Vocal Orpheus estava format pels tenors Gaietà Renom (1913-1997), Josep Montfort (-), el baríton August Dalet (-) i el baix Vicente Mariano (-)²¹⁴. Mitjançant el reconeixement del color tímbric dels diferents registres vocals dels components del quartet, hem intentat identificar els intèrprets que van posar veu a cadascun dels sabaters solistes. El primer sabater solista apareix al compàs 42, i a jutjar pel seu color vocal es tracta d'un tenor. Hem pogut identificar la veu del tenor Gaietà Renom en el tercer dels sabaters, així que per descart l'intèrpret del primer solo d'aquest número és l'altre tenor del grup: Josep Montfort.

El segon sabater solista és clarament un baix, i aquí identifiquem la veu greu del baix històric i fundador del quartet Vicente Mariano. El tercer solo dels sabaters és interpretat per Gaietà Renom. No només ens hem guiat pel seu color característic: la seva habilitat per fer notes trinades llueix en els compassos 90 i 92, on interpreta un trinat que no està escrit a la partitura manuscrita²¹⁵. El darrer dels sabaters és, per eliminació i per color tímbric, el baríton August Dalet, que interpreta els compassos del 98 al 110.

La següent escena (1:11:23), durant la qual els heralds del príncep recorren el país per trobar la noia de la sabata, sentim el relat del narrador amb unes trompetes de fons que repeteixen el tema dels *Heraldos* amb lleugeres variacions fins que arriben al castell de la Ventafocs (1:12:43). Allí descobreixen la seva identitat i es passa per fos a l'escena del casament de la protagonista i el príncep. Després de veure la joia de la població, i el castell guarnit per a l'esdeveniment, visualitzem la parella al mateix temps que sentim la darrera de les composicions de Rafael Ferrer-Fitó, el *Coral Final* (p.9) (1:14:45). Tal i com s'esdevé

²¹⁴ Informació extreta del programa de mà d'un concert del quartet al Palau de la Música el 8 d'abril del 1945.

²¹⁵ Segons Michels, un trinat és una "ràpida alternança d'una nota principal amb la segona major o menor immediatament superior" (Michels, 2007: 78).

amb el *Coral (de la) Tumba*, aquest tema assembleari és interpretat per membres de la Capella Polifònica del FAD, en aquest a quatre vues mixtes.



25 Fragment de la partitura manuscrita amb el tema del *Coral Final*.

Es tracta d'una música senzilla en la tonalitat de Si bemoll Major, la mateixa del *Canto de amor* que apareixerà posteriorment (1:15:57), quan la parella pugi dins una barca empesa per vuit cignes i s'endinsi en un llac. Un element auditiu que ajudarà també a fer la transició del Coral final al tema de l'amor és la veu del narrador, que recordarà a l'espectador com la bonhomia de la protagonista és recompensada i com degut a aquesta se li ofereix la possibilitat d'accedir al nivell del mite, ja que a partir d'aquell moment tothom recordarà la seva història.

Per tal de resumir les característiques musicals de la banda sonora d'*Érase una vez...* podem classificar les músiques que hi apareixen segons la funció que tenen dins la història i pel seu origen. Hem reconegut quatre temes que esdevenen el *leitmotiv* d'un personatge, com ara la composició dels *Heraldos*, que se sent quan aquests apareixen en pantalla, la *Pastoral*, que caracteritza els patges, l'*Shcerzo* o Tema de la Condesita, que acompanya la Ventafocs, i el *Tema (de la) Madrina*, que apareix amb el personatge o quan es necessita apel·lar a les seves característiques, com passa a l'escena d'amor entre la Ventafocs i el príncep.

També ens trobem amb una sèrie de números musicals que aturen la narració i posen la música en primer terme. Aquestes composicions són el *Baile de los Caballos*, la *Secuencia de los fantasmas*, la *Lección de Cortesía*, el *Coro (delos) zapateros* i el *Coral (de la) Tumba*. Exceptuant aquest darrer, la resta de composicions provenen dels gags afegits per Josep Escobar a la trama argumental original del conte, i és per això que l'acció queda aturada en benefici de trames secundàries afegides pel cap d'animació del film.

Un tercer tipus de composicions s'encarreguen de subratllar l'estat d'ànim dels personatges, i en aquest sentit hi podríem incloure el *Tema de la Soledad*, el *Tema (de la) alegría* i el *Canto de Amor*. Tanmateix, ja hem comentat que aquest darrer tema transcendeix la simple funcionalitat com a catalitzador d'un estat d'ànim per esdevenir el tema principal del film.

També formen part de la banda sonora de la pel·lícula una sèrie de músiques que no van ser compostes per Rafael Ferrer-Fitó sinó que tenen origen en la música popular catalana o són temes molt coneguts dins el camp de la música clàssica. Entre els primers hi podem trobar la música de la Tirotitaina, la de l'Espunyolet del Ripollès i la del Ball dels cavallins d'Olot, que inclou el Ball de Sant Ferriol, i entre les segones trobem composicions de Johann Sebastian Bach, Richard Wagner (*Lohengrin*) i Jacques Offenbach (*Dansa infernal d'Orfeu als inferns*).

8.3 – Els intèrprets de la banda sonora

La banda sonora d'*Érase una vez...* va anar a càrrec d'intèrprets i grups musicals i associatius que en aquell moment estaven protagonitzant les jornades d'oci dels catalans, i, per tant, en analitzar-los parlarem també de les noves rutines col·lectives que va imprimir la societat de la comunicació de masses, imposant un temps de descans que es dedicaria als nous espectacles encarregats de focalitzar l'augment de consum de la societat en matèria d'oci i cultura.

8.3.1- El Quartet Vocal Orpheus

L'any 1941 quatre cantants que provenien de l'Orfeó Gracienc, i que havien decidit formar un quartet masculí abans de la guerra, van participar en un curtmetratge d'Ignacio F. Iquino amb el qual el realitzador buscava convèncer als patrocinadors del seu proper llargmetratge. El títol del curt de 16 minuts era *Buscando estrellas* i tenia lloc en una sessió de càsting de la què en sortia escollida Lina Valls (-), una cantant que acompanyarà el quartet en d'altres ocasions i que es donarà a conèixer amb el nom artístic de Lina Doria. Els components del Quartet Vocal Orpheus, convertits en quatre tramoies de la sessió, acabaven corejant la veu de la noia encisats per la seva interpretació. Aquesta filmació acompanyava sovint les actuacions del quartet, però malauradament avui en dia no se'n conserva cap còpia (Comas, 2003: 58).

Si bé es pot parlar amb aquest curt de l'estrena cinematogràfica del quartet gracienc, el seu debut en el món de l'animació es va donar un any després²¹⁶, amb el curtmetratge d'Artur Moreno *El capitán tormentoso* (1942), produït per *Diarmo Films*²¹⁷. Quan el realitzador valencià va rebre un any després la proposta de *Balet y Blay* per fer el salt al llargmetratge, Moreno no dubtà en tornar a contractar al quartet pel primer llargmetratge animat realitzat a Europa: *Garbancito de la Mancha* (1945).

En els crèdits del llargmetratge de Moreno hi apareix el "Cuarteto Vocal Orpheus" com a intèrpret d'algunes cançons, com ara la *Danza de los cipreses* i *Los gusanitos*²¹⁸. Aquesta darrera, escrita per Joaquim Bisbe, contextualitza la cinta a primera hora del matí, mostrant el desvetllament de la natura seguint la línia de les *Silly Symphonies* de Disney.

²¹⁶ Entrevista al *Cuarteto Vocal Orpheus*, Radio Barcelona, 1972. Autor: Pepe Antequera, dins el programa "La vida es radio", Biblioteca Nacional de Catalunya.

²¹⁷ *Diarmo Films* va ser un estudi fundat per Artur Moreno i José María Arola a principis del 1942, aprofitant les sigles de "Dibujos Animados Arola y Moreno". Aquest estudi va ser la llavor de l'equip que animaria *Garbancito de la Mancha* als estudis de *Balet y Blay* l'any 1945 (Candel, 1993: 28).

²¹⁸ Es pot escoltar la cançó de *Los Gusanitos* a la Biblioteca Digital Hispànica: <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000005539>

El quartet canta el foxtrot de *Los gusanitos* i posa la veu a quatre petits cucs que es desperten i s'espavilen per anar a aixecar el gall, que no té pressa per cantar al nou dia. Aquesta escena fou gravada després de tenir acabada l'animació i seguint la tècnica del *mickeymousing*, que s'aconseguia en subratllar sonorament els gestos i accions dels personatges amb la música i els efectes, donant-los una profunditat que caracteritzava el llenguatge de l'animació de l'època.

El Quartet Vocal Orpheus va participar també a *La Ventafocs d'Estela Films* cinc anys més tard, interpretant la música de Rafael Ferrer-Fitó. Entre els intèrprets d'aquest quartet hi trobem un tenor molt conegut i integrant de l'Orfeó Gracienc: Gaietà Renom. Aquest tenor va encetar la seva formació musical a la Capella de Sant Felip Neri. L'any 1932 ingressà a l'Orfeó Català i hi esdevingué tenor solista uns anys més tard. La seva popularitat com a cantant el va portar a interpretar i gravar repertori popular català i música clàssica de Lully, Bach o Schubert per a nombrosos segells discogràfics de l'època com ara *Alhambra*, *Discos Columbia* o *La voz de su amo*²¹⁹. Va cultivar gairebé tots els gèneres: l'oratori, l'òpera de cambra, el Lied, la sarsuela, la cançó tradicional, les sardanes i el jazz, del que fou un gran entusiasta.

El nom d'aquest quartet vocal masculí s'emparava amb el mite grec del músic per excel·lència, Orfeu, però també podia fer referència a la formació musical que sovint Renom acompanyava: l'Orfeó Català. La presència del quartet està documentada als crèdits dels tres primers llargmetratges d'animació fets a Catalunya: els dos d'Artur Moreno i el d'Alexandre Cirici Pellicer (Heitz, 2007).

El Quartet Vocal Orpheus va debutar el 19 de març de l'any 1920 al Grup Excursionista Minerva del Poble Nou. En aquell moment estava integrat per Domènec Capellera, Enric Climent, Eduardo Artells i Vicente Mariano Fernández. El repertori d'aquesta primera època

²¹⁹ El repertori tant de Gaietà Renom com del Quartet Vocal Orpheus es pot escoltar al fons de la Biblioteca Digital Hispànica: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>

el componien cançons clàssiques però també incloïa repertori jazzístic que interpretaven amb les millors orquestres de moment, com la Hot Club²²⁰. Tot i que la deflagració va obligar el quartet a dissoldre's, sempre que els seus integrants coincidien de permís es reunien per fer recitals amb finalitats benèfiques. En aquella època no eren integrants de l'Orfeó Català, com s'ha dit sovint, sinó que ho eren de l'Orfeó Gracienc, que els cita com a companys musicals en el concert que el quartet va oferir l'abril del 1931 en ocasió del dinovè aniversari de la fundació del Grup Excursionista d'aquesta entitat:

Aquest difícilíssim art del cant a quatre veus soles, el "Quartet Orpheus" el cultiva amb una fe i una tal voluntat d'assolir la perfecció, que meravella. Si els quatre cantaires no cerquessin altra cosa que l'èxit fàcil, és innegable que ho aconseguirien, però, els minyons que formen el Quartet, com a joves que són, són ambiciosos i cada dia estudien obres de major compromís i tan plenes de dificultats que, encara que només fos per això, mereixerien l'agraïment dels que estimen la bona música (Anòn., 1931: 155)²²¹.

Després de la Guerra Civil els components del quartet es van tornar a reunir i van deixar de banda el jazz per tornar al repertori més clàssic i combinar aquest amb les bandes sonores dels films d'animació del moment, on la música era fonamental. És en aquest moment que coincideixen amb la producció audiovisual del moment, participant a la Ventafocs i als primers tempteigs del cineasta de Valls Ignacio F. Iquino, que comptava amb el quartet pels seus números musicals.

²²⁰ Entrevista al Cuarteto Vocal Orpheus, Radio Barcelona, 1972. Autor: Pepe Antequera, dins el programa "La vida es radio", Biblioteca Nacional de Catalunya.

²²¹ Revista de l'Orfeó Gracienc, abril 1931.



26 Imatge promocional dels components del *Quartet Vocal Orpheus* durant els anys quaranta. Arxiu del Palau de la Música.

8.3.2- Els cantants solistes

Hi ha dos cantants solistes que apareixen en els títols de crèdit del llarg de la Ventafocs. Una és la Lina Richarte (1921-2002), una soprano que posà la seva veu al servei dels moments més emotius del film, com el tema central de la banda sonora o l'escena de després del ball en què la Ventafocs recorda en plena *revêrie* la nit que ha passat amb el príncep. La seva veu apareix en els crèdits inicials que s'esdevenen sobre un tràveling cap a un vitrall amb les figures dels protagonistes retallades als vidres d'un finestral, obra de Cirici Pellicer.

Darrera del pseudònim de Lina Richarte hi havia la soprano Carolina Richarte Corretgé. Després d'estudiar tècnica vocal amb Napoleone Annovazzi (1907-1984) al Conservatori Municipal de Barcelona, la soprano lírica s'especialitzà en Lied i òpera, àmbit on debutà al 1947 al Gran Teatre del Liceu amb *Orpheu i Euridice* (1762). Lina Richarte s'estrenà en el camp cinematogràfic debutant al film *La danza del corazón* (1952) amb direcció de Raül Alfonso (1912) i guió del també realitzador Ignacio F. Iquino.



27 Fotografia promocional de Lina Richarte apareguda al programa del Gran Teatre del Liceu de la temporada 1963-1964.

A part de ser un membre actiu del cor del teatre del Liceu, Lina Richarte va interpretar també sarsueles per a varis segells discogràfics, com l'èxit de Rafael Martínez Valls (1868-1946) *Cançó d'amor i de Guerra* (1926), creada en plena dictadura de Primo de Rivera. Richarte hi interpretà el personatge femení principal, Francina, adequat per a una soprano

lírica com ella, i va ser enregistrada per a la discogràfica *Alhambra* el 1956 sota la direcció del mestre Ricard Lamote de Grignon (1899-1962). Tres anys més tard aquesta sarsuela es va tornar a registrar per a la discogràfica *Columbia*. Aquesta soprano també va conrear la cançó popular catalana interpretant cançons dedicades a la vida barcelonina per a *La voz de su amo* amb *Cuatro canciones de Barcelona* (1959). Dins el repertori nacional, Licharte interpretà l'any 1953 al Gran Teatre del Liceu de Barcelona l'òpera *Canigó* d'Antoni Massana (1890-1966) a partir del poema èpic de Jacint Verdaguer (1845-1902).

L'altre cantant solista del film és el baríton Fernando Cachadiña (-), que posà la veu al personatge d'Scarlot en el moment en què canta un número musical tot imitant la parsimònia dels cantants italianitzants de l'època fent-ne una caricatura involuntària però sàviament estudiada pel seu animador, Josep Escobar. En aquesta escena, Scarlot fa gala dels seus dots de pigmalí i dóna classes d'elegància a les dues germanastres abans d'anar al ball del príncep, tot barrejant en el seu discurs vocabulari còmicament inspirat en la llengua musical per excel·lència: l'italià.

Cachadiña va participar durant els anys cinquanta i seixanta en nombroses sarsueles de Jacinto Guerrero, compositor de la banda sonora de *Garbancito de la Mancha*, com ara *Los gavilanes* (1958) o *El huésped del sevillano* (1954). Aquesta darrera fou enregistrada per *La voz de su amo* i dirigida per Rafael Ferrer-Fitó. En aquesta gravació també hi trobem a l'actor, periodista i doblador Juan Manuel Soriano (1920-1995), que posarà la veu del narrador al film d'animació.

Aquestes coincidències en els espectacles d'entreteniment dels anys cinquanta mostren els vincles professionals entre Ferrer-Fitó, Soriano i Cachadiña, que van coincidir a la banda sonora d'*Érase una vez...* El compositor i el baríton també coincidiren a la sarsuela *Bohemios* de Perrín, Palacios i Vives, enregistrada per a *La voz de su amo* als anys cinquanta. Cachadiña interpreta el paper de Marcelo, i apareix en els crèdits del disc com a "actor cantante"

i no com a baríton o tenor²²². De fet, aquesta vessant actoral fou la que li va permetre interpretar el personatge del film d'animació.

8.3.3- La Cobla Molins

Un altre dels intèrprets musicals del film és la Cobla Molins, fundada per Josep Molins (1906-1978) l'any 1940 a Sabadell amb la intenció de crear una cobla de sardanes a partir de la Cobla La Principal, que Molins tenia al seu càrrec:

Per dur a terme el seu projecte [Josep Molins] va arrebregar músics que venien de diferents cobles desfetes durant la guerra. Va estar molt de sort ja que va reunir un grup de músics de gran qualitat, i així va poder debutar el 18 de febrer de 1940 a la Plaça Major de Sabadell, adoptant el nom de Cobla Molins²²³.

Aquesta cobla encara està en actiu avui en dia amb el nom de "Cobla Sabadell". El canvi de nom es deu a que l'any 1952 es va haver de rebatejar quan el seu fundador, Josep Molins, també organista de la Parròquia de la Puríssima de Sabadell a partir del 1942, va veure que no podia compaginar les dues feines degut a l'increment de compromisos adquirits per la cobla que duia el seu nom²²⁴. La Cobla Molins participava amb formacions sardanístiques i esbarts del moment com ara l'Esbart Verdaguer, i feia concerts al Palau de la Música o es desplaçava sovint a Madrid, València, Bilbao i Sevilla. La figura més rellevant d'aquesta època va entrar en escena l'any 1944: l'excel·lent trompetista Josep Auferil (1916-2006), personatge emblemàtic dins el món de la música sabadellenca que va posar

²²² *Bohemios* (1904), d'Amadeu Vives (1871-1932), Guillermo Perrin (1857-1923) i Miguel de Palacios (1863-1920), és una sarsuela que recull l'ambient de la novel·la d'Henri de Murger (1822-1861) *Scenes de la Vie Bohème*, com també va fer Puccini a *La Bohème* (1897).

²²³ Es poden consultar els integrants de la Cobla Molins d'aquesta època a: <http://www.coblasabadell.com/index.php/ca/historiacs/musicscoblamolins>

²²⁴ Costajussà, J., 1976. *Recordando a la Cobla Molins*, Diari de Sabadell, 12 octubre del 1976. Arxiu Històric de Sabadell.

els seus coneixements musicals al servei de la Cobla Molins durant l'època d'or de la formació²²⁵. A part de Molins i Auferil, la cobla la completaven el flabiolista Joaquim Rovira, Narcís Colom i Francesc Gutsens, Tibles, Salvador Illa i Francesc Carbonell, a les tenores, el trompetista lu Alavedra, el trombonista Joan Parera, els fiscornaires Damià Lorente i Joan Pijoan, i completant l'elenc hi trobàvem el contrabaixista Pere Tiana.

El número de jazz dels sabaters que apareix al film va ser interpretat per diversos integrants de formacions jazzístiques de l'època, dels quals no s'ha conservat el nom ja que no figuren als crèdits com a intèrprets de la banda sonora i tan sols apareixen a l'expedient de censura del film en l'apartat del pressupost com a "Orquesta de Jazz"²²⁶. Tanmateix podien ser integrants de la Cobla Molins o de l'Orquestra de la Ràdio Nacional d'Espanya a Barcelona escollits per a executar la música d'aquesta escena. El que és bastant probable és el fet que la Cobla Molins interpretés les harmonitzacions de músiques populars catalanes que acompanyaren la presència de l'Esbart Verdaguer en el film, com ara la Tirotitaina, l'Espunyolet i el ball de cavallins. Com que no conservem el so de les escenes escapçades, no sabem si durant el ball de nans i el dels fallaires també sonaven les músiques tradicionals d'aquestes danses, un fet força probable.

L'any del decés del fundador de la Cobla Molins, el Diari de Sabadell va dedicar-li una doble pàgina. En aquest article es fa referència a la participació de la formació en el film d'animació *Érase una vez...* així com a la projecció a Sabadell d'aquest film (Costajussà, 1976: 4). Però no han aparegut més dades al respecte malgrat haver consultat el Fons Josep Molins dipositat a l'Arxiu Històric de Sabadell.

²²⁵ Op. cit. p. 4.

²²⁶ Expedient de censura 36/3385, p. 70.

8.3.4- La Capella Clàssica Polifònica del FAD

Una altra agrupació musical catalana que va participar en el film fou la Capella Clàssica Polifònica del Foment de les Arts Decoratives, interpretant els números musicals que requerien un cor, com el que serveix d'acompanyament a Lina Richarte en els títols de crèdit o la cançó de la Ventafocs quan aquesta recorda la nit passada amb el príncep. La Capella Clàssica Polifònica del FAD va néixer el maig del 1935, quan un grup d'estudiants de l'Escola Municipal de Música es van aplegar per donar a conèixer els corals de Johann Sebastian Bach. L'èxit que es va obtenir amb aquesta iniciativa divulgadora va engrescar els integrants de la Capella a eixamplar horitzons i introduir en el seu programa obres dels madrigalistes dels segles XVI i XVII.

La Guerra Civil va imposar un parèntesis de tres anys a la jove formació, que un cop passada la deflagració tornava a reunir els seus components. Fou llavors quan es va batejar la formació amb el nom de Capella Clàssica Polifònica del FAD i va començar a exigir als seus cantaires una certa qualitat vocal i coneixement de la tècnica del cant²²⁷. El seu director fou el mestre Enric Ribó (1916-1996), amb qui executaren nombrosos concerts al Palau de la Música, amb el tenor Gaietà Renom com a solista. Aquesta formació coral i el tenor es retrobaren l'any 1950 als estudis *Orphea Films* per gravar la banda sonora de la pel·lícula d'animació produïda per Josep Benet.

Fent un repàs històric de les formacions que interpretaren la banda sonora del film observem que els professionals amb més solvència de l'època, i que es trobaven al capdavant de l'entreteniment cultural barceloní del moment, van col·laborar en el projecte de la Ventafocs. Alguns d'ells, com el Quartet Vocal Orpheus, també havien col·laborat al primer film animat espanyol: *Garbancito de la Mancha* (Heitz, 2007: 76). Rafael Ferrer-Fitó, que ja s'havia fet càrrec de la composició musical de les produccions de *Dibujos Animados Chamartín*, va comptar pel seu primer llargmetratge amb un bon planter per tal que les

²²⁷ Informació extreta del programa de mà del concert d'aquesta formació interpretat al Palau de la Música el 10 de juny del 1944.

seves composicions musicals assolissin el nivell de les expectatives posades en la cinta: el de l'Orquestra de la Ràdio Nacional d'Espanya a Barcelona, que ell mateix dirigia en aquells moments. Els contactes d'aquest directors amb intèrprets de renom de l'època, com Lina Richarte o Fernando Cachadiña i el rapsoda Juan Manuel Soriano, expliquen els vasos comunicants entre els protagonistes de l'oci cultural del moment i la seva participació en un producte de la indústria de comunicació de masses com fou el film *Érase una vez...*

Però cal subratllar que aquesta coincidència de talents del moment en la banda sonora d'un film d'animació no era purament anecdòtica sinó l'evidència d'un sistema de comunicació de masses que tenia els seus orígens en els canvis esdevinguts en la societat catalana al primer terç del segle vint, quan s'estén a les societats occidentals avançades el culte al lleure en disposar de més temps lliure, en haver-hi un augment general del nivell mitjà de la població i en donar-se, consegüentment, un augment del públic potencial dels espectacles de masses (Espinete i Tresserras, 1999: 26). Els vells rituals de la burgesia i l'aristocràcia, com ara anar al Liceu, es barrejaren amb les noves activitats dels sectors populars, creant una uniformització dels gustos a partir de la generalització dels de la burgesia. La soprano Lina Richarte tan aviat cantava en el cor del Liceu com en una sarsuela catalana, i Gaietà Renom combinava les seves interpretacions de Johann Sebastian Bach al Palau de la Música amb la interpretació d'un *foxtrot* de moda en una sessió matinal al Teatre Coliseum.

La massificació dels espectadors que van augmentar la seva capacitat de consumir oci abans de la Guerra Civil va comportar la "multiplicació d'espectacles i locals de diversió en les ciutats o l'elàstica llargària de la nit sota l'electricitat" (Espinete i Tresserras, 1999).

La societat de la comunicació de masses de la postguerra va crear vasos comunicants entre els diferents espectacles i mitjans, als quals els professionals, com hem vist, accediren de forma natural i permeable. Per tal de subvertir aquesta massificació, la societat catalana va trobar la manera d'adquirir un nou significat a través d'una tradició associativa que es va disparar sobretot a partir del 1929. Exemples d'aquesta revitalització del teixit associatiu

que es va mantenir vigent durant el primer franquisme en són l'Esbart Verdaguer o la Capella Clàssica Polifònica del FAD, que també participaren en la creació del film d'animació dirigit per Alexandre Cirici.

Malgrat els obstacles del franquisme, l'eclosió de la societat de la comunicació de masses d'abast català ja havia tingut lloc i se'n podien resseguir les traces durant la primera dècada de la dictadura. Tanmateix, els esdeveniments posteriors a la Guerra Civil "farien difícil d'imaginar durant molt de temps una futura hipotètica cultura de masses en català" (Espineta i Tresserras, 1999: 51).

9. EL SISTEMA DE DISTRIBUCIÓ D'ÉRASE UNA VEZ...

És simptomàtic haver trobat en diferents fonts dues distribuïdores a qui s'atribueix la distribució del film *Érase una vez...* L'una està acreditada als títols: la *Universal Films Española*, que no era altra que una delegació de la distribuïdora americana²²⁸. Per origen de la casa mare, els interessos d'aquesta distribuïdora se centraven més en la importació de material americà que en l'exportació del producte nacional, un afer agreujat per l'omnipresència de la Ventafocs de Walt Disney el mateix any que la Ventafocs espanyola. El logotip d'aquesta empresa devia aparèixer a la còpia estàndard en 35mm, que no ha arribat fins a l'actualitat. L'altra distribuïdora que consta en la fitxa tècnica de l'ICCA²²⁹ és *Pax Films*, distribuïdora oficial dels films de 16mm de C.I.F.E.S.A.²³⁰, una de les principals productores durant el franquisme que era propera al règim de Franco (Gubern, 2017: 177). En les dues còpies de 16mm que es conserven a dia d'avui apareix un logotip de la casa *Cibeles*, amb el monument madrileny al fons, que no hem sabut descobrir de quina empresa es tracta.

En la mateixa època en què *Estela Films* només obté la protecció oficial mitjançant l'Interès Nacional, C.I.F.E.S.A obté un crèdit sindical de més d'un milió de pessetes el 1948 per rodar *Currito de la Cruz*, un altre de més d'un milió el 1949 amb *La duquesa de Benamejí* i repeteix quantitat el 1950 amb *Alma triunfante*. La productora s'endú també la protecció oficial amb l'Interès Nacional de *Don Quijote de la Mancha* el 1947 i per *Pequeñeces* el mateix any que *Érase una vez...*

En una entrevista que li va fer l'historiador Jordi Artigas a Josep Benet, aquest li comentava el contacte que havia mantingut amb el productor francès Georges de Beauregard (Martínez, 2007: 167). El llavors jove pioner francès esdevindrà un dels màxims productors de la Nouvelle Vague en anys posteriors, amb títols com ara el film fundacional

228 El Ministeri d'Educació Nacional expedita un certificat de censura a l'entitat distribuïdora del film, *Universal Films Española*, el 2 de març del 1951, expedient de censura 36/3385, p. 49.

229 Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. Consulta 11 octubre 2012. <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/cortometraje/contactos.html>

230 José Puertas Jiménez apareix com a distribuïdor del film i director-gerent de *Pax Films* a l'expedient de censura a partir del 1961, quan se li expedeix una llicència d'exhibició d'*Érase una vez...* per a tot el territori nacional, pp. 33 i 46.

Au bout de soufflé (Jean-Luc Godard, 1960) o *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965). Com veurem més endavant, l'any 1950 Georges de Beauregard va arribar a Barcelona i hi va fer una breu estada per treballar en la producció d'*Estela Films*, paral·lelament al seu negoci de distribució de films americans (Beauregard, 1991: 31).

En la seva monografia sobre la censura cinematogràfica d'aquesta època, Romà Gubern i Domènec Font parlen del naixent mercat cinematogràfic l'any 1951 caracteritzat per les primeres empreses que es dediquen al cinema de 16mm, majoritàriament controlat per l'autoritat eclesiàstica, que explotaran la producció cinematogràfica en l'àmbit escolar i familiar (Gubern i Font, 1976: 64). El catàleg de l'empresa *Pax Films*, que va distribuir *Érase una vez...* en 16mm durant els anys seixanta, exemplificava aquesta tendència. En el catàleg de *Pax Films* de la temporada 1954-1955 s'afirmava que la distribuïdora havia exercit totes les mutilacions necessàries als seus films mitjançant el criteri de "persones de reconeguda solvència moral" (Gubern i Font, 1976: 64).

Durant l'autarquia franquista, l'església tenia els mateixos dretsensors que l'Estat, amb la capacitat de modificar, si era necessari, l'acceptació de films que ja havien estat aprovats per l'Administració (Gubern i Font, 1976: 64). Els privilegis amb els què comptava el sector eclesiàstic, que es remunten a l'època feudal, es varen reafirmar amb el Congrés Eucarístic de Barcelona del maig del 1952, que, segons Santiago Aguilar, va ser l'escenificació de Franco com a guia espiritual d'Occident (Aguilar, 2013: 69). Segons aquest autor, el Congrés també va ser la resposta del règim a l'acte catalanista d'entronització de la Verge que va tenir lloc cinc anys abans, i al qual l'equip fundador d'*Estela Films* va estar fermament vinculat, com ja hem comentat en l'apartat 5.4.5. Els actes d'aquest Congrés van ser els prolegòmens de l'acord entre la dictadura franquista i el Vaticà, que es refermaria l'any 1953 amb el Concordat que va imposar l'obligatorietat de l'ensenyament religiós, la unió inextricable entre religió i estat i que va atorgar a l'església la potestat de censurar tot allò que atemptés contra el dogma i la moral.

El model d'estat imposat per Franco a partir de la derrota de les potències de l'Eix en la Segona Guerra Mundial va convertir Espanya en la reserva espiritual d'Occident (Cirici, 1977: 18). Així es ficcionalitzava l'existència d'un enemic interior que calia dominar amb noves mesures de control que estrenyien la possibilitat d'una subversió a nivell polític. La censura cinematogràfica prenia un nou equilibri en la seva bicefàlia estat-església refermant la privilegiada posició de l'estament eclesiàstic en cas d'empat en els votsensors a través de l'ordre Ministerial del 7 d'octubre del 1946.

Tenint en compte aquest context, l'expedient de censura permet treure l'entrellat de la bicefàlia del film en matèria de distribució. El primer de març de 1951, tres mesos després de l'estrena d'*Érase una vez...*, el gerent d'*Universal Films Española*, Francisco Calvet Penella, va demanar cinc certificats de censura corresponents a les còpies 11, 12, 13, 14 i 15 d'*Érase una vez...*²³¹ Fins aquí tot sembla indicar que fou aquesta distribuïdora qui se'n va encarregar, si no fos que l'any 1957, Jordi Tusell, director d'*Estela Films*, llavors a Madrid, va cedir els drets d'exhibició del film a José Puertas Giménez (-), a qui s'atorgà el certificat d'exhibició quatre anys més tard²³². El 1959 el gerent de *Pax Films* va fer dues còpies estàndard en 16mm a *Madrid Film* sense posseir encara el certificat d'exhibició del film²³³. José Puertas va donar una segona vida comercial al film en el mercat minoritari dels 16mm, la qual va arrencar oficialment amb la concessió del certificat d'exhibició a *Pax Films* l'any 1961, el mateix any en què aquest distribuïdor de C.I.F.E.S.A va tirar una altra còpia estàndard en 16mm amb un metratge de 921 metres als laboratoris *FotoFilm* de Barcelona²³⁴.

És una llàstima que els documents oficials no especifiquin si les còpies realitzades per José Puertas eren en color o en blanc i negre, però és molt probable que el distribuïdor no invertís en fer còpies en color degut al mercat escolar, i sembla ser que marcadament religiós, al qual anaven destinades. També cal remarcar que les dues còpies existents avui

²³¹ Expedient de censura 36/3385, p. 51.

²³² Op. cit. p. 45.

²³³ Op. cit. p. 44.

²³⁴ Op. cit. p. 40.

en dia, una a la Filmoteca Espanyola i l'altra a la de Catalunya, són en 16mm i en blanc i negre. Molt probablement es tracta de les còpies que va encarregar el gerent de *Pax Films* a finals dels anys cinquanta, i gràcies a les quals podem fer-nos una idea del film avui en dia tot i l'estat de deteriorament, causat pel temps i l'ús, en el què es troben.

En l'article elaborat per Miquel Porter i Moix sobre el film per a l'Editorial Càtedra (Porter, 1995), l'historiador va fer evident la necessitat de rendibilitzar i estrenar el film abans que aquest coincidís a les pantalles amb el de Walt Disney, cosa que no va trigar a succeir. Miquel Porter va atribuir la mala sort del film a la coincidència en el tema per part de dos estudis d'animació amb trajectòries i equipaments tan dispars:

Per altra banda, l'aparició coetània de la versió de Disney va acabar per arraconar una cinta que havia estat el major esforç del cine d'animació que s'havia fet mai no només en el cinema espanyol sinó també en l'europeu [...] (Porter, 1995: 269).

Aquest punt de vista era compartit per Jaume Baguñà, qui en una entrevista amb Jordi Artigas l'any 1981 esmentava que es va desvincular totalment del projecte fent notar a Benet la poca vista en l'elecció de l'argument. Per demostrar el mal que la coincidència amb Disney va fer a la distribució del film, Jaume Baguñà posava com a exemple un comentari de Jordi Tusell que l'informava una demanda que van rebre d'Amèrica del Sud per estrenar-lo allí. Els preus que van demanar per exhibir-lo, intentant amortitzar el capital invertit, van fer decantar el possible mercat de parla espanyola envers el film de Walt Disney (Fons Artigas, 1981).

Les informacions d'en Jaume Baguñà difereixen respecte les d'Artur Amorós (1984), qui al catàleg de l'exposició sobre l'obra d'Alexandre Cirici afirmava que el film es va estrenar fora d'Espanya, citant Veneçuela i Txecoslovàquia, i que la seva exhibició a l'estat espanyol va anar prou bé, malgrat que no hem pogut corroborar aquestes estrenes.

Segons aquest autor, el principal problema va ser la manca de protecció per part de l'Administració, que no veia amb bons ulls la realització d'aquest tipus de films (Amorós, 1984: 91).

El procés de producció de còpies d'exhibició d'aquella època partia d'un Negatiu original del film²³⁵, que incloïa el Negatiu d'imatge, amb el muntatge final, i el Negatiu de so en la seva versió final també (Del Amo, 1996: 21). Aquest Negatiu original no s'ha conservat en el cas d'*Érase una vez...*, com tampoc han arribat fins a nosaltres les còpies d'exhibició que en devien sortir. Segons el restaurador de la Filmoteca de Catalunya, Luciano Berriatúa, tampoc tenim cap dels negatius separats de color que eren necessaris per obtenir les còpies en un sistema *bipack* com el Cinefotocolor. En canvi, s'han conservat dues còpies en blanc i negre i en 16mm: tot fa pensar que aquestes còpies – la 16 i la 17 - són les dues que va fer el distribuïdor de *Pax Films* als laboratoris *Madrid Film* l'any 1959 i que consten al dossier de censura²³⁶.

Pel que fa als materials en color, s'han conservat alguns descarts, entenent com a tals aquells fragments del film, positius o negatius, que s'hagin descartat durant el procés de muntatge. En el cas d'aquests descarts, compostos per escassos fotogrames de diferents escenes del film, tot apunta a que es tracta de fotogrames del principi o del final de preses definitives. En mancar-hi la banda de so, podríem estar parlant d'un negatiu d'imatge que ha passat pel procés d'etalonatge²³⁷, entenent com a tal la incorporació de canvis en les llums i els filtres per aconseguir uniformitat i continuïtat fotogràfica en les còpies.

²³⁵ En parlar de negatius, ja siguin originals, de so o d'imatge, seguirem la nomenclatura del restaurador de la Filmoteca Espanyola Alfonso Del Amo: "En referir-se al Negatiu original d'una pel·lícula (si us plau: sempre amb majúscula) s'assenyala els materials d'imatge, o d'imatge i so, filmats i muntats durant el procés de producció, completament acabats i llestos per a l'obtenció de còpies de projecció" (Del Amo, 1996: 21).

²³⁶ Expedient de censura 36/3385, pp. 44 i 45.

²³⁷ Per etalonatge entenem "l'operació que es realitza després del muntatge del negatiu i abans de fer la positivació definitiva del film o primera còpia estàndard. Consisteix a avaluar la densitat del color de cada pla per mitjà d'un analitzador electrònic de correcció de la intensitat lluminosa de cada pla que s'ha d'aplicar durant el tiratge, de manera que el film tingui una perfecta unitat fotogràfica amb una lluminositat i tonalitat de color uniformes" (Pérez, 1995: 56).

Gràcies als documents referents al film que hi ha dipositats a l'Arxiu General de l'Administració, podem saber el nombre de còpies que es van fer de la pel·lícula, ja que per obtenir-les calia demanar un certificat d'exhibició a l'Administració i aquesta l'havia de concedir. Luciano Berriatúa, restaurador del film per a la Filmoteca de Catalunya, observa que és ridícul haver fet tan sols 14 còpies d'exhibició per tota Espanya, en contraposició a les més de 30 còpies que es van fer de *Garbancito de la Mancha* cinc anys abans. El productor Josep Benet va demanar 9 certificats d'exhibició corresponents a les còpies de la 2 a la 10 el 4 de novembre de l'any 1950. El gerent d'*Universal Films* en demanà l'any següent cinc més, de la 11 a la 15.

Com es pot comprovar, no es menciona la còpia número 1 perquè no arribava a la distribució. La primera còpia completa que inclou so i imatge s'anomena *còpia estàndard*, i a partir d'aquesta còpia es faran les còpies d'exhibició. En conseqüència s'exclou de la distribució, ja que es troba "situada a cavall entre el final del procés d'etalonatge del Negatiu original i l'obtenció de còpies estàndard" (Del Amo, 1996: 28). En un document de l'expedient de censura, on Jordi Tusell demana que es procedeixi a la seva classificació, "l'apoderat" d'*Estela Films* certifica estar en possessió de la còpia estàndard del film²³⁸.

Segons la vídua de Josep Benet, Florència Ventura, es va haver de dipositar una còpia en color del film a alguna institució governamental de Madrid, cosa que passava amb tots els films produïts a Espanya. La Filmoteca Espanyola es va crear per Ordre Ministerial del 13 de febrer de 1953. Així doncs va néixer dos anys després de l'estrena del film, i en la seva creació es va fer una selecció dels materials a preservar amb criteris segurament parcials. La manca d'una institució capaç d'haver-ne fet un inventari sense criteris partidistes fa que avui en dia sigui impossible localitzar aquesta còpia esmentada per la vídua de Josep Benet.

Una altra còpia del film es va enviar al Festival de Venècia per a la seva projecció oficial, i en teoria aquest festival en guarda de tots els films que han rebut algun premi al llarg

²³⁸ Expedient de censura 36/3385, p. 61.

dels anys. Encara que la fitxa tècnica del film es pot consultar a l'*Archivio Storico delle Arti Contemporanee* del Festival en l'apartat cinematogràfic, membres d'aquest arxiu han denegat l'existència d'una còpia en color d'*Érase una vez...* a l'arxiu del festival. Com ja hem comentat, segons Teresa Martínez, Jordi Artigas i Florència Ventura, el productor francès Beaugard també se'n va endur una còpia per fer-ne la distribució a França, cosa que no arribà a dur a terme però que, en el cas d'haver estat així, es tracta d'una altra còpia de la qual hem perdut el rastre.

L'estada a Barcelona del pioner de la nova onada francesa ha estat documentada per la seva filla, Chantal de Beaugard (-2014), en un llibre de memòries dedicat al seu pare. Del pas de la família per Barcelona, que es concreta en les memòries durant la primavera del 1951, la filla de Beaugard en menciona alguns noms escadussers:

[El meu pare, a Barcelona] va fer films publicitaris amb un tal Iglesias, projectes de dibuixos animats (la versió espanyola de la Ventafocs) amb un tal Benet, avui dia senador de la Generalitat catalana... negocis de tot tipus... (Beaugard, 1991: 31).

L'any 1953 Georges de Beaugard va transferir el seu despatx a Madrid i va començar a produir amb Cesáreo Martínez (1903-1968), fundador de *Suevia Films*, i el realitzador i productor Benito Perojo. A Madrid va abandonar els films publicitaris per dedicar-se a la producció de llargmetratges. La seva filla recorda en les memòries la capacitat que tenia el seu pare de fer valer la seva experiència viscuda a França quan tanmateix tot just encetava la seva carrera en el camp cinematogràfic:

[Espanya] Era un país on s'hi podia treballar, innovar i tota esperança era benvinguda, i el papà, amb la seva "experiència parisenca", hi jugava el paper de conseller - un rol que apreciava i que es prenia seriosament - quan no era més que un pioner (Beaugard, 1991: 35).

Per poder demostrar la seva vàlua en el mercat espanyol, Beaugard va fundar la seva pròpia societat, la *Iberia Films*, amb la que l'any 1954 va finançar el seu film on debutava en la producció: *El fugitivo de Amberes* (Miquel Iglesias, 1954). Beaugard mantenia el contacte amb Miquel Iglesias des de la seva estada a Barcelona, i el film va servir de debut al jove actor i humorista Joan Capri (1917-2000). La filla del productor recorda el film d'Iglesias en aquests termes:

No va ser cap obra mestra. Va ser només un film comercial que va complir el rol que el pare li havia assignat: servir de carta de visita i d'introducció en un ambient [el de la producció cinematogràfica espanyola] que llavors tenia totes les característiques d'un club privat (Beaugard, 1991: 51).

A mig camí entre Madrid, Barcelona i París, Georges de Beaugard va participar en els films de Juan Antonio Bardem (1922-2002) *Muerte de un Ciclista* (1955) i la coproducció franco-espanyola *Calle Mayor* (1956), que va tenir una producció accidentada. Durant el rodatge, el director fou arrestat en ser acusat d'haver escrit el guió de *Bienvenido Mr Marshall* (1953), on s'hi llegia entre línies una crítica al règim dictatorial espanyol que la censura no va voler passar per alt. Tot recordant el clima enrarit del primer franquisme, la filla del productor afirma que "L'Espanya d'aquella època no era el clima ideal per desenvolupar cap empresa cultural" (Beaugard, 1991: 56).

A aquesta conclusió va arribar el productor francès, que tancava el seu periple espanyol el setembre del 1956 i se'n tornava a França sense haver fet la fortuna esperada. De la seva estada a Espanya només en conservaria la *Iberia Films*, amb la qual va produir *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960), un dels films més icònicament representatius de la nova onada francesa (Fotiade, 2013: 33). En un treball recent, la investigadora Ramona Fotiade esmenta de passada la vinculació del productor amb Barcelona i el seu rol

com a distribuïdor de films durant els anys cinquanta en el seu monogràfic sobre el film:

Havent-se especialitzat en la distribució de films francesos i americans a Espanya, [Georges de Beauregard] va emigrar a Barcelona l'any 1951, on va entrar en contacte amb Raymond Delabre, l'amo de la Inter-American company [...] (Fotiade, 2013: 31).

En conseqüència, sabem que Georges de Beauregard distribuïa films a principis dels anys cinquanta però no sabem on va acabar la còpia d'*Érase una vez...* que suposadament se li va entregar perquè no ha quedat suficientment documentada l'activitat de Beauregard com a distribuïdor a Espanya. Tanmateix, en tenim constància oral mitjançant el testimoni de la vídua del productor d'*Érase una vez...*, que recorda les visites de Beauregard per parlar de la distribució del film amb el seu marit (entrevista a l'autora, 2014). Florència Ventura, vídua de Josep Benet, també recorda un incendi en el laboratori on es dipositaren les còpies en color, els *Fotofilm*, creat el 1929 per Daniel Aragonès i Antoni Pujol. Aragonès fou l'inventor del Cinefotocolor gràcies al seu mestratge al capdavant dels laboratoris que s'encarregaven del revelat i tiratge de còpies: els *Cinefoto*²³⁹. Més endavant, aquests laboratoris van passar a formar part empresarial dels estudis *Orphea Films*, on es van rodar els balls pel film d'animació. Tanmateix no sabem amb certesa quantes còpies van desaparèixer amb l'incendi que esmentava la senyora Ventura.

No només les còpies en color que es van tirar d'*Érase una vez...* eren escasses pel que fa al tiratge habitual d'una cinta d'animació de l'època sinó que, com hem vist, els esdeveniments no van afavorir la seva pervivència fins als nostres dies. A part de la idiosincràsia que va patir aquest film d'animació en concret, la composició fotoquímica característica de les obres cinematogràfiques anteriors a l'aparició del polièster l'any 1950 tampoc ha jugat a favor de la pervivència de les bobines originals. Les còpies dels films professionals anteriors al 1952 es rodaven en suports químicament inestables i inflamables, com són el nitrat i l'acetat de cel·lulosa (nitrocel·lulosa), i això ha comportat una pèrdua

²³⁹ Cf. Romaguera, J., *Diccionari del Cinema a Catalunya*, pp. 73-74.

patrimonial, en el cas del cinema espanyol, del 90% de les produccions realitzades entre el 1896 i el 1951 (Cardona, 2016: 72). L'arribada del polièster (polietilentereftalat) a partir d'aquest any va acabar amb la inflamabilitat i la inestabilitat dels suports anteriors però ens ha deixat amb només un 10% de producció d'abans de la seva aparició²⁴⁰.

La indústria de l'animació tradicional va combinar dos tipus de suports que són anteriors al polièster: el cel·luloide (nitrat de cel·lulosa) en el rodatge i l'acetat (diacetat o triacetat de cel·lulosa) en la producció del dibuix del moviment, que es resseguia amb tinta i *gouache* sobre planxes d'acetat. El cel·luloide va sorgir de les investigacions que s'estaven duent a terme per trobar nous explosius, dels quals en va heretar la inestabilitat química. Malgrat no és un suport directament explosiu, el seu alt grau d'autoinflamabilitat, de descomposició química i degradació física van fer que desaparegués a partir del 1952 en ser substituït pel polièster, un suport molt més estable físicament i química²⁴¹. Precisament l'acetat utilitzat pels animadors per dibuixar els moviments dels personatges va sorgir de les investigacions per trobar un suport que evités la inflamabilitat del suport de cel·lulosa (Del Amo, 1996: 44).

Érase una vez... s'estrenà l'any 1950: per tant, encara que no ens en queda cap còpia en l'actualitat, deduïm que es va utilitzar el nitrat de cel·lulosa en el seu rodatge i tiratge de còpies, i l'acetat en la seva producció. Aquesta deducció ve corroborada per l'escena del ball de nans, escapçada del metratge original i que es conserva a la Filmoteca Espanyola. Allí apareixen, al costat dels forats de perforació, les marques de l'Eastman Nitrate Film, el suport de nitrat de la casa Eastman amb el qual es devien confeccionar les còpies d'exhibició del film. Un altre indicador que ens informa que el film de Benet es va realitzar abans de l'aparició del polièster és el fet de tenir la banda sonora fotogràfica, un procediment en l'obtenció del negatiu del so que era anterior a la implantació dels suports magnètics (Del Amo, 1996: 26). Aquesta banda sonora permet saber que es tracta

²⁴⁰ Del Amo, A., citat per Cardona, R., 2016. Recuperar i conservar el que ha sobreviscut, *I Fòrum d'Animació. Recuperació del patrimoni històric del cinema d'animació a Catalunya*, Publicacions Gredits 3. pp. 69-75.

²⁴¹ Cf. Cardona, R., *Recuperar i conservar el que ha sobreviscut*, p. 74.

d'una banda d'àrea variable, ja que les bandes d'aquest tipus no sempre tenen la mateixa amplada, i és bipista, ja que conté dues pistes simètriques.

A tots aquests condicionants que acabem d'esmentar cal afegir la recent localització d'una carta de l'arxiu Josep Benet de l'abril del 1951 on Jordi Tusell informa al productor que: "Avui ha sortit cap a Barcelona, per mitjà de l'Agencia Conejo i dirigit a Universal Films, la còpia de la pel·lícula tal com ha vingut d'Itàlia, doncs he cregut que lo millor era no desfer el paquet"²⁴². Aquesta carta documenta el retorn a Espanya d'una còpia del film després de la seva exhibició a la Biennal del 1950. Probablement era la còpia que s'hauria d'haver dipositat a l'arxiu del Festival de Venècia, i que va ser retornada als estudis de Barcelona i reenviada sense desempaquetar a la filial espanyola de la distribuïdora americana. La constatació d'aquest fet dificultaria la preservació d'aquesta possible còpia.

Si fem un balanç de tot els entrebancs a la preservació de les còpies originals del film, veiem que cada cop és menys probable que alguna còpia del film en color hagi arribat fins els nostres dies. I d'aquí neix la urgència d'una restauració per retornar-li el color original.

10. ÉRASE UNA VEZ... COM A PRODUCTE DE LA COMUNICACIÓ DE MASSES

²⁴² Carta de Jordi Tusell, 19 d'abril del 1951, Fons Josep Benet.

De mica en mica, els diaris, les revistes, les il·lustracions, i també els butlletins, els fulletons, els prospectes dels grans magatzems, els cromos, els llibres, els cartells, els anuncis i tot la bateria de materials que emergien de les impremtes, no solament anirien subministrant informació sobre la realitat exterior, sinó que contribuirien a configurar la realitat subjectiva de la gent i li proporcionarien materials fonamentals per a l'estructuració de les seves concepcions i la seva consciència.

Francesc Espinet i Joan Manuel Tresserras,

La gènesi de la societat de masses a Catalunya, 1888-1939, p. 57

Com ja hem exposat en parlar dels dibuixants i el sector editorial, o en referir-nos a l'oci barceloní, la indústria de la comunicació de masses s'instaura a Catalunya durant el primer terç del segle XX, s'expandeix durant la Segona República i rep una forta sotragada durant la dictadura franquista. La massificació urbana, l'estructuració territorial mitjançant una xarxa de transports, l'augment de l'alfabetització i la uniformització i augment del consum cultural fan que a Catalunya es passi d'un sistema comunicatiu tradicional a un de masses amb el canvi de segle i fins l'any 1936.

Si a aquest context favorable anterior a la Guerra Civil hi afegim la professionalització del sector animat, que s'esdevé a partir del 1930, veiem que quan s'estrena *Érase una vez...*, el cinema, i amb ell el cinema d'animació, ja era un mitjà de comunicació de masses de ple dret. En aquest apartat farem un repàs de totes aquelles característiques i elements derivats de la producció del film que el converteixen en un producte exemplar de la comunicació de masses de l'època.

10.1.- Antecedents del marxandatge animat

A partir de l'estrena de *Garbancito de la Mancha* l'any 1945 va quedar clar que un film d'animació no es podia defensar sol a la taquilla. El món cinematogràfic ja estava força avesat a oferir un dossier amb material publicitari de les seves produccions a la premsa, que durant molts anys es van anomenar "lanzamientos". Aquests van derivar en els actuals *press-books* o dossiers de premsa, que avui en dia es distribueixen digitalment o mitjançant un web. En aquests dossiers, avui com ahir, s'hi ofereix informació sobre el film en qüestió i s'aconsellen possibles solucions publicitàries orientades a vendre millor el film que es promociona.

Aprofitant l'àmplia difusió de *Garbancito de la Mancha* en la premsa del moment, que li va dedicar nombrosos reportatges al llarg de la producció, una sèrie de fabricants van omplir el mercat de productes relacionats amb els personatges de la pel·lícula. Els germans Nicolau, hereus d'una família d'empresaris paperers, van fer-ne una versió per al consum domèstic infantil mitjançant un senzill projector que duia per nom Cine Nic. Aquest projector casolà fou un dispositiu que, seguint el principi de la llanterna màgica, va formar part de l'oci familiar espanyol des de principis dels anys trenta fins a l'aparició de la televisió (Mallol, 1992: 291). Però tanmateix, i com veurem a continuació, els germans Nicolau no van ser els únics en patentar l'aparell.

10.2- El cinema animat en paper

Al llarg de la nostra història de l'animació han estat nombrosos els inventors que han intentat comercialitzar petits projectors per fer arribar els dibuixos animats a l'ambient domèstic. Encara que sovint s'han adscrit aquestes joguines projectores dins l'àmbit del cinema, titllant-les de precinematogràfiques, en la pràctica totalitat estem parlant

d'animació en ser dispositius enfocats a dotar de moviment una sèrie de dibuixos pintats en un suport més o menys transparent.

A Catalunya Josep Maria i Tomàs Nicolau van patentar un projector infantil el 25 d'abril del 1931 amb l'empresa *Proyector Nic S.A.* (Carbó, 2007), i aquest enginy va competir amb el de Josep Escobar, que recreà històries pròpies i alienes manllevades de personatges del *tebeo* (com Zipi i Zape, Carpanta o Eustaquio Morcillón) per fornir un catàleg gens menyspreable d'animacions en tricromia sobre paper pintat. La diferència entre els dos sistemes, i que probablement fou la causa de l'èxit de l'aparell dels germans Nicolau, era que el Cine Nic projectava la imatge mitjançant il·luminació (tal i com ho feia la llanterna màgica) i el CineSkob ho feia per retroprojectió d'aquesta imatge en utilitzar un paper opac (Mallol, 1992: 200).

Josep Escobar no es va donar per vençut quan el seu invent patentat el 1942 no va tenir l'èxit que esperava i en va patentar un segon, el 1952: el CineStuck (Guiral i Soldevilla, 2008: 162). Un altre animador de la mateixa època que es va veure temptat a fabricar aquestes joguines fou Salvador Mestres, que l'any 1950 patentà el seu Cine Micro amb l'ajuda de la casa de joguines Novedades Poch i mitjançant pel·lícules animades creades per ell i pel dibuixant Alfons Figueras (1922-2009). La comercialització d'aparells forans a principis dels seixanta, com ara el Cinexín, i l'aparició de la televisió a Espanya a partir del 1956 van acabar arraconant aquests aparells al calaix dels mals endreços tot i haver format part de l'oci infantil durant gairebé més de quatre dècades (Tomàs, 2004: 21): és a dir, del 1931 al 1974.

La Ventafochs va tenir la seva versió animada domèstica en CineSkob, amb el qual Josep Escobar va recrear el mateix conte adaptant els personatges més realistes a una gràfica propera a la caricatura que definia perfectament l'estilització que l'autor dominava fruit dels seus projectes paral·lels en la premsa il·lustrada de l'època. Com que les joguines de

projecció cinematogràfica van formar part de l'oci infantil espanyol durant quatre dècades, tenien un paper notable en la formació d'un imaginari col·lectiu sorgit de la indústria de la comunicació de masses²⁴³.

10.3- Els cromos en paper i els fotogrames en caps de llumins

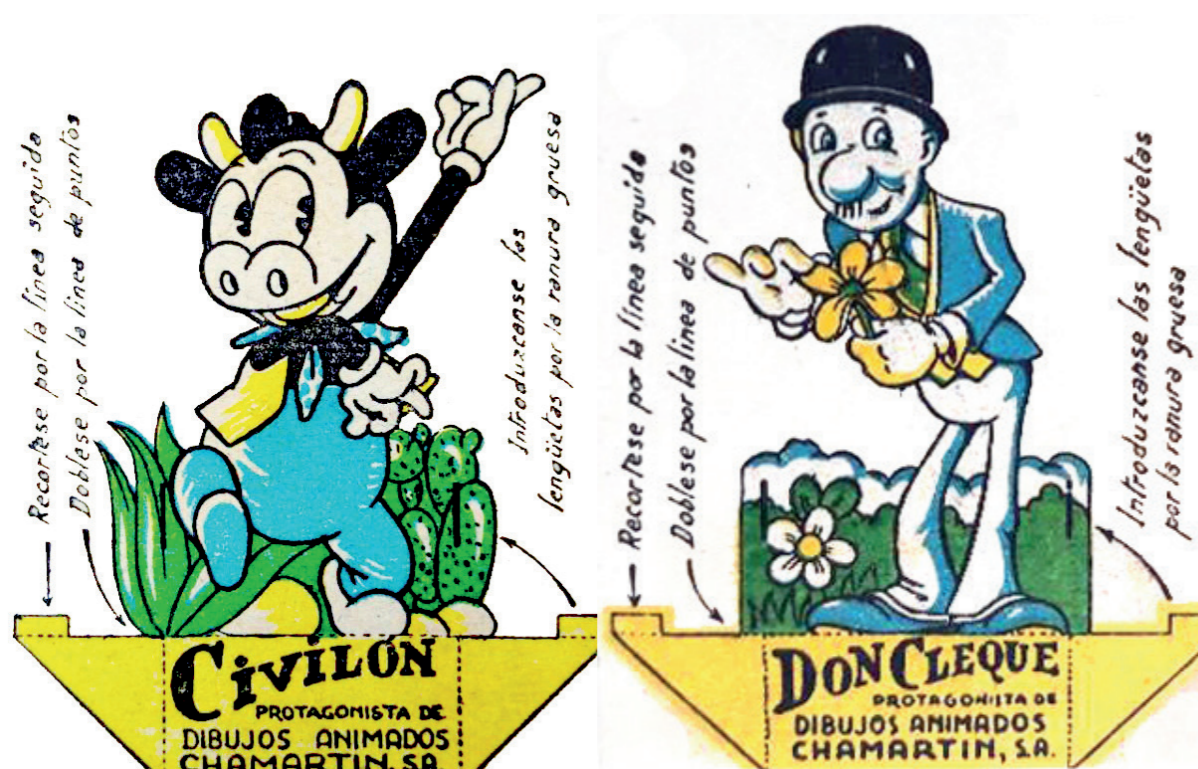
Un dels productes estrella que van acompanyar la promoció embrionària dels films d'animació a partir de l'estrena de *Garbancito de la Mancha*, i que es remonta ja a l'època dels personatges de *Dibujos Animados Chamartín*²⁴⁴, van ser els àlbums de cromos que difongueren la plàstica característica dels dibuixos animats catalans promocionant-ne un imaginari col·lectiu que competia amb Disney en un mercat que es trobava en plena autarquia. A part de l'àlbum de cromos de *Don Cleque*, durant l'època dels *Dibujos Animados Chamartín* van aparèixer cromos de cartró retallables que se sostenien d'empeus del mateix personatge i de *Civilón* (Fig. 28).

L'autora del diccionari d'il·lustradors catalans Montserrat Castillo defineix els cromos en els termes següents:

“Cromo” és la forma abreujada i popular de la paraula cromolitografia, la tècnica que permetia el procediment mecànic de la reproducció del color. S'aplicà el nom de la tècnica als petits impresos, normalment numerats i per col·leccionar, tot i que en descobrir-se el fotogravat es deixessin de fer per mitjà de la cromolitografia i que, en canvi, s'imprimissin mitjançant la nova tècnica (Castillo, 1997: 15).

243 Per a més informació sobre els artilugis de projecció domèstica de postguerra, consultar González-Monaj, R., 2014. El cine de Pérez Arroyo y los proyectores de juguete de posguerra, *Secuencias*, 40. pp. 9-30.

244 Els cromos de *Don Cleque Marinero* (1941), el personatge de *Dibsono Films* que es va continuar animant als *Dibujos Animados Chamartín*, es van comercialitzar al llarg dels anys quaranta del segle XX. Eren editats per l'Editorial Baguñà amb el nom de *Cinegrama Pituco* i estaven formats per 144 fotogrames del film de dibuixos animats. Un dels elements promocionals era el sorteig d'un "aparell projector cinematogràfic Pituco", segons consta als sobres. La semblança d'aquest projector amb el Cineskob de Josep Escobar és més que notable.



28 Imatges dels cromos retallables de *Civilón* i *Don Cleque* que es doblegaven i es mantenien dempeus (ca. 1940).

Una pràctica molt estesa a l'època que convivia amb l'intercanvi de cromos en paper, i que avui ens pot semblar oportunista, era la de trossejar els fotogrames d'una còpia de projecció, quan ja s'havia acabat la seva vida comercial, i vendre'ls com si fossin cromos dins una capseta de llumins²⁴⁵. Tot i que aquesta pràctica va destruir nombroses bobines impossibilitant que aquestes hagin arribat senceres fins a nosaltres, també cal plantejar-se l'altre cara de la moneda: si bé la majoria dels infants devien perdre aquests fotogrames originals, a l'hora del pati o jugant-se'ls al carrer, alguns van ser prou curosos com per conservar-los.

En mans de col·leccionistes com Emilio de la Rosa, Joan-Gabriel Tharrats o Manuel Rotellar, aquests fotogrames han sobreviscut i han permès a les filmoteques constatar l'existència de films patrimonials i fins i tot tenir alguna referència a l'hora de preservar i restaurar còpies malmeses de films que s'han conservat en pèssimes condicions. Una forma més

²⁴⁵ En són testimonis les col·leccions d'Emilio de la Rosa, Luciano Berriatúa i Jaume Vidal, que n'han arribat a conservar fins a l'actualitat.

legal d'adquirir un fotograma era comprant-ne un als establiments especialitzats, ja que la productora de *Balet y Blay* en venia com a material promocional i els oferia muntats sobre una cartolina.

L'empresa encarregada de promocionar els cromos del film d'Artur Moreno va ser l'editorial barcelonina *Ruiz Romero*, que durant les dècades de 1950 i 1960 va treure al mercat àlbums de diferents temàtiques. El seu nínxol de mercat abraçava camps tan diversos com ara els dibuixos animats i els actors cinematogràfics del Hollywood de l'època, com mostra la col·lecció *Estrellas de la pantalla*. Els àlbums que millor acollida tenien, aprofitant una tendència que perdura fins a l'actualitat, eren els que estaven basats en les exitoses alineacions dels equips de futbol espanyols. El mercat també es va omplir de ninots dels personatges del film i joguines que recreaven l'univers de *Garbancito*²⁴⁶.

Gràcies a les fotografies que se n'han conservat, sabem que el dia de l'estrena de *Garbancito de la Mancha* al Cinema Fèmina, el 23 de novembre de 1945, l'espai va ser convenientment atretzat amb personatges de la pel·lícula que convidaven l'espectador a entrar a la sala. No tenim la mateixa sort de poder gaudir dels documents gràfics de l'estrena d'*Érase una vez...*, però la vídua del productor, Florència Ventura, conserva dos ninots promocionals del film, fets amb feltre, que representen el príncep i la Ventafocs (figura 29). Es desconeix si es tracta d'un prototipus o si aquests ninots del film es van arribar a comercialitzar.

²⁴⁶ Alguns exemples apareixen al dossier de premsa de l'exposició que el Museu del Cinema de Girona va dedicar al 70è aniversari de la creació del film: www.girona.cat/shared/admin/docs/d/o/dossier_premsa_catala.compressed.pdf



29 Ninots de feltre d'*Érase una vez...* Imatge cedida per Florència Ventura.

Els primers cromos en paper d'*Érase una vez...* van ser comercialitzats per la casa basca *Fher*, que ja estava acostumada a fer aquest tipus de negoci però per a un altre client: Walt Disney. Aquesta editorial va ser fundada el 1937 a Bilbao per Germán i José Fuentes (-), dos germans que van aportar el seu parentiu a l'acrònim de l'empresa. Durant molt de temps van ser un referent en l'oci infantil de la postguerra, ja que van dedicar-se a publicar llibres didàctics i nines retallables (Matesanz, 2013: 35).

Pel que fa als cromos de films d'animació, *Fher* ja havia aconseguit els drets dels clàssics de Disney com *La Blancaneu i els set nans* o *Bambi*. L'any 1950 els germans Fuentes negociaren amb Josep Benet la publicació de l'àlbum de cromos d'*Érase una vez...*, com consta en una de les cartes del Fons Josep Benet on Paquita Granados informa de l'estat del procés amb una missiva que va enviar al productor durant el Festival de Venècia. La casa *Fher* va tenir nombroses col·leccions de gran tirada, com ara les de les aventures de Superman, de qui va gestionar els drets el 1958 amb l'empresa estatunidenca DC Comic, o les adaptacions

cromolitogràfiques de superproduccions històriques del cinema, com *El Cid* (Anthony Mann, 1982) o *La caïda del imperio romano* (Anthony Mann, 1964), passant pels films espanyols populars del moment, com els protagonitzats per Rocío Durcal o Marisol. L'èxit de la sèrie animada *Banner y Flappy* va cloure l'etapa d'esplendor d'aquesta empresa basca, que va haver de tancar les portes a finals de la dècada dels setanta.

Els cromos en paper es distribuïen als quioscos i la canalla comprava un sobre que incloïa quatre exemplars. Sovint n'hi apareixien de repetits, i aquests es podien bescanviar amb els altres nens i nenes en hores d'esbarjo. Com ja hem esmentat, la comercialització dels cromos amb paper convivia amb la compra de capsetes de llumins amb alguns fotogrames en 35mm tallats d'una bobina original en desús, que s'escapçava si algú amb visió comercial la rescatava de les escombraries.

Françoise Heitz reproduceix en el seu llibre el testimoni d'una nena que col·leccionava els cromos d'aquella època, Asunción Díez López:

Sortien els cromos, ho feien cada setmana: al quiosc, els compraves al mateix temps que el diari, i hi havia un petit sobre amb quatre cromos [...]. Els sobres no estaven numerats, ni sortien a la venda per ordre, per tant et podies trobar que compraves un sobre i només n'hi havia un que poguessis enganxar a l'àlbum, perquè els altres els tenies "repetits" (repetits). Però els cromos "repetits" tenien la seva utilitat: eren un capital negociable, es podien canviar amb els repetits d'un altre nen. Tanmateix el més freqüent era utilitzar-los com a moneda d'apostes en els jocs: jugant a bales i amb agulles, [...] i en jocs com els tacs (una espècie de petanca que es jugava amb els talons de goma de les sabates dels homes vells), on s'apostaven directament cromos (Heitz, 2007: 181).



30 Tapa de l'àlbum de cromos d'*Érase una vez...* de la casa Fehr (1950). Fons Jaume Duran.

El Fons Josep Benet ens ofereix més informació sobre el projecte de gestació de l'àlbum de cromos de la pel·lícula (figura 30), que sembla que fou paral·lel a la participació del film a la Biennal de Venècia i no pas anterior. Quan Josep Benet es trobava a l'Hotel Bauer de Venècia, Paquita Granados, la seva secretaria a *Estela Films*, li va fer arribar una carta el 23 d'agost del 1950²⁴⁷. En ella hi mencionava un telegrama del senyor Fuentes, que era el representant d'aquella casa de cromos de Bilbao que estava interessat en fer cromos del film d'*Estela Films*.

La presència del senyor Fuentes a la seu d'*Estela Films* a primera hora del matí de mitjans d'agost agilitzà els tràmits per començar a treballar en l'àlbum de cromos al setembre, i Paquita Granados comentava en la missiva que estaven esperant amb impaciència la tornada de Josep Benet per signar el contracte conforme els termes explicitats en una carta anterior que no hem localitzat al Fons de Josep Benet.

En la mateixa epístola, la secretaria d'*Estela Films* comentava a Josep Benet la idoneïtat de posar com a portada de l'àlbum la mateixa imatge que la del *press-book*, per tal d'unificar així tota la propaganda relativa al film. Com a contraportada, Paquita Granados proposava un muntatge amb diferents imatges de les escenes més representatives. En última instància, Paquita Granados convidava a Josep Benet a acabar-ho de definir quan ell i Alexandre Cirici tornessin del seu viatge. L'estreta col·laboració entre Granados i Cirici va donar fruits anys més tard amb la creació conjunta de l'empresa de disseny Zen²⁴⁸, i en aquest projecte s'hi pot veure ja la llavor del què germinarà més endavant a mans d'aquests dos professionals de l'art i el disseny barceloní dels anys seixanta. Tornant als cromos, Paquita Granados afegia alguns detalls tècnics per a la seva confecció:

De moment estem escollint les fotos. Segons ell [el sr. Fuentes] serveixen quasi totes.

N'hi hauran unes 55 o 60. La resta, per arribar a completar els 220 cromos

²⁴⁷ Aquesta epístola es pot consultar al Fons Josep Benet dipositat a l'Arxiu Nacional de Catalunya.

²⁴⁸ Cf. Martínez, T., *Alexandre Cirici Pellicer. Pionero en la dirección de arte*, p. 83.

que aproximadament s'han de fer, diu que podrem utilitzar els decorats amb els cels. És possible que molts cels no s'hagin de repetir, sinó que podrem aprofitar els que tenim en reserva. En tot cas, els que s'haguessin de fer de nou serien pocs. També els haurem de facilitar els decorats que han servit per fer les fotografies, per poder il·luminar els cromos amb els colors corresponents²⁴⁹.

Aquesta, i altres cartes del Fons Josep Benet, ens proporcionen informació sobre el paper actiu que va tenir Paquita Granados a l'hora de definir la imatge corporativa del film, i donar coherència visual als diferents materials de promoció. Gràcies a aquesta epístola també tenim constància d'uns decorats del film que van viatjar al País Basc per extreure'n les imatges dels cromos, i que segurament foren retornats al cap d'un temps. Aquest decorats semblen ser els que es van trobar al Fons Josep Benet el 2013, grapats als acetats i a punt per fer-ne els cromos, i dels quals hem parlat en la introducció referint-nos a l'etapa de recollida de dades.

Gràcies al dossier de premsa sabem que *Érase una vez...* va comptar amb abundant material promocional, ja que en aquest s'hi esmenten discs amb la banda sonora, ninots, àlbums de cromos i llibres. També s'hi afegeixen textos publicitaris orientatius, tant de premsa com de ràdio, i fins i tot s'hi aconsellen estratègies promocionals transversals que persegueixen sumar esforços entre els cinemes i els comerços de la zona on s'estreni la pel·lícula, com veurem en parlar del dossier de premsa.

Per arrodonir aquesta campanya de promoció del film i per tal d'anar creant expectatives sobre la pel·lícula, Cirici Pellicer va dibuixar unes tires horitzontals de diverses vinyetes amb fragments del film recreats per ell que van aparèixer a *Fotogramas* les setmanes prèvies a l'estrena. Concretament aquestes tires van aparèixer del número 107 al 110 d'aquesta revista, promocionant el film de l'1 de desembre fins dos dies després de la seva estrena, el 18 de desembre, del 1950. Aquests documents (figura 31) ens mostren com, de manera

²⁴⁹ Carta del 23 d'agost del 1950. Fons Josep Benet.

inconscient, la personalitat de Cirici s'expressà mitjançant el dibuix i va fer que l'estil d'aquests fotogrames impresos diferís lleument de l'estètica que definitivament acabaria lluint la pel·lícula.



31 Tira dibuixada per Alexandre Cirici promocionant el film apareguda a la revista *Fotogramas* del 8 de desembre del 1950, núm. 108, p. 21.

10.4 - El programa de mà

Un altre element promocional dels films d'animació d'aquesta època eren els programes de mà, que sovint incloïen la fitxa tècnica del film i que es repartien als cinemes abans d'entrar a les sales. Els programes que han arribat fins a nosaltres són una veritable joia del disseny i una mostra de les estratègies de comunicació utilitzades per promocionar els films en el seu espai físic d'exhibició. Es pot observar que els colors utilitzats en el programa d'*Érase una vez...* estan en consonància amb la tècnica del Cinefotocolor, que es va utilitzar per acolorir el film i de la qual parlarem en l'apartat 11.3. Aquest sistema d'acoloriment afavoria el vermell i el blau, però tenia problemes per mostrar el groc o el verd. Adaptant-se a aquesta limitació tècnica, Alexandre Cirici va decidir restringir a aquests dos colors la paleta cromàtica del film i, com veurem, això té un reflex cromàtic en el programa de mà.

En la part central del programa de mà (Fig. 32) veiem el títol reproduït amb lletra lligada, i gràcies a uns esbossos del Fons Alexandre Cirici dipositat a la Filmoteca de Catalunya

deduïm que la confecció de la lletra cal·ligràfica fou executada a mà molt probablement per Alexandre Cirici (Martínez, 2010). Posteriorment fou aplicada a tots els elements visuals de promoció del film, inclosos els títols de crèdit. Tot sembla indicar que Alexandre Cirici va començar retolant a mà el títol de la pel·lícula, *Érase una vez...*, en lletres cal·ligràfiques i lligades, seguides de tres punt finals que suggerien – de la mateixa manera en que acostumen a començar les narracions infantils – un final imprecís. Tanmateix, no podem assegurar que fos Cirici qui decidí la inclusió d'aquests tres punts finals, com sembla suggerir Martínez (2007), ja que a la premsa de l'època s'esmenta que l'elecció del títol fou el resultat d'un concurs en una escola pública barcelonina²⁵⁰.

Posteriorment, el títol en cal·ligrafia es va aplicar a totes les peces gràfiques del film: cartells, programes de mà, anuncis de premsa i fins i tot als títols de crèdit (Martínez, 2010: 77).

En aquest sentit, podem comprovar la capacitat de Cirici per unificar l'estètica gràfica dels elements promocionals del film buscant la coherència que denota la presència d'una direcció artística explícita i treballada. Si en aquell moment, la figura del director d'art era poc usual en el camp cinematogràfic català i el del disseny, encara ho era menys en els films d'animació de l'Espanya del franquisme²⁵¹.

²⁵⁰ *Cámara*, núm. 171, 15 febrer 1950, p. 35.

²⁵¹ Per a més informació sobre la figura d'Alexandre Cirici Pellicer com a pioner de la direcció d'art a Catalunya, consultar Martínez, T., 2010. *Alexandre Cirici Pellicer, pionero en la dirección de arte*. València: Editorial Campgràfic.



32 Programa de mà d'*Érase una vez...* que va ser repartit als cinemes espanyols. Fons Jaume Duran.

Per a la versió del programa de mà que va confeccionar el Festival de Venècia per a l'estrena del film, aquest s'executà amb major austeritat i amb una paleta cromàtica limitada al blanc i negre. En aquest cas, desapareix la tipografia manuscrita i s'inscriu el títol amb caixa alta i una tipografia *art déco* caracteritzada per línies rígides i de formes geomètriques, senzilles i equilibrades. Aquesta tipografia reapareix en el targetó de comunicació de l'estrena del film al Cinema Publi de Barcelona el 18 de desembre del 1950. Al dossier de premsa, com veurem, es recupera la lletra lligada dels títols de crèdit.



33 Programa de mà del film que es va repartir a la Biennal de Venècia l'agost del 1950.
Fons Josep Benet. Arxiu Nacional de Catalunya.

10.5 - La publicitat i el dossier de premsa

Un dels aspectes que més crida l'atenció de la campanya duta a terme per *Estela Films* per tal de promocionar la seva *Ventafocs* és l'ús de les tècniques de marxandatge més modernes que, si bé avui en dia són moneda corrent, a l'època no ho eren tant. De cara a la premsa, es confeccionava un dossier publicitari que és un clar antecedent dels *press-books* d'avui en dia:

Durant molt de temps, en l'argot cinematogràfic es coneixia com a "lanzamiento" el material publicitari imprès que s'entregava als professionals de la indústria en els que se'ls oferia informació sobre la pel·lícula en qüestió i s'hi incloïen suggerències publicitàries. [...] Amb els canvis estructurals en els mitjans escrits i en la distribució i exhibició, els "lanzamientos" van ser substituïts pels *press-books* (que tanmateix han evolucionat amb suports electrònics o amb la seva vinculació a Internet) (Comas, 2003: 205).

A la Filmoteca de Catalunya es conserva un exemplar d'aquests *lanzamientos* que s'enviaven als mitjans. En tractar-se d'un dossier de premsa, cal tenir en compte certa tendència a la exageració característica d'aquest format. La fi justifica els mitjans: l'objectiu era obtenir una major presència comunicativa convencent al periodista o l'anunciant, i per això les dades que hi trobem s'han de prendre amb certa cautela. El dossier de premsa d'*Érase una vez...* fou confeccionat amb posterioritat a l'atorgament del premi de la Biennal de Venècia, ja que aquest hi figura a la tapa. Per tant, s'executà amb posterioritat al 10 de setembre, que és quan va finalitzar el festival, i abans del dia 18 de desembre de l'any 1950, que és el dia de l'estrena del film al Cinema Publi de Barcelona. A Madrid s'estrenà al Cinema Actualidades tres dies després.

Segons Manuel Cubeles (entrevista a l'autora, 2014), el dia abans es va fer la preestrena amb la premsa, moment en el qual es devia repartir el dossier, que s'autopromocionava fent notar l'exemplaritat de la seva proposta publicitària:

Poquíssimes pel·lícules espanyoles poden enorgullir-se de tenir abans de l'estrena una propaganda de rodatge tan intensa i àmplia com l'aconseguida per a "Érase una vez...". La premsa i la ràdio, tan nacional com estrangera, han manifestat la seva simpatia per l'esforç enorme d'Estela Films, destinant a *Érase una vez...* una constant atenció que s'ha traduït en centenars de notes informatives que s'han publicat o radiat durant dos anys, recollides avui en els cinc grans àlbums que Estela Films guarda en els seus estudis (Anòn., 1950: 1).

El material publicitari d'aquests "cinc grans àlbums" plens de notes informatives que recopilà la productora devia ser abundant, doncs quan Walt Disney va denegar l'ús del títol de "La Ventafocs" per al film espanyol ja feia mesos que la propaganda del film estava arribant als mitjans. És per això que el febrer de 1950, deu mesos abans de l'estrena, la productora es va veure obligada a enviar una nota de premsa a nombrosos mitjans informant sobre el canvi de títol forçós tot demanant posar-hi una atenció especial per evitar possibles ramificacions del conflicte (figura 34).



34 Nota de premsa apareguda als diferents mitjans de l'època avisant del canvi de nom del títol. Febrer 1950. Fons Josep Benet. Arxiu Nacional de Catalunya.

Per demostrar la internacionalitat de les crítiques, el dossier de premsa es feia ressò d'una crítica plena d'elogis vinguda d'Itàlia firmada pel crític G.C. Pradela, articulista de *Film*, el diari de la XI Mostra Cinematogràfica de la Biennal, del qual també se'n conserva un exemplar al Fons Josep Benet. Després de consagrar un paràgraf a cadascun dels personatges del film, el dossier de premsa fa una menció especial als cavalls drogats que apareixen en una escena de la pel·lícula, dels quals té la paternitat en Josep Escobar:

A "Érase una vez..." hi intervenen com a ballarins dos cavalls. Amb la seva fantasia i una inspiració dignes de les més famoses estrelles de "ballet", els nobles barroers interpreten un repertori de dansa en el què figuren els gèneres més diversos; una gavota, una dansa apatxe, la dansa de l'arbre i un alegre can-can francès (Anòn., 1950: 2).

En aquest apartat es fa esment de les dificultats tècniques que va implicar la consecució tècnica de l'escena i la difícil coordinació entre el tempo dels dansaires i el de l'animació. En una entrevista personal amb l'autora, en Manuel Cubeles va explicar que realment va ser una escena difícil, tot i que no per les qüestions tècniques, que es reduïen a l'ús de la rotoscòpia a partir de la presa real d'imatges.

Manuel Cubeles estava present un dels rodatges diaris que l'Esbart Verdaguer protagonitzava als estudis *Orphea Films* quan es va intentar abordar l'escena dels cavalls. La persona que ho havia de fer no se n'havia sortit, ja que el director trobava els moviments excessivament clàssics i l'escena havia de tenir un tarannà més desinhibit perquè havia de ser animada per Josep Escobar.

En Manuel Cubeles es va oferir a improvisar quatre passos davant la càmera intentant cercar l'aire desimbolt que requeria l'escena. Fins a tal punt es va reproduir amb exactitud la dansa que en Manel Cubeles va improvisar davant la càmera als estudis *Orphea Films* que seixanta

anys després, en veure per primera vegada l'escena dels cavalls en la pantalla d'un DVD, el coreògraf va ser capaç de reconèixer cadascun dels passos que havia executat.

Val a dir, doncs, que el dossier de premsa, i els mitjans escrits que en reproduïren les notes informatives al llarg de dos anys, van fonamentar el seus articles en dues fal·làcies que escampà interessadament la productora. Els problemes amb l'escena dels cavalls no van ser tècnics, sinó d'ordre més aviat coreogràfic, i la imatge real rotoscopiada no era la de la noia amb vestit i sabates de ballarina que figura al costat d'un fotograma del cavall animat: el mateix Cubeles va improvisar quatre passos davant la càmera tot i tenir dificultats per ballar per culpa d'una bala a la cama que rebé durant la Guerra Civil (López, 2011: 10).

Tot hagués quedat aquí si no fos perquè ens va contactar la ballarina que surt al dossier de premsa, la Carme Mechó (1929), una professora de dansa que no era membre de l'Esbart Verdaguer sinó de la companyia de dansa de Joan Magriñà (1903-1995). Després de tota una vida dedicada a la dansa, Carme Mechó recordava dels moviments rotoscopiats que va ballar davant de la càmera pel film de la Ventafocs (entrevista a l'autora, 2014). Si bé els moviments del Can-can foren obra de la Carme Mechó, en Manuel Cubeles s'adjudicà les voltes amb una cama sola de l'escena dels cavalls drogats. Conseqüentment, per l'escena final dels cavalls drogats es van aprofitar els moviments d'ambdós ballarins: Manuel Cubeles i Carme Mechó.

A la doble plana interior del dossier de premsa apareix una fotonovel·la amb els millors moments de la pel·lícula i una breu descripció de cadascuna de les escenes. No és gratuïta la comparació d'aquestes imatges amb les dels cromos en color que va distribuir la productora com a un element més del marxandatge de l'època, ja que algunes coincideixen (com la primera i la setena) amb el metratge o els cromos. D'altres semblen estar dibuixades expressament per al dossier de premsa (com la segona i la tercera o l'onzena i la dotzena) com si es tractessin de fotografies de rodatge, on alguns elements compositius i d'enquadrament són lleugerament diferents en estar encarades a un suport gràfic imprès.

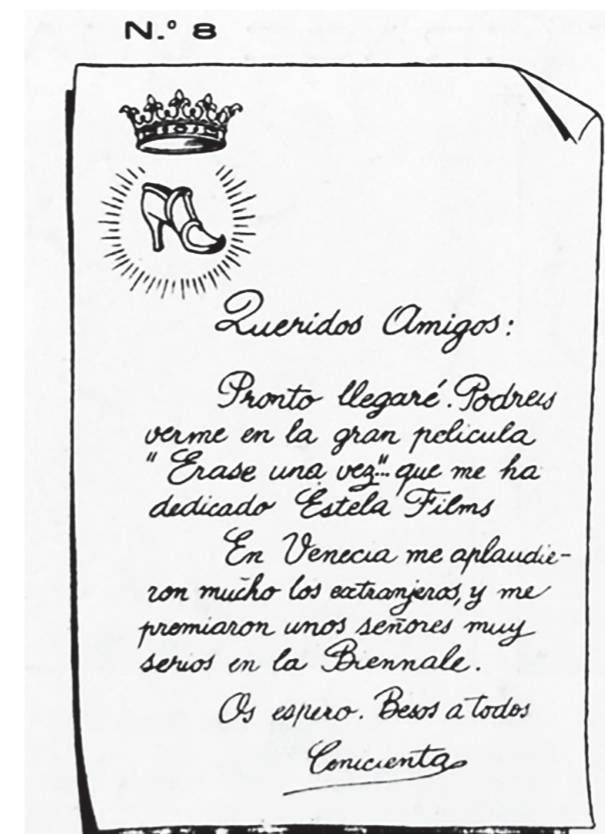
La principal diferència entre els cromos de l'àlbum de la casa *Fehr* i les fotografies per a la premsa és el color, que al dossier de premsa, a les fotos promocionals del film i a la còpia no restaurada de la Filмотeca de Catalunya és inexistent. Contràriament, els cromos i els fons originals del Fons Josep Benet, així com alguns materials fruit de donacions o cessions per part de particulars o col·leccionistes (Joan-Gabriel Tharrats, Emilio de la Rosa, Luciano Berriatúa o Jordi Artigas) són amb color, i per això esdevenen l'única referència que resta dels colors originals que devia haver triat Alexandre Cirici per al film. El material trobat al Fons Josep Benet, amb acetats grapats als fons originals, i la carta de Paquita Granados a Josep Benet del 26 d'agost del 1950 que en parla, fan pensar que aquests originals foren utilitzats per l'editorial *Fehr* per fer la col·lecció de cromos. Per tant, els cromos poden ser una guia orientativa per fer-se una idea del color original del film.

Pel que fa a altres elements del *press-book* utilitzats com a promoció de la pel·lícula, en un requadre hi trobem un petit apunt sobre els elements de marxandatge disponibles:

Ens permetem cridar l'atenció dels senyors empresaris sobre els discs, ninots, àlbums de cromos, llibres, etc... que apareixeran sobre la pel·lícula "Érase una vez..." i que poden ser de gran utilitat pel llançament del film (Anòn., 1950: 6).

L'ús que es fa del futur en aquest paràgraf deixa una incògnita sobre si realment van arribar a comercialitzar-se tots els productes esmentats. Pel que hem pogut comprovar, l'àlbum de cromos es va arribar a fer i també existeixen dues reproduccions d'una mida considerable i fetes amb feltre dels personatges principals, la Ventafocs i el príncep, que conserva la vídua de Josep Benet, i que hem pogut veure en la figura 29.

A la darrera pàgina del dossier de premsa s'oferien en diferents formats i mides els textos i anuncis a disposició de qualsevol mitjà de premsa escrita o radiada que volgués publicitar la pel·lícula. El més original de tots era una carta manuscrita signada per la Ventafocs i amb un segell reial d'una corona sobre una sabata brillant (Fig. 35).



35 Anunci promocional del film al pressbook.

Aquest text promocional el trobem també en el targetó de comunicació de l'estrena del film al Cinema Publi de Barcelona, el 18 de desembre del 1950. Per tant, veiem que el mateix material promocional s'adaptava als diferents mitjans de promoció utilitzats.

Afegirem un darrer apunt en matèria publicitària del film a partir d'un full promocional editat per *Estela Films* en francès del Fons Josep Benet. Aquesta pàgina promocional d'*Érase una vez...* crida l'atenció perquè s'hi veuen modificades algunes informacions del *press-book* que donen a entendre com el material publicitari del film s'adaptava als diferents públics potencials.

Abans de la seva estrena, *Érase una vez...* va estar present a la premsa francesa mitjançant un apunt informatiu al diari *Le Figaro* del 7 de juny del 1950:

Els estudis espanyols volen contribuir a l'esforç europeu en dibuixos animats. Novament estudis especialment equipats estan a punt d'acabar un gran film en colors inspirat en el conte de Perrault: "La Ventafocs". Títol de l'obra: "Érase una vez..." (Il était une fois...). Alexandre Cirici-Pellicer i Josep Escobar en són els realitzadors (Anòn., 1950).

L'anterior nota informativa sembla complementar-se amb el fulletó informatiu d'*Estela Films* on apareix el nom de la productora amb el subtítol: "Producciones Cinematográficas Largo Metraje y Documentales Estudios de Dibujo Animado". En aquest full volant, que molt probablement formava part del material promocional de la pel·lícula que l'equip es va endur a la Biennal de Venècia, la cinta és descrita com a "La versió europea de La Ventafocs: «Érase una vez...»". En la descripció de l'argument ja no trobem la justificació d'una versió de la Ventafocs cristianitzadora, encara que tampoc pagana.

En aquest material promocional no es vincula l'argument del llargmetratge a la versió de Charles Perrault – malgrat que, com hem vist, així es justifica en la tapa del *press-book* –, ans al contrari: es reprova el fet que l'autor francès degui el mèrit de la protagonista al fet de "tenir padrins o padrines". Apel·lant a la universalitat del mite, la versió de la Ventafocs d'*Estela Films* intenta apropar-s'hi amb el respecte "tan sols comparable al d'altres mites com Faust, Antígona, Don Joan o Prometeu".

Aquest fulletó aporta una nova referència pictòrica, materialitzada en el *Llibre dels tornejos del rei René d'Anjou*, il·luminat pel flamenc Barthélemy d'Eyck (1420-1470) entre el 1462 i el 1465. Aquest autor es pensa que podria ser també l'autor d'algunes parts del calendari de *Les molt riques hores del Duc de Berry*, un referent que sí trobem en el *press-book* i en la publicitat que la productora va fer arribar als mitjans espanyols. Un pintor que no apareix

en la publicitat espanyola, i sí que ho fa en la francesa, és el pintor gòtic català Joan Huguet (1412-1492), a qui Alexandre Cirici fa referència en la seva obra *La pintura catalana* publicada el 1959.

L'apunt més curiós d'aquest full promocional s'esdevé quan es fa referència a les danses inserides en el film. Hi trobem la referència explícita a la Tiroitaina – "dansa camperola del segle XV" –, els nans – "dansa dramàtica" –, i els cavallins – "dansa del torneig" –, així com l'Espanyollet – "dansa cortesana de la mateixa època". Tanmateix s'afegeix que "La coreografia conté la reconstitució de danses antigues i la creació de la Dansa dels Cavalls amb passos de Flamenco". Deuria ser una sorpresa pel públic francès anar a veure el film esperant un *zapateao* i trobar-s'hi un Can-can en tota regla.

11. ASPECTES TÈCNICS DEL LLENGUATGE DE L'ANIMACIÓ

Què tenen a veure un soldat grec

fent rodar el seu escut a la llum d'una foguera i l'ànec Donald?

Ambdós il·lustren una de les més antigues ambicions de l'home.

Des que l'home ha tingut imatges, ha desitjat que aquestes es moguessin.

Laffe Locke,

Film Animation Techniques. A Beginner's Guide and Handbook, p. 15.

Durant els anys quaranta, en el camp de l'animació a Catalunya, ja existia un engranatge tècnic consolidat i un coixí empresarial en expansió que havia perfeccionat els seus processos de producció durant els anys trenta, i que després de la Guerra Civil tenia prou solidesa com per produir obres a l'alçada del que s'estava fent a la resta d'Europa²⁵². A aquestes circumstàncies propícies, tan sols enterbolides per les devastadores conseqüències econòmiques i socials derivades d'una guerra fratricida, cal afegir el context d'una política econòmica excepcional, el de l'autarquia, que tancava les portes al producte exterior i promovia la producció cinematogràfica nacional mitjançant lleis ministerials.

A través del film *Érase una vez...*, intentarem dilucidar les causes i la magnitud de l'edat d'or dels dibuixos animats que van protagonitzar els pioners de l'animació espanyola amb seu a Barcelona durant els anys quaranta resseguint els punts clau del desenvolupament tècnic d'aquest llenguatge fins arribar a el cant del cigne que va ser l'estrena de la Ventafocs catalana.

Abans d'encetar el nostre relat històric-tècnic cal aclarir que a la base del cinema d'animació hi trobem dos tecnicismes que són fonamentals en el seu desenvolupament com a llenguatge: l'animació per substitució a partir del fotograma parat

²⁵² Així ho demostra el premi que va rebre *Érase una vez...* a la Biennal de Venècia del 1950.

(*stop motion substitution/animation*)²⁵³, un recurs a bastament utilitzat en els trucatges cinematogràfics, i el seu ús sistematitzat mitjançant l'animació fotograma a fotograma (*frame by frame*), que és el principi tècnic que confegeix moviment a un dibuix i és conseqüència del pas de manovella característic d'algunes càmeres cinematogràfiques²⁵⁴. Pel que fa al fotograma parat, algunes fonts en documenten la invenció a mans de Georges Méliès, que va aturar un rodatge al carrer mentre passava un carruatge i el va reprendre quan passava un cotxe de morts, creant per juxtaposició la substitució de l'un per l'altre en la projecció posterior²⁵⁵. Amb aquest truc va realitzar *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (1896), un curtmetratge protagonitzat per la parella Méliès-d'Alcy. En el món imaginari d'un prestidigitador com Méliès, la dona esdevé objecte i mitjançant la tècnica del fotograma parat desapareix en la pantalla tal i com ho feia en els números de màgia, fent intermitent i intranscendent la seva presència dramàtica.

La dona objecte, ja sigui per la seva bellesa o com a fruit d'una llarga tradició heretada del món de la màgia, farà de *partenaire* de l'home protagonista, el mag, i com a tal poblarà els films de Georges Méliès i de Segundo de Chomón. En el seu *Hotel électrique* (1908) l'aragonès va animar objectes inerts que afaitaven l'home protagonista amb una finalitat higiènica i embellien la protagonista mitjançant una pinta que la pentinava i li recollia els cabells. És per això que es parla de Segundo de Chomón com a un dels pioners de l'animació en general, i més concretament de l'*stop motion*, o animació amb objectes o ninots articulats²⁵⁶.

²⁵³ L'empresari francès Léon Gaumont (1864-1946) va patentar aquesta tècnica que consistia en "parar i engegar novament la càmera després d'haver produït algun canvi a l'escena filmada" (Beck, 2004: 12).

²⁵⁴ També anomenat imatge per imatge: "Procediment de filmació emprat en el cinema d'animació que consisteix en l'exposició un per un dels fotogrames de la pel·lícula a intervals regulars. Aquesta tècnica és la base d'una gran part dels efectes especials del cinema i dels dibuixos animats i s'utilitza també en tècniques d'anàlisi de moviments ultralents" (Pérez, 1995: 77)

²⁵⁵ El mateix Georges Méliès ho explicava en un text de l'any 1907, *Les vues cinématographiques*, que es pot consultar als dossiers de la Cinemateca de Quebec, núm. 10, del 1982: <http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/les-vues-cinematographiques/>

²⁵⁶ Pel que fa al pionerisme animat, és molt interessant veure la polèmica que es va generar en aparèixer un film del 1906, *Le théâtre du petit Bob*, d'autor encara poc conegut, i que podria ser de Segundo de Chomón. El dubte sorgeix en comparar-lo amb el film que l'aragonès havia dirigit el 1909: *Le théâtre électrique de Bob* (Minguet, 2010: 97).

Un altre exemple primerenc de la tècnica del fotograma parat el trobem en el curtmetratge *L'execució de Maria I, reina d'Escòcia* (*The execution of Mary, Queen of the Scots*, 1895) de Thomas Clark i Thomas A. Edison²⁵⁷. Aquesta cinta, que està inspirada en la història d'una dona real, Isabel I (1533-1603), que ordena la decapitació d'una altra, la Reina Maria Estuard (1542-1587), no va ser interpretada per cap dona. Mitjançant la tècnica del fotograma parat, es va substituir la reina executada per un ninot, però tanmateix el paper de reina va ser assignat al tresorer de la *Kinetoscope Company*. En aquest cas, malgrat calia introduir una dona en l'imaginari d'aquest relat perquè la presència femenina estava documentada històricament, es va recórrer a un home per exercir el paper de la reina escocesa.

Pel que fa al llenguatge animat a casa nostra, el cas dels pioners de l'animació a Catalunya és força singular: acabada la Guerra Civil, i malgrat trobar-se en un país devastat econòmicament i dividit socialment, aparegueren dos nous estudis d'animació a la capital catalana. Ambdós foren creats per editors que, tenint un planter de dibuixants al seu càrrec, decidiren arriscar-se en el naixent món de l'animació. Jaume Baguñà, editor de la revista *En Patufet*, i Alejandro Fernández de la Reguera, editor de revistes com *El hogar y la moda* o *Lecturas*, creen gairebé de manera simultània els seus estudis d'animació un cop acabada la conflagració.

El moment era tècnicament propici, encara que no ho fos el context, ja que el llenguatge de l'animació havia superat la pura experimentació dels anys vint i permetia la producció en sèrie característica de l'economia de la comunicació de masses. La indústria de l'animació ja havia automatitzat els seus processos de producció a principis dels anys trenta, adquirint definitivament la barra de pivots o *pegbar*: un sistema de perforacions que permetia vincular el personatge i el fons de manera indissoluble patentat per Raoul Barré (1874-1932) (Duran, 2008: 15).

²⁵⁷ Cf. Duran, J., *El cinema d'animació nord-americà*, p. 13.

Gràcies al sistema de producció desenvolupat per l'animador Winsor McCay i basat en el *system or split division* (una pràctica professional que dividia l'animació a partir de fotogrames clau i no de la seqüencialitat del moviment)²⁵⁸ es va fer un gran pas a l'hora de controlar els temps de les animacions i poder reutilitzar-ne aquelles que estaven construïdes a partir de cicles constants. Winsor McCay va sistematitzar aquest procediment i el va utilitzar en el seu espectacle multimediàtic *Gertie de Dinosaur* (1914). També fou l'autor d'un dels primers *fake documentaries* amb maquetes, com *The sinking of Lusitania* (1915), on recreava l'enfonsament de l'esmentat vaixell (Beck, 2004: 20).

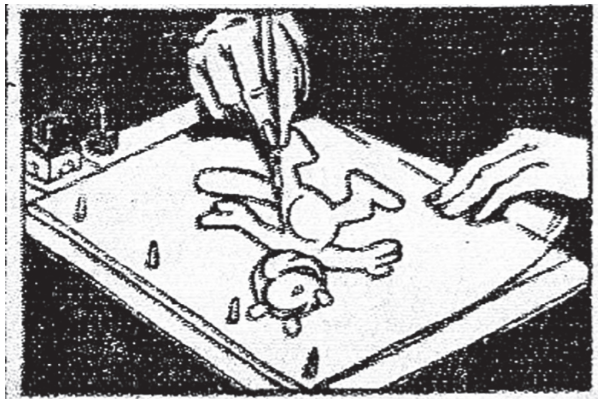
L'any 1914 va ser un any important a l'hora de definir les rutines de producció de l'animació per convertir-la en una indústria. El productor canadenc Raoul Barré establia la barra de pivots com a element imprescindible per a la producció en massa, mentre Earl Hurd (1880-1940) patentava uns fulls plàstics transparents fets d'acetat. Els acetats transparents permetien veure el fons i acolorir amb *gouache* i tinta el moviment del personatge per cada fotograma. Així els elements més estàtics, com els fons, es dibuixaven un sol cop en paper i els que requerien moviment, en acetat. Primer es feien les proves de línia en paper, i quan aquestes demostraven que l'animació era correcta²⁵⁹, es calcava el moviment definitiu en acetat, que era més car, amb tinta xinesa negra i per la part de sobre. Finalment, i en funció del suport final del film, s'hi afegien per la part de sota els colors o la gama de grisos de la paleta de color de cada personatge.

Josep Escobar ens ho explica a la historieta d'una pàgina del TBO que l'any 1946 va dedicar a la confecció i evolució tècnica dels dibuixos animats. En una de les seves vinyetes

²⁵⁸ Per sistema de divisió (*system division*) entenem el procediment que consisteix "a dibuixar una acció en postures, en lloc de dibuixar-la en ordre seqüencial, de manera que es dibuixa la primera posició, la intermèdia i la darrera, i després les intermèdies a aquestes" (Duran, 2008: 15).

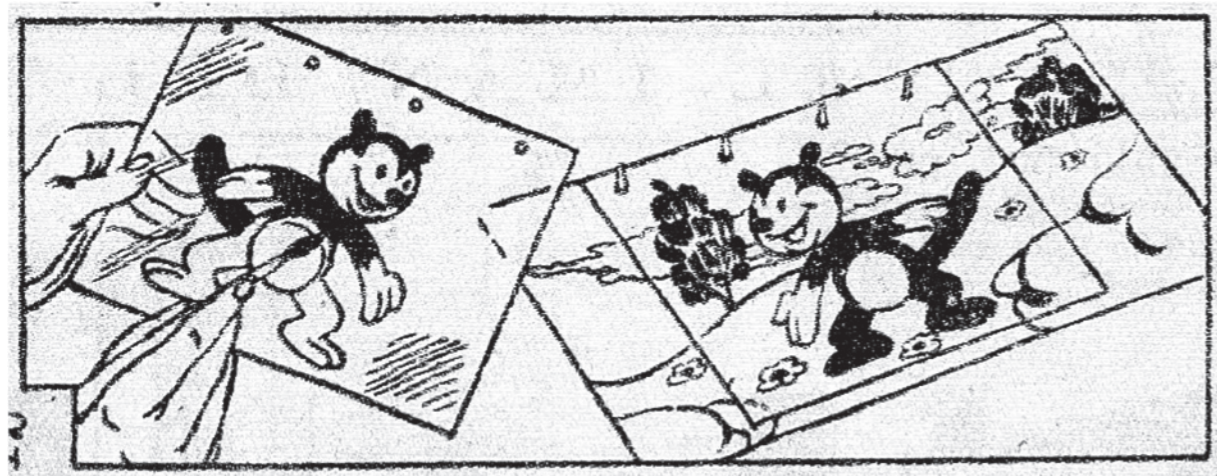
²⁵⁹ Abans de dibuixar l'animació a l'acetat, calia comprovar que estava correctament dibuixada sobre el paper. El moviment es podia comprovar passant ràpidament les fulles de paper dibuixades, però com apuntaven els animadors de Disney Ollie Johnston i Frank Thomas: «l'única manera de saber com es veuria [l'animació] era filmant els dibuixos. Això es deia *pencil test* (prova de línia) i donava a l'animador i a Walt una oportunitat de fer correccions abans que l'escena es passés a tinta i es filmés" (Pagès, 2019: 188).

se'ns mostra el sistema de pivots de Raoul Barré. Aquest sistema va permetre als animadors tenir punts de referència a la part superior dels dibuixos que donaven estabilitat al moviment dels diferents fotogrames de l'animació (figures 36 i 37).



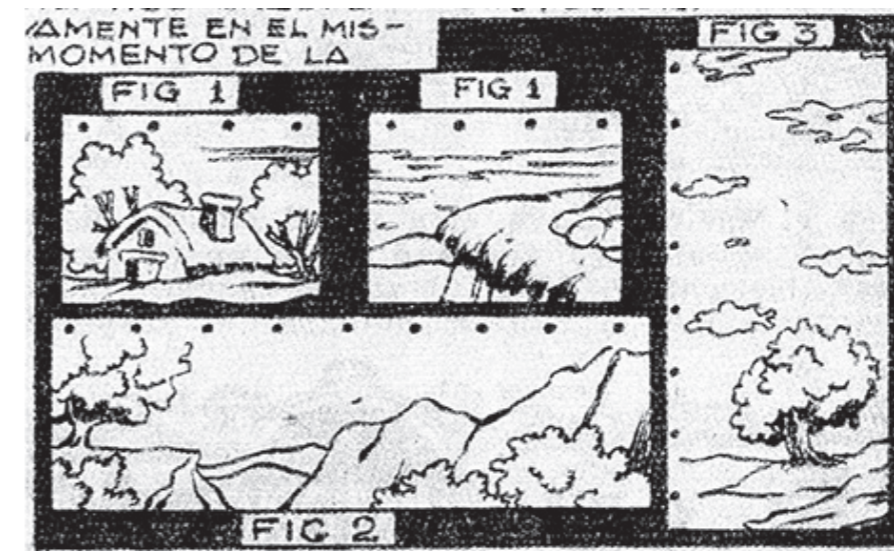
36 Vinyeta de Josep Escobar per al TBO del 1946 que mostra el sistema de pivots de Raoul Barré.

A la vinyeta següent podem veure com gràcies a la patent d'Earl Hurd, els personatges eren dibuixats en acetats transparents, que permetien veure el fons, i els decorats van acabar sent confeccionats definitivament en paper, un material molt més barat i més dúctil a l'hora d'afegir-hi el color. Amb aquesta vinyeta Josep Escobar emfasitzava la reutilització que es feia dels decorats en animació gràcies a l'ús de l'acetat, una idea que va ser sistematitzada pel pioner de l'animació americana Randolph Bray (1879-1978) i el seu estudi.



37 Vinyeta del TBO del 1946 que mostra un animador dibuixant sobre acetat.

La possibilitat de moure el fons de manera independent als personatges va esdevenir una realitat gràcies a l'animador americà Bill Nolan (1894-1954), i aquest principi el veurem exemplificat en la següent vinyeta, en la qual Escobar explica la relació entre la càmera i el fons. A aquesta vinyeta Escobar dibuixa diversos paisatges que comporten diferents moviments de càmera. Com que la mida del decorat depèn del moviment de l'escena, la figura número dos comportarà un moviment horitzontal mentre que el paisatge número tres serà utilitzat en moviments verticals de la càmera.



38 Vinyeta del TBO del 1946 que mostra diferents fons en funció del moviment de càmera.

Un altre dels elements tècnics fonamentals en el procés de producció de l'animació tradicional, i del qual parlarem tot seguit, va ser la rotoscòpia, que Walt Disney va institucionalitzar en fer el seu primer llargmetratge l'any 1937: *La Blancaneu i els set nans*.

11.1 - La rotoscòpia

Dotze dies de treball als Estudis Orphea Films de Barcelona, i la construcció de cinc grans decorats van ser precisos pel nostre propòsit.

Expedient de censura 36/3385, p. 21.

Encara que hi hagi qui afirmi que a *Érase una vez...* es va utilitzar per primera vegada al nostre país la tècnica de la rotoscòpia (Porter, 1998: 269), val a dir que el seu ús és evident en una animació d'Enric Ferran de l'any 1934-35 realitzada per a un anunci de la RCA Radio, i que es troba dipositada a la Filmoteca de Catalunya. En aquest sentit, Luciano Berriatúa ha trobat fotogrames rotoscopiats de l'època de *Civilón* (1942-1945), la sèrie rodada als *Dibujos Animados Chamartín* (Fons Luciano Berriatúa)²⁶⁰. Per tant, l'ús de la rotoscòpia al nostre país és anterior a l'animació del film de Josep Benet.

Actualment la rotoscòpia és un terme que s'utilitza en postproducció digital per aconseguir determinats efectes especials, i a grans trets s'aplica a qualsevol operació en el metratge del film que impliqui el rastreig d'objectes mitjançant màscares. Aquesta tècnica pren el nom de l'aparell que es feia servir per dur-la a terme: el rotoscopi. Es tracta d'un aparell que va començar a utilitzar-se en els estudis d'animació a partir de l'any 1917, quan els germans Fleischer, creadors de *Beety Boop* o de *Koko the clown*, el patentaren.

²⁶⁰ Luciano Berriatúa posseeix en la seva col·lecció particular els originals rodats amb actors (un d'ells, Josep Escobar) d'una escena rotoscopiada de *Civilón en Sierra Morena* (Josep Escobar, 1942).

A Espanya no hi havia cap empresa que fabriqués rotoscopis: cada estudi se les empescava per fer-se'n un de manera casolana (com passava a *Dibujos Animados Chamartín*) o comprar-lo a l'estranger (com Josep Serra i Massana, que en tenia un de francès²⁶¹). El procés era prou simple: un cop s'havia rodat la pel·lícula amb personatges reals, un projector s'encarregava de projectar-la en un tauler amb un vidre translúcid a sobre del qual els animadors hi situaven el paper. Dibuixant l'acció fotograma a fotograma, l'animador no s'havia de preocupar per la continuïtat del moviment, que li venia donat per la imatge projectada, i es podia concentrar en la deformació dels personatges per inserir-los en el món del *cartoon* propi del cinema d'animació.

Josep Escobar ens explica el funcionament de la rotoscòpia a les vinyetes del seu còmic per al TBO titulat *Los dibujos animados. Cómo se realizan* (veure annex VI). Encara que Escobar no faci servir el terme "rotoscòpia", n'introdueix la tècnica amb una imatge que ens mostra una nena vestida de caputxeta vermella i un home a quatre grapes fingint ser un llop. Al seu voltant hi ha tècnics que s'encarreguen d'il·luminar-los com si fossin actors d'un film. Josep Escobar diu en el text que després de tenir enllestit el guió tècnic, el literari i el musical, cal encetar el procés de rotoscopiats gravant els actors que esdevindran personatges animats.



39 Vinyeta del TBO del 1946 on veiem el rodatge dels actors de carn i os que seran rotoscopiats.

²⁶¹ Cf. Artigas, J., *Josep Serra Massana (1896-1980), pioner del cinema d'animació publicitari, i l'entorn de l'animació catalana a l'època de la República*, p. 196.

Al centre de les tres vinyetes següents Josep Escobar dibuixa un animador utilitzant el rotoscopi. Si bé allò que ell veu projectat sobre el banc de fusta és la imatge rodada amb actors reals, a la seva dreta s'amunteguen els fotogrames que l'animador ha fet dibuixant a sobre de cadascuna de les imatges projectades. A la vinyeta de l'esquerra de l'animador podem observar unes tisores tallant els fotogrames rodats amb personatges reals. El text ens informa que cadascuna de les escenes es tallava físicament i s'assignava a un animador perquè la dibuixés. A la vinyeta de la dreta de l'animador hi ha un pla detall de dos fotogrames. El de la dreta és el fotograma amb actors reals abans de passar pel rotoscopi, i el de l'esquerra és un fotograma definitiu dibuixat per l'animador després de passar pel rotoscopi.



40 Vinyeta del TBO del 1946 que mostra el procés de rotoscòpia.

Podem comprovar que aquestes tres imatges contigües són denses tan conceptualment com gràfica, i en conseqüència Josep Escobar utilitza diferents recursos del còmic per alleugerir-les visualment. La imatge central de l'animador no està emmarcada per cap vinyeta, expandint així l'acció rotoscòpica en el temps i atorgant-li una centralitat compositiva que és subratllada per la presència de la figura humana, encara que aquesta es trobi d'esquena.

En el cas del film d'*Érase una vez...* els actors encarregats d'executar les coreografies ideades per Manuel Cubeles, i que serien la base de la rotoscòpia, eren membres de l'Esbart Verdaguer, que just en aquella època coneixia un moment d'esplendor després de debutar l'any 1947 al Palau de la Música. Manuel Cubeles recordava les filmacions de les coreografies per part de l'Esbart Verdaguer amb molt d'afecte perquè són les úniques filmacions que resten de les danses d'aquest Esbart que va marcar un abans i un després en la recuperació d'uns balls populars en perill d'extinció (Cubeles et al., 2016: 63). A part del testimoni de Manuel Cubeles, hem pogut recuperar també el d'un dels dansaires del ball dels cavallins, en Joan Mendizábal, que recordava les dues setmanes de rodatge extenuant des de les nou del vespre, quan tots els membres de l'Esbart acabaven la feina remunerada, fins a les sis de la matinada (entrevista a l'autora, 2014).

En l'expedient de censura del film apareix el pressupost total del film de dibuixos animats: una producció que va durar 24 mesos i va costar un total final de 4.372.521,55 pessetes, sent la partida de major cost la del personal tècnic-artístic en ascendir a gairebé la meitat del total, 2.074.264,95 pessetes. Gràcies a aquest document, sabem que la partida de "Vestuari i atrezzo" del film va anar "destinada a la presa directa del Ballet Esbart Verdaguer, per a les 6 danses i pantomimes rodades", amb un cost final de 16.972,80 pessetes²⁶².

Hem pogut documentar cinc de les sis danses esmentades en el pressupost que apareix a l'expedient de censura del film, que són la Tirotitaina, l'Espunyolet del Ripollès, el ball de nans d'Olot, el ball dels cavallins i el dels fallaires. De la sisena dansa mencionada en l'expedient de censura no se n'ha conservat cap document visual ni apareix en el metratge final o en els descarts recuperats en els darrers anys. En Joan Mendizábal, que en ser membre de l'esbart va estar present en els dotze dies de rodatge, tampoc n'ha pogut donar cap informació, ja que ell afirma que l'Esbart Verdaguer només va ballar cinc danses per al

²⁶² Expedient de censura 36/3385, p. 68.

film als estudis *Orphea Films*. Malgrat tot, veurem que tant l'expedient de censura com en Joan Mendizábal tenen raó.

En l'entrevista feta per María Manzanera a Josep Escobar (Manzanera, 1993), que reproduïm a continuació, aquest esmenta una seqüència que s'esdevé al barri humil dels sabaters, on els heralds i el príncep van a parar per trobar la propietària de la sabateta de cristall, i que va ser animada mitjançant la rotoscòpia. Ja que la música que va triar el compositor de la banda sonora per aquesta escena, en Rafael Ferrer-Fitó, és una peça de jazz molt rítmica, els actors que devien oferir els seus moviments per a ser rotoscopiats podien haver estat els integrants del grup de jazz que va executar musicalment el número dels sabaters per a la banda sonora del film.

En el seu llibre dedicat a l'animació espanyola, María Manzanera pregunta a Josep Escobar per l'escena de la Tirotitaina, que és la primera dansa que apareix en el llargmetratge executada per l'Esbart Verdaguer i que s'esdevé dins una mena de caixeta de música amb la qual els patges volen distreure la jove Ventafocs:

M.M.- Va tenir alguna dificultat especial en haver de barrejar imatge real amb dibuixos durant la seqüència de la caixa de música?

J.E.- No, aquestes escenes es van rodar com ho feia Walt Disney, es roda la imatge real i després es projecta fotograma a fotograma en un vidre translúcid posat com si fos un taulell. El pitjor d'aquesta tècnica és que les proporcions d'un home i les d'un ratolí no són les mateixes, i s'han d'anar variant. Al ball dels cavalls d'*Érase una vez...*, els cavalls no són cavalls sinó que són noies d'un grup de ball que van fer de models. Amb el carrer dels sabaters va passar el mateix, canten i es mouen seguint el ritme de la cançó, com en el ball de la Ventafocs i el príncep. Tot està tret d'imatge real (Manzanera, 1992: 199).

Una altra de les pistes que hem seguit per verificar que la sisena dansa que apareix al film és la dels sabaters és una llista manuscrita que apareix en els apunts que Cirici Pellicer va fer per la producció del film, i que es troben actualment dipositats a la Filmoteca de Catalunya. En aquests apunts apareixen els dibuixos del vestuari de les cinc danses executades per l'Esbart Verdaguer que ja hem mencionat, i entremig hi trobem una llista en forma d'apunt: "Sabaters, Cavalls, Cançó ventafocs, Nans, Espunyolet, Tirotitaina" (annex V). Encara que es tracti d'una llista sense cap altra descripció aclaridora, la seva ubicació entre els apunts visuals del vestuari de les danses del film fa pensar que l'escena dels sabaters es trobava entre les sis que es van rodar als estudis *Orphea Films*.

Com hem comentat, i gràcies al testimoni de Manuel Cubeles, sabem que el moment més extravertit de la dansa dels cavalls el va protagonitzar ell, improvisant al plató de rodatge i solucionant la manca de frescor que exigia als dansaires el director d'escena en aquell moment. Les voltes del cavall sobre si mateix, aguantant-se sobre una pota, eren una marca de la casa Cubeles. Aquesta particularitat es deu a la bala explosiva que va rebre Manuel Cubeles al front de Balaguer en ser-hi destinat pel XVIII Cos d'Exèrcit durant la Guerra Civil²⁶³. En la mateixa lleva del biberó hi havia també Josep Benet i Morell, a qui Cubeles coneixia de la Federació de Joves Cristians de Catalunya. Gràcies a l'efectivitat del doctor Josep Trueta, la cama ferida de Manel Cubeles no va haver de ser amputada, però després de la Guerra Civil el fundador de l'Esbart Verdaguer ja no podria tornar a ballar com ho feia abans (López, 2011: 10).

Anys després, Josep Escobar es lamentava de no haver fet tota la pel·lícula amb rotoscòpia (Candel, 1993: 67), ja que en el film aquesta tècnica es troba documentada en tres escenes: el ball de la Ventafocs, el ball dels cavalls i la seqüència dels sabaters. Tanmateix, alguna de les escenes on apareix la Ventafocs, com quan se'ns mostra per primera vegada o en l'escena de la tomba de la mare, el seu tractament marcadament realista fa pensar

²⁶³ Entrevista a Manuel Cubeles apareguda a la *Revista Musical Catalana*, núm. 315, 2011, p. 10.

que es devia tractar d'escenes fetes també seguint aquesta tècnica. La resta d'escenes delegaven en la perícia dels animadors el fet de trobar el tempo just d'animació dels personatges o, si més no, l'ús de la rotoscòpia no és tan evident com en les escenes esmentades. El director d'animació recorda amb certa recança a l'historiador Jordi Artigas que no sempre pogués treballar amb rotoscòpia:

Suposo que vostè ja coneix la tècnica de Walt Disney, que filmava tota la pel·lícula abans amb personatges vivents. I amb la seva música i amb el seu diàleg, els efectes, tot. En canvi nosaltres no: tot el que teníem era un mirall una mica gran i ens n'havíem d'anar allà, davant del mirall, i fer postures i copiar-les. Però el temps, que en el cinema és el tot, l'havíem de calcular una mica a ull, de manera que dibuixaves una escena que pensaves que havies fet qui sap què i quan es visionava la pel·lícula t'enduies un disgust d'aquests tan grossos. Jo he patit molt, molt, molt (Fons Artigas, 1981).

Acostumat a la simplicitat de la narració d'una anècdota mitjançant la historieta, la feina d'un animador, que implica un treball en equip i una estilització del moviment real sense unes pautes exactes, angoixava el creador de Zipi i Zape. Si a això li sumem la mala remuneració que rebia l'animació respecte les historietes, que també eren mal pagades però que se'n necessitaven en gran quantitat per poder oferir vàries revistes que sortien al carrer cada setmana, s'entén perquè Josep Escobar ha passat a la fama pels seus dibuixos i en canvi és poc coneguda la seva tasca com animador²⁶⁴.

Tot i la complicació que implica aconseguir animar un personatge a partir del no res, aquí és on radica l'art de l'animació. Allò que fa de l'animació un llenguatge específic és el grau d'estilització de la realitat que s'aconsegueix anant més enllà de la simple còpia dels moviments captats del món que ens envolta.

²⁶⁴ Per aprofundir en la vessant de Josep Escobar com a animador, consultar Pagès, M., 2019. Josep Escobar: la imaginación desbordante de un pionero de la animación. *Con A de animación*, 9, pp. 174-189.

D'aquí sorgeix la incertesa del creador, que a través d'un procés difícil i tècnicament complicat, ha de donar vida al dibuix inert per crear una personalitat, una manera de caminar, una caiguda d'ulls, un arrufar les celles i unes accions deformades temporalment però que porten dins seu una emoció. És a partir d'aquesta emoció, i no de la còpia d'aquesta, que l'empatia amb el dibuix animat és possible. Però per atènyer-la, cal crear un món diferent, amb paràmetres nous però versemblants que donin ganes a l'espectador de viure-hi durant una hora i mitja. Com molt bé ho resumeixen els veterans animadors anglesos Roger Manvell i John Halas:

El procés de recreació exacta de la realitat mitjançant dibuixos animats és tan difícil tècnicament que sempre és preferible filmar directament una escena que intentar-la reconstruir minuciosament per mitjà de dibuixos. Els dibuixos animats, per tant, sempre han suposat un cert grau d'estilització tràgica. En això radica precisament la seva personalitat i encant (Manvell i Halas, 1980: 14).

Actualment la tècnica de la rotoscòpia ha estat superada pel *motion capture*, mitjançant el qual uns sensors situats a diferents parts del cos d'un actor o actriu reproduïen la informació del seu moviment i la traslladen a un ordinador on es carrega el cos modelat del personatge d'animació i es substitueix pel de la persona capturada. Això permet veure en temps real l'actuació de l'interpret real amb el model del personatge animat.

En el metratge d'*Érase una vez...* cal diferenciar la presència de les imatges reals a través de la rotoscòpia, que les modifica en major o menor mesura i les insereix en la trama argumental, de la inclusió de metratge, rodat en estudi i interpretat per persones reals, en el si de la narració. A la Ventafocs catalana, en inserir el metratge amb actors reals, no hi ha una interrelació directa entre els dos mons, el real i l'animat. Aquest recurs, que ja havia estat experimentat per Disney a *Alice Comedies* (1924-1927) i que reprendria el cinema

digital amb *Qui va enganyar Roger Rabbit* (*Who framed Roger Rabbit?*, Robert Zemeckis, 1988), al film no es va explotar fins a les seves darreres conseqüències narratives. Com veurem, la presència humana del film es justifica mitjançant diferents subterfugis narratius per tal que els dos llenguatges no arribin a interactuar.

La dansa dels cavallins que va executar l'Esbart Verdaguer als estudis *Orphea Films* apareix en el llargmetratge com un espectacle de cavallers que convoca el mag Murgo amb la seva màgia i que és observat des d'un púlpit reial per la Ventafocs i el príncep. Per tant, l'aparició d'aquesta dansa característica del dia del Corpus és més aviat una mena d'artifici sorgit d'un encantament que no pas uns personatges reals inserits en la narració per interactuar amb els personatges dibuixats. La diferència entre el nivell on se situen els dibuixos animats, a dalt d'una mena de tribuna que dona al pati on ballen els cavallins, i el nivell on apareixen els ballarins reals filmats, a peu de terra, no deixa cap mena de dubte sobre la impossibilitat de barrejar els dos mons tan a nivell físic com narratiu. La convenció del pla-contraplà tampoc els permet la convivència en un mateix enquadrament.

Una cosa semblant succeeix a la introducció del film. Un dels patges de la Ventafocs, per tal de distreure-la, acciona una petita manovella d'una caixa de música. Sonen les primeres notes del ball de la Tirotitaina mentre veiem la Ventafocs i els seus companys de joc observant l'interior de la caixa, on uns autòmats executen la dansa originària del Pallars. Quan la càmera entra dins la caixa, ens adonem que els dansaires són els membres de l'Esbart Verdaguer executant aquest ball. Els decorats i el vestuari d'aquesta escena segueixen l'estil que Alexandre Cirici va dissenyar pels espectacles de l'Esbart Verdaguer (Fons Alexandre Cirici). Un cop més, no hi ha una intervenció directa del món filmat de la realitat amb el del dibuix animat, i aquesta vegada l'oposició no s'exerceix des de l'eix vertical, com passava amb el ball dels cavallins, sinó que s'esdevé horitzontalment mitjançant l'oposició dins-fora. El joc metalingüístic amb l'espectador és evident: els que haurien d'estar a fora (del film) en ser persones de carn i os, com el públic,

són dins i els que haurien d'estar dins (de la ficció) en ser dibuix animat, es troben a fora (de la caixa de música). El so dels esclots que duen els dansaires imprimeix un ritme sec a la dansa que també caracteritza l'execució musical mecànica de les caixetes de música.

Hi havia una altra escena que no apareix en el muntatge definitiu però ha quedat documentada en la premsa de l'època²⁶⁵: es tracta del ball dels fallaires. Han arribat fins a nosaltres diverses proves documentals del rodatge d'aquest ball: el testimoni d'un dels dansaires que hi va participar, en Joan Mendizábal, els figurins confeccionats per la Montserrat Mainart (1928-2015) de les danses que apareixen en el llargmetratge, i que es conserva al Fons Alexandre Cirici de la Filmoteca de Catalunya, i algunes fotografies aparegudes a la premsa de l'època, com és el cas de la revista especialitzada en cinema *Fotogramas* del 3 de març del 1950.

Els dansaires del ball dels fallaires eren exclusivament masculins i dansaven amb el pit descobert i una torxa a cada mà. Aquest ball i el dels nans d'Olot es van excloure del muntatge final segurament degut a un excés de parts dansades dins el metratge i, segons Luciano Berriatúa, per una crítica de l'època apareguda a l'ABC que incidia en la sobreabundància de balls en el film²⁶⁶. Pel que fa als fallaires, probablement la nuesa dels participants tampoc responia als canons censors de l'època però sí a la necessitat de practicar i coreografiar aquesta dansa que, a partir d'aquell moment, restaria durant anys en el repertori habitual de l'Esbart Verdaguer. Una altra de les crítiques que no van ser favorable a la inclusió dels ballets va ser la d'Antonio Barbero apareguda a la revista *Cámara*²⁶⁷.

²⁶⁵ *Fotogramas*, 3 de març del 1950.

²⁶⁶ Crítica publicada a l'ABC del 22 de desembre del 1950, p. 33, i que està signada amb el pseudònim de "Donald", sota el qual es podria amagar el crític cinematogràfic d'aquest mitjà Rafael Martínez Gandía (1907-1973).

²⁶⁷ Barbero va trobar excessiva la inclusió d'escenes en presa directa no només per "innecessàries i perquè desentonen amb l'harmonió conjunt, sinó perquè el color, discret i fins i tot aconseguit en molts moments, descobreix el seu greu defecte de falta de sincronisme en les escenes rodades amb els dansaires i ballarines de veritat", Barbero, A., 1951. Crítica de estrenos, *Cámara*, número 192.

Del ball de nans d'Olot es té constància gràcies a la donació de la vídua del fundador d'*Estela Films*, Jordi Tusell, de tres versions d'una seqüència del film amputada i que va ser restaurada per la Filmoteca Espanyola l'any 2009. En aquests retalls escapçats, hi apareixen els nans d'Olot en una mena d'encanteri confabulat per un dels personatges, el mag Murgo. En aquesta seqüència inèdita, els nans dissenyats per Alexandre Cirici executaven el seu ball representatiu després de sorgir d'una mena de bolets animats i es transformaven progressivament fins a barrejar-se de nou amb el llenguatge animat.

El material que la vídua de Jordi Tusell va depositar a la Filmoteca Espanyola era un nitrat de 35mm corresponent a quatre còpies de la mateixa seqüència del film, en diferents estats de degradació i color. Aquesta escena, que incloïa la dansa dels nans, segurament havia estat extirpada de diferents còpies d'exhibició que ja havien passat pels cinemes. Per tant, la mutilació no es devia al distribuïdor, que ja l'hagués tallat amb anterioritat, sinó al productor, que podia haver fet cas a les crítiques aparegudes als diaris extirpant el ball de nans²⁶⁸. El material d'aquests quatre retalls es va duplicar passant-lo a 35mm en Eastmancolor l'any 2009 (Berriatúa a l'autora, 2013).

Una escena clarament rotoscopiada i transformada al llenguatge del dibuix animat pel dibuixant Joan Ferràndiz fou el ball de la Ventafocs i el príncep, que dos dansaires de l'esbart, en Joan Closa²⁶⁹ i la Victòria Antonio²⁷⁰, es van encarregar d'executar al ritme de les notes de l'Espunyolet del Ripollès. També fou una transcripció rotoscopiada de metratge rodat als estudis *Orphea Films* l'escena dels sabaters, que treballen al carrer i a qui el príncep s'acosta per trobar el creador de la famosa sabata de cristall. Els sabaters es van passant la sabata mentre entonen un jazz hot que en realitat va ser filmat per intèrprets reals. Segons l'expedient de censura, la música havia estat enregistrada prèviament per una "orquestra

268 Hipòtesi proposada per Luciano Berriatúa en analitzar el material recuperat.

269 En els programes de mà de l'Esbart Verdaguer hem trobat informació sobre Joan Closa però no de Victòria Antonio.

270 Manuel Cubeles a l'autora, entrevista 2014.

de jazz formada per primeres figures del gènere²⁷¹". Els intèrprets dels quatre sabaters solistes foren els integrants del *Quartet Vocal Orpheus*, com hem comentat en parlar de la banda sonora del film, però desconeixem si foren els actors rotoscopiats d'aquesta escena.

L'Esbart Verdaguer fou un bastió encobert que perseguia protegir la cultura catalana durant el franquisme mitjançant la dansa. En la seva fundació hi ha la confluència de Josep Benet i Manuel Cubeles en el si de la Federació Catalana de Joves Catòlics. Benet, en tornar del servei militar, havia format l'Esbart Iuventus, i no trigà a encomanar-li la direcció a Manuel Cubeles (López, 2011:10). El debut de l'Esbart Verdaguer al Palau de la Música l'any 1947 va demostrar que aquesta companyia estava en plena efervescència, i comptava amb nous fitxatges com el documentalista Oriol Pascual (-)²⁷² i el mestre Lluís Moreno Pallí (1907-1974). També en formarien part l'Alexandre Cirici i el Jaume Picas, que desenvoluparien un rol cabdal en la confecció de vestuaris i coreografies, tan de l'Esbart com del film *Érase una vez...*

El mecenes, tan del film com de l'Esbart, fou Fèlix Millet i Maristany, nét del fundador de l'Orfeó Català, Lluís Millet. La presentació oficial de l'Esbart, legalitzat l'any 1947, es va fer el 18 d'abril de 1948 al mateix Palau de la Música on dos anys abans havia debutat l'Orfeó Català²⁷³. Els dissenys i vestuaris confeccionats per Cirici i Picas van ser un dels elements d'atracció del públic, que fruïa per primera vegada de les danses tradicionals sense haver de passar per la convencional gandal o les mitenes. D'aquesta llibertat a l'hora de dissenyar el vestuari se n'aprofitaria el llargmetratge de la Ventafocs, que es crearia a partir del profund coneixement sobre la història del vestit que posseïa Alexandre Cirici²⁷⁴.

271 Expedient de censura 36/3385, p. 20.

272 Oriol Pascual apareix als títols de crèdit del film com a regidor.

273 Cf. Massip, F., *Manuel Cubeles, artista del gest*, p. 72.

274 Un bon exemple d'aquests coneixements profunds en indumentària el trobem al número 174 de la revista *Cámara*, on apareixen els figurins d'*Érase una vez...* confeccionats per Alexandre Cirici.

Actualment no es conserva cap tipus de filmació audiovisual de la tasca d'investigació i recuperació feta per Manuel Cubeles amb l'Esbart Verdaguer, tot i que les seves danses encara escontinuen ballant avui en dia. Només les rotoscòpies animades a partir de les danses al film i els trossos d'imatge real inserits en la narració ens permeten fer una breu llambregada a allò que va significar la dansa catalana popular durant el franquisme. En una carta que Josep Benet envià a Manuel Cubeles el 12 d'agost del 1950 des de la seu madrilenya d'*Estela Films* (veure annex VII), el primer esmenta que "si la nostra empresa continua, crec que podem fer el documental que l'esbart es mereix, per poguer-lo enviar a tot el món". Aquest documental no es va poder arribar a fer perquè l'empresa no va continuar. De manera paradoxal, no ens resta cap altre document en moviment d'un mitjà expressiu que precisament troba en el moviment mateix la seva raó de ser.

11.2 - El multiplà i els seus derivats

[...] una maqueta feta amb cartolina es col·locava darrera com a pla més llunyà, un altre decorat fet amb cel·luloide o acetat es col·locava davant, en aquest hi anaven dibuixats muntanyes, boscos, etc... i un tercer acetat es posava davant d'aquest per situar el primer pla. Aquests tres plans no es movien a la mateixa velocitat, sinó que aquesta anava disminuint en funció de la llunyania respecte l'espectador.

María Manzanera,

"Érase una vez...": de la versión oral a la cinematografía animada, p. 48.

El francès Bertold Bartosch (1893-1968), per realitzar el seu film *L'idée* (1931), va experimentar amb la truca amb fons mòbils situant la càmera en posició vertical sobre diversos nivells de làmines de vidre amb elements escenogràfics i figures retallades (Beck, 2004: 51). Aquest principi fou reelaborat per Walt Disney i el seu equip, que va arribar a la seva culminació amb la truca multiplà (Duran, 2008: 26). Per cobrir les necessitats del seu estudi, el realitzador americà va crear un aparell que permetia separar físicament els diferents plans dibuixats. La càmera es situava perpendicularment a aquests plans separats per planxes de vidre i s'hi apropava al mateix temps que cada pla corria a una velocitat determinada. La distància entre plans feia que el fons quedés lleugerament desenfocat, un efecte que s'esdevé també en el món real i afegia realisme a l'escena.

En el cas del multiplà espanyol, els pioners de l'animació no sempre comptaven amb aquest aparell, així que s'executava el mateix principi d'una manera una mica més artesanal: els plans s'afegien un a sobre de l'altre, sense separació entre ells, i es feien córrer

a diferent velocitat, en funció de la distància respecte el fons. Davant l'absència d'una màquina multiplà, l'enginy suplia la mancança i els catalans animaven els diferents plans sobreposant-los l'un a sobre de l'altre. Aquesta deficiència en el desenfoc no fou percebuda com a tal per Josep Escobar, que creia que afegia certa estilització que ja li escau al dibuix animat tradicional (Candel, 1993: 68).

En canvi, Artur Moreno va decidir construir una truca multiplà com la de Disney per al seu llargmetratge de l'any 1945. Segons el valencià, aquesta tècnica constava d'"uns vidres apaïats sobre els que es posaven els decorats i el primer pla el fèiem passar més ràpid i els altres més a poc a poc" (Heitz, 2007:169). A les fotos que es conserven de la producció del film, es pot apreciar aquest aparell que permetia separar els diferents nivells d'una escena en planxes de vidres diferents on reposaven els acetats que podien evolucionar a diverses velocitats. Per al primer llargmetratge de *Balet y Blay* es va construir tant una truca multiplana com diverses truques amb taules mòbils per facilitar la feina a alguns dels animadors (Guiral i Riera, 2015: 07). De la construcció d'ambdós enginys tècnics se n'encarregà Artur Moreno (Manzanera, 1992: 24), seguint algunes fotografies que posseïa, guiat pel mestratge de Fleischer i Disney i assistit per Josep Maria Arola i el bagatge compartit pels dos socis en el món de l'animació.

Miquel Porter i Moix descriu en un article l'aparell que va crear Alexandre Cirici Pellicer per substituir el multiplà i recuperar-ne l'efecte de profunditat per al film de la Ventafocs. El procediment delegava la realització dels esbossos dibuixats per Cirici Pellicer en Enric Ferran, el metge il·lustrador que havia adquirit destresa amb la ploma i en l'ús del multiplà des dels seus inicis a *Dibsono Films*, i que va executar els fons en tres dimensions amb precisió i minuciositat.

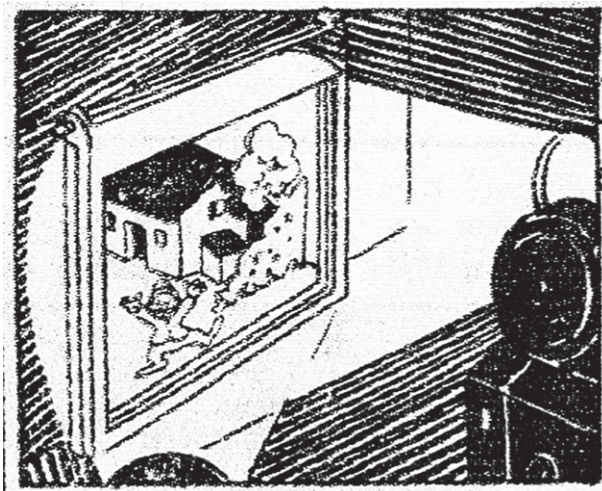
Els fons, immòbils, van ser pintats sobre suports de contraplacat de fusta i retallats amb pulcritud, una mica separats del ciclorama del cel per augmentar la sensació de relleu; davant d'aquest decorat se situaven fins a tres decorats pintats sobre fulles

de cel·luloide, mostrant diversos detalls, arribant al primer pla, capaços de ser moguts manualment i que, recollits per una càmera, mòbil o no, donessin la sensació de moviment (Porter, 1998: 268).

A *Érase una vez...* no es va utilitzar el multiplà per capes juxtaposades sinó que es utilitzar un altre tecnicisme molt especial i agosarat per l'època: la combinació de maquetes i animació amb acetats (Florència Ventura a l'autora, 2013)²⁷⁵. D'aquest tecnicisme en trobem un antecedent al film de l'*Hispano Gráfico Films* dirigit per Salvador Mestres, *La isla mágica* (1940), per al qual Josep Escobar explicava que es va fer una maqueta molt gran que protagonitzà els primers plans del film mostrant l'espai on es desenvoluparia la història (Artigas, 1981). L'animació dels personatges s'esdevenia davant d'aquestes maquetes mitjançant un marc transparent, aconseguint un realisme en el moviment i les deformacions de la perspectiva molt properes a l'efecte del multiplà.

Els animadors americans Max (1883-1972) i Dave (1894-1979) Fleischer havien patentat aquesta tècnica l'any 1934 amb el nom de *stereoptical process* o procés estereoscòpic (Beck, 2004: 274). Aquest procediment es basava en la combinació de maquetes tridimensionals amb animacions bidimensionals. Normalment, les maquetes es construïen en un estudi de tal manera que la càmera podia moure's al voltant d'aquestes gràcies a uns rails que voltaven el decorat. Entre la càmera i la maqueta s'hi disposava un marc de vidre transparent on es dipositaven els successius dibuixos d'un personatge animat. L'efecte final era corprenedor perquè els personatges evolucionaven en dues dimensions mentre que la maqueta ho feia en tres, patint les deformacions imposades per la seva materialitat. Josep Escobar, en parlar d'aquesta tècnica a les pàgines del TBO, ens diu que hem d'imaginar que es tracta d'un petit teatret situat al fons dels personatges animats.

²⁷⁵ La memòria de producció justifica els 12 dies de rodatge als estudis *Orpheo Films* en haver hagut d'utilitzar "maquetes que substitueixen la manca d'un aparell multiplà", expedient de censura 36/3385, p. 9.



41 Vinyeta de Josep Escobar a l'almanac del TBO del 1947 on explica el funcionament del rodatge d'animació amb maquetes.

Pel que fa a *Érase una vez...*, les maquetes tridimensionals creades per Enric Ferran a partir de dibuixos d'Alexandre Cirici Pellicer van ser construïdes als estudis *Orphea Films*. Al departament de construcció de maquetes també hi van participar Melcior Niubó, Enric Sanchís (-), Ramon de Batlle (-), Enrique Pinet (1012?-1974?), Jaume Planas Gallés (1926-1996) i Miguel Titchs (-)²⁷⁶. També es va construir un bosc estilitzat a mida real on es va dansar per primer cop la dansa dels fallaires recuperada per Manuel Cubeles i interpretada per l'Esbart Verdaguer, que finalment no apareix en el metratge definitiu i de la qual parlarem en parlar del coreògraf del film. Queda clar que Alexandre Cirici aprofità les seves dots d'arquitecte en benefici del film:

Per exemple, per aquest castell, que només sortirà durant uns minuts de projecció, he aixecat tot l'edifici com si en realitat anéssim a construir-lo. D'aquesta manera sempre sé la longitud de les habitacions, l'amplada de les finestres, la mida de les portes, etc... El mateix passa quan parlem de vestits. Per vestir els personatges

es busca una època i dins d'aquesta època s'estudia allò que sigui més fotogràfic i més econòmic de dibuixar. Un guarniment, una sivella, un barret, poden proporcionar treball a un dibuixant durant molts mesos... (Candel, 1993: 64).

Durant la producció d'aquest film Alexandre Cirici va poder experimentar amb la relació entre l'acetat i les maquetes, i per això Miquel Porter el reconeix com a inventor de perspectives mòbils per a decorats de films d'animació (Porter, 1995: 337). La seva utilització en el film és molt evident a l'escena d'amor entre el príncep i la Ventafocs, que té lloc als jardins de palau. Aquest jardins foren arquitectònicament concebuts per Alexandre Cirici i conscientment ambientats en la mediterrània, fruit d'unes maquetes que avui en dia ens podem imaginar gràcies a les fotografies d'estudi que es conserven.

Alexandre Cirici ja s'havia exercitat dibuixant ciutats imaginàries com les *Palaus* i *Ukivèrdia* de l'any 1928 (Martínez, 2007: 164), una pràctica que li va permetre encarar la direcció artística dels decorats del film. Per tant, podem concloure que la complexitat de l'ús de maquetes tridimensionals que van substituir el multiplà tradicional a *Érase una vez...* no va ser ni fruit de l'atzar ni un fet tècnicament innovador. Fou el resultat dels coneixements adquirits amb els anys per l'equip d'*Estela Films* des de l'època de l'*Hispano Gráfico Films*. En aquest sentit, fou especialment rellevant tant el bagatge en el camp de l'animació de Josep Escobar així com l'experimentació en el camp de les perspectives mòbils aplicades a l'animació d'Alexandre Cirici.

²⁷⁶ Expedient de censura 36/3385, p. 16.

11.3- El Cinefotocolor: el color autòcton

Per això, després que el resultat de les proves realitzades [l'estiu del 1948] ens va demostrar que aquest sistema era apte per a les pel·lícules de dibuixos animats, no vam vacil·lar en contractar-lo, tot i el seu cost, per aconseguir la producció de la primera pel·lícula espanyola de llarg metratge en dibuixos animats realitzada totalment per procediments tècnics i personal nacional.

Expedient de censura 36/3385, p. 13.

Amb l'objectiu de defensar i promoure una indústria autòctona potent (Porter, 1998: 268), Josep Benet es va posar en contacte amb Daniel Aragonès, un barceloní que havia patentat un sistema per acolorir les pel·lícules i que posseïa laboratoris cinematogràfics, com els *Cinefoto*, i estudis de rodatge, com els *Orpheu Films*, a la capital catalana. Amb el seu soci, Antoni Pujol (-), constituïren l'empresa *Aragonès y Pujol S.L* a partir d'uns laboratoris creats l'any 1932 que nodrien les productores i distribuïdores més importants de l'estat espanyol (Romaguera, 1995: 167). Durant la Guerra Civil els seus bens foren confiscats pel Sindicat Únic d'Espectacles Públics de Barcelona, que formaven part de la CNT/FAI, però en acabar la Guerra Civil retornaren a mans dels seus antics propietaris.

A partir de l'any 1943, Aragonès i Pujol encetaren un període d'expansió en un intent de monopolitzar el sector del revelat cinematogràfic i van adquirir tots els laboratoris petits que existien a la ciutat Comtal, excepte el *Cinematiraje Riera*. Els estudis cinematogràfics *Orpheu Films* quedaren també dins el seu radi d'acció, i és allí on es van rodar els balls que l'Esbart Verdaguer va protagonitzar i que passarien a formar part del film d'animació. L'origen d'aquest procediment de reproducció cinematogràfica en color va venir del fet que a Daniel Aragonès li fos denegada la representació del Technicolor a Espanya.

Aquest fet el va esperonar per crear un sistema propi d'acoloriment de pel·lícules (Romaguera, 2005: 168). Amorós i Bassa el defineixen en els termes següents:

El Cinefotocolor fou un sistema de color bipack, cohetani al Technicolor bicròmic, que impressionava sobre negatiu de blanc i negre per tal de reconstruir posteriorment, mitjançant uns filtres, les còpies en color. El sistema va funcionar com a procediment alternatiu al Technicolor i al Dufaycolor, un procediment inventat pel francès Louis Dufay (1874-1936) adquirit per una empresa paperera britànica, Spicers, fundada el 1796 per John Edward Spicer. Aquest sistema d'acoloriment fou utilitzat en el primer llargmetratge d'animació dels *Balet y Blay* (Amorós i Bassa, 1985: 135).

A principis del segle XX van començar a proliferar les investigacions per assolir la cinematografia en color: eren sistemes additius de dos color com el Cinecolor (1925) o l'Omnicolor (1933). Gairebé de forma paral·lela es començà a afegir un color més als sistemes additius, i en conseqüència sorgiren alternatives diverses a partir de la tricromia de sistemes d'acoloriment com el Hérault Trichrome (1926) o l'esmentat Dufaycolor (1934).

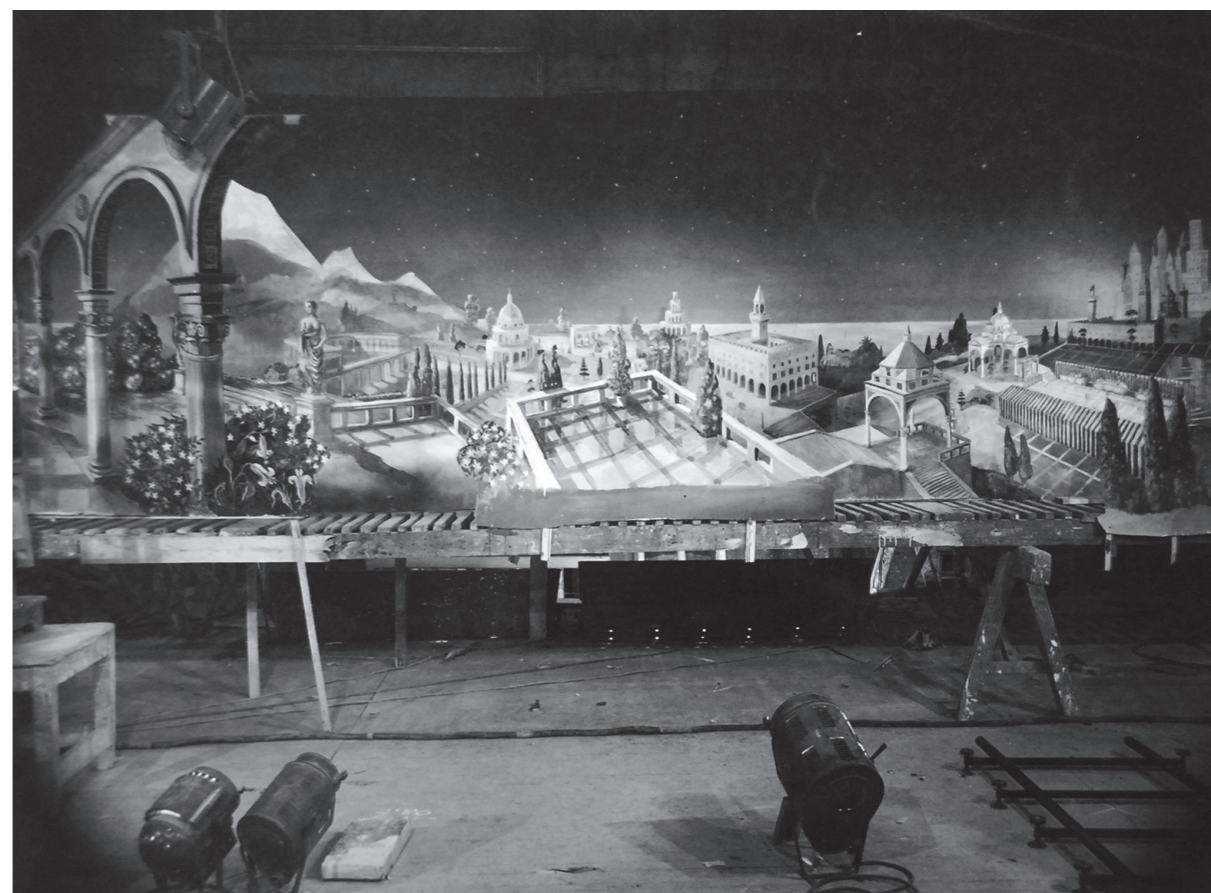
De manera coetània, existia una altra branca experimental per acolorir el metratge que entroncava amb els experiments que Louis Ducos du Hauron (1837-1920) i que es va encetar a finals del segle XIX a partir de la sostracció dels colors, i no de l'adició. També es van fer els primers temptejos amb dos colors, que van desembocar en el primer sistema patentat per Arturo Hernández Mejía l'any 1912: el Cinecolograph.

Com a conseqüència, van aparèixer a tota Europa i Estats Units nombroses patents per sostracció, però el procés sostractiu bicròmic que més es va perfeccionar durant els anys vint del segle XX va ser el Technicolor (Beck, 2004: 60). Aquest procediment es va utilitzar per primer cop el 1922, amb el film *Toll of the sea*, de Chester M. Franklin (1889-1954), i va quedar obsolet quan es va estendre l'ús de la tricromia en els sistemes d'acoloriment d'imatges per sostracció. Aquest fet va provocar que sortís al mercat una càmera de tres

bandes amb un Technicolor tricròmic encarregat de posar color a la fauna i flora d'una de les *Silly Symphonies* més famoses de Walt Disney: *Flowers and trees* (1932). Ben diferentment al que va passar amb el Technicolor, Daniel Aragonès i Antoni Pujol no van patentar mai el seu sistema per evitar-ne còpies (Amorós i Bassa, 1985: 135).

Amb l'aparició de materials multicapa, el Technicolor va desenvolupar el seu propi monopack l'any 1940, que progressivament va anar perdent adeptes en benefici d'Eastmancolor, que esdevindrà el sistema definitiu pel que fa a les emulsions de color en cinema. Tant el sistema Technicolor com el Cinefotocolor necessitaven el rodatge simultani sobre dos o tres suports que circulaven sincronitzats dins d'unes càmeres especials. A l'interior d'aquestes hi havia un prisma semireflectant que dividia la imatge i l'encarrilava a cada un dels suports del negatiu. Uns filtres especials s'intercalaven entre el prisma i el negatiu de la pel·lícula, i d'aquesta manera s'aconseguia que el film es sensibilitzés única i exclusivament amb la gama de colors de les longituds d'ona seleccionades.

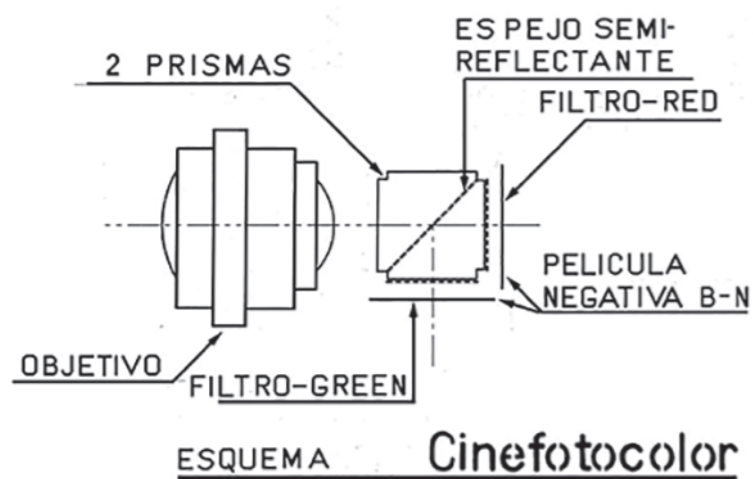
En el cas del Cinefotocolor, el prisma dividia la llum i aquesta era seleccionada per dos filtres: un de tonalitat blau/violeta i l'altre vermell/taronja. El resultat final eren dos negatius que contenien la mateixa imatge però amb tonalitats diferents. Cada negatiu era tenyit, per immersió o per contacte, amb la tonalitat seleccionada. L'existència d'un negatiu doble feia que el procés per aconseguir una còpia s'hagués de repetir per cada un dels negatius separats de color i havia d'incorporar marques per poder-lo utilitzar correctament durant el tiratge de còpies. Segons el restaurador Luciano Berriatúa, davant la dificultat que comportava el fet de poder aconseguir el color groc, algunes còpies es pintaven a mà amb un vernís d'aquesta tonalitat que es degradava fàcilment amb el temps (entrevista a l'autora, 2013).



42 Imatge promocional del film on se'ns mostra una maqueta confeccionada per a *Érase una vez...* als estudis Orpheo Films (ca. 1950). Fons Alexandre Cirici. Filmoteca de Catalunya.



43 Anunci publicitari que mostra les tres línies principals de producció de Daniel Aragonès: el revelat cinematogràfic (*Cinefoto*), l'estudi de revelat amb procediment propi de tiratge en color (*Fotofilm* i *Cinefotocolor*) i els estudis cinematogràfics de rodatge en presa real (*Orpheo Films*). Anuario del cine español (1950-1955).



44 Esquema de filmació del Cinefotocolor sobre un dibuix original de Daniel Aragonès aparegut a Del Amo, A., 1997. *Inspección tècnica de materiales*, p. 23.

Les còpies destinades a l'exhibició comercial com a resultat final del procés eren predominantment de color vermell, un fet que va popularitzar el sistema entre l'audiència d'aquestes primeres bobines perquè aquest tret el feia fàcilment identificable:

El to vermellós que el sistema donava a les cintes féu que el públic l'acabés anomenant "Tomatecolor" (Romaguera, 2005: 168).

El més complicat era aconseguir els altres colors a part del blau i del vermell amb certa fidelitat als colors originals que el departament de color havia utilitzat per acolorir els personatges. En una entrevista de María Manzanera a Josep Escobar, aquest comentava que davant la dificultat d'obtenir el color groc, s'utilitzaven rebaixats (Manzanera, 1992: 198).

Miquel Porter i Moix (1998) celebra que el film es realitzés mitjançant un procediment cromàtic autòcton, però fa notar les limitacions d'aquest: observa que en realitat era un sistema bicromic, que feia que el verd fos difícil d'aconseguir. Tampoc no estava pensat per perdurar en el temps, com passa amb molts films d'aquesta època, que tenien una vida útil molt limitada, així que les còpies que van existir amb aquest mètode

d'acoloriment o bé s'han autodestruït, degut al seu alt component inflamable, o ja no tenen res a veure amb el color original.

El procediment de Cinefotocolor va ser vigent en un període que va de mitjans dels anys quaranta fins a la meitat de la dècada següent. La majoria de films en què es va utilitzar van ser aquells protagonitzats per una *folklòrica*, un subgènere nascut durant la Segona República que aprofitava la fama de la cantant i *bailaora* del moment per rendibilitzar la seva presència cinematogràfica, com va passar amb les cintes protagonitzades per Imperio Argentina (1910-2003), Estrellita Castro (1908-1983) i Concha Piqué (1908-1990). Els films amb *folklòrica* necessitaven del lluïment dels colors del vestuari per subratllar les escenes on apareixia la *vedette*, i amb aquesta finalitat s'utilitzava el Cinefotocolor.

També van ser conillots d'índies d'aquest procediment pel·lícules d'apologia dels arquetips d'espanyolitat de l'època, com ara *El duende de Jerez* (Daniel Manzanera, 1953), *Todo es posible en Granada* (José Luis Saenz de Heredia, 1954) o la zarzuela *Doña Francisquita* (Ladislao Vadja, 1952). L'única pel·lícula d'animació que va fer servir el Cinefotocolor va ser el llargmetratge de Cirici Pellicer. Josep Benet ho explicava amb detall en una revista especialitzada:

Moltes persones van intentar desviar-nos del nostre propòsit indicant-nos solucions per tal d'utilitzar procediments estrangers, fins i tot el Technicolor, però si els espanyols no treballem per tal de millorar els sistemes nacionals, qui ho farà? [...]. Per part nostra, estem orgullosos d'haver-nos jugat els diners que costa el cànon – que no és poc – per tal d'intentar que Espanya tingui un bon color propi. Que les experiències arriscades són les que obren nous horitzons a la producció nacional (Tocildo, 1950: 35)²⁷⁷.

El color en una cinta de dibuixos animats és un dels factors més importants a l'hora d'aportar la credibilitat i versemblança que requereixen uns personatges que no existeixen

²⁷⁷ *Cámara*, número 171, 15 de febrer del 1950.

a la realitat. També és un element molt poderós per vehicular les emocions a través de les atmosferes de la trama. La simplificació inherent al dibuix animat es pot equilibrar gràcies a la profunditat que el color pot donar a una situació determinada. Aquest aspecte era primordial per Alexandre Cirici, i així ho explicà al periodista de la revista *Cámara* en la mateixa entrevista anterior, situant-se ambdós davant d'un *storyboard* (Fig. 45):

El primer que veig és un quadre subdividit al mateix temps per petits rectangles, dins dels quals hi ha uns dibuixos sobre fons de diversos colors: - Aquest és el nostre gràfic del ritme moral del film [diu Cirici]. A cadascun d'aquests rectangles hi ha dibuixats el començament d'una seqüència i el color indica la tònica que hi domina. El groc vol expressar esplendor i bellesa; el verd, tendresa; el blau, tristesa; el vermell, comicitat, i el negre, por. Domina el vermell, i després el verd; nosaltres volem que la pel·lícula tingui gràcia i tendresa (Tocildo, 1950: 44)²⁷⁸.



45 Fotografia apareguda al número 176 de la revista *Cámara* de l'1 de maig del 1950. Alexandre Cirici mostra al periodista de la revista, Alfredo Tocildo, l'*storyboard* del film.

²⁷⁸ *Cámara*, número 167, 15 de desembre del 1949.

La tria cromàtica i les corresponents intencions narratives d'Alexandre Cirici quadraven perfectament amb el sistema del Cinefotocolor, ja que el defecte tècnic que tendia a afavorir el vermell per sobre dels altres colors facilitava la predominança material d'un color que dominava en els esquemes emocionals triats pel director artístic. Luciano Berriatúa assegura que probablement, en funció dels primers resultats amb aquest sistema, Alexandre Cirici va fer coincidir la paleta cromàtica de la cinta amb les limitacions del Cinefotocolor per tal d'evitar sorpreses (entrevista a l'autora, 2013).

A la memòria sobre el film que es conserva a l'Arxiu General de l'Administració, es dedica un apartat al color justificant l'elecció d'un sistema d'acoloriment autòcton per poder defensar davant els censors que es tracta de la primera pel·lícula de llargmetratge de dibuixos animats realitzada totalment mitjançant procediments nacionals²⁷⁹. En aquest apartat es menciona l'estudi previ que es va fer del Cinefotocolor durant la preproducció, i que va permetre fixar els "ambients cromàtics de significació moral" del film, recalcant l'associació sinestèsica entre els colors i els sentiments que, com hem vist, Alexandre Cirici havia desvetllat al número 171 de la revista *Cámara*. Santiago Aguilar, en el seu monogràfic sobre el Cinefotocolor, explica que fou un procediment que es quedà obsolet no només per la competència externa sinó per la caducitat de l'autarquia que l'havia permès néixer:

[...] l'autarquia econòmica, l'aïllament internacional i el somni de l'exploració d'una determinada imatge nacional [...] van afavorir l'aparició d'un procediment de color a l'Espanya de la doble postguerra, [i] van propiciar també el seu ensorrament en el moment en què les negociacions econòmiques i militars amb els Estats Units començaven a donar els seus fruits (Aguilar, 2013: 14).

Tot i les seves deficiències, el Cinefotocolor va permetre acolorir quinze llargmetratges espanyols entre l'any 1948 i 1954, entre els quals només s'hi compta un llargmetratge

²⁷⁹ Expedient de censura 36/3385, p. 13.

d'animació (Amorós i Bassa, 1985: 146). De fet, en aquest període, a part del film de Cirici Pellicer, només es va fer un altre llarg d'animació a Espanya: *Sueños de Tay-pi* (1952), un fracàs comercial de *Balet y Blay* que segellaria definitivament l'edat daurada del cinema d'animació a Barcelona, i consegüentment a Espanya.

11.4 - Els estudis *Orphea Films*: l'aventure espagnole

*La setmana passada vam donar la notícia
que la nova productora Estela Films es disposava a fer una pel·lícula
de dibuixos animats en color, basada en el famós conte de "La Ventafocs".
De fet resulta que aquesta pel·lícula ja està acabada,
i es va començar a fer al mateix temps que «En un rincón de España»
als estudis Orphea de Barcelona.*

Anònim,
retall de premsa sense pàgina, 1950.

Si prenem com a testimoni aquest retall d'un diari madrileny del 14 de febrer de 1950, que es pot consultar al fons Josep Benet, observarem l'endogàmia en què vivia el cinema de l'època, on el film d'espanyolada i el de la Ventafocs de Josep Benet compartien no només la tècnica que els donava el color, el Cinefotocolor, sinó que en els mateixos estudis de rodatge treballaven les folklòriques amb *faraloes* i els dansaires de l'Esbart Verdaguer. Segons Miquel Porter, el Cinefotocolor "va servir per atraure realitzadors forans als estudis i laboratoris catalans, però no per a l'afirmació d'una visió o identitat pròpies" (Porter, 1992: 49). Aquesta convivència comercial entre realitzadors catalans i forans fou possible perquè els estudis *Orphea Films* eren un dels principals estudis de rodatge de l'estat espanyol, i el seu propietari, Daniel Aragonès, pressionat per l'autarquia en la què vivia l'estat espanyol, fou l'inventor, com hem dit, del primer i únic sistema d'acoloriment cinematogràfic de la península.

Miquel Porter i Moix va definir la gestació dels estudis *Orphea Films* com a un dels tres eixos, juntament amb la creació del Comitè de Cinema de la Generalitat Republicana i el curs de cinema de la Universitat de Barcelona, a partir dels quals el cinema sonor arrencava amb força a la capital catalana gràcies a l'adveniment de la Segona República (Porter, 1992: 182). Joaquim Romaguera ho explica amb més detall a la introducció del *Diccionari del Cinema a Catalunya*:

L'abril de 1932 es crearen els estudis cinematogràfics *Orphea Films*, amb uns equipaments modernitzats situats al Palau de la Química de les antigues instal·lacions de l'Exposició Universal. En contra del que s'havia pensat inicialment i a fi de rendibilitzar-los, es convertiren en estudis per a altres estudis fins i tot no catalans, i s'hi rodaren films com ara *El hombre que se reía del amor* (1933), de Benito Perojo, o *Carceleras* (1932), de José Buchs. [...] Les circumstàncies provocaren que alguns estrangers vinguessin a treballar a Catalunya, com el fotògraf Hans Behremdt, Max Nosseck, Antoni Graciani i Pérez o el francès Raymond Chevalier (Romaguera, 2005: 26-27).

Durant molts anys va córrer la llegenda que el naixement d'*Orphea Films* es va deure a la cessió del Palau de la Química, que s'havia construït durant l'exposició Universal, per part del President Macià al director del primer film sonor, *Pax* (Francisco Elías, 1932), que era una coproducció amb França. Estudis més recents, com el de Josexo Cerdán i Luis Fernández (1999), han demostrat que no va ser ben bé així. Ara sabem que les memòries de Francisco Elías (1890-1977) col·laboraren a la ficcionalització de l'esdeveniment, com a bon *metteur en scène* que fou el realitzador andalús. Tot va començar en una època en què fer dues versions o més d'un mateix film en diferents idiomes era una pràctica habitual.

Fou llavors quan Francisco Elías va esdevenir gairebé per casualitat el director encarregat de la versió espanyola d'un film francès:

Va ser a finals de l'any 1930 quan em vaig trobar amb Camille Lemoine [...] Està produint en aquells dies una versió doble, francesa i espanyola, de la seva primera pel·lícula parlada: un curt titulat *Cinópolis*. La protagonista de la versió francesa es diu Moussia; Imperio Argentina la de la versió espanyola (Cerdán i Fernández, 1999: 98).

Tot i que Francisco Elías assegurava que Francesc Macià fou una peça clau per aconseguir l'arrendament del Palau de la Química de Montjuïc, la gènesi de *Pax* s'avançava uns quants mesos a la proclamació de la Segona República, i durant les converses prèvies a la gestació del film en territori francès, el polític català es trobava exiliat a Bèlgica. Segons la versió d'Elías, un cop declarada la Segona República, ell i Camille Lemoine (1896-) emprengueren un viatge precipitat fins a la capital:

A Barcelona vam aconseguir entrevistar-nos amb Macià. Li recordo la promesa. El vell coronel vacil·la... Sens dubte ens facilitarà l'esperat permís, però abans ha de fer algunes consultes... Ens demana uns dies, però no podem esperar i l'esperonem. I com que m'assabento que un altre punt neuràlgic és l'oposició de la minoria lerrouxista, vencem aquesta oposició pel procediment del "sobre", entregat a un influent intermediari del Partit Radical (Cerdán i Fernández, 1999: 104).

Malgrat l'espectacularitat del "procediment del sobre" esmentat per Francisco Elías, el lloguer del Palau de la Química va ser consensuat en una sessió plenària municipal, celebrada el 2 de març de 1932, perquè era l'Ajuntament i no la Generalitat, en la figura de Macià, qui tenia la potestat per fer-ho. D'aquesta manera *Orphea Films* arrendava

per un mes, prorrogable a sis, el Palau de les Indústries Químiques per 2.260 pessetes mensuals i sota una fiança de 6.780,20 pessetes (Cerdán i Fernández, 1999: 105).

El rodatge de *Pax* va poder començar amb tots els mitjans físics i legals i, encara que es tractés d'una producció francesa, la hispanització de la productora va començar amb aquelles unitats mòbils de sonorització que venien de França dins uns camions per un període màxim de sis mesos i que s'hi van acabar quedant per tal de nacionalitzar-se i formar el primer estudi sonor de l'estat espanyol (Romaguera, 2005: 451).

El sistema del Cinefotocolor va ser una invenció catalana però *En un rincón de España* (Jerónimo Mihura, 1949) fou l'únic film amb aquest sistema ambientat a Catalunya, i més concretament a Tossa de Mar (Amorós i Bassa, 1984: 136). Els films rodats amb el Cinefotocolor tenen unes característiques ben marcades degut a les diferents facetes del món del cinema que dominava el seu creador, Daniel Aragonès. Amo dels principals laboratoris catalans i de l'estudi amb major capacitat de l'època, no era estrany que els films que van fer servir el Cinefotocolor es rodessin als estudis *Orphea Films*, com fou el cas de la *Ventafocs*:

[...] aquest sistema seria emprat gairebé en exclusiva per al rodatge de films folklòrics, inevitablement situats a Andalusia. Tanmateix el rodatge d'interiors s'acostumava a fer en els Estudis Orphea i algunes escenes en indrets del Poble Espanyol de Montjuïc. Es tractava quasi sempre de comèdies o melodrames amenitzats amb cançons andaluses, que constituïren un gènere cinematogràfic popularment conegut amb el qualificatiu d'«espanyolada» (Amorós i Bassa, 1985: 136).

Les escenes que foren rotoscopiades per ser inserides en el film d'animació de Josep Benet van ser executades per l'Esbart Verdaguer als estudis *Orphea Films*. Com ja hem comentat,

no es conserven les filmacions originals, tot i el gran valor documental que tindrien avui en dia. Degut al trasllat de l'estudi d'*Estela Films* a Madrid, als successius incendis dels laboratoris i a l'absència d'algun aficionat al cinema interessat en filmar les danses, ens hem quedat sense documents audiovisuals que testifiquin la tasca feta per l'Esbart Verdaguer durant els anys en què Franco va ser al poder. Per sort, un parell de danses, com són la dels cavallins d'Olot i la Tirotitaina, van ser introduïdes en el metratge del film sense rotoscopiar, fent servir trucatges narratius per justificar la presència de personatges reals. D'aquests documents en parlarem més extensament en analitzar la figura del coreògraf del film: Manuel Cubeles.

El cant del cigne de l'animació a Catalunya compta amb una peça singular que és mirall i reflex d'aquells que la van realitzar tant a nivell de contingut - pel que fa a les danses coreografiades per Manuel Cubeles, pel saber artístic i crític d'Alexandre Cirici i pels personatges humorístics de Josep Escobar - com a nivell de gestió - per l'enfocament i la producció indefallent de Josep Benet tot i ser molt conscient que competia amb els estudis de Walt Disney. Malgrat aquesta empremta evident, no només aquestes quatre personalitats destacables van aconseguir dotar de personalitat pròpia el conte de la *Ventafocs*. L'historiador Miquel Porter s'aventura a citar-ne d'altres:

Amb direcció tècnica de Josep Escobar i artística d'Alexandre Cirici, la col·laboració de Joan Ferràndiz, Francesc Tur, Frederic Sevillano, Guillem Fresquet i Enric Diban en els dibuixos, l'equip fou potser la més gran concentració de gent culta i preparada que mai no s'havia vist en una producció catalana (Porter, 1992: 248).

Estem d'acord amb aquest historiador en afirmar que altres membres de l'equip, com ara dibuixants, animadors, aquarel·listes, guionistes, compositors i un llarg etcètera, van fer que la *Ventafocs* catalana deixés el llistó molt alt pel que fa a la maduresa d'una indústria cultural com la de l'animació a Catalunya. Comparativament, l'escassa documentació

de Walt Disney sobre l'època en què s'ambientava la seva Ventafocs (Candel, 1992: 70) no va afavorir la confecció d'un producte peculiar sinó que més aviat fou el retorn a un tipus de narració conservadora tant a nivell de forma com de contingut (Girveau, 2006: 160).

La marcada personalitat de la Ventafocs catalana va ser el resultat de tot un equip. A continuació ressegurem la petja dels seus principals artífex tot deixant volgudes llacunes que obren línies d'investigació futures a l'hora de posar en relleu les aportacions d'altres creadors que hi intervingueren, i als quals no podem dedicar l'espai que es mereixen.

12. L'EQUIP D'ÉRASE UNA VEZ I L'ESTÈTICA DEL FILM

12.1 - Alexandre Cirici: l'academicisme del director artístic

Alexandre Cirici pertanyia a una generació nascuda a la vida pública, en un clima d'il·lusions i esperances. Una generació que m'atreviria a dir que era filla del noucentisme, i que acabaria essent la més sacrificada per la guerra i la desfeta de 1939.

Josep Benet,

Homenatge de Catalunya a Alexandre Cirici (1914-1983), p. 59.

El 14 d'abril de 1931 Francesc Macià va declarar la República Catalana. Catalunya no es replegava en sí mateixa sinó que veia en aquest gest la possibilitat d'obrir-se a l'exterior, de normalitzar la seva vida política i cultural. El jove Alexandre Cirici intuïa en aquesta declaració la culminació dels objectius de la Renaixença, una moviment fonamental pel que fa a la gestació de la societat de la comunicació de masses a Catalunya (Espineta i Tresserras, 1999). Però la Segona República no va durar prou com per culminar l'embranchada del president republicà: Alexandre Cirici Pellicer, ja pare d'una criatura, va haver d'exiliar-se a França fins l'any 1941, quan va decidir tornar a Catalunya (Martínez, 2007: 105).

El seu retorn a una pàtria molt diferent de com l'havia deixada va tenir un component sacrificial, en veure's privat per qüestions polítiques dels estudis d'arquitectura que havia encetat abans de la guerra:

Era un "rojo-separatista". Ell, però, no va claudicar de les seves idees ni del seu passat, ni va vinclar l'esquena, amb més o menys habilitat, davant el règim franquista, ni es va refugiar en la mera passivitat com tants d'altres. Al contrari, acceptà

el dur sacrifici que representava per ell no poder arribar a ser arquitecte, per mantenir-se fidel a les seves conviccions (Benet, 1984: 60).

Tot i no poder cursar estudis d'arquitectura, aquesta va estar molt present al llarg de la seva vida. El film de dibuixos animats del 1950 té una solidesa arquitectònica de la qual en són deutores les maquetes tridimensionals que es van construir als estudis *Orphea Films*. Davant d'aquestes s'animaren alguns plans del film, adaptant les característiques del multiplà tradicional, del qual no es disposava, a les necessitats concretes de la pel·lícula. Les maquetes creades als estudis *Orphea Films* tenien densitat corpòria, i això va aportar al film un realisme somiador: les deformacions que patia el decorat no eren resultat d'un dibuix acurat sinó del moviment real de les maquetes en perspectiva.

Alexandre Cirici va decidir anar més enllà en la recreació del conte de la Ventafocs i no contextualitzar-la a l'Edat Mitjana, com s'establia en el guió original, sinó que va voler emmarcar-la en ple Renaixement²⁸⁰. El període de la història de l'art que comprèn l'Edat Mitjana li era especialment antipàtic (Manzanera, 1991: 45), i el refinament del Renaixement era molt més ric iconogràficament i s'ajustava millor al conte de fades i als gustos d'Alexandre Cirici. Els documents de l'època ens recorden que era un Renaixement fet a mesura i focalitzat especialment en el *quattrocento* i el *cinquecento* italians, malgrat que, com veurem posteriorment, els amplis coneixements d'Alexandre Cirici en matèria d'història de l'art fan que apareguin al film referents pictòrics d'allò més dispars i no sempre circumscrits al marc temporal que cita el dossier de premsa. A l'expedient de censura del film, l'elecció de l'època es justifica en els termes següents:

Tres motius ens han induït a ambientar la pel·lícula al segle XV. 1a: que la història de la Ventafocs recollida per Perrault el segle XVIII sigui realment d'un heroisme sentimental, quan declina l'Edat Mitjana i comença el Renaixement.

²⁸⁰ Cf. Manzanera, M., "Érase una vez...", de la versión oral a la cinematografía animada, p. 50.

Que cap època es presta tant com aquella a l'estilització, base per aconseguir una expressiva harmonia entre els fons i els dibuixos, tan important en els films de dibuix animat. I, finalment, el desig d'enriquir el dibuix animat amb l'ambient meravellós d'aquella època, que fins a dia d'avui ha estat gairebé sempre desaprovechada per aquest tipus de pel·lícules²⁸¹.

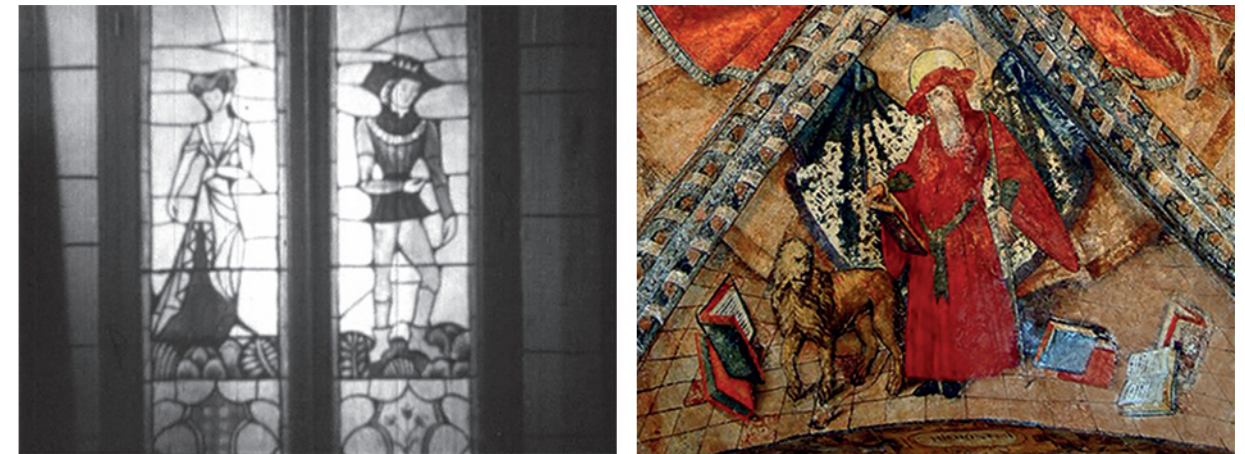
A continuació farem un anàlisi formal i de contingut, molt lligat a les aportacions dels estudis culturals, per esbrinar quins són els referents de la història de l'art que apareixen de manera més o menys evident al llarg del film d'animació basat en el conte de la Ventafocs. Per la seva riquesa i abundància, veurem com aquests referents sobrepassen el marc delimitat per la carta d'intencions de l'expedient de censura del film que acabem de citar.

12.1.1.- La seqüència introductòria

En la primera escena del film, com una definició de principis, ja trobem l'estètica renaixentista recreada per Alexandre Cirici en els vitralls d'una finestra que veiem al fons, en un pla estàtic. Després de desfil·lar les cartel·les amb els títols de crèdit (0:11-2:12), un tràveling ens porta cap a la finestra que ha estat esperant en un pla fix flanquejada per uns cortinatges. Aquest moviment de càmera demostra que ens trobem en un espai real, com ho denota també la textura de les cortines a mida que ens hi apropem. Els vidres de la finestra estan dibuixats amb refinament, i les portes dels finestrals s'obren per donar pas a l'observació del paisatge animat que contextualitzarà la història a vol d'ocell. El pas del metratge en presa real, rodat als estudis *Orphea Films*, i l'animat es fa en continuïtat, de manera progressiva i gairebé imperceptible (2:29).

²⁸¹ Expedient de censura 36/3385, p. 20.

Segons el testimoni de Manuel Cubeles, per tal de dibuixar els vitralls d'aquesta escena Alexandre Cirici es va inspirar en les obres murals de la Vall d'Aran, que hem trobat exemplificades en els frescos de l'església de Sant Andreu de Salardú (Fig. 47). La seva portada lateral té cinc arquivoltes decorades amb pintures renaixentistes del segle XVII, i segons Cubeles, el director d'art en manlevà el capell d'un cavaller, que apareix al finestral dels títols de crèdit (figura 47).



46 (Esquerra) Fotograma dels crèdits del film després del tràveling (02:33).

47 (Dreta) Imatge del fresc de Sant Andreu de Salardú.

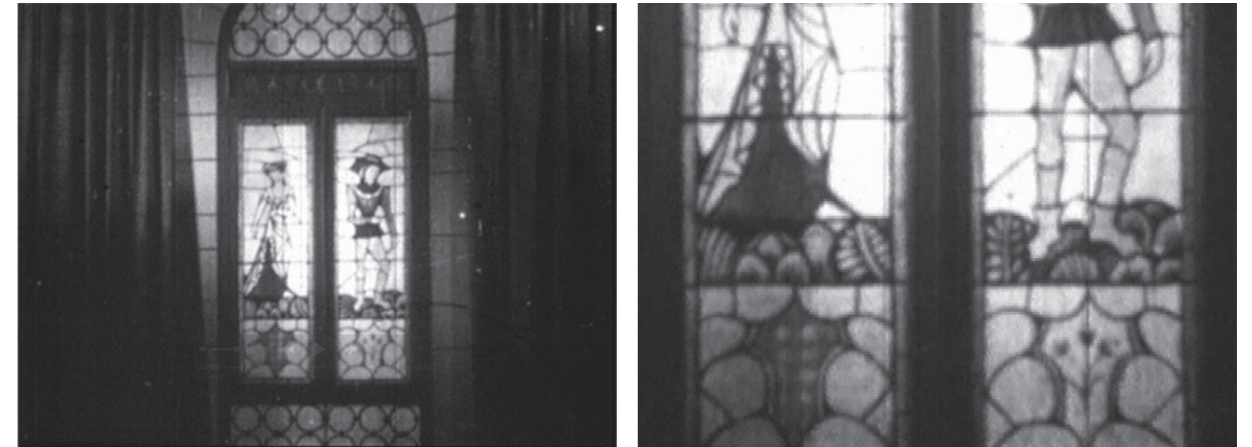
En la mateixa època de la producció del film, Cirici Pellicer es trobava realitzant els dibuixos per les vidrieres de la reconstruïda església del Poblenou de Santa Maria del Taulat. Malgrat que aquests dibuixos s'han perdut (Martínez, 2010: 62), l'osmosi estilística entre les vidrieres del film i les de l'església del Poblenou són evidents: en ambdós hi trobem els cercles contigus emmarcant les figures (anomenats culs d'ampolla), l'estilització dels plecs de la roba i els motius vegetals als peus de les figures.

Tant pel que fa als vitralls del film com als de Santa Maria del Taulat, hi hem detectat nombroses troballes gràfiques que provenen de finals dels segle XIX, i més concretament dels tallers anglesos de la *Morris, Faulkner and Marshall*, empresa fundada el 1861 per iniciativa de William Morris (1834-1896). Una personalitat com la d'Alexandre Cirici, que posteriorment fundarà l'escola Eina a Barcelona i que crearà el seu estudi enfocat al disseny i la publicitat, no podia ser aliena als postulats de l'*Arts and Crafts*, un moviment reformador anglès que va lluitar en contra dels articles estèticament pobres sorgits de la producció en massa engegada durant la revolució industrial²⁸². Cal tenir en compte que l'any 1946 es fundava a Barcelona la revista *Ariel*, i Alexandre Cirici hi col·laborà des del número dos, on publicà un article sobre el pes de William Morris i el noucentisme (Suárez i Vidal, 1984: 26). Per tant, en encarar la direcció d'art del film d'animació, era un tema que havia treballat recentment.

William Morris fou un dels pioners en reivindicar el treball artesanal i millorar la qualitat del disseny defensant la figura del "artist-designer", un precursor del que avui en dia entenem com a dissenyador. Els dos artistes amb qui més col·laborà Morris van ser els pintors preraphaelites Edward Burne-Jones (1839-1898) i Ford Madox Brown (1821-1893).

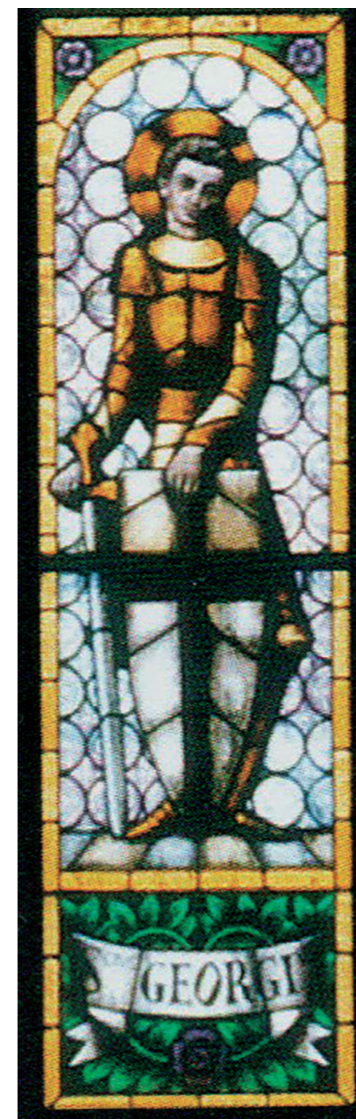
La petja en el film dels vitralls de l'*Arts and Craft* – moviment fundat per Morris - es fa palesa amb la tècnica del *bullseye* (o culs d'ampolla), que omple l'interior dels vitralls dels crèdits amb cercles repetitius. També trobem l'estilització gràfica dels motius florals característica d'aquest moviment als peus de la Ventafocs i el príncep, així com la repartició en tesselles dels plecs del vestit de la Ventafocs, que estèticament són similars als que va confeccionar Edward Burne-Jones per als panells de vitralls del cicle de *Tristany i Isolda* (1862) (Fig. 54). Aquests panells havien de decorar les finestres de la Haden Grange, propietat del comerciant tèxtil anglès Walter Dunlop (-).

²⁸² Aquesta vinculació amb l'*Arts and Crafts* ha estat suggerida per Teresa Martínez en el decurs del desenvolupament de la tesi.



48 (Esquerra) Fotograma estàtic dels crèdits del film amb els vitralls (02:23).

49 (Dreta, detall) Escut als peus de la Ventafocs i del príncep.



50 (Esquerra) Figura de Sant Jordi dissenyada per Alexandre Cirici per als vitralls de Santa Maria del Taulat, visiblement rodejada de culs d'ampolla. Foto: Xavier Saragossa.

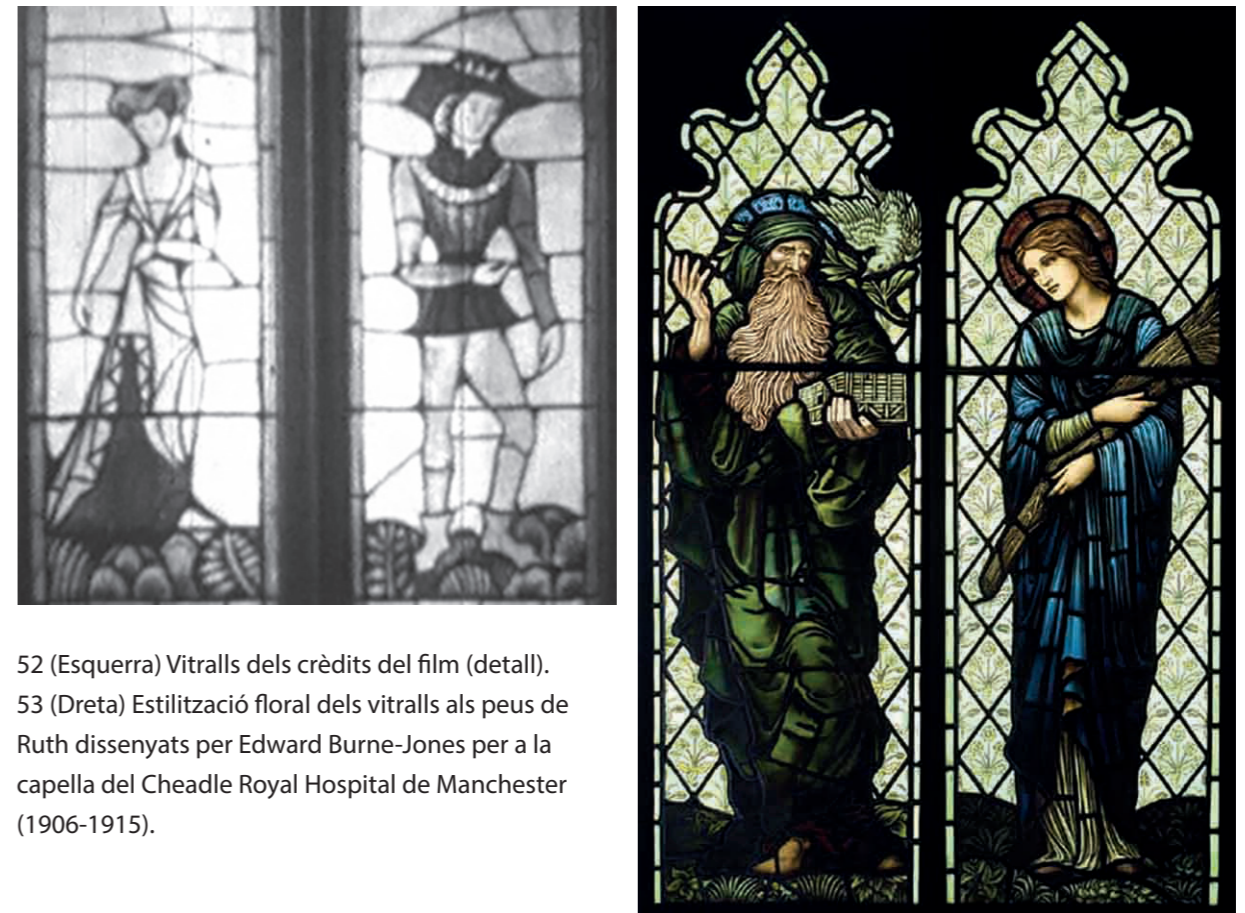
51 (Dreta) Dos exemples d'àngels de Santa Maria del Taulat amb elements florals estilitzats als peus. Foto: Xavier Saragossa.



Sota cadascun dels personatges principals del conte de la Ventafocs trobem el seu escut d'armes (Fig. 49). El de la Ventafocs és llis amb vuit cercles clars disposats en dues fileres, i el del príncep conté tres flors que recorden la flor de lis, tan abundant en heràldica i que és símbol de puresa fins al punt que sovint representa la mare de Déu. La simbologia mariana va ser una constant en l'obra gràfica d'Alexandre Cirici, i en aquest sentit retrobarem la magrana, que representa la castedat de la Verge Maria, al terra que renta la Ventafocs (17:45) i al vitrall que se'ns mostra al fons del personatge mentre observa l'enllaç matrimonial del seu pare (11:33).

Les decoracions florals als peus de les figures del film són les mateixes que podem trobar als vitralls de Santa Maria del Taulat, per bé que les figures són diferents. L'escut de la Ventafocs, aquest cop amb sis cercles disposats en dues fileres, el retrobarem posteriorment a l'angle superior esquerre del quadre de la mare de la Ventafocs (figura 65) i al decorat on hi ha la tribuna durant el ball dels cavallins (figura 130). Aquest decorat va ser confeccionat per Núria Picas (Cirici, 2014: 94), germana de Jaume Picas, assessor plàstic del film i un dels amics íntims d'Alexandre Cirici Pellicer en aquella època.

Tornant al film, constatem que en obrir-se els vitralls després dels títols de crèdit, ens endinsem plenament en el metratge animat i veiem diferents paisatges a vol d'ocell amb fosos encadenats. Al mateix temps sentim la veu en off de Juan Manuel Soriano, doblador habitual de Rock Hudson (1925-1985) o d'Errol Flynn (1909-1959), que exerceix de narrador omniscient i ens presenta els dominis del Comte Aubanel, pare de la Ventafocs. Aquesta introducció és molt característica del cinema d'animació, i es repetirà en altres llargmetratges espanyols com ara *El mago de los sueños* (1966). Els estudis de Walt Disney en faran una marca de fàbrica, amb exemples com *Pinocchio* (1940) i *Peter Pan* (1953). En nombrosos llargmetratges de Disney "la narració comença sovint amb la percepció global d'un paisatge sobrevolat" (Girveau, 2007: 210), un procediment que té el seu precedent il·lustrat en els paisatges captats a vol d'ocell per Gustave Doré (1832-1883).



52 (Esquerra) Vitralls dels crèdits del film (detall).
53 (Dreta) Estilització floral dels vitralls als peus de Ruth dissenyats per Edward Burne-Jones per a la capella del Cheadle Royal Hospital de Manchester (1906-1915).



54 Cartró d'Edward Burne-Jones pel panell número 12 del cicle de Tristany i Isolda: "Queen Guenevere and Isoude Les Blanchés Mains".

El fet d'elevat el punt de vista i el d'afegir-hi una veu en off externa a la diègesi són elements de modernitat que el cinema espanyol desenvoluparà amb profusió la dècada següent (Castro i Cerdán, 2011: 50-53). Ambdós elements trenquen amb la transparència enunciativa i confegeixen elements de modernitat mitjançant l'autoreferencialitat en el discurs del film. La veu en off també comporta un narrador extradiegètic que vincula el film a la fàbula que explica, recuperant la fórmula enunciativa característica dels contes populars de la vora del foc.

Coronats pel castell del comte, els paratges de la seqüència introductòria són molt semblants al manuscrit il·luminat pels germans Limbourg l'any 1412 pel Duc de Berry: *Les molt riques hores del Duc de Berry*. Aquesta referència pictòrica ens la dona la memòria de l'expedient de censura:

En l'ambientació del lloc, determinada pels decorats i les maquetes, hem intentat significar un valor moral. En efecte, les escenes de la vida encara infantil de la futura Ventafocs es desenvoluparan en un ambient de llum fresca i transparent que ha trobat en les miniatures del quattrocento el seu millor model. La col·lecció importantíssima de visions de l'època que ens donen les miniatures de Fouquet i del llibre de les hores de duc de Berry han estat la seva més rica cantera²⁸³.

Del castell del Comte Aubanel en parlava el crític Paolo Gobetti, que va escriure un article sobre *Érase una vez...* a la revista italiana del Festival de Venècia del 1950, *Cinema*, a resultes de la seva projecció dins la secció de *Films per Ragazzi*. L'autor denunciava l'intent de la cinta espanyola d'emular els films de Walt Disney sense esforçar-se per trobar una personalitat pròpia que els en diferenciés, un camí que el crític italià augurava com a més fructífer si el dibuix animat espanyol volia arribar a ser competitiu²⁸⁴.

²⁸³ Expedient de censura 36/3385, p. 16.

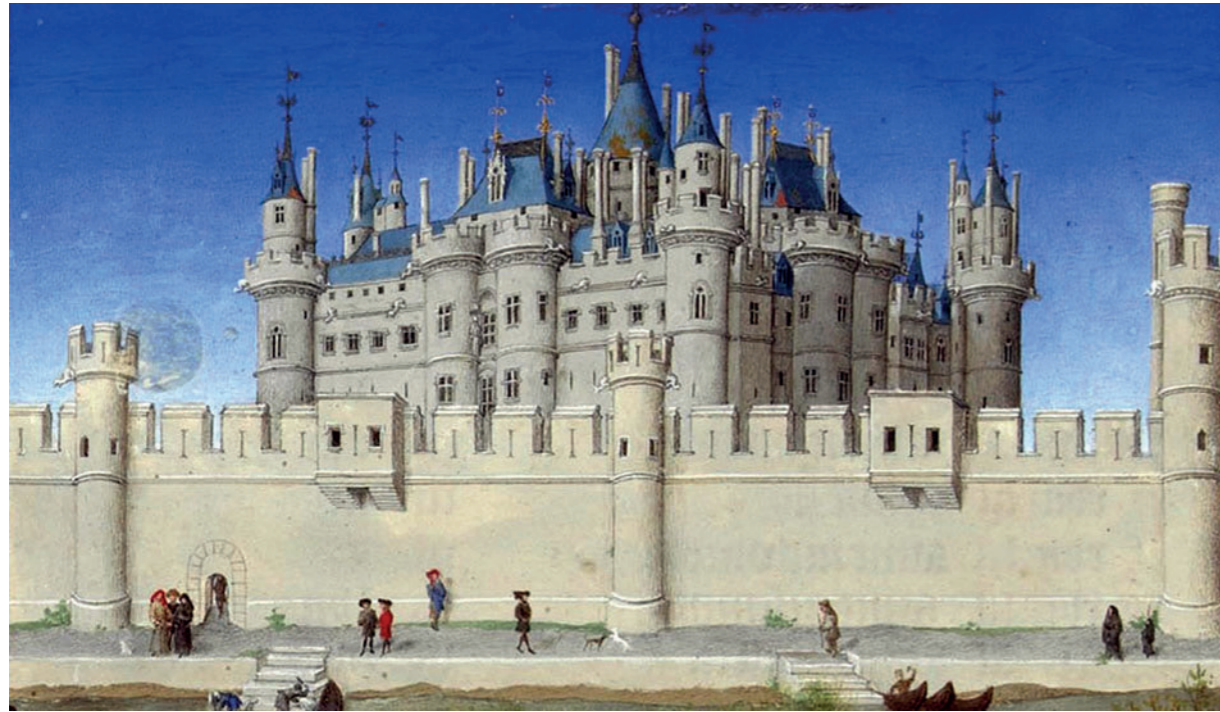
²⁸⁴ *Cinema*, 15 de setembre del 1950, p. 147.



55 Dues imatges del manuscrit il·luminat *Les molt riques hores del Duc de Berry* (1412-1416).



56 Cromo de l'àlbum amb el castell del Comte d'Aubanel. Fons Jaume Duran.



57 Detall del Castell del Louvre dels germans Limbourg de *Les molt riques hores del Duc de Berry* (1411-1416).



58 Imatge del castell del Comte Aubanel aparegut a la revista del Festival de Venècia de l'any 1950, *Cinema*.

La revista feia servir la imatge del castell de la Ventafocs d'*Estela Films* (Fig. 58) per demostrar la seva semblança visual, que segons el crític també era estilística i de contingut, amb el castell que domina nombrosos films de la factoria Disney i que al mateix temps serveix de logotip de l'estudi americà i com a culminació dels seus parcs temàtics. El peu de la fotografia era prou explícit al respecte:

[Imatge] D'*Érase una vez...*, dibuix animat espanyol ben allunyat d'una autonomia artística (Gobetti, 1950: 147).

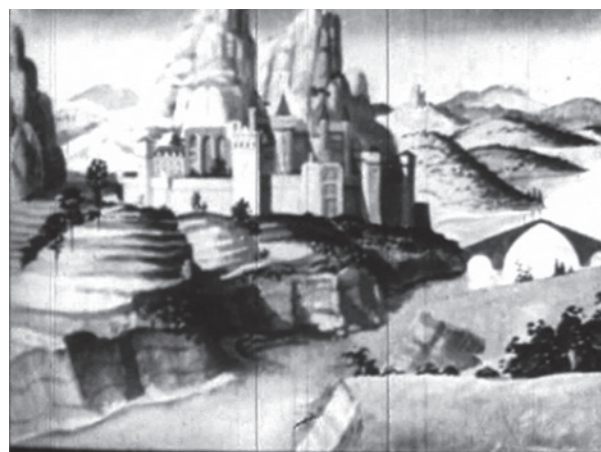
Malgrat que Paolo Gobetti pretenia denunciar una possible còpia per part de la cinta espanyola, la semblança entre els dos castells no es devia a un intent de plagi, com pretenia argumentar el rotatiu italià, sinó que ambdós creadors, Disney i Cirici, van inspirar-se en el mateix referent. Pel que fa al castell disneïà:

La primera de les influències, evident i confessada, és el famós manuscrit de *Les molt riques hores del duc de Berry*. La silueta esvelta del Louvre de Carles V, representada pels germans Limbourg a principis del segle XV, es reconeix en el castell de la *Blancaneu* i també en el de *La bella dorment* (Girveau, 2007: 232).

Amb l'esmentada panoràmica a vol d'ocell que introdueix el film s'encadenen una sèrie de fons que demostren com aquesta seqüència introductòria està inspirada en els paisatges de Giovanni Bellini (1430-1516), exemplificada en l'obra *Assumpció* (1510-1515) (Fig. 59), i també en els espais oberts d'Andrea Mantegna (1431-1506), de qui reproduïm *L'oració al jardí* (1455) (figura 60). Les formes sinuoses d'aquests pintors, més pròpies d'un clima mediterrani amb poques variacions d'altitud, quadren amb l'estilització del paisatge que buscava Alexandre Cirici i que donen unitat al metratge.



59 (Esquerra) Giovanni Bellini, *Assumpció* (1510-15).
60 (Dreta) Andrea Mantegna, *Loració al jardí* (1455).



61 (Esquerra) Imatge del film, seqüència introductòria del paisatge (02:40).



62 (Dreta) Imatge del film, seqüència introductòria del paisatge (03:11).

Encara que no arribava al detallisme òptic dels pintors primitius de Flandes, el paisatge renaixentista es caracteritzava per una elaborada minuciositat, i sempre es trobava supeditat als efectes de profunditat i d'enquadrament de les figures.

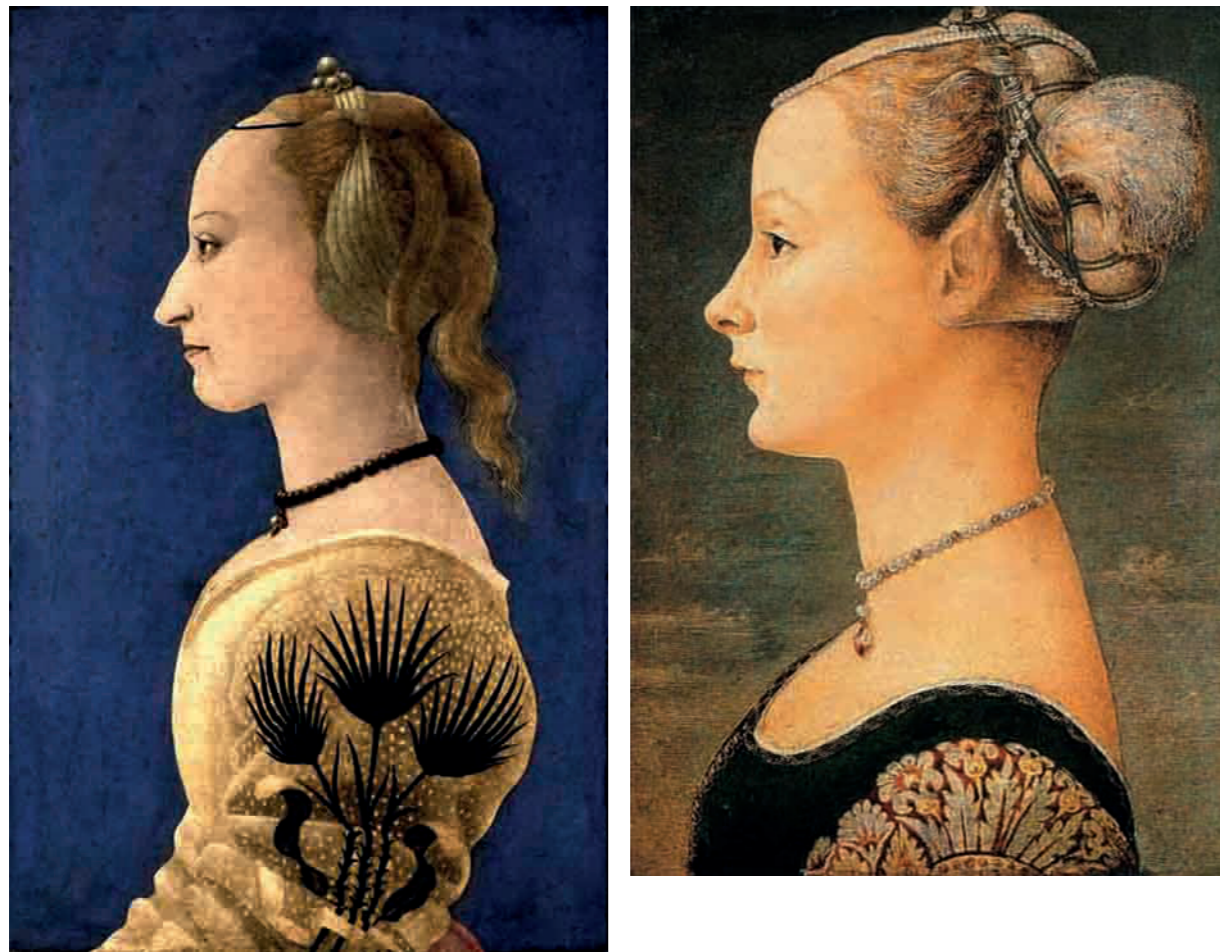
Com passa en els exemples pictòrics anteriors, la composició en els quadres del Renaixement és sovint complicada, ja que ens trobem davant diverses escenes, varis personatges principals i perspectives variades en una mateixa obra. En l'escena introductòria d'*Érase una vez...*, i en d'altres que serviran de pont entre seqüències, els coneixements arquitectònics d'Alexandre Cirici li permeteren unificar les diverses perspectives mitjançant un punt de vista de l'horitzó lleugerament elevat, una característica que Cirici comparteix amb l'escola de Flandes, on Patinir i Bueghel, com veurem, van fer de la pintura de paisatge un gènere.

12.1.2.- El castell de la Ventafocs

Un cop a dins del castell del Comte Aubanel (7:23), aquest anuncia les seves segones núpcies a la seva filla. La Ventafocs es mira amb nostàlgia el retrat de la mare (8:34), que fa present la seva absència a través del quadre. Aquest retrat és molt similar a les obres renaixentistes *Retrat de dama* (Fig. 63), d'Antonio Pollaiuolo (1431-1498)²⁸⁵, i *Retrat d'una dama de groc* (Fig. 64) d'Alessio Baldovinetti (1425-1499).

El quadre que apareix al film sembla una fusió de les dues obres esmentades, ja que recupera el perfil de la primera imatge i el brodat de la màniga de la segona (Fig. 65).

²⁸⁵ Aquest autor apareix referenciat a l'expedient de censura 36/3385, p. 17: "[...] el retrat de la mare de la Ventafocs se'ns presenta en el somrient estil de Pollaiuolo, en ple renaixement florentí".



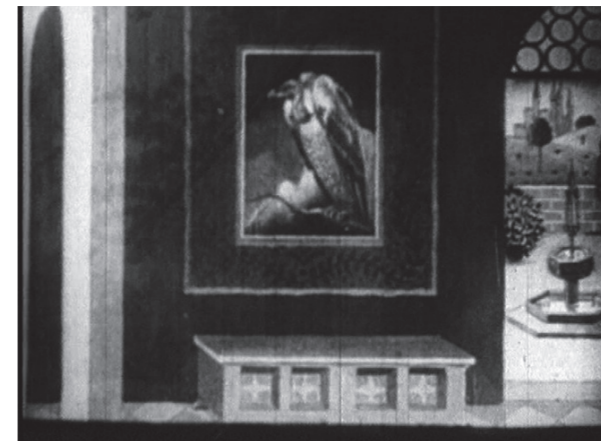
63 (Esquerra) *Retrat d'una dama* (1460-1465),
d'Antonio Pollaiuolo.

64 (Dreta) *Retrat d'una dama de groc* (1425-1499),
d'Alessio Baldovinetti.

65 (Dreta, a baix) Fotograma del quadre de la mare
de la Ventafocs al film *Érase una vez...* (08:36).



Contraposant la tristesa de la Ventafocs, se'ns mostra per tall l'alegria de la madrastra, a qui el personatge d'Scariot felicita pel seu enllaç amb el comte (09:17). El subtext malèvol d'aquests personatges es dona implícitament mitjançant un quadre a la paret que apareix abans d'encetar una panoràmica cap a l'esquerra que ens descobrirà els antagonistes de la Ventafocs: es tracta d'una imatge d'un voltor rapinyaire (9:17), les qualitats del qual es traslladen inconscientment als protagonistes de l'escena mitjançant l'esmentat moviment de càmera (Fig. 66).

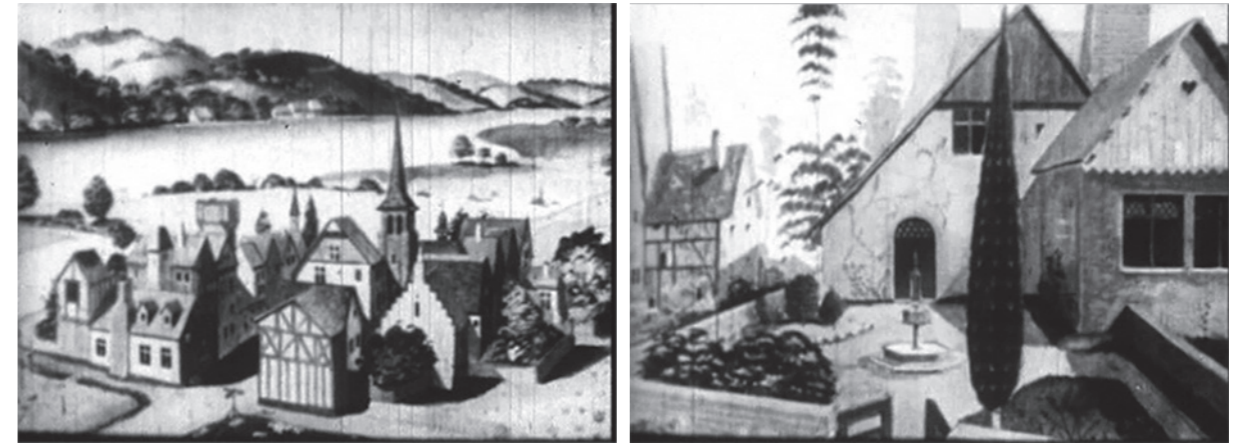


66 Fotograma del film amb el quadre del voltor (09:17).

El llogarret on viu la madrastra fins que es trasllada al castell del comte, reproduceix l'estil urbanístic de l'Alemanya del Renaixement, i per això trobem reproduïts alguns paisatges del gravador i pintor alemany Albrecht Dürer (1471-1528), els escrits del qual van influenciar els artistes del segle XVI d'Alemanya i els Països Baixos. Les cases baixes de *El fill pròdig entre els porcs* (1496) o *La Verge, el nen i el mico* (1498-1499) (Fig. 67) són presents en les cases del poble del voltant del castell del comte (Figures 68 i 69).



67 *La Verge, el nen i el mico* (1498-1499), obra d'Albrecht Dürer.



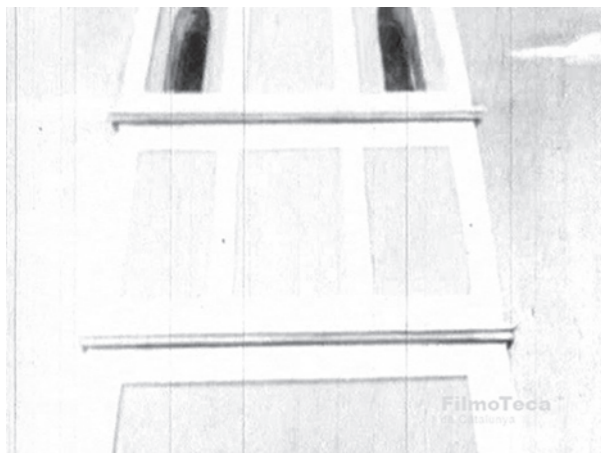
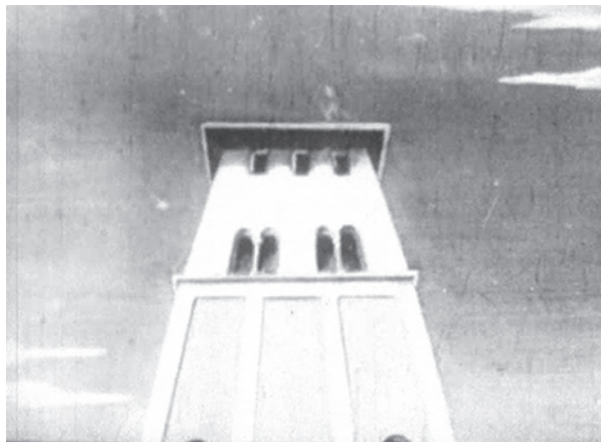
68 (Esquerra, a dalt) Gran Pla General del poble del film (9:01).

69 (Esquerra, a baix) Pla General de la casa de la madrastra al poble.



70 (Esquerra, centre) *Casetes i edificacions* (1494) d'Albrecht Dürer.

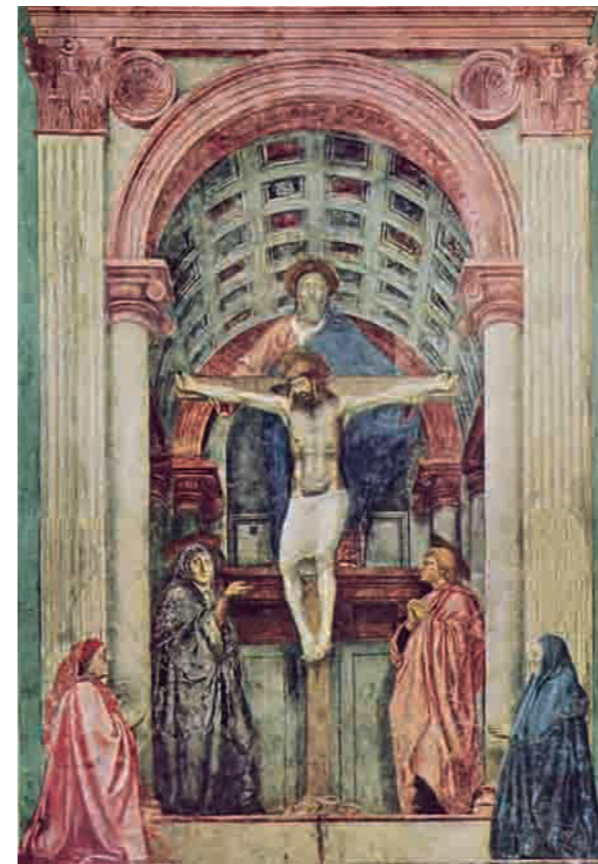
Durant les segones núpcies del Comte Aubanel amb la madrastra, una panoràmica vertical descendent (10:30) ens mostra la majestuositat de l'arquitectura que emmarca els personatges que s'agombolen a peu pla, d'esquena a l'espectador, per veure l'esdeveniment. La magnificència del sostre enteixinat que envolta els curiosos es deu a l'angle lleugerament contrapicat amb el qual se'ns mostra l'escena. Aquesta angulació l'hereta el film del seu referent pictòric, que és la *Trinitat de Santa Maria Novella* (1427) de Piero Della Francesca, i que en el quadre italià servia per empètitir l'espectador i engrandir la figura de crist a la creu, que compositivament domina el centre de la imatge (Fig. 74).



71 (Esquerra, a dalt) Panoràmica vertical, fotograma del film A.

72 (Esquerra, a baix) Continuació de la panoràmica vertical, fotograma del film B.

73 (Dreta) Continuació de la panoràmica vertical, fotogrames del film C i D units digitalment.



74 (Esquerra) Masaccio, *Trinitat de Santa Maria Novella* (1427).

75 (Dreta) Cromo de l'escena a l'interior del castell i la Ventafocs escombrant sota un sostre de volta enteixinat. Fons Jaume Duran.

En el moment en què la Ventafocs és degradada a exercir de serventa i escombra el rebedor del castell (16:48) (Fig. 75), apareix en quadre novament un sostre enteixinat que, com hem vist, és característic de la pintura i l'arquitectura del Renaixement italià, com és el cas de l'obra de l'esmentat Masaccio o de Piero Della Francesca (1416-1492). El luxe que envolta la Ventafocs subratlla per contrast la pobresa amb la qual va vestida la protagonista i, un cop més, el punt de vista lleugerament contrapicat té una doble funcionalitat: la de mostrar la volta enteixinada i la de magnificar el subjecte protagonista de l'enquadrament, ja que el contrapicat contraresta la senzillesa del seu abillament i li ofereix prioritat dramàtica.

Abans de la degradació de la protagonista, hi ha una escena (12:23) que s'esdevé davant d'un quadre amb una marina i diversos vaixells. Aquest quadre emmarca el diàleg del pare i la madrastra, durant el qual el comte informa de la seva partença amb vaixell a la seva

nova esposa. El quadre que contextualitza les paraules del comte està inspirat en els tapissos que Carles V encomanà a Willem de Pannemaker (1512-1581) per commemorar la conquesta de Túnez l'any 1535²⁸⁶. Pannemaker era considerat un dels millors dissenyadors de tapissos flamencs del segle XVI, i encara que es tracti d'un autor que ja no es troba dins la línia temporal del renaixement italià, probablement Alexandre Cirici va escollir els seus tapissos perquè estaven en sintonia amb el contingut d'aquesta escena, que marca el comiat i el principi del viatge del Comte Aubanel.



76 Fotogrames del film que reproduïxen la panoràmica lateral (12:28 – 12:37).



77 *Toma de la Goleta* (segle XVI): tapís de la conquesta de Túnez de Willem de Pannemaker.

²⁸⁶ Expedient de censura 36/3385, p. 17.

El muntatge crea una analogia mitjançant un fos encadenat entre la imatge del tapís de Pannemaker i la d'un paisatge marí amb un vaixell a l'horitzó, que és el del pare de la Ventafocs (12:45) (figura 79). Al mateix temps, reapareix el narrador extradiegètic amb la veu de Juan Manuel Soriano informant que a partir d'aquell moment, el de la partença del pare, tot va canviar per a la protagonista de la història. La imatge del paisatge marí amb el vaixell a la llunyania és molt semblant a un quadre de Joachim Patinir (figura 78) de qui, com ja hem comentat en l'escena introductòria, Cirici probablement s'inspirà per heretar-ne el seu punt de vista lleugerament elevat respecte l'horitzó, amb les connotacions discursives que aquest comportava en el cinema espanyol franquista:

I en elevar el punt de vista i observar els deus com personatges de sainet, poder així trencar amb l'ordre tradicional i la transparència enunciativa, creant aquest efecte tan apreciat per la Modernitat (Castro i Cerdán, 2011: 50).



78 (Esquerra) Joachim Patinir, *Caront travessant el llac Estigi* (1515-1524).

79 (Dreta) Fotograma del film amb el vaixell del pare de la Ventafocs a la llunyania.

12.1.3.- L'estilització del paisatge

Els paisatges que apareixen al film reproduïen l'estilització que també trobem en les pintures del Renaixement italià en les que s'inspirà Alexandre Cirici Pellicer. Els arbres sovint són reduïts a la mínima expressió en les pintures de Fouquet o de Bellini (Fig. 80) que Cirici va fer servir com a referents²⁸⁷. L'estilització dels fons del film elaborada per Cirici Pellicer també estarà present en els vitralls de Santa Maria del Taulat, on hem vist una clara empremta de l'autor que també trobem al film. Més concretament, en el quadre de *Sant Sebastià* (1474) de Botticelli hi veiem una troballa gràfica, basada en un arbre de poc fullatge, que es reproduirà en els decorats del film (Fig. 84).



80 *Oració al jardí* (1457-1459), de Giovanni Bellini.



81 Fotograma del film amb arbres minimalistes (14:50).

²⁸⁷ Expedient de censura 36/3385, p. 16.



82 (Esquerra) *El Sant Sebastià* (1474) de Botticelli amb un arbre estilitzat al paisatge del fons que també apareix al film de la Ventafocs.

83 (Dreta, a dalt) Cromo amb la imatge del príncep. Fons Jaume Duran.

84 (Dreta, a baix) Fotograma del film amb els arbres del paisatge voltant el castell (20:00).

De fet, el príncep i el Sant Sebastià de Botticelli comparteixen uns trets facials que els acosta molt gràficament l'un a l'altre, amb independència de la nuesa del segon. Això ens marca una pista del possible referent en el què es va inspirar el director d'art del film per definir els trets del coprotagonista de la història.

L'estilització del paisatge que adopta Alexandre Cirici en el film d'animació podria ser un precedent de la línia conceptual que uns anys més tard Eyvind Earle (1916-2000) utilitzarà per dissenyar el bosc geometritzat de *La bella dorment*, un film que veurà de les fonts de les miniatures perses i les estampes japoneses (Girveau, 2007: 214). De la mateixa manera, Alexandre Cirici sentia una especial fascinació per les estampes que venien de l'orient, que es va materialitzar de manera coetània a la creació del film mitjançant la publicació de la primera monografia sobre art japonès escrita al nostre país per un historiador de l'art: *La estampa japonesa* (1949).

Encara que l'autarquia imposada pel règim franquista va atenuar la influència del japonèsisme a Espanya (Almazán, 2008: 80), ja que interessava convertir l'Imperi del Sol naixent en un enemic a combatre des de la reserva espiritual d'Occident que era Espanya, Cirici Pellicer va difondre amb el seu llibre la bibliografia existent sobre el Japó, que havia descobert durant el seu exili francès, i la va complementar amb una profunda introducció al seu art i cultura remuntant-se a les seves fonts: la Índia i la Xina.

Per tant, la reducció dels vegetals presents en el paisatge de la pel·lícula és també el resultat de la depuració de les formes tan característica de l'art japonès que, com hem vist, Cirici Pellicer havia explorat amb profunditat. Tampoc hem de descartar que Botticelli servís com a referent a l'hora de dissenyar uns paisatges amb elements botànics simplificats, ja que Alexandre Cirici n'era un entusiasta. En els seus dietaris d'aquella època deixava constància de la impressió que li va fer veure els quadres de Botticelli en directe durant la seva estada a Venècia el 1950 en motiu de la Biennal: "Mirar, a l'esquerra, *El naixement de Venus*;

a la dreta, *La primavera*, no pot ésser sense pensar que als vuit anys jo era enamorat d'aquestes pintures. La pell de les Gràcies de *La primavera* és com la d'un préssec dins de l'aigua" (Cirici, 2014: 144).

Tanmateix, recuperant la comparació entre l'estètica de Cirici i Earle, trobem diferències entre la geometria marcada per les diagonals horitzontals i verticals de l'estilitzada *Bella Dorment* (Clyde Geronimi, 1959) de la factoria Disney, exemple de geometrisme visual en animació, respecte les corbes que s'insinuen en aquests paisatges minimalistes d'Alexandre Cirici. Eyvind Earle justificava la seva elecció a l'hora d'estilitzar el paisatge de *La bella dorment* de manera que sembla contraposar-se a la proposta de Cirici:

M'encanten els arbres quadrats. És la forma que li donaven els primitius i això els aporta un estil. Les línies horitzontals i les verticals dominen en totes les seves obres. Tan sols quan intel·lectualitzem el seu dibuix s'arriba a les formes obliqües i corbes (Girveau, 2006: 216).

És per això que un intel·lectual com Cirici Pellicer va optar per les corbes estilitzades i no per les masses compactes arbòries més característiques de l'Edat Mitjana i del hieratisme del Romànic en el què estava ambientada la Ventafocs quan encara es trobava en mans del productor Jaume Baguñà.

Tornant novament a les imatges del film, cal fer notar que la cuina on treballa la Ventafocs ens endinsa en el misticisme i els contrastos de llum i ombra característics del segle d'or espanyol, com ara els dels austers bodegons de Francisco de Zurbarán (1598-1664)²⁸⁸. La seva senzillesa ens apropa a l'esperit de la contrareforma que va caracteritzar els bodegons d'aquest pintor.

²⁸⁸ Referent que apareix a l'expedient de censura 36/3385, p.17.

L'austeritat de les estances on treballa la Ventafocs es veu reforçada per elements decoratius característics del ferro forjat català, una tradició heretada de l'època del romànic. L'animador i realitzador Francisco Macián (1929-1976) precisava en una entrevista la importància de les aportacions d'Alexandre Cirici, a qui es deu tant "l'alt valor artístic [del film], com el sentit pictòric dels fons, inspirats en la tradició arquitectònica i decorativa catalana" (Rotellar, 1981: 48).



85 *Naturaleza muerta con jarra y tazas* (1650) de Francisco de Zurbarán.

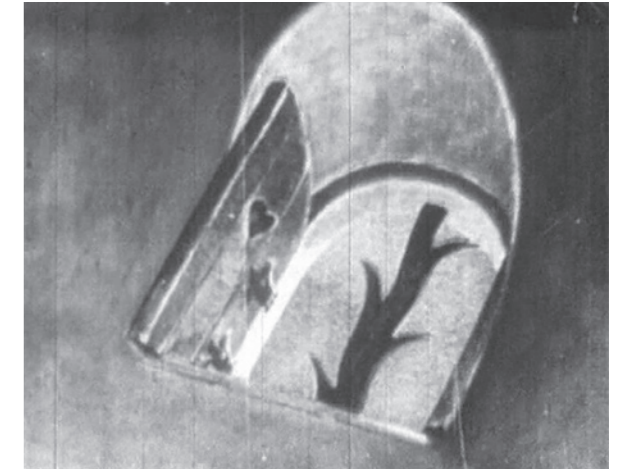


86 Fotograma del film amb la Ventafocs fent les feines més dures de la casa.

Els estris per dominar el foc i les cendres que fa servir la protagonista són hereus d'una forja medieval amb molta tradició a Catalunya, i les reixes que protegeixen les finestres de la cuina són el resultat d'anys d'experimentació amb aquest metall a la forja catalana. Hi ha nombrosos exemples de ferro forjat de l'època medieval en forma d'animals filiformes, com ara dracs, decorant les esglésies o els passamans de les escales dels monestirs, com el de Poblet. D'aquestes formes animals esfilagarsades també en trobem un parell com a capfoguers amb trets cànids protegint els encenalls de la llar de foc de la Ventafocs, que seran reproduïts en el film i en la tapa de l'àlbum de cromos. Els enreixats característics del ferro forjat del romànic reapareixen a l'escena dels fantasmes, i protagonitzen un petit gag: l'Scariot intenta matar un fantasma amb la seva espasa i acaba donant un cop a la reixa de ferro forjat, que li deforma l'arma (Fig. 89).



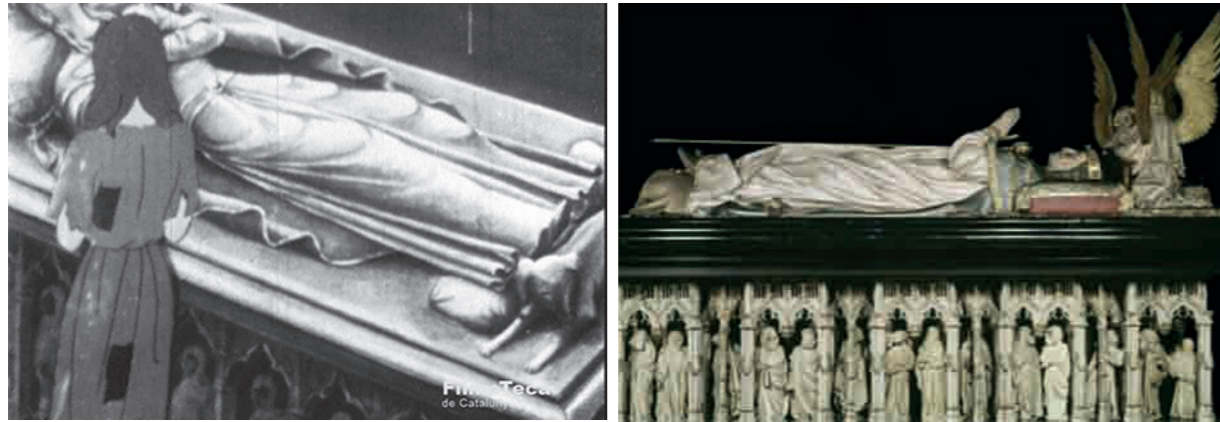
87 (Esquerra) L'Scariot amb l'espasa deformada pel cop a la reixa de ferro forjat (29:08).



88 (Dreta) Fotograma del film amb la reixa romànica de la finestra de la cuina (16:13).



89 (Detall) Àlbum de cromos del film amb els capfoguers de ferro forjat. Fons Josep Benet.



90 (Esquerra) Fotograma del film. La Ventafocs visita la tomba de la seva mare.

91 (Dreta) Monument funerari als ducs de Borgonya a Dijon (1406-1410).

Quan el nou ordre familiar imposat per la madrastra s'escarneix simbòlicament amb el quadre de la mare morta en ordenar que sigui enviat al soterrani (17:28), a la Ventafocs tan sols li resta anar a la tomba materna i vessar-hi les llàgrimes. Aquest indret mortuori, envoltat de fúnebres xiprers que ja havien estat explotats en l'animació espanyola amb *La canción del ciprés* de *Garbancito de la Mancha* (1945), està inspirat en la composició monumental que es troba a Dijon, al Palau dels Ducs de Borgonya, amb els seus àngels vetllant el son i el gos als peus del personatge jacent, símbol de fidelitat per excel·lència i que substitueix el lleó del referent com a símbol de reialesa. Aquest exemple de l'art fúnerari francès apareix referenciat en la memòria de l'expedient de censura²⁸⁹.

A mida que ens apropem a la descoberta de l'amor per part de la protagonista, i consegüentment a la seva maduresa, entrem en una estètica mediterrània:

En canvi, l'arribada de l'Amor es verifica en el clima càlid del Mediterrani, en un ambient de paisatge i arquitectura dins l'òrbita de Carpaccio, de Giovanni Bellini

289 Expedient de censura 36/3385, p. 17: "[...] la imatge jacent de la mare morta apareix tenyida del misteri nòrdic d'un sarcòfag inspirat en el tipus del dels Ducs de Borgonya, que van servir de model per l'art funerari de tota Europa i dels que tantes imitacions hi ha a Espanya, amb els seus àngels vetllant la son, el gos de la fidelitat als peus i les ploraneres cobertes amb fúnebres hopalandes a les fornícules".

i Mantegna. En referir-nos a aquest clima no volem dir que l'acció s'hagi situat en un país determinat, sinó solament en un clima mediterrani que, per si sol, creiem que és suficient per ajudar-nos a crear una atmosfera oposada al tradicional nordisme de Disney que ha heretat de Grimm, d'Andersen i dels il·lustradors anglesos²⁹⁰.

Apel·lant al nordisme de Disney, la memòria de l'expedient de censura no s'equivocava però tampoc ho encertava de ple. Gràcies a la divulgació dels documents de l'Animation Research Library, la biblioteca reservada als artistes que treballaven per a la factoria Disney, hem pogut conèixer els seus referents visuals, que l'any 2006-2007 van protagonitzar una exposició al Grand Palais de París. És veritat que alguns dels integrants d'aquest corpus visual que va inspirar els animadors americans de Burbank contenia il·lustradors anglesos com Beatrix Potter (1866-1943), Arthur Rackham (1867-1939) o John Waterhouse (1849-1917), però no ho és menys que també hi eren presents les obres dels francesos Gustave Doré i Honoré Daumier (1808-1879), dels pintors romàntics i dels simbolistes alemanys, així com les dels flamencs primitius.

En conseqüència, aquest suposat "nordisme" de Disney no ho era tant. Aquesta segona part del film recupera referents del *cinquecento*, com és el cas de Vittore Carpaccio (1465-1520). El seu quadre *El somni de Santa Úrsula* té molts elements en comú amb l'habitació de les germanastres i també la de l'Scarlot. A aquest darrer personatge el veiem dormint abans que el despertin els suposats fantasmes, que no són altra cosa que els patges de la Ventafocs disfressats. El llit amb baldaquí de Vittore Carpaccio té molts elements en comú amb els llits del film, i també podem observar com les finestres de l'estança del pintor italià recorden les vidrieries que hem vist a la primera escena, amb els cercles concèntrics o culs d'ampolla recuperats de l'*Arts and Crafts*.

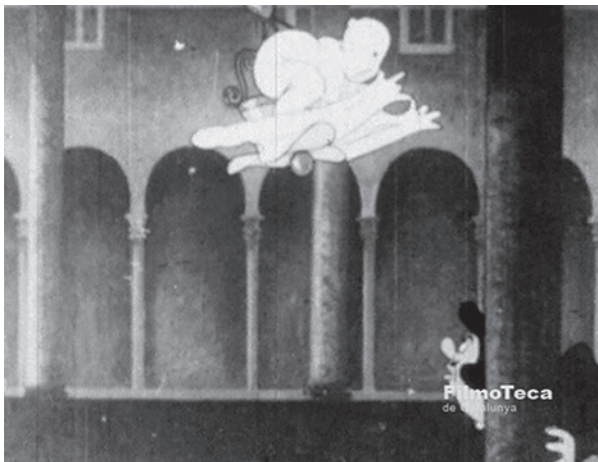
290 Expedient de censura 36/3385, p. 16.



92 (Esquerra) Fotograma del film, habitació d'Scariot.
93 (Dreta) Vittore Carpaccio, *El somni de Sant Úrsula* (ca. 1495). Al finestral hi ha les mateixes rodones contigües dels vitralls dels crèdits i de Santa Maria del Taulat.



L'escena dels fantasmes, en la que aquests intenten espantar l'Scariot, es contextualitza en un pati amb arcs de mitja volta que novament recorda l'arquitectura dels quadres de Carpaccio, com és el cas de *La visita* (1460-1466) o *El comiat dels ambaixadors* (1490-1496). A ambdues pintures hi podem observar una nítida estilització del paisatge, sobretot pel que fa als arbres, que ens recorden l'ambientació de la primera part del film.



94 - 95 Fotogrames del film (27:48, 26:59) de l'escena dels fantasmes que persegueixen l'Scariot.



96 Vittore Carpaccio, *La visita* (1460-1466).



97 Vittore Carpaccio, *Comiat dels ambaixadors* (1490-1496) (detall).

Després de l'escena dels fantasmes, l'Scariot apareix malferit en una de les estances de l'interior del castell del Comte Aubanel. Les figures que decoren l'habitació on l'Scariot explica a la madrastra la batalla amb els fantasmes són molt semblants als figurins que van servir pel vestuari del film i que van sortir publicats a la revista *Cámara* (figura 101). En el moment en que la madrastra es recupera en una cadira del relat dels fantasmes que li serveix l'Scariot (Fig. 100), podem observar com en els coixins que recobreixen el seu seient es reproduïx la sanefa de l'interior de la capsa de música d'una de les primeres escenes on es balla la Tirotitaina (Fig. 99).



98 Fotograma del film amb l'arribada d'Scariot malferit (31:38).



99 Decorat interior de la capsa de música (6:45)

100 La madrastra es refà a sobre d'un coixí amb l'estampat de la capsa de música (32:02).

101 Figurins d'*Érase una vez...* dibuixats per Alexandre Cirici. *Cámara*, número 174, 1 d'abril del 1950.

12.1.4 - L'arribada al ball amb carruatge

Un dels moments emblemàtics de la història de la Ventafocs és la conversió de la carbassa en carrossa, una escena amb arriscats efectes especials que va ser encarregada a Frederic Sevillano (Candel, 1993: 66). Abans d'arribar a palau, la carrossa s'endinsa en un bosc amb arbres esvelts que recorden *La història de Nastagio Degli Onesti* (1483) de Sandro Botticelli (Fig. 102).

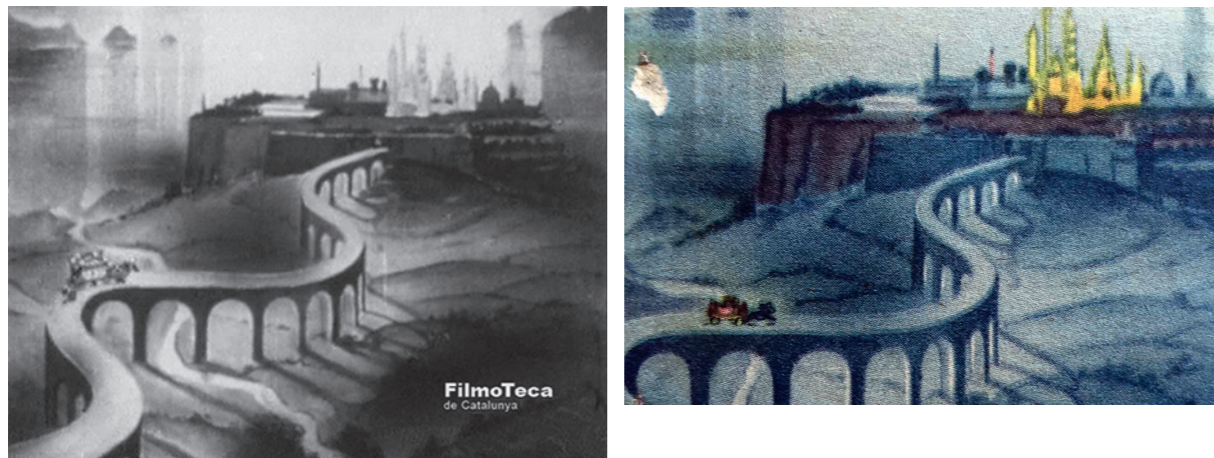


102 (A dalt) Dues imatges del bosc de la Ventafocs (46:35, 46:37).

103 (A baix) *La història de Nastagio delli Onesti* (1483) de Sandro Botticelli.

L'arribada de la Ventafocs amb el carruatge al palau del príncep n'és la seva conseqüència, i la seva posada en escena ideada per Alexandre Cirici és més coherent amb la resta del film si la comparem amb l'art conceptual dels estudis de Walt Disney. La perspectiva en un contrapicat realista ens allunya de l'acció d'arribada de la Ventafocs al ball però ens predisposa a l'observació del paisatge des d'un punt de vista privilegiat, retornant a la posició sobrevolada amb què ha començat el film. Ben diferentment, la il·lustradora Mary Blair (1934-1978), en el seu treball conceptual per a la Ventafocs de la factoria Disney, aposta per un punt de vista lleugerament contrapicat, amb una perspectiva més indecisa, que posa en valor la carrossa i la seva ocupant deixant l'escenari en un segon terme, una jerarquia que queda subratllada de manera cromàtica i lumínica amb una carrossa i uns cavalls blancs que contrasten amb la foscor del paisatge circumdant.

El cromo amb la mateixa imatge del film d'Alexandre Cirici ens mostra aquest contrast d'una manera més nítida: si bé Blair enfosqueix el palau i il·lumina la carrossa de la protagonista (Fig. 106), Cirici posa el focus en el palau del príncep, que resplendeix com l'or, tot deixant la carrossa en un segon terme en pintar-la amb mateixos colors blaus que el paisatge (Figures 104 i 105).



104 Fotograma del film. Arribada de la carrossa de la Ventafocs al palau (56:19)

105 Cromo de l'àlbum. Arribada de la carrossa de la Ventafocs al palau. Fons Jaume Duran.



106 Art conceptual de Mary Blair per a la *Cinderella* (1950) de Walt Disney.

Quan el príncep visita el barri dels sabaters per preguntar-los si saben qui pot haver fet la sabata de cristall, tornem novament al poble inspirat en l'edificació alemanya renaixentista present en els quadres de Dürer. No només aquest pintor hi és present novament, sinó que una dama que escolta la requesta del príncep per la finestra (Fig. 107) està tretta d'un dels quadres intimistes del pintor neerlandès especialitzat en interiors domèstics Johannes Vermeer (1632-1675): *La lletera* (1657-1658) (Fig. 108).



107 Fotograma del film on una veïna que cuina al barri dels sabaters sent la veu del príncep per la finestra.

108 El quadre de Johannes Vermeer *La lletera* (1657-1658).



Com es comenta a l'expedient de censura, el fet d'haver contextualitzat la història en el Renaixement alemany o italià no significa que *Érase una vez...* s'esdevé a aquests països en concret: els referents pictòrics triats pel director d'art creen un món versemblant i icònicament coherent que no està determinat geogràficament. Els únics paratges concrets que apareixen en la història són els que ja no pertanyen al país llegendari en qüestió, sinó que són aquells indrets que visiten els heralds encarregats d'anunciar la requesta de la noia que va perdre la sabata de cristall (01:11:30). És llavors que apareixen el Pont de l'Alcántara de Toledo, la Plaça del Rei de Barcelona, el Pòrtic de la Glòria de Santiago, les Torres de Serranos valencianes, la Torre del Oro de Sevilla i la Casa Segoviana dels Contreras.



109 Fotograma del film. L'herald busca la noia del ball. La Casa Contreras és al centre de la imatge (01:11:44).



110 Fotografia de la Casa Contreras, a la Plaza de San Martín de Segovia.



111 Fotograma del film amb el Portal de la Glòria de Santiago al fons (01:12:00).



112 Portal de Gloria, Catedral de Santiago de Compostela.

La Torre del Oro es contextualitza en una ciutat portuària afegint, entre l'esmentada torre i l'herald en primer terme, un vaixell que ja havia aparegut en la reproducció dels tapissos de Willem de Pannemaker (Fig. 77), a l'esquerra de la composició. Ens trobem doncs davant d'un hàbil recurs que permet reaprofitar escenaris ja dibuixats i que segurament fou molt útil en aquesta producció que pretenia acabar el film abans que ho fes el seu homònim americà.



113 Fotograma del film amb la Torre del Oro sevillana al fons (01:12:04).



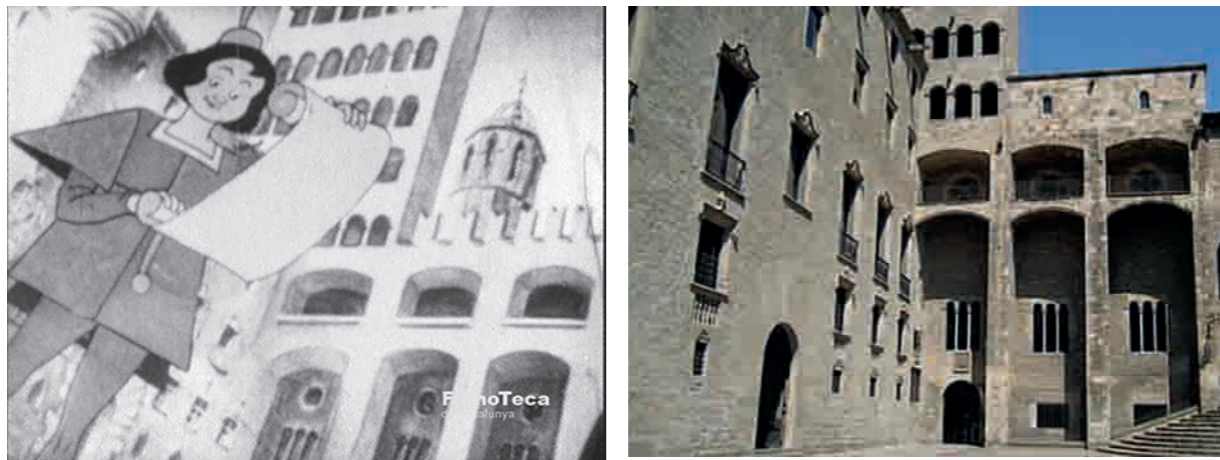
114 Torre del Oro de Sevilla.

Fidel cavall de Troia en el si del règim franquista, algunes de les obres que apareixen al film són extreptes del patrimoni artístic català, en un intent per divulgar-lo entre els més menuts aconseguint que passés per alt als persistents ulls delsensors. Un objectiu del projecte vital del polifacètic Alexandre Cirici era el de crear una línia de producció de cinema infantil en català (Amorós, 1983: 87).

En aquest sentit, el director va voler introduir en el film d'animació la Plaça del Rei de Barcelona (Fig. 115) com a fons del pregó en què l'herald del príncep anuncia la seva requesta. Es tractava de fomentar un imaginari local sense fer-ho excessivament evident degut al context polític en el què s'esdevingué la producció del film.

Tancant la seqüència de muntatge que fa un resum de l'expedició dels heralds per diferents localitzacions, podem comprovar el darrer monument representatiu de les diferents ciutats espanyoles a les quals fa referència la memòria de l'expedient de censura, que són les Torres de Serranos de València (Fig. 117).

Enmig de l'esmentada seqüència de muntatge, s'intercalen plans migs de dones que escolten les paraules de l'herald, i a les quals va dirigida la requesta del príncep. Entre aquestes dames auscultadores hi trobem (figura 119) una referència pictòrica al pintor



115 Fotograma del film amb l'herald i la Plaça del Rei de Barcelona al fons (01:12:08).

116 Plaça del Rei, Barcelona.



117 Fotograma del film amb les Torres de Serrano al fons (01:12:14).

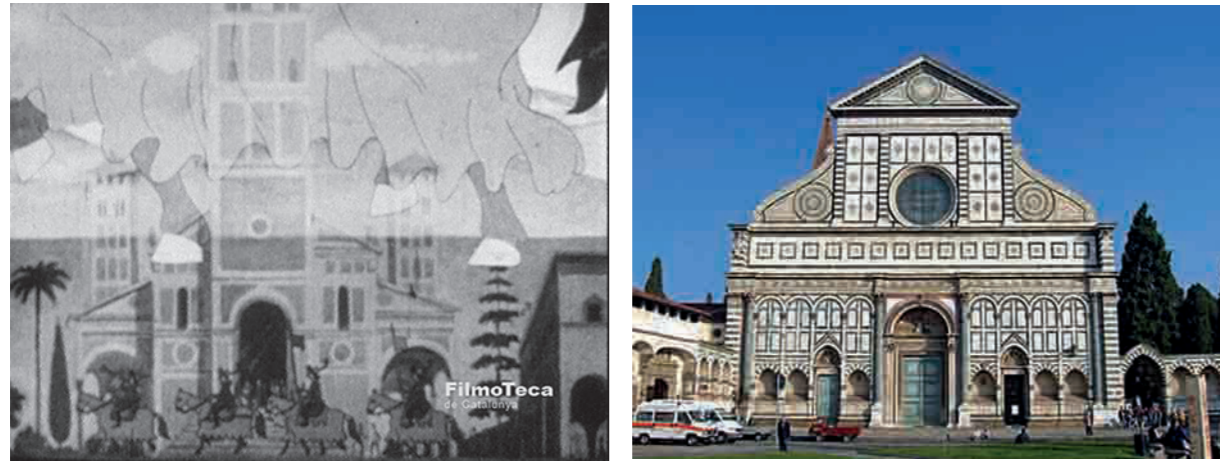
118 Torres de Serrano, València.

flamenc Jan Van Eyck (-1441) (figura 120) així com una referència a l'arquitectura renaixentista que bé podria representar Leon Battista Alberti (1404-1472) (Fig. 121).



119 (A dalt) Fotograma amb una dama escoltant l'herald del príncep i un mirall al fons (12:19).

120 (Dreta, a dalt) *El matrimoni Arnolfini* de Jan Van Eyck (1434), amb un mirall al fons.



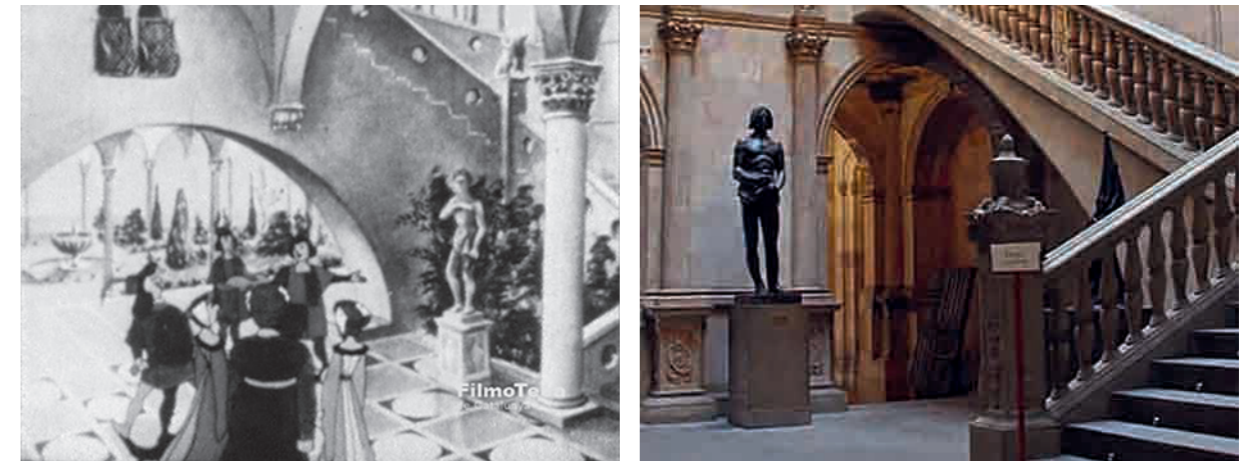
121 (Esquerra) Fotograma del film on apareix un edifici inspirat en l'arquitectura d'Alberti, i els cavalls dels patges.

122 (Dreta) *Basilica di Santa Maria Novella* (1456), de Leon Battista Alberti.

12.1.5.- L'escena final i el retorn a l'ordre establert

Un altre exemple de l'interès que tenia l'equip en mostrar el patrimoni català mitjançant aquest film per a infants, és la penúltima seqüència del film, en la qual la Ventafocs perdona la madrastra i les germanastres en un evident acte de caritat cristiana que apel·la tant a la bonhomia de la protagonista com al rerefons moral i allisonador de la cinta. Aquesta escena conclusiva s'esdevé a l'interior de l'Ajuntament de Barcelona (Fig. 123). Concretament, hi podem veure l'escala d'honor, amb una escultura al peu d'aquesta que és molt semblant a l'escultura de Josep Llimona (1864-1934) titulada "Sant Jordi" que es pot trobar a l'emplaçament real.

El film s'acaba amb el príncep i la Ventafocs que són conduïts per una barca empesa per uns cignes fins a una edificació gòtica (Fig. 126) que un *tràveling* ascendent recorre fins que al capdamunt del pinacle apareix la paraula "fi". Aquestes formes gòtiques tant poc afins a les edificacions del Renaixement s'assemblen a les de les torres neogòtiques de la Catedral de Barcelona (segles XIII-XV).



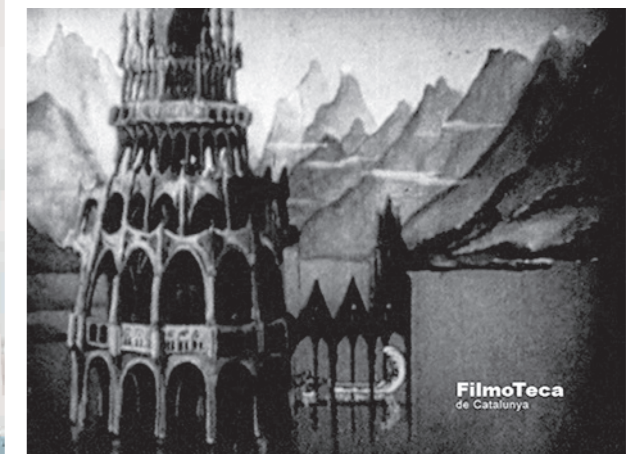
123 Fotograma d'una de les darreres escenes del film, amb l'Ajuntament de Barcelona com a decorat

124 Fotografia de l'interior de l'Ajuntament de Barcelona, escala d'honor.



125 (Esquerra) Catedral neogòtica de Barcelona (segles XIII-XV).

126 (Dreta) Fotograma de l'escena de tancament del film.



Tot i l'elitisme dels referents icònics d'un intel·lectual de la talla d'Alexandre Cirici, la humanitat del film resideix en l'equilibri aconseguit entre aquest i la cultura popular representada pels personatges i gags de Josep Escobar, un dels pares de l'imaginari Bruguera. És un mèrit que cal fer notar, doncs cultura popular i alta cultura no sempre han anat de bracet en les manifestacions culturals catalanes, malgrat la cultura popular en el context català fou readaptada per bastir la cultura industrial de principis del segle XX (Espineta i Tresserras, 1999: 15).

En aquest sentit, Artur Amorós es planya de l'abandonisme característic de la cinematografia catalana i de la facilitat amb què sempre s'ha cedit als imperatius centralistes de Madrid (Amorós, 1983: 88). Una de les virtuts d'Alexandre Cirici, segons l'autor, fou la de ser *rara avis* en el panorama intel·lectual català. Això el va permetre defensar el cinematògraf des de la seva faceta d'intel·lectual, cosa que molts literats i ments benpensants de l'època no es van dignar a fer.

En el seu afany per divulgar la cultura catalana, Alexandre Cirici era partidari de barrejar l'alta cultura dels referents pictòrics del renaixement italià amb la cultura popular, representada en el llargmetratge pels personatges d'Escobar o les danses de Cubeles, i amalgamar així els referents culturals d'elit amb els de la llavors emergent cultura de masses. Fou una característica dels discursos formals i estètics del cinema espanyol de la postguerra el creuament de tradicions formals cultes i populars que estructuraran una modernitat pròpia sobretot durant la dècada dels anys cinquanta (Castro i Cerdán, 2011: 40). Amb *Érase una vez...* ens trobem, doncs, davant d'un precedent d'aquesta modernitat cinematogràfica que estarà present en els discursos fílmics de la dècada que el film enceta. En una entrevista a la revista *Cámara*, el director del film fa alguns aclariments sobre els referents d'*Érase una vez...*:

L'acció transcorre al segle XV, en un ambient francès; el príncep viu dins un ambient italià. Ens hem inspirat en els quadres d'aquella època, en els gravats, en els llibres.

No hem escatimat documentació. Miri vostè, en el film ha de sortir un bressol. Doncs bé, vet aquí divuit models de bressols d'aquell segle. Aquí hi ha el bretó, aquí l'holandès, aquest altra és suec, aquell és índi... D'aquesta forma, mai ens hem allunyat de la veritat (Tocildo, 1949: 43)²⁹¹.

L'arquitectònica vocació frustrada d'Alexandre Cirici, i la impossibilitat de cursar arquitectura en tornar de l'exili²⁹², van marcar tota la seva vida professional i deixaren una empremta en el film a través dels decorats corporis executats per Enric Ferran, un metge que formava part de l'equip de *Dibsono Films* i passà als estudis d'en Jaume Baguñà en fusionar-se les dues cases de producció. L'equip artístic es va documentar amb escreix per poder ser fidels i verços amb els objectes que apareixien al film, amb les dimensions arquitectòniques dels decorats i fins i tot amb la flora característica de cada clima on tenia lloc l'acció. Alfredo Tocildo ho explica a la revista *Cámara* del 15 de desembre del 1949:

Tot està meditat i estudiat a consciència a la pel·lícula. Per exemple, el castell on viu la Ventafochs, és un prodigi arquitectònic. L'edifici es va projectar i se'n van fer plànols de tots els seus pisos; per dibuixar el jardí es van estudiar les condicions geogràfiques del país on figura que transcorre l'acció, i "s'hi van plantar" els vegetals més escaients (Tocildo, 1949: 44).

Bona part de la riquesa visual del film, que a vegades resulta excessiva en la seva abundància, la devem a la perseverança d'aquest jove activista del Front Universitari Català que fou Alexandre Cirici. Les circumstàncies històriques no li van permetre repetir l'experiència de barrejar els seus coneixements arquitectònics i en matèria d'història de l'art amb els encerts visuals dels dibuixants de la historieta, però la seva carrera el va portar a ser capdavanter en la direcció d'art al nostre país. En aquest sentit, i reprenent els experiments

²⁹¹ *Cámara*, número 167, 15 desembre del 1949.

²⁹² "Per la seva activitat política d'abans de la guerra, [Alexandre Cirici] es veu privat de reprendre els estudis d'arquitectura" (Suàrez i Vidal, 1984: 25).

en el camp del disseny gràfic i la publicitat que s'havien encetat abans de la Guerra Civil espanyola, va fundar el 1951 l'agència publicitària Zen (Martínez, 2010: 89).

Mitjançant aquesta empresa publicitària, i altres projectes empresarials posteriors, Alexandre Cirici va poder explotar les seves múltiples facetes professionals, que Teresa Martínez (2010) recull en una llista: "escriptor, crític d'art, muralista, arquitecte, coreògraf, director d'art i publicista, aparadorista i decorador, comunicador de masses, professor, polític, dissenyador gràfic, director d'art i publicista". Va ser un dels primers reivindicadors del modernisme i d'artistes d'avantguarda com Miró, Tàpies o Picasso, que mantenien relacions més o menys conflictives amb el règim franquista, i cap al final de la seva vida va arribar a ser senador pel partit Entesa dels catalans, juntament amb Francesc Candel (1925-2007) i Josep Benet. I va aconseguir ser el senador més votat de les eleccions espanyoles del 1982 (Martínez, 2010: 261).

12.2 - L'Editorial Bruguera: reciclatge dels animadors del film

En altres paraules: la voluntat d'explicació del món que implica el còmic, com a procés associatiu amb mitjans significatius, s'uneix a la voluntat de representació per mitjà de la caricatura que és atípica de l'esperit burgès; d'aquesta contradicció flagrant sorgeix la historieta humorística, que és èpica per la seva construcció i que té precisament a Barcelona, a partir d'un any aproximat – 1945 – la seva escola més destacada.

Terenci Moix,

Historia social del còmic, p. 235

Els orígens del dibuix animat dins la cultura nordamericana es troben clarament en els còmics i les *comic strip* que van començar a proliferar a principis de segle XX. En el context americà dels pioners abundava la figura del dibuixant que feia el salt al còmic tot jugant amb la proximitat d'ambdós llenguatges. Aquest fou el cas de Winsor McCay, pare de l'heroi de paper *Little Nemo in Slumberland* i pioner de l'animació en realitzar una de les primeres peces animades: *Gertie the Dinosaur* (1914) (Duran, 2008: 14). A Espanya, i més concretament a Catalunya, el còmic va començar a prendre força just abans de la Guerra Civil no només amb les revistes il·lustrades sinó també amb el *TBO*, *En Patufet*, el *Pulgarcito*, *Rin-tin-tin* o *Pocholo*.

Els anys trenta s'inicia a Espanya la que podríem anomenar «edat daurada del tebeo», que s'estendrà, amb les lògiques perturbacions degudes al període de la Guerra Civil, fins els anys cinquanta. El seu centre principal serà Barcelona (Martín, 2000: 67).

En un moment de plena efervescència del *tebeo*, malgrat la proximitat d'una Guerra Civil, dibuixants de la postguerra com Artur Moreno, Josep Escobar, Joan Ferràndiz o Manuel Urda van fer el salt d'un còmic primerenc al món de l'animació sense gaire recança o bé van simultaniejar ambdós mitjans (Pagès, 2016). Malgrat aquesta capacitat adaptativa, i a diferència dels seus compatriotes americans, en acabar la dècada daurada dels quaranta, que fou clausurada amb *Érase una vez...*, els professionals de l'animació no van tenir més remei que fer un pas enrere i tornar als seus orígens d'historietistes per sobreviure la producció animada escadussera que va caracteritzar la dècada dels cinquanta (De la Rosa i Vivar, 1993: 26).

Tots aquells dibuixants que havien adquirit l'estatus d'animador professional a partir dels anys quaranta es van veure totalment bandejats del seu *modus vivendi* i finalment retornaren al còmic que els havia vist néixer. La majoria d'ells van acabar fent cap a l'*Editorial Bruguera*, encara que alguns, com Josep Escobar, ja simultaniejaven ambdós llenguatges des de feia uns anys (Pagès, 2019: 179). Degut a aquest transvasament, a una edat d'or del dibuix animat li va succeir l'edat d'or del còmic espanyol amb seu a Barcelona, com ens recordava en la cita anterior l'especialista en còmics Antonio Martín i que es veu refermada amb l'opinió de l'historiador d'animació Emilio de la Rosa:

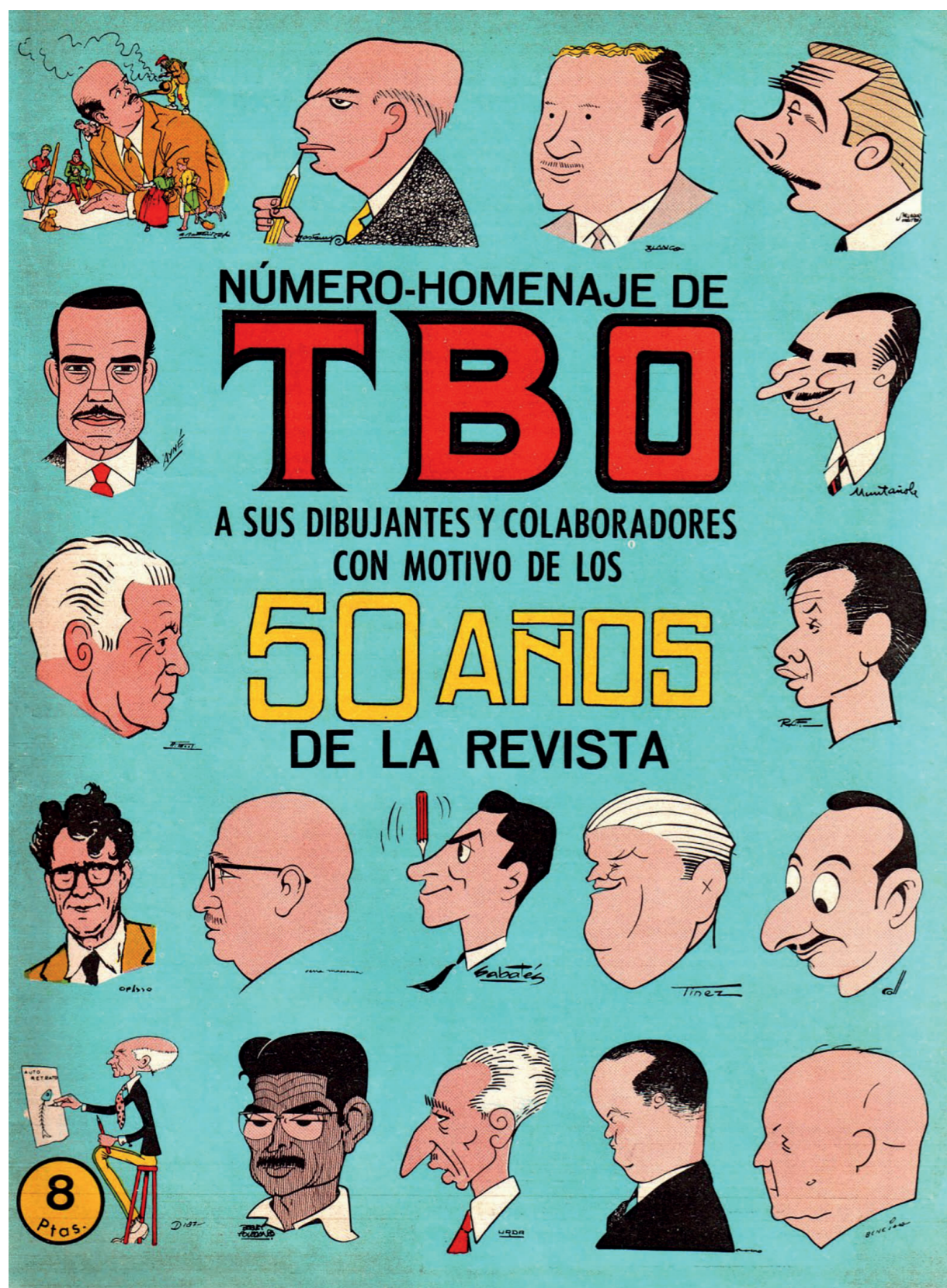
És una pena que la desaparició de Dibujos Animados Chamartín acabés amb una producció que podria haver col·locat el nostre país al capdavant del gènere a Europa. L'equip de dibuixants que van treballar en aquesta productora va ser de primera categoria, i en tancar l'Estudi, la majoria d'ells passaran a formar el gruix de la plantilla de l'*Editorial Bruguera*, i amb aquesta desenvoluparan l'edat d'or del *tebeo* espanyol (De la Rosa i Vivar, 1993: 15)

Per citar-ne alguns, entre els animadors que van acabar a les files de l'*Editorial Bruguera* trobem a José Peñarroya, company inseparable de Josep Escobar, Artur Moreno,

director del primer llargmetratge d'animació europeu, o Joan Ferràndiz, l'animador del personatge de la Ventafocs. Molts dels dibuixants que havien començat dibuixant a les pàgines de les revistes de Jaume Baguñà abans de la Guerra Civil, i que havien estat posteriorment animadors a *Dibujos Animados Chamartín*, van retornar al món editorial a finals dels quaranta desvinculant-se dels Baguñà, a qui no van donar el permís de revifar la revista que els havia donat fama, *En Patufet*, fins ben entrats els anys seixanta. Josep Escobar recordava com el mercat editorial dels anys cinquanta havia canviat respecte la dècada anterior:

[En Baguñà] No podia competir amb en Bruguera, que agradarà o no però és més presentable i més del gust del dia. Tot el que ha fet en Bruguera, el senyor Baguñà ho podia haver fet perquè tenia la gent. Hi vam treballar en Cifré, en Peñarroya, jo. Tot l'equip d'en Bruguera el tenia ell abans (Fons Artigas, 1981).

Els animadors de Jaume Baguñà no només van passar a engrossir les files de l'*Editorial Bruguera*. L'any 1967, la portada del TBO, que celebrava els seus 50 anys de vida, feia un homenatge als dibuixants més emblemàtics de la revista (figura 127). Si fem un recompte veurem com més de la meitat havien estat animadors als anys quaranta: Antoni Batllori Jofré, Valentí Castanys, Salvador Mestres, Joaquim Muntañola, Josep Serra Massana, Manuel Díaz, Manuel Urda, Artur Moreno, Joan Bernet Toledano (1942-2009) i Marino Benejam (1890-1975). Per tal de datar el naixement de l'*Editorial Bruguera* cal retrocedir fins l'any 1939, quan els hereus de *El gato negro*, una editorial de la preguerra, intentaren desvincular-se del seu passat esquerrà rebatejant-la amb el nom d'*Editorial Bruguera* sota la direcció dels germans Bruguera, Francisco (1912-1990) i Pantaleón (1910-1962), fills del seu fundador, Joan Bruguera (1885-1933) (Martín, 2000: 135).



127 Portada del TBO número 31 en el seu 50è aniversari, l'any 1967. Fons Antoni Guiral.

Amb la finalitat de revifar el mercat dels *tebeos* i les publicacions setmanals, mercat que s'afegeix al que anteriorment cobria *El gato negro* - la literatura popular i els cromos-, es va tornar a editar *Pulgarcito*, una revista que ja havia gaudit d'una bona acollida abans de la contesa. Després de la tabula rasa tan física com industrial derivada de la Guerra Civil, *Pulgarcito* va servir de catalitzador de la necessitat d'abastir un mercat nacional devastat i va encetar la carrera envers la maduresa del còmic espanyol.

Després de la guerra ja res tornarà a ser com abans: el *tebeo*, ofegat per les circumstàncies de la postguerra, ha de reconquerir el mercat, i durant alguns anys - el període comprès entre el 1939 i el 1951, però sobretot fins al 1947 - els editors que s'han especialitzat en la publicació de *tebeos* lluitaran durament per la supervivència, difusió, expansió i predomini d'aquests (Martín, 2000: 94).

L'etapa de la postguerra espanyola va abraçar professionals amb tres perfils molt marcats: els veterans que en aquell moment ja treballaven per a altres revistes - Carles Conti (1916-1975), Miquel Bernet Toledano, "Jorge" (1921-1960) o Ramon Sabatés (1915-2003) -, els joves que just acabaven de començar - Àngel Nadal (1930-2016) o Manuel Vázquez (1930-1995) - i dibuixants que provenen del món de l'animació, molt concretament dels *Dibujos Animados Chamartín* - Josep Escobar, Joan Ferràndiz, José Peñarroya o Melcior Niubó - (Guiral i Soldevilla, 2008: 56).

Amb aquest panorama de fons, és molt fàcil entendre els vasos comunicants que s'establiren entre la producció en paper dels dibuixants dels anys quaranta - ja fos dins l'*Editorial Bruguera* o amb la dels Baguñà - i la reutilització dels personatges i les solucions gràfiques que els mateixos autors adaptaven al cel·luloide mitjançant les animacions dels *Dibujos Animados Chamartín* i la seva continuació, *Estela Films*. El director d'animació Josep Escobar estava molt acostumat a passar d'un mitjà a l'altre conservant-ne els trets estilístics. Els mateixos germans Baguñà tan aviat li encarregaven la realització d'un curt consagrat

al seu personatge de Zapirón a *Zapirón busca empleo* (1947) com la responsabilitat de dibuixar la versió en historieta de l'argument del film per a la revista *Junior Films* - també dels germans Baguñà i orientada a la difusió de la filmografia de la productora entre la quitxalla - sense oblidar una versió il·lustrada en forma de quadern d'historietes²⁹³ amb el mateix personatge i argument.

Després del desmantellament de la indústria de l'animació catalana pel fracàs, bandejament i poc suport que va rebre la cinta d'Alexandre Cirici Pellicer, tan sols Jaume Baguñà va intentar sobreviure durant uns anys amb la producció de pel·lícules didàctiques i científiques de dibuixos animats, que eren realitzades per Enric Ferran, metge de professió i encarregat dels decorats del llargmetratge de la Ventafocs.

Tot i així, el fill petit d'en Jaume Baguñà recorda en un article els problemes financers pels què passava el seu pare en haver de pagar els dibuixants a fi de mes quan el Ministeri d'Educació pagava a un any vista (Baguñà, 2016: 48). L'editor va arribar a l'extrem de demanar diners a bancs, caixes, familiars i amics, que els eren retornats un cop l'empresa cobrava del Ministeri. Aquest ritme desigual en el pagament de les despeses, agreujat pel perjudici que els ministres sovint manifestaven a Jaume Baguñà sobre la gasiveria dels catalans, va fer que l'*Editorial Científica Cinematográfica* hagués de cessar tota activitat l'any 1962 (Baguñà, 2016: 48).

Com a resum de la feina dels dibuixants catalans en l'animació dels anys quaranta, repassarem els crèdits de *Los Reyes Magos de Pituco* (Jaume Baguñà, 1944), una cinta que és un exemple notable de maduresa pel que fa a l'animació espanyola per la seva coherència gràfica i argumental. En aquest curtmetratge hi trobem els principals dibuixants que participaren en el boom dels *tebeos* a partir de finals dels anys cinquanta amb l'*Editorial Bruguera*.

²⁹³ Antonio Martín defineix el "quadern d'historietes" com a un producte característic del còmic espanyol de la postguerra amb format apaisat, de 12 a 16 pàgines, amb una narració autoconclusiva i un dibuix realista (Martín, 2011: 70).



128 Fotograma dels crèdits de *Los Reyes Magos de Pituco* (1944) on apareixen els noms dels animadors que després seran dibuixants a l'*Editorial Bruguera*.

D'entre ells, n'hi ha quatre que seran noms de referència de l'editorial i intentaran independitzar-se per fundar una nova revista - Tío Vivo - l'any 1957. Ens referim a quatre membres de *Los cinco grandes de la risa* d'aquella època, que són Carlos Conti (1915-1979), Josep Escobar, Guillem Cifré (1922-1962) i José Peñarroya. De l'aventura de fer una revista independent en va sorgir una novel·la gràfica l'any 2010 il·lustrada per Paco Roca (1969): *El invierno del dibujante*. Aquest còmic es centrava en els processos de producció de l'*Editorial Bruguera* i la seva relació amb el context històric de l'època i els seus dibuixants, mostrant especialment les dificultats d'una indústria cultural com la del còmic durant l'època de Franco.

En els títols de crèdit de *Los Reyes Magos de Pituco* (figura 128) també hi trobem a Manuel Urda, un dels dibuixants homenatjats a la portada del cinquantè aniversari del TBO. Per a aquesta revista Urda s'encarregava sovint de dibuixar l'extra de Nadal, ja que la temàtica nadalenca es tractava en un almanac especial cada any. Els tres mags que Manuel Urda va dibuixar per l'almnac de Nadal de 1947 tenen molts trets en comú amb els tres reis

5
GRANDES DEL HUMOR

CONTI
De su lápiz han surgido **Carloco, Apolino, La Sirvienta Modelo, etc.** Con su sentido moderno del humor, en **TIO VIVO**, les continuará las peripecias de **Taruguez y Cia.**

ESCOBAR
Creador de **Carpanta, Zipi y Zape, Petra** y mil tipos más. Gran observador de la vida, nos contará en **TIO VIVO**, las aventuras de **Blasa, portera de su casa**, personaje arrancado de la vida cotidiana.

CIFRÉ
El autor de **Tribulete, Amapolo y Furcio Buscabollos**, con su dinamismo expresivo ha creado para **TIO VIVO** el "superenamorado" **Golondrino Pérez**. Siga las andanzas de este simpático personaje.

GINER
Rey del suspenso, creador del **Inspector Dan**, dedicará a **TIO VIVO** una nueva faceta de su maravilloso dibujo, con las historietas de una pareja de simpáticos novios, **Lolita y Enrique**.

PEÑARROYA
Con su estilo desenfadado y desbordante nos ha deleitado a todos con **Don Pío, Gordito Relleno, etc.** Para **TIO VIVO** ha creado **La familia Pi**, grupo original, cuya vida hogareña les recordará a los vecinos del tercero.

Tío Vivo
SEMANARIO DE HUMOR PARA MAYORES

A. G. CRISOL

129 Full promocional de *Tío Vivo* (1957) amb els *Cinco grandes de la risa*, els dibuixants més populars del moment. Fons Antoni Gual.

mags del curt animat, ja sigui a nivell d'indumentària o de característiques gràfiques²⁹⁴. Manuel Urda començà a col·laborar al TBO l'any 1917 i hi va continuar treballant fins el darrer moment. D'aquesta revista en fou director artístic del 1918 fins el 1922 (Giralt, 2005: 22), i en va dibuixar el seu nen representatiu, que anava vestit de mariner. També va col·laborar a *En Patufet, Follets, Monos, Pulgarcito, Nicolás* o *El Coyote*. Al TBO s'encarregava de la secció *De todo un poco*. Pel que fa a l'animació, a partir de l'any 1942 apareix als crèdits d'alguns curts de *Dibujos Animados Chamartín*. A la sèrie *Garabatos*, el seu nom apareix a pràcticament tots els 14 números (Candel, 1992: 33-39), exceptuant els números 9 i 10, que no hem pogut verificar.

Un altre dibuixant del TBO que apareix als crèdits de *Los Reyes Magos de Pituco* és Manuel Díaz Llamas, un dibuixant que va començar a treballar pel TBO l'any 1935 i va tenir nombroses ocupacions, entre elles el toreig (Segura, 2014: 78). La polèmica va envoltar aquest dibuixant quan l'any 1951 utilitzà el nom del Ministre de Governació del moment en un dels seus acudits de la secció *El ojo electrónico*. Després de rebre la consegüent denúncia, la publicació va haver de pagar una multa de 10.000 pessetes a l'administració (Giralt, 2005: 30). Manuel Díaz apareix com a operador de càmera en la major part de les produccions dels *Dibujos Animados Chamartín*, compartint la tasca amb Manuel Agustí (-). Això ens dóna pistes sobre una altra de les múltiples tasques a les quals es va dedicar aquest dibuixant que s'encarregava de la truca d'aquest estudi. Als crèdits d'*Érase una vez...* apareix com a encarregat de la "Fotografía de Dibujos" (veure annex II).

Un altre dels animadors d'aquesta cinta és el dibuixant Melcior Niubó. Aquest animador i il·lustrador fou un dels col·laboradors habituals de *Lesquella de la Torratxa* o la *Campana de Gràcia*, i també va participar a la revista anarquista *Solidaridad Obrera*²⁹⁵. Va combatre a favor de la Segona República durant la Guerra Civil tant físicament, amb la seva moto

²⁹⁴ Per aprofundir entre les semblances del traç gràfic de Manuel Urda i el curtmetratge animat, veure Pagès, M., 2016. Del paper a la pantalla. Dibujants pioners, de la vinyeta al cel·luloide... i viceversa. Dins: *I Fórum d'animació*, Publicacions Gredits 3, p. 117.

²⁹⁵ Cf. Pinyol, J., *Homenatge a Melcior Niubó Santdiumenge "Niu"*, p. 10.

al front d'Aragó, com amb les seves habilitats com a cartellista i dibuixant de premsa. Després de fugir al final del conflicte cap a França, i ser internat al camp d'Argelers, va aconseguir tornar a Barcelona l'any 1941. A partir d'aquest moment es va integrar a l'equip dels *Dibujos Animados Chamartín*, participant amb historietes pròpies a la revista animada *Garabatos*²⁹⁶. No és casualitat que en els crèdits de *Los Reyes Magos de Pituco* aparegui Melcior Niubó com a fondista i entre els animadors hi trobem un tal Oscar Daniel, que és un altre dels sobrenoms amb què Niubó signava els seus treballs (Pinyol, 2013: 4). A *Érase una vez...* Melcior Niubó va formar part de l'equip encarregat de dibuixar els fons del film i de col·laborar en la gestació de les maquetes en el departament que dirigia Enric Ferran (Candel, 1992: 34).

A part dels dibuixants esmentats, als crèdits d'*Érase una vez...* apareix com a ajudant d'animació José Luis Sagasty, pseudònim del dibuixant José Luis Sagasti Iruzubieta (-). Sagasti fou un dibuixant que va participar a la revista *El Campeón* amb *En este extraño Mundo* i *Aunque le cueste crearlo*, així com a la revista *Pulgarcito* amb *Dígame vd*. Va treballar tant per a *l'Editorial Bruguera* com per a *Clipper*. Es va encarregar de dibuixar les portades dels primers *Mortadelo y Filemón* i va dirigir el departament artístic de *l'Editorial Bruguera* fins el seu tancament l'any 1986.

Un altre ajudant d'animació que apareix als crèdits de la *Ventafocs* i que cal destacar per la seva carrera posterior és Manuel G. Arnalot, o Manuel Giménez Arnalot (1927-1993). A partir de l'any 1941 Arnalot va començar a treballar als *Dibujos Animados Chamartín*, i posteriorment va participar als llargmetratges *Garbancito de la Mancha* i *Érase una vez...* Paral·lelament, va dibuixar per a nombroses revistes de l'època com ara *Leyendas Infantiles*, *Mis Chicas* o *TBO*, on col·laborà de manera regular a partir del 1951. Arnalot va esdevenir un dibuixant polifacètic que tant aviat es dedicava al dibuix humorístic

²⁹⁶ Per aprofundir en les aportacions de Melcior Niubó a la revista *Garabatos* veure Pagès, M., 2016. Del paper a la pantalla. Dibuxants pioners, de la vinyeta al cel·luloide... i viceversa, dins *I Fórum d'animació*, publicacions Gredits 3, p. 120. http://www.gredits.org/wp-content/uploads/2016/09/Publicacions_Gredits_03_v2.pdf

com feia il·lustracions per a contes infantils, postals nadalenques, portades de revistes, cartells publicitaris o caricatures. L'any 1976 va ser un dels ponents del Congrés de Cultura Catalana organitzat per diverses entitats i personalitats dels Països Catalans, on va parlar dels il·lustradors infantils (Giralt, 2005: 10).

Entre els crèdits del film ens ha cridat l'atenció l'aparició de "Leopoldo Gil Nebot" com a encarregat dels "Efectos especiales y de voz" del film. Desconeixem si aquest Leopoldo Gil és l'arquitecte català del mateix nom, que va néixer el 1921 i morí el 2016. No se li coneix cap familiar dins el món cinematogràfic, on consten banquers, industrials, col·leccionistes i mecenes. Els seus textos biogràfics tampoc documenten les seves activitats anteriors a l'adquisició del seu títol d'arquitectura, obtingut el 1948²⁹⁷.

Altres personalitats que van participar al film, i que no hem pogut verificar, són les nombroses dones que no van arribar a aparèixer als títols de crèdit i que tanmateix omplien el departament de pintura de qualsevol estudi d'animació de l'època. Malgrat això, els seus noms han quedat registrats en un pressupost que es troba al Fons Alexandre Cirici de la Filmoteca de Catalunya i que detalla la retribució de tots els membres de l'equip, exceptuant-ne els animadors amb més renom, que ja surten als crèdits. En aquesta llista hi trobem la Julieta Serrano, de qui vam poder trobar la pista en haver destacat en un altre mitjà que no foren els dibuixos animats. La resta de treballadores que resten en l'anonimat tenen en aquesta llista un testimoni material del seu pas per la producció d'*Érase una vez...*, i per tal que en quedi constància i sigui fruit de futures investigacions, l'afegim en l'annex número IX.

Per concloure aquest apartat puntualitzarem que malgrat a Espanya es va estroncar la tendència americana de formar-se al còmic i fer el salt després a l'animació - tenint en compte que els animadors es queden sense feina a finals dels anys quaranta -, després

²⁹⁷ Es pot consultar el currículum de Lepold Gil Nebot al web de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi: <http://www.racba.org/mostrarcvcurriculum.php?id=4>

d'una edat d'or de l'animació va venir una edat d'or del còmic espanyol gràcies a la necessitat que tenien els animadors catalans de continuar treballant en l'única cosa que sabien fer: dibuixar. Com a conseqüència, Antonio Martín detecta una maduresa en el llenguatge del còmic espanyol a partir de l'any 1947, que és conseqüència de la seva industrialització:

Els editors catalans es situen per mèrits propis al capdavant, sense comptar amb cap tipus d'ajuda, ans al contrari. [...] Els *tebeos* mostren, a través de les seves dificultats, que l'edició ha de plantejar-se com una indústria si vol sobreviure en una societat moderna, sent imprescindible el puntual coneixement del mercat (Martín, 2000: 129).

La maduresa del *tebeo* d'aquesta època es caracteritzava per la imposició de la historieta en detriment de la jerarquització entre imatge i text, la utilització progressiva del color i l'augment de l'humor estereotipat (Martín, 2000: 140). Alliberat de la jerarquia textual, el còmic espanyol, amb una base industrial i professional molt potent a Barcelona, va poder desenvolupar tot el seu potencial expressiu a partir de la imatge, a qui atorgava tot el pes en definir-lo com a llenguatge. Nombrosos dibuixants que aconseguiren dedicar-s'hi durant els anys cinquanta s'havien exercitat durant tota una dècada en el camp de l'animació, i a partir del 1947 serà el còmic qui es beneficiarà dels seus coneixements animats en introduir recursos narratius característics del moviment animat a l'historieta.

12.3 - Josep Escobar: el ninotaire d'imaginació desbordant

(So radiofònic).- *Primero: España es una unidad de destino en lo universal. El servicio a la unidad, grandeza y libertad de la Patria es el deber sagrado y tarea colectiva de todos los españoles.*

Josep Escobar.- *"Deber sagrado y tarea colectiva".*

(So radiofònic).- *Segundo: La nación española considera como timbre de honor el acatamiento de la ley de Dios..."*

Josep Escobar.- *(al seu fill) Tu entens alguna cosa? Dolors, pots apagar la ràdio? Com a mínim fins que el món es torni més raonable. (Asseient-se el seu fill a la falda) Com ha anat l'escola? Uf! Com peses (aparta un còmic a mig fer).*

Carles Escobar.- *Què fas, pare?*

Josep Escobar.- *Treure tot això que ja no serveix per a res. El pare tornarà a dibuixar al Zipi i al Zape i al Carpanta. Són temps dolents per a somiar.*

Paco Roca,

L'hivern del dibuixant, pp. 104-106.

Es coneix el dia exacte en que Josep Escobar va entrar a treballar a l'*Hispano Gráfico Films*, ja que aquest apareix al seu expedient policial. Tanmateix, el seu contacte amb els germans Baguñà ve de molt abans, doncs els editors catalans hereus de la revista *En Patufet* van ser els primers a donar feina com a dibuixant a un jove Escobar que treballava a Correus²⁹⁸.

A nivell amateur Josep Escobar havia fet un curt abans de la Guerra Civil, *La rateta que escombrava l'escaleta* (1934), però la data fundacional de l'Escobar animador professional

²⁹⁸ Cf. Guiral, A. i Soldevilla, J. M., *El mundo de Escobar*, p. 10.

fou l'octubre del 1937, quan va entrar a formar part de l'equip de l'*Hispano Gráfico Films*²⁹⁹. Segons el seu expedient policial, després d'anomenar dues persones que el podien avalar en la seva declaració d'innocència, Josep Escobar afegia en el seu interrogatori:

Que el 18 de Juliol no estava sindicat com poden testimoniar Verrier, Romilló o Guilañà, i altres com el que subscriu van haver de fer cua després d'una depuració, fet que no era necessari pels que ja estaven sindicats. L'octubre de 1937 vaig entrar a treballar a l'empresa *Hispano-Imperial Gráfico Films* (Dibuixos animats), creada pels Srs. Cornet i Baguñà - Muntaner, 22 - que actuava amb caràcter clandestí³⁰⁰.

Aquesta "clandestinitat" s'equilibra en el relat d'Escobar amb la data de creació de l'empresa, el 1937, on el conflicte armat encara no havia clivellat la societat catalana. A l'Hermetoteca Josep Móra de Granollers consta que Josep Escobar va animar personalment 173 dels 557 plans de la pel·lícula, convertint-se en l'animador més prolífic. A aquestes dades cal afegir la total llibertat de la què va gaudir per modificar el guió i afegir-hi escenes divertides i enginyoses amb una facilitat que ja li venia de la seva tasca de dibuixant, que mantenia de forma paral·lela amb les editorials Bruguera i Baguñà.

A resultes d'una entrevista amb el mestre transcrita per la historiadora María Manzanera (Manzanera, 1994), sabem que tots els personatges del film, exceptuant la Ventafocs i el príncep, van ser obra d'Escobar. L'*Scariot*, personatge rodanxó i sorgit de la *Commedia dell'Arte*, és una de les seves creacions més aconseguïdes en fer de contrapunt grotesc i còmic de les germanastres. El mag *Murgo* és l'etern home afamat dels còmics de l'*Editorial Bruguera* creat per Josep Escobar com a reflex de la gana de la postguerra: *Carpanta*. Per dissimular-ho, se li va dibuixar una capa i un barret estrellat, la qual cosa afegeix comicitat al personatge que ja és de per si una caricatura de l'arquetip universal del savi despistat.

²⁹⁹ Així consta a la declaració jurada de l'interrogatori que se li va fer a Josep Escobar l'Auditoria de Guerra de la Quarta Regió Militar, amb expedient número 21717, i que es pot consultar actualment a l'Arxiu de Capitanía de Marina de Barcelona.

³⁰⁰ Opus. cit. p. 14.

El mateix Josep Escobar, en el seu curs de caricatura, accepta el plagi sempre que sigui l'exploració des de punts de vista diferents d'un tema proposat per un altre creador (en aquest cas, ell mateix):

Existeix un tipus de plagi - tot i que no és aquesta la paraula que el defineix exactament - que pot acceptar-se i que no és cap deshonra per qui el practica. Ens referim als que a la vista d'una caricatura ja publicada, treuen de la mateixa conseqüències originals, aspectes diferents o versions inèdites sobre el tema, que és possible que no se li hagin ocorregut ni al mateix creador de l'acudit plagiat (Escobar, 1953b: 113-114).

Les acusacions per plagi i les confusions entre "la Ventafocs d'Escobar" - com s'ha anomenat sovint *Érase una vez...* - i la de Walt Disney van ser nombroses i perduren fins als nostres dies ja que ambdues cintes van estar presents al Festival de Venècia de l'any 1950³⁰¹. És veritat que si comparem les dues versions, hi ha curioses coincidències entre els *dramatis personae* de Disney i d'Estela que no trobem al conte de Perrault, com per exemple la presència d'un felí que ronda la protagonista. La creació d'Escobar, de nom *Ulises*, és un desdoblament benigne de la fada padrina, mentre que en la cinta de Disney el gat *Lucifer* té tan bones intencions com connotacions positives el seu nom.

Josep Escobar estava força avesat a caricaturitzar felins: un dels seus personatges que gaudiren de sèrie pròpia en l'època anterior al NO-DO dels *Dibujos Animados Chamartín* era *Zapirón*³⁰², un gat entremaliat que se les empescava totes per aconseguir allò que es proposava. Aquest personatge és el que avui en dia diríem una *spin-off*, en haver sorgit d'una sèrie anterior, que també havia estat animada per Josep Escobar i que va ser

³⁰¹ Així consta a l'Arxiu Històric de la Biennal de Venècia: <https://www.labiennale.org/it/asac>

³⁰² Josep Escobar havia explotat gràficament el personatge de Zapirón en nombrosos mitjans, tots ells vinculats a l'empresa dels Baguñà. *Zapirón* va tenir sèrie pròpia a la revista *Junior Films* - on Escobar feu un ús intel·ligent dels recursos del còmic -, en va dirigir curts animats per a *Dibujos Animados Chamartín* i en van versionar les seves històries en quaderns apaisats amb format de llibre infantil, on la imatge estava supeditada al text però utilitzava amb destresa la gràfica característica de la il·lustració infantil.

protagonitzada per un brau de nom *Civilón*. Extirpada la malícia de *Zapirón*, el gat de la *Ventafocs* desborda candidesa com a fruit de l'osmosi amb la protagonista. El seu aspecte més infantil es deu als trets característics dels personatges menuts com són l'engrandiment dels ulls i la proximitat d'aquests al nas i la boca del personatge. El dossier de premsa diu d'aquest gat:

Quan la protagonista es trobi sola, ell serà el seu confident i el seu refugi. Juganer i divertit en els bons moments, els seus dolços ulls mai aprendran a comprendre la malícia i no saben acostumar-se als maltractaments enfront els seus pitjors enemics, que són els de la seva propietària (Anòn., 1950: 2).

Si bé el gat *Ulises* acompanya a la protagonista, el gos *Ciao* és el company fidel del patge de la *Ventafocs*, *Raúl*. La presència d'animals benefactors al voltant de la protagonista compleixen la funció simbòlica de substituir els requeriments protectors de la mare absent. En moltes versions europees i orientals del conte, la mare es transforma en un animal per salvar la seva filla mitjançant la màgia sota la forma d'un vedell, una vaca o un xai. Omplint el buit matern, en el film hi trobem al gat *Ulises* i també tota una panòpia de servidors que vetllaran per la *Ventafocs* a tothora, amb noms tan ampul·losos com *Bertoldo*, *Gualterio*, *Lisardo* i *Heraldo*.

Qui destaca per sobre dels altres en les seves funcions servils és el patge *Raúl*, que per la seva juvenesa i certs vestigis d'amor platònic, no desaprofita cap oportunitat d'ajudar la *Ventafocs*. També serà ell el motor de l'acció de determinades trames secundàries, com l'escena dels fantasmes o la dels cavalls. El doblatge d'aquest personatge va ser encomanat a una jove dobladora, la Carme Contreras (1932), una actriu coneguda de l'escena catalana i que ha participat en nombroses sèries de televisió com *El cor de la ciutat* (2000-2009) o *Hospital Central* (2000-2012).

Un dels personatges que sense cap dubte fou obra del popular dibuixant de l'*Editorial Bruquera* va ser el mag *Murgo*. Com ja hem comentat, la seva semblança amb en *Carpanta* no ha passat per alt als especialistes que s'han apropat al film coneixent la vessant d'historietista del dibuixant de Granollers, com María Manzanera (1994) o José María Candel (1992). El personatge del *Murgo* reuneix els trets característics del mag: du barret punxegut, vareta màgica i tot ell va folrat amb roba estrellada, exemplificant els vincles de l'endevinació i la màgia amb el coneixement de l'astronomia. En l'imaginari col·lectiu podríem citar exemples que van des del *Viatge a la Lluna* (Georges Méliès, 1902) al Gandalf de J.R. Tolkien (1892-1973) a *El Hòbbit* (Peter Jackson, 2012).

Per a Françoise Heitz no es tracta d'una simple reutilització d'uns trets que funcionen sinó d'un *clin d'oeil* a l'espectador adult que podia gaudir reconeixent la simultaneïtat del personatge en mitjans tan dispars com el cinema i el còmic:

S'hi pot veure un tret metadiscursiu que persegueix crear amb l'espectador (més aviat amb l'adult que amb l'infant) una convivència transcultural, perquè el cinema i el còmic constituïen en aquella època dues formes d'expressió artística molt populars (Heitz, 2007: 128).

La cabana on viu aquest mag s'emmarca en un decorat misteriós en el qual penetra *Raúl*, el patge de la *Ventafocs* que busca l'ajuda de l'alquimista per alliberar la seva senyora de les urpes de la madrastra. Pel que fa a l'imaginari de la por, els referents pictòrics d'aquesta escena utilitzen recursos gràfics sorgits de la cultura artística espanyola, tal i com suggereix l'expedient de censura: "Com Felip II, ens hem complagut en veure allò misteriós en les seqüències de por, amb l'ajuda dels monstres del Bosco i de Patinir, que van ser pintors favorits del gran monarca"³⁰³.

303 Expedient de censura 36/3385, p. 17.

Pels seus trets caricaturitzats i l'història de Josep Escobar en l'ús del personatge de la sogra en les seves historietes, la madrastra d'*Érase una vez...* assumeix els trets negatius que la cultura popular ha tendit a subratllar en la mare d'un dels cònjuges. Els elements comuns entre la madrastra de la Ventafocs i la sogra més famosa de l'*Editorial Bruguera*, *Doña Tula*, refermen una visió matriarcal de la societat espanyola que exclou taxativament el patriarca de la vida familiar produint nombrosos moments de sàtira social.

Si en el cas de la madrastra del film l'exclusió del personatge masculí s'esdevé per obligacions professionals, amb uns afers econòmics que l'obliguen a allunyar-se de la llar transitòriament, en el cas de *Doña Tula* és la sogra qui exclou el personatge masculí fent la vida impossible al gendre com a reflex d'una pràctica social molt estesa a l'època: la filla s'endua la seva mare a la nova llar de casada en el cas que aquesta darrera fos vídua. En les historietes de *Doña Tula*, la sogra, amb un aspecte físic poc agradable, masculinitzat i amb un tarannà gens procliu al diàleg, obliga el gendre escanyolit a fer les tasques considerades més vexatòries per a un mascle de l'època, com ara rentar els plants o fregar el terra.

Pel que fa a la madrastra del conte, les tasques casolanes s'encomanen també al més feble i extern al nucli familiar amb vincle de sang, com és el personatge de la Ventafocs: apartada dels cercles dominants de la institució familiar, la protagonista és relegada a dormir a la vora del foc com una serventa. La descripció que Antoni Guiral i Joan Manuel Soldevilla fan de *Doña Tula* es podria fer servir perfectament per descriure la madrastra del conte de fades, i conseqüentment la d'*Érase una vez...*:

[...] és una dona de físic poc agraciada, obesa, fins i tot hercúlia, rondinaire, de rostre sorrut, vestida gairebé sempre amb vestits estampats de topes o flors
(Guiral i Soldevilla, 2008: 79).

El personatge de *Doña Tula* apareix per primera vegada l'any 1951, i neix a l'*Editorial Bruguera* amb el primer número de la revista *El DDT contra las penas*³⁰⁴. La violència de gènere, exercida per part de la sogra contra el gendre, i el capgirament de l'estereotipat pare de família, patriarca de totes les llars espanyoles durant el franquisme, abundaven en cadascuna de les historietes protagonitzades per aquest personatge, i per això l'aparell censor no va trigar a acarnissar-se en la creació d'Escobar.

L'any 1956 Josep Escobar va rebre una carta provinent de la Direcció General de Premsa recomanant l'execució de certs canvis en el personatge, donat que atemptava "contra la sagrada unitat del matrimoni" (Guiral i Soldevilla, 2008: 83). La censura eixamplava el seu camp d'acció fins al món editorial tot promulgant en el B.O.E del 2 de febrer d'aquell mateix any una llei que especificava quins havien de ser els continguts de les publicacions infantils i juvenils. Un dels seus punts implicava evitar "tota desviació de l'humorisme cap a la ridiculització de l'autoritat dels pares, de la santedat de la família i la llar, del respecte a les persones que exerceixen l'autoritat, de l'amor a la Pàtria i de l'obediència de les lleis"³⁰⁵. El pare de *Doña Tula* va preferir fer desaparèixer el personatge abans que edulcorar-lo seguint els paràmetres del nacional-catolicisme.

Serà a les pàgines d'aquesta mateixa revista - *DDT contra las penas* - que trobarem reproduïda la troballa estètica amb la que Escobar va caracteritzar per oposició les dues germanastres de la Ventafocs. Ens referim a la sèrie *Doña Tomasa, con fruición, va y alquila su mansión*, que apareix per primera vegada el 1959 al número 400 del *DDT contra las penas*. *Doña Tomasa* és una dona ben posicionada que es veu obligada a llogar la seva mansió per problemes econòmics. A partir d'aquest moment, haurà de rellogar casa seva a una sèrie d'hostes d'allò més heterogenis. El seu nas punxegut, que recorda el d'una bruixa, contrasta amb el nas arrodonit de la seva llogatera més antiga, la *señora Cotorrez*, cognom que delata

304 Cf. Guiral, A. i Soldevilla, J.M., *El mundo de Escobar*, p. 76.

305 Op. cit., p. 83.

que el silenci i la discreció no es troben entre les seves virtuts. Semblant contrast nasal trobem amb *Las Hermanas Gilda*, de Manuel Vázquez, que juntament amb *Zipi i Zape* i la *Doña Tula* d'Escobar eren "el tanc amb el què el pessimisme de postguerra amenaçava els fonaments de la més alta institució bàsica: la família" (Moix, 2007: 254).

Les dues germanastres de la Ventafocs d'*Estela Films*, tot i ser de caràcter i mides físiques força semblants, es poden diferenciar també per les formes oposades dels seus nassos: punxegut el d'una, arrodonit el de l'altra. En el dossier de premsa s'especifica el caràcter contraposat dels dos personatges: l'una no gaire intel·ligent i que es deixa portar amb facilitat i l'altra freda en el tracte i amb certa amargor per la seva prolongada solteria (Anòn., 1950: 2). Fent cas a les lleis de la Gestalt, la primera seria la del nas rodanxó i la segona la del prim i allargassat. En el film, aquesta contraposició de caràcters entre les dues germanastres costa de copsar si no és a través d'algun detall del diàleg. La seva manca de personalitat individualitzada les convertirà en una extensió dels dissenys de la seva mare, que les utilitzarà per vexar la Ventafocs i aconseguir a través del matrimoni, propi o de les filles, un ascens social al qual es creu predestinada.

Encara que en el dossier de premsa (Anòn., 1950: 6) i en algunes articles als rotatoris de l'època com la revista *Cámara*³⁰⁶ s'afirma que es van assignar els personatges a dibuixants determinats, aquesta divisió del treball a l'estil Disney no era tan taxativa de portes endins. Com que l'equip de dibuixants del film provenia de *Dibujos Animados Chamartín*, Josep Escobar comentava anys més tard que pel film de la Ventafocs es va mantenir la divisió en tres equips heretada de l'època daurada dels curtmetratges animats (Fons Artigas, 1981). En aquella època, un primer equip dirigit per Francesc Tur s'encarregava de l'animació del personatge cedit per *Dibsono Films* en el moment de fusionar-se l'any 1940: *Don Cleque*.

³⁰⁶ *Cámara*, número 176, 1 maig del 1950, pp. 46-47.

Un altre, sota la direcció d'Enric Ferran, s'encarregava de la revista d'humor amb acudits i caricatures que duia per títol *Garabatos*. El tercer equip, sota la batuta de Josep Escobar, confeccionava la sèrie del brau *Civilón* i més tard dels personatges de *Pituco* i *Zapirón*.

Quan *Estela Films* va revifar l'any 1949 el projecte de la Ventafocs que Jaume Baguñà no havia aconseguit tirar endavant, la tripartició dels animadors que fins llavors s'havia fomentat des dels *Dibujos Animados Chamartín* els era beneficiosa, així que es va mantenir tot segmentant el llargmetratge en tres parts i encarregant cadascuna d'elles a un dels equips. Per tal d'unificar la feina, Josep Escobar va passar a ser el director dels tres segments (Fons Artigas, 1981).

En un article del 1950 anterior a l'estrena de la pel·lícula veiem unes fotografies on el peu d'imatge assigna alguns personatges a cada animador estrella d'*Estela Films*³⁰⁷. Si les comparem observem que la manera com es dosifica la informació de cara a la premsa és molt semblant a la que es dona al dossier de premsa:

A l'esquerra, el creador de la Ventafocs, Joan Ferràndiz, qui, malgrat la barba, és un gran dibuixant. A la dreta Josep Escobar, creador del Mag Murgo, necessita l'ajuda d'un mirall per donar realisme al seu personatge. A l'estil de Hollywood, els dibuixants d'*Estela Films* donen vida als seus herois dibuixats copiant-los del natural. "Atura't!" - exclama Josep Escobar, director d'animació - "Aquesta és la postura!" La model és un viu reflex de la Ventafocs. Fer un cel costa moltes hores de treball. Els estels són obra del dibuixant Francisco Sevillano (Anòn., 1950: 46).

El dibuixant "Francisco" Sevillano no és altre que l'il·lustrador científic i escultor mèdic Frederic Sevillano, que va patir un error d'impremta. En el dossier de premsa, a Sevillano se li assignava l'animació dels patges de la Ventafocs, a Francesc Tur se li adjudicava l'escena dels cavalls, a Joan Ferràndiz l'animació de la Ventafocs, a Guillem Fresquet

³⁰⁷ Op. cit. p. 47.

la de les germanastres i a Enric Ferran la del patge *Bertoldo* (Anòn, 1950: 6). L'entrevista de Jordi Artigas a Josep Escobar de l'any 1981³⁰⁸ ens informa que aquesta assignació de personatges a animadors determinats no va existir, i, de fet, tampoc fou taxativa en el cas dels estudis de Disney, en qui la producció catalana s'emmirallava: els americans tampoc van adjudicar un sol animador a la Ventafocs³⁰⁹.

Després de l'estrena del film va quedar clar que els animadors a Barcelona s'havien de reciclar. Josep Escobar va sortir-ne prou ben parat degut a que ja es dedicava paral·lelament a col·laborar amb l'*Editorial Bruquera*. Les seves aportacions regulars al món de la historieta daten del moment en què la importació de curts americans i l'obligatorietat del NO-DO auguraven un mal futur a l'animació nacional. Josep Escobar va continuar fent dibuixos animats en petit format, i va ser un precursor de joguines cinematogràfiques com el Cine NIC o el Cinexín. L'any 1942 inventava un sistema de projecció propi: el Cine Skob (Guiral i Soldevilla, 2008: 60). Ell mateix n'escrivia el guió, animava els dibuixos i dissenyava la cartellera promocional. Eren histories molt curtes a partir de contes tradicionals als quals hi afegirà posteriorment els seus propis personatges, com els *Zipi i Zape* o en *Carpanta*, i d'altres aliens, com *Babalí* de Marino Benejam. L'any 1952 patentà un segon sistema de projecció, una mica més evolucionat, i el batejà amb el nom de Cine Stuk³¹⁰.

Per tant, Josep Escobar, amb els seus projectors casolans, fou un dels pocs animadors sorgit dels *Dibujos Animados Chamartín* que va poder continuar dedicant-se a l'animació, encara que fos de manera artesanal i en format reduït per un públic familiar. L'altre animador que va poder continuar animant va ser Enric Ferran, gràcies a l'*Editorial Científica Cinematográfica* dels germans Bagañà que va estar en actiu fins l'any 1961.

308 Entrevista a Josep Escobar, 16 de juny del 1981. Fons Jordi Artigas.

309 Luciano Berriatúa cita a tres animadors responsables de l'animació de la protagonista femenina de la Ventafocs de Disney (Eric Larson, Les Clark i Marc Davis), que van necessitar la revisió d'un quart (Ken O'Brien) per tal d'igualar el personatge al llarg del metratge del film (Berriatúa, 2010: 63).

310 Cf. Guiral, A. i Soldevilla, J.M., *El mundo de Escobar*, p. 60-61.

Però, com hem vist, les circumstàncies històriques i polítiques van fomentar un context en el qual els animadors que van poder continuar dedicant-se a l'animació van esdevenir casos excepcionals.

12.4 - Joan Ferràndiz: el realista clàssic

L'equip d'*Estela Films* no va trigar gaire a adonar-se que el grafisme caricaturesc en què Josep Escobar s'havia especialitzat mitjançant la historieta no quadrava amb els dos protagonistes, que per les seves característiques d'exemplaritat i versemblança havien de tenir un estil molt diferent al seu. Ja hem vist que les cròniques de l'època adjudicaven els dos personatges al dibuixant Joan Ferràndiz, que provenia de l'època daurada dels *Dibujos Animados Chamartín* i que a partir de llavors es va encarregar de l'animació del príncep i la Ventafocs (Manzanera, 1991: 51).

Malgrat que no va arribar a dibuixar els protagonistes del film, Josep Escobar va ser un gran coneixedor i il·lustrador de la figura femenina amb els seus treballs per la revista *Papitu*, un tipus de publicació característica de l'època que naixia de la confluència entre la sàtira política i la temàtica eròtica. La revista *Papitu* va deixar de publicar-se en esclatar la Guerra Civil, així que quan Josep Escobar va començar a dibuixar pel llargmetratge de La Ventafocs feia més de deu anys que havia deixat de recrear-se dibuixant el cos femení fora de l'àmbit de la caricatura.

Els retalls que es conserven de la revista *Papitu* a l'Hemeroteca Josep Móra de Granollers ens permeten gaudir d'una faceta poc coneguda del dibuixant, on l'elegància femenina era ostentada mitjançant la intimitat d'una noia mig nua que es posava les mitges xerrant amb una amiga sobre els inconvenients de l'amant o del client de torn, sovint en un ambient de prostíbul força evident. Segurament, l'any i mig que Josep Escobar va passar a la presó

li va servir d'autocensura a l'hora de tornar a aquest tipus de temàtica un cop passada la deflagració.

A finals dels anys quaranta l'estil de Joan Ferràndiz era molt més realista i quadrava perfectament amb la transposició rotoscòpica de la realitat que exigia la introducció d'aquesta tècnica en el si de la gestació del film de la Ventafocs. De fet, els plans on apareix el personatge de la Ventafocs denoten un grafisme més aviat extret de la rotoscòpia amb una actriu que no pas com a resultat de la perícia d'un dibuixant que anima la figura humana. Sense ànim de menystenir el seu treball a *Érase una vez...*, Joan Ferràndiz era molt conegut en aquella època per unes postals nadalenques que es van vendre durant molts anys i que avui en dia encara es poden encarregar per internet³¹¹. Era tradicional regalar-les en esdeveniments socials com ara una comunió o un casament, amb un verset o unes paraules falagueres escollides o no per la persona homenatjada.

La confecció d'aquestes postals a l'època de Nadal, o *christmas*, als quals Alexandre Cirici Pellicer també estava avesat (Martínez, 2007: 260), i la popularitat que van donar a Joan Ferràndiz cal precisar que eren anteriors al film de la Ventafocs. La ingenuïtat que traspuaven les felicitacions i la perfecció del traç van ser trets innovadors en aquest camp, perquè fins llavors es tendia senzillament a reproduir obres d'art clàssiques amb temàtica nadalenca.

De la popularitat de les estampetes de Joan Ferràndiz n'és testimoni la que llavors fou animadora del film: l'actriu Julieta Serrano. Ella treballava a l'estudi de Joan Ferràndiz en la confecció d'aquestes felicitacions nadalenques quan va saber que necessitaven gent per acabar el film d'animació. Després d'entrar a l'equip per netejar cel·luloide, va passar posteriorment a pintar i fins i tot a intercalar (entrevista a l'autora, 2017).

³¹¹ Es pot consultar el web oficial de l'il·lustrador i la tenda on-line: <https://www.memoryferrandiz.com/empresa/>

Tot i la popularitat de les estampetes, cal recordar també a Joan Ferràndiz com a il·lustrador de nombrosos contes infantils, tant en català com en castellà. En els seus dibuixos tots els personatges estan marcadament infantilitzats, amb uns ulls grossos molt propers al nas i amb grans caps, encara que es tracti de personatges adults. En el seu moment es va publicar la seva versió de la Ventafocs anterior al llargmetratge de Josep Benet, que és més deutora de l'estil propi de Joan Ferràndiz que de la Ventafocs rotoscopiada del film (Fons Luciano Berriatúa).

La popularitat de Ferràndiz quedà fora de dubte l'any 2007, quan Correus va publicar un segell amb una de les seves il·lustracions nadalenques, sense oblidar que l'any anterior es va publicar un llibre que recopilava les seves postals sota el títol *La Navidad de Ferràndiz*³¹². Tal i com li va passar a Josep Escobar, la popularitat de Joan Ferràndiz com a il·lustrador ha fet una mica d'ombra a la seva tasca d'animador, que no va ser gens menyspreable.

12.5.- Josep Benet: el productor executiu

L'historiador i advocat Josep Benet fou el productor executiu d'aquest projecte animat, i, per tant, va aportar al film els seus coneixements en gestió econòmica. Malgrat la seva inexperiència en el camp de l'audiovisual, la seva vàlua com a gestor econòmic ja havia quedat demostrada durant la seva etapa anterior com a secretari del financer, i productor del film, Fèlix Millet i Maristany. Les seves capacitats gestores el van convertir en un dels pilars de la recol·lecta que es va fer durant el primer franquisme per restaurar el tron de la Verge de Montserrat, com hem comentat en l'apartat que hem dedicat a la Comissió Abat Oliba.

³¹² Va ser editat per l'Editorial Planeta l'any 2006.

Tanmateix, Josep Benet es va endinsar en la producció cinematogràfica per primera vegada quan el projecte original encara era en mans de Jaume Baguñà i comptava amb Josep Maria Aragay (-) com a productor, qui també havia confeccionat el guió. És per això que Aragay va romandre vinculat al projecte i apareix en els títols de crèdit com a guionista. Josep Maria Aragay havia dirigit amb anterioritat una producció de cinema infantil titulada *La Caputxeta Vermella* (1947), una adaptació amb actors del conte tradicional³¹³. En passar el projecte de la Ventafocs de Baguñà a *Estela Films*, els seus directius van engegar un pla ambiciós de fer obres que responguessin ben de debò a les realitats i necessitats del país (Porter, 1992: 247). Però el projecte no només tenia vocació nacionalista, com hem vist, sinó que també aspirava a promoure el cristianisme catalanista.

Les primeres produccions curtes que realitzà l'equip d'*Estela Films*, amb Jordi Tusell com a cap de producció i Josep Benet com a gerent, van ser un migmetratge sobre el text de Joaquim Ruyra *Les coses benignes* i una sèrie de curtmetratges sobre danses tradicionals catalanes amb l'Esbart Verdaguer i sota la direcció de Jaume Picas (Porter, 1992: 238). D'aquestes obres primerenques no se n'ha conservat cap.

Gràcies a la correspondència que es troba a l'Arxiu Nacional de Catalunya, i que forma part del Fons Josep Benet, s'han pogut documentar els contactes de Josep Benet amb la democràcia cristiana internacional, que van ajudar a que el film fos estrenat a la Biennal de Venècia de l'any 1950. Malgrat alguns entrebancs, com el fet que l'equip arribés tard a la presentació del film per culpa dels tràmits burocràtics franquistes i la cinta no fos seleccionada després d'un primer visionat, els contactes de Benet van permetre una revisió del veredicte per part del jurat i finalment *Érase una vez...* rebé una merescuda menció d'honor.

313 Segons consta a la pàgina 132 de l'*Anuario Cinematográfico Hispanoamericano (1940-1950)*, Josep Maria Aragay va ser el director de *Caperucita Roja* (1947), amb l'argument del conte tradicional i actors reals. Se li va concedir un crèdit sindical de 150.000 pessetes i la producció es va desenvolupar entre l'1 de juliol del 1944 i el 26 de març del 1947, quan s'autoritza la projecció del film. Aquest film es pot consultar al repositori de la Filmoteca de Catalunya: <http://hdl.handle.net/11091/5491>

En aquella època la democràcia cristiana ostentava el poder a Itàlia degut al canvi polític que va tenir lloc a partir del 1948, moment en què el partit polític cristià clausurà l'era post-bèl·lica del feixisme militar. Que la versió del conte escollida pel film fos la del políticament correcte Charles Perrault, amb una benèvola Ventafocs, i no la versió cortesana i més aviat pagana dels germans Grimm, on les germanastres no obtenen el perdó, també mostra el rerefons moral cristià de la cinta. A nivell visual, aquest rerefons s'exemplifica amb el vestuari que caracteritza la fada padrina, que, com hem vist, s'allunya del sensualisme del món meravellós per recloure's en l'hàbit i la bonhomia d'una monja.

Per tant, la militància dins la democràcia cristiana per part de Josep Benet, ja fos com a integrant d'associacions de caire religiós com pel seu paper actiu durant les festes d'entronització de la Verge de Montserrat del 1947, va marcar el film des de diverses vessants. El punt de vista amb el qual es va tractar la protagonista, i el contingut religiós del film que hem vist justificat tant a l'expedient de censura com al dossier de premsa, possiblement van permetre reduir el nombre d'entrebancs per part de la censura franquista. Les relacions que mantenia durant aquella època Josep Benet amb artífexs de la democràcia cristiana internacional, com demostra la seva correspondència amb el responsable de l'Oficina Catòlica Internacional de Cinema (André Ruszkowski) o amb un dels sacerdots que formaven part del jurat (Pare Landers), també van promoure la presència de la cinta a Venècia en un moment propici políticament per a aquesta organització.

La voluntat de fer proselitisme del cristianisme a través d'una indústria cultural com era *Estela Films* ha quedat palès a l'anàlisi del contingut del film i a l'expedient de censura, però també el trobem a les expectatives comercials que Josep Benet va dipositar en la productora: "[...] estic convençut que aquest és un dels camps on més es pot treballar en un sentit recristianitzador i alhora sense oblidar el caràcter comercial de l'afer³¹⁴.

Si en una carta de Josep Benet a Manuel Cubeles (annex VII), el primer expressava

314 Carta de Josep Benet a Fèlix Millet, 12 de juny del 1948. Fons Josep Benet.

el seu desig de produir un documental sobre l'Esbart Verdaguer, en la ment de Josep Benet, i en les cartes del seu fons, hi consten altres produccions encarrilades que, com diu Jordi Amat, estaven pendents dels resultats comercials d'*Érase una vez...*:

A ell [Alexandre Cirici] i a Benet els ballava pel cap un nou projecte: l'adaptació del *Jacobé* de Joaquim Ruyra; havia començat a negociar-ne els drets. Tampoc descartava fer una pel·lícula sobre l'Escolania de Montserrat, segons va explicar al pare Franquesa. Tot depenia de l'èxit comercial que pogués tenir la pel·lícula de dibuixos animats (Amat, 2017: 118).

Ja hem vist que en algunes entrevistes, a diferents mitjans de l'època, Josep Benet avançava fins i tot el títol d'una nova producció de dibuixos animats: *Viaje fantástico*. En el material del film recuperat, i que avui es troba al Fons Josep Benet (veure annex I), apareix un fons dibuixat que porta per títol de "Viaje fantástico". Aquest fons corrobora les paraules de Josep Benet, i documenta gràficament els treballs previs del nou llargmetratge que sembla que ja s'havien encetat durant la producció d'*Érase una vez...* Així doncs, a part dels projectes audiovisuals amb vocació apostòlica³¹⁵, la productora també tenia la intenció de continuar produint films d'animació.

Malgrat les esperances dipositades en el llargmetratge, la producció va passar per uns moments realment difícils a mitjans del 1949. L'empresa començava a tenir dificultats econòmiques, Jaume Baguñà renunciava al seu càrrec dins la productora³¹⁶ i Salvador Millet dimitia com a president del consell d'administració³¹⁷. Josep Benet començava a patir per la manca de pressupost, que es va fer evident durant l'agost d'aquell mateix any. En una carta a Fèlix Millet, Benet expressava el seu desànim: "Avui no he pogut pagar el setmanal d'Estela Films"³¹⁸.

³¹⁵ Cf. Amat, J., *Com una pàtria. Vida de Josep Benet*, p. 111.

³¹⁶ Expedient de censura 36/3385, p. 69.

³¹⁷ Així s'esmenta en una carta de Josep Benet a Fèlix Millet del 6 d'agost del 1949. Fons Josep Benet.

³¹⁸ Opus. cit. Fons Josep Benet.

Com s'entén que una productora amb un capital social de cinc milions de pessetes, al cap d'un any de producció ja no pugui pagar el jornal de l'equip? Josep Benet ho aclaria per carta a Fèlix Millet, evitant donar noms i cognoms:

No podem dir que E[stela] F[ilms] no té diners per continuar la pel·lícula perquè consta un capital de cinc milions de pessetes desemborsades totalment. I no hem d'oblidar que aquest fals desembors és un delictes davant la Llei. Un delictes que podem evitar que sigui penat si complim els nostres deures comercials, però que pot portar-nos molts maldecaps si ens equivoquem³¹⁹.

Josep Benet mai va fer públic qui eren els responsables del desfalc. Si s'hagués donat a conèixer "la verdadera història d'E[stela]", com ell diu en la mateixa epístola del 6 d'agost del 1949, hauria estat el responsable de donar-ne explicacions. I, tanmateix, Josep Benet deixava clar que mai la revelaria, aquesta història, doncs hi sortien noms i institucions "que sempre haig de respectar". Malgrat els contratemps econòmics i en matèria de drets, provocats pel canvi de títol enfront una querella potencial amb els estudis de Disney, la producció arribava al seu terme el 27 de juny del 1950³²⁰. La possibilitat de presentar el film a la Biennal de Venècia donava noves esperances a Josep Benet sobre la possible vida comercial d'*Érase una vez...*, que es van veure ratificades amb l'obtenció del premi. Tot i les bones crítiques i l'estrena del film el Nadal del 1950 a Barcelona, l'estrena a Madrid, i també les crítiques dels mitjans, no van anar com s'esperava. Alexandre Cirici ho anotava a les seves llibretes:

Dilluns 18-XIII-1950: [...] Surto a comprar paper. Benet enfonsat. Sembla a punt de morir perquè el governador, que havia d'organitzar l'estrena benèfica del nostre film, no va vendre res. B.[enet] volia suspendre l'acte i el governador no ha volgut.

³¹⁹ Carta de Josep Benet a Fèlix Millet del 12 de juny del 1948. Fons Josep Benet.

³²⁰ Expedient de censura 36/3385, p. 62.

Les úniques entrades venudes són les que Estela ha comprat per a la parentela madrilenya de B (Florència) com a lluïment. I que han costat més de 1000 ptes (Cirici, 2014: 152).

En aquestes llibretes apareixen també els contactes amb crítics cinematogràfics que Josep Benet i Alexandre Cirici van mantenir per tal d'afavorir l'estrena del film. A Barcelona es va fer un dinar al Saló Rosa on hi va acudir la periodista de *La Vanguardia* María Luz Morales (Cirici, 2014: 151). A Madrid, *Estela Films* va oferir un *cocktail* als periodistes, on s'interessen pel film Carlos Fernández Cuenca i Alfredo Tocildo (Cirici, 2014: 152). En les llibretes d'Alexandre Cirici no queda constància de la presència de cap periodista de l'*ABC*, un mitjà que, com hem dit, va publicar una crítica demolidora.

Per concloure aquest apartat, recordarem que l'estiu del 1949 Josep Benet escrivia: "El no haver acabat amb Estela Films, farà que aquesta acabi amb nosaltres"³²¹, però, tanmateix, no va ser així. I potser per això, la producció executiva del llargmetratge de la Ventafocs resta com un moment aïllat en el conjunt de la carrera professional de Josep Benet. De fet, Josep Benet va ser víctima d'una doble incomprensió: per part del públic en general i per part de l'administració franquista, que no va entendre aquella despesa extra en pel·lícula verge:

En aquest país tothom es pensa que produir pel·lícules de dibuixos animats és un joc de nens, quan és la tècnica més difícil del cine actual. Aquest desconeixement ens perjudica, tal com et dic, perquè el material verge l'hem de gastar de totes maneres, degut a que no puc deixar sense treball a les cent persones que estan als estudis d'Estela Films treballant en la pel·lícula. Em temo que també ens perjudicarà a l'hora de la classificació del film, perquè no s'entendrà l'esforç que representa realitzar la primera pel·lícula de dibuixos animats en color nacional³²².

³²¹ Op. cit. p. 116.

³²² Carta de Josep Benet a Eliseo Casal, 30 de desembre del 1949. Fons Josep Benet.

El fet que un pioner de la producció cinematogràfica com fou Georges de Beauregard arribés a estar involucrat en una possible distribució del film fora d'Espanya fa pensar en la rellevància que el projecte de Josep Benet havia adquirit en el panorama cinematogràfic català. Tanmateix, tant Benet com Beauregard acabaren comprovant les dificultats de dedicar-se a la producció cinematogràfica durant la primera dècada d'una dictadura com la franquista. Les seves trajectòries professionals demostren que, davant les adversitats, aquests productors primerencs van preferir canviar d'ofici (Benet) o canviar de país (Beauregard).

Les cartes que durant aquest període es van intercanviar Josep Benet i Fèlix Millet donen a entendre que en encetar la producció del film no es comptava amb els cinc milions de pessetes que constaven en el registre mercantil³²³. De les opinions expressades per Benet en la correspondència de l'època sembla deduir-se que ell coneixia la inexistència d'aquest capital en començar la producció del film. Malgrat això, i degut a la seva inexperiència en el camp de les indústries culturals, que tenen unes barreres d'entrada molt altes³²⁴, les esperances de resoldre els entrebancs econòmics més endavant, amb préstecs futurs, i la il·lusió dipositada en el projecte, que havia de ser baluard de la resistència catalana amb missió cristianitzadora, van poder més que els entrebancs econòmics, que a partir del 1949 eren més que evidents. En aquesta època, l'experimentat productor de dibuixos animats Jaume Baguñà abandonava el projecte i Walt Disney denegava mitjançant els seus advocats la cessió dels drets del títol. Malgrat això, i empès per una esperança futura en recuperar el capital que es devia mitjançant la comercialització del film, Josep Benet va decidir arribar fins al final de la producció.

No fou fins a mitjans del 1952 quan Josep Benet va presentar formalment la carta de dimissió que el desvinculava definitivament del projecte d'*Érase una vez...*, i amb aquesta

³²³ Carta a Fèlix Millet, 6 d'agost del 1949. Fons Josep Benet.

³²⁴ Terme utilitzat en economia cultural que fa referència als entrebancs que sorgeixien a una empresa que vol entrar en un nou mercat. La barrera d'entrada d'un film d'animació és molt més alta que la de l'edició d'un llibre, per exemple.

dimissió tancava qualsevol possibilitat d'un contacte futur amb el camp cinematogràfic³²⁵. Malgrat que en aquella època va rebre una notícia esperançadora per part de Jordi Tusell - que afirmava que *Estela Films* acabava de rebre una oferta de venda del film per 100.000 pessetes a Argentina - Tusell li demanava que li fes arribar la carta de dimissió per tal d'assegurar-se que a partir d'aquell moment l'advocat i historiador català se'n mantingués totalment al marge³²⁶.

12.6 - Manuel Cubeles: el coreògraf del film

El fundador de l'Esbart Verdaguer, Manuel Cubeles, va ser l'encarregat d'introduir en el film les coreografies que paral·lelament estava recuperant amb el seu esbart. Gràcies a la pel·lícula, s'han conservat els únics enregistraments audiovisuals que existeixen d'aquest esbart (Cubeles et al., 2016: 63). Exemples de les danses que es van rodar pel film són la Tirotitaina, l'Espunyolet del Ripollès, el ball de nans de Berga, el ball de cavallins d'Olot i el dels fallaires (Cubeles a l'autora, 2014). Tot i que tenim constància que s'havien rodat als estudis *Orphea Films*, el ball dels fallaires i el dels nans foren descartats del muntatge final perquè probablement l'allargaven excessivament. Encara que no es menciona al dossier de premsa, també es va rodar als mateixos estudis l'escena dels sabaters, que seria introduïda en el film posteriorment mitjançant la rotoscòpia (Entrevista a Josep Escobar, 1981).

Un altre document que ajuda a verificar els balls executats a l'estudi de Montjuïc és una llista de danses, a mena d'apunt, que va fer Alexandre Cirici en les seves notes sobre els balls i que es conserva al Fons Alexandre Cirici de la Filmoteca de Catalunya (veure annex V). En aquesta llista hi apareixen els sabaters (és a dir, l'execució de la banda sonora per part del grup de jazz que posteriorment fou rotoscopiada), els cavalls (fent referència

³²⁵ Carta de Jordi Tusell a Josep Benet, 24 de juliol del 1952. Fons Josep Benet.

³²⁶ Op. cit. Fons Josep Benet.

al ball dels cavallins d'Olot), la cançó de la Ventafocs (que pot tractar-se del tema principal del film), els nans (aquí entesos com el ball de nans de Berga), l'Espunyolet (és a dir, l'Espunyolet del Ripollès que executen el dia del ball el príncep i la Ventafocs) i la Tirotitaina.

En la memòria del film conservada a l'Arxiu General de l'Administració hi consta que es va treballar als estudis *Orphea Films* de Montjuïc durant dotze dies, i que s'hi van realitzar un total de cinc grans decorats³²⁷. Tanmateix, com veurem, es justifica la supressió d'algunes escenes rodades ja que l'ambició de l'equip havia estat superior als mitjans tècnics dels estudis i els laboratoris nacionals, i la productora se'n reservava l'experiència per a futures produccions³²⁸. En el pressupost del film hi consta la remuneració de l'Esbart Verdaguer per l'execució de sis danses en els esmentats estudis, i l'*atrezzo* i el vestuari que aquestes danses van comportar: "Al ballet Esbart Verdaguer, per la seva intervenció en sis danses rodades a Orphea Films, amb el pagament dels drets d'ús de la coreografia, partitures, etc.. 60.000 pessetes"³²⁹.

La presència de Manuel Cubeles dins l'equip d'*Érase una vez...* es fa palesa amb la inserció en el metratge de balls populars catalans. Tal i com es venia fent des de l'any 1901, i pel fet de ser el primer, l'esbart Verdaguer contribuïa - com altres esbarts - a mantenir i recuperar aquests balls populars que es posaven en escena al Palau de la Música amb gran èxit de crítica i de públic (Picas, 1950: 21). Com que la dansa fou una de les poques manifestacions culturals catalanes permesa durant l'etnòcid cultural franquista, els balls populars catalans es van poder incorporar al film. En inserir els balls populars en el metratge animat, aquests es donaven a conèixer als més menuts i així es forjava un imaginari nacional sense que això fos excessivament explícit. Conseqüentment, la cultura popular s'inseria de manera natural en el film d'animació de la mateixa manera que els animadors, i especialment Josep Escobar, hi havien introduït la gràfica i certes fòrmules discursives de la historieta.

³²⁷ Expedient de censura 36/3385, p. 21.

³²⁸ Op. cit. p. 17.

³²⁹ Op. cit. p. 69.

Una de les danses més emblemàtiques que apareixen al film és l'Espunyolet del Ripollès, que és la que ballen el príncep i la Ventafocs durant el ball a palau. Aquesta dansa formava part del repertori habitual de l'Esbart Verdaguer i fou executada per dansaires d'aquest esbart (Cubelles a l'autora, 2014). Si bé aquesta dansa fou traduïda al llenguatge animat per barrejar-se amb les altres escenes del film mitjançant la rotoscòpia, n'hi ha d'altres que hi apareixen inserides directament a partir del seu metratge original amb els membres de l'esbart.

Com s'esmenta en l'apartat que hem dedicat a la rotoscòpia, en cap moment les seqüències d'imatge real del film interaccionen amb els dibuixos animats, i, per tal d'evitar la complexitat que això hauria comportat, hi ha diferents dispositius narratius que justifiquen la no intervenció entre el món animat i el dels ballarins. És per això que la Tirotitaina succeeix dins una capsula de música i el ball dels cavallins en un altre nivell espacial marcat pel recinte espectacular.

La Tirotitaina és la dansa que apareix en una de les primeres escenes, i es tracta d'un ball de pastors originari del Pallars. Aquesta dansa va ser documentada per Vicenç Bosch el 1907 en la seva obra *Balls antics del Pallars*. L'origen humil d'aquesta dansa fa que sigui executada amb esclòps. Té reminiscències d'altres danses que es ballaven a ambdues vessants del Pirineu: la seva proximitat geogràfica apropa la Tirotitaina a la Bourrée de l'Auvèrnia francesa, i fins i tots se l'ha arribada a emparentar amb danses de regions com el Tirol³³⁰

Pompili Massa afirma que es tracta d'un xotis o *schottish*, una dansa que va aparèixer a París el 1870 i que arriba de forma massiva a Catalunya a partir del 1870 (Massa, 2018: 99).

L'element intradiegètic que permet introduir la Tirotitaina en l'argument de la Ventafocs és una caixa de música que un dels personatges fa sonar amb una manovella i que és un dels divertiments amb els quals es distreu la jove Ventafocs. Dins d'aquesta caixeta de música hi apareixen una mena de titelles que ballen la Tirotitaina, encabint amb aquest

³³⁰ Programa *Recital d'hivern de l'Esbart Verdaguer* executat al Palau de la Música el 15 de gener del 1950, p. 5.

artifici les coreografies de l'Esbart Verdaguer en un món a part dins del món diegètic de la protagonista. L'altre subterfugi narratiu per introduir els dansaires en l'animació apareix a la meitat del film, durant el ball a palau. El príncep i la Ventafocs se situen en una llotja des de la qual observen els espectacles concebuts pel seu gaudi, que esdevenen a peu pla. Entre aquests apareix el ball dels cavallins, on uns personatges reals amb uns cavalls de cartró executen l'esmentada dansa.

Un cop més, la diferència espacial entre els personatges animats, a dalt la llotja, i els dansaires reals, a peu pla, marca una jerarquia dins la narració que obstaculitza i justifica al mateix temps la separació entre els diferents llenguatges, el del cinema de ficció amb actors i el de l'animació. L'equip artístic d'*Érase una vez...* va fer una aposta deliberada per no barrejar imatge real i dibuixos animats en el mateix pla narratiu, i n'exposa les raons a la memòria del film dipositada a l'Arxiu General de l'Administració: "A la nostra pel·lícula, els personatges reals apareixen com a signe d'allò irreal, ja que tota l'acció «real» esdevé en un món de «joguines»"³³¹.

Si bé els dansaires de la Tirotitaina no dialoguen amb els personatges animats degut a un eix horitzontal, que estableix una divisió entre allò que passa dins la capsula i allò que passa a fora, pel que fa als cavallins aquesta distinció s'esdevé per una jerarquia vertical. El ball dels cavallins d'Olot s'executa com una mena d'entremès previ al ball, i en aquest sentit es respecta la classificació original de la dansa, doncs aquest tipus de balls eren entremesos de caràcter militar que ja s'executaven durant la processó de Corpus a la Barcelona del segle XIV (Massa, 2018: 115).

Simbòlicament els cavallins (o cavallets) representen l'alegria de la gent del poble després d'haver guanyat una batalla amb els sarraïns. A la cinta animada se li extreu aquest contingut bèl·lic i es mostra com un espectacle que admiren els convidats al ball des d'una mena de tribuna (Fig.130). Tanmateix, la gesticulació coreogràfica conserva l'aire militar

³³¹ Expedient de censura 36/3385, p. 17.



130 Imatge promocional del ball dels cavallins cedida per Joan Mendizábal. Al centre, amb la cara destapada, hi ha el membre de l'Esbart Verdaguer Joan Mendizábal.

de l'entremès en el què s'inspira, amb figures fixes d'atac i de defensa amb les llances.

La separació física que s'esdevé en l'enquadrament del film, entre el públic animat de la tribuna i els cavallins amb actors a peu pla, és un altre dispositiu, en aquest cas jeràrquic i vertical, que soluciona la convivència entre metratge real i animat mitjançant la juxtaposició dels dos espais narratius, que no arriben a conviure en el mateix pla.

Dues danses més havien d'aparèixer al film, però, com hem dit, van ser extirpades finalment del metratge final degut, probablement, a l'excessiva duració de la cinta. Una d'elles era el ball dels fallaires. Segons el testimoni d'un dels antics components de l'Esbart Verdaguer, en Joan Mendizábal, aquest ball es va introduir com una mena d'assaig, ja que posteriorment va ser incorporat al repertori habitual de l'esbart (entrevista a l'autora, 2014).

En aquesta dansa apareixien els ballarins amb el pit descobert i unes malles ajustades, fet que pot haver condicionat la seva supressió avançant-se a les tissors puristes de la censura. En el folklore tradicional, els fallaires executen un ball que es repeteix cada solstici d'estiu, durant el qual els dansaires reparteixen el foc d'una foguera mitjançant teies enceses. Entre les seves representacions més conegudes trobem la de les falles del Pirineu, que van ser declarades Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat l'1 de desembre del 2015.

L'altra dansa suprimida fou la del ball de nans de Berga, i en tenim constància gràcies a la donació per part de la vídua del fundador d'*Estela Films*, Jordi Tusell, dels descarts d'una seqüència del film a la Filmoteca Espanyola l'any 2009. Com ja hem comentat en parlar de la rotoscòpia, els protagonistes d'aquesta seqüència inèdita són els nans dissenyats per Cirici Pellicer, que executen el seu ball representatiu i es transformen progressivament fins a barrejar-se definitivament amb el llenguatge animat.

El ball de nans de Berga és una dansa executada per capgrossos amb un grafisme grotesc que deforma els trets realistes dels personatges, com passa en la plàstica de tots els cabeçuts que, per definició, tenen el cap exageradament més gran que el cos. En el dietari d'Alexandre Cirici hi trobem la referència de la confecció dels capgrossos al local d'*Estela Films* del carrer Muntaner el dia 17 d'octubre del 1949 (Cirici, 2014: 112).

En el catàleg de l'exposició que se li va fer un any després de la seva mort, un text d'Isidre Vallès en reproduïx el significat que els capgrossos tenien per a Alexandre Cirici:

Els nans, de faiçó irònica i grotesca, ens representen a nosaltres, la gent que vivim sobre aquest país, amb les nostres qualitats i els nostres defectes.

Per concebre'ls s'ha partit de la base de considerar els tipus psicològics fonamentals; els ètics o gent per a la qual allò que domina és l'acció; els estètics, que obeeixen a la sensibilitat, i els dialèctics, que responen al pensament (Citat per Vallès, 1984: 84).

En una entrevista amb Manuel Cubeles (2014), aquest ens explicava que els capgrossos que

surten a la pel·lícula són els que utilitzava l'Esbart Verdaguer per a ballar el ball de nans de Berga, així com la resta de vestuari d'aquest ball. Els capgrossos van ser pagats per Santiago Marco, que aleshores era president del Foment de les Arts Decoratives, una institució que també va participar en la banda sonora del film. La compra es va fer a una botiga especialitzada que es trobava prop de "L'Ingenio" – avui també desaparegut -, i posteriorment, Alexandre Cirici els va pintar seguint un disseny propi.

Tal i com passa amb l'escena dels sabaters, el ball de la Ventafocs i el príncep és la dansa de l'Espunyolet del Ripollès inserit mitjançant la rotoscòpia. En ser transcrit al llenguatge animat, l'Espunyolet rotoscopiat conviu sense estridències en l'espai diegètic del film. Els dansaires de l'Esbart Verdaguer foren filmats ballant l'Espunyolet i posteriorment projectats en un vidre transparent sobre el qual els animadors dibuixaren els moviments fent servir la rotoscòpia. L'Espunyolet és una dansa provinent del Berguedà i no es tracta d'una dansa grupal, ja que la interpreta només una parella de dansaires. Això la feia idònia per tal que esdevingués la dansa del flirteig del príncep i la Ventafocs, com també el fet de ser "una dansa poc procliu als excessos passionals però si amb certa alegria i elegància de gest, amb un tempo mesurat i juganer"³³².

La tria d'aquesta dansa és molt apropiada perquè la seva significació quadra perfectament amb el desenvolupament narratiu de l'escena. Es tracta d'una figura coreogràfica que representa la *commendatio manibus*, que introdueix la gestualitat de l'amor cortès en la dansa i en el film al mateix temps. Pompili Massa, en el seu llibre sobre danses catalanes, observa que: "En el ball popular català el cavaller s'agenolla i col·loca les mans entre les de la seva dama, fet que ve a significar el lliurament total de la seva persona a la missenyora, figura que després es repeteix a l'inrevés" (Massa, 2018: 48). Per tant, recuperant aquesta figura coreogràfica tenim l'escena on el príncep fa la cort a la Ventafocs explicitada amb gestos sense necessitat d'utilitzar la paraula.

³³² Informació extreta del programa del *Recital d'hivern de l'Esbart Verdaguer* al Palau de la Música, 15 de gener del 1950, p. 7.



131 Imatge promocional del film, cedida per Joan Mendizábal, amb el ball de l'Espunyolet protagonitzat pel príncep i la Ventafocs com a resultat del procés de la rotoscòpia.

A part de la seva responsabilitat en la tria i la coreografia de les esmentades danses, la petja de Manuel Cubeles esdevé gairebé física en el film gràcies a la seva famosa dansa donant voltes sobre una sola cama, que va ser filmada i introduïda en el film mitjançant la rotoscòpia en l'escena de la dansa dels dos cavalls que ballen embreixats. Cal recordar que la seva aptitud per ballar sobre una cama fou conseqüència de la Guerra Civil, ja que durant aquesta Manuel Cubeles va rebre una ferida que li va impedir seguir ballant com ho havia fet fins llavors (López, 2011: 10).

Si mirem un programa de les danses que el director coreogràfic, en Manuel Cubeles, triava pels espectacles d'aquella època que l'Esbart Verdaguer ofería al Palau de la Música, hi podem veure com s'amortitzava l'experiència dels estudis *Orphea Films*. El 15 de gener del 1950 l'Esbart Verdaguer posava en escena la Tiroitaina, el Ball de nans i l'Espunyolet

amb instrumentacions de Joaquim Serra i Antoni Català³³³. L'encarregada d'interpretar-hi la música fou la Cobla Barcelona i la Cobla Molins de Sabadell, que també apareixen als títols de crèdit del film. En el programa s'especificava que la Tirotitaina es va ballar amb la indumentària antiga pròpia de l'alta muntanya dels confins de Catalunya, la qual ha quedat documentada gràcies al film d'animació i als esbossos que per al film en va fer Alexandre Cirici i que es conserven al Fons Alexandre Cirici de la Filmoteca de Catalunya.

13. L'OMBRA DE WALT DISNEY ÉS ALLARGADA

333 Op. cit. pp. 1-8.

*Crec que puc dur satisfactòriament a terme
qualsevol tasca que la seva oficina requereixi
a qualsevol lloc on la llengua espanyola sigui important:
tanmateix, també domino l'italià, el francès i el portuguès.*

Carta d'Edmundo Lassalle a James Hamilton,
Director de l'Oficina de Serveis Estratègics d'EUA,
17 d'agost del 1943.

El 24 de maig de l'any 1946 hi va haver una conferència a Barcelona a les deu del vespre. El ponent era un mexicà anomenat Edmundo Lassalle (1914- 1974), que esdevingué, a partir del gener d'aquell any, el representant dels estudis de Walt Disney a la península. Lassalle era el representant a Espanya i Portugal de les produccions del mag de Burbank i operava emparat en l'empresa *Walt Disney Ibérica S.A.*, que actualment porta el nom de *The Walt Disney Company Iberia S.L.*³³⁴. *La Vanguardia* es feia ressò de l'esdeveniment dos dies després:

Aprofitant l'estada a Barcelona de Don Edmundo Lassalle, delegat general a Europa de «Walt Disney Productions», la R.K.O Radio Films va organitzar una sessió d'homenatge a Walt Disney que es va iniciar amb una interessantíssima conferència del senyor Lassalle, que va dissenyar en àgils paràgrafs la trajectòria que ha seguit el genial dibuixant americà en les seves creacions, fins a arribar a la perfecció actual (Anòn., 1946: 9).

³³⁴ Aquesta és la delegació espanyola a Madrid de *The Walt Disney Company Limited*, una empresa amb domicili social al núm. 3 de Queen Caroline Street, Hammersmith, Londres W6 9PE.

La conferència fou tot un èxit, i *La Vanguardia* informava amb anterioritat que ja no quedaven entrades per l'esdeveniment³³⁵. Després d'aquella conferència es va visionar el film d'animació *The reluctant dragon* (Ub Iwerks, Hamilton Luske, Jack Kinney, Alfred L. Werker, Jack Cutting, 1941), un film metadiscursiu on un personatge real proposa a Walt Disney en persona d'animar una història de Kenneth Grahame: *The lazy dragon*. El rei de l'animació no sempre convertia en or tot el què tocava: el film va obtenir 400.000 dòlars a la taquilla tot i haver-ne costat 600.000³³⁶.

Un any abans Edmundo Lassalle també era notícia. Un titular de *La Vanguardia* anunciava que Walt Disney tenia la intenció de produir en un futur imminent "films d'ambient espanyol i portuguès". Segons el rotatiu de Barcelona, qui informava sobre els futurs projectes de Disney era el seu més "estret col·laborador", Edmundo Lassalle, el qual afirmava: "Tota l'Amèrica del Sud es va esgotar a les pel·lícules de Walt Disney, com a conseqüència de la campanya de bon veïnatge que la guerra va justificar. Ara cal mirar cap a altres parts, Espanya i Portugal estan a l'ordre del dia"³³⁷.

La Guerra Freda havia dividit el món en dos, i amb aquest viratge geopolític el govern espanyol va començar a establir vincles amb els americans fent mostres d'antimarxisme. Si calia que els americans tinguessin el camp lliure a l'Espanya franquista s'havia de dificultar la tasca de qualsevol productora nacional que pretengués fer ombra a Walt Disney, que enviava a Edmundo Lassalle perquè s'encarregués de la distribució dels seus productes americans un cop desapareguda la competència local. Però Edmundo Lassalle no només va ser un representant dels interessos de la productora d'animació americana a Espanya.

³³⁵ *La Vanguardia*, 24 de maig del 1946, p. 9.

³³⁶ Així consta a la pàgina web de Walt Disney dins Fandom, una plataforma de difusió d'informació sobre entreteniment global: https://disney.fandom.com/wiki/The_Reluctant_Dragon

³³⁷ *La Vanguardia*, 12 de setembre del 1945, p. 5.

Aquest mexicà va arribar a Estats Units l'any 1935 per estudiar a la Universitat de Columbia (Huddleston, 2007: 1), i va esdevenir ciutadà americà al mateix temps que exercia d'ajudant de Nelson Rockefeller (1909-1979). Un cop va haver absorbit les estratagemes del poder, va ser membre de la Roosevelt Administration i durant la Segona Guerra Mundial es convertí en un espia americà de la OSS, que més tard passaria a anomenar-se CIA. Edmundo Lassalle va servir la seva terra d'adopció com a espia de guerra sota el pseudònim de *pelota* (Huddleston, 2007: 51). Camuflant la seva professió d'espia, assistia als esdeveniments caritatius i socials organitzats a Madrid com a representant Europeu de la *Walt Disney Productions Company* mentre vivia parsimoniosament a expenses de l'antecedent de la CIA (Huddleston, 2007: 52).

Walt Disney i la CIA van establir un contracte per poder enviar Edmundo Lassalle a Espanya com a representant del primer per no aixecar sospites com a espia. En una carta de l'Arxiu Nacional Americà publicada pel marit d'una de les seves filles, Robert Huddleston, s'esmenten els detalls del procediment. Tanmateix l'investigador americà no ha arribat a trobar el contracte entre la CIA i Walt Disney, que potser podrà ser revelat quan s'aixequi el secret de sumari de l'Arxiu Nacional respecte les relacions entre Walt Disney i la CIA (Huddleston, 2007: 41).

En una carta de l'any 1944 del Comandant William H. Vanderbilt al cap del departament d'administració de finances de l'OSS, C. J. Lennihan Jr, s'esmentava la idoneïtat d'enviar Edmundo Lasalle com a representant de Walt Disney a Espanya, on hi havia hagut alguns problemes que no s'especifiquen. Alguns noms van ser tatxats i Robert Huddleston s'aventura a omplir els buits, que reproduïm entre parèntesi:

Mr Lessing escriurà a Lassalle aconsellant-lo sobre les dificultats que (Disney) ha trobat, com ara incompliments, etc... a Espanya, i li demanarà que investigui en aquests assumptes. (Algú) escriurà a Lassalle aconsellant-lo de trobar-se

amb (gent de Disney) a Nova York per familiaritzar-se amb el negoci en general i més particularment a Espanya. Des del punt de vista de (Disney) hi ha raons justificades per enviar un home a Espanya (Huddleston, 2007: 42).

No sabem quines eren aquestes raons, però tanmateix Edmundo Lassalle va acabar aterrant definitivament a Espanya a mitjans dels anys quaranta com a representant de la l'empresa distribuïdora dels films de Walt Disney a Espanya³³⁸. Si retrocedim en el temps, veurem que un cop acabada la Segona Guerra Mundial, Edmundo Lasalle es va divorciar de la seva primera dona per tal de casar-se amb la princesa alemanya Maria Àgata de Ratibor i Corbey (1911-1971), filla del príncep Victor III duc de Ratibor (1879-1945) que havia col·laborat amb Hitler en la seva ascensió al poder. L'obsessió d'Edmundo Lassalle per esdevenir un home ric el portà a casar-se amb la princesa, però va resultar no ser tan rica com semblava. Segons Huddleston, Lassalle tenia un anhel de riqueses i estava obsessionat en tenir un control total sobre la seva vida, així que aquests objectius passaren per sobre del matrimoni o la família, la qual va anar fent extensiva amb els quatre matrimonis que marcaren el seu itinerari vital.

Edmundo Lassalle era un home amb grans dots propagandístiques, i les seves arrels iberoamericanes despertaven plena confiança quan va aterrar a Madrid com a representant dels estudis de Walt Disney. El periodista especialitzat en crítica cinematogràfica Angel Zúñiga (1911-1994), des de les pàgines de la revista *Destino*, el descrivia amb aquestes paraules:

Així va poder parlar-nos contínuament de Walt Disney, en evident missió de propaganda, sense que amb prou feines ho notéssim, sense que poséssim el crit al cel o la mirada al rellotge. I això és perquè l'accent de Lassalle ens arribava carregat de zumba, de sucosa ironia, no només per les anècdotes, sinó fins i tot per tot allò

³³⁸ *La Vanguardia*, 12 de setembre del 1945, p. 5.

que ens estava tranquil·lament explicant. Hi ha una cosa que no hem d'oblidar en aquest mexicà tamisat per l'Institut Rockefeller: la seva antiga, profunda civilització³³⁹

En la línia de les produccions *Saludos Amigos* (Wilfred Jackson, Norman Ferguson, Hamilton Luske, Jack Kinney, Bill Roberts, 1942) o *Los tres caballeros* (Norman Ferguson, Harlod Young, 1944), Edmundo Lassalle prometia a l'audiència espanyola llargmetratges ambientats a Espanya per promoure bones relacions un cop finalitzada la Segona Guerra Mundial. Lassalle va estar involucrat en els dos projectes cinematogràfics animats que hem esmentat com a consultor llatinoamericà de la OIAA, l'Oficina d'Afers Intero-Americans, la qual va produir els dos films de Walt Disney mencionats (Huddleston, 2007: 38). Just encetada la Segona Guerra Mundial, Disney va afegir-se a la producció cinematogràfica bel·ligerant amb productes de propaganda militar encarregats pel govern nord-americà - que gràcies a això avui en dia estan lliures de drets - però que a l'empresa li van produir beneficis nuls. Segons el periodista Peter Fotis Kapnistos (2015), fou gràcies a la realització dels curtmetratges *Der Fuehrer's Face* (Jack Kinney, 1943), protagonitzat per un ànec Donald que satiritzava a Hitler, i *Victory Through Air Power* (Frank Thomas, Clyde Geronimi, Jack Kinney, 1943), que Walt Disney va poder dissipar els rumors que l'etiquetaven de pro-nazi³⁴⁰.

Encara que oficialment Espanya fou un país no bel·ligerant durant la contesa, Franco va saber desvincular-se de les potències de l'Eix, a qui havia donat suport, en acabar-se la guerra (Huddleston, 2007: 51). De la mateixa manera que *Los tres caballeros* o *Saludos amigos* anaven destinades a guanyar-se les amistats de l'Amèrica Central i del Sud durant la conflagració del 1939, la Guerra Freda imposava als Estats Units la necessitat de tenir

339 ABC, 8 de maig del 1945, p. 23. "M'assabento que acaba d'arribar de Londres el representant a Espanya de Walt Disney, Don Edmundo Lassalle" (Ródenas, 1945: 23).

340 El periodista Peter Fotis Kapnistos (1951), en el seu llibre *Hitler's doubles*, dona testimoni que "en els anys immediatament anteriors a la Guerra [Segona Guerra Mundial] hi hi havia un petit, però feroçment lleial, i suposo que legal, grup de seguidors del partit Nazi. Eren aplecs oberts, on qualsevol podia acudir, i vaig voler veure què s'hi feia. En més d'una ocasió hi vaig veure, aflagit, Gunther Lessing [advocat de Disney] i Disney, juntament amb altres personalitats nazis prominents del Hollywood d'aquella època. Disney acostumava a anar sovint a aquestes trobades".

bones relacions amb Espanya, que estava situada en un punt estratègic a l'hora de contenir una possible expansió marxista a Europa.

Els films d'animació promesos pel mexicà no es van dur a terme, tot i les bones intencions del representant de Walt Disney a Espanya i Portugal. Lassalle també va haver de desmentir una llegenda urbana que circulà durant l'Espanya de l'autarquia: que Walt Disney era en realitat un nen d'Almeria que es deia José Guirao Zamora que va viatjar amb la seva mare als Estats Units i va ser adoptat per la família Disney. Edmundo Lassalle va assegurar a la premsa que no hi havia res de cert en aquesta rocambolesca història de telenovel·la³⁴¹.

Entre els factors de canvi que marcaren la dècada dels anys cinquanta a Espanya i que posen fi al període d'autarquia del règim franquista, trobem la necessitat de l'estat espanyol de reafirmar-se com a nació a l'exterior i tornar a comptar-hi en política internacional. D'aquest anhel neix el Ministeri d'Informació i Turisme, i també la represa de les negociacions amb Estats Units, que la dècada anterior havien deixat Espanya al marge del Pla Marshall tal i com va satiritzar Berlanga en el seu film *Bienvenido, Mister Marshall* (1953):

La tercera columna d'aquesta reparació exterior d'Espanya va arribar mitjançant els pactes econòmicomilitars amb els Estats Units, segons els quals aquests obtenien diverses bases aeronàutiques en territori espanyol com a contrapartida de la seva ajuda econòmica; aquesta nova actitud de l'administració republicana nord-americana es veuria coronada amb la visita realitzada a Madrid el 1959 pel president Eisenhower (Monterde, 1995: 241).

La visita del president americà seria l'ofrena definitiva per part dels americans a Franco després que Eisenhower pugés al poder. I el *Generalísimo* la va acceptar de grat. Els mitjans de comunicació franquistes especialitzats, amb la càlida acollida que van dispensar a Edmundo Lassalle, ho celebraven dient "Bienvenido, Mister Disney".

341 Cf. Ródenas, M., *Vidas fabulosas de Cinelandia. Walt Disney no es español*, p. 23.

14. CONCLUSIONS

Aquesta investigació ha partit d'uns objectius generals i d'uns altres més específics, i en aquest apartat validarem si tant uns com altres han estat assolits. En cas contrari, intentarem justificar el perquè del no assoliment. Pel que fa a l'objectiu d'intentar omplir el buit bibliogràfic actual respecte l'animació a Catalunya durant el primer franquisme, no ha estat difícil d'assolir per l'absència de monografies especialitzades que tractin el tema en profunditat. En aquest sentit, hem detectat el menysteniment històric que ha rebut l'animació en aquest país en tractar-se de films dirigits a infants, un fet que ja era evident durant l'intent de consolidació d'una indústria de la comunicació de masses a Catalunya com va ser la dels anys quaranta. Josep Benet va manifestar obertament en una de les seves cartes a Eliseo Casal (15.12.1949) aquest menysteniment del cinema d'animació tant per part del públic com de l'administració, sense la qual aquesta indústria cultural no podia sobreviure.

Un dels objectius específics era el de dilucidar les aportacions que els diferents integrants de l'equip van fer al film, i si les seves personalitats hi van deixar una empremta distingible. Hem demostrat que el film no hauria estat el mateix resseguint les traces de seus creadors com ara el crític i director artístic Alexandre Cirici Pellicer, l'advocat i historiador Josep Benet, l'animador Josep Escobar, el dibuixant Joan Ferràndiz, el compositor Rafael Ferrer-Fitó i el coreògraf Manuel Cubeles.

L'amalgama entre l'alta cultura, amb referents constants a la pintura clàssica renaixentista o els punts de vista sobrevolats i reflexius que impregnen el film, i la cultura popular del moment, mitjançant el ric llegat de les revistes il·lustrades, la premsa o els espectacles d'entreteniment del moment, no hauria estat possible sense la presència d'un historiador de l'art com Cirici Pellicer i uns animadors que sabien aprofitar els recursos gràfics dels tebeos, com queda clar amb les aportacions que fa principalment Josep Escobar al grafisme dels personatges caricaturescs del film. Malgrat la dificultat d'unir aquests dos nivells de lectura, la seva consecució aporta una densitat discursiva que juga a favor del film

aportant modernitat a partir de la tradició. El subtext religiós que impregna el film, i que va minimitzar els entrebancs amb la censura, no hauria estat tant present si Josep Benet no hagués cregut en la productora com una eina per fer proselitisme del catolicisme. I és també per aquest subtext que es van fer tres còpies del film als anys seixanta per circuits parroquials, facilitant que dues d'aquestes hagin arribat fins als nostres dies. No hem pogut resseguir amb profunditat les trajectòries professionals i la implicació de tots els membres de l'equip que hauríem desitjat per limitacions d'espai i de temps, però tanmateix hem deixat la porta oberta a la possibilitat que aquestes personalitats siguin objecte de futures investigacions.

Els noms d'alguns d'aquests membres a qui caldria recuperar són Frederic Sevillano, Enric Ferran, Josep Maria Aragay, Melcior Niubó, Jaume Picas, Jaume de Ferrater o Guillem Fresquet, entre d'altres. Sens dubte les grans oblidades en aquest treball, i no per manca de voluntat, són les dones que farcién el departament de pintura o que simultaniejaven la feina amb els animadors més coneguts. De moltes d'elles només ens en resta el nom en una llista pressupostària del Fons Alexandre Cirici que es troba a la Filmoteca de Catalunya (annex IX). En aquesta llista hi ha el nom de la Julieta Serrano, i el fet de ser coneguda en un altre camp ens va permetre contactar-hi. Encara manca un treball focalitzat en la secretària de producció Paquita Granados, malgrat Teresa Martínez en parli extensament en la seva tesi dedicada a l'obra gràfica d'Alexandre Cirici Pellicer. També cal mencionar les animadores que podem reconèixer als títols de crèdit, com ara Constanza Armengol o Edith Frank, que també va participar a *Garbancito de la Mancha* (1945). Encarnita Paz o Maria Alegría Serra, que consten als crèdits d'*Érase una vez...* com a ajudants d'animació, ja treballaven als *Dibujos Animados Chamartín*. En altres departaments trobem també la muntadora Rosa Roig i la guionista Flora Monteys. La secretaria de rodatge fou María Carmen Aragay, germana del guionista i realitzador Josep Maria Aragay. De totes elles no n'hem pogut trobar l'any de naixement i mort, i precisament per això mereixerien ser rescatades de l'obscurantisme imperant.

El següent objectiu específic era el d'estudiar el film com a producte de la indústria de la comunicació de masses, i és per això que ens hem dedicat a resseguir les estratègies promocionals del film, tant a nivell nacional com internacional, així com a analitzar la campanya de marxandatge que es va dur a terme. També hem recuperat les principals aportacions i referències que van aparèixer del film a la premsa i mitjans de comunicació de l'època. Tots aquests elements mostren que l'estratègia de promoció d'*Érase una vez...* fou un exemple avançat del que significava promocionar un producte cultural durant els anys quaranta a Espanya, fent evidents els coneixements que en aquest àmbit tenien els promotors de la cinta. Tanmateix, no hem observat el tipus de públic que anava a veure films d'animació atret per la seva publicitat durant l'autarquia, i en aquest sentit resta una línia futura d'investigació que hi aprofundeixi.

El tercer dels objectius específics plantejats proposava analitzar com va influir, i si ho va fer, l'experiència en el camp de l'animació compartida pels membres de l'equip que va dur a terme el film, i que es remuntava a principis de la dècada dels quaranta. Hem vist com totes les aportacions tècniques havien estat experimentades amb anterioritat a la seva implementació al llargmetratge de la Ventafocs. Per tant, el vincle professional entre els estudis catalans dels anys quaranta no només es va exercir pel fet de comptar amb uns coneixements compartits sinó que també fou el fruit de la pervivència dels mateixos professionals al llarg de tota una dècada.

El següent objectiu específic fa referència a la verificació o la refutació del film com a un producte competitiu animat que pogués estar a l'alçada d'allò que s'estava fent en aquell moment a la resta d'Europa. En termes generals, i tenint en compte que la primera pel·lícula europea d'animació (*Garbancito de la Mancha*) es va fer a Barcelona l'any 1945, és un gran mèrit empresarial haver intentat fer una segona (*Alegres Vacaciones*, 1947), una tercera (*Érase una vez...*, 1950) i fins i tot una quarta (*Sueños de Tay-pi*, 1952) dins una indústria amb tan poc suport estatal com l'espanyola, que acabava de sortir d'una Guerra Civil i una Guerra Mundial consecutivament.

Tot i així, la valentia dels productors catalans, en el cas d'*Estela Films*, es va unir a la mala sort de coincidir en el temps i en el tema amb el principal productor de dibuixos animats mundial, Walt Disney, creador d'una potent indústria de l'espectacle que ja l'any 1937 havia estrenat el seu primer llargmetratge: *La Blancaneu i els set nans*. Això ens dóna una idea de com n'era d'arriscada la proposta de l'equip que va voler tirar endavant *Érase una vez...* L'esperança de donar continuïtat a la indústria de l'animació engegada els anys quaranta a la Casa Batlló de Barcelona va poder més que les adversitats econòmiques i polítiques, que eren cada cop més evidents.

Malgrat els obstacles, el temps permet valorar l'esforç esmerçat: el llargmetratge *Érase una vez...* va estar al mateix nivell que la producció europea del moment, fet que demostra la menció especial del *Festival dei Ragazzi* de la Biennal de Venècia de l'any 1950. Arribat a aquest punt, podem determinar algunes raons per les quals, malgrat la notable aportació del film en la cinematografia animada del moment, no es va recuperar el capital invertit. Una de les raons fonamentals fou la de competir en el mateix mercat amb una producció més atractiva gràcies al copiós marxandatge i econòmicament molt més assequible: la *Cinderella* de Disney. Una altra de les raons fou el context polític i econòmic en el qual es va produir el film: a finals dels anys cinquanta del segle XX es van començar a materialitzar els contactes del règim dictatorial espanyol amb Estats Units. L'administració franquista va donar l'esquena a l'animació catalana en el moment en què es va sortir de l'autarquia, ja que llavors el producte nacional ja no era digne d'elogi ideològicament.

Un altre dels inconvenients que va patir el film va ser una opacitat pressupostària que hem apuntat en parlar de la producció executiva que va exercir Josep Benet per a *Érase una vez...* Malgrat que el pressupost es va justificar i va ser avalat per l'administració franquista, com ho demostra la seva inclusió en l'expedient de censura del film, l'esmentada opacitat queda corroborada per les cartes de Josep Benet a Fèlix Millet i Maristany, que parlen d'un fals reemborsament de cinc milions de pessetes per a crear la productora que donaria

vida al film³⁴². A mitja producció, l'any 1949, Josep Benet informava a Fèlix Millet que no podia pagar els sous dels dibuixants, Salvador Millet dimitia de la societat i l'experimentat productor dels *Dibujos Animados Chamartín*, Jaume Baguñà, desapareixia de la producció per cessament del càrrec, un fet que es va fer constar en els pressupostos de l'expedient de censura. Per aquesta època també fou el moment en què *Estela Films* decidí registrar el film i es topà amb la negativa de Walt Disney d'utilitzar el mateix títol³⁴³. I, tanmateix, pressionat per la por a que es descobrís el desfalc si l'empresa tancava o potser, i també, amb l'esperança de recuperar d'alguna manera la inversió a partir de l'estrena del film, Josep Benet va continuar endavant amb la producció executiva d'*Érase una vez...* fins l'any 1952, quan presentà la seva dimissió.

No queda dins els objectius específics d'aquest treball aprofundir excessivament en l'estat de comptes de la producció del film, que necessita una inversió suplementària a nivell de recerca de la qual no disposem. El nostre marc teòric no inclou el camp de l'economia de la cultura, que requereix uns coneixements en matèria econòmica que queden fora del nostre àmbit d'especialització, que és la cultura, la indústria animada de la postguerra a Catalunya. Per tant, deixem apuntada en aquest sentit una línia d'investigació que pot ser aprofundida per aportacions futures.

Per poder recuperar el capital invertit en una indústria cultural com la de l'animació no només cal explotar els recursos del propi mercat cultural sinó que també cal distribuir els productes en mercats internacionals. En començar la investigació no sabíem si *Érase una vez...* podia competir, en el cas d'haver-ho fet, en el mercat europeu. Per respondre a aquesta pregunta formulada per aquest objectiu específic cal contextualitzar-lo en el conjunt de l'animació europea d'aquella època, malgrat l'aïllament que patia Espanya, i que va tenir com a conseqüència l'escàs ressò d'aquesta indústria en la producció del continent. França no va produir el primer llargmetratge d'animació tradicional fins l'any 1952

342 Carta de Josep Benet a Fèlix Millet, 6 d'agost del 1949. Fons Josep Benet.

343 Així ho informa per carta a Josep Benet la seva secretària, Paquita Granados, en una carta del 21 d'octubre del 1949. Fons Josep Benet.

amb *La bergère et le ramoneur*, de Paul Grimault (1905-1994). Aquesta pel·lícula es va començar a produir en acabar la Guerra Mundial, però va trigar set anys en estrenar-se degut a patir una producció bastant accidentada tot i tractar-se del llargmetratge fundacional dels dibuixos animats francesos³⁴⁴.

El primer llargmetratge animat a Gran Bretanya és *Animal farm* (John Halas, Joy Batchelor, 1954), basat en el text de George Orwell (1903-1950) del mateix títol i confeccionat als estudis *Halas and Batchelor*, que van ser creats pel veterà animador d'origen hongarès John Halas i l'animadora anglesa Joy Batchelor (1914-1991)³⁴⁵. És veritat que en aquesta època, la capdavantera animació russa tenia el seu màxim exponent en el món de l'animació: Ladislav Starewitch, qui tanmateix, recordem-ho, treballà fonamentalment amb titelles seguint la tècnica de l'*stop motion* i no la costosa producció artesanal característica de l'animació tradicional. En el mateix cas es troba el llargmetratge fet amb siluetes de Lotte Reiniger (1899-1981) de l'any 1926 *Les aventures del príncep Ahmed*, els personatges del qual podien arribar a tenir entre 25 i 50 peces separades que es mantenien unides amb un filferro molt fi³⁴⁶. També pertany al tipus d'animació del *cutout*³⁴⁷ el film argentí del 1917 *O Apostol* dirigit per Quirino Cristiani (1896-1984), que no ha arribat als nostres dies.

El primer film búlgar d'animació tradicional s'estrenà l'any 1949 i, tanmateix era un llargmetratge d'animació fet en blanc i negre. Portava per títol *It's his own fault* i va ser dirigit per Dimitar Todorov-Jarava (1901-1988)³⁴⁸. La cinematografia animada italiana va debutar amb el seu el primer llargmetratge d'animació tradicional amb Technicolor gràcies a *La rosa de Bagdad*, una cinta dirigida el 1949 per Antonio Gino Domeneghini (1897-1966). Aquest film va guanyar el primer premi *ex-aequo* al millor film del *Festival dei Ragazzi* de la Biennal

344 Per a més informació al respecte, consultar Beck, J., 2004. *From pencil to pixel. The History of Cartoon, Anime and CGI*. London: Flame Tree Publishing, p. 170.

345 Op. cit. p. 105.

346 Op. cit. p. 27.

347 Quan parlem de *Cutout animation* ens referim a l'animació que es produeix amb materials plans com el paper retallat.

348 Op. cit. p. 172.

de Venècia de l'any 1949³⁴⁹. Tot i aquest debut esperançador, Antonio Gino Domeneghini no va tornar a dirigir cap llargmetratge i es va dedicar posteriorment a la publicitat³⁵⁰.

Per tant, en els sis anys durant els quals a Espanya, i més concretament a Barcelona, es creen quatre llargmetratges d'animació tradicional, aquesta producció era impensable a la resta d'Europa, i només factible a l'altra banda de l'Atlàntic. I, tot i així, la indústria catalana de l'animació de l'Espanya franquista no va poder exportar-se a l'exterior degut a l'autarquia econòmica – i, en el cas d'*Érase una vez...* també per la competència amb Walt Disney-. Conseqüentment, la indústria de l'animació gestada al llarg dels anys quaranta a Catalunya va haver de plegar l'any 1951. L'animació espanyola no va tornar a recuperar-se fins els anys seixanta, amb l'estrena el 1966 de *El Mago de los sueños*, de Francisco Macián, i en aquell moment va haver de començar de zero perquè els estudis dels anys quaranta havien tancat i els animadors de l'edat daurada s'havien reciclat cap el món de les revistes il·lustrades i els tebeos, entre d'altres.

El darrer dels objectius específics que ens havíem proposat assolir era el de trobar els motius pels quals la prometedora edat d'or dels dibuixos animats a Catalunya es va veure estroncada a finals de la dècada. El film *Érase una vez...* va ser el darrer intent de promoure i industrialitzar el sector animat a Catalunya durant l'edat daurada de l'animació espanyola. Ja hem vist que l'autarquia que el va promocionar fins el 1945 li va ser adversa en el moment de comercialitzar els llargmetratges a l'exterior. L'estrena l'any 1952 de la producció de *Sueños de Tay-pi*, realitzada als *Balet y Blay* i que no es va arribar a estrenar a Madrid³⁵¹, reforça aquesta afirmació. Durant més d'una dècada, que va començar poc abans de la Guerra Civil, a la capital catalana s'havia estat fent cinema d'animació i s'havia creat un incipient imaginari col·lectiu basat en personatges locals: des del *Don Cleque* de Francesc Tur per a *Dibsono Films* fins a l'atrevida revista de caricatures animades *Garabatos*, del brau

349 Així consta en la base de dades del festival venecià: <http://asac.labiennale.org/it/passpres/cinema/annali.php?m=22&c=p>

350 Cf. Beck, J., *From pencil to pixel. The History of Cartoon, Anime and CGI*, p. 135.

351 *Anuario del Cine Español (1955-1956)*, p. 151.

pacifista *Civilón* fins al gat *Zapirón* de Josep Escobar. Tots aquests personatges arribaven al gran públic mitjançant una estratègia transmèdia que utilitzava els canals de distribució editorial que tan bé coneixia Jaume Baguñà i l'experiència del qual ja provenia del seu pare, Josep Baguñà i Martra.

Els personatges de *Balet y Blay*, *Dibsono Films*, *Hispano Gráfico Films* i *Dibujos Animados Chamartín* havien anat guanyant el cor dels catalans i els dibuixants els havien donat prou personalitat com per fidelitzar l'audiència. Una elaborada estratègia de narrativa transmèdia, que adaptava els personatges als diferents mitjans promocionals que hi havia a l'abast de l'audiència, com ara els cromos, els *tebeos*, els quaderns d'aventures, els llibres il·lustrats o el cinema domèstic, va aconseguir que el públic esperés veure les aventures d'aquests herois autòctons en pantalla gran just abans del llargmetratge de torn. Gràcies a un moment polític i econòmic paradoxal, que havia paralitzat l'intercanvi amb l'exterior, el públic nacional seguia les peripècies d'uns personatges que omplien els moments d'oci mitjançant les revistes il·lustrades de l'època i podia recrear-ne l'imaginari mitjançant els cromos intercanviats pels infants durant l'hora d'esbarjo.

Vàries raons van fer que després d'una edat d'or, que a Catalunya s'encetava després de la Guerra Civil i s'estroncà l'any 1950, ja no es tornés a fer cap llargmetratge d'animació fins ben entrats els anys seixanta del segle XX. Pel que fa a *Érase una vez...*, la competència amb Walt Disney va ser òbviament desfavorable. La coincidència a les pantalles de dues pel·lícules amb el mateix argument però sistemes de producció, marxandatge i distribució a escales tan dispars, va acabar arraconant la Ventafocs catalana, potser ja ni pel seu reconegut o no valor artístic sinó pel cost que suposava adquirir-ne una còpia. El nom de Walt Disney era mundialment reconegut en el camp del llargmetratge d'animació: el seu film *La Blancaneu i els set nans* del 1937 havia fet furor a les pantalles i havia desvetllat en el cinema d'animació una nova manera de tractar els personatges, fent-los molt més reals gràcies a la rotoscòpia i apropant-los així al públic amb les seves trames sentimentals. Ja llavors vendre un film amb el *copyright* Disney facilitava l'entrada al mercat audiovisual.

Un altre dels inconvenients del film va ser el fet d'apostar per un mitjà tan car i amb tan mala reputació al nostre país com era el cinema d'animació. Josep Benet va saber aprendre'n ràpid la lliçó: no tornà a dedicar-se a la producció cinematogràfica. Així ho explicava Josep Benet en una entrevista:

Desencisat pel fracàs de la pel·lícula de dibuixos animats *Érase una vez...* produïda el 1948 des de la seu madrilenya d'Estela Films sota la presidència de Millet, l'historiador Josep Benet justifica ara aquest paisatge desèrtic perquè "el cinema era una cosa de la bohèmia, veure si es trobava el cavall blanc que aportés els diners, fumar un puro als estudis... Qualsevol cosa que respirés una certa catalanitat era impensable i, si va haver-hi algun ajut va ser en el terreny del cinema amateur, amb la il·lusió de que algun dia d'aquí en sortiria el cinema en català. Però a la gent de l'Òmnium el cinema se'ls hi escapava. No era com un llibre, que havies de posar cinquanta mil pessetes o cent mil. Per aquest tipus de gent el cinema era un món que els hi feia por. Hi havia la fama d'anar posant diners i que la pel·lícula no s'acabava mai" (Riambau, 1995: 77).

A la mala fama que, segons Josep Benet, tenia el cinema cal afegir el menyspreu crònic viscut a casa nostra per part de l'animació, en ser un producte cultural que sovint s'ha adreçat als infants. Encara que Josep Benet no ho mencioní públicament, les seves cartes personals - que analitzen sobre el terreny els obstacles que Benet va contravenir durant la producció d'*Érase una vez...* - donen especial rellevància a la seva dissort pel fet d'estar elaborant un film destinat als infants, una característica que provocava una incomprensió i una deixadesa per part d'aquells que, com deia Benet, "podrien ajudar-nos en la nostra labor i no ho fan".

Per altra banda, i mostrant el nostre acord amb el raonament de Josep Benet, quan els financers catalans decidien invertir clandestinament en la cultura catalana, no dipositaven amb la mateixa satisfacció els diners per traduir Shakespeare al català que per fer un

llargmetratge. La fama bohèmia del cinema l'ha perseguit des que l'invent fou un espectacle de fira que acompanyava la dona barbuda i l'home més fort del món. Josep Benet ho resumia amb els següents termes:

En aquest país tothom creu que produir pel·lícules de dibuixos animats és un joc per a nens, quan és la tècnica més difícil del cinema actual. Aquest desconeixement em perjudica, com et dic, perquè el material verge l'hem de gastar igualment, ja que no puc deixar sense treballar a les cent persones que estan als Estudis d'Estela Films treballant en la pel·lícula...³⁵²

Si el cinema ja no formava part de les agendes dels financers que defensaven els projectes culturals de resistència catalana durant el franquisme, encara menys hi apareixia el cinema d'animació, que, com hem comentat, patia un doble desprestigi addicional pel fet d'adreçar-se fonamentalment a un públic infantil i en tractar-se, al mateix temps, d'un producte que no estava integrat en la cultura elitista de l'època, independentment de la pertinença del seu capital a un bàndol polític o a un altre. A tots aquests agreujants es deu l'excepcionalitat de la producció de la Ventafocs catalana dins el context català de l'autarquia franquista i la manca de continuïtat d'aquesta indústria del cinema d'animació fet a Catalunya. Josep Benet va patir en primera persona l'esmentada incomprensió que vivia el sector animat a finals de la dècada dels quaranta, tal i com ho explica en la mateixa carta al seu amic:

Per una banda [em trobo] lluitant amb els capitalistes d'Estela Films, que ja estan cansats d'aportar milions, i per l'altra amb els mitjans oficials que no comprenen el nostre esforç. I sempre pensant si tota la meva labor serà endebades per la incomprensió, i que, per tant, no podrem continuar produint cine, que és la meva il·lusió³⁵³.

³⁵² Carta de Josep Benet a Eliseo Casal, 30 de desembre del 1949. Fons Josep Benet.

³⁵³ Op. cit. Fons Josep Benet.

Un altre dels contratemps amb què es va trobar el film de la Ventafocs va ser que el mercat de l'animació feta a Barcelona a finals dels anys quaranta imposava una indústria emergent des de la perifèria de la capital espanyola. Les inquietuds centralistes de la dictadura franquista tingueren el seu reflex en els films dels directors que durant aquella dècada van ser premiats per mitjà del sistema de categories. José Enrique Monterde afirma que durant l'autarquia la majoria dels títols premiats eren fruit de poc més de nou realitzadors, entre els quals només n'hi havia un que produís a Barcelona: el realitzador Ignacio F. Iquino. Val a dir que l'historiador no inclou els directors catalans que van ser premiats per l'administració - i que es van dedicar a l'animació durant el període de l'autarquia - dins la categoria de "realitzadors", ja que d'aquest període n'exclou Artur Moreno, director de *Garbancito de la Mancha* (1945), José María Blay, director acreditat d'*Alegres Vacaciones* (1948) i *Sueños de Tay-pi* (1952), així com Alexandre Cirici, director d'*Érase una vez...* (1950). Podem entendre aquesta darrera exclusió, ja que en tractar-se de la primera producció l'empresa no podia gaudir del crèdit sindical, però no les anteriors, ja que *Garbancito de la Mancha* sí que va rebre l'ajuda administrativa.

El fet de sorgir durant un període polític basat en un règim administratiu marcadament centralitzat com era el franquista no va ajudar a la prosperitat d'iniciatives empresarials engegades des de la perifèria, com és el cas de Barcelona. En una entrevista amb Jaume Baguñà feta per Jordi Artigas l'any 1981, el primer, en les seves negociacions amb el Ministeri d'Educació per tenir ajuts a la producció de curts d'animació, recordava com des de la capital d'Espanya li van proposar diverses vegades de traslladar la producció a Madrid. La proposta no va plaure als seus animadors, que preferien canviar d'ofici i poder treballar allà on tenien la família i les arrels. José Peñarroya, Josep Escobar o Frederic Sevillano van preferir dedicar-se a la historieta o al disseny industrial i poder continuar vivint a la seva ciutat natal. *Estela Films*, després d'acabar el seu llargmetratge d'animació, va avortar els altres tres que tenia preparats i es va traslladar a Madrid, on ha continuat produint llargmetratges de ficció i documentals. Un cop apresada la lliçó, l'empresa no ha tornat a

dedicar-se a l'animació tot i que aquest gènere li va oferir la seva òpera prima.

El cost d'un llargmetratge d'animació és sempre, en relació a la ficció amb imatge real, més elevat. Les barreres d'entrada en un mercat nou com era el de l'animació a Espanya encara eren més altes que les del cinema amb actors. Mentre que els premis sindicals de cinematografia creats l'any 1940 atorgaven 400.000 pessetes als films amb primers premis i 250.00 pessetes als segons, el film de la Ventafocs de Josep Benet va acabar tenint un cost total de 5 milions de pessetes³⁵⁴, que era tot el capital social que figurava com a dipositat al registre mercantil per Fèlix Millet i Maristany en la creació d'*Estela Films*. Encara que les cartes de Josep Benet donen a entendre que aquest cost no estava del tot verificat, el sector de l'animació es mou dins uns pressupostos que poden duplicar i triplicar els de la cinematografia amb actors, i per això necessita protecció estatal, sense la qual serien impensables cinematografies amb gran tradició en el camp de l'animació com la polonesa o la canadenca. Tanmateix, *Érase una vez...* no va poder participar del crèdit sindical en ser la primera producció de la productora³⁵⁵. L'administració franquista que, com hem dit, era clarament centralista, tampoc donava cap suport especial a l'animació més que posant-la en el mateix cistell d'ajudes i premis sindicals que els llargs d'imatge real, la qual cosa la deixava en clar desavantatge.

A part de tots aquests factors que van jugar en contra del film de la Ventafocs catalana, cal afegir que el mercat espanyol de l'animació a partir de la meitat dels anys quaranta va estar protagonitzat per la producció americana en general, que distribuïa contractant els films per lots³⁵⁶, i per la de Walt Disney en concret. Fins a principis dels seixanta del segle XX, els llargmetratges i els curts de la factoria Disney van exercir un monopoli absolut

354 El cost d'un film amb actors l'any 1948 era de 2.400.000 pessetes segons *l'Anuario del Cine Español* (1950-1955).

355 Expedient de censura 36/3385, p. 6.

356 Entenem per "contractació en lots" (o *block booking*) una tècnica de màrqueting inventada pels estudis americans als anys 1920 per obligar els amos de sala de cinema a llogar els films per lots, afegint al film de sèrie A d'altres de menor qualitat que s'havien de contractar obligatòriament.

que fou afavorit pel règim franquista. El capgirament del paper polític d'Espanya en el marc internacional en caure les potències de l'Eix va modificar el rumb de la nació en intentar aconseguir una anhelada autarquia que mai es va aconseguir totalment. El 1947 començava la Guerra Freda i a Franco li interessava alinear-se al costat dels antimarxistes. Després de rebre una rotunda negativa de l'O.N.U per formar-ne part, el govern espanyol va decidir encetar negociacions amb Estats Units i mantenir-hi una política de distensió.

El distribuïdor de Walt Disney a Espanya durant la dècada dels quaranta del segle XX era un mexicà anomenat Edmundo Lassalle. Aquest pintoresc personatge va adoptar la nacionalitat americana i va ser espia de la OSS a Espanya mentre exercia de representant de Disney a la península, exeplificant algunes vinculacions soterrades entre la política i l'animació. El règim franquista havia demostrat que li interessava tenir els americans al seu favor, així que no va fer cap esforç per protegir la producció nacional de dibuixos animats, deixant morir qualsevol temptativa que fes ombra al rei dels somnis animats. Per tant, a nivell estratègic i en termes de geopolítica internacional tampoc interessava que florís una indústria de l'animació a Barcelona quan la intenció era aplanar l'entrada de la producció americana a les sales espanyoles.

A mode de conclusió final afegirem que el film de la Ventafocs amb direcció artística d'Alexandre Cirici Pellicer, amb Josep Escobar com a cap del departament d'animació, amb coreografies de Manuel Cubeles i amb Josep Benet a la producció executiva, va tenir en contra no només factors intrínsecs al mercat nacional en el què va veure la llum, l'espanyol, i al moment històric que estava vivint el país, el d'una dictadura autàrquica, sinó que també va patir els infortunis d'un moment internacional políticament advers malgrat ser un producte competitiu que estava a l'alçada d'allò que s'estava fent a la resta d'Europa.

El règim totalitari vigent a l'Espanya de finals dels quaranta i principis dels cinquanta del segle XX no volia dissidències i estava molt interessat en l'entrada de capital americà per demostrar la sintonia amb l'ideari de l'altra banda de l'Atlàntic. La coincidència amb Walt

Disney en l'elecció del tema va ser un més dels obstacles dissortats d'aquest film d'animació que va saber canalitzar les esperances d'un jove historiador, un crític d'art i arquitecte de vocació, un hàbil coreògraf i uns magnífics dibuixants forjats en la indústria de les revistes il·lustrades que esdevindrien animadors professionals i exercirien el seu art durant més d'una dècada en un intent d'oblidar la duresa de la postguerra.

Encara que després d'*Érase una vez...* la majoria d'integrants de l'equip artístic d'*Estela Films* van haver de dedicar-se a altres camps professionals, el film resta com a testimoni d'aquella epopeia que ha resistit el pas del temps, i a la qual cal apropar-se com a producte d'una època que, malgrat tot, va intentar posar els fonaments d'una indústria de l'animació a Catalunya amb estratègies de la modernitat que incorporaven la cultura popular del moment.

15. BIBLIOGRAFIA

Aguilar, S., 2013. *Cinefotocolor, el color de la autarquia*. Text no publicat. <http://cinefotocolor.blogspot.com.es/> [Consulta: 15 juliol 2015].

Aguiló, C., 1999. Ramon Balet, distribuïdor a Mallorca. *Temps moderns. Papers de cinema*, 49, p. 10.

Almazán, T., 2008. Alexandre Cirici Pellicer (1914-1983) en la historiografia del arte japonés en España: su contribución en *La estampa japonesa* (1949). Dins: San Ginés, P., 2008. *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*. Granada: Editorial Universidad de Granada. pp. 77-95.

Amades, J., 1985. *Les millors rondalles populars catalanes*. 6a Ed. Barcelona: Editorial Selecta.

Amat, J., 2017. *Com una pàtria: vida de Josep Benet*. Barcelona: Edicions 62.

Amorós, A., i Bassa, O., 1985. El Cinefotocolor. *Revista Cinematògraf. Annals de la Federació Catalana de Cine-Clubs*, 2, pp. 133-149.

Antequera, P., 1972. Entrevista al Cuarteto Vocal Orpheus. Dins: *La vida es radio*. Radio Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya.

Ardèvol, E., i Muntañola, N. coords., 2004. *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC.

Artigas, J., 2001. Josep Serra Massana (1896-1980), pioner del cinema d'animació publicitari, i l'entorn de l'animació catalana a l'època de la República. *Revista Cinematògraf. Annals de la Federació Catalana de Cine-Clubs*, 3, pp. 173-208.

Artís, A., 1991. *Viure i Veure*, 3. Barcelona: Editorial Pòrtic.

Bachelard, G., 1986. *La poética del espacio*. 2a ed. 2a reimp. México: Fondo de Cultura Económica.

Baguñà, J., 2016. L'oblidat paper dels productors de dibuixos animats a les fosques dècades

1940s-1960s. El cas de Jaume Baguñà i Gili, Chamartín i Baguñà Hnos. S.L. Dins: Duran, Jaume, et al., *I Fòrum d'Animació. Recuperació del patrimoni històric del cinema d'animació a Catalunya*. Barcelona: Publicacions Grèdits 3. pp. 35-54.

Balcells, A., 1977. La dona obrera a Catalunya al primer quart del segle XX. La dona a la Catalunya contemporània. *Revista Avenç*, 4, pp. 46-58.

Balló, J., i Pérez, X., 2015. *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*. Barcelona: Llibres Anagrama.

Beard, M., 2017. *La veu i el poder de les dones*. Barcelona: Arcàdia.

Beck, J., 2004. *Animation Art. From Pencil to Pixel. The World of Cartoon, Anime and CGI*. New York: Collins Design.

Bendazzi, G., 2003. *Cartoons: 110 años de cine de animación*. Madrid: Ocho y Medio.

Benet, J., 2008. *El meu jurament del 1939*. Barcelona: Editorial Columna.

Berriatúa, L., 2010. Los artistas de Disney en los Museos del siglo XXI. Dins: Ruiz, A., et al., 2010. *Estéticas de la animación*. Madrid: Fundación Luis de Seoane, Maia Ediciones. pp. 31-64.

Bettelheim, B., 1995. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Editorial Grijalbo Mondadori.

Bordwell, D., i Thompson, K., 1995. *El arte cinematográfico, una introducción*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Bou, N., 2004. *Deesses i tombes. Mites femenins en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Proa.

Bou, N., i Pérez, X., 2000. *El temps de l'heroi. Èpica i masculinitat en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Paidós Cine.

Capdevila, J., 2006. *Muntañola. L'art de viure, l'art de riure*. Granollers: Museu de Granollers, Obra Social Caixa Sabadell.

Capdevila, J. ed., 2012. *Cu-cut! Sàtira política en temps trasbalsats (1902-1912)*. Barcelona: Editorial Efadós.

Capdevila, J. ed., 2013. *L'Esquella de la Torratxa. 60 anys d'història catalana (1879-1939)*. Barcelona: Editorial Efadós.

Capdevila, J. ed., 2014. *Papitu. Sàtira, erotisme i provocació (1908-1937)*. Barcelona: Editorial Efadós.

Capmany, M. A., 1971. *La dona a Catalunya*. 3a ed. augm. Barcelona: Edicions 62.

Cardona, R., 2016. Recuperar i conservar el que ha sobreviscut. Dins: Duran, J., et al., 2016. *I Fòrum d'Animació. Recuperació del patrimoni històric del cinema d'animació a Catalunya*. Barcelona: Publicacions Grèdits 3. pp. 69-75.

Castanys, V., 1964. *La memòria es diverteix*. Barcelona: Edicions Destino.

Castillo, M., 1987. *Gent nostra: Junceda*. Barcelona: Edicions de Nou Art Thor.

Castillo, M., 1997. *Grans il·lustradors catalans*. Barcelona: Barcanova, Biblioteca de Barcelona.

Castro, A., i Díaz, J. coords., 2017. *XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*. Madrid: Sílex Ediciones.

Castro, J. L., i Cerdán, J., 2011. Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50. Madrid: Cátedra.

Candel, J. M., 1993. *Historia del dibujo animado español*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia.

Cerdán, J., i Fernández, L., 1999. Estudios cinematográficos Orphea Film (I): la química de un sueño. *Cuadernos de la Academia*, 5, pp. 93-109.

Cerdán, J., i Fernández, L., 1999. Estudios cinematográficos Orphea Film (II): la alquimia de un sueño. *Cuadernos de la Academia*, 5, pp. 111-124.

Chion, M., 1993. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Cirici, A., 1977. *La estética del franquismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Cirici, A., 2014. *Dietari d'un funàmbul. Les llibretes d'Alexandre Cirici Pellicer*. Barcelona: Comanegra.

Cirici, A., i González, I., 2012. *Barcelona pam a pam*. Barcelona: Comanegra.

Comas, À., 2005. *El Cinema a Catalunya durant la segona república, la Guerra Civil i el franquisme (1930-1975)*. Barcelona: Cossetània Edicions.

Comas, À., 2003. *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*. Barcelona: Laertes Editorial.

Costajussà, J., 1976. *Recordando a la Coblá Molins*. Diari de Sabadell, 12 de novembre del 1976.

Coursodon, J. P., 1964. *Keaton et Cie, les burlesques américains du "muet"*. París: Éditions Seghers.

Cubeles, A., 1998. Les festes d'entronització de la Verge de Montserrat. *Avenç*, 222, pp. 59-61.

Cubeles, X., 2016. Això fou... una vegada. Dins: Duran, J., et al., *I Fòrum d'Animació. Recuperació del patrimoni històric del cinema d'animació a Catalunya*. Barcelona: Publicacions Grèdits 3. pp. 55-68.

Cubeles, X., Martínez, T., i Pagès, M., 2016. Pioners de l'animació audiovisual de la postguerra a Catalunya. *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi. Societat Catalana de Comunicació*, 33 (1), pp. 53-74.

De Baños, R., 1991. *Un pioner del cinema català a l'amazònia*. Barcelona: Editorial Íxia.

De la Rosa, E., i Vivar, H., 1993. *Breve historia del cine de animación en España*. Teruel: Animateruel.

De la Rosa, E., 2003. Cine de animación en España. Dins: Bendazzi, G. ed., *Cartoons: 110 años de cine de animación*. Madrid: Ocho y Medio. pp. 469-508.

Del Amo, A., 1996. Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca. Cuadernos de la Filmoteca, Filmoteca Espanyola, 2 ed. electrònica 2007. <http://www.mcu.es/cine/MC/FE/Documentacion/InspeccionTecnicaMateriales.html> [Consulta: 3 març 2016].

Diez, E., 2002. El montaje del franquismo. Andalucía: Laertes Editorial: Filmoteca Andalucía.

D'Ors, E., 1964. *Lo Barroco*. Barcelona: Editorial Aguilar.

Duran, J., 2008. *El cinema d'animació nord-americà*. Barcelona: Editorial UOC.

Duran, J., 2014. La música de los dibujos animados. Dins: Gustems, J. coord., 2014. *Música y audición en los géneros audiovisuales*. Barcelona: Publicacions: Edicions de la Universitat de Barcelona. pp. 115-130.

Eagleton, T., 2005. *Después de la teoría*. Barcelona: Random House Mondadori.

Eco, U., 1975. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.

Escobar, J., 1953a. *Humor gráfico. Cursos de dibujo humorístico por correspondencia*. 6a ed. Barcelona: Enseñanzas por Correspondencia.

Escobar, J., 1953b. *Caricatura personal. Cursos de caricatura personal por correspondencia*. 6a ed. Barcelona: Enseñanzas por Correspondencia.

Escobar, J., 1953c. *Dibujos animados. Cursos de dibujos animados por correspondencia*. 6a ed. Barcelona: Enseñanzas por Correspondencia.

Espinet, F., i Tresserras, J. M., 1999. *La gènesi de la societat de masses a Catalunya, 1888-1939*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Estrada, A., i Rodrigo, M., 2009. *Teories de la comunicació*. Barcelona: Editorial UOC.

Enzensberger, H. M., 1975. *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Fernández, C., 1962. *El mundo del dibujo animado*. San Sebastián: X Festival Internacional de Cine.

Fotiade, R., 2013. *À bout de souffle. French Film Guide*. New York: I. B. Tauris.

Garcia, A. et al., 2008. *Àngel Garcia Vidal, Fermí Marimón*. Barcelona: Ajuntament del Prat.

Giralt, L., 2005. *Els dibuixants del TBO. Dibuixos originals. 1930-1981. n. 1*. Sabadell: Plumilla, Museu Etnogràfic Vallhonrat de Rubí.

Giralt, Ll., 2005. *Els dibuixants del TBO. Dibuixos originals. 1930-1981. n. 2*. Sabadell: Plumilla, Museu Etnogràfic Vallhonrat de Rubí.

Girveau, B., et al., 2006. *Il était une fois. Walt Disney aux sources de l'art des Studios Disney*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.

Girveau, B., 2006. "Nostalgie bâtisseuse. Architecture et déco chez Disney". Dins: Girveau, B., et al., *Il était une fois. Walt Disney aux sources de l'art des Studios Disney*, pp. 207-236.

Gobetti, P., 1950. Film per Ragazzi. *Cinema*, 46, pp. 147-149.

Gómez-Mesa, D., 2016. Transmedia (Storytelling?): A polyphonic critical review. *Artnodes*, 18, pp. 8-17.

Gómez, L., 1930. *Los films de dibujos animados*. Madrid/Barcelona: Compañía Ibero-Americana de publicaciones.

Gómez, L., 1938. Los dibujos animados. *Nuevo Cinema*, 3, p. 20-21.

González, P., 1984. *El cine en Barcelona. Una generación histórica: 1906-1923*. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona. < <https://www.tdx.cat/handle/10803/22696>> [Consulta: 19 juliol 2015]

González-Monaj, R., 2014. El cine de Pérez Arroyo y los proyectores de juguete de posguerra. Dins: *Secuencias*, 40, pp. 9-30.

Grimm, J. L., i Grimm, W. C., 1988. Rondalles de Grimm. Riba, C., Trad. 4a ed. Barcelona: Editorial Juventut.

Guiral, A., i Riera, J., 2015. Els orígens del cinema d'animació a Catalunya. Garbancito de la Mancha. 70 anys del primer llargmetratge europeu d'animació en color. Dossier de Premsa. Girona: Museu del Cinema, Col·lecció Tomás Mallol.

http://www.girona.cat/sharedadmindocs/d/o/dossier_prensa_catala.compressed.pdf

[Consulta: 10 desembre 2016] Guiral, A., i Soldevilla, J. M., 2008. El mundo de Escobar. Barcelona: Ediciones B, Grupo Z.

Gubern, R., i Font, D., 1976. *Un cine para el cadalso*. 4a ed. Barcelona: Editorial Euros.

Gubern, R., 1979. *El lenguaje de los cómics*. 3a ed. Barcelona: Edicions 62.

Gubern, R., 1987. *La caza de brujas en Hollywood*. 3a ed. Barcelona: Anagrama.

Gubern, R., 1994. *La mirada opulenta*. 3a ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Gubern, R., 2014. *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Gubern, R., et al., 2017. *Historia del cine español*. 9a ed. Madrid: Editorial Cátedra.

Halas, J., i Manvell, R., 1980. *La técnica de los dibujos animados*. Barcelona: Ediciones Omega.

Heitz, F., 2007. *Le cinéma d'animation en Espagne (1942-1950)*. Arras: Artoise Presses Université.

Huddleston, R., 2007. *Edmundo. From Chiapas, Mexico to Park Avenue*. Texas: Virtualbookworm Publishing Inc.

Jardí, E., 1991. Josep Benet, Advocat. Dins: Pujol, J., et al., 1991. *Miscelània d'homenatge a Josep Benet*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. pp. 9-13.

Labanyi, J., i Pavloviae, T., eds., 2013. *A companion to Spanish Cinema*. United States: Blackwell Publishing Ltd.

Lizaranzu, T., et al., 2016. *Del trazo al píxel. Un recorrido por la animación española*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

Lo Duca, J. M., 1957. *El dibujo animado*. Buenos Aires: Ediciones Losange.

Locke, L., 1992. *Film Animation Techniques: A Beginner's Guide and Handbook*. Cincinnati: Betterway Books.

López, P., 2011. Manuel Cubeles. Una vida intensa i singular al servei de Catalunya. *Revista Musical Catalana*, 315 (4), p. 10-11.

Lutz, E. G., 1926. *Animated Cartoons. How They are Made, Their Origin and Development*. New York: Charles Scribner's Sons.

Maigí, R., i Cuyàs, M., 2009. El "saqueig" del Palau, de la "A" a la "Z". *El Punt Avui*, 27 de novembre del 2009.

Mallol, T., 1992. La inventiva catalana en la joguina cinematogràfica. *Cinematògraf*, 1 (2), pp. 193-201.

Manent, A., 2003. *Fèlix Millet i Maristany. Líder cristià, financer, mecenes catalanista*. Barcelona: Editorial Proa.

Manzanares, J., 2016. *100 anys. El tebeo que va donar nom als altres*. Barcelona: Editorial Diminuta.

Manzanera, M., 1992. *Cine de animación en España*. Murcia: Editum, Universidad de Murcia.

Manzanera, M., 1992. Entrevista a Josep Escobar, 23 abril 1984. Dins: *Cine de animación en España*. Murcia: Editum, Universidad de Murcia.

Manzanera, M., 1991. «Érase una vez...»: de la versió oral a la cinematografia animada. *Cuadernos Cinematográficos*, 7, pp. 49-57.

Marín, A., i Tresserras, J. M., 1994. *Cultura de masses i postmodernitat*. València: Edicions 3 i 4.

Martín, A., 2000. *Apuntes para una historia de los tebeos*. Barcelona: Editorial Glénat.

Martín, A., 2011. La historieta española de 1900 a 1951. *ARBOR, Pensamiento y Cultura*, 2Extra, pp. 63-128.

Martínez, M. L., 2003. *El cine de animación en España (1908-2001)*. Valladolid: Fancy Ediciones.

Martínez, T., 2007. *Gráfica publicitaria. La trayectoria profesional de Alexandre Cirici Pellicer 1914-1983*. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona.

Martínez, T., 2010. *Alexandre Cirici Pellicer, pionero en la dirección de arte*. València: Editorial Campgràfic.

Martínez, T., i Pagès, M., 2015. Pioneros del cine de animación en España. *Érase una vez... Actas de las Jornadas Científicas. Animation Days*, 1, pp. 23-44.

Martínez, T., i Pagès, M., 2018. Els pioners de la indústria de la comunicació de masses a Catalunya. *Gráfica*, 12 (6), pp. 91-98.

Marzo, J. L., 2007. *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística de l'Estat espanyol*. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani.

Massa, P., 2018. *Dansa tradicional catalana. Elements per a una aproximació a la seva formació*. Valls: Cossetània Edicions.

Massip, F., 2018. Manuel Cubeles, artista del gest. *Serra d'or*, 703, pp. 72-76.

Massuet, J B, 2013. *Quand le dessin animé rencontre le cinéma en prises de vues réelles : modalités historiques, théoriques et esthétiques d'une scission-assimilaion entre deux régimes de représentation*. Tesi Doctoral. Université Rennes 2. < <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00935335> > [Consulta: 23 gener 2016]

Matesanz, J., 2013. *La vida en cromos. Los álbumes de nuestra infancia*. Palma de Mallorca: Editorial Dolmen.

Mattelart, A., i Mattelart, M., 1997. *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Editorial Paidós.

Mattelart, A., i Dorfman, A., 1972. *Para leer al pato Donald*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.

Medalla, J., i Botey, L., 2003. Inici d'una història. El cinema al Vallès Oriental. *Lauro*, 24, pp. 39-67.

- Moix, T., 2007. *Historia social del cómic*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Monterde, J. L., 2017. El cine de la autarquía (1939-1950). Dins: Gubern, R., et al., 2017. *Historia del cine español*. 9a ed. Madrid: Editorial Cátedra. pp. 181-238.
- Morin, E., 2009. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Oranich, M., 1977. L'estat franquista i la dona. Crònica d'una injustícia. La dona a la Catalunya contemporània, *Revista Avenç*, 4, pp. 46-58.
- Pagès, M., 2016. Premsa il·lustrada i animació de la postguerra: el salt dels personatges de paper a la pantalla. Dins: Duran, J., et. al., *I Fòrum d'Animació. Recuperació del patrimoni històric del cinema d'animació a Catalunya*. Barcelona: Publicacions Grèdits 3. pp. 99-126.
- Pagès, M., 2019. Josep Escobar: la imaginación desbordante de un pionero de la animación. *Con A de animación*, 9, pp. 174-189.
- Palau, J., 2008. *El monstre i altres escrits autobiogràfics*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Cercle de Lectors.
- Pérez, M., 1995. *Diccionari dels mitjans audiovisuals*. Vic: Eumo Editorial.
- Picas, J., 1950. Danzas catalanas, valencianas y mallorquinas en el "Palacio de la Música" de Barcelona. *Fotogramas*, número 109, 15 desembre 1950.
- Picas, J., 1976. *Cine en pedazos*. Barcelona: Galba Edicions.
- Pinyol, J., 2013. Homenatge a Melcior Niubó Santdiumenge «Niu». *Barret Picat*, 198, pp. 3-6.
- Poncet, M. T., 1952. *L'Esthétique du dessin animé*. París: Nizet.
- Pons, A., 2010. " Más Escobar animado en *La cárcel de papel*" : <https://www.lacarceldepapel.com/2010/05/02/mas-escobar-animado/> [Consulta: 15 juliol 2018]

- Porter, M., 1992. *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Porter, M., 1995. Enginyers, idees i invencions en el cinema català. *Revista Cinematògraf. Annals de la Federació Catalana de Cine-Clubs*, 2, pp. 331-339.
- Porter, M., 1998. «Érase una vez...» 1950. Dins: Pérez-Perucha, J., ed., *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra. pp. 267-269.
- Propp, V., 1998. *Morfología del cuento*. 2a ed. Madrid: Akal Ediciones.
- Pujol, J., et al., 1991. *Miscel·lània d'homenatge a Josep Benet*. Barcelona: Biblioteca Abat Oliba, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Puntí, J., 1959. *Faules i moralitats amb cent dibuixos d'En Junceda*, 4a ed. Barcelona: Editorial Balmes.
- Ramos, M. J., 2012. El primer largometraje de animación europeo en color: Garbancito de la Mancha (1945). Análisis de la música de Jacinto Guerrero. *Anuario Musical*, 67, pp. 223-270.
- Riambau, E., 1995. *La Producció Cinematogràfica a Catalunya (1962-1969)*. Tesi doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Comunicació Audiovisual i de Publicitat, < <http://hdl.handle.net/10803/4133> > [Consulta 15 març 2014]
- Riambau, E., i Torreiro, M., 2002. *Guionistas en el cine español*. Madrid: Cátedra.
- Riambau, E., i Torreiro, M., 2008. *Productores en el cine español: Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Editorial Cátedra, Filmoteca Española.
- Ródenas, M., 1945. Vidas fabulosas de Cinelandia. Walt Disney no es español. *ABC*, 8 de maig del 1945, p. 23.

Rodríguez, S., 2017. *El dibujo animado en España hasta 1974: los estudios Macián y proyectos cinematográficos de Francisco Macián*. Tesi doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información. < <https://eprints.ucm.es/42013/1/T38607.pdf>>
[Consulta: 25 novembre 2018]

Roig, M., i Tremosa, L., 1977. Què és la dona? La dona a la Catalunya contemporània. *Revista Avenç*, 4, pp. 18-24.

Romaguera, J., dir., 1995. *Diccionari del Cinema a Catalunya*. Barcelona: Diccionari de l'Enciclopèdia Catalana: Filmoteca de Catalunya.

Samsó, J., 1991. Josep Benet i la recuperació nacional: l'Esbart Vedaguer, la Comissió Abat Oliva i Miramar. Dins: Pujol, J., et al., 1991. *Miscelània d'homenatge a Josep Benet*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 45-62.

Sánchez, M. B., 2010. La publicidad y la imagen en movimiento: primeros pasos del cine publicitario en España. *Pensar la publicidad*, 1(4), pp. 79-96.

Seguin, J. C., 1995. *Historia del Cine Español*. Madrid: Acento Editorial.

Segura, R., 2014. *Ediciones TBO, ¿dígame? Memorias secretas de una secretaria*. Barcelona: Editorial Diminuta.

Solà, L., 1968. *En Patufet (1904-1938)*. Barcelona: Editorial Bruguera.

Solà, L., 1969a. *El be negre (1931-1936)*. Barcelona: Editorial Bruguera.

Solà, L., 1969b. *Papitu (1908-1937)*. Barcelona: Editorial Bruguera.

Solà, L., 1970. *Lesquella de la Torratxa (1872-1939)*. Barcelona: Editorial Bruguera.

Solà, L., 1978. *L'humor català I*. Barcelona: Editorial Bruguera.

Soldevilla, J. M., 2004a. Erotisme i transgressió a les revistes il·lustrades del principi del segle XX. Dins: Soldevilla, J. M., ed., *Psicalíptics*. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell, pp. 9-28.

Soldevilla, J. M., 2004b. Josep Escobar: la pervivència d'un clàssic. Dins: *Lauro*, 26-27, pp. 51-72.

Soldevilla, J. M., 2005. *El pare de Carpanta i Zipi Zape. Josep Escobar o la lluita contra el silenci*. Lleida: Pagès editors.

Soldevilla, J. M., 2015. *Àngel Puigmiquel, una aventura gràfica*. Barcelona: Editorial Diminuta.

Solé, C., i Miguélez, F., 1987. *Classes socials i poder polític a Catalunya*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

Suárez, A., i Vidal, M., 1984. Notes biogràfiques. Dins: *Homenatge de Catalunya a Alexandre Cirici (1914-1983)*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona. pp. 15-29.

Tebeosfera.com, s/f. Tabla de seguimiento del TBO no numerado de 1943-1952 (antes de 1941 - 1952). Dins: *Tebeosfera. Cultura Gráfica*.

http://tebeosfera.com/anexos/TBO_DE_1943_LISTADO_ESTABLECIDO_POR_TEBEOSFERA.pdf

[Consulta: 15 juliol 2018].

Thomas, F., i Johnston, O., 1981. *The illusion of life*. New York: Abbeville Press Publishers.

Tocildo, A., 1949. Una película española de dibujos animados basada en el cuento de «La Cenicienta» por Alfredo Tocildo. *Cámara*, número 167, 15 diciembre 1949.

Tomàs, J., 2004. El Cine Nic, cinema de gènere. *Cinema Rescat: Investigació, Recerca i Recuperació del patrimoni cinematogràfic*, 15 (1), pp. 21-23.

Tomàs, J., i Beorlegui, A., 2009. *El cinema amateur a Catalunya*. Barcelona: Institut Català d'Indústries Culturals, Generalitat de Catalunya.

Trallero, M., 2012. *Música celestial. Del (mal) llamado "Caso Millet" o "Caso Palau"*. Barcelona: Random House Mondadori.

Tresserras, J. M., 2000. Els sistemes de comunicació i cultura a Catalunya durant el segle XX. Una proposta d'interpretació. *Cercles: revista d'història cultural*, 3, pp. 59-73.

Vidal, C., 2012. Josep Baguñà, l'editor del «Cu-cut!». Dins: Capdevila, J., ed., 2012. *Cu-Cut! Sàtira política en temps traspalsats (1902-1912)*. Barcelona: Efadós. pp. 121-126.

Vidal, N., 2012. De Garbancito de la Mancha a Los sueños de Tay-pi. Una aproximación al cine de animación español producido por Balet y Blay. *Con A de animación*, 2, pp. 119-133.

Vimenet, P., i Roudevitch, M., coords., 1989. Le Cinéma d'animation. *CinémAction*, 51, pp. 1-256.

Viñas, J., 1946. Los dibujos animados. *Junior Films*, 17, pp. 5-6.

Wright, C. R., 1959. *Mass Communication: a social perspective*. New York: McGraw-Hill College.

Yébenes, P., 2002. *Cine de animación en España*. Barcelona: Ariel.

Documents d'arxius:

Dossier de premsa d'*Érase una vez...*, 1950, Fons Alexandre Cirici, Filmoteca de Catalunya.

"Expediente de censura de la película «Érase una vez... »", referència 36/3385, 1944/1960, Archivo General de la Administración.

Fons Josep Escobar, Hemeroteca Municipal Josep Móra, Ajuntament de Granollers.

Fons Josep Benet, Arxiu Nacional de Catalunya.

"Expediente del procesado José Escobar y Saliente", Miniseri de Marina, Archivo del Tribunal Militar Territorial Tercero de Barcelona, núm. 3121, consulta 18-07-2011.

"Sumario 650.45 contra José Escobar Saliente por delito de masonería", Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca.

Entrevistes a l'autora:

Monsterrat Escobar, 16 desembre 2010.

Antoni Guiral, 19 gener 2011.

Teresa Martínez, 29 juny 2011.

Manuel Cubeles, 4 octubre 2012.

Luciano Berriatúa, 17 juliol 2013.

Carme Mechó, 13 octubre 2014.

Èrica Sevillano, 10 gener 2014.

Glòria Renom, 30 octubre 2013.

Florència Ventura, 17 juliol 2013.

Xavier i Manuel Cubeles, 25 febrer 2014.

Joan Mendizábal, 13 març 2014.

Julieta Serrano, 10 juny 2017.

Entrevistes de Jordi Artigas:

Artur Moreno, 2 juny 1981. Fons Jordi Artigas.

Josep Escobar, 16 juny 1981. Fons Jordi Artigas

Jaume Baguñà, 25 juny 1981. Fons Jordi Artigas

Francesc Rovira-Beleta, 3 juliol 1981. Fons Jordi Artigas

Enric Ferran, 7 juliol 1981. Fons Jordi Artigas.

16. ANNEXOS

ANNEX I

Llistat de materials recuperats. Fons Josep Benet, Arxiu Nacional de Catalunya.

Descarts:

42 descarts que oscil·len de l'1 als 45,5 fotogrames.

Fons i acetats:

Acetat Ventafocs Pla Mig.

Acetat Ventafocs i príncep.

Fons 2, seqüència 13, Ventafocs

Fons 12, Pla 14, Viaje fantástico

Fons 1, seqüència 13, Ventafocs

Fons 168, Ventafocs

Pla 64 A, Ventafocs

Fons 16, pla 18, Viaje fantástico

Seqüència 21, Ventafocs.

Cabana Murgo, Fons i 2 acetats, Ventafocs

Seqüència 5, pla 24, fons 22, Ventafocs

Seqüència 13, fons 24, Ventafocs

Fons 177, pla 177, fons i acetat, Ventafocs

ANNEX II

Títols de crèdit del film (per ordre d'aparició)

Una producción Estela Films. Érase una vez...

Versión del cuento de Charles Perrault

LA CENICIENTA

Adaptación versión: José M^a Aragay, A. González Álvarez

Cirici-Pellicer, Rafael Ferrer

Flora Monteyes, José Escobar

Todos los derechos de la presente versión y de los
personajes creados para la misma son propiedad
de Estela Films S.A

Director Artístico

Cirici-Pellicer

Dirección de Animación

José Escobar

Dirección Toma Directa

Jaime de Ferrater

Dirección Musical: Ferrer-Fitó

Jefe de Producción: José M. Aragay

Secretaria de Dirección: Francisca Granados

Animación

Juan Ferrándiz

Francisco Tur

Guillermo Fresquet

Federico Sevillano

"Diban"

Ayudantes de Animación

José Amat

Constanza Armengol

Edith Frank

José García Espluga

Manuel G. Arnalot

Francisco Jordá

Encarnita Paz

Francisco Pérez

José Rapalga

Isabel Rasal

J. Luis Sagasti

A. Diego Sanchez

Carlos Sanchez

M^a Alegría Serra

Decorados

Diseños

A. Cirici-Pellicer

Realización:

Dibán

Con : Melchor Niubó

Enrique Sanchís

Ramon de Batlle

Enrique Pinet

Planas Gallés

Miguel Titchs

Música

Rafael Ferrer-Fitó

Instrumentación de las danzas

Antonio Catalá, R. Ferrer-Fitó.

Orquesta Radio Nacional de España en Barcelona

Cobla Barcelona

Cobla Molins

Capilla Clásica Polifónica del F.A.D

Cuarteto Vocal Orpheus

Lina Richarte, soprano

Fernando Cachadiña, barítono

Con la colaboración del
Ballet Esbart Verdaguer

Dirección coreografía: Manuel Cubeles

Dirección musical: L. Moreno-Pallí

Asesor de plástica: J. Picas Guiu

Cámara: Jaime Piquer

Fotografía de dibujos: Manuel Díaz

Montaje: Rosa Roig

Regidor: Oriol Pascual

Secretaria rodaje: M^a Carmen Aragay

Foto fija: Óscar Jové

Estudios de Dibujo Animados

Estela Films S.A

Laboratorios

Cinefoto S.L

Fotofilm S.A.E

Sonido: Acústica

Director de doblaje: Marta Fábregas

Técnico de sonido: Francisco Celma

Sistema de sonido: British Acoustic

Han prestado su voz a los personajes los actores

Rosita Valero - Cenicienta Emilio Fábregas - Scariot

Juan Manuel Soriano - Narrador

Carmen Contreras - Raúl

Esperanza del Barrero - Madrastra

Maribel Casals - Rebeca

María Victòria Durá - Clorinda

Camino Garrido - Madrina

Fernando Ulloa - Príncipe

A. Eilate - Conde de Aubanell

Jesús Puche - Mago Murgo

José Casón - Bertoldo

Miguel Ángel Puche - Gualterio

José Vidal - Lisardo

Miguel Angel Valdivieso - Heraldo

María Dolores Gispert - Amor.

Efectos especiales y de voz:

Juan A. Busquets, José Vidal y Leopoldo Gil Nebot.

Color: Cinefotocolor

Productor: Benet-Morell

ANNEX III

Partitura promocional d'*Érase una vez...* Fons Josep Benet, Arxiu Nacional de Catalunya.

TEMA de la película "ESTELA FILMS" de dibujos en color

Música del Sur

Érase una vez

Canción

F. Delta
Adapt: M. Salina

Moderato *8^a alta* *loco*

E-ra-se-ü-na vez un cas-ti-llo...
 que-ü-na lin-da con-de-si-ta-ha-bi-to' la
 po-bre "Ce-ni-cien-ta" su-fri-a por-que-el con-de-a la ma-
 -dra-stro la con-fió Y cuan-do la gran fies-ta-en pa-

COPYRIGHT 1950 by "MUSICA DEL SUR" - DIPUTACION, 357 - BARCELONA (ESPAÑA)

- la - cio su buen ha-da-la qui-so-a-dor-nar-.....
 tan lin-da con sus ri-cos ves-ti-dos has-ta-al
 prin-ci-pe lo-gra-en-a-mo-rar Por su za-pa-
 -ti-to me-nu-do que cual pren-da del em-bru-jo que-
 -do el prin-ci-pe por fin pu-do ha-lar-la
 y-en prin-ce-sa-a "Ce-ni-cien-ta" con-vir-tió.

ARXIU JOSEP BENET

ANNEX IV

Partitura de temes del film manuscrita de Rafael Ferrer-Fitó. Document cedit per Rafael

Ferrer fill.

Pastorala

Handwritten musical score for 'Pastorala' in 6/8 time. The score consists of eight systems of staves. The first system includes a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The music features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody with some trills. The third system shows a more complex rhythmic pattern. The fourth system features a series of chords. The fifth system continues with a melodic line. The sixth system shows a change in rhythm. The seventh system is marked 'Scherzo' and features a 3/8 time signature. The eighth system concludes the piece with a final chord.

Handwritten musical score for 'Érase una vez...' in 6/8 time. The score consists of eight systems of staves. The first system includes a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The music features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody with some trills. The third system shows a more complex rhythmic pattern. The fourth system features a series of chords. The fifth system continues with a melodic line. The sixth system shows a change in rhythm. The seventh system is marked 'Scherzo' and features a 3/8 time signature. The eighth system concludes the piece with a final chord.

Harmonios.

Marcia

Tema de la soledad.

ritardando

Tanto allegro

Tema Andante

Carcauso.

Coral

lento

Canto de Amor

Slow.

Coro

Allegretto

mezzo tempo.

4

Handwritten musical score for page 500. The score consists of several systems of staves. The top system shows a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a bass clef. The second system is labeled "coro" and includes a circled letter "A". The third system includes a circled letter "B" and the annotation "Solo 1er zapatero". The fourth system features a circled letter "A" and a circled letter "B" with the annotation "Solo 2do zapatero". The fifth system includes a circled letter "A" and a circled letter "B" with the annotation "Solo 3er zapatero". The sixth system shows a piano accompaniment with dynamic markings such as *mf*, *bf*, and *mf*. The seventh system continues the piano accompaniment with dynamic markings *mf* and *bf*.

6

Handwritten musical score for page 501. The score consists of several systems of staves. The top system shows a piano accompaniment with a treble clef and a bass clef, including circled letters "A" and "B". The second system includes the annotation "Solo 4o zapatero". The third system includes circled letters "A" and "B". The fourth system is titled "Ballet de los caballeros" and includes the instruction "Tempo di Gavotta". The fifth system shows a piano accompaniment with a circled letter "A" and a circled letter "B". The sixth system shows a piano accompaniment with a circled letter "A" and a circled letter "B". The seventh system shows a piano accompaniment with a circled letter "A" and a circled letter "B".

Handwritten musical score for page 502. The score consists of several systems of staves. The first system shows a complex melodic line with many beamed notes. The second system is marked "poco tempo" and features a more rhythmic, repetitive pattern. The third system is labeled "Sección de Cortesía" and includes a vocal line marked "voz recitado". The fourth system has a "vz" marking. The fifth system features triplets. The sixth system has a 3/4 time signature. The seventh system includes a "vz" marking. The score is written in a clear, legible hand with various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for page 503. The score continues from the previous page with several systems of staves. The first system is marked "clarinet" and features a melodic line with many beamed notes. The second system has a 4/4 time signature. The third system has a 9/8 time signature. The fourth system has a 3/4 time signature. The fifth system has a 3/4 time signature. The sixth system has a 3/4 time signature. The seventh system has a 3/4 time signature. The score is written in a clear, legible hand with various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical notation on page 504, first system. It consists of two staves with notes and rests.

Handwritten musical notation on page 504, second system. It consists of two staves with notes and rests.

Handwritten musical notation on page 504, third system. It consists of two staves with notes and rests.

Handwritten musical notation on page 504, fourth system. It consists of two staves with notes and rests.

Coral final.

Handwritten musical notation on page 504, fifth system, labeled 'Coral final'. It consists of two staves with notes and rests.

Handwritten musical notation on page 504, sixth system. It consists of two staves with notes and rests.

Handwritten musical notation on page 504, seventh system. It consists of two staves with notes and rests.

Secuencia de los fantasmas.

Handwritten musical notation on page 505, first system. It consists of two staves with notes and rests.

Handwritten musical notation on page 505, second system. It consists of two staves with notes and rests.

Handwritten musical notation on page 505, third system. It consists of two staves with notes and rests.

Handwritten musical notation on page 505, fourth system. It consists of two staves with notes and rests.

Handwritten musical notation on page 505, fifth system. It consists of two staves with notes and rests.

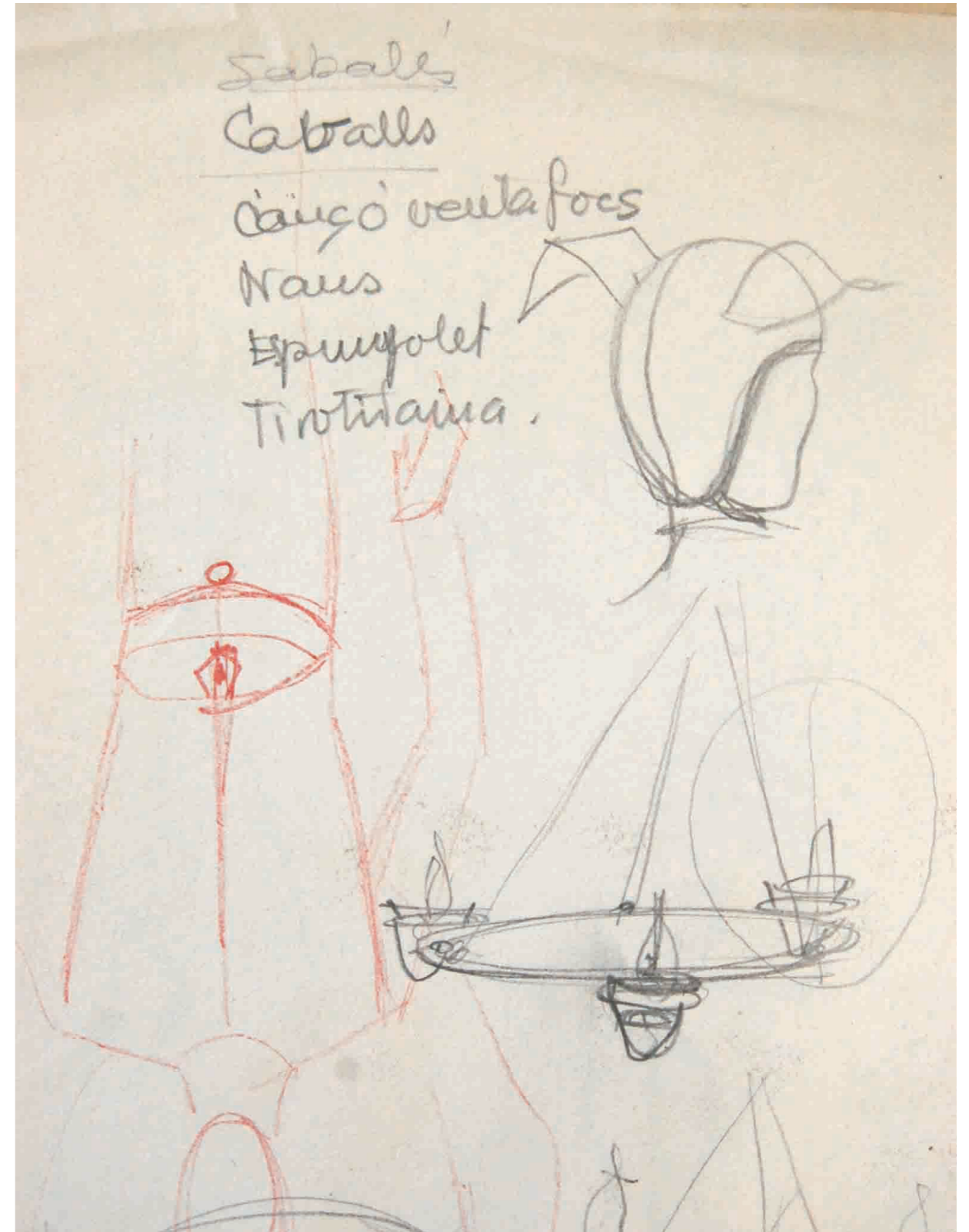
Handwritten musical notation on page 505, sixth system. It consists of two staves with notes and rests.

Handwritten musical notation on page 505, seventh system. It consists of two staves with notes and rests.



ANNEX V

Llistat de danses (ca. 1949-1950)- Fons Alexandre Cirici Pellicer. Filmoteca de Catalunya.



ANNEX VI

Historieta del TBO de Josep Escobar: "Los dibujos animados. Cómo se realizan". Número 5 extraordinari, desembre del 1946. Almanaque TBO 1947. Format: 25,6 cm x 18,2 cm.

LOS DIBUJOS ANIMADOS COMO SE REALIZAN

FRAGMENTO DE UNA CINTA DE DIBUJOS PARA ZOOTROPO:

ESCUENA DE LA PRIMERA PELICULA DE EMILIO COHL:

GRACIAS A LOS HERMANOS LUMIERE Y A LA PUESTA EN PRÁCTICA DEL INVENTO CONOCIDO CON EL NOMBRE DE 'CINEMA' DE MALTÁ, SE LLEGO A LA MAYORÍA DE EDAD DE TODOS LOS SISTEMAS IDEADOS PARA REPRODUCIR EL MOVIMIENTO DE LAS IMÁGENES.

EL DIBUJANTE FRANCÉS EMILIO COHL FUE QUIEN CREO ESTA NUEVA RAMA DE LA CINEFOTOGRAFIA. A EL SE DEBEN VARIOS FILMS QUE EN AQUELLOS TIEMPOS ALCANZARON UN BUENO ÉXITO A PESAR DE QUE NO LLEGABAN A LOS VEINTA METROS.

MÁS ADELANTE APARECE EL 'ZOOTROPO' DE HORNER CONSISTENTE EN UN ANCHO CILINDRO PERFORADO POR RENDIJAS VERTICALES A TRAVÉS DE LAS CUALES SE OBSERVAN LOS DIBUJOS IMPRESOS EN CINTAS DE PAPEL QUE SE COLOCAN EN LA MITAD INFERIOR DEL APARATO.

AL PRINCIPIO, LOS MONIGOTES, EN TODAS LAS FASES DE SU MOVIMIENTO, SE DIBUJABAN SOBRE PAPEL COPRIENTE. EL FONDO O PAISAJE SE HACIA EN CELULOIDE O CELOFANA EN LÍNEAS ESQUEMÁTICAS Y SIN MEDIAS TINTAS, PERO EL CAMPO DE ACCIÓN DE LAS FIGURAS ERA MUY LIMITADO, PUES EN EL MOMENTO DE LA IMPRESIÓN LA HOJA DE CELULOIDE SE COLOCABA SOBRE LA HOJA DE PAPEL. POR TANTO, LOS MONIGOTES DEBÍAN DIBUJARSE CON LA MAYOR CANTIDAD POSIBLE DE SUPERFICIES NEGRAS PARA EVITAR QUE LAS LÍNEAS DE FONDO APARECIESEN SOBRE LAS SUPERFICIES BLANCAS DE AQUELLOS.

MÁS ADELANTE SE OPTÓ POR DIBUJAR LAS FIGURAS SOBRE CARTULINAS QUE SE RECORRÍAN DESPUÉS. ESTAS DIBUJADAS SE COLOCABAN SOBRE EL PAISAJE, EL CUAL POR TANTO, ADMITIA YA LAS MEDIAS TINTAS, SIN EM-BARGO, ESTE SISTEMA FUE DESECHADO EN SEGUNDA VÍA QUE DURANTE LA PROYECCIÓN LOS DIBUJOS SE MOVÍAN EN LA PANTALLA DE-BIDO A LA DIFICULTAD CASI INSUPERABLE DE COLOCARLOS SUCEESIVAMENTE EN EL MIS-MO SITIO, Efecto EN EL MOMENTO DE LA IMPRESIÓN.

TERMINADO DE DIBUJAR EL 'PLANO' O 'ESCENA' EN HOJAS DE PAPEL, ÉSTAS SE CALCAN CON TINTA CHINA EN OTRAS DE CELULOIDE O CELOFANA.

DESPUÉS, LAS FIGURAS SE PINTAN EN BLANCO NEGRO Y GRISÉS O A TODO COLOR, SEGÚN SEA LA PELICULA, CONSIGUIENDO CON ÉSTO QUE, A TRAVÉS DE ÉLLAS, NO APAREZCA EL FONDO O PAISAJE.

ESTOS PAISAJES SE DIBUJAN SOBRE CARTULINA Y SU TAMAÑO DEPENDE DEL MOVIMIENTO DE LA ESCENA QUE SOBRE ÉLLOS SE DESARROLLA. SI LA CÁMARA PERMANECE FIJA SE USAN LOS DE LA FIG. 1, SI TIENE MOVIMIENTO HORIZONTAL, EL DE LA FIG. 2 Y SI VERTICAL EL DE LA FIG. 3.

TERMINADA LA PELICULA, EN CUYO NEGATIVO VA FIGURA LA MUSICA, EL DIÁLOGO Y LOS EFECTOS Y DESPUÉS DE LAS RECTIFICACIONES QUE EL DIRECTOR HAYA CREADO PROCEDENTES SE CORTA AQUELLA EN PLANOS O ESCENAS CADA UNO DE LOS CUALES PASA A UN DIBUJANTE

ÉSTOS, DISPONEN DE UN TABLERO CON UN CRISTAL HEMISFÉRICO EN EL CENTRO Y EN EL QUE SE PROYECTAN UNO A UNO, LOS FOTOGRAMAS DEL TROZO DE PELICULA QUE LES CORRESPONDIERA. LA LABOR DE ÉSTOS ARTISTAS CONSISTE EN CALCAR, CADA UNA DE AQUELLAS FIGURAS HUMANAS EN PAPEL, SEDA, PERO, AQUÍ ES-TÁ LO DIFÍCIL, DÁNDOLES LA APARIEN-CIA Y ANATOMIA DE GATOS, PERROS, PATOS, ENANOS, GIGANTES, ETC., SEGÚN SEAN LOS PERSONAJES DEL FILM.

DE ACUERDO A LOS TRES COLABORADORES SE FILMA EL 'DIBUJO' EN SU TOTALIDAD, INCLUSO CON MUSICA Y EFECTOS, PERO CON ACTORES VIVIENTES QUE IMITAN LAS CARACTERÍSTICAS ESPECIALES DE LOS ANIMALES O PERSONAS QUE MÁS ADELANTE SERÁN LOS VERDADEROS HÉROES DEL FILM.

EN VARIOS PAISES, EN-TRE ÉLLOS ESPAÑA, SE PRODUCEN ÉSTA CLASE DE FILMS, HASTA EL MOMENTO SÓLO NORTE-AMÉRICA, GRACIAS AL GENIO DE WALT DISNEY YA SUS PODEROSOS MEDIOS ECONÓMICOS HA CONSEGUIDO DIBU-JOS QUE SE APROXIMAN EN MUCHO A LA PERFECCIÓN.

ESCobar

ANNEX VII

Carta de Josep Benet a Manuel Cubeles. 12 d'agost del 1960. Donació: Xavier Cubeles.

Dirección telegráfica: ESTELFILM

ESTELA FILMS S. A.

MADRID
Desengaño, 10
Teléfono 317452
BARCELONA
Aribau, 33
Teléfono 32573

Barcelona, 12 d'agost de 1.950

Sr. Manel Cubeles

CIUTAT.

Estimat Manel:

Acabo de rebre les teves lletres per les que tan sincerament em felicites per l'èxit de la pel·lícula. L'èxit aconseguit, però, no es pas una cosa personal, sinó obra de tots els que ha intervingut en la pel·lícula en els seus diferents aspectes, i per tant també a l'Esbart li correspond una bona part.

Si la nostra Empresa continua, crec que un dia podrem fer el documental que l'Esbart es mereix, per poguer-lo enviar a tot el mon.

Una abraçada i records a tots els companys.

P/S. Algun dia que passis per Estela podras veure que en les nostres publicacions a l'extranger hi esmentem l'Esbart com a cosa molt important a la pel·lícula.

ANNEX VIII

Carta de Josep Benet a Paquita Granados. 23 agost del 1950. Fons Josep Benet. Arxiu Nacional de Catalunya.

Benvolguda Paquita:

Encara que amb una mica de retard et trameto aquestes ratlles contant-te les primeres impressions de la nostra estada a Venècia, i de les lluites per fer alguna cosa de bo. Vàrem arribar uns moments després d'haver-se acabat la projecció de la pel·lícula, quan s'havia acabat el Festival infantil. Per tant no hi havia res a fer per donar relleu als mèrits de la pel·lícula. Per altra banda el reglament del festival ragazzi era per nosaltres desconegut, i en ell hi havia una cosa tan curiosa com que hi ha un primer premi per dibuixos animats i poupées! Dues coses que no tenen res a veure. Hi havia una pel·lícula de poupées d'Starevich, el millor del món, i com és natural s'havia destinat el primer premi a ell. La nostra arribada però va provocar en el jurat una discussió perquè sabem que es va tornar a visionar la pel·lícula nostra. Però el reglament només preveia un sol premi a atorgar indistintament entre poupées i dibuix animat, i malgrat que una minoria del jurat volia donar-nos el primer premi o almenys crear un premi especial, la decisió presa en la nostra absència va prevaldre, i es va prendre la decisió que l'any vinent es dividiria la secció en dos premis, un per poupées i un altre per dibuix animat. No obstant, en el jurat hi va haver fortes discussions, i algú ens va dir que la nostra pel·lícula mereixia un primer premi... Quan arribem ja et contarem anècdotes interessants.

Tot això de la Mostra és una cosa bastant desorganitzada. Per un altre any jo crec que gairebé no val la pena participar al Festival ragazzi. La Mostra-Mercatto és una olla imponent. Surt la propaganda quan ja ha passat el film... L'única cosa interessant a fer seria el que fan els altres països que s'uneixen els productors i tenen un Stand on reparteixen fotografies, fulls ciclostilats, etc. Però com és natural Espanya no en té cap... No hi ha per ara ni un sol

periodista espanyol... excepte en Cirici-Pellicer per Fotogramas. Ja ho pots dir a en Nadal: Fotogramas és l'únic periòdic representat i acreditat prop de la mostra.

Degut a la desorganització costa molt fer res de positiu. Tots els qui han vist la nostra pel·lícula coincideixen en la mateixa crítica. Alguns periodistes ens han dit que malgrat els defectes de la nostra la prefereixen a la de Walt Disney perquè la nostra té una humanitat que manca a l'americana... Respecte a la venda a la Mostra-Mercatto és difícil fer res de positiu, malgrat algunes ofertes, perquè a Venècia hi ha molta gent de cine, però falten distribuïdors, gairebé no n'hi ha cap. No obstant haurem deixat un rastre que ens podrà servir molt pel futur, si podem continuar fent cine.

Esperem ser de retorn abans del primer de setembre. Ja avisarem, aleshores podrem explicar-te moltes coses, unes bones altres no tant, però sempre de gran experiència pel futur.

Acabo perquè aquesta carta pugui sortir avui mateix. Records de tots i per tots.

Josep Benet

ANNEX IX

Lista de treballadors d'*Érase una vez* (ca. 1950). Fons Alexandre Cirici, Filmoteca de Catalunya.

Victoria Gallego	267.594,15
Concepción Castellá	2.722,50
Ramón de Batlle	3.100,50
Enrique Pinet	3.901,--
Francisco Jordá	3.949,75
Josefina Sosa	5.145,75
Carlos Sanchez	3.481,40
Manuel Brea	6.829,85
Jaime Planas	2.325,50
Jorge Albert Guardis	3.897,75
Isabel Alonso	2.622,30
Julieta Serrano	2.325,--
Teresa Martra	3.149,35
José Oriol Pascual	3.046,25
Bienvenida López	7.355,--
Teresa Oriol	2.202,65
Blanca Martínez	2.529,50
Rosalía Luque	2.387,90
Montserrat Madorell	1.939,55
Dolores Torres	2.985,50
Asunción Zaragoza	2.625,40
Pepita Cruz	2.703,--
Africa Martínez	1.509,90
Raquel Garés	2.571,45
Catalina Ballesta	1.312,50
Lucinia González	2.409,95
Mercedes Bernat	3.121,50
María Lasso	2.396,05
Rafaela Alonso	2.429,35
Catalina Ruiz	1.312,50
Nuria Coderch	2.542,30
Carmen Pardo	1.852,50
Josefina Serrano	1.512,30
Isabel Gaitano	2.504,95
	1.452,40

	365.744,20

	365.744,20	
M ^a Cruz Alegret	1.312,50	
Agustina Hernández	2.057,45	
María Crespo	2.083,35	
Dolores Segón	1.337,70	
Josefina Saborit	1.312,50	
Cristina Muñoz	1.443,90	
Lourdes Grau	1.368,30	
Conchita Vilella	1.481,10	
Casilda Vaqués	2.562,50	
Enriqueta Cadierno	2.290,85	
M ^a Rosa Roca	2.504,95	
Joaquina Baliarda	1.429,10	
Juanita Espina	1.495,50	
María Perelló	1.312,50	
María Dolcet	9.530,--	
Teresa Comas	4.258,--	
Isabel García	5.411,50	
Manuel Díaz	20.000,--	
Pilar Garcés	7.924,--	
Jerónima López	6.750,45	
M ^a Victoria Retana	6.542,35	
Jaime de Ferrater	15.050,--	
Hasta sem.20	María López	3.314,30
" " 20	Jaime Piquer	26.160,80
" " 20	Isabel López	1.809,80
" " 20	Rosa Roig	10.114,10
" " 20	José M ^a Aragay Muixí	12.135,--
" " 20	M ^a Carmen Aragay	2.242,--
" 2 20	Rafael Ferrer	14.000,--
" " 20	Miguel Moneny	7.519,50
" " 20	Julían Irurzun	3.147,--

	Total Ptas.....	545.645,20

ANNEX X

Pàgina número 8 del press book del film amb "Els homes d'*Érase una vez...*".

NOTAS SOBRE EL LANZAMIENTO Y ESTRENO SE RECOMIENDA...

...que se pongan de acuerdo especialmente con los establecimientos de zapatería de la población, utilizando el tema del "zapatito de cristal", como medio de propaganda mutuo.

...organizar entre el comercio local un concurso de escaparates sobre motivos de la película.

...que para dar realce al estreno, organicen el "Día de Cenicienta", durante el cual la muchacha elegida por concurso para representar "Cenicienta", será obsequiada por los comercios locales, y presidirá el estreno de la película.

...que durante los días de exhibición de la película, en alguna sesión especial, se distribuyan a los asistentes, en forma diversa, sobres de cromos, o se les regale álbums de cromos.

...que, utilizando los billetes de entrada, se organicen sorteos de objetos donados por casas comerciales.

...que durante los días de exhibición de la película, la empresa, por medio, por ejemplo, de un buzón, estimule a los asistentes a entregar un donativo para alguna institución local o beneficencia, que luego en metálico o en forma de objeto, será entregado por el mismo empresario a la Institución.

...presentar la película en sesión *matinal* a los niños y niñas acogidos a la beneficencia local.

...facilitar globos con el título "Érase una vez..." y alguna alegoría de la película, como el rostro de Cenicienta, la carroza o el zapato, para que sean repartidos entre sus clientes por ciertas tiendas escogidas.

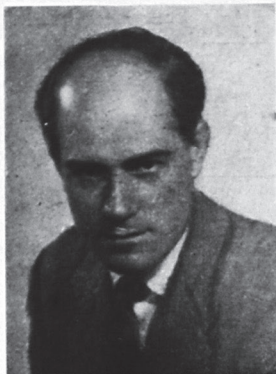
Nos permitimos llamar la atención de los señores empresarios sobre los discos, muñecos, álbums de cromos, libros, etc., que aparecerán sobre la película "Érase una vez" y que pueden serles de gran utilidad para el lanzamiento de la película.

Los hombres de "ERASE UNA VEZ..."

A. CIRICI-PELLICER

Director Artístico

La compleja labor de coordinación de tantos organismos de trabajo como integran el equipo artístico de una película de la envergadura de



A. Cirici-Pellicer

"Érase una vez..." en la que cosas tan dispares como el guión y la música, el diálogo y los decorados, los gags y los encuadres, los movimientos de cámara y los toques sentimentales, deben converger en la unidad perfecta de una misma trayectoria y de un mismo ritmo, necesitaba el crisol de una visión de conjunto que pudiera abarcarlo y sintetizarlo todo en el momento de la preparación, para disponerlo en una dirección total, desde el contenido ideológico hasta el menor detalle anecdótico, en el momento de la realización. Este trabajo de síntesis en la concepción y en la dirección sólo podía ser llevado a cabo por una persona del tipo de Cirici-Pellicer.

Nacido en Barcelona en 1914, recibió su formación básica en varias universidades extranjeras donde se dirigió a estudiar arqueología e historia del arte junto a los más afamados especialistas.

Con "Érase una vez..." pone a contribución todos los matices de su compleja personalidad al servicio de la gran posibilidad cinematográfica de unir en una síntesis las artes del tiempo y las del espacio, que ha sabido realizar con una inextinguible fantasía. Cirici-Pellicer ha diseñado per-

sonalmente todos los decorados de la cinta, que han sido maravillosamente realizados por un pintor tan concienzudo, émulo del de allismo de la gran pintura flamenca del siglo xv, "Dibán".

JOSE ESCOBAR

Director de Animación

El veterano equipo de animadores en que figuran Juan Ferrándiz, Francisco Tur, Guillermo Fresquet y Federico Sevillano, ha tenido por jefe al gran mago del movimiento José Escobar, cuyas facultades de expresión se acusan tanto en el trazo incisivo, elocuente, de la estilización de los personajes, como en la ciencia de moverlos.

A su larga experiencia como director de escena teatral debe un profundo conocimiento de la ciencia del gesto y de la expresión facial, que ha sistematizado en unos verdaderos sistemas de mimica y fisiológica. Para completar estos conocimientos y estudiar a su vez la parte cinematográfica del movimiento humano, ha montado en los Estudios de Estela Films un verdadero laboratorio cinematográfico-cronométrico en el que, por medio de tomas de vistas auxiliares, se estudian y miden los ritmos de todas las formas de exposición del cuerpo humano.

Nacido en 1910, ha realizado nume-



José Escobar

rosas películas de corto metraje para varias productoras españolas. Como caricaturista, es uno de los predilectos de los chiquillos.

RAFAEL FERRER

Director Musical

En una superproducción de dibujos animados como "Érase una vez...", la música tiene un lugar preponderante. En esta versión del cuento de Ce-



Rafael Ferrer

nicienta, Rafael Ferrer Fitó se ha encargado de crear una sola atmósfera musical, llena de ternura, sumando elementos tan diferentes como son sus composiciones propias, a gran orquesta, que van de lo cómico a lo sublime, con los fragmentos de música popular o antigua ejecutados con sus instrumentos, los de coro o de solistas vocales, etc. El éxito era descontado tratándose de un gran organizador de conjuntos, director musical de la emisora de Radio Nacional de España en Barcelona, renombrado director de orquesta y prestigioso tanto como compositor como en el terreno de la interpretación violinística. Nacido en 1911, en un pueblo de las estribaciones del Montseny, cultivó su temprana vocación musical en la Escuela Municipal de Música de Barcelona y en el Conservatorio Superior de Música de la misma ciudad. Completó sus estudios de técnica musical junto a Luis Millet, y los de Armonía y Composición con Enrique Morera. Después de formar parte de la Orquesta Pablo Casals, se dió a conocer como un violinista de extraordinarias dotes en numerosos conciertos, entre los cuales cabe destacar la actuación en una audición a dos violines junto a Schering.

ANIMADORES DE "ERASE UNA VEZ..."



FRANCISCO TUR



JUAN FERRANDIZ



GUILLERMO FRESQUET



FEDERICO SEVILLANO

Los animadores de "Érase una vez..." forman el equipo de más rancio abolengo en el campo del dibujo animado español. Entre ellos, Francisco Tur, que puede considerarse como uno de los introductores de esta especialidad en el país, hace las delicias de los chicos en el baile de los caballos. Juan Ferrándiz ha sabido dotar a la Cenicienta de una exquisita ternura. Fresquet es el autor de los tipos cómicos de las hermanastras, como Sevillano de la infanzila gracia de los pajes. Dibán, animó, junto a ellos, trozos de una lírica conmovedora de Bertoldo