

Pioners de l'animació audiovisual de la postguerra a Catalunya

Animation pioneers in the post Spanish Civil War period in Catalonia

Teresa Martínez Figuerola

Doctora en disseny per la Universitat de Barcelona i coordinadora del Grup de Recerca en Disseny i Transformació Social (GREDITS),
Bau, Centre Universitari de Disseny de Barcelona.
teresa.martinez@baued.es

Xavier Cubeles Bonet

Professor del Departament de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra i membre d'EURECAT, Centre Tecnològic de Catalunya, Barcelona.
xavier.cubeles@upf.edu

Maria Pagès¹

Llicenciada en comunicació audiovisual i col·laboradora de la línia Memòria Històrica i Identitat Cultural en el Disseny del Grup de Recerca en Disseny i Transformació Social (GREDITS), Barcelona.
pages.waste@gmail.com

Pioners de l'animació audiovisual de la postguerra a Catalunya

Animation pioneers in the post Spanish Civil War period in Catalonia

RESUM:

Aquest article recull els resultats de la recerca realitzada sobre l'origen i evolució de la indústria cinematogràfica de l'animació a Catalunya durant els anys de la postguerra. Concretament, el treball se centra en el període comprès entre el 1942 i el 1951, època de gran esplendor creativa i emprenedora en aquesta indústria al país. Es van impulsar diferents projectes en aquest camp a la ciutat de Barcelona, la qual, tot i les circumstàncies extraordinàriament difícils del moment, va esdevenir centre de referència de la producció d'obres d'animació cinematogràfica a Espanya, algunes de les quals van aconseguir una certa projecció i reconeixement a escala internacional. El text s'estructura en els quatre apartats següents: 1) context polític, econòmic i cultural; 2) projectes empresarials; 3) talent creatiu, i 4) consideració final.

PARAULES CLAU:

pioners, indústria cinematogràfica, animació, Catalunya, postguerra, política cultural.



Animation pioneers in the post Spanish Civil War period in Catalonia

Pioners de l'animació audiovisual de la postguerra a Catalunya

ABSTRACT:

This paper presents the results of the research carried out on the origin and development of the animation industry in Catalonia during the post Spanish Civil War period. More specifically, it focuses on the period of 1942-1951, a golden age in terms of creativity and enterprising spirit in the Catalan animation industry. Several different projects were carried out in the city of Barcelona despite the adverse conditions and the complicated context. Some of the works produced during this period were distributed and applauded internationally.

The text is divided in four sections: 1) political, economic and cultural context; 2) business projects; 3) creative talent, and 4) final considerations.

KEYWORDS:

pioneers, film industry, animation, Catalonia, post Spanish Civil War period, political culture.

1. Context polític, econòmic i cultural

El notable desenvolupament de la indústria de l'animació de Catalunya esdevingut del 1942 al 1951 es produí durant una dècada de dura repressió política, d'estancament econòmic i de misèria ciutadana. Aquests primers anys de la dictadura franquista es caracteritzaren per l'extrema duresa de les restriccions polítiques (entre d'altres, sobre la llibertat d'expressió mitjançant la censura o també sobre l'ús de la llengua catalana) i van ser uns temps de fam i de dificultats per a una gran part de la població: «l'economia espanyola era l'única d'Europa que el 1950 tenia un producte per cap inferior al de 1929, de manera que si el 1932 el producte per cap era a Espanya del 72 % de la mitjana europea, el 1950 només arribava al 47 %» (Fontana, 2014: 374-375).

Tot indica que aquest entorn advers va dificultar —fins a arribar a impedir-ho— que la indústria d'animació de Catalunya seguís una evolució de creixement —iniciada abans de la guerra— més enllà de l'any 1951. Les dificultats de finançament i de comercialització de les obres realitzades van generar pèrdues en els resultats econòmics, de manera que les empreses que lideraven aquest procés van haver de reorientar les seves activitats, tancar o, fins i tot, desplaçar-se a Madrid. Així mateix, tot i l'esforç realitzat, les iniciatives endegades no van ser capaces de fer front al desafiament que representava l'emergència de la poderosa indústria d'animació nord-americana durant aquells mateixos anys.

Davant d'aquest fet i en aquestes circumstàncies, cal preguntar-se d'entrada pels factors que contribuïren al sorgiment d'aquestes iniciatives de producció d'animació a Catalunya. En aquest sentit, hi ha dues consideracions per fer que s'exposen a continuació: d'una banda, la capacitat d'emprenedoria i el potencial creatiu i innovador existent aleshores al país en l'àmbit de l'animació i, d'altra banda, l'aposta de certes iniciatives compromeses amb la resistència política i l'activisme cultural de Catalunya per la producció d'animació.

1.1. Capacitat d'emprenedoria i potencial creatiu i innovador

En primer lloc, l'eclosió de la producció d'animació a Catalunya l'any 1942 es produí per la capacitat d'emprenedoria i el potencial creatiu i innovador existents aleshores al país: específicament en el sector de l'animació, però també en el de les tecnologies auxiliars de producció cinematogràfica. D'una banda, la motivació i determinació de certs empresaris va permetre donar continuïtat a projectes endegats els darrers anys de la dècada dels trenta, amb la creació l'any 1941 de Dibujos Animados Chamartín, l'empresa que promogué la major part de les obres d'animació més rellevants de l'època. Aquests projectes comptaren amb la participació d'artistes i creadors com Josep Escobar, Joan Ferrándiz o Rafael Ferrer. D'altra banda, també cal remarcar que per a la producció de certes obres s'utilitzaren tecnologies autòctones, com el *cinefotocolor* (per acolorir les còpies dels films cinematogràfics), creat i desenvolupat a Barcelona per Daniel Aragonès, al laboratori Cinefoto.

Cal tenir present que, aleshores, aquestes activitats tenien un clar caràcter emergent en l'economia i en el desenvolupament de la indústria del cinema: a mitjan anys trenta la nova indústria de l'animació creixia vigorosament als Estats Units al voltant del que més endavant serien les *majors* cinematogràfiques, les quals —ja aleshores— començaven a ostentar una posició de domini en aquests mercats a escala internacional.

Concretament, el 1937 s'havia estrenat la producció de Walt Disney *La Blancaneu i els set nans*, que va ser el primer llargmetratge d'animació en so i en color produït al món i que assoliria un gran èxit comercial. El llargmetratge de Disney fou el tret de sortida d'una indústria que s'havia anat forjant a les primeries del segle xx gràcies als avenços tècnics engegats pels pioners del cinema. De fet, els primers curtmetratges, com ara la sèrie *Alice Comedies* (1923), de Disney, barrejaven animació i personatges reals perquè el llenguatge de l'animació no estava prou madur per fer recaure sobre les seves espatlles tot el pes de la narració. És per aquesta raó que abans de *La Blancaneu i els set nans* hi va haver altres llargmetratges d'animació, però no és fins al clàssic de Disney que podem parlar d'un film nascut completament de la perícia dels animadors, sense la presència de la imatge real filmada.

La situació econòmica i política d'Espanya aquells anys condicionà fortament el desenvolupament d'aquestes activitats. En la difícil societat de postguerra, fet que ja s'ha esmentat anteriorment, hi havia grans dificultats de finançament dels projectes cinematogràfics, i les possibilitats de generació de recursos per mitjà de la recaptació a les sales de cinema eren molt limitades en una societat tan empobrida.

Així mateix, la intervenció del règim franquista en l'àmbit del cinema restringia, més que no pas afavoria, el desenvolupament d'aquestes activitats. En aquest sentit, cal destacar tres àmbits d'acció governamental amb efectes clarament negatius:

— La censura exercida per la Comisión de Censura Cinematográfica i la Junta Superior de Censura Cinematográfica reprimí la creativitat artística i la llibertat d'expressió en tots els àmbits de la producció, distribució i exhibició cinematogràfiques (i de la cultura en general).

— L'obligatorietat d'exhibir els *Noticiarios y Documentales Cinematográficos* (*No-Do*), introduïda el 1942, «va ser un cop mortal per als dibuixos animats». «Mentre que als Estats Units els curts d'animació tenien una gran sortida com a complement de les sessions de cinema, aquí no hi havia aquest costum i, quan va començar a desenvolupar-se, va quedar suprimit pel *No-Do*» (Manzanera, 1991: 49).

— L'obligatorietat del doblatge, establerta en l'Ordre de 23 d'abril de 1941, prohibí qualsevol projecció cinematogràfica en un altre idioma que no fos l'espanyol, excepte si es comptava amb l'autorització del Sindicato Nacional del Espectáculo, d'acord amb el Ministerio de Industria y Comercio i sempre que les pel·lícules haguessin estat prèviament doblades. Com és sabut, amb aquesta prohibició s'impedí el normal desenvolupament del cinema en llengua catalana.

Paral·lelament, també s'introduïren instruments que, de manera tímida, tenien per objectiu promoure l'activitat cinematogràfica espanyola. Per exemple, mitjançant la Declaració d'interès nacional (una categoria de qualificació dels films creada el 1944), que, entre d'altres, atorgava condicions favorables per a l'explotació de les pel·lícules en el mercat espanyol.

1.2. Compromís cultural i polític

En segon lloc, s'ha assenyalat que certes iniciatives compromeses amb la resistència política i l'activisme cultural del país també van apostar pel desenvolupament de la producció d'animació aquells anys difícils. Les accions orientades a assolir un redreçament cultural de Catalunya no es van limitar a l'impuls de les arts i de la cultura tradicional, sinó que també es projectaren en la «nova» indústria cultural de masses que en aquells moments era el cinema.

Aquest compromís s'evidencià amb la resposta que va tenir la dissolució, el 1949, de Dibujos Animados Chamartín, l'empresa que —com s'ha dit— havia realitzat la major part de les obres d'animació més rellevants durant els anys anteriors. Davant les dificultats de l'empresa, i amb la finalitat de donar un nou impuls a la indústria de l'animació de Catalunya, la majoria dels dibuixants de Dibujos Animados Chamartín passaren a formar part d'un equip encapçalat per Josep Benet i Morell, aleshores secretari de Fèlix Millet i Maristany. La societat creada per fer-ho fou Estela Films i la primera pel·lícula produïda, *Érase una vez...*, basada en un guió elaborat a partir del conte de la Ventafocs que els germans Baguñà ja havien registrat l'any 1948, però que no havien pogut portar a la pràctica per problemes de finançament.

Fèlix Millet (nebot de Lluís Millet, cofundador de l'Orfeó Català), que havia estat president de la Federació de Joves Cristians els anys de la Segona República i director del diari democratacristià *El Matí*, ja s'havia convertit «en una figura notable del món financer espanyol i implicada en el mecenatge que permetria mantenir encesa, tímidament, la flama de la cultura catalana a l'interior» (Amat, 2015: 102). L'any 1943 va crear el patronat Benèfica Minerva, en col·laboració amb l'advocat Pere Puig Quintana. Aquest patronat agrupava els ingressos que oferien desinteressadament diversos industrials catalans per, clandestinament, donar suport econòmic a figures «intel·lectuals que malvivien sotmeses a un sever enterrament civil» (Amat, 2015: 103). Josep Benet, advocat, polític, historiador i una de les figures més destacades del catalanisme polític, esdevingué secretari particular de Fèlix Millet el 1944. Al llarg dels anys que varen col·laborar, Millet i Benet van dur a terme nombroses iniciatives per defensar la llengua i la cultura catalanes.

Durant aquella dècada, i malgrat les dificultats existents, es promogueren progressivament iniciatives de caràcter divers encaminades a impulsar la represa cultural del país. D'aquestes, cal destacar «tres esdeveniments que actuaren com a reulsius en els anys crítics de la postguerra mundial, quan es corria el risc que es perpetués l'estat d'ànim —de recel i de desesperança— en què la guerra i la der-

rota havien sumit la societat catalana. Ens referim a l'Esbart Verdaguer, a la Comissió Abat Oliva i a Miramar, tres notables episodis que vertebraren l'esforç de resistència» aquells anys (Samsó, 1991: 47):

— L'Esbart Verdaguer fou una entitat artística dedicada a la recuperació i difusió de la dansa i les tradicions folklòriques de Catalunya i dels Països Catalans. Salvador Millet i Maristany (germà de Fèlix Millet) en fou el president i Manuel Cubeles, el primer director. En paraules d'Alexandre Cirici, amb aquest projecte «aspiràvem a crear per a Catalunya una companyia de ballet que pogués portar al món el nom del país unit a l'avantguarda artística, com allò que va fer Diaghilev amb els ballets russos» (Suàrez i Vidal, 1984: 24). L'origen de la iniciativa va sorgir, a l'inici de la dècada dels quaranta, de Josep Benet i Manuel Cubeles, els quals van coincidir en la necessitat de fer una aposta per la dansa en aquells moments difícils: «ja que no podem cantar ni escriure en català, ballarem en català» (Garcia, Gruix i Vila, 2010). L'abril del 1948 es féu la presentació oficial al Palau de la Música Catalana, amb un gran èxit d'assistència, fet que es repetí en les successives funcions que l'esbart realitzà en temporades posteriors en el mateix escenari i a diverses localitats dels Països Catalans. El mateix Alexandre Cirici deixà escrit en el seu dietari personal (dimarts 15-III-1949) l'emoció sentida durant una intensa jornada de treball a l'Esbart Verdaguer: «Tots estem tremolant. Enlloc més de Barcelona hi deu haver esperits tan tensos com ara ací» (Cirici, 2014: 94).

— La Comissió Abat Oliba fou constituïda a instàncies de l'abat de Montserrat Aureli Maria Escarré i Jané, per promoure els actes d'entronització de la Mare de Déu de Montserrat de 1947. Va ser un procés de llarga preparació que es començà a gestar el 1944. Fèlix Millet en fou secretari general i Josep Benet, secretari; «dos montserratins, dos homes que orbitaven entorn de la resistència democristiana» (Amat, 2015: 140). Una vegada acabada la Segona Guerra Mundial i quan ja se sabia que els aliats no intervindrien a Espanya, el projecte va forjar-se amb l'objectiu d'avançar vers «una reconciliació entre els catalans que permetés tancar les ferides que s'havien obert en la recent confrontació civil», ja que «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 la dictadura franquista» (Cubeles, 1998: 60).

— Finalment, el grup Miramar, creat el 1947 i presidit per Maurici Serrahima i Bofill. Miramar esdevingué un «espai de lliure debat i convivència entre els joves», en el qual «es congria una unitat basada en la diferència i en l'educació per la democràcia». «L'objectiu precís que l'havia fet néixer va ser gestar una generació, forçar-ne el conscient per mitjà de la relació personal dels elements més desperts, dels futurs possibles dirigents, acostumant-los a conviure, a organitzar i a produir-se en públic». Miramar «contribuí a reunir i a lligar les persones i les iniciatives, a superar els compartiments estancs que la suspicàcia tendia a mantenir» (Samsó, 1991: 56-57).



Figura 1. Manuel Cubeles dirigint dansaires de l'Esbart Verdaguer per a una escena d'*Érase una vez...* (1949)

Font: Fons Manuel Cubeles.

L'equip que conformaren Fèlix Millet i Josep Benet per a la realització del film *Érase una vez...* comptà amb la participació decisiva de certes persones que havien intervingut activament en tots aquests esdeveniments o en alguns d'ells (a més dels dibuixants de Dibujos Animados Chamartín, com s'ha dit anteriorment). Entre aquestes persones cal destacar Alexandre Cirici, que fou el director artístic de la pel·lícula, i Manuel Cubeles i Jaume Picas, que foren responsables de la contribució que l'Esbart Verdaguer féu al film (figura 1). Tots ells van ser protagonistes destacats de l'Esbart Verdaguer, de la Comissió Abat Oliva i del Grup Miramar o hi varen col·laborar, segons el cas.

2. Projectes empresarials

Les principals iniciatives de producció d'obres d'animació realitzades del 1942 al 1951 a Catalunya foren impulsades per dues empreses ja esmentades anteriorment: Dibujos Animados Chamartín i Estela Films. A continuació es descriuen alguns dels antecedents que n'expliquen la creació i certes qüestions clau relatives a la seva activitat durant el període.

2.1. Dibujos Animados Chamartín

No podem parlar de Dibujos Animados Chamartín sense esmentar la revista *El Patufet*, creada el 1904 pel folklorista Aureli Capmany i continuada per l'editor Josep Baguñà quan va haver d'afrontar els primers problemes econòmics. L'etapa daurada de l'animació a la Catalunya de la postguerra no es pot entendre sense els vasos comunicants que hi va haver entre el mitjà imprès i l'audiovisual.

Primerament, hi va haver un gran nombre de professionals que van canviar el pinzell pels acetats. Dibuxants de l'època de la República com Josep Escobar o Artur Moreno expressaven lliurement el seu talent, no exempt de crítica social, en revistes d'adults com *Papitu* o *L'Esquella de la Torratxa*, així com en les revistes infantils de l'editorial Baguñà. Després de la conflagració, els dos fills del fundador d'aquesta editorial heretaren l'empresa paterna i, mentre que l'hereu —en Jaume— provà sort amb el cinema d'animació, el segon fill —en Josep Maria— continuà amb l'editorial. Amb aquell planter de dibuxants inquietos i creatius en cartera, Jaume Baguñà va seguir la línia d'experimentació en el camp de l'animació que ja havia engegat el 1938 juntament amb Salvador Mestres a través de l'empresa Hispano Grafic Films.

Pocs anys més endavant, aquesta iniciativa es va fusionar amb Dibsono Films, constituïda el 1940 per Alejandro F. de la Reguera, i es creà Dibujos Animados Chamartín l'any 1941 (Candel, 1993: 32) (figura 2).



Figura 2. L'equip d'animadors treballant a la seu de Dibujos Animados Chamartín a la Casa Batlló (1942)

Font: Federica Sevillano.



Figura 3. Fotografia del curtmetratge *Los tambores de Fu-Aguarrás* (1945), protagonitzat pel brau Civilón

A més de canviar el llenguatge il·lustrat pel de l'animació, els dibuixants també manllevaren els personatges de més èxit de les obres editorials per portar-los a la gran pantalla de cinema. Així, en Joan Milhombres del Salvador Mestres de la premsa il·lustrada passaria a ser en Juanito Milhombres (d'Hispano Grafic Films). Paral·lelament, el productor Baguñà va traslladar al món del cinema l'estratègia de serialització practicada en el món editorial. Atès que el públic tendia a mantenir-se fidelment interessat pels personatges més coneguts, aquests es creaven i desenvolupaven per a sembrar expectatives d'un curtmetratge a l'altre. D'aquesta estratègia en van sorgir els personatges protagonistes de les sèries dels anys quaranta, com ara el brau honest Civilón (figura 3), l'aventurer insubstantial Don Cleque o el gat murri Zapirón.

Entre els dibuixants que ja treballaven pels germans Baguñà i que passarien a ser animadors trobem creadors de la talla de Josep Escobar, José Peñarroya i Federico Sevillano i fins i tot el director del primer llargmetratge d'animació europeu, el valencià Artur Moreno. Aquest darrer realitzà, l'any 1945, el film d'animació en color *Garbancito de la Mancha*, després d'haver dibuixat durant molts anys per a la revista *Sigronet*, propietat dels germans Baguñà.

2.2. Estela Films

El 13 de febrer de 1949 el director general del Ministerio de Educación Nacional obrí una diligència que autoritzà la transferència del permís de rodatge atorgat

l'any 1948 als germans Baguñà per rodar la *Ventafocs* a la casa Estela Films (Heitz, 2007: 201). El document també esmenta la substitució del títol de *La Cenicienta* pel d'*Érase una vez*... La imposició d'aquest canvi s'explica per la coincidència amb Walt Disney en l'elecció del tema i el títol (*La Cenicienta*). La multinacional nord-americana ja havia registrat el títol del film a escala mundial i en diverses llengües (inclòs el castellà). A més, el règim totalitari vigent a l'Espanya d'aleshores no volia dissidències i estava molt interessat en l'entrada de capital americà al país, per la qual cosa mostrava bones intencions amb els projectes de l'altra banda de l'Atlàntic.

Estela Films ja podia començar a dibuixar els primers fotogrames de la seva *opera prima*. El dossier de censura del film, actualment a l'Archivo General de la Administración, diu que la producció va començar uns mesos abans de rebre el permís de rodatge, el dia 8 de juny de 1948, i que s'acabà el 27 del mateix mes de l'any 1950. La realització del film s'inicià per iniciativa de Josep Benet, que va ser nomenat director general de l'empresa el 21 d'abril de 1949 juntament amb Jordi Tusell, cunyat de Fèlix Millet.

Estela Films, SA apareix al Registre Mercantil amb un capital social de cinc milions de pessetes (Riambau i Torreiro, 2008: 282), i va ser aproximadament aquest el cost final que va tenir la producció del film de la *Ventafocs*, tot i que les expectatives inicials rondaven els quatre milions de pessetes. Com s'ha dit anteriorment, Fèlix Millet impulsà diferents iniciatives de mecenatge i finançament de la cultura, entre les quals s'inclou aquesta. Per la naturalesa de l'activitat cinematogràfica, l'aportació feta en aquest cas tenia una vocació —i una expectativa— clarament comercial en el seu inici. El mecenatge de Millet es va poder desenvolupar, sobretot, a partir de la derrota de les tropes de l'Eix l'any 1945, la qual va fer rebaixar el control obsessiu que s'exercia des de l'Administració central del règim (Riambau, 1995: 70).

La societat Estela Films tenia la seva seu social a Madrid. Per tant, cal preguntar-se si els òrgans de decisió de l'empresa eren a Madrid o bé a Barcelona. Davant d'aquesta qüestió, Benet afirmarà uns anys després que el finançament del film el va exercir Fèlix Millet i que ell era qui s'entenia amb Estela Films (Riambau, 1995: 19). Més enllà d'aquestes consideracions, les evidències permeten afirmar que l'equip tècnic i artístic que participà en la producció d'*Érase una vez*... era de Barcelona, que la localització de la producció fou a Catalunya i, a més, que aquesta fou gestionada per Josep Benet. Certament, resultava del tot coherent que la localització de les seves activitats fos a la ciutat que aleshores ostentava un clar lideratge en la indústria de l'animació de l'Estat.

Des d'aquesta perspectiva, cal posar en relleu el remarcable interès històric i artístic que aquesta obra té en el desenvolupament del cinema i de la cultura de Catalunya, ateses les persones i institucions que van participar en la realització:

— D'una banda, per la intervenció de persones directament compromeses amb la represa cultural del país, entre les quals —i a més de Fèlix Millet i Josep Benet—



Figura 4. Desenvolupament en fotogrames de sis de les vint cartel·les dels títols de crèdit del film *Érase una vez...* (1950)

hi hagué Alexandre Cirici (direcció artística), Josep Escobar (direcció d'animació) i Rafael Ferrer (música i codirecció musical).

— D'altra banda, per la directa participació de l'Esbart Verdaguer en la realització del film, amb la intervenció de Manuel Cubeles (direcció coreogràfica), Lluís Moreno Pallí (codirecció musical) i Jaume Picas (assessoria plàstica). A més, cal remarcar que *Érase una vez...* conté els únics enregistraments cinematogràfics existents d'aquest grup de dansa.²

— A més del Verdaguer, com es fa explícit en els títols de crèdit del film (figura 4), també hi participaren altres institucions artístiques de la ciutat de Barcelona, com l'Orquestra Simfònica de Ràdio Nacional d'Espanya a Barcelona, la Cobla Barcelona, la Cobla Molins, la Capella Clàssica Polifònica del FAD i el quartet vocal Orpheus (amb membres de l'Orfeó Català).

La directa participació de l'Esbart Verdaguer en un film d'animació, com també d'altres institucions artístiques, com les esmentades, s'explica fonamentalment per la voluntat de canalitzar a través del cinema «una tasca similar de recuperació cultural catalana» que s'estava fent per mitjà d'altres iniciatives (Porter, 1998: 268). Igualment, la producció del film constituïa una oportunitat per donar a conèixer un dels projectes culturals més exitosos d'aleshores i que aportava uns continguts fortament arrelats a la seva identitat cultural.

Tot això va donar a la cinta un caràcter genuí i unes aspiracions soterrades que tots els seus participants ja defensaven des de feia temps: «els directius d'Estela Films 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).

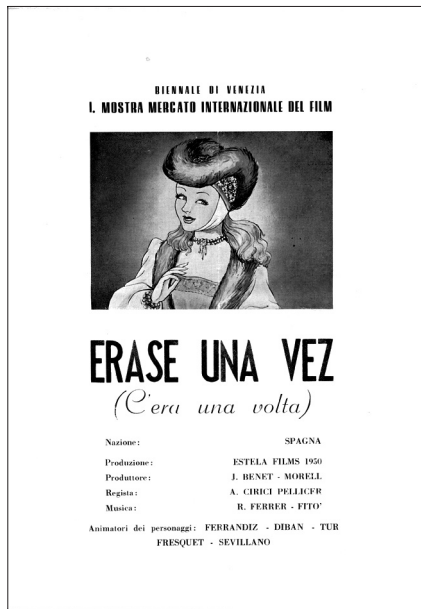


Figura 5. Programa de mà per a l'estrena del film en la XI Mostra Cinematogràfica de la Biennal de Venècia (28/08/1950)

Font: Fons Josep Benet.

El reconeixement més meritori de la pel·lícula arribà en la XI Mostra de Venècia, el setembre de 1950, en què es presentà en la secció infantil i juvenil i guanyà una menció d'honor del jurat (figura 5). Com a conseqüència d'aquest guardó, *Érase una vez...* va aconseguir «finalment» la declaració d'interès nacional l'octubre de 1950. El film s'estrenà el desembre del mateix any a Barcelona (figura 6) i tres dies més tard, a Madrid (figura 7). Amb la seva explotació comercial van assolir-se un total de 3.929 espectadors i una recaptació acumulada de prop de 300.000 pessetes (ICAA, *Base de datos de películas calificadas*).

Miquel Porter Moix assenyala que «malgrat tot, no van ser pocs els exhibidors que, a Catalunya, acoquinats pels antecedents polítics nacionalistes de la majoria de col·laboradors de la pel·lícula, els van fer el buit; d'altra banda, l'aparició coetània de la versió de Disney va acabar per arraconar una cinta que havia estat el major esforç del cinema d'animació que havia fet no només el cinema espanyol sinó també l'europèu» (Porter, 1998: 269). En aquest sentit, el dia de la presentació de la pel·lícula als periodistes de Madrid, Alexandre Cirici escriví les següents paraules en el seu dietari (dilluns 18-XII-1950): «Benet enfonsat. Sembla a punt de morir perquè el governador, que havia d'organitzar l'estrena benèfica del nostre film, no va vendre res» (Cirici, 2014: 152).



Figura 6. Díptic de promoció de l'estrena del film al Publi Cinema de Barcelona (1950)



Figura 7. Programa de mà per al dia de l'estrena del film (1950)

3. Talent creatiu

En aquest apartat es considera la participació de quatre dels principals creatius o artistes en la producció de les obres d'animació fetes a Catalunya durant el període objecte del present article: Alexandre Cirici (director artístic d'*Érase una vez...*),

Josep Escobar i Joan Ferrándiz (dibuixants en múltiples obres d'animació) i Rafael Ferrer-Fitó (compositor i director musical en diferents produccions).

3.1. Alexandre Cirici

La relació politicocultural que Alexandre Cirici mantenia amb Josep Benet des de l'any 1944 es va intensificar quan, un any després de la creació de l'Esbart Verdader, a finals del 1949, aquest li proposà ocupar-se de la direcció artística d'un nou projecte: un llargmetratge de dibuixos animats. Des d'un principi, Benet va tenir molt clar que l'única persona capacitada per tenir una visió de conjunt de qüestions tan dissemblants com el guió, la música, l'escenografia, els enquadraments o els moviments de càmera, així com per aconseguir que la gràfica convergís en una unitat perfecta, era l'esperit modern i endreçat de Cirici (Martínez, 2010: 73).

Alexandre Cirici era en aquell moment un jove i prestigiós pintor i tractadista d'art que ja havia publicat un bon nombre d'obres,³ i que també havia impartit cèlebres conferències al Reial Cercle Artístic de Barcelona i a Foment de les Arts Decoratives (FAD).

Cirici va dissenyar els vestuaris dels personatges —i en va tenir cura fins al darrer detall—, com també els decorats de les ciutats i les arquitectures del país de la Ventafocs. També va dibuixar a mà amb aiguada i tinta xinesa les diferents escenes, ambients, estances i paisatges de la pel·lícula, inspirats en la pintura italiana renaixentista, en miniatures dels llibres d'obres franceses i en edificis històrics catalans (figura 8).

Per als plans de la primera part del llargmetratge, les escenes corresponents a la vida infantil de la futura Ventafocs, que s'esdevenen en un ambient de llum fresca i transparent, Cirici es va inspirar en les miniatures quatre-centistes del llibre *Les molt riques hores del duc de Berry*, de Paul de Limbourg, i en les miniatures del pintor francès Jean Fouquet. En canvi, per a les escenes de l'arribada de l'amor, corresponents a la meitat de la pel·lícula i que transcorren en un ambient càlid d'estètica mediterrània, va recórrer als paisatges i les arquitectures de Vittore Carpaccio i Il Pisanello, a les vistes



Figura 8. Alexandre Cirici mostrant els figurins del vestuari dels personatges d'*Érase una vez...* (1949)

dels turons arbrats i rocosos dels llenços de Giovanni Bellini i Andrea Mantegna, a Masaccio, a Piero della Francesca i a Jan van Eyck (*Cámara*, núm. 174, 1/4/1950).

No cal dir que, a diferència del tradicional clima nòrdic de Disney, hereu de Grimm, Andersen i els il·lustradors anglesos, l'escenografia d'*Érase una vez...* es va dur a terme en un ambient mediterrani afí als gustos d'Alexandre Cirici. Finalment l'execució dels decorats es va encarregar a Enric Ferran, *Diban*, el qual va construir quatre grans escenografies al mateix plató de rodatge, als desapareguts estudis cinematogràfics Orphea Films de Montjuïc.

Els personatges del film constitueixen un valuós testimoni sobre els costums, grups socials, vestimentes i gustos de l'època. Cal destacar que, encara que en un principi fou Cirici qui va dissenyar la Ventafocs i el Príncep, finalment va ser l'il·lustrador català Joan Ferrándiz l'encarregat de dibuixar-los. Pel que fa a la resta de personatges, van ser obra de Josep Escobar i Saliente.

Un altre aspecte que cal tenir en compte són els llocs on succeeix el film. Es poden distingir plans que reproduïxen el pont d'Alcántara de Toledo, la plaça del Rei de Barcelona, el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostel·la, les Torres dels Serrans de València, la Torre del Oro de Sevilla, la casa segoviana de Contreras i l'interior de l'ajuntament de Barcelona.

3.2. Josep Escobar

En l'àmbit amateur, Josep Escobar havia fet un curt abans de la guerra, *La rateta que escombrava l'escaleta* (1934) (figura 9), però la data fundacional de l'Escobar animador a sou fou l'octubre del 1937, quan entrà a formar part de l'equip d'Hispano Grafic Films.

A Dibujos Animados Chamartín, durant l'època daurada dels curtsmetratges animats, es consolidà una divisió del treball en tres equips de dibuixants. Un primer equip dirigit per Francesc Tur feia l'animació del personatge cedit per Dibsono Films en el moment de fusionar-se l'any 1940: Don Cleque. Un altre, sota la direcció d'Enric Ferran, s'encarregava de la revista d'humor amb acudits i caricatures que



Figura 9. Josep Escobar i un fotograma de *La rateta que escombrava l'escaleta* (1934)

Font: José María Candel.



Figura 10. Josep Escobar, primer per la dreta, a la Casa Batlló (1942)

Font: Federica Sevillano.

duia per títol *Garabatos*. El tercer equip, sota la batuta de Josep Escobar (figura 10), confeccionava la sèrie del brau Civilón i més tard dels personatges de Pituco i Zapi-rón (Candel, 1993: 32).

Quan Estela Films va rescatar l'any 1949 el projecte de la Ventafocs que els germans Baguñà no havien aconseguit tirar endavant, la tripartició dels dibuixants que fins llavors s'havia fomentat des dels estudis Chamartín els era beneficiosa, així que es va mantenir, es va segmentar la pel·lícula de la Ventafocs en tres parts i es va encarregar cadascuna de les parts a un dels equips (*Cámara*, núm. 176, 1/5/1950). Tot i això, aquesta divisió del treball a l'estil Disney no era tan taxativa de portes endins. Segons es desprèn de l'entrevista de Jordi Artigas a Josep Escobar l'any 1981, Escobar va passar a ser el director dels tres segments per tal d'unificar la feina (enregistrament sonor, Fons Jordi Artigas, 1981).

Segons consta a l'hemeroteca Josep Móra de Granollers (Manzanera, 1992: 48), Josep Escobar va animar personalment 173 dels 557 plans de la pel·lícula, de manera que es convertí en l'animador més prolífic. A aquestes dades cal afegir-hi la total llibertat de què va gaudir per modificar el guió i afegir-hi escenes còmiques i enginyoses, amb una facilitat que ja li venia de la seva tasca de dibuixant, la qual mantenia de manera paral·lela amb l'editorial Bruguera i Baguñà.

L'exageració caricaturesca dels personatges dibuixats per Josep Escobar per a *Érase una vez...* contrasta fortament amb el realisme de la parella protagonista creada per Joan Ferràndiz, que, fruit de la rotoscòpia i d'un verisme que canvia a cada generació, no va saber-se acoblar al context del *cartoon* que regia l'univers creat per Estela Films.

Entre els personatges creats per Escobar trobem Scariot, un oportunista rodanxó sorgit de la *commedia dell'arte* que és el contrapunt grotesc i còmic de les germanastres. El Mag Murgo és l'etern home afamat dels còmics de la Bruguera creat per Escobar com a reflex de la gana de postguerra, Carpanta. Per dissimular-ho, se li dibuixà una capa i un barret estrellat, la qual cosa afegia comicitat al personatge, que ja és de per si una caricatura de l'arquetip universal del savi despistat. 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 diferents com el cinema i la revista il·lustrada (Heitz, 2007: 128).

Les confusions amb la Ventafocs de Walt Disney van ser nombroses i perduren fins als nostres dies, ja que ambdues van ser presents a la Mostra de Venècia del mateix any 1950. Si comparem les dues versions, hi ha curioses coincidències entre els *dramatis personae* de Disney i 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 té el seu nom. Josep Escobar estava força avesat a caricaturitzar felins: un dels seus personatges que gaudiren de sèrie pròpia en l'època de Dibujos Animados Charmartín anterior al *No-Do* era Zapirón, un gat entremaliat que se les empescava totes per aconseguir el que es proposava.

Pels seus trets exagerats i per l'historial d'Escobar en l'ús del personatge de la sogra en les seves historietes, la madrastra del film assumeix els trets negatius que la cultura popular ha tendit a subratllar en la mare d'un dels cònjuges. Els trets comuns entre la madrastra de la Ventafocs i la sogra més famosa de les vinyetes de Bruguera, Doña Tula, refermen una visió matriarcal que exclou taxativament el patriarca de la vida familiar, cosa que produeix nombrosos moments de sàtira social.

Després de l'estrena del film va quedar clar que els animadors a Barcelona s'havien de reciclar. Escobar va sortir-ne prou ben parat, pel fet que ja es dedicava paral·lelament a col·laborar amb editorials. 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* auguraren un mal futur a l'animació estatal. 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 inventà un sistema de projecció propi: el Cine Skob, que va entrar a les llars del país per formar part de l'oci infantil fins al final dels anys cinquanta. Ell mateix n'escrivia el guió, n'animava els dibuixos i en feia la promoció. Eren històries molt curtes a partir de contes tradicionals, als quals posteriorment afegiria els seus propis personatges, com Zipi i Zape o Carpanta, i altres d'aliens, com Babalí de Benejam. Per tant, Josep Escobar fou un dels pocs que van poder continuar fent animació durant el període de sequera animada dels anys cinquanta.

3.3. Joan Ferrándiz

Josep Escobar no va trigar gaire a adonar-se que el seu estil caricaturesc i d'història no casava gaire bé amb els dos protagonistes de la Ventafocs, que per les seves característiques d'exemplaritat i versemblança havien de tenir un estil molt diferent del seu. Així ho va fer saber a Alexandre Cirici, el director d'art del film. Aquest va pensar en el dibuixant Joan Ferrándiz, que provenia de l'època daurada de Dibujos Animados Chamartín i que a partir de llavors es va encarregar de l'animació del príncep i la Ventafocs (Manzanera, 1991: 51).

No s'ha d'oblidar que, no obstant la seva reticència, Josep Escobar va ser un gran coneixedor i il·lustrador de la figura femenina amb els seus treballs per a la revista *Papitu*, un tipus de publicació característica de l'època de la República que naixia de la confluència entre la sàtira política i la temàtica eròtica. Les revistes d'aquest tipus reberen el nom de *psicalítiques*, un mot que actualment es troba en desús i que és fruit d'un cultisme inventat per Joan Coromines que prové de *psykon* ('figa') i *aleiptikós* ('estimulació') (Soldevilla, 2004: 11).

L'estil de Ferrándiz 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 d'*Érase una vez...* Joan Ferrándiz era molt famós en aquella època per unes postals nadalenques que es van vendre durant molts anys i que avui en dia encara es poden encarregar per Internet. Va ser un il·lustrador d'avantguarda, ja que va saber crear un dibuix amb un marcat sentit d'autor, que va substituir les típiques reproduccions de quadres famosos amb paisatges hivernals, epifanies o obres d'art clàssiques de temàtica nadalenca.

Potser menys conegudes però no menys importants són les seves altres facetes en el camp de la il·lustració i l'animació. Al llarg de la seva dilatada carrera va il·lustrar nombrosos contes populars per diferents editorials i revistes infantils (*El Patufet*, *Violet*, etc.) i també fou un dels principals animadors a les ordres dels germans Baguñà. A partir dels anys quaranta i fins a la dissolució dels estudis Chamartín, va formar part del seu equip d'animadors per participar en la sèrie *Garabatos*, una revista animada d'humor que va constar de catorze episodis creats entre els anys 1942 i 1945. Paral·lelament, l'any 1944 animà el segon episodi de la sèrie *Pituco*, amb «Los Reyes Magos de Pituco». Aquest curtmetratge es va projectar per als treballadors de Dibujos Animados Chamartín el Nadal d'aquell mateix any. Amb l'animació del príncep i la Ventafocs a *Érase una vez...* per a Estela Films Joan Ferrándiz s'acomiadà l'any 1950 del món dels dibuixos animats.

3.4. Rafael Ferrer-Fitó

La banda sonora d'*Érase una vez...* es va encarregar a Rafael Ferrer-Fitó, un famós compositor de l'època que estudià al Conservatori Superior de Música de Barcelona, on cursà tècnica musical amb Lluís Millet, fundador de l'Orfeó Català, i composició amb Enric Morera.

Director d'orquestra i intèrpret de violí d'anomenada, Rafael Ferrer-Fitó ja formava part de l'equip de Dibujos Animados Chamartín, on havia compost música per a curtmetratges, començant per *Don Cleque va de pesca* (1941) (Candel, 1993: 32). De manera natural, va continuar treballant a les ordres de Josep Benet quan el projecte de la Ventafocs fou adquirit per Estela Films. En aquella època, era el director de l'Orquestra Nacional de 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. La música la va compondre tota Rafael Ferrer-Fitó, amb l'excepció de la instrumentació d'alguna dansa, com ara la tirotitaina o l'espunyolet, i algun fragment de J. S. Bach.

En el dossier de censura del film, dipositat a l'Archivo General de la Administración, hi ha una memòria del projecte on es menciona que per a la banda sonora del film es van fer servir tots els recursos de la música clàssica, que tan bé dominava Ferrer-Fitó, ja que havia estat deixeble d'Enric Morera. També hi ha composicions provinents del jazz, creades especialment per a animar el ritme percutiu dels martells dels sabaters que fan el calçat a la Ventafocs. De fet, els animadors van crear l'animació d'aquesta escena a partir de la música prèviament enregistrada. La memòria també suggereix la presència d'elements hispànics, que Rafael Ferrer-Fitó continuaria explotant en posteriors composicions orquestrals, com ara *Impresiones de Andalucía* (1953).

4. Consideració final

L'esforç de més d'una dècada per impulsar una indústria d'animació a Catalunya durant la postguerra arribà a un final d'etapa amb la producció d'*Érase una vez...* Així, es tancà aquest breu i intens període de producció cinematogràfica al país, que tractava d'aprofitar una oportunitat emergent en la indústria del cinema que havia començat amb pas ferm a Catalunya els anys anteriors a la guerra.

Estela Films, l'empresa que es creà per donar una nova oportunitat a l'equip i als projectes de Dibujos Animados Chamartín, tampoc aconseguí consolidar-se. Conseqüentment, Estela Films «no va poder portar a terme el següent llargmetratge de dibuixos (*Viaje fantástico*) i va haver de desmantellar els seus estudis d'animació a Barcelona» (Porter, 1998: 269).

Els projectes realitzats, i molt especialment *Érase una vez...*, van tenir en contra no solament factors intrínsecs del mercat interior i del moment polític i cultural de l'època, sinó també la dura competència d'una poderosa indústria d'animació emergent als Estats Units.

Érase una vez... va canalitzar les esperances d'un jove advocat, un crític d'art i arquitecte de vocació, un coreògraf ferit de guerra i uns magnífics dibuixants forjats en el món 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...* tots ells van haver d'obrir-se camí en altres camps de la vida cultural i política del país, el film resta com a testimoni d'aquella epopeia que ha resistit el pas del temps i a la qual cal acostar-se com a producte d'una època en què es lluitava per convertir els somnis en realitat.

El treball fet per a l'elaboració del present article, junt amb altres iniciatives que s'han promogut paral·lelament, ha contribuït que es facin uns primers passos de cara a la restauració del film *Érase una vez...* Les cintes originals de la pel·lícula van desaparèixer, i l'any 2015 només en restaven dues còpies d'exhibició en mal estat i en blanc i negre, fruit d'un tiratge posterior per a circuits minoritaris com escoles i centres parroquials. Davant d'això, la Filmoteca de Catalunya començà a assignar recursos per a la confecció d'un projecte de recuperació del color del film. Apropar-se a aquesta obra en unes condicions més afins a les que la van veure néixer seria un merescut homenatge a tots aquells que van promoure-la, ateses les altes expectatives que aquests tenien dipositades en el film, i considerant també el talent pictòric i artístic de l'equip que s'hi va implicar.

Durant el 2015 s'esdevingueren múltiples iniciatives que posaren en valor la indústria de l'animació durant la postguerra a Catalunya i Espanya. Com el projecte «Del trazo al píxel», realitzat pel Centre de Cultura Contemporània de Barcelona sota el comissariat de Carolina López, consistent en una exposició itinerant i una col·lecció de tres DVD i que fa un recorregut per l'animació espanyola. Aquest projecte fou presentat al Festival d'Annecy del 2015. Igualment, nombrosos actes van commemorar durant el mateix any el setantè aniversari de l'estrena de *Garbancito de la Mancha*, com l'exposició que li dedicà el Museu del Cinema de Girona.

En resum, el present article evidencia els fets i les raons que justifiquen un necessari reconeixement del valor cultural i històric de l'obra realitzada pels pioners de l'animació audiovisual de la postguerra a Catalunya. I també per les persones compromeses amb la represa de la cultura catalana que van intervenir-hi i formaren part del que Jordi Amat ha denominat «l'altra resistència» o «la resistència civil» (Amat, 2015: 99). Això s'ha fet amb el propòsit de recuperar una part de la nostra memòria històrica, la d'aquell temps en què es va lluitar per obrir camins de desenvolupament cultural en un context econòmic, social i polític molt advers. Uns objectius que tenen un ple sentit en el moment democràtic actual. ■

Notes

11 Adreça de correspondència: Maria Pagès. C/ Pujades, 118. E-08005, Barcelona, UE.

12 A més dels enregistraments fets de l'Esbart Verdaguer i que apareixen a la versió final de la pel·lícula *Érase una vez...*, es té constància de l'existència de la filmació (en color) d'una dansa interpretada pel mateix grup que finalment no es va incloure en el film i que es conserva a la Filmoteca Española de Madrid.

13 Entre les quals hi ha *Mil obras maestras del arte universal* (1946), *Mil joyas del arte español* (1947-1948), *El surrealismo* (1949), *Miró y la imaginación* (1949) i *La estampa japonesa* (1949).

Bibliografia i documentació

- AMAT, J. (2015). *El llarg procés: Cultura i política a la Catalunya contemporània (1937-2014)*. Barcelona: Tusquets.
- ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN. «Expediente de Censura de "Érase una vez..."», referència 36-3385-09833. Alcalá d'Henares.
- Cámara [Barcelonal], núm. 174 (1 abril 1950).
- Cámara [Barcelonal], núm. 176 (1 maig 1950).
- CANDEL, J. M. (1993). *Historia del dibujo animado español*. Múrcia: Filmoteca Regional de Murcia: Editora Regional de Murcia.
- CIRICI, A. (2014). *Diari d'un funàmbul: Les llibretes d'Alexandre Cirici Pellicer*. Barcelona: Comanegra. Edició de Glòria Soler.
- CUBELES, A. (1998). «Les festes d'entronització de la Verge de Montserrat». *L'Avenç. Revista d'Història i Cultura* [Barcelonal], núm. 222.
- FONTANA, J. (2014). *La formació d'una identitat: Una història de Catalunya*. Vic: Eumo.
- GARCIA, J.; GRUIX, S.; VILA, T. (2010). *Els esbarts, fem història: L'Esbart Verdaguer, 1a etapa* [en línia]. <<http://www.xiptv.cat/endansa/capitol/els-esbarts-fem-historia-l-esbart-verdaguer-1a-etapa>> [Consulta: 5 juliol 2010]. [Documental per a l'Associació per a la Innovació a la Cultura Catalana]
- GUIRAL, A.; SOLDEVILLA, J. M. (2008). *El mundo de Escobar*. Barcelona: Ediciones B.
- HEITZ, F. (2007). *Le cinéma d'animation en Espagne (1942-1950)*. Arras: Artoise Presses Université.
- ICAA. *Base de datos de películas calificadas* [en línia]. <http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000002904&brscgi_BCSID=1015c482&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle> [Consulta: 9 setembre 2013].
- MANZANERA, M. (1991). «"Érase una vez..." de la versión oral a la cinematografía animada». *Cuadernos Cinematográficos* [Valladolid: Universidad de Valladolid], núm. 7.
- (1992). *Cine de animación en España*. Múrcia: Editum: Universidad de Murcia.
- MARTÍNEZ, T. (2010). *Alexandre Cirici Pellicer: Pionero en la dirección de arte*. València: Campgràfic.
- PORTER I MOIX, M. (1998). «Érase una vez...». A: PÉREZ PERUCHA, J. *Antología del cine español*. Madrid: Càtedra: Filmoteca Española.
- RIAMBAU, E. (1995). *La producció cinematogràfica a Catalunya (1962-1969)*. Universitat Autònoma de Barcelona. Tesi doctoral. Disponible en línia a: <<http://hdl.handle.net/10803/4133>> [Consulta: 15 març 2013].
- RIAMBAU, E.; TORREIRO, M. (2008). *Productores en el cine español: Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Càtedra: Filmoteca Española.
- ROSA, E. de la; VIVAR, H. (1993). *Breve historia del cine de animación en España*. Terol: Animateruel.
- SAMSÓ, J. (1991). «Josep Benet i la recuperació nacional: l'Esbart Verdaguer, la Comissió Abat Oliva i Miramar». A: *Miscel·lània d'homenatge a Josep Benet*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

T. MARTÍNEZ FIGUEROLA, X. CUBELES BONET I M. PAGÈS

SOLDEVILLA, J. M. (coord.) (2004). *Psicallòtics: Erotisme i transgressió a les revistes il·lustrades de principi del segle xx*. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell.

SUÀREZ, A.; VIDAL, M. (1984). «Notes biogràfiques». A: *Homenatge de Catalunya a Alexandre Cirici (1914-1983)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona: Universitat de Barcelona.

Enregistraments sonors

Entrevista a Josep Escobar. Fons Jordi Artigas, 1981.