

PUBLICACIONS GREDITS / 03

PUBLICACIONS GREDITS

**Bau, Centre Universitari de Disseny
de Barcelona**

Editores:

Teresa Martínez Figuerola
Maria Pagès

Comitè Científic:

GREDITS

Grup de Recerca en Disseny
i Transformació Social

www.gredits.org

1ª Edició.

Quantitat d'exemplars 150

Barcelona, Espanya.

Juliol 2016

Impressió:

9. disseny

Disseny i maquetació:

Best Boy

ISBN (Ed. Impresa): 978-84-608-9786-6

Depòsit Legal: DL B 16067-2016

Copyrights de la publicació:

Bau, Centre Universitari de Disseny

Copyrights dels textos:

Tots els autors

El contingut dels articles és responsabilitat absoluta dels autors.

Foto de portada

Animadors de Dibujos Animados Chamartín a la seva seu de la Casa Batlló de Barcelona (1941-1945)

Autor desconegut.



PUBLICACIONES GREDITS / 03

Fòrum d'Animació

Recuperació del patrimoni històric del cinema

d'animació a Catalunya

Barcelona, abril 2016

Índex

Introducció Teresa Martínez	007
Presentació Maria Pagès	011
Els dibuixos animats de la primera meitat del segle XX: principals tècniques, estudis i autors precedents dels pioners del cinema d'animació plana a Catalunya Jaume Duran	017
L'oblidat paper dels productors de dibuixos animats a les fosques dècades 1940s-1960s. El cas de Jaume Baguñà i Gili, Chamartin i Baguñà Hnos. SL. Jaume Baguñà	035
Això fou... una vegada Xavier Cubeles	055
Notes sobre la recuperació, conservació i restauració del cinema d'animació a la Filmoteca de Catalunya Rosa Cardona	069
Del paper a la pantalla. Dibuxants pioners, de la vinyeta al cel·luloide... i viceversa Jaume Capdevila	079
Premsa il·lustrada i animació de la postguerra: el salt dels personatges de paper a la pantalla Maria Pagès	099
Notes biogràfiques	127

L'any 2010 neix GREDITS, Grup de Recerca en Disseny i Transformació Social, format per un grup multidisciplinari de professors i professores del Grau en Disseny de BAU, Centre Universitari de Disseny de Barcelona, amb la finalitat de crear un espai de recerca col·lectiu on analitzar com els canvis socials incideixen en la forma, el concepte i la funció del disseny, i com el dissenyador contemporani contribueix d'una manera activa i creativa en la transformació social.

Entre les línies de recerca que operen sota el paraigües de GREDITS, hi ha la de “Memòria històrica i Identitat cultural en el disseny”. Aquesta línia neix de l'interès historiogràfic d'entroncar el disseny amb el nostre passat a la recerca d'una identitat cultural en un món globalitzat. És la història la que crea identitat, que es desfigura quan s'ignora el context històric propi. El disseny en totes les seves variants es torna cada vegada més transitori, dinàmic i canviant, cosa que ens ha fet perdre la noció de les nostres identitats culturals. És per això que ens interessa donar suport al rescat de l'herència cultural del disseny per tal de consolidar i expandir la nostra identitat.

Els orígens de l'animació formen part del nostre patrimoni artístic i cultural, són un llegat on estan implicats tota una generació de dibuixants als quals els va tocar viure i treballar amb pocs recursos durant aquells anys tan difícils que varen ser els de la primera postguerra, una època que Alexandre Cirici va qualificar de “Barcelona gris”. Avui aquests dibuixos estan entre els records d'infants i grans de tota una generació.

És per això que el primer Fòrum d'Animació ha estat organitzat amb un objectiu ben clar: el de reunir i posar a debat els coneixements d'experts en els orígens de l'animació d'aquest país, una tasca urgent de recuperar donat el perill de perdre's amb els avenços i implantació de les tecnologies digitals. Ara tot això pren forma de publicació, un llibre que recull les conferències i resultats dels debats duts a terme en aquesta jornada durant la primavera de 2016¹.

Arribats a aquest punt, convé recordar que aquesta publicació té com a precedents altres estudis² i accions parcials sobre l'animació duts a terme per membres del nostre grup de recerca, com ara la taula rodona que va tenir lloc a la Sala d'Actes de la Filmoteca de Catalunya³ en ocasió de l'homenatge al centenari del naixement del polifacètic Alexandre Cirici. A l'acte es posava en relleu la seva aportació als orígens del cinema d'animació, mitjançant la direcció d'art del film de dibuixos animats *Érase una vez...* (1950)⁴.

Volent agrair als participants del Fòrum les aportacions amb les seves ponències. Gràcies per compartir els mateixos interessos de preservar i expandir aquesta petita part de la nostra història. Algú va dir que aquell que no coneix el seu passat no té futur, de manera que el material que aquí es presenta és, o hauria de ser, una eina útil de consulta indispensable per a professionals, estudiants i historiadors del món de l'animació. L'objecte és despertar l'entusiasme de futures generacions per la cultura de l'animació protegida que han heretat i donar a conèixer d'aquesta manera el seu propi llegat.

Moltes gràcies a tots, a BAU pel seu suport incondicional i també a les persones que, d'una manera o d'una altra, han col·laborat i han fet possible aquest primer Fòrum i la publicació que tens a les mans.

Teresa Martínez Figuerola
Barcelona, primavera del 2016

¹ Fòrum d'animació, el 14 d'abril de 2016 a BAU, Centre Universitari de Disseny de Barcelona.

² Martínez Figuerola, T., Cubeles, X. Pagès, M. (2016). "Pioners de l'animació audiovisual de la postguerra a Catalunya". *Comunicació. Revista de recerca i d'anàlisi*, Vol. 33, Núm. 1

³ L'acte de la taula rodona es va du a terme el dia 11 de desembre de 2014 a la Sala d'Actes de la Filmoteca de Catalunya amb la participació de Maria Pagès, Xavier Cubeles, Itziar González i jo mateixa.

⁴ Veure: Martínez, T. (2010) "El cine de animación: Érase una vez...", dins d'*Alexandre Cirici Pellicer, pionero en la dirección de arte*. Campgràfic, Valencia, pp. 73-82

Quan fa uns anys vaig començar a buscar informació sobre el gran animador que va ser Josep Escobar no sabia que la meua curiositat em portaria tan lluny. Tot i que Escobar és més conegut com a pare de Zipi i Zape, abans de crear els seus famosos personatges per l'editorial Bruguera s'havia forjat una sòlida carrera professional en el camp de l'animació durant més de quinze anys. A poc a poc i sempre de manera paral·lela a altres àmbits que m'han interessat, com el de la il·lustració o el del cinema, he anat adquirint consciència de la gran indústria de l'animació que van crear els pioners d'aquest país. Però la indústria cinematogràfica, i encara més la de l'animació, té un peatge a pagar dins el petit mercat europeu en el que ens movem: els alts costos de producció fan que aquesta indústria només pugui sobreviure, encara avui en dia, si hi ha un suport públic i governamental que permeti abaratir costos. Als anys quaranta, l'època dels pioners de l'animació a casa nostra, no es comptava amb el suport institucional. Després de la Guerra Civil, un llarg i fosc període de quaranta anys va paraitzar la producció cultural. L'aïllament que va viure Espanya fins l'any 1945 va permetre donar una petita treva a la indústria que necessitava autoabastir el mercat de curtmetratges d'animació. Uns curtmetratges, cal dir-ho, que no tenien res a envejar al que es feia a fora. Però un cop acabada la Segona Guerra Mundial, a Franco li interessava obrir-se al món. Dins un règim centralista i totalitari com el del nacionalsocialisme espanyol, Barcelona hi tenia molt poc a dir. L'animació d'aquell període va ser silenciada, la indústria es va desmantellar i els animadors van substituir els acetats pel llaipis i el paper.

Han passat seixanta anys i encara subsisteix un silenci sobre aquell moment d'esplendor del dibuix animat. Tot i haver-ho intentat, fins el moment no havia trobat cap grup de recerca interessat en els orígens de l'animació, quan en canvi es poden trobar nombrosos treballs sobre els pioners del cinema o inclús de les revistes il·lustrades i el còmic. Tan sols he trobat algun capítol dedicat als pioners en llibres sobre la història de l'animació escrits als anys noranta (Candel, De la Rosa, Manzanera) però sense una aproximació monogràfica. En detectar aquest buit disciplinar, m'ha semblat necessari despertar l'interès entorn una etapa fonamental. Conèixer la feina dels pioners de qualsevol disciplina ens pot ajudar a entendre en quin punt de la nostra història ens trobem i perquè el relat d'aquell moment està mutilat per esdeveniments dels que no ens hem recuperat.

Després d'una cerca infructuosa, des del grup de recerca GREDITS vam ser conscients d'aquesta mancança en el camp de la investigació. Amb intenció de veure els pioners sota una nova llum, la coordinadora del grup, la Teresa Martínez, i jo mateixa vam decidir engegar un fòrum d'animació sobre els orígens. Era una bona oportunitat per donar la paraula als descendents que havien sentit a parlar d'aquell moment històric sempre amb nostàlgia per la deixadesa de les institucions, dels historiadors i dels investigadors. Aquesta publicació vol ser un recull d'alguns dels temes que es van tractar al fòrum, on es van analitzar les raons de l'obscurantisme d'aquesta etapa i com això va afectar als creadors d'aquell període, il·lustradors que tan aviat es reciclaven cap al camp de l'animació com feien la tornada al món del paper traslladant l'edat d'or del cinema d'animació al llenguatge del còmic amb l'editorial Bruguera. Queda molta feina per fer, i nosaltres només hem sembrat una llavor. Esperem que amb aquesta publicació sigui evident que cal repensar el que fins ara ens havien dit del naixement de l'animació. Per bé o per mal, després d'una etapa daurada de l'animació com la dels nostres pioners, ja res no tornarà a ser com abans.

Maria Pagès

FORUM D'ANIMACIÓ 2016

Els dibuixos animats de la primera meitat del segle XX: principals tècniques, estudis i autors precedents dels pioners del cinema d'animació plana a Catalunya

Jaume Duran



Fig. 1 Cartell de *Pantomimes lumineuses* (1888), l'espectacle de teatre òptic d'Émile Reynaud.

L'arribada del cinematògraf d'Auguste i Louis Lumière va acabar amb l'èxit dels espectacles de teatre òptic d'Émile Reynaud i de tot un seguit d'experimentacions i creacions d'enginys i artilugis sobre l'animació i la imatge en moviment.

Reynaud havia ideat l'espectacle el 1888. Es tractava d'una projecció de dibuixos animats, d'una durada d'entre sis i quinze minuts, que utilitzava la combinació d'una llanterna màgica que projectava el fons de l'escena i d'una altra que projectava imatges en moviment mitjançant miralls i lents, sobre centenars de plaques de vidre unides per una banda de tela perforada, la qual estava enrotllada a dues bobines amb maneta que movia manualment. Els dibuixos, generalment pintats a mà i en color, circulaven a 15 imatges per segon, i les obres resultants, conegudes com a *Pantomimes Lumineuses*, es visionaven en el museu Grévin de París, on es va fer més de 12.800 representacions, a les quals van assistir més de mig milió de persones (fig. 1).

En les sessions amb el cinematògraf dels germans Lumière, d'una durada d'entre quinze i vint-i-cinc minuts, els films mostraven vertaderes imatges en moviment, escenes de la vida quotidiana, que es projectaven públicament a 16 fotogrames per segon, dues voltes senceres de maneta, que de fet ja estava mostrant, això sí, de manera individual, en una màquina kinetoscòpia i en pel·lícules disposades en bandes contínues, Thomas Alva Edison. L'èxit era absolut, i el negoci no havia fet més que començar.

I a mida que el cinema es va anar desenvolupant i consolidant com a espectacle de masses, el mitjà va experimentar amb noves tècniques i va desenvolupar un llenguatge propi, i amb argument. El 1906, una d'aquestes experimentacions va permetre dur a terme a la companyia Vitagraph el conegut com a primer film de dibuixos animats de la història, de títol *Humorous Phases of Funny Faces* (fig. 2). En l'obra, hi podem veure com les mans d'un dibuixant van pintant i esborrant diversos rostres i personatges sobre una pissarra negra, i més tard, fins i tot objectes o paraules, també sobre un full en blanc. El seu autor, James Stuart Blackton, havia modificat lleugerament una càmera per tal de poder fotografiar una sola imatge per volta sencera de maneta, procediment que es coneix precisament amb aquest nom, 'volta de maneta'.

Per a la confecció de nous dibuixos animats, la càmera de volta de maneta es va situar verticalment per sobre d'una taula on s'anaven passant el successius dibuixos, i amb els anys, i amb moltes millores, l'aparell es va convertir en l'anomenada 'truca', que era la marca adoptada pel seu constructor francès André Debrie, i que en anglès va rebre el nom *d'optical printing machine* (màquina d'impressió òptica).

Un altre dels grans pioners del cinema d'animació va ser Émile Cohl. La seva primera incursió en el món de l'animació, *Fantasmagorie* (1908) (fig. 3), era d'uns dibuixos de traç blanc sobre fons negre, que anaven patint diverses transformacions, les quals van resultar ser claus en la major part de les seves obres i, en particular, en la sèrie dels *fantoches*, els considerats primers personatges de dibuixos animats de la història, en aquest cas esquemàtics, de siluetes molt nervioses, i que trobem en títols com *Un drame chez les fantoches* (1908) o *Le cauchemar du fantoche* (1908).

Cohl, de qui es calcula que va realitzar més de tres-cents films, va realitzar moltes altres creacions de tota mena. Destaquen, quant a la tècnica de l'animació, el film de dibuixos animats barrejats amb escenes interpretades per actors *Les joyeux microbes* (1909), el de dibuixos animats amb color *Le peintre néo-impressionniste* (1910), el



Fig. 2 Fotograma d'*Humorous Phases of Funny Faces* (1906), de James Stuart Blackton.

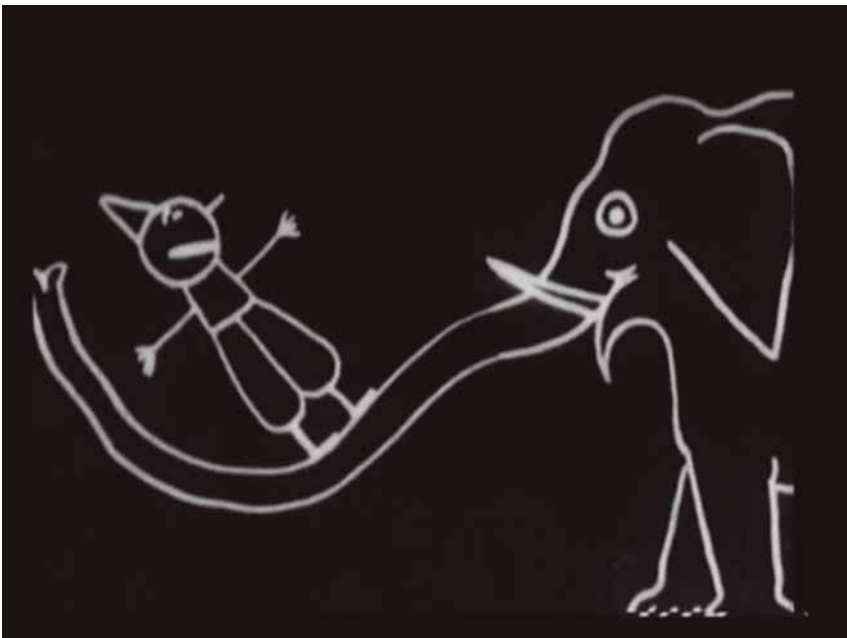


Fig. 3 Fotograma de *Fantasmagorie* (1908), d'Émile Cohl.

de dibuixos animats publicitaris *Campbell soups* (1912), i fins i tot, el d'objectes animats *Les allumettes animées* (1909), el de trucs *La valise diplomatique* (1909) i el de ninots articulats *Le tout petit Faust* (1910). També, va col·laborar amb el dibuixant de tires còmiques George McManus en la creació del nadó entremaliat protagonista de la sèrie *Snookum* (1913), i més tard, amb el dibuixant Benjamin Rabier en la sèrie *Le chien Flambeau* (1917), o amb el també dibuixant Louis Forton en la sèrie *Les aventures des Pieds Nickelés* (1918).

Un altre autor a tenir en compte en aquesta època és el considerat més gran pioner de l'animació nord-americana Winsor McCay, cèlebre des de 1905 per la seva publicació al *New York Herald* de la tira còmica *Little Nemo*, va començar la seva producció precisament amb *Little Nemo* (1910), on va barrejar la imatge real amb els dibuixos animats. El film va estar protagonitzat, doncs, per una banda pel propi autor i uns amics d'aquest, d'entre els que sobresurt Blackton, i per l'altra, òbviament, pel jove personatge amb barret i capa, *Nemo*. Després d'una altra producció interessant, *The Story of a Mosquito* (1912), on un mosquit xucla la sang d'una dorment engreixant-se i engreixant-se fins a rebotar i tacar la pantalla, va realitzar la que serà la seva obra més preuada: *Gertie the Dinosaur* (1914) (fig. 4).

En aquest film també barreja la imatge real, on una vegada més apareixen l'autor i uns amics, i els dibuixos animats d'un dinosaure, *Gertie*, que era femella i que responia a les ordres de l'autor. Aquest va trigar gairebé tres anys a realitzar els prop de deu mil dibuixos amb tinta de paper d'arròs, muntats en cartolines, de què consta l'obra. I per primera vegada, s'utilitzava el mètode conegut com a *system division* (sistema de divisió), 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 si són necessàries. McCay també va descobrir la possibilitat de reutilitzar alguns dibuixos per repetir accions cícliques. Per aquells volts, el productor Raoul Barré utilitzava la barra de pivots perquè els animadors treballessin sobre papers prèviament foradats i subjectats a l'aparell per tal que els dibuixos tinguessin

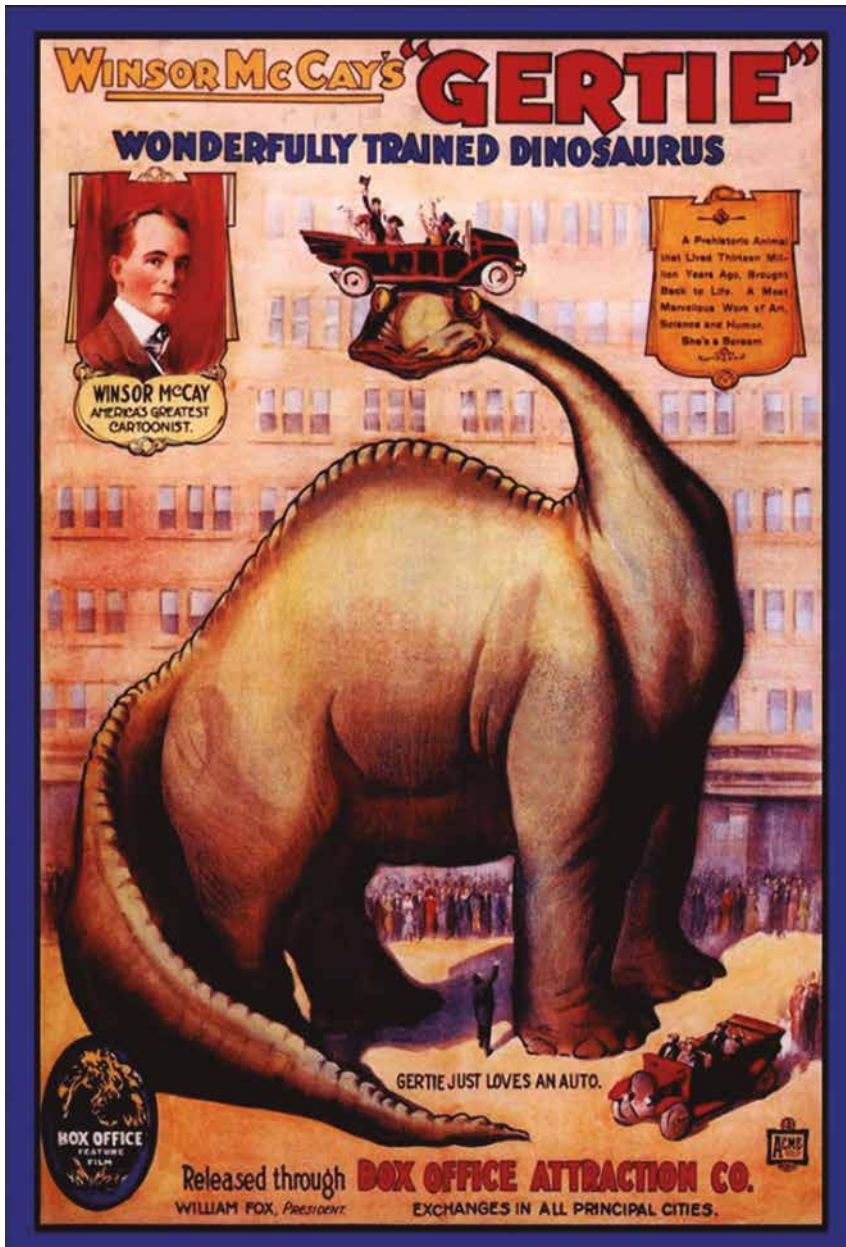


Fig. 4 Cartell del film *Gertie the dinosaur* (1914), de Winsor McCay.

registres fixos, i Earl Hurd patentava els fulls plàstics, o *cels* (cel·luloides), per no haver de calcar en un mateix paper tot el que es veia a la pantalla, permetent de treballar més ràpid, perquè es deixaven fixes les parts que no es movien i s'utilitzava la transparència en les parts que sí que ho feien. Aquesta tècnica dels cel·luloides va ser emprada per McCay per realitzar *The Sinking of the Lusitania* (1918), on amb una animació de caràcter realista es reproduïa l'enfonsament del transatlàntic que va ser abatut pels alemanys el 1915.

Altres idees, més tardanes, com el fet de mantenir les escenes de fons en lloc de dibuixar-les cada cop a mà o l'aplicació d'ombres grises als dibuixos, explotades sobretot per John Randolph Bray i el seu estudi, o l'ús de fons en moviment per on desfilaven els personatges, creat per Bill Nolan, entre d'altres, van ser el principi d'un seguit d'avenços i millores durant els primers anys de producció de dibuixos animats.

A Europa, al llarg de la dècada de 1910, alguns pintors d'avantguarda com Arnaldo Ginna o Léopold Survage treballen amb diverses tècniques d'animació plana, i anys més tard, en concret a Alemanya, destaquen alguns precursors de l'anomenat cinema experimental, tals com Viking Eggeling, amb el seu conegut *Diagonal Symphonie* (1923); Hans Richter, un dels màxims exponents i iniciador del cinema abstracte, representant també de la pintura cubista; i, Walter Ruttmann, amb el seu conegut *Lichtspiel. Opus 1* (1921). A Alemanya, igualment, en aquesta època, destaca Lotte Reiniger, la creadora del film d'animació de siluetes *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926) (fig. 5), un dels primers llargmetratges animats de la història i el primer del continent que es conserva. I a França, Lortac funda la seu dels primers estudis organitzats d'animació, i Berthold Bartosch realitza *L'idée* (1931), situant la càmera en posició vertical sobre una superfície formada per diversos nivells de làmines de vidre on col·loca diversos elements escenogràfics i figures retallades que il·lumina des de la part inferior.

A l'Argentina, Quirino Cristiani té en el seu haver la creació del primer llargmetratge d'animació de la història: *El apóstol* (1917), una sàtira sobre el president electe argentí Hipólito Yrigoyen.

Als EUA, destaquen els germans Max i Dave Fleischer. El 1915, el primer va crear el *rotoscopi*, un aparell que projectava sobre una taula transparent les imatges dels fotogrames d'una pel·lícula d'imatge real per tal que l'animador les calqués i li permetés convertir qualsevol situació en un dibuix animat. Més tard, va dirigir la sèrie de dibuixos animats *Out of the Inkwell* (1919), protagonitzada pel pallasso *Koko*, que emergia del tinter de l'autor, l'èxit del qual li va permetre fundar a continuació el seu propi estudi, l'*Out of the Inkwell Films Inc.*, on el seu germà Dave va fer de realitzador. L'estudi va créixer considerablement i la *Paramount* va acabar distribuint les seves produccions a partir de 1928, època en què va passar a anomenar-se *Fleischer Studios*. Aquí van néixer personatges animats per a la pantalla com el gos amb tret ètnics *Bimbo* el 1929, la caricatura anticipada de la *pin-up Betty Boop* el 1930, el mariner forçut *Popeye* el 1933 i el superheroi *Superman* el 1941. *Gulliver's Travels* (1939) (fig. 6), realitzat amb la tècnica del rotoscopi, va ser el primer llargmetratge dels dos que va produir.

També, als EUA, Otto Messmer va ser l'autor d'un dels personatges més famosos que ha donat el món de l'animació: *Felix the Cat*. De cos negre, amb ulls i boca grans, i orelles punxegudes, Messmer el va idear per a una revista de notícies de la *Paramount*, en va patentar el nom i els drets, i posteriorment els va vendre a Pat Sullivan, que ja n'havia produït uns episodis a la productora estant, el primer dels quals va ser *Feline follies* (1919), i que va popularitzar a bastament.

Un altre dels personatges més cèlebres creat aleshores ha estat, sens dubte, *Mickey Mouse*, sorgit de *Walt Disney Productions*, els estudis d'animació amb més èxit del món, que destaquen, entre moltes altres coses, per haver dut a terme el primer llargmetratge en color de dibuixos animats de la història, *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), amb un nou enginy tècnic, la *càmera multiplà* (fig. 7), capaç de filmar verticalment fins a cinc nivells de profunditat amb làmines



Fig. 5 Fotograma del film de Lotte Reiniger *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926).

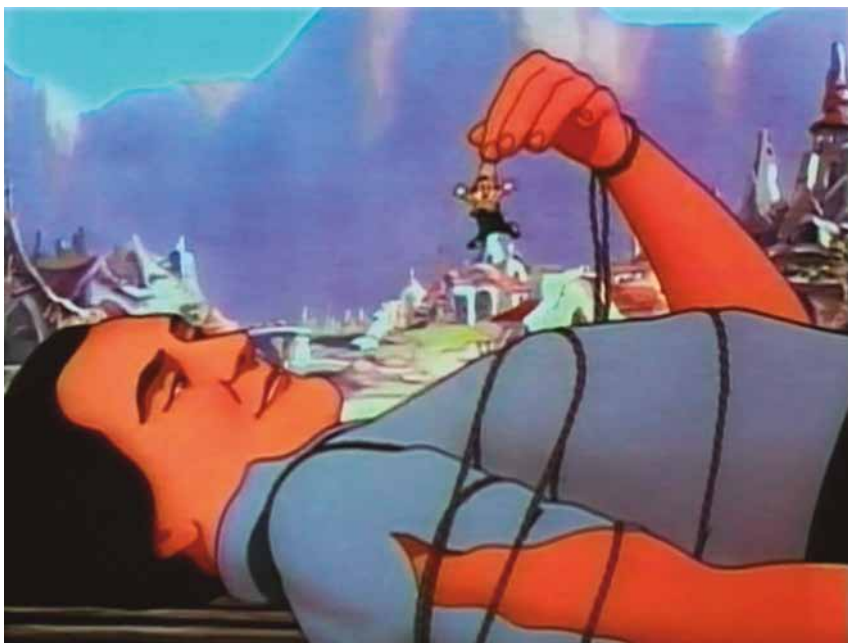


Fig. 6 Fotograma del film *Gulliver's travel* (1939) dels Fleischer Studios.



Fig. 7 Walt Disney davant la càmera multiplà dels seus estudis.

transparents que se sobreposaven respectant una separació màxima de trenta-cinc centímetres.

El seu *anima mater* Walter Elias Disney és sens dubte una de les figures més rellevants de la història del cinema d'animació. El 1924, va crear la productora amb el seu nom a Hollywood, en companyia del seu germà Roy Disney, després de l'èxit que havia tingut la seva sèrie de sis curtmetratges de ficció, protagonitzats per la jove actriu Virginia Davis amb fragments d'animació, inspirats en el personatge d'*Alice's Adventures in Wonderland*. De fet, anys abans, Disney ja havia creat uns estudis anteriorment en col·laboració amb el també dibuixant Ub Iwerks, el 1920, l'*Iwerks-Disney Studio*, i a continuació, amb el seu germà Roy, els *Laugh-O-Grams Films*, on ja havia realitzat uns curtmetratges de dibuixos animats basats en contes populars infantils.

Amb la nova productora, Disney va abandonar la tasca de dibuixant per centrar-se en la de productor, i amb un gran nombre de nous dibuixants, molts dels quals van acabar creant posteriorment la seva pròpia firma, va crear una de les factories més grans del segle XX, i que ha perdurat fins els nostres dies. Va començar produint la sèrie *Oswald the Lucky Rabbit* (1927), que en poc temps va acabar en propietat del dibuixant Charles Mintz després d'un seguit d'enfrontaments legals originats pel seu intent de contractar diversos col·laboradors de Disney per continuar-la pel seu compte i el qual va crear un equip anomenat *Screen Gems*, amb produccions que va distribuir la Columbia.

Aquest esdeveniment, però, va portar a Disney a crear un nou personatge, *Mortimer Mouse*, a qui va canviar el nom per *Mickey*. I comercialitzant amb el seu nom el treball dels seus col·laboradors ja per sempre més, va crear una sèrie de curtmetratges de faules d'animals i plantes narrades amb humor, i musicalitzades principalment per Carl Stalling, amb el títol de *Silly Symphonies*, la primera de les quals va ser *The Skeleton Dance* (1929); *Flowers and Trees* (1932), la primera en color, després que Disney aconseguís l'exclusiva del *Technicolor*

per dos anys; i, *Three Little Pigs* (1933), amb el famós tema musical *Who's Afraid of the Big Bad Wolf?* de Frank Churchill, una de les més populars (fig. 8).

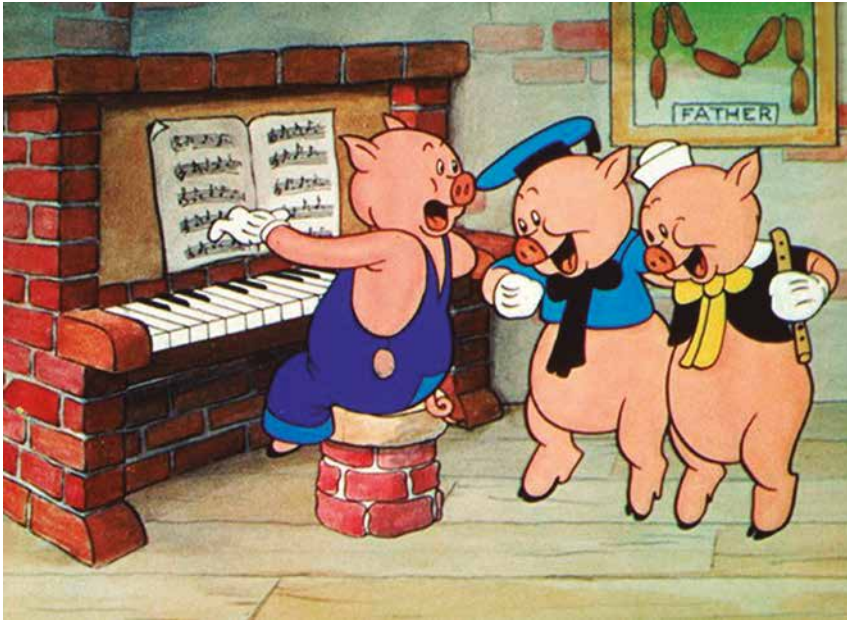


Fig. 8 Fotograma del film de Walt Disney *Three Little Pigs* (1933).

En aquest època, la Columbia va començar a distribuir els seus films, i van aparèixer molts nous personatges rellevants. Més tard es va decidir per dur a terme la realització de *Snow White and the Seven Dwarfs*. El 1938, després del gran èxit obtingut, Disney va emprendre nous projectes com *Pinocchio* (1940) i *Fantasia* (1940), i a continuació, *Dumbo* (1941), *Bambi* (1942) o *The Three Caballeros* (1945).

Més enllà, Paul Terry, el fundador de *Terrytoons* en associació amb Frank Moser, destacava aleshores per haver creat *Mighty Mouse* el 1942, una mena d'híbrid, mescla de *Mickey Mouse* i *Superman*; i, *Heckle and Jeckle* el 1946, dos corbs negres de veus novaiorquesa i anglesa, respectivament. A més, aquest nord-americà té en el seu haver la creació del primer curtmetratge sonor de dibuixos animats de

la història, *Dinner Time* (1928). A banda, Walter Lantz, el fundador dels estudis amb el seu nom, va realitzar el personatge *Andy Panda* el 1939, la idea del qual l'havia originat l'arribada d'un ós panda al zoo de Chicago, i juntament amb aquest, va introduir el boig ocell picot *Woody Woodpecker* el 1940, que en un principi tenia trets molt exagerats, amb una veu horripilant, essent més aviat iconoclasta i violent.

També, la *Warner Cartoons*, el departament d'animació de la *Warner Bros.*, es va gestar el 1929 de la mà de Hugh Harman i Rudolph Ising, antics col·laboradors de Disney, quan Leon Schlesinger va proposar-los de produir els seus films sota el nom de *Looney Tunes*, una expressió inspirada en les *Silly Symphonies* de Disney. Naixia, doncs, una altra sincronització brillant entre els dibuixos animats i el so, que més tard evolucionaria cap a les *Merrie Melodies*. En aquesta època, la *Warner Bros.* va decidir començar a produir alguns dels seus films en color, i ho va fer per primer cop amb el procediment de la *bicromia*, la utilització de dos colors complementaris per aconseguir una àmplia gamma cromàtica, a *Honeymoon Hotel* (1934), una història d'amor frustrada de dos insectes. *Flowers for Madame* (1935) va ser el primer film de dibuixos animats de la Productora en *Technicolor* després que hagués finalitzat el període de l'exclusiva per a Disney. I igualment, la *Warner Bros.* va treballar amb molts personatges. Potser, el més conegut de tots va ser *Bugs Bunny*, que va aparèixer per primer cop a *Porky's Hare Hunt* (1938). La frase "*That's all Folks!*", que l'entremaliat conill pronunciava dirigint-se a l'espectador en acabar cada proposta, amb la peculiar veu de Mel Blanc, va acabar esdevenint tot un referent. I animadors com Frank Tashlin, Friz Freleng, Chuck Jones, Bob Clampett, Robert McKimson o Tex Avery triomfaven en els Estudis.

Del darrer, d'Avery, cal destacar també un altre personatge al marge, el gosset *Droopy*, que apareix per primer cop a *Dumb Hounded* (1943) i del qual va fer una llarga sèrie a la *Metro Goldwyn Mayer* estant. El departament d'animació d'aquesta companyia havia nascut el 1937 i se n'havia encomanat la direcció a Fred Quimby, que va acabar treballant amb Bill Hanna i Joe Barbera, els creadors d'una

de les parelles més conegudes del món de l'animació, *Tom and Jerry*, que fins i tot van protagonitzar films de ficció com *Anchor's Aweigh* (1945) de George Sydney (fig. 9).



Fig. 9 Fotograma del film de George Sydney *Anchor's Aweigh* (1945), on es barreja animació amb imatge real.

En les darreries de la dècada de 1930 i en la de 1940, a Europa, Oskar Fischinger, Len Lye i Luigi Veronesi destaquen a bastança, principalment, pel seu treball experimental, molt lligat a les arts plàstiques. A Rússia, entre d'altres, comença a consolidar-se Ivan Ivanov-Vano, que acabarà duent a terme *Konyok gorbunok* (1947), un llargmetratge que explica la història d'*Ivanushka*, el seu cavall gerperut, una bella princesa i un malvat rei que vol casar-se amb ella. A Egipte, Antoine Salim Ibrahim esdevé el primer cineasta d'animació a fer films amb banda sonora en llengua àrab. Hi sobresurt *Dokdok* (1940). A la Xina, l'animació està representada principalment pels germans Wan. I al Japó, Kon Ichikawa realitzarà *Musume Dojoji* (1947), una adaptació d'una peça kabuki.

Aquests darrers exemples, però, són extraordinaris. Les dues guerres mundials i els totalitarismes a Europa, i el subdesenvolupament i el colonialisme a la resta del món, entre d'altres, no hauran permès l'evolució produïda als EUA (en molts casos gestada, en conseqüència, per autors d'origen europeu que han emigrat del vell continent). Però, ara bé, quan aquí els estudis estaran consolidats, a causa de la seva estricta rigidesa, laboral i artística, apareixeran autors que en voldran fugir, i acabaran creant una productora d'animadors independents com la United Production of America.

En tot aquest context i marc històric precedent i coetani és on s'ha d'explicar l'animació a Catalunya, i per extensió a Espanya, amb produccions de dibuixos animats de Joaquín Xauradó, Jaume Baguñà, Salvador Mestres, José Escobar, Alejandro F. de la Reguera, José María Blay, i un llarg etcètera, i com no, en la producció del primer llargmetratge de dibuixos animats en color europeu, el *Garbancito de la Mancha* (1945) d'Arturo Moreno.

Bibliografia

- A. V. (1998) *Historia general del cine*. Madrid: Cátedra.
- Beck, J. (2004) *Animation Art: From Pencil to Pixel, the World of Cartoon, Anime and CGI*. Nova York: Collins Design.
- Bendazzi, G. (2003) *Cartoons. 110 años de cine de animación*. Madrid: Ocho y medio.
- Cotte, O. (2001) *Il était une fois le dessin animé... et le cinéma d'animation*. París: Dreamland.
- Duran, J. (2008) *El cinema d'animació nord-americà*. Barcelona: Editorial UOC.
- Duran, J. (2014) “La música de los dibujos animados”, en: GUSTEMS, J. (coord.) *Música y audición en los géneros audiovisuales*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Goulart, R. (2004) *The Comic Book Encyclopedia. The Ultimate Guide to Characters, Graphic Novels, Writers, and Artists in the Comic Book Universe*. Nova York: Harper Collins.
- Pons, J. (2002) *El cinema, història d'una fascinació*. Barcelona: Àmbit.
- Thomas, F, i Johnston, O. (1981) *The Illusion of Life: Disney Animation*. Nova York: Disney Editions.
- White, T. (2006) *Animation from Pencils to Pixels. Classical Techniques for the Digital Animators*. Londres: Focal Press.

**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 SL.**

Jaume Baguñà

INTRODUCCIÓ

El perquè d'aquest article

L'origen i desenvolupament del cinema d'animació a Espanya té lloc bàsicament a Catalunya, i ha estat analitzat en els darrers 20 anys en articles especialitzats (Martínez i Pagès, 2015; Martínez i col, 2016) o dins d'obres més generals (Manzanera, 1992; Candel, 1993; Martínez Barrionuevo, 2003; Sánchez Galán, 2010). Aquests treballs es solen centrar en els dibuixants i directors artístics de les pel·lícules, en alguna pel·lícula en concret (p.ex. 'Érase una vez', Martínez i Pagès, 2015), i en un grau molt menor en els productors (com a excepció veure Rimbau i Torreiro, 2008 per al cinema en general). Mentre els noms d'Escobar, Moreno, Muntañola, Cirici-Pellicer, Peñarroya, Tur, Ferran, Ferrándiz i altres són raonablement coneguts per a gent d'una certa edat, els dels productors Balet y Blay, Baguñà, Benet i Millet, ho són molt menys o gens, el mateix que el de les empreses productores *Hispano-Gráfico Films*, *Dibsono Films*, *Estudios Balet y Blay*, *Baguñà Hnos*, *Estela Films* o, la més coneguda d'elles, *Dibujos Animados Chamartín*. Curiosament, productors i empreses productores, molt actius en el dibuix animat a Catalunya entre 1935 i 1950, van desaparèixer a partir de la dècada dels cinquanta mentre els dibuixants es van dedicar a d'altres activitats. Cal preguntar-se i saber el perquè.

Tot producte és fruit de dos factors bàsics: el treball d'una o més persones que executen la feina i el d'una o més persones que financien aquesta execució. En els dibuixos animats, els dibuixants, animadors, i altres tècnics, ideaven, sovint dirigien, i executaven el treball, mentre que un o més d'un productor aportava o procurava el finançament suficient per fornir el lloc físic on fer-ho, el material i els estris per realitzar-ho, així com els sous per pagar adequadament als primers. El resultat havia de ser un producte, que generalment eren pel·lícules, i havia de ser prou atractiu i interessant per vendre'l i treure'n uns beneficis per reinvertir-los en nous productes. Ací es entra el tercer element, molt sovint ignorat: el comprador, el client. En altres paraules, el 'mercat', amb els seus problemes d'escala.

Al meu entendre, l'evaluació incorrecta del mercat, un finançament escàs i insegur, afegit a la forta competència americana, foren les raons per les que el dibuix animat català i espanyol no reeixí com hauria d'haver estat si les condicions hagueren estat diferents. El paper dels productors del dibuix animat en aquest entorn tan poc propici ha estat molt poc estudiat i analitzat i, en certa mesura, s'ha menystingut. Els productors foren un element bàsic del procés; sense ells, l'innegable talent dels dibuixants i animadors no s'hagués materialitzat. Per omplir aquest buit, vull parlar d'un d'ells: el meu pare, Jaume Baguñà i Gili (1907-1994), que va produir una bona part de curtmetratges d'animació tant d'entreteniment com de caire didàctic-científic dels anys quaranta i cinquanta. Per cloure, em pregunto quins motius el van dur, juntament amb altres productors del dibuix animat, a fer una tasca tan feixuga en les condicions tant poc amables de l'Espanya de post-guerra.

LES DADES.

1. El dibuix animat a Catalunya els anys 30s-40s.

Editors, dibuixants, i productors.

Al primer terç del segle XX Catalunya era l'àrea de l'estat amb més diaris, periòdics, i setmanaris de caire polític-satíric, farcits de caricatures i dibuixos de tota mena. Semblantment a d'altres països europeus (França, Anglaterra, Itàlia, Alemanya), això forní un estol

de bons dibuixants disposats a participar en noves iniciatives recolzades per productors amb cert capital i ganes d'innovar. Una d'elles fou la dels dibuixos d'animació empesa per la unió entre el cinema i les historietes, o el que avui en dia anomenem còmics, publicades a diaris i setmanaris.

No en va les dues iniciatives més serioses a Catalunya vingueren de productors associats al món editorial: *Hispano Gráfico Films* poc abans de la guerra civil (1934) amb l'editor Jaume Baguñà Gili i en Salvador Mestres i altres dibuixants, i *Dibsono Films* el 1940 amb l'editor Alejandro Fernández de la Reguera i el dibuixant (i metge) Enric Ferran. Després de la guerra, sota la direcció de Salvador Mestres, i amb Josep Escobar, Joaquim Muntañola i Antoni Batllori com a dibuixants, *Hispano Gráfico Films* va realitzar 11 pel·lícules. Al cap de poc però, l'ombra allargada de Walt Disney provocà desavinences entre Jaume Baguñà i Salvador Mestres; el primer estava decidit a fer les coses com l'americà, que en aquell moment era tècnicament molt superior, i el segon s'havia entestat a fer-ho com ell volia. Tot això, juntament amb les dificultats en el finançament, provocà la sortida de Salvador Mestres mentre la resta de dibuixants romangueren amb Jaume Baguñà a *Hispano Gráfico Films*. Mentrestant, *Dibsono Films* amb Enric Ferran, Francesc Tur, Josep Peñarroya i Federico Sevillano, produeix en la seva curta trajectòria (1940-41) diferents curtmetratges, especialment els del personatge *Don Cleque*.

Ambdues empreses tingueren una vida relativament curta, bàsicament degut a dificultats financeres. El 1941, després d'un seguit de converses entre Jaume Baguñà i el director de *Chamartín Producciones y Distribuciones Cinematográficas S.A.* de Madrid, el Sr. Tomás Bordegaray, i entre el primer i Alejandro Fernández de la Reguera, s'acordà la fusió de Chamartín amb les dues empreses catalanes creant el 2 de Gener de 1942 *Dibujos Animados Chamartín* amb seu a la Casa Batlló de Barcelona i dedicada per complet al dibuix d'animació.

2. Jaume Baguñà Gili: d'aprenent d'editor a productor de dibuixos animats

Jaume Baguñà Gili (figures 1b i 1c) era el gran dels quatre fills de Josep Baguñà i Martra (fig. 1a), editor de l'exitós semanari satíric *Cu-Cut!* (1902-1912) i, sobretot, del molt exitós *En Patufet* (1904-1938). L'èxit d'*En Patufet* es palesa en unes vendes que arribaren a quasi 70.000 exemplars/setmana, resultat del seu gran olfacte empresarial i d'una gran empatia personal que el va fer-se envoltar d'un estol de bons escriptors i d'excel·lents dibuixants com Opisso, Junceda, Cornet, Anglada, Llaveries, Batllori, Becquer i molts altres.

Jaume Baguñà i Gili estudià la carrera de Dret, que no finalitzà, i va arribar a ser jugador de l'equip olímpic d'Espanya de hoquei herba a les Olimpíades d'Amsterdam el 1928. De la mà del seu pare i juntament amb el seu germà Josep Maria (1912-1995) es dedicà a aprendre el món de l'edició. Més inquiet que aquest darrer, Jaume Baguñà explorà altres iniciatives, entre elles el món de l'animació. Malgrat els intents inicials a *Hispano Gráfico Films*, la guerra civil de 1936-1939 ho trasbalsà tot. L'editorial fou confiscada, Josep Baguñà passà a estar a sou i, tot i que *En Patufet* es publicà al llarg de la guerra, el darrer número aparegué el 24 de desembre de 1938. Mentrestant, Jaume Baguñà fou mobilitzat el 1938, fent de conductor de camions a diferents fronts, entre d'altres el de l'Ebre, dels que en tornà afortunadament ilès.

La post-guerra fou encara pitjor. A Josep Baguñà li fou retornada la propietat de l'editorial i l'impremta, però li fou prohibit publicar en català. En no contemplar editar en castellà, el negoci editorial caigué i només romangué la impremta. Mai es recuperà i morí el juny del 1942. El 8 de febrer de 1943 els germans Baguñà creen l'editorial *Baguñà Hnos SL*, dedicada primordialment a la impressió. I com a *Baguñà Hnos* entren a formar part de *Dibujos Animados Chamartín*, creada el 2 de Gener de 1942, fent Jaume Baguñà de productor-gerent.



Fig. 1a
Josep Baguñà i Martra l'any 1905
(1870-1942, Barcelona)



Fig. 1b
Jaume Baguñà i Gili l'any 1942
(1907-1994, Barcelona)

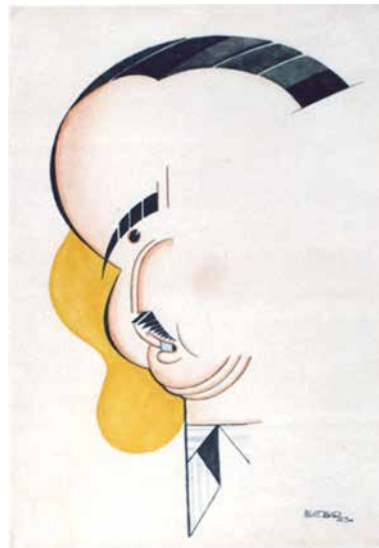


Fig. 1c
Jaume Baguñà i Gili caricaturitzat per
Josep Escobar l'any 1943

3. L'etapa 'daurada' de Dibujos Animados Chamartín (1942-1945)

La creació de *Dibujos Animados Chamartín* uní el notable estol de dibuixants d'*Hispano Gráfico Films* i *Dibsono Films*, tots ells de provada experiència en dibuix animat, amb la potent estructura de producció i distribució de Chamartín que tenia a més l'empara dels Ministeris de l'Estat Espanyol. El més important fou disposar d'un finançament raonable i estable que el fornien Chamartín i en menor grau, i posteriorment, *Baguñà Hnos.*

En els 4 anys que van de la seva creació el 1942 al tancament de la seu de Barcelona el 1945 i el seu trasllat a Madrid, Chamartín produeix sota la gerència/producció de Jaume Baguñà i d'Alejandro Fernández de la Reguera 15 pel·lícules (Taula 1) i alguns curts publicitaris per a magatzems, editorials, pelleteries, i destil·leries (Sanchez Galán, 2010). De les pel·lícules destaquen la sèrie de *Don Cleque* dirigides per Francesc Tur, la sèrie *Civilón* dirigides per Josep Escobar, i uns quaderns qualificats de 'caricatures animades', anomenats *Garabatos*, dirigits primer per Enric Ferran i més tard per Josep Escobar. A part, surten dos personatges més: les dues pel·lícules

PEL·LÍCULES (CURTMETRATGES) DIBUIXOS ANIMATS CHAMARTÍN I BAGUÑA HNOS (1941-1950)			
<i>Pel·lícula*</i>	<i>Productor / Dtor Dibuixants</i>	<i>Any</i>	<i>Productora**</i>
Sèrie Don Cleque (6)	Baguñà / Tur	1941-45	Chamartín
Sèrie Civilon (6)	Baguñà / Escobar	1942-43	Chamartín
Sèrie Garabatos (14)	Baguñà / Tur, Ferran, Escobar	1942-45	Chamartín
Sèrie Zapiron (2)	Baguñà / Escobar	1943-47	Chamartín (1943) Baguñà Hnos (1947)
Sèrie Pituco (2)	Baguñà / Escobar	1943-44	Chamartín
El conejito dice no	Baguñà / Escobar	1949	Baguñà Hnos
El gallito presumido	Baguñà / Escobar	1949	Baguñà Hnos
NOTES			
* Entre parèntesi, nombre de pel·lícules de cada sèrie			
** Chamartín = Dibujos Animados Chamartín			

Taula 1

del nen *Pituco* dirigides per Josep Escobar, i el gat *Zapirón* també dirigida per Escobar del que Chamartín produeix una pel·lícula. El finançament bàsic per a aquests productes, considerats cars i lents de fer, provenia de la productora Chamartín. Part del finançament venia dels guanys que Chamartín treia, amb l'ajut del Ministerio de Industria y Comercio de Demetrio Carceller (1940-1945), de la importació, tot i l'embargament dels productes americans, de llargmetratges que s'exhibien als cinemes amb excel·lent recaptació (per al tripijoc règim-americans, veure León Aguinaga, 2010). Una altra part provenia del lloguer dels curtmetratges produïts per Chamartín als cinemes de tot Espanya, i una petita part de *Baguñà Hnos.*

4. De Dibujos Animados Chamartín a Baguñà Hnos: la davallada del dibuix animat a Catalunya

El 1945, per raons poc conegudes, Chamartín decideix tancar la seva seu de dibuixos animats a Barcelona i traslladar-ne la producció a Madrid. Tot l'estol de dibuixants roman a Barcelona i, amb més o menys grau, dins de Baguñà Hnos. La decisió de Chamartín coincideix amb la fi de la II Guerra Mundial el maig de 1945 amb la victòria aliada. El règim franquista, clarament procliu als feixistes, es troba sol però amb ganes de trencar l'aïllament malgrat la propaganda oficial. 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 la 'qualitat' i 'exemple artístic' del règim, varen perdre aquest atribut i van ser deixats de banda.

Alhora, l'1 de gener de 1943, un decret oficial havia obligat a tots els cinemes d'Espanya a passar el noticiari del règim conegut com a NO-DO (Noticiarios y Documentales) en comptes d'un noticiari, és a dir, d'una sèrie de 10 de la què el propietari del cine n'era abonat, o un documental, o un curt animat o un curt còmic, durant els 30 minuts previs al llargmetratge. Això va fer baixar la demanda dels curtmetratges locals, fet que es va agreujar més a partir de 1945-46 amb l'entrada dels curtmetratges americans de més qualitat tècnica i artística. Aquest conjunt de factors va debilitar molt el finançament

del curtmetratge animat a Catalunya i, malgrat alguns productes ulteriors interessants, va forçar a les productores a conrear altres camps com la publicitat i el cinema animat didàctic-científic. Les darreres pel·lícules produïdes per Baguñà Hnos són la segona de la sèrie *Zapirón*, la de *El conejito dice no* i, la millor al meu entendre, *El Gallito Presumido*, totes sota la direcció artística de Josep Escobar.

En paral·lel, es produeix un fenomen curiós però efímer. Malgrat les dificultats de finançament en un país clarament empobrit, es realitza el primer llargmetratge a Espanya i Europa de dibuixos animats: *Garbancito de la Mancha* (1945) produït per Josep Maria Blay, fet als estudis *Balet y Blay*, i dirigit per Arturo Moreno, que obté un gran èxit de públic i econòmic: va costar 3,8 milions de pessetes i en va recaptar 5,5. Els mateixos protagonistes fan un segon intent el 1948 amb *Alegres Vacaciones* però el resultat va ser molt inferior. El darrer intent seriós va ser produir *La Cenicienta*, de la que Jaume Baguñà obté el 1948 el permís de rodatge del Ministerio. Malauradament no va aconseguir el finançament necessari per dur-la a terme. Al cap de poc, els drets es varen transmetre a *Estela Films SA*, empresa creada amb el finançament de Salvador Millet qui, juntament amb Josep Benet, i sota la direcció artística d'Alexandre Cirici-Pellicer i la de Josep Escobar com a director d'animació, varen fer-ne la versió animada, estrenada el 1950 sota el títol *Érase una vez...* (Pagès, 2013). Tot i el seu innegable valor artístic, no va reeixir ja que amb un cost de 5 milions de pessetes només en va recaptar 300.000. En bona mida, va patir l'estrena paral·lela de la versió de Walt Disney que va tenir un èxit molt gran de públic i de recaptació.

A la dècada dels cinquanta i fins ben entrada la dècada dels seixanta el dibuix animat d'entreteniment a Catalunya i a Espanya havia desaparegut.

5. Del dibuix animat d'entreteniment al dibuix animat publicitari i didàctic-científic. Baguñà Hnos SL i Editorial Científica Cinematogràfica Baguñà

Com hem esmentat abans, l'abandonament de Chamartín dels dibuixos animats dirigeix les productores catalanes a d'altres camps.

Un d'ells és la publicitat; l'altre el dibuix animat amb finalitats didàctiques i científiques. Entre 1942 i 1945 *Dibujos Animados Chamartín* havia produït ja a Barcelona mitja dotzena de pel·lícules publicitàries per a diferents empreses. En marxar, aquesta activitat la continuà en solitari *Baguñà Hnos SL* produïnt des de 1947 a 1953, amb més d'una desena de pel·lícules (Veure Taula 2) (Rivero, 1986; Sánchez Galán, 2010). Es desconeix però si aquestes pel·lícules es conserven i, si així fos, on són.

PEL·LÍCULES PUBLICITÀRIES BAGUÑÀ HNOS S.L. (1947-1953)*		
<i>Pel·lícula</i>	<i>Any</i>	<i>Empresa</i>
El diablo esta de servicio	1947	-----
El castor de la elegancia	1947	Peleterías Rocafort
La gran derrota	1950	OKAL
Invasión	1950	Gargaril
Una idea luminosa	1951	-----
La salud del receptor	1951	-----
Denticlor infantil	1951	-----
Un debut afortunado	1952	-----
La paz del hogar	1952	-----
El pastor Perucho y su rebaño	1953	Lanas El Rebaño
NOTES		
----- Empresa contractant desconeguda		
* Dades tretes de Sánchez Galán (2010)		

Taula 2

La darrera activitat important de Jaume Baguñà Gili al capdavant de *Baguñà Hermanos SL*, i més endavant de l'*Editorial Científica Cinematogràfica Baguñà*, és el dibuix animat de caire didàctic-científic adreçat a professionals mèdics primer i més endavant a col·legis i instituts d'Educació Primària i Secundària. Aquestes dues productores foren les úniques d'aquest caire a Espanya els anys quaranta, cinquanta i inicis dels seixanta. La Taula 3 resumeix les pel·lícules fetes per *Baguñà Hnos SL* i per *Editorial Científica Cinematogràfica Baguñà* des de 1945 a 1961. Les pel·lícules de *Baguñà Hnos* són en blanc i negre i varen ser encarregades per metges de Barcelona per

il·lustrar mecanismes diversos dels sentits i la fisiologia humanes. Així, *Fisiología de la Audición* i *Una excursión al laberinto*, fetes per l'otorrinolaringòleg Dr. Azoy, il·lustren de manera original, en especial la segona, el mecanisme de l'audició. La primera pel·lícula d'aquesta etapa, *Mecanismo de la circulación de la sangre*, i una altra més tardana, *Reacción de la desviación del complemento*, descriuen el funcionament dels aparells circulatori i immunitari. Aquest conjunt de pel·lícules, fetes en paral·lel a les de dibuixos animats de *Baguñà Hnos*, foren dirigides per Enric Ferran, excel·lent dibuixant alhora que metge, qui en va portar la direcció artística i tècnico-mèdica.

Als inicis de la dècada dels cinquanta minven els encàrrecs de pel·lícules per a metges, i puguen les tensions amb els altres germans dins *Baguñà Hnos* que criticaven que es drenessin diners per a productes molt allunyats de la funció principal d'arts gràfiques i impressió. Jaume Baguñà entra aleshores en contacte amb Joaquín Ruiz-Giménez, Ministre de Educación Nacional de 1951 a 1956. La rebuda que aquest oferí al projecte fou molt positiva. El Ministerio va adquirir les pel·lícules fetes anteriorment en blanc i negre i va estimular a Jaume Baguñà a produir tot un seguit de films que havien de tenir el seu vist-i-plau en temes i guions. Aquestes pel·lícules, ja en color, eren de fisiologia i medicina adreçades a l'ensenyament primari i secundari, així com de temes variats que anaven des d'història, geometria i geografia fins a paleontologia (Veure Taula 3). Algunes d'aquestes pel·lícules combinaven dibuix animat, esquemes, maquetes i fotografia real, duraven entre 10 i 26 minuts i es realitzaren en un pis-estudi situat al carrer Muntaner número 22-24, damunt de la impremta de *Baguñà Hnos SL*. En els seus millors moments, l'equip el formaven unes 20 persones entre les que hi havia Enric Ferran, Joan Ferràndiz, Federico Sevillano, Francesc Tur i un bon estol de dibuixants/tes i animadors/es, molts d'ells provinents de *Dibujos Animados Chamartín* i de *Baguñà Hnos SL*.

El 1956, Ruiz-Giménez dimiteix com a ministre i el seu lloc és ocupat fins el 1962 per Jesús Rubio García-Mina. Les relacions entre l'*Editorial Científica Cinematográfica Baguñà* i el Ministerio es

mantenen tot i les queixes del darrer per la lentitud en que es feien les pel·lícules i el seu elevat cost, que rondava les 700-800.000 pessetes per unitat (entrevista a Jaume Baguñà Gili, Fons Jordi Artigas, 1981). En aquesta segona etapa es produeixen més de mitja dotzena de pel·lícules de notable qualitat que des d'aquell moment i fins a mitjans dels anys setanta es van projectar a nombrosos col·legis, instituts i altres centres.

PEL·LÍCULES PUBLICITÀRIES BAGUÑA HNOS S.L. (1947-1953)		
<i>Pel·licula</i>	<i>Area (Camp)</i>	<i>Any</i>
Mecanismo de circulación de la sangre	Medicina (Fisiología)	1945
Fisiología de la Audición	Medicina (Otorrinolaringia)	1947
Reacción de la desviación del complemento	Medicina (Inmunología)	1948
Una excursión al laberinto	Medicina (Otorrinolaringia)	1951
Flexores de la mano	Medicina (Locomoción)	1955
Fisiología de la respiración	Medicina (Neumología)	1956
Tratamiento de los tendones	Medicina (Locomoción)	-----
Tratamiento de las fracturas	Medicina (Osteología)	-----
Fisiología de la digestión	Medicina (Digestología)	1958
Nociones previas para el estudio de la Fisiología	Medicina (Fisiología)	1959
Fisiología del aparato locomotor	Medicina (Locomoción)	1961
Historia de España	Historia	1950
Cuadros sinópticos de la Reconquista	Historia	1954
La ruta de Colón	Historia	-----
La tierra cuenta su historia	Geología	1960
Nociones de Paleontología	Geología	-----
Los ríos	Geografía	1961
Geometría Elemental	Matemáticas	1954
<i>Filmines*</i>	<i>Area (Camp)</i>	<i>Any</i>
Los ojos, la vista y su cuidado	Medicina (Oftalmología)	-----
La fotosíntesis	Biología (Fisiología)	-----
La Prehistoria	Historia	-----
NOTES		
----- Es desconeix l'any de realització		
* Per filmina s'enten un rotlle de 35 mm de pel·licula positivada de 30 a 50 imatges en seqüència i que el professor o instructor anava passant en un projector a mesura que avançava l'explicació. En ús des de 1940 a 1980 i re-emplaçades pels audios i videos. Malgrat el que diu la RAE, no és sinònim de diapositiva.		

Taula 3

6. El final

A finals dels cinquanta i principis dels seixanta, l'*Editorial Científica Cinematogràfica Baguñà* entra en crisi. La raó bàsica era dependre d'un sol client: el Ministerio, el qual, emparat en la seva posició dominant, trigava molt en pagar la feina feta i contra el que no era aconsellable pledejar o barallar-s'hi. Les demores de pagament podien ser d'un any a un any i mig (entrevista a Jaume Baguñà Gili, Fons Artigas, 1981). Mentrestant s'havien de pagar les nòmines de l'equip, el material físic com ara pel·lícula verge, cel·luloide i altres, els materials que es demanava a proveïdors diversos, als estudis fotogràfics, etc,... El resultat van ser noves tensions amb els altres germans Baguñà al demanar Jaume Baguñà crèdit o avals als seus germans i a Bancs i Caixes amb la garantia de pel·lícules encara per fer o pagaments endarrerits del Ministerio. Jaume Baguñà Gili surt de *Baguñà Hnos SL* el 14 d'Octubre de 1959. L'Abril de 1961 *Editorial Científica Cinematogràfica Baguñà* es transforma en societat anònima. El 1962 cesa tot tipus d'activitat.

DISCUSSIÓ.

Perquè el cinema de dibuixos animats no es va consolidar a Espanya?

La terrible Espanya dels quaranta: un país desfet, arruïnat, poc culte, i acientífic

Als anys quaranta, Espanya havia sortit d'una terrible guerra civil. El país estava desfet, arruïnat i aïllat, la demanda de productes de tipus audiovisual era molt escassa i part de la gent més ben formada era a l'exili o represaliada. A més, raons històriques dificultaven empreses d'aquest tipus. Espanya era un país que valorava poc la cultura en sentit ampli i que sempre havia anat a remolc en ciència i tècnica: és la terrible herència del "que inventen ellos" d'Unamuno. A Catalunya, a més, editar, publicar o fer cap producte en català estava prohibit desfent una tradició que s'havia anat consolidant des de finals del segle XIX i principis del XX, amb dècades àlgides als anys vint i trenta. Espanya i Catalunya tenien doncs tots els números perquè

un producte d'entreteniment com aquest no nasqué a la dècada dels quaranta, i malgrat tot ho va fer, bàsicament a Catalunya. Les raons van ser el caràcter emprenedor dels catalans, l'experiència prèvia, tot i que limitada encara, en el camp del dibuix animat, l'estol d'excel·lents dibuixants i la gosadia d'alguns productors en engegar i finançar iniciatives d'aquest tipus.

El paper del règim franquista: de l'ajut a la ignorància

A finals del 1939, iniciada ja la II Guerra Mundial, el nou règim, tot i declarar-se neutral, s'alinea clarament amb els règims feixistes d'Alemanya i Itàlia i en contra dels Aliats. Una conseqüència menor, si bé important pel tema d'aquest article, és el canvi en la política d'importació de pel·lícules, tan curts com llargmetratges, bàsicament americanes. En poc temps el nombre de pel·lícules anglosaxones disminueix tot augmentant el nombre d'italianes i alemanyes. La prohibició d'importar curts i llargmetratges americans coincideix amb l'anomenada *Edat d'Or* del dibuix animat a Espanya, bàsicament amb els productes de *Dibujos Animados Chamartín* (1942-45). En aquest context, els curts espanyols, majoritàriament fets a Barcelona, es vénen bé als cinemes, malgrat que amb l'entrada del *NO-DO* a principis de 1943 surten els primers impediments. En aquell moment, el règim pren la indústria del dibuix animat a Espanya com a mostra del potencial del país, malgrat l'estat en que es trobava, i la subvenciona raonablement, al temps que limita la competència que podien fer als curts americans. Algunes de les pel·lícules reberen la consideració d'Interés Nacional, com fou el cas del llargmetratge *Garbancito de la Mancha*, l'any 1945 i, més endavant, d'*Érase una vez...*, l'any 1950.

Aquesta política canvia l'any 1945 amb la victòria aliada i la pressió de les *majors* americanes i dels seus diplomàtics perquè Espanya importi les seves pel·lícules. S'obra l'aixeta de les importacions i els curts americans inicien la conquesta del mercat espanyol (León Aguinaga, 2010). La coincidència amb la marxa de *Dibujos Animados Chamartín* de Barcelona no és casual, i *Chamartín* deixa de fer

dibuix animat. Els films americans envaeixen les pantalles i el govern franquista ignora i no financia més els productors espanyols.

El paper de la societat civil catalana

Tot i el generós finançament de Balet y Blay dels llarmetratges *Garbancito de la Mancha* i *Alegres Vacaciones*, i el de Millet d' *Érase una vez...*, aquests intents no van tenir continuació. De nou, la competència americana, amb Disney al capdavant, feia molt difícil fer productes rendibles. En el cas d' *Érase una vez...* s'ha dit que, malgrat ser feta en castellà, es pretenia fer un producte que vertebrés les forces disperses del món cultural català: escriptors, guionistes, dibuixants, animadors, maquetistes, gent dels esbarts, dissenyadors, etc,... (*Martínez i col*, 2016). Tot i que aquesta opinió és certa, l'intent no va tenir continuació per una incorrecte avaluació de la situació del cinema d'animació: un mercat interior feble, una competència externa molt forta, i amb un producte millor, i uns productors, tant públics com privats, molt escassos. Des d'aleshores, els esforços i els diners es van canalitzar cap a altres productes de menor cost com revistes, diaris, escoles, esbarts, corals, enciclopèdies, i altres productes culturals que feren una feina molt remarcable pel català, per Catalunya i per la seva cultura. Una feina que el cinema de dibuixos animats, òbviament fet en castellà, mai hagués pogut realitzar.

La desigual competència dels curts i llargmetratges americans: diners, tècnica, i un gran mercat

El 1937 Disney fa en Technicolor *Blancaneus i els set nans* amb un cost de 1,5 milions de dolars de l'època (uns 90 milions de pessetes) avalats amb un crèdit del Bank of America. Els guanys de la pel·lícula foren de 8 milions de dolars; aproximadament uns 480 milions de pessetes de l'època. Per comparar, *Garbancito de la Mancha* va costar 3,8 milions de pessetes amb guanys de 5,5 milions mentre que *Érase una vez...* va costar 5 milions amb guanys de 300.000 pessetes. La comparació fa mal. A més, el color de *Garbancito* i el d' *Érase una vez...* eren molt inferiors al Technicolor americà, que, per cert, estava prohibit importar a Espanya. A més de tots els curts de *Mickey, Donald* i els seus amics,

la factoria Disney a Burbank produeix a partir de 1940 un seguit de llargmetratges que, agradi o no, han quedat en la memòria dels nens d'aleshores: *Pinocho* (1940), *Fantasia* (1940), *Dumbo* (1941), *Bambi* (1942), *Los Tres Caballeros* (1945) (Dobson, 2010). I des del 1950 segueix amb *La Cenicienta* (1950), *Alicia en el país de las maravillas* (1951), *Peter Pan* (1952) i moltes altres més fins arribar, amb Disney ja mort (1966) a *El Libro de la Selva* (1967). L'èxit d'audiència i de taquilla de gairebé totes aquestes pel·lícules va ser molt alt, no només a Espanya sinó arreu del món, i els seus beneficis astronòmics.

Per què aquesta diferència entre el producte americà i l'espanyol? A més d'un aspecte molt important com són les grans diferències en finançament, hi ha altres motius. Primer, l'animació a Estats Units va començar força més aviat; és a dir, aproximadament l'any 1910, i per això es tenia força més experiència que en el cas espanyol. A Espanya hi havia molt bons dibuixants, però això no era suficient. Com comenta Josep Escobar (entrevista, Fons Jordi Artigas, 1981) una cosa era dibuixar; l'altra, fer-ho en moviment, dibuix a dibuix. Escobar es lamenta dels mals de cap i les hores llençades fent una feina que després veia que no era correcte per manca d'experiència i mitjans. A més, els ninotaires estaven acostumats a treballar en solitari i la seva responsabilitat era individual. Per contra, els dibuixos animats eren un treball d'equip i la responsabilitat era compartida. En resum; als Estats Units de 1940 l'animació era ja una indústria. A Espanya, s'estava implantant i era encara mig artesanal.

En segon lloc, les diferències tècniques foren molt importants. El 1915 Max Fleischer inventa el rotoscopi que projecta imatges reals filmades de personatges i/o animals sobre una superfície transparent on s'hi dibuixa a sobre fotograma a fotograma. El 1933 Ub Iwerks, un treballador de Disney, perfecciona la càmera multiplà que dona profunditat en tres dimensions superant de molt els fons bidimensionals de les altres pel·lícules. Per raons pressupostàries, cap d'aquests estris es feren servir a Espanya essent, molt rarament, substituïts per estris més senzills i autoconfeccionats. El resultat era, lògicament, un producte de qualitat inferior.

I en tercer i darrer lloc hi ha el mercat, els clients i els efectes d'escala. Estats Units, a més de ser un país molt més ric que Espanya, tenia un mercat potencial d'habitants 10 vegades superior. Per tant, fet el producte, els guanys que s'en podien treure eren, com a mínim, deu vegades més. Aquest és un aspecte sovint oblidat i quasi mai considerat. El producte havia de ser bo; sinó, no hagués tingut èxit. I en el seu cas, tot i que Disney ha estat titllat de kitsch, sentimentaloides, carrincló i fins i tot neocolonialista, el cert és que els seus productes eren artística i tècnicament molt bons i el seu mercat va ser, al final, tot el món; és a dir, cent vegades el mercat espanyol.

El dibuix animat didàctic-científic: mai posis tots els ous en un mateix paner.

El dibuix animat científic és el cant del cigne del dibuix animat a l'Espanya dels anys quaranta, cinquanta i seixanta. Els metges foren els primers clients de *Baguñà Hnos* i de l'*Editorial Científica Cinematogràfica Baguñà*, però la penúria econòmica, cultural i científica del país no donaven per més. I si bé el Ministerio de Educación Nacional va ser la taula de salvació de Jaume Baguñà, en va ser també, a manca de finançaments privats alternatius, la seva desgràcia i ruïna. Tot i produir més de 18 pel·lícules, algunes de notable qualitat malgrat uns mitjans lluny del que seria òptim, la posició de superioritat i els retards en els pagaments del Ministerio feren inviable una iniciativa absolutament pionera a Espanya i a bona part de països d'Europa. Si l'empresa hagués continuat en condicions, l'adveniment de noves tecnologies de l'animació i de reproducció (vídeos, CDs, i més tard ordinadors) haguessin fet sens cap dubte altament rendibles els seus productes.

REFLEXIÓ FINAL.

Jaume Baguñà i Gili com a productor de dibuixos animats.

A banda dels dibuixants, animadors, i directors artístics, el paper dels productors en el dibuix animat a Catalunya ha estat injustament oblidat i cal reivindicar-lo. Posaren els seus diners, procuraren fons i sovint arriscaren el seu prestigi i 'status'. Jaume Baguñà i Gili

fou un d'ells. Va ser una persona inquieta que, com a productor, va impulsar un producte concret, les pel·lícules de dibuixos animats, i complex en una situació, la de la postguerra espanyola, molt desfavorable. I malgrat això va ser pioner absolut en el cinema d'animació didàctic-científic a Catalunya i Espanya. Tot i l'ajut de determinats 'Ministerios' de l'època, aquest va ser curt i insegur. Malauradament, tampoc va aconseguir la complicitat i confiança d'inversors o financers privats, i va entrar en conflicte amb el seus germans a *Baguñà Hnos* en demanar finançament o avals per productes que ell creia valuosos i de futur. Però la capacitat inversora de *Baguñà Hnos* era molt escassa. És necessari dir però que Jaume Baguñà i Gili era un somiatruites i no era un bon administrador. Barrejava negocis, va demanar crèdits que després no retornà i es va ficar en embolics financers que seria millor que hagués evitat. Això sí; era una persona honesta que mai va ficar-se a la butxaca res que no fos seu.

I la pregunta final: què va dur una persona així a produir un producte complex, en temps tant difícils, amb poques ajudes i davant la competència en paral·lel de l'oncle Walt? Tot i ser impossible d'esbrinar què el va moure, la mera iniciativa individual i uns eventuals guanys, junt al fet d'explorar terrenys poc conreats i amb futur com per exemple el del cinema com a fenomen de comunicació de masses, podrien ser raons suficients. El fet és que ho va fer. Ara bé, tot i fer bons productes, va tenir la sort d'esquena en treballar per a un mercat petit i deprimat i, com molts altres arreu del món, va tenir la mala sort de coincidir en el temps amb el rei indiscutible del dibuix animat del segle XX.

I és per tot això que cal lloar la seva entrega, gosadia i determinació.

Agraïments

A Maria Pagès (Gredits) un agraïment molt especial per haver-me estimulat a entrar de nou en la figura oblidada del meu pare i en el cinema d'animació de l'època. A Rosa Cardona, de la Filmoteca de Catalunya, agrair-li la feina de recuperació, catalogació, i el llistat dels curtmetratges del meu pare. I a Teresa Martínez (Gredits, BAU) i Maria Pagès (Gredits) la invitació a participar aquest abril passat al Fòrum d'Animació 2016.

Bibliografía

Candel, J.M. (1993). *Historia del dibujo Animado Español*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia. 139 pàg.

Dobson, N. (2010). *The A to Z of Animation and Cartoons*. Toronto: The Scarecrow Inc.

León Aguinaga, P. (2010). Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España Franquista. Madrid: Biblioteca de Historia, CSIC.

Manzanera, M. (1992). *Cine de animación en España. Largometrajes 1945-1985*. Murcia: Editum: Universidad de Murcia, 240 pàg.

Martínez, T.; Pagès, M. (2015). *Pioneros del cine de animación en España. Érase una vez..... A: Actas de las Jornadas Científicas: Animation Days*. Barcelona: Publicaciones Gredits/01, pàg 27-45.

Martínez, T.; Pagès, M.; Cubeles, X. (2016). Pioners de l'animació audiovisual en la post-guerra a Catalunya. Comunicació. Barcelona: Societat Catalana de Comunicació, IEC. Vol 33(1), pàg 53-74.

Martínez Barrionuevo, M.L. (2003). *El cine de animación en España (1908-2001)*. Fancy Ediciones.

Riembau, E., Torreiro, C. (2008). Productores en el cine español: estado, dependencias y mercado. Madrid: Cátedra: Filmoteca Española.

Rivero, J.A. (1986). "Cine Publicitario". A: *Historia del Cortometraje*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares. 449 pàg.

Sanchez Galán, M.B. (2010). "La publicidad y la imagen en movimiento: primeros pasos del cine publicitario en España". A: *Pensar la Publicidad* Vol IV, nº1, 79-96.

Enregistraments sonors

Entrevista de Jordi Artigas a Josep Escobar i a Jaume Baguñà (Versió mp3; 25 de Juny de 1981). Fons Jordi Artigas. 1981

Això fou... una vegada

Xavier Cubeles

He sentit parlar de la pel·lícula *Érase una vez ...* des de la meva infantesa. El meu pare, Manuel Cubeles, n'explicava detalls de la seva participació en la producció com a director de l'Esbart Verdaguer. Sobretot ho feia quan alguns dels seus amics venien a casa: en Josep Benet, que va ser-ne el productor, o en Joan Mendizàbal, que era ballarí de l'esmentat esbart i intervingué a l'obra.

Com acostuma a passar en aquestes ocasions, es tendia a comentar sempre les mateixes anècdotes i a remarcar-ne els mateixos detalls. Com el fred que van passar als estudis quan s'enregistraven les imatges de l'Esbart Verdaguer, les diferents solucions que es van haver d'experimentar per dibuixar el cavall que balla el *can-can*, la impossibilitat de posar el títol "La Cenicienta" a la pel·lícula atès que aquest estava en mans de *Walt Disney* per al seu llargmetratge sobre la Ventafocs, l'èxit que van assolir a Venècia, o l'incendi de les oficines d'*Estela Films* ... Finalment, la conversa acabava amb to de nostàlgia tot expressant la il·lusió que tots ells tenien per tornar a veure la pel·lícula: només ho havien fet a la seva estrena el 1950.

A la primavera de l'any 2006 em va arribar la notícia de l'exhibició de la pel·lícula *Érase una vez ...* al Museu de Granollers. L'esdeveniment es produïa en ocasió de l'exposició "Rebels amb causa: Josep Escobar i els seus personatges" produïda per aquest museu. Em dol recordar que vam estar a punt d'anar-hi amb en Josep Benet i el meu pare, però finalment això no va ser possible. Dos anys més tard, en

Josep Benet moria sense haver tingut l'oportunitat de veure-la una altra vegada. El maig de 2013, el meu pare la va poder visionar de nou a casa seva, gràcies a una còpia digitalitzada que ens va mostrar la Maria Pagès¹.

Des d'aleshores, he pogut ampliar els meus coneixements sobre la història dels pioners del cinema d'animació en la Catalunya de la postguerra i, específicament, de la producció d'*Érase una vez ...* gràcies al treball fet conjuntament amb Teresa Martínez i Maria Pagès². Les paraules que compartiré amb vosaltres en aquesta sessió par- teixen dels records transmesos per en Josep Benet i el meu pare, i es completen amb algunes reflexions fetes durant el desenvolupament del treball de recerca realitzat sobre la qüestió aquests darrers anys.

En primer lloc, em sembla necessari contextualitzar el moment històric des de la perspectiva de les persones que el van viure, com el meu pare. És ben sabut que la situació econòmica era catastròfica, que no hi havia llibertats, i que hi havia molt poca o gens de sensibilitat per la cultura. Prenent el cas del meu pare com a exemple, penseu que tenia 19 anys en acabar la guerra. Que amb 17 anys havia format part de la quinta del biberó i que als dos mesos d'estar al front havia caigut ferit a la batalla de La Sentiu de Sió, prop de Balaguer. Molts varen morir durant la guerra, i molts altres -com ell- varen sobreviure però amb el projecte de vida trencat de manera irreversible: ell volia ser intèrpret de dansa o teatre, i això no va poder ser perquè a la guerra el van ferir a la cama. Malgrat els obstacles, però, va esdevenir director d'Esbart dansaire.

En els records del meu pare hi ha referències a les dificultats materials que van haver de superar, i també a les immaterials. Moltes personalitats referents del treball intel·lectual i artístic del país havien mort o s'havien exiliat. Els que seguiren al país es veieren sotmesos

¹ Veure el testimoni d'aquesta trobada a <http://altapolitik.blogspot.com.es/search/label/Manuel%20Cubeles>

² Veure el resultat d'aquest treball a Martínez Figuerola, T., Cubeles, X., Pagès, M. (2016). "Pioners de l'animació audiovisual de la postguerra a Catalunya". *Comunicació. Revista de recerca i d'anàlisi*, Vol. 33, Núm. 1 <<http://revistes.iec.cat/index.php/TC/article/view/140982>>

a una situació d'autarquia econòmica i també cultural, amb nuls o molt escassos intercanvis d'idees i coneixements amb l'exterior, fortament restringits per la manca de llibertats. Recordaven els camins oberts abans de la guerra, però ja no disposaven dels mitjans ni de la llibertat necessaris per a recorre'ls. Majoritàriament transitaven per petits senders oberts gràcies al seu coratge i dins el possibilisme d'aquells anys. El final de la II Guerra Mundial, sense la intervenció dels aliats a l'estat espanyol, va acabar amb les tímides esperances d'alliberament que alguns encara havien sostingut fins aleshores.

El treball desplegat pels pioners de l'animació a Catalunya durant els anys de postguerra cal situar-lo en un entorn d'aquestes característiques. De manera extraordinàriament valenta varen tractar de donar continuïtat als projectes que havien concebut i posat en marxa els darrers anys de la República. *Dibujos Animados Chamartin* va ser la culminació d'aquest esforç, però a finals de la dècada dels quaranta ja mostrava evidències d'esgotament o d'impossibilitat per superar les dificultats existents que, com he dit, eren extraordinàries.

Una segona qüestió que cal destacar és la participació directa de persones i entitats compromeses amb la resistència cultural i política de Catalunya durant la dècada dels quaranta en la producció i finançament d'*Érase una vez...* Aquest és un tret distintiu d'aquest projecte, en relació amb altres produccions d'animació anteriors, i explica que hi intervinguessin persones sense cap vincle amb aquestes activitats com Josep Benet, Alexandre Cirici o el meu pare³.

L'any 1949 es creà *Estela Films* per iniciativa i amb el finançament de Fèlix Millet i Maristany. Fèlix Millet havia estat director del diari democratacristià *El Matí* durant la II República, i va promoure múltiples iniciatives de resistència cultural en la postguerra. La primera producció que va endegar *Estela Films* fou *Érase una vez...*, de la que en fou productor Josep Benet. Des del 1944, Josep Benet era secretari de Fèlix Millet i ambdós havien posat en marxa o contri-

³ Per a més informació sobre aquest entorn cultural veure, Amat, J. (2015). *El llarg procés. Cultura i política a la Catalunya contemporània*.

buït en múltiples iniciatives compromeses amb la recuperació de la llengua i la cultura catalanes. Entre aquestes en podem destacar tres, tant pel seu impacte com pel fet que comptaren amb la participació de persones que posteriorment intervindrien en la realització de la pel·lícula *Érase una vez ...*

D'una banda, la Comissió Abat Oliva que impulsà un procés de reconciliació interna del país al voltant de les festes d'entronització de la Mare de Déu de Montserrat el 1947. D'altra, el grup Miramar que fou un col·lectiu de reflexió que va promoure Maurici Serrahima amb l'objectiu de refer la memòria històrica i poder actuar quan les circumstàncies ho permetessin. La tercera iniciativa a destacar fou l'Esbart Verdaguer, que es proposava la recuperació i la difusió de la cultura catalana a través de la dansa, tenint en compte les dificultats que hi havia per fer-ho a través d'altres expressions culturals donada la prohibició d'ús de la llengua catalana.

Així, en els crèdits de la pel·lícula *Érase una vez ...* s'hi aplegaren junt amb el talent expert en la creació d'animació, com Josep Escobar, Juan Ferrándiz, Francisco Tur, Guillermo Fresquet, Enrique "Dibán" Ferrán o Federico Sevillano, destacades persones compromeses amb les iniciatives de resistència cultural catalana esmentades com Josep Benet, Alexandre Cirici Pellicer, Rafael Ferrer, Manuel Cubeles, Lluís Moreno o Jaume Picas. A més, varen participar en el projecte institucions artístiques de referència de la ciutat en aquells anys: l'Orquestra Simfònica de Radio Barcelona, la Cobla Barcelona, la Cobla Molins, la Capella Polifònica del FAD i el Quartet Vocal Orpheus amb membres de l'Orfeó Català Gracienc.

La participació d'aquestes persones i institucions artístiques del país en un film d'animació s'explica, en paraules de Miquel Porter Moix, 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, M., 1998: 268)⁴. Igualment, la producció del film

⁴ Porter i Moix, M. (1998). "Érase una vez..." , dins Pérez Perucha, J., *Antología del Cine Español*, Ediciones Cátedra, Filmoteca Española, Madrid

constituïa una oportunitat per donar a conèixer continguts fortament arrelats a la identitat cultural de Catalunya, així com alguns dels projectes culturals més exitosos del moment.

Aquest era el missatge que ens donava en Josep Benet quan parlava de la pel·lícula i afirmava que la recuperació de la cultura del país requeria intervenir a tots nivells: mitjançant la promoció d'activitats en l'esfera de la cultura popular i tradicional, amb iniciatives adreçades a minories més o menys il·lustrades, i també en l'àmbit de la cultura de masses emergent aquells anys arreu del món com l'animació. I recordo com remarcava específicament que aleshores Catalunya era un territori de referència en aquest camp a nivell d'Espanya, i possiblement també d'Europa.

A les converses familiars que he esmentat a l'inici d'aquestes paraules, s'explicaven petits detalls il·lustratius del compromís que molts dels que van participar en la producció d'*Érase una vez ...* tenien amb la llengua i la cultura catalanes. Per exemple, en Josep Benet i el meu pare mostraven com en el cartell del dossier de premsa de la pel·lícula hi havia escrit "La Ventafocs" en diferents idiomes, entre els quals també el català, i expressaven la seva satisfacció per haver pogut "colar" el nom en aquesta llengua a la censura (que molt probablement desconeixia que "la ventafocs" era la traducció al català de "la cenicienta" i suposava que era en alguna llengua estrangera). També emfasitzaven que en els crèdits de la pel·lícula no apareixien els noms propis d'alguns dels participants (com en Benet, en Cirici o en Picas) sinó únicament la seva inicial per evitar que els seus noms es publicuessin en castellà. En canvi, el nom del meu pare apareixia complet ja que Manuel s'escriu d'igual manera en català i en castellà.

També es destacava el valor artístic dels continguts de la pel·lícula. Molt especialment els decorats i dibuixos d'Alexandre Cirici, que atorguen al film un caràcter molt singular i diferenciat. Cirici era una figura de referència en la difícil vida cultural de Catalunya

aquells primers anys del franquisme (com també posteriorment), que va treballar incansablement en moltes iniciatives de l'època⁵. Per raó de la seva especificitat, també es feia esment de la barreja d'imatges d'animació i d'enregistraments reals de danses catalanes, interpretades per l'Esbart Verdaguer, a la pel·lícula. Amb això es pretenia donar a conèixer el patrimoni cultural del país a través del cinema, i deixar constància de la vitalitat cultural existent aleshores a Catalunya. Respecte aquest punt, cal assenyalar que aquests enregistraments són els únics que s'han conservat de l'Esbart Verdaguer d'aquells anys (inclosa una escena descartada del muntatge final del film amb el *Ball de Nans d'Olot*, encara en color). Sens dubte, aquests documents tenen un valor cultural específic per a la història de la dansa catalana.

La prova més contundent del reconeixement de la qualitat del film era, indiscutiblement, el guardó obtingut a la XI Mostra de Venècia de 1950. Aquest fet contrastava amb el feble èxit comercial assolit per la pel·lícula, que en Josep Benet justificava pels forts impediments que van tenir en la seva distribució. Ara que s'ha fet públic el dietari d'Alexandre Cirici podem llegir les seves notes del dilluns 18 de desembre de 1950 sobre aquesta qüestió: “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, A., 2014: 152). El film es va estrenar a Espanya, però sense suport del règim. Davant d'això, en Josep Benet considerava que els havien fet el buit per la presència de moltes persones “sospitoses” de simpatitzar amb el catalanisme i la república en els crèdits del film.

D'entre els diversos documents que he consultat relacionats amb la pel·lícula, m'han sorprès especialment el catàleg i el dossier de premsa que es van preparar per a la campanya d'exhibició a Espanya, amb propostes de promoció de la pel·lícula de manera conjunta amb comerços i suggeriments diversos de màrqueting i comunicació. Per exemple, aquests textos contenen recomanacions com les següents:

⁵ Veure Cirici, A. (2014). *Dietari d'un funàmbul. Les llibretes d'Alexandre Cirici Pellicer* (edició de Glòria Soler), Comanegra, Barcelona.

- "... 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 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."
- "... presentar la película en sesión matinal a los niños y niñas acogidos en la beneficencia local."

En un requadre específic, es planteja una clara estratègia de merchandising: *"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."*

Fins es proposen textos per anuncis de radio de 15 segons com aquest: *"'Érase una vez...'; la película que ha costado cinco millones de pesetas, dos años de trabajo, interviniendo centenares de artistas y técnicos para que usted pueda gozar del primer film español que coloca nuestra cinematografía del dibujo animado a una altura mundial. 'Érase una vez...'; el film en cinefotocolor galardonado en la Biennale de Venecia será presentado en el cine*"

Per tant, l'estratègia comercial estava concebuda per assolir un gran impacte de vendes i dissenyada al detall, cosa que finalment no es va poder materialitzar.

Cal recordar, igualment, que el mateix any 1950 arribà a les sales de cinema *La Cenicienta* de Walt Disney. En aquells temps, el règim franquista començava a aspirar a una sortida de la situació d'aïllament internacional, qüestió que es faria efectiva amb els Pactes de Madrid de 1953 i 1955 amb els Estats Units. Certament, es pot suposar que un enfrontament amb la multinacional cinematogràfica nord-americana no hauria estat oportú en aquestes circumstàncies.

A més a més, i des d'una perspectiva general, també cal fer esment de les dificultats que la major part del cinema europeu ha tingut per a competir amb el cinema nord-americà. A diferència d'altres indústries culturals, la indústria cinematogràfica es caracteritza per l'elevat cost de produir els prototips (en comparació a d'altres com l'edició de llibres o d'enregistraments musicals). Per tant, la inversió que es necessita per a fer cinema i el risc que comporta tendeix a ser molt superior en les activitats audiovisuals respecte la resta de sectors culturals. Davant d'això, la dimensió del mercat propi constitueix un factor determinant de cara a la generació d'economies d'escala en aquests sectors. Ja als inicis de segle XX, per exemple, els productors de cinema nord-americans disposaven d'un parc de sales d'exhibició 10 vegades més gran que el de França. Conseqüentment, les principals empreses de producció cinematogràfica nord-americanes (com Walt Disney) van assolir ràpidament una capacitat d'inversió molt superior a la de qualsevol productor europeu.

La resposta que els països europeus han donat a aquest desavantatge competitiu, derivat de la diferent geografia política, cultural i lingüística existent a les dues bandes de l'Atlàntic, han estat les polítiques públiques de suport a la indústria audiovisual, que han estat determinants per al desenvolupament d'aquest sector a Europa. Els pioners del cinema d'animació de Catalunya durant els anys de postguerra no van gaudir, però, d'aquest suport públic.

El desembre de 2014, la Filmoteca de Catalunya celebrà un acte d'Homenatge a Alexandre Cirici-Pellicer, en ocasió del centenari del seu naixement. Aquell dia es va projectar un documental inèdit sobre l'art català produït l'any 1977, titulat *Art català contemporani*, amb Alexandre Cirici com a narrador. El document, obra de Gustau Hernández i Ernest Blasi, és un recorregut històric des dels orígens de l'art contemporani a Catalunya fins l'any 1977. Els primers minuts del documental es dediquen a les primeres dècades del segle XX, anteriors a la Guerra, quan l'art català va viure una de les seves èpoques de major esplendor amb Gaudí, Miró i tants altres. En arribar a la dècada dels quaranta, però, la pantalla ennegreix i en el

documental es considera aquest com un període sense activitat artística remarcable des de la perspectiva de la història de l'art del país.

En aquest mateix acte, m'havien demanat de participar en una taula rodona amb l'encàrrec de parlar de la pel·lícula *Érase una vez ...*, que precisament s'havia produït durant aquests anys de foscor de la història de Catalunya i de la seva cultura. Ho vaig fer en un to lleugerament reivindicatiu, manifestant-me a favor del reconeixement de la importància d'aquests moments de la història en els que, sense herois ni genis, cal que quasi tot comenci de nou.

Per tot el que acabo de dir, i abans d'acabar les meves paraules, vull deixar constància de l'agraïment del meu pare a la Filmoteca per l'esforç que està realitzant en la recuperació d'aquesta obra. Un agraïment que, ben segur, també seria compartit per molts dels que hi van participar i que ja no són amb nosaltres.

El valor d'*Érase una vez ...* és, certament, molt rellevant des de la perspectiva de la història del cinema d'animació del país, i també d'Europa. Molts dels que sou aquí ho sabeu millor que jo. Amb les meves paraules he volgut exposar com aquesta obra també conté referents clau de la història de la cultura catalana, tant pels seus continguts com per les persones i institucions que hi varen col·laborar. I així mateix, i acabo, la recuperació de l'obra que la Filmoteca ha posat en marxa contribuirà a posar llum sobre uns anys foscos de la nostra història, poc coneguts i reconeguts.



Fragment del dossier de presentació del film, en el que apareix la relació de participants a la seva producció. En alguns d'ells, només apareix la inicial del nom per evitar la seva escriptura en castellà com J. Benet-Morell (Josep), A. Cirici-Pellicer (Alexandre) o R. Ferrer-Fitó (Rafael).



Sopar posterior a la presentació oficial de l'Esbart Verdaguer al Palau de la Música Catalana (el 18 d'abril de 1948) al restaurant "El Canari de la Garriga" de Barcelona. A la presència (d'esquerra a dreta): Josep Benet i Morell, Alexandre Cirici i Pellicer, Josep Mainar i Pons, Manuel Cubeles i Solé, Salvador Millet i Maristany, Lluís Moreno i Pallí (i altres 2 persones no identificades).



Cartell promocional d'Érase una vez ..., amb el nom "La Ventafocs" escrit en català al costat lateral esquerre. Els productors de la pel·lícula no van poder titular l'obra amb el nom de "La Cenicienta" perquè aquest estava en mans de la companyia de Walt Disney. Érase una vez ... d'Estela Films i La Cenicienta de Walt Disney es van estrenar el mateix any 1950.

Bibliografia i documentació

Amat, J. (2015). *El llarg procés. Cultura i política a la Catalunya contemporània (1937-2014)*, Tusquets Editores, Barcelona.

Cirici, A. (2014). *Dietari d'un funàmbul. Les llibretes d'Alexandre Cirici Pellicer* (edició de Glòria Soler), Comanegra, Barcelona.

Martínez Figuerola, T., Cubeles, X. Pagès, M. (2016). "Pioners de l'animació audiovisual de la postguerra a Catalunya". *Comunicació. Revista de recerca i d'anàlisi*, Vol. 33, Núm. 1 <<http://revistes.iec.cat/index.php/TC/article/view/140982>>

Porter i Moix, M. (1998). "Érase una vez..." , dins Pérez Perucha, J., *Antología del Cine Español*, Ediciones Cátedra, Filmoteca Española, Madrid.

Webgrafia

Pagès, M., Alta Política. Disponible en <<http://altapolitik.blogspot.com.es/>> [Consulta: 5/06/2016]

**Notes sobre la
recuperació,
conservació i
restauració del cinema
d'animació a la
Filmoteca de Catalunya**

Rosa Cardona

Recuperar i conservar el que ha sobreviscut

La Filmoteca de Catalunya conserva entre els seus fons pel·lícules d'animació en suport cinematogràfic realitzades entre 1910 i 2016. A més d'aquests curtmetratges i llargmetratges, l'animació cinematogràfica és present de manera transversal en molts dels materials conservats (cinema educatiu, publicitat, cinema amateur, joguines cinematogràfiques de principi de segle etc...) Tot i que fins al moment, no s'ha portat a terme des de la Filmoteca una campanya específica de recuperació del cinema d'animació, ja des de la seva creació s'ha anat recuperant material gràcies principalment a donacions i dipòsits fets per a particulars. Crec que cal destacar, el paper que han jugat i juguen els col·leccionistes i especialistes en cinema en la recuperació i conservació dels films. Sovint, és gràcies a ells que les pel·lícules s'han salvat i han estat ells els primers conservadors del film fins que s'ha dipositat a les instal·lacions de les filmoteques.

En el cas de Filmoteca de Catalunya, en els darrers anys s'ha portat a terme preservacions i restauracions d'alguns títols d'animació cinematogràfica i s'ha col·laborat en projectes de difusió amb diverses institucions com ara el MNAC o el CCCB, (*Del éxtasis al Arretrato*, 2010 o *Del trazo al pixel_un recorrido por la animación española*, 2015) Més recentment encara, la Filmoteca ha iniciat amb el restaurador independent Luciano Berriatúa la restauració de *Érase una vez...*(Alexandre Cirici-Pellicer, Josep Escobar, 1950) a partir dels únics materials conservats en 16mm b/n amb l'objectiu de

reintroduïr els colors de la còpia original en Cinefotocolor, procés de restauració que el mateix Luciano Berriatúa ha explicat en aquest *Fòrum*.

El cinema és segurament la manifestació artística més representativa del segle XX i certament, el patrimoni més fràgil. Sustentat sobre suports plàstics químicament molt inestables (el nitrat i l'acetat de cel·lulosa) sovint ha estat sotmès a males condicions de conservació i un mal ús, cosa que ha provocat la seva descomposició i degradació moltes vegades sense remei.

Les pròpies característiques dels films, sumades a la poca sensibilització del cinema com a patrimoni a preservar, han fet que el balanç de la pèrdua patrimonial sigui en casos com la cinematografia espanyola elevadíssim arribant, segons els experts, a més del 90 % en els cas de les produccions realitzades entre 1896 a 1951¹

Aquesta és la realitat amb la que ens trobem les institucions que ens dediquem a la salvaguarda del patrimoni cinematogràfic i aquesta és la realitat de la conservació del cinema d'animació anterior a 1950: moltes produccions no han estat localitzades, molts títols presenten problemes greus de conservació i molts d'ells arriben a nosaltres en còpies úniques en 16mm o 9,5mm de menor qualitat.



Rotlles de negatiu original en procés de descomposició fotografiats en el moment de l'entrada al Centre de Conservació.



Negatiu original de *Publicitat Pectol* (Robert Balsler-Pegsa, 1977).



Fotograma de *La princesa guerrera* (Julio Taltavull 1975).

¹ Alfonso del Amo, conferència presentada durant el curs d'estiu de El Escorial, 1995 dedicat a la conservació i restauració cinematogràfica

Actualment, es conserven a la Filmoteca de Catalunya inventariats i catalogats 1220 films d'animació dels quals 307 són espanyols i catalans. D'aquest tres-cents títols, una tercera part corresponen a materials dipositats com entrega obligatòria per ordre de subvenció (materials que les productores que s'han acollit a alguna subvenció del ICAA o ICEC entreguen per a la seva conservació al Centre de Conservació de la Filmoteca de Catalunya). Més de dos-cents són fruit de dipòsits, donacions o compres de particulars o empreses

Aquestes xifres, evidentment no són representatives de la producció però malauradament tampoc del que es conserva. D'una banda, hi ha molts dipòsits d'animació anterior als noranta encara per catalogar i inspeccionar que no estan recollits en aquestes xifres, i de l'altre, en el cas de produccions actuals, només arriben a la Filmoteca aquelles que s'han acollit a subvencions, quedant fora aquelles produccions més petites i independents.

A grans trets, els fons d'animació provenen de dipòsits que han fet col·leccionistes o especialistes d'aquest gènere com és el cas del fons Joan Gabriel Tharrats (historiador i especialista en la figura de Segundo de Chomón, el cinema mut i el d'animació en particular) o el fons de Pere Tresserra que conserva entre la seva col·lecció molts films d'animació procedents de la distribuïdora barcelonina dels anys quaranta Arajol. Molts dels films, provenen també del dipòsit o donació fet pels propis autors (com ara, el fons dipositat per Robert Balser o per Fermí Marimón) o pels seus hereus (com és el cas dels films publicitaris d'animació dels anys trenta de Josep Serra Massana o el fons cinematogràfic de l'il·lustrador Àngel Puigmiquel que ha estat dipositat recentment i encara està en fase de catalogació i estudi).

Són també objecte d'inspecció els fons procedents dels antics laboratoris cinematogràfics *Fotofilm-Riera* de Barcelona on es conservaven molts negatius originals de produccions d'animació realitzades entre 1950 i 1990 com *La Princesa guerrera* (Julio Taltavull, 1975) o *Històries de amor i massacre* (Jordi Amorós, 1979) recentment restaurades.

Preservar i restaurar analògica i digitalment

Preservar i restaurar en cinema significa sempre duplicar sobre un suport estable químicament com és el polièster. Aquest procés ha estat durant molts anys fotoquímic en la seva totalitat, és a dir: partint d'un original sovint en suport nitrat de cel·lulosa en 35mm o en acetat, 16mm, se n'ha obtingut un negatiu de preservació i còpies d'exhibició. Aquest ha estat el procediment utilitzat pels arxius cinematogràfics des de la dècada dels cinquanta fins el recent tancament dels darrers laboratoris capaços de copiar i processar negatius i còpies en 35mm.

Ja fa més d'una dècada que vam viure un canvi de paradigma tecnològic en la cinematografia: el pas del fotoquímic al digital. Aquest darrer, va començar a utilitzar-se en les fases de rodatge i edició i en els darrers anys s'ha imposat en l'última etapa, la distribució. L'exhibició digital ha estat l'últim canal en convertir-se en completament digital i ha estat, sens dubte, el canal més decisiu. En el moment actual en que totes les pantalles de cinema estan equipades únicament amb projectors digitals, ha canviat el panorama de la indústria i de retruc, el de la conservació cinematogràfica dels arxius. Si ja no són més necessàries còpies en 35mm, la indústria associada a elles (fabricants de film verge, laboratoris de processat i obtenció de còpies, empreses de serveis, maquinaries etc...) s'han vist dràsticament reduïdes i en el cas espanyol, eliminades. L'últim laboratori a Barcelona i la resta de l'estat on es podien realitzar treballs de preservació va tancar fa dos anys i actualment s'ha de treballar en els pocs que queden a Europa.



Copiadora òptica 35mm i 16mm



Original nitrat d'un film de J. Serra Massana (filmet publicitari de *Impermeables el Búfalo*, 1935 ca) i materials obtinguts en el procés de preservació

Des de 2005 amb l'adaptació d'un escàner de diapositives i sobretot, a partir de 2011, en que Filmoteca de Catalunya va adquirir un escàner cinematogràfic amb capacitat d'escanejar a 4K y 6K de resolució d'imatge, es porta a terme un projecte de preservació dels materials més fràgils que conserva la Filmoteca.

Les prioritats de restauració són la col·lecció de films en suport nitrat (films produïts entre 1896 i 1951) i els negatius en 16mm i 35mm lesionats o amb degradació acètica.

Actualment doncs, els processos de preservació són híbrids (fotoquímic-digital-fotoquímic). L'objectiu final és tornar a disposar de negatius i còpies en 35mm en suport polièster, suport que garanteix la conservació a llarg termini tal i com recomanen les directrius dels organismes internacionals dedicats a la preservació cinematogràfica, (veure bibliografia) però es digitalitzen per a poder captar i eliminar ratlles i lesions mitjançant programes de restauració digital.

El flux de treball habitual en una restauració-preservació en un arxiu cinematogràfic es pot resumir en el següent gràfic (fig. 1). D'una còpia de nitrat en 35mm, es realitza un escanejat a 4K, una restauració digital i una transferència a negatiu i còpies en 35mm alhora que se n'obtenen màsters digitals i DCP per a la projecció digital.

És amb aquest sistema que s'han realitzat les restauracions dels films que avui mostrem com a exemples de restauracions de films d'animació: *La Fée aux Fleurs* (Gaston Velle, Pathé Frères, 1905); films Kinematograph-Plank (1901-1910) i *Film publicitari Mirinda*, (Robert Balsler-Pegbar, 1976ca)

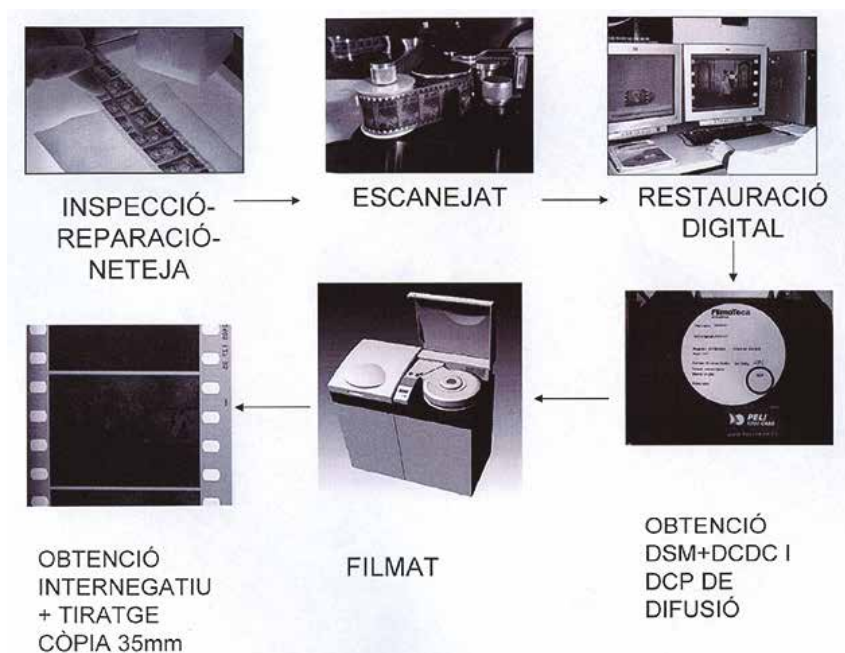


Fig. 1 Flux de treball en les restauracions i preservacions actual

Nota: Les imatges que il·lustren aquest text provenen del fons filmic de la Filmoteca de Catalunya

Bibliografia, Hemerografia, Webgrafia

ACE (Association des cinémathèques Européenes) Position Paper on the Digital. (2016)
A Digital Agenda for the Film Archives a [http// ace.film.eu](http://ace.film.eu)

Challenges of the Digital Era for film Heritage Institutions (2012) European Comission.
Louxembourg: Publication office of the European Union

FIAF (International Federation of Film Archives) (2014) Technical Recommendation on
the deposit and acquisition of D-cinema elements for long term preservation and access
a <http://www.fiafnet.org/pdf/D-cinema>

P.H Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (2005) Núm 56,Sevilla,
Bruzzo,M., Cardona,R., Restauración digital y preservación de cine primitivo. Proyecto
Miquel Porter i Moix de la Filmoteca de Catalunya

**Del paper a la pantalla.
Dibuixants pioners, de
la vinyeta al cel·luloide...
i viceversa**

Jaume Capdevila

L'eclosió del cinema d'animació espanyol no es produeix fins els anys quaranta, una dècada més tard del que hauria hagut de ser a causa del desgavell que va suposar la fratricida Guerra Civil i de les seves conseqüències. Els pioners dels nostres dibuixos animats provenen majoritàriament de les publicacions il·lustrades, i abans de deixar la seva petja en el nou mitjà, han estat entrenant-se com a dibuixants en múltiples revistes i publicacions. Resulta apassionant capbussar-se en les publicacions dels anys trenta i quaranta per comparar estils i detalls estètics que ja eren presents a les vinyetes i les historietes d'aquells pioners que es traslladen a la pantalla, però també a la inversa: descobrir com molts dels recursos narratius i expressius que s'implementen a les historietes i tires còmiques que es publiquen aquells anys provenen al seu torn del cinema.

Viatge als anys trenta

La dècada dels trenta va ser una època en la qual va sorgir una cultura dirigida a les masses, sobretot urbana, i que començava a fruitir de més llibertats. El 14 d'abril del 1931 es proclama la Segona República i amb ella el món editorial es liberalitza pel que fa a continguts, gèneres i restriccions morals. Això es veu clarament "en la apetencia del público por leer y abrirse a los nuevos temas y géneros que llegaban sobre todo desde Estados Unidos". (Martín, A., 2011: 63).

Aquest és el marc en el què es mou l'edició de *tebeos* a Espanya als anys trenta. És una època apassionant durant la qual en el transcurs de molt pocs anys passen moltes coses en tots els àmbits. No sé si cal recordar que l'Espanya dels anys vint va estar marcada per la dictadura de Miguel Primo de Rivera, que, amb la aquiescència de la corona i la classe política, va intentar acabar a base de mà dura amb la conflictivitat social, l'auge de l'anarcosindicalisme, la crisi econòmica, el desprestigi dels partits polítics del règim de la restauració i la tensió separatista a Catalunya. Que no és poca cosa. En realitat, la dictadura no va ser altra cosa que un pedaç que va semblar tota aquella problemàtica postergant la seva explosió fins la dècada següent i la posterior dictadura. La premsa i l'edició es van veure afectades també per la dictadura, especialment per l'omnipresent censura, que va provocar la proliferació d'una premsa i una literatura majoritàriament d'evasió.

Però, per altra banda, durant aquest període es va consolidar el procés de modernització dels grans diaris i revistes i es va anar normalitzant el preu del paper després del desmesurat augment que havia patit durant la Primera Guerra Mundial (Seoane, M.C., 1983: 321). De fet, la dictadura va ajudar a consolidar de manera definitiva la cristallització de la societat, la cultura i la comunicació de masses, especialment a les capitals de província. Va ser un procés de transformació que es va produir de manera semblant al que havia tingut lloc, unes dècades abans, en altres països desenvolupats d'Europa i Nord-amèrica (Gómez, J.LL., 1992: 14). De manera progressiva, es va produir: la incorporació de la dona a la vida pública, la importació de noves modes i maneres de viure i l'apogeu dels espectacles de masses, amb l'ampliació dels grans recintes taurins, la construcció d'estadis de futbol més grans i la multiplicació de sales de projecció. Tot i els espectaculars canvis que es van viure en aquesta dècada, la immobilitat política va comportar una crisi institucional que el 14 d'abril del 1931 convertiria, de la nit al dia, l'Espanya monàrquica en una República. La consegüent agitació política que va succeir a la caiguda de la dictadura, especialment després de la supressió de la censura prèvia el setembre del 1930, va augmentar les tirades dels

diaris i les revistes (Seoane, op. cit.: 322), i assistim a l'aparició de noves capçaleres o a la reparició d'algunes que havien estat suspeses pel règim. L'agitació a la que ens referim es pot comprovar fent un llistat de les publicacions amb algun tipus de vinyeta o historieta que apareguin l'any 1930, que inclou revistes satíriques, infantils i il·lustrades com *Ahora*, *La Política Cómica*, *Cholín*, *Macaquete*, *Pichi*, *El Perro*, *el Ratón y el Gato*, *Gente Menuda* (en realitat, un suplement del diari ABC), *La Alegría infantil*, *Aventuras y viajes*, *Bolín*, *PPT*, *Bobín*, *Don Casto*, *El Foc*, *El Señor Canons*, *La Manxiula*, *L'Escombra*, *El Pebrot*, *El Despertador*, i presumptament siguin del mateix any alguns títols on no consta la data d'edició, com *Biblioteca de la Risa*, *Cinematógrafo Infantil*, *Películas cómicas*, *Tit-Bis*, o *Grandes figuras de la leyenda y de la historia*.

La premsa il·lustrada a començaments dels anys trenta

Un cop es va haver demostrat la seva eficàcia comunicativa i es van haver solucionat bona part dels problemes de reproductibilitat, la imatge consolidava la seva presència a la premsa en entrar a la tercera dècada del segle XX. En realitat, va ser un camp en el qual es va produir una ràpida i constant evolució, oferint al seu creixent públic productes cada cop més treballats i de major qualitat. En el camp de la historieta, resulta apassionant veure com els avenços expressius, les troballes de nous recursos gràfics o narratius i l'evolució de les formes estètiques es desenvolupaven d'una setmana cap a l'altra en les pàgines de la premsa humorística, la premsa il·lustrada i la premsa per nens perquè els diferents tipus de publicacions compartien en el nostre país als mateixos artistes pluriempleats.

A finals dels anys vint, la historieta havia quedat fixada com una part bàsica de la premsa infantil, fet que repercutia en la infantilització del mitjà, reduint el seu llenguatge a nivells poc evolucionats, trivialitzant la seva funció i reiterant temes i arguments, cosa que desapropiava les possibilitats expressives i comunicatives del còmic, al qual es donava, com a màxim, una funció apostòlica o pedagògica (Martín, A., 1978: 105). Degut a això, les millors troballes gràfiques

expressives i narratives no es van donar a la premsa per nens, els editors de la qual produïen productes molt populars, mediocres però competitius (Martín, A., 1978: 93)— sinó a la premsa il·lustrada per adults o a les revistes satíriques, on els mateixos autors podien desenvolupar plantejaments innovadors a nivell gràfic, estètic i narratiu, incloent bafarades, onomatopeies i altres metàfores gràfiques, ja siguin invencions pròpies o recursos importats d'histories publicades a França o Estats Units.

Tres gegants

A nivell comercial, l'any 1930 el mercat està acaparat bàsicament per tres productes similars, encara que amb plantejaments succintament diferents: *En Patufet*, amb 42.000 exemplars de tirada l'any 1927 (Seoane, op. cit.: 316); el *TBO*, amb 150.000 exemplars l'any 1930 (ibídem), i *Pulgarcito*, 50.000 exemplars (Martín, op. cit.: 95). És cert que durant aquells anys es van publicar noves revistes interessants, com ara *Titirimundi* (1924), *Chiquilín* (1924), *Pinocho* (1925), *Macaco* (1928), o *Jeromín* (1929), però són *En Patufet* (especialment a Catalunya), el *TBO* i *Pulgarcito* les que acaparen els lectors, mentre altres publicacions que intenten emular el seu èxit apareixen y desapareixen amb desigual sort, fins l'arribada de *Pocholo* (1931), que, como diu Luís Gasca, «pronto llegará a convertirse en el gran competidor de *TBO* y *Pulgarcito*, alcanzando una tirada de 80.000 ejemplares, en una carrera que sólo iba a interrumpir el final de la guerra» (Gasca, L., 1969: 57).

L'èxit d'*En Patufet* (1904) es basa en la implantació d'un model diferent, molt més modern i atractiu que el de les revistes infantils catalanes anteriors i contemporànies — això és així en el moment de la seva aparició i implantació, durant la primera dècada del segle XX; després, com totes les publicacions d'aquest tipus, es fossilitzarà i serà completament reaci a qualsevol evolució o canvi més enllà de la incorporació amb comptagotes de nous dibuixants i escriptors, i algunes millores tècniques com la incorporació de la quadricromia l'any 1923—, que sumat a la seva voluntat moralitzadora, el seu com-

promís amb els valors del creixent catalanisme democràtic i la qualitat de l'equip artístic – encapçalat per tres mestres com Junceda, Cornet i Llaverías–, la van convertir en la preferida dels nens – i els pares! – durant gairebé quatre dècades (cfr. VV AA, 2004). El *TBO* (1917) es consolida entre el seu públic per la seva inequívoca aposta lúdica (Alary, V., 2002: s. p.) –que no desitja «cansar las jóvenes imaginaciones con arduos problemas ni serias doctrinas (...)» sinó aportar «un algo nuevo, alegre, chistoso»–, combinat, això sí, amb el seu baix preu, una presentació llampant i la forma editorial segura que ofereix continguts editorials constants – encara que el conjunt resulti confús, enfarfegós, però que produeix en el lector una sensació de plenitud-, que permeten la identificació i asseguren el consum (Martín, A., 1978: 93). Per una altra banda, l'èxit de *Pulgarcito* (1921) té molt a veure amb la seva aposta per la interacció amb els seus lectors i la participació dels mateixos en la marxa de la revista, creant la Lliga Espanyola per a la Protecció de les Aus, que més tard s'estendrà a la protecció de les plantes, la lluita contra la blasfèmia i al socors dels nens necessitats, i es va convertir finalment en la Gran Mutualitat Infantil Espanyola, que, segons la mateixa editorial, arribaria als 25.000 membres, el portaveu de la qual era, precisament, la revista editada per *El Gato Negro* (Martín, A., 1978: 64).

Pel que fa a la resta de productes adreçats al públic infantil, amb algunes excepcions, les defineix perfectament Antonio Martín quan diu que els *tebeos* de la dècada dels anys vint eren el resultat de dividir en vuit pàgines un paper de 70x50 cm, obtenint un quadernet vertical de 35x25cm. “Para imprimir se utilizaban máquinas planas de pequeño formato, que a veces permitían imprimir los tebeos de dos en dos” (Martín, A., 2011: 66). Tot i que de manera progressiva es van imprimir la portada a tres tintes i la resta en color, al principi una cara s'imprimia en negre i l'altra a dues tintes. Les imatges es produïen mitjançant gravats perquè la impressió era tipogràfica: “Generalmente estos tebeos no se guillotinan ni grapaban» (Martín, A., 2011: 66).

Un model d'historieta conservador

Si parlem de continguts, en arribar a l'any 1930 hem de reconèixer que la historieta espanyola ha avançat poc perquè, tot i que ja han aparegut alguns productes molt interessants a nivell gràfic o expressiu, la seva poca repercussió comercial ha frenat la seva implantació. A la premsa infantil conviuen dues tipologies d'historieta d'orígens, desenvolupament i necessitats completament diferents. La primera s'origina a partir del fulletó o novel·la per entregues i consisteix en una historieta seriada en la que el dibuix està supeditat al text.

Progressivament, la imatge s'encarregaria de comunicar la història i acabaria relegant el text a una funció redundant fins a convergir en la seva integració. «Desde esa perspectiva y a efectos de una genealogía de la historieta, se trataría de dos ramas diferentes de la narrativa gráfica que llegarán a converger en un mismo sistema expresivo, pero, hasta entonces, los seriales de aventuras se asemejarán aún durante muchos años a folletines ilustrados» (Jiménez, J., 2011: 54).

Però como apunta Antonio Martín, moltes de les historietes infantils de la segona meitat del 1910 i fins a principis dels anys trenta tenien molt text i imatges purament il·lustratives d'aquest. Això no va ser casual sinó que permetia a l'editor de treure al mercat revistes que tenien un temps de lectura major en haver-hi més text. Altres raons que proposa Martín són la preeminència de l'escriptura en una societat amb altes taxes d'analfabetisme o una pressió religiosa i de l'educador que menystenia una instrucció lúdica i basada en la imatge. «De ello quedan abundantes referencias en las acciones de los grupos católicos, que en estos años entraron en la vida pública española y muy especialmente en el campo de la prensa, impulsados por los papas León XIII y Pío X» (Martín, A., 1978: 74).

L'hora del canvi

No serà fins ben entrada la dècada dels trenta, per tant, quan una nova generació de públic, de dibuixants i d'editors, forçats – cal

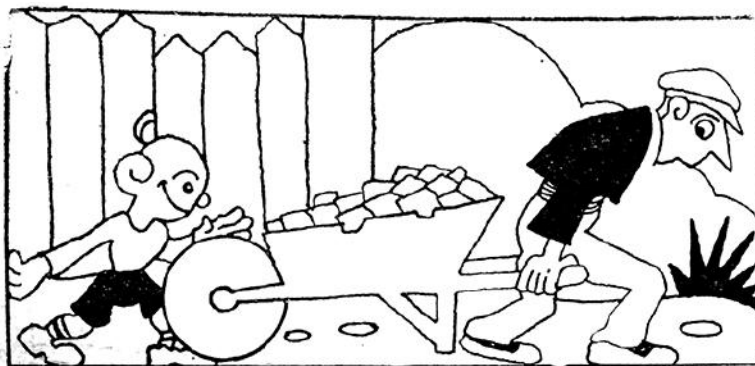
dir-ho – per la irrupció dels còmics nord-americans i l'assimilació massiva de la narrativa cinematogràfica, s'obriran a l'exploració en profunditat de les possibilitats expressives i narratives de la història como a mitjà. Per exemple, la citada *Pocholo* oferiria a partir del 1933 una pàgina setmanal d'història en la qual els autors espanyols – especialment Cabrero Arnal, Moreno, Nit (que es mostrava tremendament eficaç en la traducció del llenguatge cinematogràfic) i Mestres – van convertir en història d'una pàgina una pel·lícula d'animació americana protagonitzada per *Betty Boop*, *Scrappy*, *Puchi* i altres personatges famosos del *star system* animat del moment. El resultat era interessant i ens fa pensar que molts dels recursos expressius que els autors de la dècada dels anys trenta van incorporar a les seves històries en realitat no provenien de los tebeos americans, sinó que es van extreure massivament de las sales de cine (Capdevila, J., 2014: 101-160). Fixem-nos que la major part dels autors puntals d'aquelles revistes va formar part de la generació pionera del cinema d'animació ibèric, i els trobem treballant paral·lelament en aquell mateix moment en els films i curts fundacionals de la història dels nostres dibuixos animats (Artigas, J., 2001: 178-186). Sembla evident que en aquell moment autors i lectors s'adaptaven al mateix temps a les noves narratives, ritmes i codis que arribaven a través de la gran pantalla de forma molt més natural i ràpida. Tot i que, és clar, una cop traduït al paper, aquests acabaven coincidint amb les mateixes solucions que els autors americans – i també el seu públic – ja havien trobat anys enrere.

L'evolució gràfica i l'exploració dels nous recursos del llenguatge del còmic que van dur a terme els autors espanyols s'havia produït molt gradualment fins l'any 1935. Les formes narratives estancades del *tebeo* espanyol havien conviscut amb històries que, segurament sense plantejar-s'ho, ampliaven els límits expressius del gènere. Però l'any 1935 van coincidir dos fets que van precipitar el canvi que s'afirmaria de forma immediata. Per un costat, el novembre del 1934, Hispano Americana de Ediciones va encetar la revista *Yumbo*, i al març del 1935 va aparèixer el primer número de *Mickey*, de l'editorial Molino. Aquestes publicacions van ser la porta d'entrada intensiva

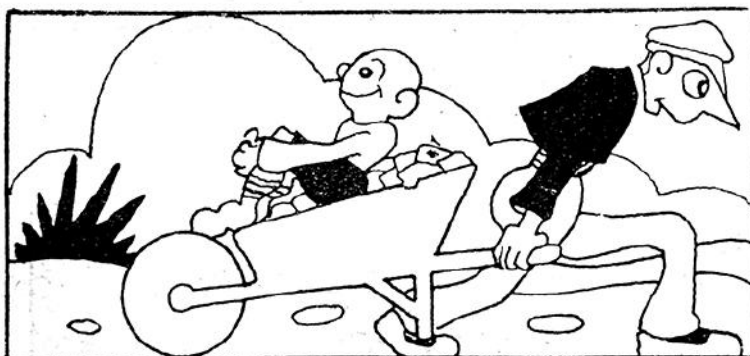
dels còmics nord-americans al nostre país. Material de qualitat, amb un llenguatge narratiu molt més evolucionat i arguments en els que era més important l'acció, l'aventura i la fantasia per sobre la pedagogia, la didàctica i la moralitat superficial, que fascinava a les noves generacions de públic infantil. Tal i com escriu Antonio Martín, a partir de l'any 1934 el còmic americà influirà tant als lectors com als joves dibuixants: «Este cómic no sólo sería un poderoso competidor que rompió el equilibrio del mercado sino que, además, actuó como revulsivo sobre los dibujantes españoles» (Martín, A., 2011: 86). A la revista *Mickey*, per exemple, que a més del material de la Disney va publicar còmics de C. D. Russell, Brandon Walsh, Alex Raymond i Milton Caniff, trobem, al mateix temps, historietes de Cabrero Arnal, Tomás, Sabatés, Moreno, i altres dels dibuixants joves del moment, la qual cosa, segurament, facilitaria i estimularia el contagi de les noves tècniques i recursos entre aquells autors. «Cada autor por separado y todos mirando la obra de todos establecieron las estructuras básicas de la historieta y, al experimentar con la historieta sin palabras, llegaron a comprender la importancia que el guión tiene en la construcción del relato en viñetas» (Martín, A., 2011: 63). Sense exagerar, podem afirmar que a les pàgines d'algunes de les revistes publicades entre el 1935 i el 1936 – *Pocholo*, *Mickey*, o *Gente Menuda* – es van anticipar models i elements del tebeo espanyol que no serien moneda corrent fins ben entrades les dècades dels anys quaranta i cinquanta (fig. 1).

De la pantalla al paper

Però la principal contribució d'aquestes revistes a la nostra historieta és la difusió i consolidació de recursos que avui dia formen part del que anomenaríem la semàntica del còmic. Aquells autors joves que van trobar en una sèrie de publicacions també joves, i el més important, permeables a les noves propostes, no es van limitar a repetir els elements i usos figuratius canònics de la premsa infantil dels anys trenta –la majoria amb un estatut iconològic precís, como poden ser els signes cinètics o les metàfores visuals, que provenien de la premsa humorística– sinó que de forma conscient, o potser no tant, van buscar i van incorporar nous recursos expressius i narratius.



Sense pensar-s'hi gens monta cuita-correns.



Tot satisfef i trempat se sent tot un potentat.



Però el «Rols» ha sofert pana i li han xollat la llana.

Fig. 1 Dibuixos amb l'estil geomètric característic de Melcior Nuibó per al setmanari infantil *Jordi*, 1935.

Recordem de nou la fascinació d'una gran part d'aquells dibuixants pel nou mitjà cinematogràfic, i un contacte continuat amb materials projectats del que tenim coneixement a través de les pròpies publicacions en les que veiem els seus dibuixos per seccions dedicades al cinema. Fins i tot les revistes en les que aparentment no apareix, com ara *Xut!*, una publicació satírica dedicada a l'esport, trobem a cada número un important espai dedicat al cinema, aprofundint en interessants aspectes, no només fent referència a les grans produccions sinó també seguint amb interès les novetats de cinema amateur i experimental.

Per altra banda, el públic dels anys trenta va ser molt porós a l'assimilació d'aquestes novetats, cosa que va afavorir al seu torn nous avenços proposats per un jove planter d'autors que desprenien talent i creativitat. Tal i com ens recorda Umberto Eco, les convencions del llenguatge del còmic pressuposen l'existència d'un codi que emissor i receptor han de compartir (Eco, U., 2006: 169). Els dibuixants d'història estan obligats a dibuixar de manera que els seus lectors siguin capaços de comprendre el que veuen immediatament. Per això, els avenços mai poden ser massa abruptes, encara que s'ha de reconèixer que la sintaxi de la història espanyola va incorporar molts més canvis entre el 1934 i el 1936 que els que s'havien pogut produir entre el 1917 i el 1930.

En aquell moment es va aconseguir finalment, encara que fos de forma progressiva, subvertir la relació de sotmetiment de la imatge a la paraula imperant fins llavors en la història. Els dibuixants van importar, de manera natural, les convencions cinematogràfiques que els lectors van comprendre molt aviat i van incloure-les en el repertori que forma part de la sintaxi del còmic. Encara que, vistos avui en dia, es tracti d'efectes molt rudimentaris, també van experimentar amb el muntatge, el ritme, l'enquadrament i la planificació de les històries que es desenvolupaven sempre en porcions d'una única pàgina per setmana, cosa que va condicionar enormement tots aquests factors, forçant els girs de guió, la seva dosificació i els seus ritmes. De la mateixa manera, van posar en circulació trets d'autor originals que molt aviat van ser acceptats tant per lectors com per

altres autors i editors, modificant algunes costums i usos típics de la premsa infantil fossilitzada fins llavors en els seus models. D'aquesta manera es va consolidar definitivament l'estatus de la imatge com a vehicle de la narració, posant-la finalment al mateix nivell que el text, fet que constitueix una de les característiques essencials de la historieta moderna (Mouchart, B., 2003: 64). També pel que fa a gèneres, temàtiques, trames i arguments, es van atrevir amb nous camins i escenaris, en descobrir als seus lectors que hi ha vida més enllà de l'humor i la moralitat superficial i els lectors van poder descobrir i fruitir de gèneres com l'aventura, la fantasia, el western o la ciència-ficció.

De tornada a la pantalla

Dos mitjans tan propers com el cinema i el còmic, que intenten narrar mitjançant la imatge, és normal que descobreixin, explorin i comparteixin en gran mesura el seu llenguatge i els recursos expressius. Però la fluïdesa entre aquests dos mitjans es troba condicionada en gran mesura per l'atzar del destí. Al nostre país, el dramàtic desenvolupament d'esdeveniments entre el 1936 i el 1939, no tan sols canviaria per sempre la vida de milions de persones sinó que destruiria part del ric patrimoni humà i cultural d'aquesta terra, condicionant-ne el seu posterior desenvolupament.

Sense entrar en cada cas particular, centenars de creadors van veure el seu futur amputat, encarant l'exili o la depuració després de la guerra. Fins i tot aquells qui podríem anomenar "adictes" al nou règim, els que no compartien per a res els ideals polítics dels derrotats, també van sofrir les conseqüències del nou escenari postbèl·lic, en desaparèixer el ric panorama editorial que els acollia, i pel fet que el nou règim no va facilitar noves iniciatives en el camp de l'edició. Moltes de les publicacions dels anys trenta, tot i que els seus editors van escollir el bàndol nacional durant la guerra, un cop finalitzada aquesta no van obtenir permisos administratius per reprendre l'edició de les seves revistes (Virgili, E., 2002: 80) perquè la concessió d'aquests permisos de publicació periòdica regular no va començar a

agilitzar-se fins l'any 1947 (Díaz, J.M., 2009: 263) i que, per exemple, el *TBO* no ho va aconseguir fins l'any 1952 (Guiral, T., 2010: 5).

Tot això va produir una forta frenada creativa en el desenvolupament d'aquests nous mitjans, tot i la seva definitiva consolidació entre el públic. Al mateix temps la incipient indústria del cinema d'animació espanyol es beneficiaria de l'experiència d'aquella generació de dibuixants que havien iniciat la seva carrera a la premsa de la República i que es troben davant un panorama editorial devastat. Als estudis de la productora *Dibujos Animados Chamartín*, amb seu a la Casa Batlló del Passeig de Gràcia entre el 1941 i el 1945, segons Jordi Artigas, «esdevingueren alhora que una sortida econòmica en aquells durs temps de la postguerra, un refugi dels que llavors en deien 'desafectos al Régimen'» (Artigas, J., 2013: 20). *Chamartín* es funda en unir-se dues productores: la *Hispano Gráfico Films* de Jaume Baguñà i *Dibsono Films* d'Alejandro Fernández de la Reguera. Tant Baguñà com Fernández de la Reguera provenen de famílies d'editors de llarga tradició en la premsa barcelonina: el primer era fill de l'editor del *Cu-cut!* i *En Patufet*, i el segon ho era dels editors de revistes com *Lecturas* o *El Hogar y la Moda*. A l'equip dels *Dibujos Animados Chamartín* es reuneixen alguns dels noms que seran puntals de la història de la nostra historieta: Escobar, Urda (fig. 2), Tur, Peñarroya, o Iranzo, entre d'altres. La base del negoci de l'esmentada productora era la fabricació de petits curts animats que complementaven les sessions cinematogràfiques fins la creació de l'obligatori NO-DO, que va acabar amb l'hegemonia catalana d'aquest tipus de material, amb productores com la de Balet y Blay, Diarmo Films, amb Arturo Moreno al capdavant, o Cifesa, de Joaquim Muntañola.

És interessant veure en aquells primer films animats com es recuperen algunes de les dinàmiques narratives que els còmics havien importat, precisament, de la pantalla. Ritme de muntatge, plans, enquadraments i recursos expressius com transicions o el·lipsis, a les quals el públic ja s'havia acostumat gràcies a les pel·lícules mudes i que les vinyetes havien adoptat modernitzant-ne els seus recursos narratius, tornen a la pantalla en els curts animats. De fet, en una de



Fig. 2 Dibuix de Manuel Urda per a la revista *TBO* (1950).

les produccions en les que es rendeix tribut a la historieta de paper és la sèrie *Garabatos*, dels estudis *Chamartín*. El plantejament inicial de l'esmentada sèrie pretén, sense amagar-ho, ser una "revista" de paper traduïda a la pantalla. El subtítol ja indica por on van els trets: "Reportajes, chistes y monigotes animados y comentados". Cada episodi s'articula a partir de breus *sketchs* firmats per diferents autors, fet que li confereix també la característica varietat estilística de la publicació impresa. Els episodis tenen també la seva portada, dedicada a figures populars del món de l'espectacle del moment, amb un dels seus personatges convertit en una caricatura que protagonitza un gag breu: Belmonte, Mickey Rooney, Alady, Greta Garbo o Valeriano León. Després venen peces humorístiques soltes, breus, amb un o varis gags, que ens traslladen immediatament a l'humor de les revistes com el *TBO*, *Buen Humor* o *Gutiérrez*: per la pantalla desfilen personatges que el lector ja coneix i té interioritzats. Enca-

ra més, quan els seus autors són casi els mateixos: els personatges rodanxons d'Urda, els simpàtics ninots d'Escobar, les matrones cubistes de Mihura, els estilitzats personatges de Del Arco... També el tipus d'humor, majoritàriament verbal – a base de jocs de paraules i equivocs –, un humor blanc, l'únic tipus d'humor que durant molts anys estaria permès en aquella Espanya gris de Franco, ens remet a l'humor de les publicacions impreses, en les que el peu de la vinyeta dóna la nota humorística. Fins i tot el format de presentació dels episodis, en els que es reproduceix una revista de paper que se sosté sobre uns llibres, sota la atenta mirada d'una nina, i les transicions entre els diferents gags a base de passar les pàgines de l'esmentada revista, mostren una clara voluntat d'emular una publicació impresa. El resultat, amè, divertit i efectiu, permetrà a la productora treballar amb varis autors a la vegada, creant petits gags simultàniament que després pot muntar al seu gust per tal de confeccionar cada episodi, facilitant i abaratint costos. Tampoc hi ha un gran esforç de guió, ja que en general es tracta de reconvertir gags que provenen del paper. En el cas de l'episodi “Los Señores Álvarez” de Mihura, que s'inclou al *Garabatos* dedicat a Valeriano León, es tracta directament de l'adaptació a la pantalla d'una historieta publicada anteriorment a la revista *Gutiérrez* (Fig. 3).

Esmentem que es tracta d'una bona idea, ja que aprofita la familiaritat del públic amb la publicació de paper i amb les vinyetes publicades pels diversos artistes. En realitat, a mitjans dels anys setanta el realitzador Jordi Amorós reprendrà la mateixa idea per la pel·lícula *Historias de amor y masacre* (1979), on va reunir els principals caricaturistes de la premsa del moment – Perich, Gila, Ivà, Chumy Chúmez, Oscar Nebreda... – per tal de realitzar un film a base d'episodis solts d'elevat nivell satíric i dirigida a un públic adult. És cert que aquest plantejament també limita els recursos expressius de cada episodi, i que el que veiem a cada gag de *Garabatos* són històries molt més lineals que altres episodis, com els de *Civilón*, per exemple, o els del *fakir González*, en els que els recursos visuals i narratius s'utilitzen amb major profusió.

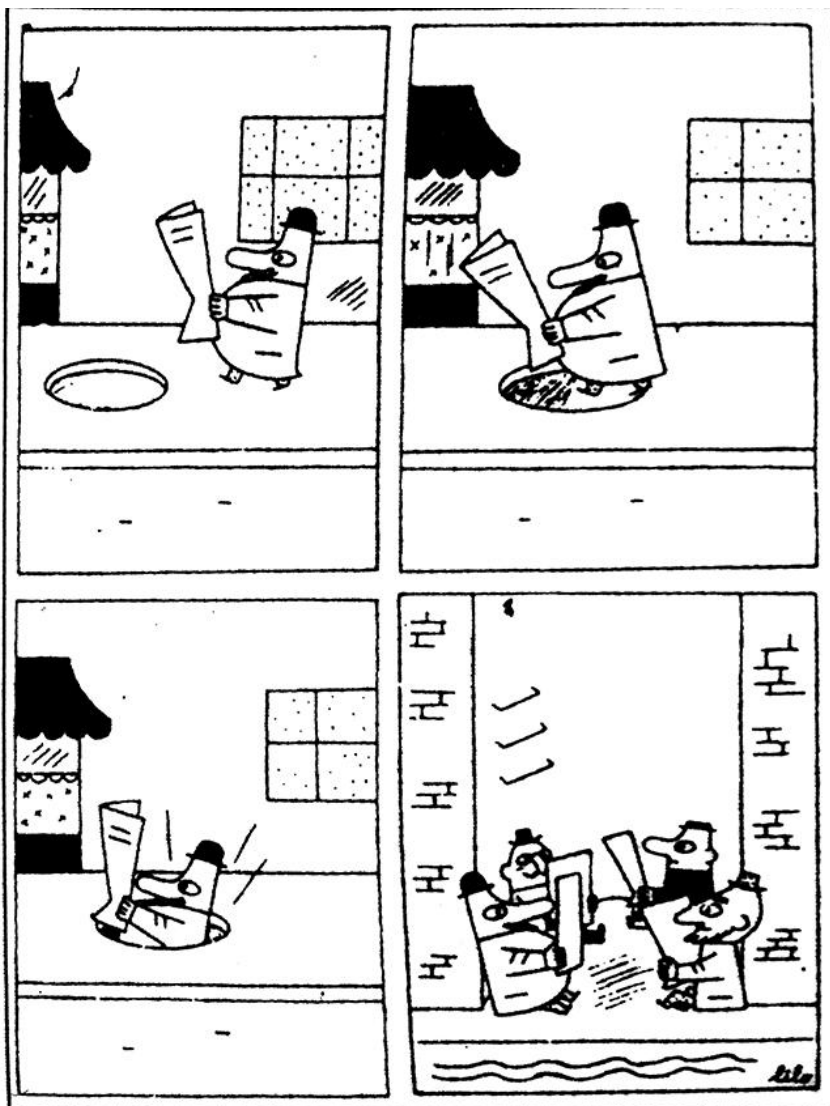


Fig. 3 El señor Caradepato, vinyeta de Mihura publicada a *La ametralladora* el 1938.

Conclusions

A mode de conclusió, deixar constància que, tot i tractar-se de mitjans diferents, la historieta i el cinema d'animació es deuen moltes coses entre ells. Primer perquè comparteixen en gran part les seves necessitats: explicar una història mitjançant la imatge. Però també perquè durant molts anys, per culpa de la precarietat del nostre mercat artístic i laboral, ambdós mitjans es van veure obligats també a compartir autors i creadors. I d'aquesta manera, mentre que en altres punts del planeta els dibuixants poden especialitzar-se, aquí, contràriament, han de ser capaços de diversificar les seves capacitats, combinar varis estils i multiplicar-se laboralment per una simple qüestió de supervivència. Pràcticament la totalitat dels pioners del nostre cine d'animació es van pluriemplear també en les diferents publicacions de l'època, o ho havien fet abans de la guerra, o ho van fer després. Així doncs és inevitable el flux constant d'influències i referències entre els dos mitjans, encara que a mesura que passa el temps cadascú acabaria per trobar i seguir el seu propi camí.

Bibliografia

Alary, Viviane (2002): “La historieta española 1870-1939: Breve reseña”, *Historietas, comics i tebeos españoles*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

Artigas; Jordi (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”, en *Cinematògraf*, 2a. època, 3 (separata).

—— (2013). “Niubó i ‘Dibujos animados chamartín’ a la recerca d’un dibuixant perdut” a *Barret Picat*. Linyola: juny 2013 pàgs. 20-22

Capdevila, Jaume (2013). *L’Esquella de la Torratxa (1879-1939) seixanta anys d’història catalana*. El Papiol: Efadós

—— (2014). “Pocholo. La renovación como estrategia” en *Tebeos. Las Revistas Infantiles*. Sevilla: ACT. pàgs. 101-160

Castillo, Montserrat (1997). *Grans il·lustradors catalans del llibre per a infants (1905-1939)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.

Cuadrado, Jesús (1996). “Diccionario de 100 autores con 100 ausencias” en *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 85.

—— (2000). *De la historieta y su uso : 1873-2000 : atlas español de la cultura popular (2 vols.)*, Madrid: Sinsentido / Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

De Guereñu, Juan Manuel Díaz (2009). “El cómic: procesos de consumo cultural” en *Estudios culturales y de los medios de comunicación*, 19. Pàgs. 263-282

Dueñas Lorente, José Domingo (1994). *Ramón J. Sender (1924-1939): periodismo y compromiso*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.

Eco, Umberto (2006). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets (6a edició).

Gasca, Luis (1969). *Los Comics en España*, Barcelona: Lumen.

Gómez Mompart, Josep Lluís (1992): *La Gènesi de la premsa de masses a Catalunya (1902-1923)*. Barcelona: Pòrtic.

Guiral, Antoni (2010). “TBO: veinte años de una nueva etapa (1952-1972)” en *TBO 1951-1953. Edición coleccionista*. Barcelona: Salvat, pàgs. 5-6

Jiménez Varea, Jesús (2011): “Formas y contenidos. Evolución del lenguaje y de los argumentos en la historieta española” en *Arbor*, Vol. 187, nº Extra 2, pàgs. 43-61.

Martín, Antonio (1972). *50 años de historietas españolas de ciencia ficción*. Barcelona: Martín Editor.

— (1978). *Historia del comic español: 1875-1939*. Barcelona: Gustavo Gili.

— (2001). *Apuntes para una historia de los tebeos*. Barcelona: Glénat.

— (2011): “La historieta española de 1900 a 1951” en *Arbor*, Vol. 187, nº Extra 2, págs. 63-128.

Mouchart, Benoît. (2003). *La bande dessinée*. París: Le Cavalier Bleu.

Seoane, María Cruz, y Sáiz, María Dolores (1983): *Historia del periodismo en España*. Madrid: Alianza Universidad.

Solà i Dachs, Lluís (2005). *La caricatura política i social a Catalunya (1865-2005)*. Barcelona: DuxElm.

Virgili i Carbonell, Eva (2002). “La ilustración para niños y jóvenes en la posguerra: Cataluña 1940-1960” en *Educación y biblioteca*, 129, págs. 78-82

VV AA (2004): *‘En Patufet’, cent anys. La revista i el seu impacte*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

Prensa il·lustrada i animació de la postguerra: el salt dels personatges de paper a la pantalla

Maria Pagès

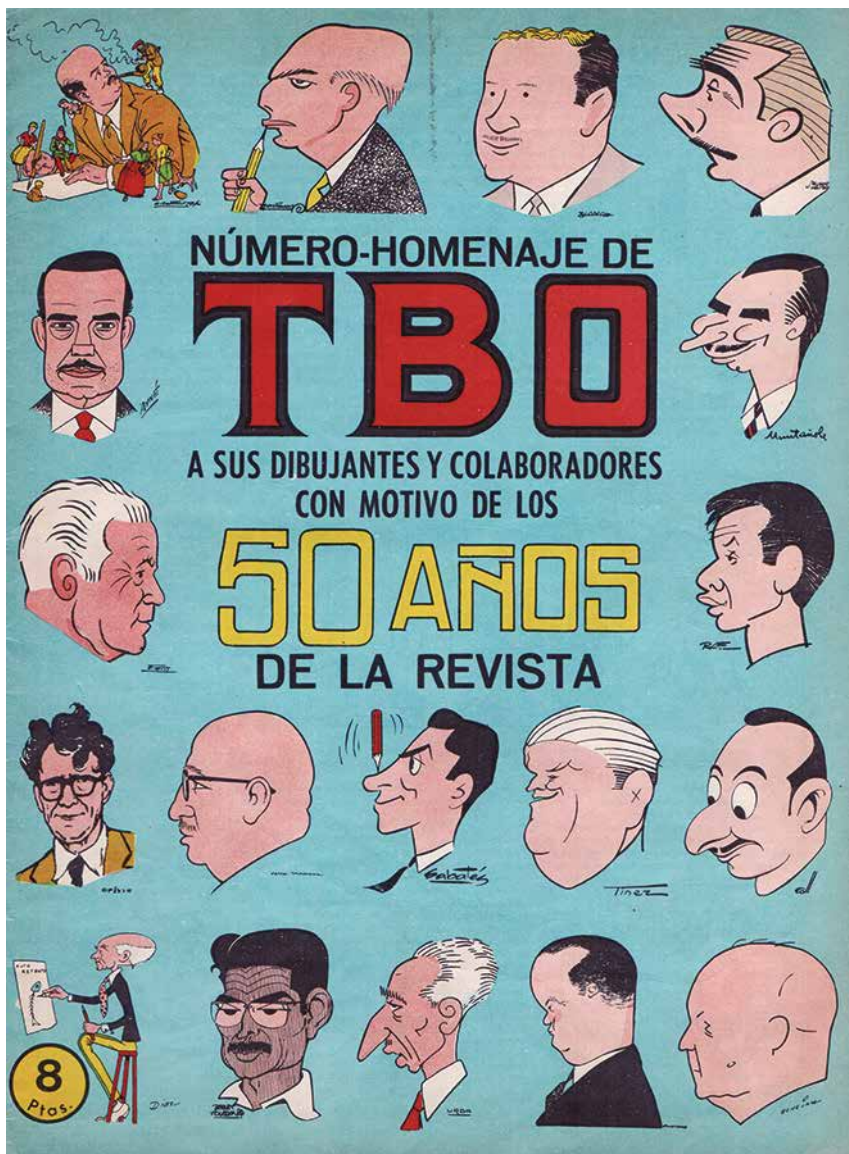


Fig. 1 Portada del TBO en homenatge als seus dibuixats per celebrar el cinquantè aniversari

Si fullegem el TBO de l'any 1967, que a la portada fa un homenatge als dibuixants més emblemàtics de la revista, veurem com més de la meitat van ser animadors als anys quaranta: entre ells, Batllori, Castanys, Mestres, Muntañola, Serra Massana, Urda, Moreno, Bernet Toledano, Díaz i Benejam. (fig. 1)

Aquesta és una dada que ens pot aportar pistes sobre les vinculacions entre la premsa escrita i el naixement de l'animació a Catalunya. A la indústria americana feia més de dues dècades que alguns dibuixants inquiets ja havien aprofitat els avantatges del cinematògraf per donar moviment als seus dibuixos creats per a la premsa. Així va néixer el curt d'animació *Gertie the dinosaur* (1914), on el dibuixant Winsor McCay va animar el dinosaure protagonista manlllevant-lo de les seves tires còmiques (New York Herald, 01-01-1913). (fig. 2)



Fig. 2 Historieta de Winsor McCay al New York Herald l'any 1913 on apareix el dinosaure Gertie, que posteriorment protagonitzarà un curt animat dirigit pel seu dibuixant

La capacitat de l'aparell cinematogràfic de rodar fotograma a fotograma amb un petit gest de manovella obria unes possibilitats insospitades en el camp de l'animació. Els dibuixants d'abans de la Guerra Civil Espanyola, sobretot els més curiosos, van deixar-se seduir per les possibilitats d'aquest mitjà i van fer les primeres temptatives abans de la deflagració. Si seguim la pista de les creacions dels dibuixants catalans que participaven a les revistes de les primeries del segle vint, podem observar com a principis dels anys quaranta faran el salt a la pantalla aquells personatges que havien tingut èxit en el paper. Hi haurà un transvasament del mitjà imprès a l'animació tant per part dels autors com dels seus personatges. Es tracta, doncs, de resseguir les traces d'aquest treball creatiu i trobar els ponts entre ambdós llenguatges a través dels dibuixants polifacètics que van sorgir abans de la Guerra Civil i continuaran la seva tasca després d'aquesta.

Joan Milhomes, el Pere sense por català

Un dels primers dibuixants que traslladen a l'animació el seu personatge dibuixat fou Salvador Mestres (1911-1975). Abans de la guerra, Mestres va començar a dibuixar a la revista *Esquitx* dels germans Baguñà un personatge de molt èxit anomenat *Joan Milhomes* (Artigas, J., 2001: 173). L'any 1935 trobem el mateix personatge a l'editorial Alas que, amb el títol *Colección Pitusa*, publica una sèrie de quaderns d'històries de 28 pàgines de temàtica monogràfica (fig. 3). A *Juanito Milhombres* se li dedica el quart quadern, al costat de *Fèlix el gat* o de *Xarlot*. La mateixa editorial li dedica un conte infantil amb el títol *Milhombres Cow-boy*, una clara paròdia del gènere del western. El *Joan Milhomes* de Salvador Mestres el trobem també a una col·lecció dels germans Bruguera que portava per títol *Alegria Infantil* i que data de l'any 1944 amb el títol *El pequeño Milhombres* (Martín, A., 2000: 136) (fig. 4).

Salvador Mestres va fer els primers intents d'animar el personatge a principis dels anys trenta i aquests van continuar amb posterioritat a

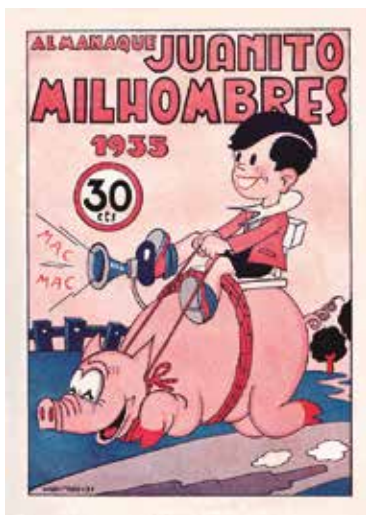


Fig. 3 Almanac de l'any 1935 protagonitzat pel personatge de Salvador Mestres *Juanito Milhombres*.



Fig. 4 Publicació de l'editorial dels germans Bruguera sobre el personatge de Juanito Milhombres, dins la col·lecció *Alegria Infantil*, amb el títol de *El pequeño Milhombres*.

la productora *Hispano Gráfico Films* (1940-1941). La primera versió en cel·luloide del personatge possiblement és el curt animat *Assaig de Dibuixos animats* que l'any 1934 Salvador Mestres va presentar al Concurs del Centre Excursionista de Catalunya. El film no es conserva, com tampoc comptem amb *La rateta que escombrava l'escaleta* que Josep Escobar (Barcelona 1908 - 1994), creador dels bessons Zipi i Zape, va presentar el mateix any al certamen. Tot i així, ens resten dues fotografies d'un fotograma a la revista *Cinema Amateur* del juny de 1934 que vinculen formalment el personatge en paper amb l'animat.

En *Joan Milhomes* de la premsa il·lustrada esdevindria el Juanito Milhombres animat i protagonitzaria l'any 1940 *La isla mágica*. 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. La trama argumental recorda el conte oral originari d'Alemanya més conegut entre nosaltres com *En Pere sense por*, i que consta al recull

dels contes de fades que van fer els germans Grimm a principis del segle XIX. Aquest conte va ser recopilat posteriorment per Joan Amades a Catalunya. En aquesta història de la vora del foc un personatge petit i eixerit acaba matant un gegant demostrant que val més l'astúcia que la força. Aquesta trama argumental també fa referència al tema bíblic de David contra Goliat, que trobem profusament en el món de les arts.

Abans de la guerra, en Jaume Baguñà, editor de la revista infantil *En Patufet*, i en Salvador Mestres havien fet alguns curts de manera experimental, però no és fins després de la deflagració que decideixen prendre-s'ho més seriosament. L'any 1938 Jaume Baguñà crea la *Hispano Gráfico Films*, que esdevé la primera productora espanyola que persegueix fer del dibuix animat un negoci amb cara i ulls. L'equip que va crear la sèrie de *Juanito Milhombres* (fig. 5), produïda per Jaume Baguñà, tenia a Salvador Mestres com a realitzador i comptava amb els dibuixants Joaquim Muntanyola, Antoni Batllori i, posteriorment, Josep Escobar. Les primeres escenes de *La isla mágica* de l'any 1940 mostraven una maqueta en tres dimensions creada per Antoni Batllori, tota una gosadia tècnica pel dibuix animat de l'època (Artigas, J., 1981). Cal esmentar que Antoni Batllori i Jofré (1915-1999) fou un dels deixebles del dibuixant Joan Junceda i va treballar per primera vegada a la revista *En Patufet*, col·laborant posteriorment en altres revistes dels germans Baguñà, com *El Virolet* i *l'Esquitx*, o la revista de sàtira política *Cu-Cut!*. Quan Salvador Mestres comença a dirigir els curts del seu personatge *Joan Milhomes*, Batllori Jofré ja forma part de l'equip d'animació d'aquesta sèrie.

Salvador Mestres realitzaria un total d'onze pel·lícules per a *Hispano Gráfico Films* abans de separar-se'n l'any 1942 per desavinences amb en Jaume Baguñà (Artigas, J., 1981). El 1940 va fer *El diablo oportuno*, *Luz encantada*, *El león y el ratón*, i *Abeja*. El 1941 va dirigir *¡Mecachis que bomberos!*, *Juanito va de caza*, *Si te pica una mosca*, *El torero tarumba* i *Pulgarcito*, que va ser la darrera que Mestres va realitzar per a *Hispano Gráfico Films* (Candel, J.M., 1992:24). Per la



Fig. 5 *Juanito Milhombres* com a protagonista del seu primer curt animat.



Fig. 6 Portada de *Pulgarcito* creada per Salvador Mestres l'any 1942



Fig. 7 Personatge de *Cascabel* creat per Salvador Mestres l'any 1952.

mateixa època, l'any 1942, a la premsa escrita hi trobem el conte de *Pulgarcito*, de l'editorial Bruguera, il·lustrat per Mestres. Salvador Mestres hi dibuixa el personatge del Polzet (o Pulgarcito) amb una caracterització molt propera a la del Joan Milhomes (*Pulgarcito*, 1942) (fig. 6).

Als anys cinquanta aquest jove valent amb androgínia de follet creat per Salvador Mestres tornaria a revifar en els seus contes infantils radiofònics, històries per nens creades per a emissores com ara *Radio España de Barcelona* o la *RKO Radio Films* (Giral, Ll., 1995:32). El personatge protagonista era un noieta que anava guarnit amb cascavells, i per això se l'anomenava *Cascabel* (fig. 7). Els picarols eren l'únic element diferencial, ja que en la resta, amb el seu vestit de follet, barret acabat en punxa i mitges ajustades, s'assemblava molt al *Milhomes* original.

El Fakir González

Un altre il·lustrador d'abans de la Guerra Civil que provarà fortuna en el món de l'animació és Joaquim Muntañola (1914 - 2012). Dibuxant, escriptor, dramaturg i comentarista radiofònic, en Joaquim va començar a dibuixar per culpa d'una osteomelitis, que el va

postrar en un llit durant un any quan en tenia catorze, i se'l va passar llegint Salgari i Jules Verne (García, J., 19-08-2009). En Muntañola va començar a treballar l'any 1930 a la revista de l'editorial Baguñà *L'Esquitx*. Era nebot de l'editor Antoni Muntañola (*Amyc*), fundador de l'editorial Muntañola i dibuixant d'*En Patufet* i *Cu-cut!*. Joaquim Muntañola va ser deixeble de Valentí Castanys i abans de la Guerra Civil va publicar a les revistes de sàtira i política *Papitu* i *El be negre*. Col·laborà amb un acudit diari a *La Vanguardia*, a *El mundo Deportivo*, *El Correo Catalán* i *TBO*. Els personatges que creà al *TBO* són *Cristobalito y Angelina*, *Doña Exagerancia* i *Josechu el Vasco*. És un dibuixant fàcilment reconeixedor pel seu traç ràpid i lliure.

Pel que fa a l'animació, un cop finalitzada la Guerra Civil, Joaquim Muntañola es va unir al productor Francesc Rovira-Beleta per fer les primeres temptatives de dibuixos animats. Posteriorment també va entrar a formar part de l'equip en Josep Escobar, que ja havia treballat a *Hispano Gràfic Films* com a animador. El germà del pioner del cinema Ricard de Baños, Ramon de Baños, va ser qui els va ajudar amb la part tècnica aconseguint confeccionar una truca per rodar els acetats. Van arribar a fer tres curts l'any 1942: *El Fakir González en la selva*, *El Fakir González en el circo* i *El fakir González en la edad de piedra* (De la Rosa, E., 1993:16) (fig. 8). El productor els va vendre a Cifesa, amb música de fons que no hagués de pagar drets. A partir d'aquí García-Beleta va buscar clients que volguessin fer propaganda amb animació. D'aquest projecte en van sortir *Al buen tiempo*, *Instantina*, per a la casa Bayer, i *En busca del príncipe*, per a la Unió Suïssa de Rellotgeria. La productora de dibuixos animats es va batejar amb el nom de CEIDA (Compañía Española Internacional Dibujos Animados S.L) (Artigas, J., 1981).

Escobar i Muntañola creen aquest personatge, un fakir que utilitza les seves insospitades facultats en benefici propi. Crida l'atenció l'episodi de la sèrie *El fakir González en la selva* (1940) en el que el fakir ha de lluitar contra uns africans que se'l volen menjar per poder-se casar amb la filla del cap. En el món del còmic ja hi havia

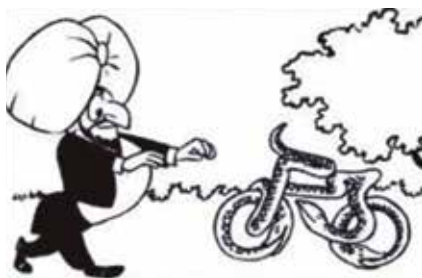


Fig. 8 Dibuix que reproduceix una escena del curt *El Fakir González en la selva* (1942).

hagut nombrosos dibuixants que s'havien atansat a la temàtica dels exploradors en terres desconegudes, i concretament a les africanes. L'època del colonialisme salvatge de finals del segle XIX va promoure un imaginari col·lectiu sobre el continent africà que ràpidament es va expandir a les revistes il·lustrades d'aventures, especialment les dedicades al públic infantil que volia esbargir-se.

L'any 1944 l'editorial Bruguera enceta la col·lecció *Aventuras y viajes*, que per un mòdic preu permet viatjar a una realitat alternativa a la de la postguerra espanyola. Es tracta d'un nou format paral·lel al del tebeo: els *Quaderns d'aventures*, que tindran un tamany variable però sempre horitzontal, a diferència de la verticalitat de les revistes o els tebeos. L'Oest americà, la inhòspita Àsia i l'Àfrica salvatge comencen a bategar en els tebeos de postguerra, i d'aquests es fan ressó els títols animats de *Dibujos Animados Chamartín*.

Tintín al Congo es publica l'any 1931 amb gran èxit però, un cop passada l'època colonial, comencen a sortir escriptors i intel·lectuals que titllen aquest àlbum de racista, ja que els congolesos apareixen com a persones fortament infantilitzades i d'una gran ingenuïtat. Amb *El fakir González en la selva* o *Don Cleque de los monos* trobem els arquetips de la naturalesa indòmita i del colonialisme, així com una sàtira dels tòpics sobre el tema. *Don Cleque* és un Tarzan malastruc que consantment trencarà les expectatives d'un heroi idealitzat que domina la natura, a la manera de Buster Keaton. El *fakir González* ens enfrontarà a una imatge colpidora d'uns exploradors ballant al voltant d'una olla bullent on s'hi cou una noia negra (fig. 9).



Fig. 9 Fotograma del curtmetratge *El fakir González en la selva* (1942).

Vet aquí com l'estereotip de l'explorador bullit dins l'olla indígena es capgira per denunciar el que el colonialisme estava fent en aquella època a través d'una sàtira políticament poc correcta. Un altre dels mèrits de l'argument proposat pel fakir és que el protagonista s'acaba casant amb una noia negra, cosa que la censura segurament no hauria permès si hagués estat el cas d'un film amb actors reals.

Curiosament, uns anys més tard Josep Escobar publica una pàgina del seu personatge *Carpanta* que porta per títol *Carpanta y los salvajes*. L'argument és pràcticament el mateix que el del *Fakir González*, però el final és més cruel. La noia negra salva el *Carpanta* de la presó on l'havia posat el pare d'aquesta però no amb la intenció de casar-s'hi, com creu el malastruc famolenc, sinó per menjar-se'l ella mateixa (fig. 10). Aquí veiem un clar exemple de la laxitud en matèria de censura que patien les revistes il·lustrades. La manca de regulació de la premsa per part del règim, que no dictaria les seves normes fins l'any 1952 (Soldevilla, J. M., i Guiral, A., 2008:22),



Fig. 10 Tira final de la historieta *Carpanta y los salvajes*.

va fer que els dibuixants de tebeos poguessin anar una mica més enllà que el mitjà cinematogràfic degut no tant a la flexibilitat de la censura com a la manca d'un marc legal estable. Això permetia poder arriscar-se més a nivell de continguts amb l'esperança que certs subtextos passessin per alt al censor de torn, que es guiava sovint per criteris purament subjectius.

Les parelles interracials fan fortuna amb el dibuixant Benejam: el seu famós explorador *Eustaquio Morcillón*, nascut l'any 1946 a les pàgines del TBO, va sempre acompanyat del fidel servent negre, *Babalí*, sovint més enginyós que el mateix amo. Marí Benejam i Ferré (1890- 1971) va ser el famós dibuixant de la *familia Ulisses* popularitzada pel TBO després de la guerra i també havia col·laborat amb els *Dibujos Animados Chamartín* en el primer número de la revista animada *Garabatos Tururut* (1942).

Un dels grans dibuixants de referència de Josep Escobar, creador de la sèrie, fou el dibuixant K-Hito, que no per casualitat tenia una parella interracial anomenada *Currinche y Don Turulato*, que a la revista *Pinocho* d'abans de la guerra hi tenia un espai fixe (fig.11). Aquesta revista fou creada a finals del segle XIX a Madrid. Veiem doncs que la figura de l'occidental amb un ajudant de color era molt popular a les



Fig. 11 Tira inicial d'una historieta còmica amb els personatges *Currinche y Don Turulato* de K-Hito a la revista *Pinocho*.

pàgines il·lustrades de l'època, com també la prodigalitat de dibuixar a l'espanyol estàndard amb bigoti i calvície pronunciada, com veurem posteriorment en tractar el personatge de *Don Cleque*.

Per acabar amb els referents del *fakir González*, cal parlar d'un altre fakir que no es deia González però sí *Jalapaja* i era de la Mancha, un referent topogràfic que el seu autor recuperaria a la primera pel·lícula espanyola de dibuixos animats (fig.12). L'autor tant del fakir Jalapaja com de *Garbancito de la Mancha* és el dibuixant i animador Artur Moreno (1909-1993). Seguint l'argument del fakir González d'Escobar, el *fakir Jalapaja* va a parar a mans d'uns caníbals que se'l volen menjar i acaben coronant-lo rei en afalagar el monarca amb objectes occidentals. Artur Moreno també fou un dels dibuixants que saltarien de les pàgines de la revista *Sigronet* a l'animació sense abandonar del tot el nom d'aquesta publicació, que traduiria al castellà per fer-ne un llibre amb Julio Pemartín que l'any 1945 es convertiria en el primer film d'animació d'animació europeu: *Garbancito de la Mancha*.

Fu-Aguarrás o el terror groc

La necessitat d'evasió de la generació de la postguerra era prou gran com per oferir a la quitxalla vies d'escapament prometenent països remots on contextualitzar els herois. Un altre paradís objecte de desig va ser l'extrem orient, que serà evocat amb títols tan suggestius de l'editorial Bruguera com *El amuleto Chino* o *El Dragón Escarlata*. El dolent sempre és un oriental amb ànsies de poder que, a diferència dels dòcils i passius africans, s'encara a l'heroi blanc per obtenir el què vol. La temàtica oriental en el còmic es popularitza de la mà d'Hergé amb *El Lotus blau* l'any 1934, àlbum nascut en el context de l'ocupació japonesa de Manxúria i la no intervenció dels europeus. En realitat, Manxúria esdevindrà a partir de llavors un protectorat japonès, un estatus amb el qual no estaran d'acord els Estats Units, i això forçarà la seva entrada a la Segona Guerra Mundial.



Fig. 12 Historieta d'Artur Moreno per a la revista Pocholo l'any 1936; *Aventuras de Jalapaja*.

Des dels dibuixos animats catalans, el tema orientalista es tracta a partir de la paròdia del film nordamericà *Los tambores de Fu-Manchú* (*The drums of Fu Manchú*), dirigit per John English i William Witney l'any 1940. El malvat *Fu Manchú* va ser originalment creat l'any 1913 per l'escriptor de novel·la políciaca Sax Rohmer, i se n'han fet nombroses adaptacions com l'esmentada de dibuixos animats a

casa nostra, que duia per títol *Los tambores de Fu-Aguarrás* (1945) (fig.13). El terror groc naixia a Espanya a resultes de l'Imperi Espanyol a les Filipines. Tant Xina com el Japó eren possibles agressors del dèbil poder espanyol a l'illa, i creixia en l'imaginari col·lectiu la possibilitat d'una conxorxa entre els nadius de l'illa i els orientals. El perill groc va renéixer al cinema amb la Guerra Freda i l'aparició en el cinema de la sèrie de James Bond. Rellançant uns estereotips nascuts abans de la Primera Guerra Mundial, el film personificava el temor occidental a les conseqüències dels moviments revolucionaris que estava experimentant la Xina (Gubern, R., 1993:212). En la cinta de dibuixos animats *Los tambores de Fu-Aguarrás*, dirigida per Josep Escobar, l'odi a la raça blanca i les ànsies de conquerir el món són traspassades del dolent Fu-Manchú al malvat Fu-Aguarrás, l'enemic del brau *Civilón* creat tres anys abans amb *La sartén de Civilón* (1942). La versió en paper del personatge compartia contemporaneïtat amb l'animada, oferint al mercat tot tipus de merxandatge sobre el brau. No només trobem les seves historietes a la publicació dels germans Baguñà *Junior Films* sinó que fins i tot hi havia *pòsters* i cromos del famós brau creat per Escobar.

Avui en dia encara s'utilitza el terme *Terror groc* o *Perill groc* per parlar de la por dels occidentals envers tot allò que ve d'orient, incloent-hi sovint els indis, els romanesos o els russos, segons les èpoques. Aquesta por és personificada en aquell moment pel personatge de *Fu Manchú*, generalment vestit amb kimono, amb un cert misticisme característic de les religions orientals i unes ànsies de poder exterioritzades mitjançant el plaer a la tortura, per a la qual els orientals comptaven amb una vasta panòplia d'aparells (fig. 14). Aquest és el cas de *Fu-Aguarrás*, que sotmetrà a la xicoteta de *Civilón*, la *Civilona*, a una dura torturara lligant-la en forma de creu pels canells. Les paraules que coronaran aquesta postura de clares ressonàncies messiàniques no serà L'INRI del cristianisme sinó l'emblema de la secta de *Fu-Aguarrás* anomenada *Los caballeros del Si-Fón*, una clara referència irònica a l'original organització terrorista dels Si-Fan que apareixia a la novel·la i al film (fig. 15).



Fig. 14 Cartell promocional del film de John English *Los tambores de Fu-Manchú* (1940).



Fig. 13 Fotografia de *Los tambores de Fu-Aguarrás* (1945), de Josep Escobar.



Fig. 15 Fotografia de *Los tambores de Fu-Aguarrás* (1945), de Josep Escobar.



Fig. 16 *Don Cleque en el circo*, una historieta de Francesc Tur per a la revista *Junior Films* dels germans Baguñà.



Fig. 17 Imatge promocional de *Don Cleque mariner* (1941), un curtmetratge de *Dibujos Animados Chamartín*.



Fig. 18 Original de Francesc Tur per al curtmetratge *Don Cleque y los indios* (1945) de *Dibujos Animados Chamartín*.

Don Cleque i el western crepuscular

Un altre col·lectiu malvat per antonomàsia, aquest cop nascut de l'epopeia colonialista de l'Oest americà, és el dels indis. Aquests seran parodiats amb el personatge creat per Francesc Tur a *Don Cleque Buffalo Bill* (1943), *Don Cleque en el Oeste* (1944) i *Don Cleque y los indios* (1945). Francesc Tur (1895-1960), dibuixant dedicat posteriorment a la publicitat i les arts gràfiques, enceta la seva carrera al anys quaranta. En aquella època publica en algunes revistes infantils, com *Junior Films*, il·lustra llibres per infants i dirigeix dibuixos animats per als germans Baguñà. A partir dels anys cinquanta, quan ja té seixanta anys, entra a formar part dels dibuixants del TBO, on va col·laborar als famosos *Inventos del TBO*.

Troblem el personatge de *Don Cleque* a la revista il·lustrada de l'editorial Baguñà *Junior Films* l'any 1944, amb la historieta *Don Cleque en el circo* (fig. 16). El primer *Don Cleque* animat és de l'any 1941 (Candel, J. M., 1992:33): *Don Cleque marinero*, produïda per la productora *Dibsono Films* (fig. 17). D'aquest personatge es van produir vuit curtmetratges i dos van ser guardonats amb premis del Sindicat Nacional de l'Espectacle. Les obres premiades foren *Don Cleque de los monos* (1942) i *Don Cleque y los indios* (1945) (fig. 18). Aquests premis són el resultat d'un moment històric molt concret, el de l'autarquia. El Règim de Franco resta aïllat en el moment en que cauen Mussolini i Hitler i arriba el moment de ser autosuficients. La producció nacional d'animació és un aliat propagandístic de Franco, que demostra així la capacitat espanyola per autoabastir-se. A partir de l'any 1945, el dibuix animat autòcton ja no és un objectiu estratègic i se li retira el suport del que havia gaudit fins llavors, fet que el porta a una decadència agònica que es clou l'any 1951 amb *Los sueños de Tay-pi*.

Tornant a la geografia argumental de *Don Cleque*, cal recordar que la conquesta de l'Oest americà per part dels colons britànics va ser introduïda en el nostre imaginari a través del cinema. La pròpia

indústria cinematogràfica de Hollywood, ansiosa per crear mites fundacionals de la nova civilització tot just encetada, estava promocionant la vida dels herois de l'oest en les sales del cinema quan alguns d'aquests encara estaven vius. Per això en un moment determinat es podia anar a veure tant una pel·lícula de *Buffalo Bill* com l'espectacle en viu d'aquest mateix personatge. Si als Estats Units aquesta fam per noves històries fundacionals va trobar gran porositat en els espectadors de principis del segle XX, no fou menys a la resta d'Europa, que veien en les terres americanes el paradís de l'home conqueridor de la natura hostil.

El gènere del western ha seguit una línia d'alts i baixos amb moments d'autoreciclatge que arriben fins a l'actualitat. S'ha passat del western crepuscular d'un John Wayne a la recuperació del gènere en clau desmitificadora d'un Tarantino. Siguin quines siguin les seves variacions, els valors que promou l'imaginari americà són els de la glorificació dels colons anglosaxons gràcies a l'enfrontament constant amb els indis nadius (Gubern, R., 1993:33). A la cinta espanyola, els indis acaben en taules amb el personatge de *Don Cleque*, que té molt poc de conqueridor en trobar-se clarament en inferioritat de condicions davant l'armamentística i l'experiència dels indis. Tot i així, aconsegueix sortir ben parat gràcies a la intervenció d'un ocellet que, per indicació d'una noia índia que es compadeix de *Don Cleque*, llença a tothom un producte que fa créixer el pèl. El indis, acostumats a tallar cabelleres, ara veuen com les seves creixen abundantment sense poder-hi fer res. Així tant l'enemic com *Don Cleque* queden ridiculitzats ostentant els més farragosos pentinats, barbes, trenes i cues inimaginables.

Els tres reis mags: Urda, mirra i encens

Els millors animadors de *Dibujos Animados Chamartín* s'apleguen en el curtmetratge d'animació *Los Reyes Magos de Pituco* l'any 1944. Repassant els crèdits d'aquesta cinta hi trobem els principals dibuixants de l'Editorial Bruguera que participaran en el boom dels

tebeos a partir dels anys cinquanta. Després del fracàs del darrer llargmetratge dels gemans Balet y Blay l'any 1951, *Los sueños de Tapy-pi*, i enfront la incapacitat per recuperar la inversió de la ventafocs de l'any anterior, *Érase una vez...*, els animadors tornen al mitjà del que van sorgir per engruixir les files del món del còmic.

Entre els animadors dels títols de crèdit hi apareixen quatre dels que posteriorment s'anomenaran *Los cinco grandes de la risa*: Conti, Escobar, Cifré i Peñarroya. També hi trobem a Manuel Urda (Barcelona 1888-1974), un dels mestres imprescindibles del TBO. Per aquesta revista Urda havia dibuixat en l'extra de Nadal nombrosos reis mags, ja que la temàtica nadalenca es tractava en un almanac especial cada any. Els tres mags que Manuel Urda va dibuixar per l'almanac de Nadal de 1947 (fig. 19) tenen molts trets en comú amb els tres reis mags del curt animat. En el dibuix veiem tres reis i un patge que ajuda al primer, estructura que es reproduïx en el film. En el cas del rei blanc i el rei ros, ha desaparegut el turbant, però el del rei negre és exactament el mateix en el dibuix que en la cinta animada: a ratlles blanques i negres (fig. 20 i 21).

Manuel Urda començà a col·laborar al TBO l'any 1917 revista de la què va ser director artístic del 1918 fins el 1922 (Giral, Ll., 1995:22), un càrrec en el qual va precedir al gran dibuixant Ricard Opisso. Urda va dibuixar pel TBO el seu nen representatiu, que anava vestit de mariner. També va col·laborar a *En Patufet*, *Follets*, *Monos*, *Pulgarcito*, *Nicolás* o *El Coyote*. Va treballar pel TBO fins al final de la seva vida i s'encarregava de la secció *De todo un poco*. A partir de l'any 1942 el trobem col·laborant a la revista animada *Garrabatos*. El seu nom apareix a pràcticament tots els 14 números de la sèrie, exceptuant els números 9 i 10, que no hem pogut verificar.

Un altre dibuixant del TBO que apareix als crèdits és Manuel Díaz Llamas (1896 - 1981), que va tenir les més variades ocupacions, entre elles el toreig (Segura, R., 2014: 78). Aquest dibuixant va començar a dibuixar pel TBO l'any 1935. La polèmica el va envol-

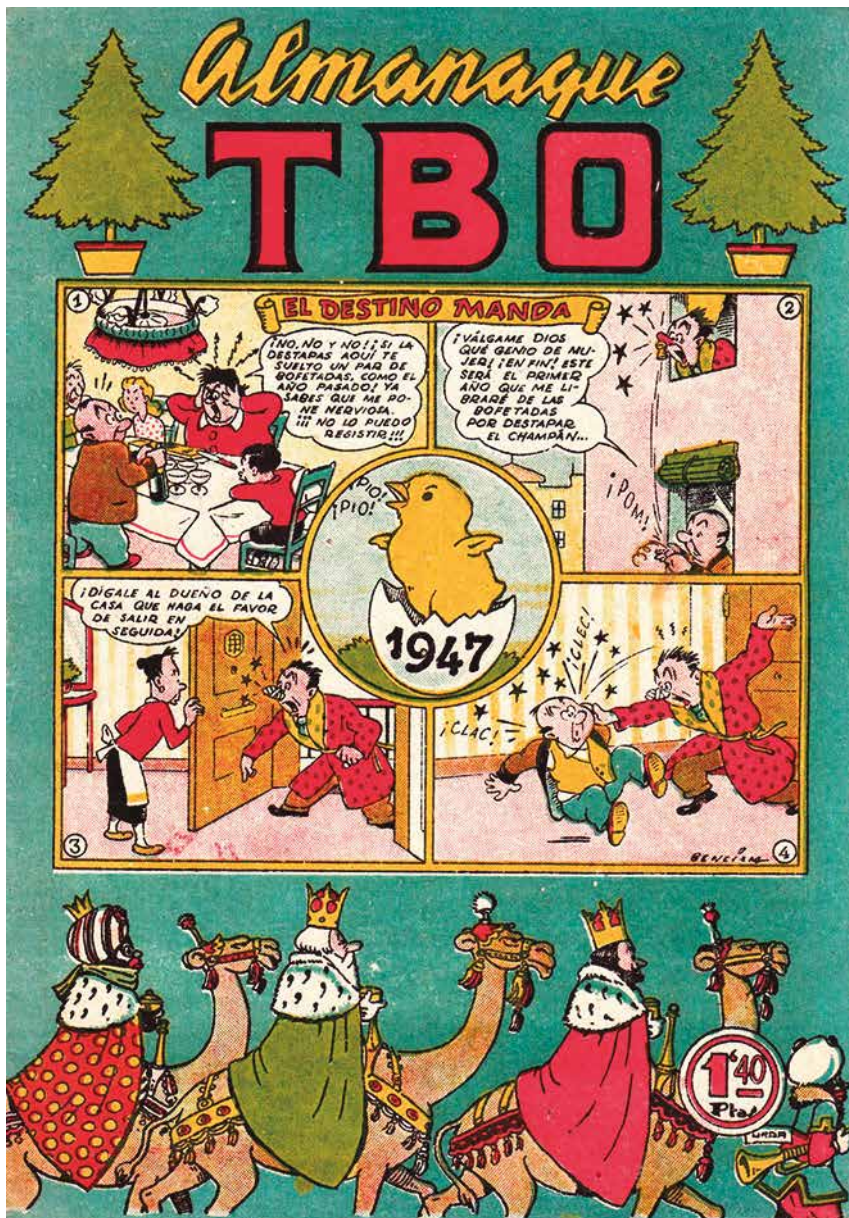


Fig. 19 Portada de l'almanac de Nadal del TBO de l'any 1947, amb els tres reis magos dibuixats per Manuel Urda.



Figs. 20 i 21 Fotograma del curtmetratge *Los Reyes Magos de Pituco* (1944) de *Dibujos Animados Chamartín*.

tar quan l'any 1951 fa servir a l'apartat *El ojo electrónico* el nom del Ministre de Governació del moment. Això va comportar una sanció i una multa de 10.000 pessetes a la publicació (Giral, Ll., 1995: 30). A partir del 1963, Díaz va deixar de participar al TBO ja que dibuixar li prenia temps de les altres feines que feia. En el món dels dibuixos animats, i en el cas concret de *Los Reyes Magos de Pituco*, Manuel Díaz apareix com a encarregat de la fotografia dels curtmetratges de l'etapa dels *Dibujos Animados Chamartín*. Això ens dóna pistes sobre una altra de les múltiples tasques a les que es va dedicar aquest dibuixant, en encarregar-se de la filmació d'acetats amb la truca d'aquest estudi.

Un altre dels animadors d'aquesta cinta és el dibuixant Melcior Niubó (1912-1983). Niubó fou un dels col·laboradors de la revista anarquista *Solidaridad Obrera*, i anteriorment ja havia participat a *Lesquella de la Torratxa* o *la Campana de Gràcia*. Fervent defensor de la república, va combatre amb la seva moto al Front d'Aragó i amb la seva ploma com a cartellista. L'any 1939 marxa cap a França i és internat al camp d'Argelers. El 1941 torna a Barcelona i un any després entra a formar part dels *Dibujos Animados Chamartín* a la Casa Batlló. 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 el que firmarà Melcior Niubó (*Barret Picat*, Juny 2013).

Niubó també participà a la sèrie *Garabatos*, una revista humorística feta d'esquetxos que pels animadors era un divertimento i no tenia un equip fix. Niubó hi apareix als primers capítols com encarregat de fons i decorats. El trobem com a fondista en nombrosos capítols de la sèrie i també com a autor d'histories d'aquesta. Com a autor destaca l'argument *Cinco maneras de hacer el amor*, que cal situar en un context en que aquesta expressió no havia adquirit encara el caire sexual que té avui en dia, o també *El patito malapata*. Un cop desmantellada la indústria de l'animació el 1950, Melcior Niubó, com tants d'altres, va tornar al paper i continuà dedicant-se a la

il·lustració infantil per l'editorial Mateu i Clásicos Cadete, entre altres publicacions.

El seu darrer treball en el món de l'animació fou l'any 1949, quan es va incorporar com a fondista a l'equip del film d'animació *Érase una vez...* Allí s'hi van retrobar els animadors dels antics *Dibujos Animados Chamartín* per participar en el darrer dels llargmetratges de l'etapa daurada de l'animació a Espanya.

A mode de conclusió

El fakir González, Don Cleque o Juanito Milhombres són alguns exemples dels vasos comunicants que van existir entre el cinema d'animació dels pioners i la il·lustració de principis de segle que estava present en les revistes il·lustrades, la premsa escrita o els llibres infantils de l'època. La curiositat innata de molts dibuixants amb un marcat ideari d'esquerres va fer que molts s'arrisquessin a adaptar els coneixements de la seva professió als nous mitjans de comunicació de masses que tot just naixien, com era, en aquest cas, el cinema d'animació.

Alguns editors agosarats, com Fernández de la Reguera o Jaume Baguñà, van tenir el valor d'apostar pel nou llenguatge de l'animació arribant a fusionar-se amb una distribuïdora per poder abastir el mercat espanyol. Gràcies als seus coneixements en el camp de l'edició i en ser molt conscients d'allò que agradava més a la canalla, aquests editors van promoure el salt a la pantalla d'alguns dels personatges creats a les seves revistes en paper. Els dibuixants no van tenir cap por a reciclar-se, fins al punt que els seus coneixements en animació s'arribaran a percebre posteriorment, quan hagin de plegar i dedicar-se novament al dibuix.

A finals dels anys quaranta, i després de gairebé deu anys de producció continuada, els animadors es van veure forçats a renunciar a la seva destresa en el llenguatge animat quan la indústria espanyola va girar l'esquena a la producció nacional i va obrir les portes al mer-

cat americà. Sortosament, els animadors es van saber adaptar a les circumstàncies adverses, van tornar al seu punt d'origen, el dibuix, i van donar pas a la propera edat d'or; la del còmic espanyol. Amb ells va néixer el tebeo i les tires còmiques amb els personatges de l'escola Bruguera, que tindran la lleugeresa i l'atreviment visual que ja havien experimentat els seus autors en el terreny de l'animació.

Bibliografia

- Candel, J.M., (1992) *Historia del dibujo animado español*. 1ª edició. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia.
- Capdevila, J., (coord.) (2012) *Cu-Cut! Sàtira política en temps trasbalsats (1902-1912)*. 1ª edició. Barcelona: Efadós.
- De la Rosa, E., (1993) *Breve historia del cine de animación en España*. 1ª edición. Teruel: Animateruel.
- Giral, Ll., (1995) *Els dibuixants del TBO. Dibuixos originals: 1917-1960*, Plumilla Publicitat.
- Gubern, R., (1993) *Especulo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*. 1ª edició. Barcelona: Espasa Hoy.
- Manzanera, M., (1993) *Cine de animación en España. Largometrajes 1945-1985*. 1ª edición. Múrcia: Universidad de Murcia.
- Martín, A., (2000) *Apuntes para una Historia de los Tebeos*. 1ª edició. Barcelona: Ediciones Glénat.
- Martínez, T., (2010) *Alexandre Cirici Pellicer. Pionero en la dirección de arte*. 1ª edició. Barcelona: Campgràfic.
- Segura, R., (2014) *Ediciones TBO ¿Dígame?*, Barcelona: Diminuta Editorial.
- Soldevilla, J. M., i Guiral, A., (2008) *El mundo de Escobar*. 1ª edició. Barcelona: Ediciones B.
- Soldevilla, J. M., (2005) *El pare de Carpanta i Zipi i Zape. Josep Escobar o la lluita contra el silenci*. 1ª edició. Lleida: Pagès Editors.

Revistes:

- Barret Picat* (Juny 2013). Núm. 198. La Fuliola, Urgell: Associació Cultural Aloreuil.
- Comunicació*. Revista de Recerca i d'Anàlisi (Maig 2016). Vol. 33. Barcelona: Societat Catalana de Comunicació. Martínez, T., Cubeles, X., Pagès, M., Pioners de l'animació audiovisual de la postguerra a Catalunya. p. 53-74.
- Cinematògraf* (2001). Núm.3. Barcelona: Societat Catalana de Comunicació. 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.
- Número-Homenaje de TBO a sus dibujantes y colaboradores con motivo del 50 cumpleaños de la revista*, (1967). Núm. 31. Barcelona: Buigas, Estivill y Viña editores.

Pocholo (1936). Núm. 224. Barcelona: Editorial Hispano Americana.

The Rarebit Fiend (Gener 1913). Nova York: New York Herald Co.

Xut! (Novembre 1934). Núm. 631. Barcelona: Santiago Costa Ed. Barcelona. Setmanal.

Webgrafia

Aranda, Ana, El peligro amarillo, a Crónicas Asiáticas, <http://www.divertinajes.com/nueva/modules/notices/notice.php?idnotice=1486>
[19 maig 2016]

Arxius sonors

Entrevista a Josep Escobar, Juny 1981, Fons sonor Jordi Artigas.

Entrevista a Josep Muntañola, Catalunya Radio, 19 d'agost 2009, amb Jordi García Soler.

Entrevista a Francesc Rovira-Beleta, Juliol 1981, Fons sonor Jordi Artigas.

Notes biogràfiques

Jaume Baguñà

Llicenciat en Biologia per la Universitat de Barcelona (1967), doctor en Biologia per la mateixa Universitat (1973), i investigador postdoctoral al Institute of Animal Genetics de la Universitat d'Edimburg (Escòcia) del 1973 al 1974. Catedràtic de Genètica de la Universitat de Barcelona des de 1991 i des de 2014 Catedràtic Emèrit.

Jaume Capdevila

Humorista i caricaturista, ha estat coordinador de varis llibres sobre les revistes il·lustrades de principis del s.XX, com ara *Cu-cut!* o *L'Esquella de la Torratxa*, de l'editorial Efadós. Ha publicat nombrosos articles sobre humor gràfic i en l'actualitat publica les seves vinyetes als diaris *La Vanguardia* i *El Mundo Deportivo*, a revistes catalanes com *El Triangle*, *El Web Negre* i estrangeres com *Courrier International*, *Siné Hebdo*, *La Méche*, *Zélium* o *L'Antitempo*.

Rosa Cardona

Llicenciada en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona. És membre de l'Associació Espanyola d'Historiadors del Cinema. (AEHC). Ha treballat com a restauradora independent per a la Filmoteca Espanyola i des del 2004 es conservadora de la Filmoteca de Catalunya.

Xavier Cubeles

Professor del Departament de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra i Investigador d'Eurecat-Centre Tecnològic de Catalunya.

Co-autor amb Maria Pagès i Teresa Martínez de l'article "Pioners de l'animació audiovisual de la postguerra a Catalunya", a *Comunicació. Revista de recerca i d'anàlisi* de l'IEC, 2016.

Jaume Duran

Doctor en Comunicació Audiovisual, llicenciat en Filologia, en Lingüística i DEA en Història de l'Art. És professor de Cinema a la Universitat de Barcelona, i col·labora, entre d'altres, amb l'Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC) i amb l'Escola de Noves Tecnologies Interactives (ENTI). Ha dut a terme cursos, seminaris i conferències nacionals i internacionals, i ha editat i publicat diverses obres.

Maria Pagès

Llicenciada en Comunicació Audiovisual per la Universitat Autònoma de Barcelona. Membre col·laboradora del grup de recerca GREDITS. Combina la seva tasca professional en el camp de la il·lustració i l'animació amb la docència i la investigació. Ha publicat llibres il·lustrats i ha col·laborat amb la Filmoteca de Barcelona com a investigadora dels pioners del cinema. En l'actualitat col·labora amb la productora Nanouk Films en un documental sobre animació.

