

II Fòrum d'Animació

Dones i cinema d'animació: la indústria des dels marges

Barcelona 2017



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

1^a Edició.

Quantitat d'exemplars 150

Barcelona, Espanya.

Desembre 2017

Impressió:

9. disseny

Disseny i maquetació:

Best Boy

ISBN (Ed. Impresa): 978-84-697-8845-5

Dipòsit Legal: DL B 30133-2017

Copyrights de la publicació:

Bau, Centre Universitari de Disseny

Copyrights dels textos:

Tots els autors

El contingut dels articles és responsabilitat absoluta dels autors.



PUBLICACIONES GREDITS / 06

II Fòrum d'Animació

Dones i cinema d'animació: la indústria des dels marges

Barcelona, 2017

Índex

Introducció Teresa Martínez	007
Presentació Maria Pagès	009
INTRODUCCIÓ: LA DONA EN EL CINEMA Directores en el cinema, i en l'animació Jaume Duran	015
ELS PERSONATGES FEMENINS EN L'ANIMACIÓ A ESPANYA L'imaginari femení en el cinema d'animació: dels pioners a l'actualitat Maria Pagès	027
UN CAS PARADIGMÀTIC: L'ANIMADORA CATALANA PEPITA PARDELL Los tiempos siguen cambiando Carolina López	055
Pepita Pardell: història viva del cinema d'animació a casa nostra Jordi Riera Pujal	067
Pepita Pardell: un retrat personal Marta Pardell	079
DONES A LA DIRECCIÓ I AL DEPARTAMENT DE PINTURA Mi trayectoria profesional Maite Ruiz de Austri	093
L'animació dels anys vuitanta i el cas de l'Studio Andreu Helena Fabregas i Jordi Morraja	119
TAULA RODONA ¿Hay mujeres en la animación actual? Carolina López, Laura Ginés, Irene Iborra, Maite Ruiz de Austri, Cristina Broquetas y Lula Gómez	133
Notes biogràfiques	153

Els orígens de l'animació formen part del nostre patrimoni artístic i cultural, i són un llegat en el que està implicada tota una generació d'il·lustradors i ninotaires. A aquesta generació de dibuixants, que sovint van ser també animadors, li va tocar viure i treballar amb pocs recursos durant aquells anys tan difícils que varen ser els de la primera postguerra, una època que l'historiador, crític d'art i dissenyador Alexandre Cirici va qualificar de "Barcelona gris". Avui aquests dibuixos i els seus homòlegs animats estan entre els records d'infants i grans de tota una generació.

És per això que si bé el primer Fòrum d'Animació va estar 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, aquest segon Fòrum ha estat organitzat amb l'objectiu de recuperar de l'oblit a aquelles dones que es van dedicar als diferents camps de l'animació al nostre país. Aquesta és una tasca urgent, ja que les seves aportacions corren el perill de perdre's amb els avenços i la implantació de les tecnologies digitals. Els resultats dels debats, les conferències i les ponències dutes a terme durant el II Fòrum d'animació queden recollits en aquesta segona publicació sota el títol: *Dones i cinema d'animació: la indústria des dels marges*.

Volem agrair als participants del II Fòrum d'Animació les aportacions amb les seves ponències. Us donem les 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'objectiu d'aquesta publicació és despertar l'entusiasme de futures generacions per la cultura de l'animació que han heretat i donar a conèixer d'aquesta manera el seu propi llegat.

Teresa Martínez Figuerola
Coordinadora de GREDITS

El fet de plantejar-nos un segon fòrum d'animació després d'haver pogut publicar els resultats del primer, que perseguia recuperar la memòria dels pioners catalans, ja és tot un repte. Per tal d'aprofundir en determinats aspectes del llenguatge animat que han estat poc treballats fins ara, i sense desvincular-los dels nostres pioners, enguany vam centrar el fòrum d'animació en les dones que s'han dedicat a l'animació des de diferents vessants: des del departament de pintura fins a la direcció.

Encetem aquesta publicació amb un article del Jaume Duran, que contextualitza les dones realitzadores en el panorama actual i hi acaba ubicant aquelles poques que s'han pogut dedicar a la realització dins el mercat de l'animació. Sense moure'ns de l'actualitat, qui escriu aquestes línies proposa una aproximació als personatges femenins en l'animació, fent un recorregut que s'enceta amb els pioners i es clou amb l'animació que veuen avui en dia els nostres infants, analitzant el perfil de les dones que hi apareixen. A continuació la Carolina López, programadora de la Mostra Internacional de Cinema d'Animació de Catalunya, Animac, repassa alguns referents femenins internacionals que han passat pel festival i que es troben en actiu gràcies a les possibilitats tecnològiques d'avui en dia, que permeten apropar-se a l'animació sense requerir grans pressupostos. Aquest factor tecnològic i econòmic alhora és un fet que ha estat cabdal per promoure la presència femenina en el camp de la direcció del cinema d'animació.

Els dos següents articles aborden la trajectòria de la Pepita Pardell. Aquesta animadora va dedicar tota la seva vida professional a l'animació, que va encetar amb el primer llargmetratge d'animació europeu, *Garbancito de la Mancha* (1945), gestat al barri del Coll de Barcelona, i va tancar amb el darrer llargmetratge d'animació tradicional fet a Catalunya: *Despertaferro* (1990). L'aproximació a aquesta animadora la signen la seva neboda, amb un retrat més íntim, i en Jordi Riera i Pujal, fundador d'Humoristán i especialista en còmic i animació.

Posteriorment trobem un article en primera persona sobre la trajectòria de l'única realitzadora del cinema animat espanyol, i guanyadora de dos Goyas; Maite Ruiz de Austri. A continuació donem la paraula a una altra pionera, l'Helena Fàbregas, que es va dedicar professionalment a dirigir el departament de pintura de nombroses produccions animades i, especialment, les de l'Studio Andreu. Juntament amb en Jordi Morraja, un col·laborador habitual d'aquest estudi, l'Helena recupera la seva trajectòria professional dedicada a l'animació i la il·lustració, la qual li permeté continuar treballant en moments de dificultats en el camp animat.

Per acabar, transcrivim la taula rodona moderada per la Irene Iborra que es va dur a terme durant el fòrum amb algunes dones que es dediquen actualment a l'animació des de diferents terrenys, com són el del guió, la realització, els videojocs, l'animació experimental, la programació dels productes animats i la realització cinematogràfica animada.

L'objectiu de centrar el debat en les dones i l'animació té un doble propòsit. Per una banda, persegueix omplir el buit històric amb el qual ens trobem quan intentem saber els noms d'aquelles dones que s'hi van dedicar. Com a prova d'això, tenim informació biogràfica i personal de tots aquells pioners que van encetar una indústria a la Casa Batlló amb els *Dibujos Animados Chamartín*, que es contraposa amb les referències que ens han arribat de les dones que surten a les fotografies de grup, de qui, sovint, no sabem ni el nom. Aquesta situació només pot ser capgirada si, a través dels testimonis escrits i orals i com a fruit d'un rigorós treball de recerca, intentem recuperar la presència d'aquestes dones

que sovint fornien de manera exclusiva el departament de pintura d'un estudi d'animació però que no sortien ni als peus de foto ni als títols de crèdit. L'altra propòsit de centrar-nos genèricament en l'animació és el de fer visible una sèrie de professionals que poden ser un referent i un atidor per a les dones que, de forma majoritària, s'estan formant en el camp de la comunicació i el disseny en les nostres universitats.

Maria Pagès

FORUM D'ANIMACIÓ 2017

Directores en el cinema, i en l'animació

Jaume Duran



Fig. 1.1. Kathryn Bigelow.



Fig. 1.2. Cartell de *The Hurt Locker* (2009).

En el 2010, una dona, la nord-americana **Kathryn Bigelow**, per primera vegada després de vuitanta-dues edicions, va recollir l'Oscar a la Millor Direcció per *The Hurt Locker* (En terra hostil, 2009). L'obra també va guanyar el guardó a Millor Film [1]. Sense ànim de treure-li cap mèrit (ans al contrari), ningú va alertar que la proposta s'emmarca dins d'un gènere (si és que encara podem parlar de gèneres), el bèl·lic, que és consumit principalment pel públic masculí...

El paper de la dona en el món del cinema ha estat de summa importància, no cal dir-ho, però en certes tasques i oficis relacionats al respecte no hi ha tingut gran cabuda. El cas de la direcció cinematogràfica ha estat un d'ells. Ara bé, de directores de cinema, n'hi ha hagut des dels orígens, i des de fa alguns anys, moltes n'han destacat sobre manera.

Aproximadament entre 1895 i 1905, el cinema va seguir dues línies diferents, encara que no necessàriament separades. D'una banda, era fill del desenvolupament científic i tècnic de finals del segle XIX, fill, per tant, de la burgesia, dels seus interessos econòmics, del seu desenvolupament industrial, dels seus ideals i formes de representació. De l'altra, com a espectacle barat per a un públic massiu, era també fill del proletariat que envaïa les grans ciutats i que estava mancat de mitjans per accedir a altres espectacles més cars i minoritaris.

Entre els primers films, a més, i potser doncs, uns respongueren al propòsit de mostrar “fotografies animades” i, com a tals, suscitaren un interès especial entre les classes benestants pels seus valors de retrat social. D'altres, però, s'inspiraren més en els espectacles de fira o atraccions, que vagaven per barraques de poble en poble i eren freqüentats per les classes populars.

La primera dona realitzadora de la història i que es va moure en aquest context va ser la francesa **Alice Guy** [2], secretària de l'industrial Léon Gaumont i directora d'uns quatre-cents films entre 1900 i 1907 per a la seva casa. Després, va treballar a Berlín i als Estats Units. El seu cas és força peculiar i costa trobar-ne algun d'anàleg en aquestes primers lustres.

Posteriorment, certs casos van destacar en models no estrictament de ficció, com l'alemanya **Leni Riefenstahl**, cèlebre per les seves produccions propagandístiques durant el règim nazi, tals com *Triumph des Willens* (El triomf de la voluntat, 1935) o fins i tot *Olympia* (Olimpíada, 1938) [3], o com **Maya Deren**, d'origen ucraïnès però amb carrera professional als Estats Units, directora de films de clau surrealista en què hi combinava també les seves facetes de ballarina i coreògrafa [4].

Més enllà de la Segona Guerra Mundial, i estroncada en un principi en el moviment francès de la Nouvelle vague, podem ressaltar la nascuda a Bèlgica **Agnès Varda**, cèlebre també pels seus documentals i propostes experimentals, i pionera de l'anomenat cinema feminista. El 1985, va guanyar el Lleó d'Or del Festival de Cinema de Venècia per *Sans toit ni loi* (Sense sostre ni llei) després de més de quaranta anys dedicada a l'art cinematogràfic [5].



Fig. 3.1. Leni Riefenstahl.



Fig. 2. Alice Guy.



Fig. 3.2. Cartell de *Triumph des Willens* (1935).

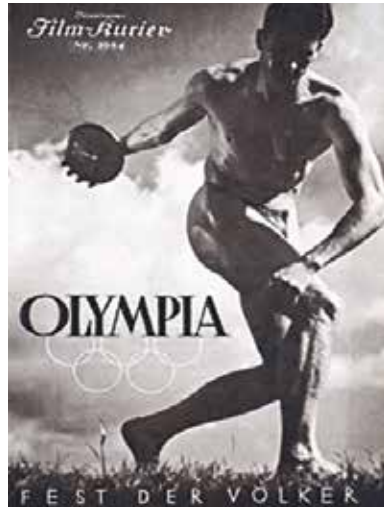


Fig. 3.3. Cartell d'*Olympia* (1938).

En aquesta època, com a parella, o a la seva ombra, igualment destaquem els casos de la francesa **Danièle Huillet**, que treballa amb Jean-Marie Straub en films elaborats a partir de grans textos literaris [6], o com la nord-americana **Claire Parker**, que treballa amb Alexandre Alexeïeff, un dels grans desconeguts del cinema d'animació, creador de la tècnica amb la pantalla d'agulles [7]. De la primera sobresurt, entre d'altres, *Chronique d'Anna Magdalena Bach* (La crònica d'Anna Magdalena Bach, 1967). I dels segons, curtmetratges com *Le nez* (El nas, 1963).

Si atenem doncs aquests exemples, veiem com la pesada indústria nord-americana, Hollywood, deixava de banda dècada rere dècada qualsevol tímida aparició femenina en l'àmbit de la direcció de cinema, i que aquesta només ho feia majoritàriament en propostes de certs cinemes europeus, sovint de caire independent, o de models -mal anomenats- perifèrics (això és en l'animació, el documental o l'experimental) allunyats de la ficció més convencional.

Ara bé, contemporàniament la cosa ha canviat, i a més s'ha incrementat sobradament la presència de la figura de la directora de cinema. Així, ja en el seu moment, algunes actrius hi han fet el salt, aconseguint com a mínim un èxit de públic amb les seves obres. És el cas de la italiana **Lina Wertmüller**, autora del primer film nominat als Oscar a millor direcció dirigit per una dona *Pasqualino Settebellezze* (Set belleses, 1976) [8]; de la nord-americana **Barbra Streisand**, al seu temps la cantant que ha venut més discos al seu país fins ara, amb films com *Yentl* (1983) [9.1] o *The Prince of Tides* (El príncep de les mareas, 1991); o, de la també nord-americana **Jodie Foster**, amb films com *Little Man Tate* (El petit Tate, 1991) [9.2] o *Money Monster* (2016). Altres, sense tenir una carrera interpretativa tan portentosa, o fins i tot sense tenir-la, també hi han sobresortit. És el cas de la nord-americana **Nora Ephron**, en el seu moment la guionista de *When Harry Met Sally* (Quan en Harry va trobar la Sally, Rob Reiner, 1989), amb films com *Sleepless in Seattle* (Algo para recordar, 1993), o de la també nord-americana **Penny Marshall**, amb films com *Jumpin' Jack Flash* (1986) o *Big* (1988).



Fig. 4. Maya Deren en dues imatges de film.



Fig. 5.1. Agnes Varda.



Fig. 5.2. Cartell de *Sans toit ni loi* (1985).



Fig. 6. Danièle Huillet i Jean-Marie Straub.



Fig. 7. Alexandre Alexeïeff i Claire Parker, davant d'una pantalla d'agulles.



Fig. 8.1. Lina Wertmüller.



Fig. 8.2. Cartell de *Pasqualino Settebellezze* (1976).



Fig. 9.1. Barbra Streisand en el cartell de *Yentl* (1983).



Fig. 9.2. Jodie Foster en el cartell de *Little Man Tate* (1991).

I a més de la citada Kathryn Bigelow, que ha destacat també per films com *Point Break* (Le llaman Bodhi, 1991) o *Strange Days* (Dies estranys, 1995), cal citar l'australiana nascuda a Nova Zelanda **Jane Campion** [10.1], amb films com *The Piano* (El piano, 1993); l'índia **Mira Nair** [10.2], amb films com *Monsoon Wedding* (La boda del monsó, 2001); o, la nord-americana **Sofia Coppola**, filla de Francis Ford Coppola, amb films com *The Virgin Suicides* (Les verges suïcides, 1993) o *Lost in Translation* (2003) [11] i, al meu humil entendre, una de les cineastes actuals amb més talent.

A l'Estat espanyol, no podem oblidar la figura de **Pilar Miró**, amb films com *El crimen de Cuenca* (1979) o *El perro del hortelano* (1995), o d'**Isabel Coixet**, amb films com *Mi vida sin mí* (2003) o *La vida secreta de las palabras* (2005).

El llistat, sortosament, doncs, és llarg, i esquitxa també altres models, com per exemple, sense anar més lluny, el de l'animació (malgrat no gaire) i, en concret, l'animació creada íntegrament per ordinador, on destaca la nord-americana **Vicky Jenson**, que juntament amb Andrew Adamson, van dirigir *Shrek* (2001) [12.1]. Igualment, hi ha altres casos de semblants codireccions en aquest àmbit. Ara bé, fins al moment, tan sols un sol llargmetratge d'aquestes característiques ha estat dirigit per una sola dona: *Kung Fu Panda 2* (2011), de la sudcoreana **Jennifer Yuh Nelson** [12.2].

Si tirem enrere al respecte, i obrim el ventall a qualsevol obra de cinema d'animació, de prestigi i rellevància internacional, ens hem de remuntar, així mateix, i irremeiablement, a un sol nom: **Lotte Reiniger**, la directora alemanya que posseeix títols com *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (Les aventures del Príncep Achmed, 1926) [13] o *Papageno* (1935)... Un sol nom! Sembla increïble.

Bibliografia

A. V. (1998) *Historia general del cine*. Madrid: Cátedra.

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. (2010) *La ficció cinematogràfica, avui*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.



Fig. 10.1. La directora australiana Jane Campion.



Fig. 10.2. La directora índia Mira Nair.



Fig. 11.1. Sofia Coppola.

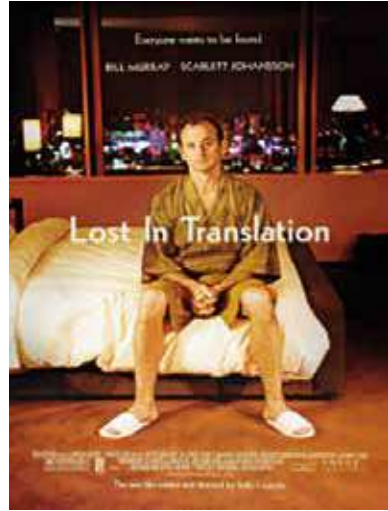


Fig. 11.2. Cartell de *Lost in Translation* (2003).



Fig. 12.1. L'entrançable ogre Shrek.



Fig. 12.2. El fanàtic ós Po de *Kung Fu Panda 2*.



Fig. 13. Lotte Reiniger sobreposada en una imatge de *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*.

L'imaginari femení en el cinema d'animació: dels pioners a l'actualitat

Maria Pagès

Francisca, la mujer fatal (1934): la dona entra en escena d'esquena

Francisca, la mujer fatal (1934): la dona entra en escena d'esquena
De l'escassa producció animada dels pioners que ha arribat fins a nosaltres (Cardona, R., 2016: 72), la primera vegada que un personatge femení hi apareix, amb un nom i una personalitat definida, és al darrer curtmetratge del realitzador *K-Hito*. Ricardo García (1890-1984), més conegut amb el pseudònim de *K-Hito*, fou un dibuixant, animador i caricaturista madrileny vinculat a la generació del 27. Amb Joaquim Xaudaró (1872-1933) i altres dibuixants, com l'aquarel·lista Antonio Got, va fundar l'any 1932 la productora *SEDA; Sociedad Española de Dibujos Animados* (Candel, J. M., 1994: 23). Amb aquesta productora crearen diversos curtmetratges de temàtica política i caricaturesca.

L'entusiasme de Xaudaró en l'empresa, que el va dur a hipotecar-se la casa, topava amb el materialisme de García, que no va veure en els dibuixos animats un mercat possible ja que, per molt que fossin barats de produir, els americans n'importaven gairebé sense cost i en color (De la Rosa, E., 2003: 471). Aquest projecte creatiu es va esfondrar amb la mort de Xaudaró l'any 1933, tot i que l'equip va continuar realitzant alguns curtmetratges després del decés del dibuixant. La filmografia d'aquesta productora madrilenya comprèn diversos curtmetratges: *En los pasillos del congreso* (1932), *Falsa noticia de futbol* (1932), *El Rata primero* (1932), *La vampiresa Morros de Fresa* (1932) i *Francisca, la mujer fatal* (1934).

Com veiem en repassar la filmografia, *Francisca la mujer fatal* va ser el darrer curtmetratge produït per la SEDA i dirigit per *K-Hito*. És l'únic curtmetratge d'aquesta productora del que es té constància que s'estrenés en cinemes (De la Rosa, E., 2003: 472). El personatge de la Francisca del títol està inspirat en la diputada a les Corts Francisca Bohigas Gavilanes (1893-1973), una de les poques dones que assolí aquest càrrec públic durant la República anant a contra corrent degut a tres condicionants: de gènere, per ser dona, d'inclinació política, per ser monàrquica i conservadora, i religiós, per ser catòlica militant.

En tractar-se de la primera dona que apareix en l'animació a casa nostra, cal observar quines característiques de la diputada Francisca Bohigas són satiritzades per part d'uns dibuixants que eren afins al diari ABC i que al llarg de la seva carrera van demostrar ideals marcadament monàrquics i antirepublicans. Francisca Bohigas compartia amb els esmentats animadors la defensa d'una política de dretes, fent proselitisme de la Unión Patriótica fundada per Primo de Rivera i defensant la monarquia en una crida pública a la restitució del regnat d'Alfons XIII (Álvarez, J. M., 2006: 93).

Tot i l'afinitat ideològica, allò que va fomentar la visió satírica del personatge va ser la defensa del sufragi femení i la necessitat d'impliació en la vida política de les dones que van caracteritzar els mítings de Bohigas. És aquesta gosadia, l'aposta per fer entrar la dona en política i no la vida pública del personatge, la que transforma a Francisca Bohigas en una depredadora sexual a la cinta animada. Amb el seu barret ornamentat i el seu vestit ajustat, la Francisca del curtmetratge persegueix un grup de manifestants, masculins i femenins, que duen una pancarta on hi posa que no es faran enrere. Quan la *femme fatale* avança, aquest grup la defuig paorosament per les connotacions malignes i devastadores implícites en l'arquetip del títol. Com veurem més endavant, no és casualitat que, tot i ser la primera aparició d'una dona en l'imaginari animat, es mostri d'esquena i remenant els malucs seductorament: aquest moviment el repetiran altres personatges femenins dels primers curts animats per mostrar la seva feminitat.

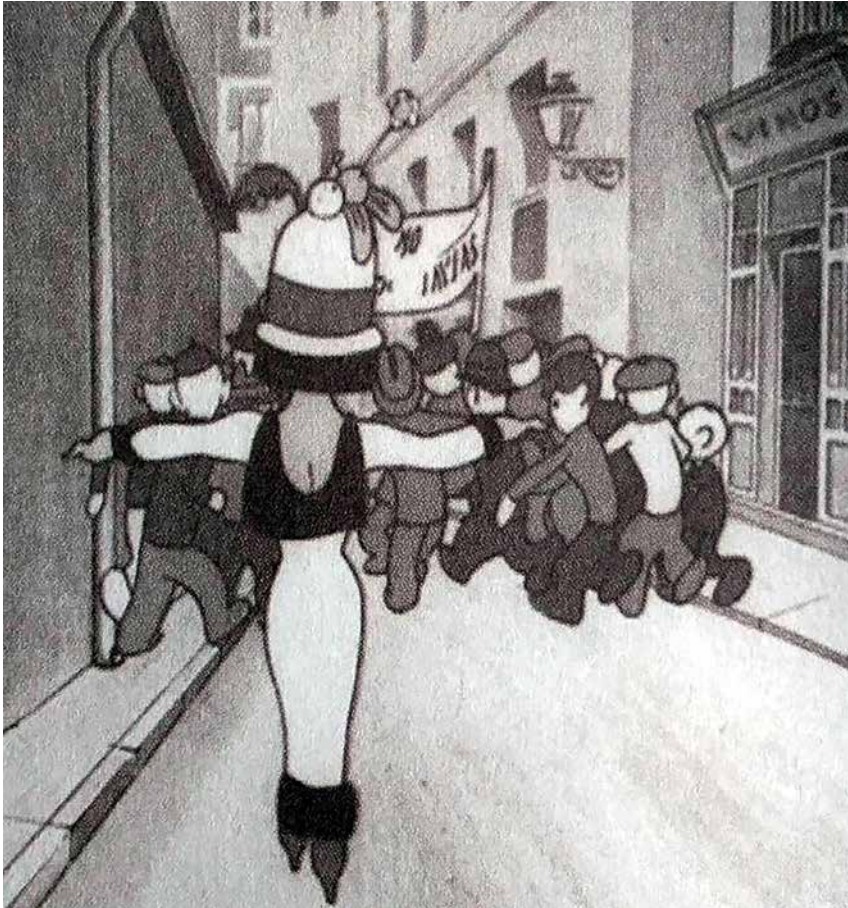


Figura 1. Fotograma de *Francisca, la mujer fatal* (1934).

Una dels trets que sol recuperar, i sovint castigar, la cinematografia clàssica de l'arquetipus de l'Eva redemptora o la Pandora pagana és la seva activitat autosuficient (Balló, J., Pérez, X., 2015: 87). En el cas de Francisca Bohigas, la defensa aferrissada de la independència econòmica de la dona casa perfectament amb la temuda activitat autosuficient que erosiona el poder absolut del patriarca dins la vida política i familiar, i que és satiritzada pels animadors de la generació del 27. De res va servir que Bohigas matisés en els seus mítings i els seus escrits que la presència de la dona en l'àmbit polític s'havia d'exercir de forma paral·lela, i mai exclouent, a l'activitat domèstica centrada en la cura dels fills, la llar i el marit. L'etiqueta ja estava posada.

La figura de la caçadora d'homes apareix en moments de canvi en l'imaginari col·lectiu, ja que és tracta d'una dona que no necessita el sosteniment d'un marit i que mostra obertament el desig sexual. Per això serà un personatge que recuperarà el cinema negre de les pel·lícules de gàngsters, moment obscur en la història d'Amèrica en el que la figura de l'heroïa es troba en crisi (Bou, N., 2004: 31). La dona que defensa Bohigas persegueix el sufragi universal i la presència femenina en política, i per tant busca fer-se un lloc en el poder, posant en perill l'ordre establert. Precisament és el capgirament d'aquest ordre el que li retreuen els animadors de la SEDA a l'única diputada de dretes i catòlica militant del període de la Segona República (Álvarez, J. M., 2006: 88).



Figura 2. Tira còmica a la revista *Justicia y Gracia* que ironitza sobre el vot femení (1933).

Radio RCA (1935), d'Enric Ferran. La dona com a objecte de desig

Tot i haver cursat la carrera de metge, Enric Ferran (1911-1986) no va arribar a exercir aquesta professió i va ser molt popular com a dibuixant i animador sota el pseudònim de *Diban*, un acrònim de Dibuijos Animats. Les seves primeres temptatives en l'animació van tenir lloc abans de la Guerra Civil amb l'editor Alejandro Fernández de la Reguera, que fundaria *Dibsono Films* l'any 1940 (Fons Artigas, 1980). Un cop passada la deflagració i superats els seus estudis de medicina, Enric Ferran es va unir a l'equip de *Dibsono Films* per dirigir l'any 1940 el seu primer curtmetratge i el de la productora: *S.O.S Doctor Marabú* (De la Rosa, E., 1993: 12).

Pel que fa a aquest curt publicitari de la Radio RCA, es fa difícil saber l'any de producció, tot i que tot apunta a que va ser confeccionat entre el 1934 i el 1935. Els primers experiments de Diban en el camp de l'animació daten dels anys 1931 i 1932, quan juntament amb De la Reguera crearen un laboratori rudimentari en una habitació llogada al carrer de la Unió (Fons Artigas, 1980). Per tant, podem deduir que quan Ferran anima aquest curtmetratge l'any 1934, aproximadament, ja començava a dominar el llenguatge animat en haver-s'hi dedicat amb anterioritat.

En el curt de *Radio RCA* hi ha un home assegut davant d'un vell aparell de radio que no funciona. Sobtadament, un braç, que s'allarga fins a límits insospitats, l'arrenca del seient i el fa seure en una altra habitació on hi ha un aparell de radio RCA. A mida que sent diferents músiques sorgides de l'aparell, aquest personatge masculí deixa volar la imaginació en funció del que sona: una melodia aràbiga, una música de jazz o una ària operística. Amb la primera música que s'escolta, característica de la dansa del ventre, apareix en la part superior de l'enquadrament un personatge femení que mou els malucs amb una sensualitat subratllada per la nuesa del seu pit. Com ja han assenyalat altres autors, aquest atreviment formal seria impensable en l'animació posterior a la República. (Moliné, A., 2015: 122).

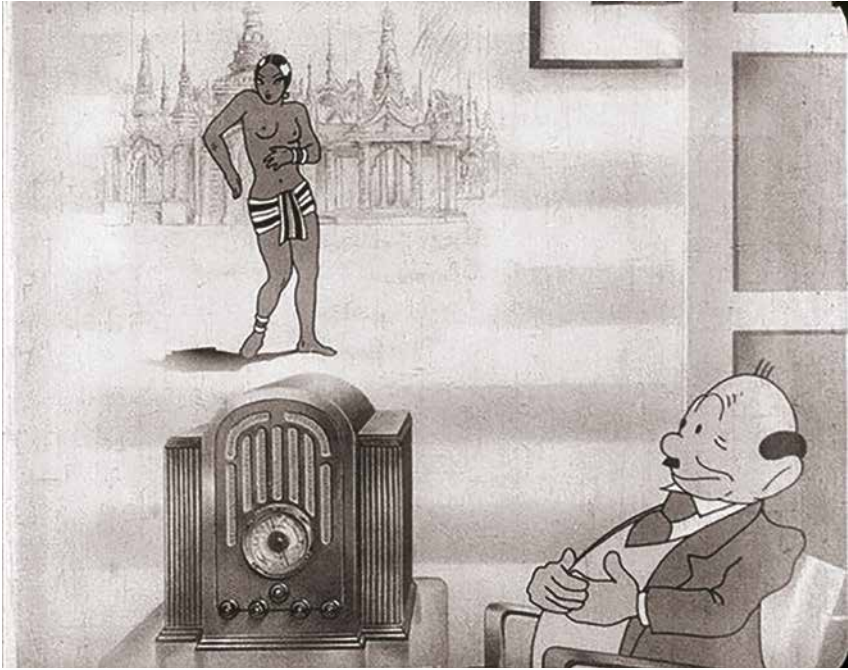


Figura 3. Fotograma del film publicitari d'Enric Ferran per a RCA.

Per ressaltar les virtuts oníriques del personatge femení, aquest apareix envoltat d'un núvol, tot marcant iconogràficament el seu origen en la ment del personatge masculí que escolta la música, talment una Atena sorgida del cap de Zeus.

El tipus d'animació d'aquest home que escolta la radio i que s'imagina els intèrprets del que sent és molt proper a la factura flonja i arrodonida dels germans Fleischer, que alguns pioners de l'animació han reconegut com a mestres (vegeu l'article de la Marta Pardell). Tot i així, les mans de braços allargassats que segresten l'home són mans de guants blancs amb tres dits i tres ratlles sobre el llom amb l'expressivitat característica de l'escola de Walt Disney i de la seva principal icona: Mickey Mouse. Per tant, els dos referents dels nostres pioners, Fleischer i Disney, hi són presents.

La dansaire d'aquest curtmetratge recorda la ballarina temptadora més famosa de la història de l'art, Salomé, que apareix ja a la Bíblia en un dels episodis dels Evangelis de Sant Mateu (14:1.12) i de Sant Marc (6:14-19). La filla d'Herodias dansa davant el rei Herodes per veure acomplert el desig de la seva mare, que el rei li concedeix: posseir el cap tallat de Joan Baptista, un sant empresonat per denunciar aquest segon casament d'Herodias amb el germà del seu difunt marit. Aquest és l'origen bíblic del mite, que al llarg del temps ha fascinat nombrosos escriptors (Oscar Wilde), compositors (Richard Strauss), i pintors (Gustave Moreau), molt especialment els decadentistes.

En el text religiós, Salomé apareix com una nena obedient als designis de la seva mare però, sobretot a partir de mitjans del segle XIX, la innocència infantil serà substituïda per una sensualitat funesta i perversa (Bornay, E., 1998: 190) mitjançant elements que li són característics com la dansa i l'exotisme. El pintor Gustave Moreau subratlla l'atracció de l'exotisme posant en escena la noia sensual en escenaris com ara Egipte o l'Índia. Seguint aquesta tradició, en l'animació de Diban de l'any 1934 s'entreveu al fons una arquitectura oriental que contextualitza la dansa. El tema de Salomé fou molt popular durant l'edat mitjana, i la font iconogràfica més antiga que s'ha localitzat

és un manuscrit bizantí de Síria o Palestina, el *Codex Sinopensis*, del que actualment només se'n conserven sis folis. La representació de la dansa de Salomé ha canviat amb el temps i les modes, però la tradició occidental acostuma a mostrar-la dreta amb els malucs en moviment, tal i com succeeix en l'animació d'Enric Ferran. Els dos personatges fonamentals d'aquesta motiu temàtic són Salomé i Herodes, que en nombroses representacions pictòriques se la mira des d'un tron. En l'animació veiem com el personatge de l'espectador que escolta la radio podria ser perfectament la reencarnació del rei, assegut en una cadira d'un disseny molt més actual que el del monarca bíblic.



Figura 4. Salomé vista per Gustave Moureau (1874-1876).

La vinculació entre la figura de Salomé amb la ballarina de Ferran es justifica també per la indumentària: ambdues porten un mocador nuat a la cintura per tal de marcar els malucs. Originàriament, dins els plecs d'aquest mocador les dones hi guardaven les monedes, que més tard van passar a ser cosides a l'exterior com a decoració i també com a element sonor. Lluny d'exercir un paper protagonista, o simplement més actiu, el personatge femení d'aquesta animació pionera exerceix simplement d'objecte de desig, amb el característic moviment de malucs que sembla expressar l'essència de la feminitat en l'animació.

El fakir González en la selva (1942): l'exotisme que evita la censura i la dona com a desencadenant de l'acció

El productor Francesc Rovira-Beleta (1912-1999), que amb el temps arribarà a ser nominat a l'Oscar pel seu film *Los Tarantos* (1963), decidí donar els seus primers passos en el món del cinema de la mà de l'animació i del dibuixant Joaquim Muntañola creant la productora CEIDA (De la Rosa, E., 1993: 15). El personatge que van desenvolupar per animar una sèrie fou el *fakir González*, un faquir una mica trapella que utilitzava els seus dots de mag en benefici propi. Més tard, l'animador Josep Escobar s'incorporà a l'equip en alguns capítols, tot i que la curta vida de la productora va fer que Escobar es vinculés definitivament a la productora dels germans Baguñà, *Dibujos Animados Chamartín*, per desenvolupar-hi la seva carrera professional com a animador. En aquest curtmetratge trobem per primera vegada en l'animació espanyola una dona com a desencadenant de l'acció.

L'argument d'aquest curt ens mostra com el faquir González va a parar a la selva accidentalment i és capturat per una tribu de caníbals. El rei d'aquests vol menjar-se el pobre faquir, que intenta dissuadir el monarca tot oferint-li regals mitjançant trucs màgics que converteixen una serp en una bicicleta o un estruç en un magnífic ventall de plomes. Per acabar de convèncer el rei, la seva filla li ofereix la darrera justificació: la noia es vol casar amb el faquir, ja que aquest, anteriorment, l'ha salvada a ella dels exploradors.

El salvament arquetípic de la noia per part de l'heroi, en la primera part del curtmetratge, ve motivat per un gag que actualment podria ser titllat de "políticament incorrecte". En plena selva, el faquir aterra en paracaigudes per presenciar una escena recurrent en el gènere d'aventures: una rotllana d'homes canten una cançó indígena mentre algú bull dins l'olla que hi ha al centre. En apropar-s'hi, el faquir s'adona que no es tracta d'un grup d'indígenes que es volen menjar un blanc sinó que són un grup d'exploradors blancs que es volen menjar una noia negra. El faquir crida els bombers, que amb un elefant que du la trompa plena d'aigua apaguen el foc. La noia surt de

l'olla i es posa a ballar movent els malucs, un cop més, davant l'encisat faquir. En trobar-se en deute amb el fakir González, la nadiua decideix arrencar-lo posteriorment de les mans del seu pare caníbal per casar-se amb ell i canviar el curs dels esdeveniments.

Ens trobem immersos en un argument còmic protagonitzat per un personatge, el fakir González, amb trets d'antiheroi, i per això el fet que sigui el personatge femení qui salvi el protagonista referma els trets paròdics de l'argument enlloc de debilitar-lo. No es tracta tant d'un personatge femení que deliberadament és el motor de l'acció sinó que ho esdevé pel caràcter irònic i transgressor del gènere còmic.

Bona part de la producció animada dels pioners extreu la seva força argumental de la paròdia dels gèneres que estaven fent furor a les pantalles. Els curtmetratges dels nostres pioners compartien l'espai de projecció amb els films més populars de Hollywood, exercint d'apèritiu. Per tant era habitual que els curts animats dialoguessin amb els films en presa real de l'època mitjançant un exercici metalingüístic.

En el cas d'aquest episodi del fakir González, el seu referent genèric són els films inspirats en la novel·la d'Edgar Rice Burroughs *Tarzan, rei dels micos* (1912), en la que l'heroi masculí, amb el pit descobert, abraça el prototipus del bon salvatge de Jean-Jaques Rousseau. La bonhomia del Tarzan que en la pantalla va popularitzar el nedador olímpic Johnny Weissmüller i la seva infantilització associada a un Edèn previ a tot pecat original (Bou, N., Pérez, X., 2000: 54) no casaven gaire amb el personatge creat per Muntañola: un faquir que no dubta en utilitzar la màgia no per fer el bé als altres sinó per sortir airos de les situacions més penoses.

A *El fakir González en la selva* trobem el capgirament paròdic de la parella que protagonitza els films del Tarzan cinematogràfic. Si bé en l'argument amb actors reals és el personatge masculí qui viu en estat salvatge fins que és domesticat per la civilitzada Jane, en el cas del faquir és aquest qui prové d'un món cosmopolita. Serà el personatge femení qui acabi despertant el vessant salvatge del faquir, i per això

l'heroi s'acabarà enamorant de la indígena fins al punt de casar-s'hi i substituir el rei dels nadius gràcies al matrimoni. En aquesta trama argumental també hi ressona el mite de la ventafocs tergiversat genèricament; és ella qui rescata el protagonista en el darrer moment i permet la seva ascensió social mitjançant l'enllaç matrimonial.

La censura no va exercir el seu pes implacable sobre el curtmetratge tal i com ho hagués fet si el mateix argument hagués estat mostrat en imatge real: que un home blanc es casi amb una noia negra i això comporti un final feliç hauria estat impossible si el mateix argument hagués estat protagonitzat per actors. En el camp de la historieta infantil els límits d'allò mostrable eren encara més difosos que en de l'animació, ja que la censura no va regularitzar el còmic fins l'any 1952 (Soldevilla, J. M., Guiral, A., 2008: 22).

És per això que Josep Escobar va poder anar més enllà en el desenvolupament del potencial paròdic de *El fakir González en la selva* en traslladar l'argument al camp de la historieta. Durant la mateixa època, trobem un còmic d'una plana protagonitzat pel seu personatge, *Carpanta*, que arriba a la selva i el rei dels caníbals se'l vol menjar. Com que està massa prim, el monarca el posa a la presó amb la intenció d'engreixar-lo i menjar-se'l més endavant. Mentrestant, la filla del rei decideix treure Carpanta de la presó i s'escapa amb ell. En aquest cas, el personatge femení no el salva per casar-s'hi sinó per menjar-se'l, ja que a ella no li fa res que Carpanta sigui magre. Vet aquí la paradoxa d'aquest personatge que sempre té gana: no només no podrà menjar sinó que serà devorat per una caníbal, amb la lectura sexual implícita que això implica i que ha documentat profusament Mircea Eliade mitjançant el mite de la *vagina dentata*. Veiem, doncs, que, abans de l'any 1952, en el camp del *tebeo* no només es podia ser políticament incorrecte sinó que també es podien descartar els finals feliços.

Civilón en Sierra Morena (1942): la dona com a alliberadora de si mateixa

Josep Escobar (1908-1994) fou l'animador més prolífic de l'etapa daurada de l'animació a casa nostra (Pagès, M., Martínez, T., 2015: 36). Va estar present en la majoria de les productores que es van formar a l'època (Hispano Gráfico Films, CEDA, Dibujos Animados Chamartín, Baguña Hermanos S.L., Estela Films) i va crear nombroses sèries a partir dels seus personatges (Civilón, Pituco, Zapirón). La que va tenir més èxit va ser la sèrie *Civilón*, protagonitzada per un brau honest i poc amic de la violència. D'aquesta sèrie se'n van fer sis episodis: *La sartén de Civilón*, *Civilón en Sierra Morena*, *Civilón boxeador* i *Civilón y la sirena* l'any 1942, i *Civilón y el pirata Aguarrás* i *Los tambores de Fu-Aguarrás* l'any 1943 (De la Rosa, E., 1993: 14).

Civilón en Sierra Morena és un curtmetratge que segueix la tònica de la productora, que consistia a parodiar els gèneres més populars a través dels seus personatges. En aquest cas, es parodia el bandolerisme i *l'espanyolada*, arguments temàtics abundantment tractats en el cinema i els escenaris teatrals de l'època, ja sigui en els music-halls, els cafès-concert o els espais destinats a la Zarzuela. L'argument d'aquest curtmetratge remet al bandolerisme andalús del segle XIX, centrat en la figura romàntica del bandoler just i bonifaci que viu fora de la llei per lluitar contra els francesos durant la Guerra de la Independència. El referent universal d'aquesta figura mítica que roba als rics per donar als pobres és el Robin Hood de la llegenda anglesa medieval. En aquest curt d'animació, la figura del bandoler es desdobra en dos personatges antagònics: el dolent Aguarrás, que serà la part obscura i fora de la llei d'aquest arquetipus, i Civilón, que encarnarà les valors de justícia i bonhomia del bandoler. El personatge femení del curt serà la parella del protagonista, la Civilona, que serà segrestada pel malvat Aguarrás.

La Civilona representa l'àngel de la llar característic de l'època franquista. Seguint l'ideal nacional-socialista, la dona havia de restar a casa i tenir-ho tot a punt perquè la llar esdevingués un espai de

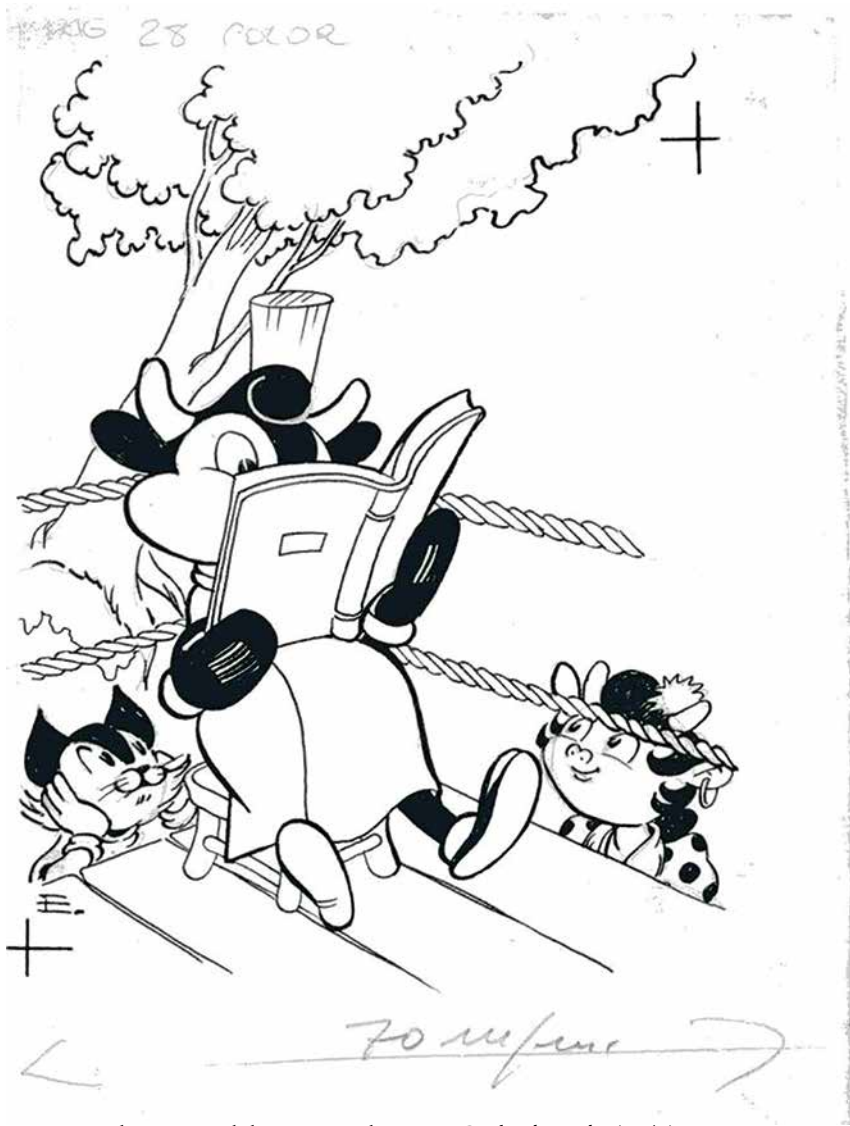


Figura 5. Dibuix original de Josep Escobar per a *Civilon boxeador* (1942).



Figura 6. Fotograma amb el personatge d'Aguarrás a *Civilón en Sierra Morena* (1942).

descans i felicitat pel patriarca. En aquest cas, el problema de la Civilona és que no pot exercir les tasques de neteja que li prescriu el seu arquetip degut a un pànic profund a les aranyes. A través d'aquesta por, el protagonista pot refermar el seu paper salvador ja des del primer minut de la cinta: enfront dels crits de la Civilona en veure una aranya, Civilón apareix rabent amb el trabuc a la mà per defensar-la. En veure que es tracta d'un simple insecte, el protagonista mostra afecte i commiseració per la seva companya.

Tal i com succeeix en la faula d'Esop *El pastor mentider*, en el que un pastor enreda la gent dient que ve el llop fins que ve de veritat i ningú se'l creu, en el cas de la Civilona també és necessari un tercer espant a mitja nit per culpa d'una aranya perquè en Civilón decideixi no anar-la a rescatar. Quan l'heroi s'hi repensa ja és massa tard: el crit ha estat causat pel rapte de Civilona perpetrat per Aguarrás.

El bandoler s'emporta la noia a la seva cova, un espai amb connotacions uterines i a l'abric de la justícia social i la legalitat (Cirlot, J. E., 1997: 165). El personatge de Civilón es troba lluny de ser l'heroi valerós i audaç dels films d'aventures: precisament extreu el seu potencial còmic de la tergiversació d'aquestes expectatives. Diversos gags oposen resistència al lluïment de l'heroi, com ara quan en saltar per la finestra per caure a sobre del seu cavall acaba caient a terra. El referent directe d'aquest heroi acrobàtic és Douglas Fairbanks, un actor que a partir dels anys vint protagonitzà una sèrie de films on les coreografies vertiginoses adhereixen una aurèola mítica als pirates, mosqueters i proscrius de Sherwood que interpreta (Bou, N., Pérez, X., 2000: 19).

Mentre Civilón intenta arribar a la cova sobre el llom d'un cavall cavalcant d'esquena i mig estabornit, la Civilona s'adona que només pot comptar amb si mateixa a l'hora d'encarar-se als dolents. Quan un parell d'esbirros d'Aguarrás intenten lligar-la, la coprotagonista lluita a cops de puny contra els seus opressors i els deixa inconscients a terra davant la mirada estupefacta d'Aguarrás. Aquest àngel de la llar que tenia por de les aranyes demostra, de cop i volta, tota

la capacitat bel·licosa d'una Atena que és capaç de batallar amb les mans nues contra uns bandolers armats fins a les dents. Aquesta fúria combativa que apareix sobtadament fa que el personatge femení s'encari a l'antagonista en un duel argumentalment perillós: si Civilona guanya a l'Aguarrás a cops de puny, ella passarà a ser el motor de l'acció deixant a l'heroi un simple paper de comparsa.

La lògica del gènere còmic estableix els límits d'allò risible, i un heroi maldestre pot promoure moments hilarants, però l'aniquilació total del seu potencial rescatador trencaria irreversiblement les expectatives dels espectadors, que assisteixen a una història que porta el nom de l'heroi en el títol i no el de la seva companya. És per això que Civilón arriba en el darrer minut, per tal de restablir la mínima pàtina d'heroïcitat que requereix el seu personatge per no ser degradat a l'ostracisme, i fa fugir Aguarrás recuperant la seva companya.

Per si encara hi hagués algun dubte sobre qui és el protagonista i motor de la història, Civilona explica a l'heroi com s'ha hagut de barallar amb els bandolers quan una proverbial aranya enceta el seu descens des del sostre de la cova cap a ella. L'heroïna emet un crit de por, retornant el personatge femení al seu rol de sexe dèbil. L'ordre queda restablert i és Civilón qui aparta l'insecte i s'abraça a la seva companya, feliç d'haver recuperat el seu paper d'heroi romàntic tot i els entrebancs paròdics interposats pel gènere de la comèdia. De la mateixa manera que ho feia el cinema clàssic d'aventures, en aquesta peça d'animació veiem com la trama èpica i la sentimental s'intercalen per arribar al punt culminant final en què l'heroi salva l'heroïna de les urpes d'una calamitat (Bou, N., Pérez, X., 2000: 21).

La doncella guerrera (1975): la dona protagonitza el relat

En aquest migmetratge produït per l'estudi *Pegbar Productions* de Barcelona, fundat per l'animador Robert Balsler (1927-2016) als anys seixanta, es donen dos fets cabdals en la història de l'animació espanyola: la protagonista i la correalitzadora són, per primer cop, dones. Encara que en els títols de crèdit l'animadora Pepita Pardell surt només com a encarregada dels *layouts*, tan el seu testimoni com el premi a la trajectòria atorgat a Pardell en el marc de la Mostra de Cinema Animac de Lleida 2016 justifiquen una revisió de la historiografia actual (vegeu l'article de la Carolina López al respecte).

La doncella guerrera explica, en forma de relat oral i amb textos rimats, una història contextualitzada a l'edat mitjana i amb clars referents iconogràfics del romànic català. Inspirant-se en pintures que Goya va executar per a la Real Fàbrica de Tapices de Santa Bàrbara, com ara *El Quitasol* o *El Pelele*, l'animació ens mostra un trobador amb qui ens endinsem en un món estilitzat que reproduïx el hieratisme del romànic mitjançant una animació esquemàtica però expressiva i que s'adapta a l'estil que recrea. L'estilització d'aquesta cinta, que ve reforçada per una animació amb poques intercalacions, és un clar precedent de *The secret of Kells*. Aquest llargmetratge, dirigit l'any 2009 per Tomm Moore i Nora Twomey, recrea mitjançant el llenguatge de l'animació una història inspirada visualment en els llibres que il·luminaven els monjos gal·lesos a l'època medieval.

La doncella guerrera ens trasllada a un reialme medieval on el comte d'aquelles terres no pot enviar el seu fill a la guerra per defensar el rei perquè tan sols té filles. Una d'elles, per salvar l'honor del pare, li proposa disfressar-se d'home i anar a la guerra en nom seu. Així ho fa la noia transvestida, i tot sembla rutilar fins que el fill del rei que ha fet la crida comença a sospitar la vertadera identitat d'aquell noi androgin per qui sent un afecte ambigu. Tres vegades intenta desmascarar la noia i, a la tercera, quan proposa un bany a tots els seus companys de fatigues, incloent-la a ella, la donzella guerrera decideix tornar a la seva llar amb el subterfugi d'una pretesa malaltia del pare. El fill del rei la segueix, i en arribar al palau de la noia i veure la seva



Figura 7. Fotografia de *The secret of Kells* (2009) un film que recupera el hieratisme medieval.

veritable identitat, no dubta a demanar-la en matrimoni. El comte finalment tindrà un net mascle, però els darrers versos moralitzants de la història ens recorden que no importa el gènere si un aconseguix trobar l'amor veritable.

La peça fonamental d'aquest argument és la doble identitat de la protagonista, que funciona com a desencadenant de l'acció. El motiu del doble ha estat enriquit per la literatura fantàstica gràcies a la popularització que en va fer Stevenson amb el seu relat fundacional *El Dr Jekyll i Mr Hyde* (1886). El seu èxit rau en el fet de posar en dubte la personalitat com quelcom unitari, obrint una esclota que permet introduir la por i l'angoixa en el si de la realitat, un tret característic del gènere fantàstic i de la literatura gòtica. Amb la mateixa intenció, Rimbaud va proposar una nova concepció de l'ésser mitjançant la famosa cita "*Jo és un altre*", un aforisme que perseguia definir el procés creatiu com quelcom que el creador no pot controlar. El motiu del doble també ha estat explotat per la comèdia des dels temps dels comediògrafs llatins, com Plaute (*Els bessons*), passant per Shakespeare (*La comèdia dels errors*, *Nit de reis*) i arribant fins els nostres dies (amb exemples cinematogràfics com *Victor i Victòria* o *Tootsie*) (Batlló, J., Pérez, X., 2015: 228).

La dona que es vesteix d'home per introduir-se en el món d'aquest darrer ha d'amagar els trets femenins, cosa que la converteix en una figura andrògina que desvetlla el fantasma de l'homosexualitat. És precisament aquest fantasma que empeny al fill del rei a intentar descobrir el veritable sexe de la protagonista: reconèixer la pròpia homosexualitat seria una vergonya inacceptable en el món militar. L'androgínia va ser un motiu recurrent en la literatura, la pintura i la realitat de finals del segle XIX, ja que representava la perfecta fusió dels sexes (Bornay, E., 1998: 307). A ella es va referir Aristòfanes en parlar del "tercer sexe", que sovint ha estat vinculat a l'absència de gènere característic de les figures angèliques. Aquesta renúncia a la vida sexual aporta a l'androgin una certa espiritualitat que l'acosta a la divinitat. El motiu de la dona guerrera és present en la mitologia grega amb les amazones, guerreres engendrades de la unió d'Ares, el Déu de la guerra, i la nimfa Harmonia (Grimal, P., 1981: 24).



Figura 8. Fotograma de *La doncella guerrera* (1975).

La donzella guerrera d'aquesta animació reuneix així una sèrie d'atributs femenins poc convencionals, com són l'espiritualitat andrògina i l'autogovern, que, com hem vist, ja es troben presents en diferents èpoques i cultures. El mite de la donzella guerrera ens mostra una dona que desperta les reticències del patriarcat en afirmar la seva capacitat per prendre decisions per sí mateixa al marge de l'ordre establert i això li permet entrar en un camp tradicionalment assignat als homes: el militar. En el cas de l'animació que ens ocupa, aquesta reticència serà vençuda gràcies a la boda final, que restableix els rols socialment assignats als personatges i postula l'amor romàntic com a màxima fita per sobre de la identitat sexual dels protagonistes. Com ens recorda el narrador quan explica que finalment la parella protagonista tindrà un nen: "*Quina importància té que l'infant sigui un home o una dona? El que és important és que trobi el seu amor veritable*". Una afirmació semblant només es podia fer al nostre país en un moment en que el règim franquista es trobava a les acaballes, i també gràcies a que la producció anava destinada a un públic estranger, com molts dels treballs que *Pegbar Productions* va executar al llarg de la seva carrera.

Els personatges femenins de l'animació actual

En els darrers anys s'han dut a terme treballs de recerca que demostren que els nens i les nenes d'avui dia consumeixen continguts televisius amb una mitja d'entre 900 i 1000 hores anuals (Rajadell, N., 2005: 07). El mitjà televisiu es converteix en la font d'on extreure pautes per encarar la realitat, i per això és perillós que d'aquestes hores invertides en el consum audiovisual la canalla n'extregui nocions i estereotips negatius. El ritme accelerat del llenguatge animat actual no facilita una reflexió d'allò que s'està consumint, i això fa molt més urgent un anàlisi acurat dels missatges i estereotips de la ficció animada que veuen actualment els nens i les nenes de casa nostra. Cal, doncs, ajudar a l'espectador perquè pugui fer una correcta interpretació dels missatges que rep (Sánchez-Labela, I., 2016: 52).

La necessitat de controlar el consum televisiu animat dels infants rau en el fet que moltes de les sèries no estan destinades a un públic infantil, expandint les possibilitats econòmiques i de visionat a una audiència adulta (Rajadell, N., 2005: 06). Sèries com *Els Simpson* o *Shin Shan* poden comportar l'aparició d'estereotips negatius en l'imaginari infantil degut a la primerenca maduració cognitiva dels infants a l'hora d'enfrontar-se a trames argumentals complexes i a les seves dificultats per captar el veritable contingut de la ironia o la sàtira (Sánchez-Labela, I., 2016: 51). Per tant, un altre dels factors de risc en el consum audiovisual infantil és la migrada capacitat crítica del públic a qui va dirigida l'animació, que encara s'ha de desenvolupar.

En un estudi fet a Andalusia per la Universitat de Sevilla es va fer una enquesta sobre el consum televisiu animat a 1.275 estudiants, dels quals 668 eren nens i 587 nenes. Un elevat percentatge d'estudiants no va notar la violència de gènere present en les animacions visionades, i dins d'aquest percentatge hi havia més nenes que nens. En demanar-se perquè les nenes són menys conscients d'aquest tipus de violència, la investigació conclou que es deu a la normalització de les situacions de violència dins la nostra societat (Sánchez-Labela, I., 2016: 52).

El 2014 la Universitat de Granada va divulgar els resultats d'una altra investigació en el camp dels continguts de les sèries d'animació en relació als estereotips femenins. El corpus analitzat abraçava 163 sèries i 621 personatges. D'aquests personatges tan sols el 33,65% són personatges femenins, mentre que els masculins en són el 65,85% (Alonso, C., 2014: 09): això significa que per cada personatge femení n'hi ha dos de masculins. En quantificar el nombre de directors respecte les directores en el camp de l'animació, el percentatge està encara més desequilibrat: un 80,3% de sèries estan dirigides per homes, mentre que només un 9,2% de dones les dirigeixen en solitari i un 3,6% comparteixen la realització amb un altre home (Alonso, C., 2014: 07). Aquests percentatges no s'entenen si tenim en compte que actualment hi ha més dones llicenciades i cursant carreres universitàries en el camp audiovisual que no pas homes. Pel que fa als resultats que s'extreuen de l'anàlisi dels personatges femenins de la pantalla, no són gaire més esperançadors. La discriminació que pateixen els personatges femenins en l'animació espanyola rau en el fet que sovint adquireixen el rang de protagonista únicament per la seva bellesa física. Mentre els personatges masculins són coratjosos i intel·ligents, els femenins són menys proclius a l'acció i a l'autonomia (Rajadell, N., 2005: 06). Per això, les dones de la ficció animada seriada es preocupen gairebé de manera exclusiva pel seu aspecte físic, tot i ser primes, amb l'objectiu d'agradar als altres. Ser primes és un tret que forma part de l'essència de la feminitat en la ficció animada, així com el fet de ser extremadament consumistes i superficials. Una altra de les característiques recurrents és que són personatges que acostumen a valorar-se poc (Alonso, C., 2014: 09).

La majoria de personatges femenins protagonitzen les sèries menys sovint que els masculins i acostumen a tenir dos tipus de papers: el de la mare i el de companya del protagonista (Alonso, C., 2014: 13). Els personatges femenins que exerceixen el paper de mare es defineixen segons un comportament estereotipat. Com que es dediquen exclusivament a la casa i als fills, aquests personatges acumulen un malestar amb la seva situació vital que els acaba fent perdre els nervis amb facilitat i fins i tot arriben a desenvolupar actituds violentes

envers els fills. En són exemples d'aquest personatge les mare de la sèries *Shin Shan* i *Doraimon*.

Si classifiquem els personatges en funció de si la sèrie està dirigida per un home o per una dona, ens adonem que les realitzadores equilibren la presència de personatges d'ambdós sexes mentre que els realitzadors prioritzen els personatges masculins (en un 68%).

Gràcies a les dades que comencen a aportar els diferents treballs d'investigació que se centren en la recepció i en el contingut de l'animació d'avui en dia, veiem com l'audiovisual espanyol animat ens ofereix un concepte caduc de feminitat que busca normalitzar una situació de discriminació. Sovint aquesta feminitat està vinculada a l'espai interior i se n'ofereix una imatge que és la deformació de la realitat que es pretén representar, fet que ha portat a alguns autors a titllar-la d'*esperpèntica* (Sánchez-Labela, I., 2012: 582).

Les sèries animades continuen representant la dona com a un ésser dependent dels seus homònims masculins (Sánchez-Labela, I., 2016: 53). Com hem vist, la situació de sotmetiment que pateixen els personatges femenins de la ficció animada està normalitzada de tal manera que només un anàlisi crític dels continguts permetrà canviar aquesta situació en l'imaginari col·lectiu i, consegüentment, en una societat on les pantalles són omnipresents. Aquesta és una tasca en la que caldrà l'esforç de la família, de l'escola i de la societat en el seu conjunt, i en la que treballs de recerca com els citats ofereixen dades palpables de la persistència aclaparadora d'aquesta discriminació en l'imaginari i la societat actuals.

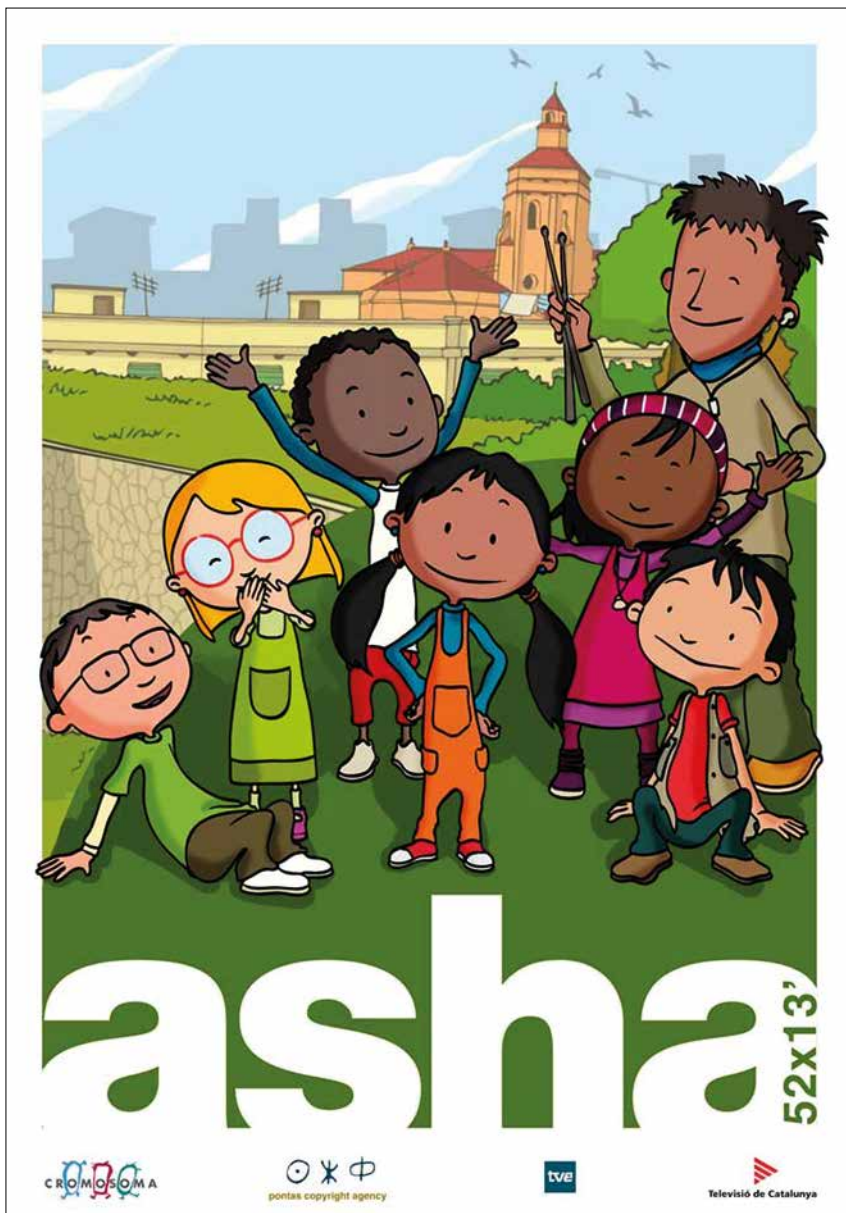


Figura 9. Imatge dels personatges d'*Asha*, una sèrie protagonitzada per una noia que defuig els estereotips de gènere (1989).

Bibliografía:

- Alonso, C., (2014) *Desigualdad de género en los dibujos animados*, ponència dins *Congreso Universitario Internacional sobre la Comunicación en la profesión y en la universidad de hoy: contenidos, investigación, innovación y docencia*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Álvarez, J. M., (2006) *Francisca Bobigas, una diputada de derechas en la Segunda República*. Dins *Historia*. Año XXIX, n. 357, pp. 88-103.
- Batló, J., Pérez, X. (2015) *La llavor immortal*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bornay, E. (1998) *Las hijas de Lilith*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Bou, N., (2004) *Deesses i tombes. Mites femenins en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Editorial Proa.
- Bou, N., Pérez, X. (2000) *El temps de l'heroi. Èpica i masculinitat en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Candel, J.M. (1993) *Historia del dibujo Animado Español*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia.
- Cardona, R. (2016) *Notes sobre la recuperació, conservació i restauració del cinema d'animació a la Filmoteca de Catalunya, dins Fòrum d'animació. Recuperació del patrimoni històric del cinema d'animació a Catalunya*. Barcelona: Publicaciones Gredits 01, BAU, Centre Universitari de Disseny de Barcelona.
- Cirlot, J. E. (1997) *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- De la Rosa, E., Vivar, H., (1993) *Breve historia del cine de animación en España*. Teruel: Animateruel.
- De la Rosa, E., (2003) *Cine de animación en España*, pp. 469-508, dins *Cartoons : 100 años de cine de animación*, Bendazzi, G., Madrid, Ocho y Medio, 2003.
- Grimal, P. (1981) *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Martínez, T., Pagès, M., (2015) *Pioneros del cine de animación en España*. Dins *Actas de las Jornadas Científicas Animation Days*. Barcelona: Publicaciones Gredits 01, BAU, Universitat de Disseny de Poblenou.
- Martínez, T.; Pagès, M.; Cubeles, X. (2016). *Pioners de l'animació audiovisual en la post-guerra a Catalunya*. Dins *Comunicació*. Barcelona: Societat Catalana de Comunicació, IEC. Vol 33(1), pp. 53-74.

Moliné, A., (2015) *Del trazo al píxel. Un recorrido por la animación española*. Barcelona: Cameo. Llibret de DVD.

Rajadell, N., Pujol, M. A., Violant, V., (2005) *Los dibujos animados como recurso de transmisión de los valores educativos y culturales*. Dins *Comunicar. Revista científica de comunicación y educación*, n. 225, Huelva, pp. 359-360.

Sánchez-Labela, I., (2016) *Violencia de género en los dibujos animados televisivos: la impasibilidad del público infantil. Pautas para un consumo responsable*, dins *Communication Papers. Media Literacy and Gender Studies*, Vol. 5, n.9, Universitat de Girona, pp. 37-55. ISSN: 2014-6752.

Sánchez-Labela, I., (2012) *Construcción del personaje femenino en la narración infantil. Estudio cualitativo y cuantitativo de las series animadas emitidas en la televisión de España versus televisión de México, una imagen transatlántica*, dins *Revista Comunicación*, Vol.1, n.10, pp. 572-584.

Soldevilla, J. M., Guiral, A., (2008) *El mundo de Escobar*. Barcelona: Ediciones B.

Walker, M. A. (2016) *Salomé, la mujer que baila*. Dins *Revista digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, n. 15, pp. 89-107.

Prensa:

Heraldo de Madrid, 1-4-1933

Enregistraments sonors:

Fons Artigas; entrevista a Enric Ferran (25 de juny de 1981).

Los tiempos siguen cambiando

Carolina López



Figura 1. Fotograma de la serie *Pregunta a Lara* (2011).

Cuando empecé a programar y a recorrer festivales, a principios de los 90, era evidente que había menos mujeres de las que tocaba por estadística, formación y talento firmando animaciones, una tendencia que hoy ha cambiado. Como dato significativo, en la edición de Animac 2016 por primera vez se inscribieron el mismo número de autoras que de autores. Como se trata de una tendencia global quisimos entonces celebrar la incorporación significativa de las mujeres en el ámbito de la creación independiente bajo el lema 'Futuros Femeninos'. Además de celebrar, también era importante reivindicar (como lo hacen las asociaciones WIA en EEUU o *Les femmes s'animent* en Francia) el camino que todavía queda por recorrer en una industria, la de la animación, en la que, si bien abundan productoras y guionistas mujeres, las directoras como Brenda Chapman (*Brave*), Rebecca Sugar (*Steven's Universe*) y en nuestro país Mercedes Marro (*Pregunta a Lara*) siguen siendo las excepciones que confirman la regla, ya que apenas hay mujeres dirigiendo largos y series de TV en solitario.

Afortunadamente, la creación independiente (como la experimental) ha sido más proclive a una paridad natural. El hecho de poder trabajar de manera casi doméstica, sin grandes estructuras ni equipos, en producciones adecuadas a diversos ritmos, lo ha facilitado. Dejando al margen figuras excepcionales como Lotte Reiniger o Mary Ellen Bute, realmente no empieza a haber una presencia significativa de animadoras-realizadoras hasta los años 70 y son principalmente canadienses (Carolina Leaf), Rusas (Nina Shorina), británicas

(Alison de Vere) y estadounidenses (Faith Hubley). Curiosamente, todas ellas son autoras de países con políticas activas en la paridad de género. A partir de los ochenta hay un paulatino crecimiento de producciones y consciencia de género con autoras como Joanna Quinn, Candy Guard o Vera Neubauer y que estalla poco después con la llegada de las herramientas digitales y la multiplicación de escuelas en todo el mundo, dónde Michaela Pavlatová, Isabel Herguera, Signe Baumann, Bärbel Neubauer, Wendy Tilby y Amanda Forbis, junto a muchas otras autoras de las décadas de 1980 y 1990, brillan con luz propia. Las jóvenes Allison Shulnik, Izibene Oñederra, Kirsten Lepore, Anna Solanas, Réka Bucsi, Spela Cadez y muchas otras pertenecen a una nueva generación de *millennials* con un gran talento que sin duda inspirará a futuras generaciones.

Además de ese aumento en la creatividad femenina, conviene celebrar el aumento en los estudios y en los trabajos centrados en las mujeres detrás de las cámaras. Recientemente Disney ha publicado el libro *Ink & paint: The Woman of Walt Disney Animation* reconociendo según palabras de su autora Mindy Johnson, una parte de su historia 'invisible' y 'pobremente documentada' hasta la fecha, dónde se reconoce el trabajo casi anónimo de las mujeres que durante décadas se ocuparon de trazar y colorear los dibujos de los animadores. También recoge el trabajo de directoras de arte y animadoras pioneras que aportaron nuevas sensibilidades al gran estudio, ocupando por primera vez puestos 'masculinos'.

Como apunta CIMA, la asociación de mujeres cineastas en España, es importante dar visibilidad al cine hecho por mujeres. Creo que además de poner sobre la mesa estadísticas y hacer el necesario trabajo político, es importante que se propicien seminarios y encuentros como éste que generen escritos, que aborden el pensamiento sobre temas de género y animen al debate, teniendo en cuenta lo local y lo internacional. Las mujeres suponemos un motor importante en la creación y la industria de la animación y por supuesto somos la mitad de quienes consumimos este audiovisual: niñas y mujeres queremos estar representadas delante y detrás de la cámara y romper estereotipos en ambos lados.



Figura 2. Anna Solanas y Marc Riba, de I+G Stop Motion.



Figura 3. Portada del libro de Mindy Johnson (2017).

Pepita Pardell, la animadora guerrera

Si Europa y América tienen sus pioneras, nosotras queremos reivindicar a nuestra animadora e ilustradora octogenaria, también dibujante y pintora: la catalana Pepita Pardell Terrade (Barcelona 1928).

Por este motivo, Animac, la Mostra Internacional de Cinema d'Animació de Catalunya en su edición del 2016, le otorgó el premio trayectoria en reconocimiento al talento y a la tenacidad de una vida dedicada al arte y al oficio de la animación.

La carrera de Pepita Pardell en el mundo de la animación es singular por su talento y talante. Talento innato para el dibujo, basado en una minuciosa observación de la naturaleza, y talante para no dejarse amedrentar por jefes y compañeros, en un entorno eminentemente masculino, en el que sin embargo, desarrolló una larga carrera como animadora y como diseñadora de personajes. Desde *Garbancito de La Mancha* (1945) a *Despertaferro* (1990), Pardell aprendió la profesión y ha sido maestra para otros animadores de la talla de Jordi Amorós. Ella es una pieza viva de nuestra historia, una historia que hoy reescribimos al comprobar que fue la primera realizadora del Estado en firmar un film animado. Se trata de *La doncella guerrera*, producido en el año 1975 por Julio Taltavull (Pegbar Producciones), quien hasta ahora ha figurado como único director de la cinta.

Con motivo del Premio Trayectoria Animac 2016, tuve la ocasión de conversar con Pepita Pardell y entrevistarla para un video que proyectamos en la clausura del festival.

Hablar con la diminuta y llena de vida Pepita es como abrir una caja de Pandora que descubre una historia apenas contada, la de la animación catalana y española, de la cual ella ha sido arte y parte.

Nacida en Barcelona en 1928, con extraordinarias dotes para el dibujo y la pintura, tras su paso por la escuela Llotja Pepita inició su carrera en el mundo de la animación trazando y pintando acetatos en

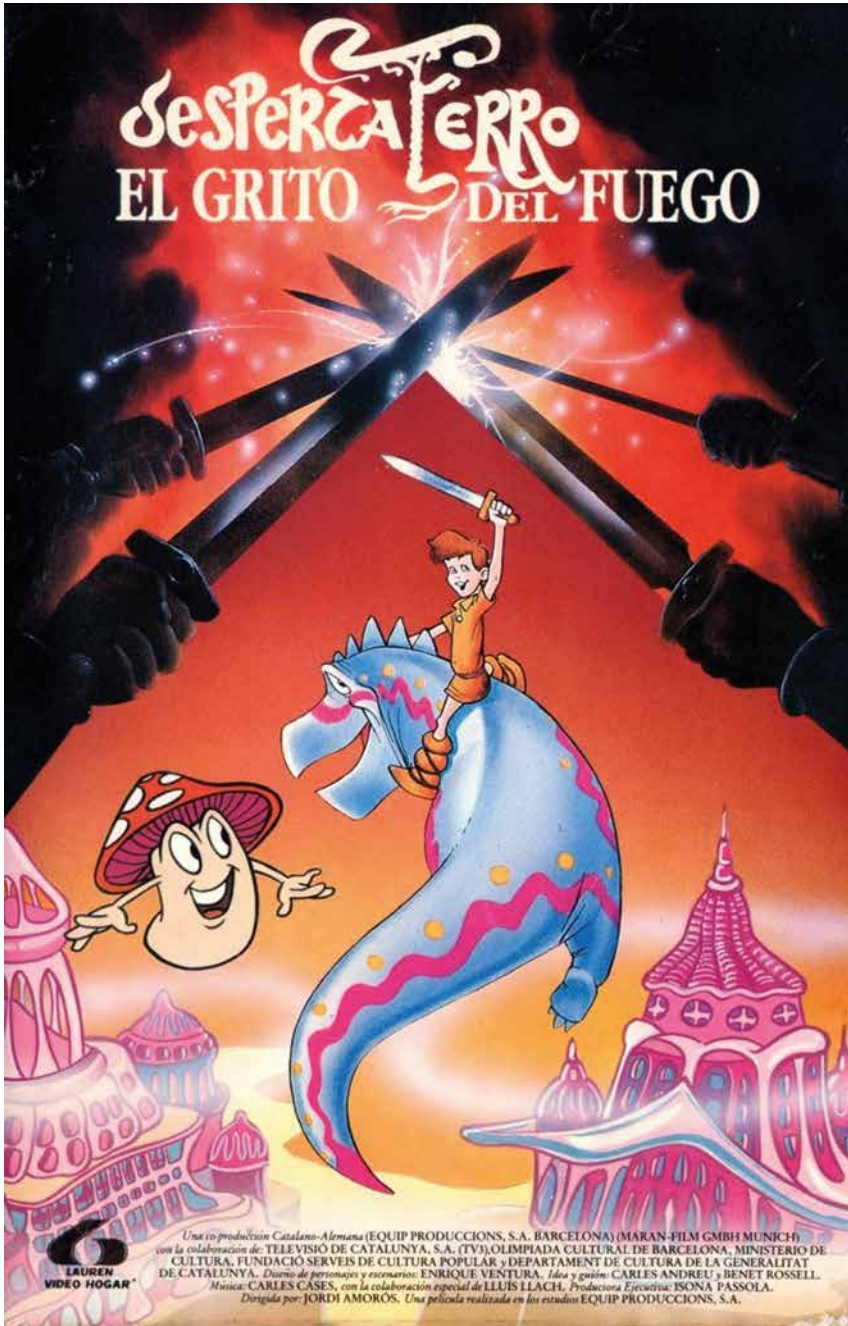


Figura 4. Cartel del film de Jordi Amorós, *Despertaferro* (1990).

la productora Balet y Blay para *Garbancito de la Mancha* (Arturo Moreno, 1945), el primer largometraje de dibujos animados del Estado y la primera película de animación de Europa. Más tarde Pepita trabajó en la animación de otros largometrajes de la misma productora, siendo una de las pioneras en nuestro país en el terreno de la animación junto a la también animadora Rosa Galcerán.

Pepita se hizo un lugar en una industria dónde desempeñó funciones como la de animadora, diseñadora de personajes y directora de equipos, tradicionalmente reservadas al género masculino. Tras hacer publicidad para los Estudios Buch-Sanjuán, en los años 70 creó, junto a Julio Taltavull, *La doncella guerrera*, un cortometraje basado en un romance medieval con cierto trasfondo feminista y para el cual se inspiró en los frescos del ábside de Sant Climent de Taüll conservados en el MNAC y en los grabados de Goya.

La doncella guerrera forma parte de la serie internacional *Cuentos Populares Europeos*, en la que colaboraron realizadores de toda Europa. Julio Taltavull, acreditado como director y guionista del cortometraje y cofundador con Robert Balsler y Lluís García de *Pegbar Productions*, escribió el guión basado en el romance homónimo y anónimo protagonizado por una doncella que decide ir a servir a su rey con las armas y vestida de varón. Pepita Pardell se encerró durante meses en su casa para diseñar los personajes, interpretar el guión directamente en los *layouts* o dibujos clave (conserva un *storyboard* hecho por Taltavull a posteriori con estos dibujos) y crear la práctica totalidad de la animación. El equipo de Pegbar se encargó bajo su tutela del color y del trabajo de cámara, en el que ella también colaboró activamente. Narrado en verso y sacando el máximo partido de una animación limitada, la cinta resultante puede considerarse uno de los filmes más destacados de esa época en España y constituye el trabajo más personal de Pardell.



Figuras 5. Fotograma de *La doncella guerrera* (1975).



Figura 6. Imagen del Pantocrátor de Sant Climent de Taüll (cap a l'any 1123). Actualment s'exposa al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

A partir de su testimonio, se puede afirmar que, habiendo participado y tomado decisiones importantes, efectivamente dirigió la cinta junto a Taltavull.

La película, además de su proyección el gran auditorio de la Llotja de Lleida en ocasión de su homenaje en Animac 2015, se incluye en el programa *Del Trazo al Píxel, más de Cien años de animación española*, y una copia extraordinariamente restaurada por Filmoteca de Catalunya ha sido proyectada en pantalla grande en museos tan relevantes como el MoMA de Nueva York, la National Gallery de Washington, en festivales de Manila (Filipinas), Taipei (Taiwan) y Miami (EEUU) y en filmotecas como la de Montréal (Québec-Canadá), entre otras. También ha tenido un intenso recorrido por las principales filmotecas y centros de arte de la geografía española.

Bibliografía

Candel, J.M. (1993). *Historia del Dibujo Animado Español*, Filmoteca de Murcia, Murcia.

Ed Carolina López y Andrés Hispano Ed. (con textos de Emilio de la Rosa, Alfons Moliné y Susana García) (2015) *Del Trazo al Píxel, más de cien años de animación española*, Cameo. Barcelona.

VV.AA. *Catàleg Animac 'Futurs Femenins'* (2016). Ajuntament de Lleida.

Mindy Johnson (2017) *Ink and Paint: The Women of Walt Disney's Animation*, Disney Editions.

Giannalberto Bendazzi. *Cartoons. 110 años de cine de animación*. Ocho y Medio. Madrid

Jane Pilling Ed. (1992). *Women and Animation: A Compendium*

Entrevista para video Cloenda Animac (2015). Producció CCCB i Animac. Barcelona.

**Pepita Pardell, història
viva del cinema
d'animació a casa nostra**

Jordi Riera Pujal

Pepita Pardell Terrade (1928) és una dona menuda, elegant, afable i ... sense pèls a la llengua. Ha dedicat la seva llarga vida a allò que la fascina d'ençà que va veure al cinema la *Blancaneu i els set nans* (*Snow White and the Seven Dwarfs*) de Walt Disney: donar moviment als dibuixos. Possedidora d'una mirada introspectiva intensa, a la seva memòria guarda records de tot el que ha hagut de batallar, en un món fet a la mida dels homes, per poder salvaguardar les seves opinions i la seva independència professional. La Pepita és una dona que prové d'un substrat social popular. El seu pensament, sensible i ple de sentit comú, el sap utilitzar per retratar perfectament la misèria, la carrincloneria, les bestieses i les incongruències del món franquista que li va tocar patir.

Els ulls de la Pepita s'omplen d'energia i de vida quan parla dels seus acetats, del seu plomí i de la *truca*. Se li nota que ha gaudit molt fent totes les feines relacionades amb l'animació, com ara colorista, fondista, dibuixant, intercaladora i animadora. Dels acetats encara recorda quan en els primers temps feien servir unes radiografies que rentaven una vegada i una altra per la manca de matèries primeres que patien.

Fa una mica més de setanta anys, una joveneta anomenada Pepita Pardell entrava a treballar a uns estudis d'animació situats al barri de Vallcarca de Barcelona: els de Balet y Blay. La noia ho havia passat molt magre durant la Guerra Civil, però al febrer de 1944, amb

gairebé 16 anys, complia un dels seus somnis: entrar en el món de l'animació. Arturo Moreno era el director del projecte de fer un llargmetratge de dibuixos animats, el primer que es feia a Europa. De l'estudi recorda el bon ambient, tant entre el jovent que hi dibuixava com amb els que dirigien la part artística. Molts d'ells formaven part de la majoria silenciada que havia perdut la guerra. A l'edifici de Balet y Blay s'hi passava molt de fred a l'hivern, i era un fred que també es notava en el distanciament que existia entre treballadors i productors. José María Blay era falangista i alguns càrrecs administratius de l'empresa també. Amb les seves camises blaves, quan venien d'algun acte oficial, i amb els seus gestos de superioritat els recordaven constantment que ells havien guanyat la guerra.

Quan varen acabar *Garbancito de la Mancha* (1945) els van acomiadar a tots, i un temps després tornaren a contractar l'equip per la següent pel·lícula d'animació: *Alegres Vacaciones* (1948). D'aquell temps la Pepita recorda un estrany incendi a l'estudi, que va cremar tot el que s'havia rodat fins llavors i que va provocar que s'hagués de fer tot de nou. Amb el fracàs comercial de *Sueños de Tay-pi* (1951) va finalitzar l'etapa de producció de cinema d'animació a Balet y Blay.

Gràcies a Rosa Galcerán (1917-2015), una altra de les grans pioneres del cinema d'animació a Catalunya, va aconseguir feina dibuixant quaderns apaïats per l'editorial Toray. De l'any 1951 fins al 1961 va fer contes de fades i historietes romàntiques per a joves. Era un treball que feia a casa, que li va donar molta desimboltura en el dibuix, però que va acabar avorrint. Els arguments repetitius i carrinclons de les historietes no donaven cap marge a la creativitat.

L'any 1962, Buch y San Juan, uns vells coneguts de l'època de Balet y Blay, la van rescatar per tornar a fer el que realment li agradava: animar dibuixos. L'estudi *Buch-San Juan* estava especialitzat en realitzar curts publicitaris per a la televisió, que en aquell moment era una indústria en expansió. Allà la Pepita treballava el caràcter i la intenció del personatge, i també com fer-lo moure per les diverses escenes. Era un treball minuciós, en el qual tenia molt bona con-



Figura 1. Cartell del film *Garbancito de la Mancha* (1945). Direcció de Jose M^a Blay i realització de Arturo Moreno.



Figura 2. Cartell de la segona part de Garbancito: Alegres Vacaciones (1948).



Figura 3. Vinyeta d'un còmic romàntic per a l'editorial Toray (1951).

nexió amb el director de l'estudi, en Buch. El seu objectiu, junt amb el de la resta de l'equip, era aconseguir personatges plens de vida.

L'any 1964 la productora va fer fallida. Els aires de grandesa de San Juan van ensorrar l'empresa. Per sort, els treballadors, i amb en Manuel Martínez Buch (1930-1978) com a director, varen poder continuar en un altre estudi. Amb ell, i dins la productora Publivi-sión, s'hi va estar fins a l'octubre de 1972. En aquesta data, el clima enrarit que hi havia entre els dibuixants li va fer pensar que era millor anar-se'n.

A principis de l'any 1973 es va posar en contacte amb ella Robert Balser, un animador que havia participat al film *Yellow Submarine* (1968). En una entrevista li va proposar de treballar per ell des de casa. Balser era el propietari de *Pegbar Productions*, un estudi de dibuixos animats situat a la Travessera de les Corts. L'edifici havia estat abans la seu dels estudis Moro, que ja no existien. En els deu anys que va estar amb ell, Pepita Pardell va participar en diverses produccions pels Estats Units i el Regne Unit. Amb productores associades com Estudios Filman o la de Bill Meléndez, a Pegbar va dibuixar per a sèries americanes com la de Charlie Brown, o donà color al llargmetratge *The Lion, the Witch & the Wardrobe* (*Cròniques de Nàrnia*), que va obtenir un premi als EMI Awards del 1979 als Estats Units.

Dins de Pegbar Productions, Pardell dissenyà i animà un curtmetratge de dotze minuts de la sèrie *Fábulas de Europa*: un conte amb estil romàntic titulat *La Doncella Guerrera* (1975). En aquells anys l'animadora compaginava la feina a la productora amb un treball d'agència fent còmics infantils per a Alemanya.

L'any 1985 el volum de feina va baixar i Pepita Pardell deixà l'estudi *Pegbar*. Durant un any va dibuixar per a un estudi de Madrid, des de casa, fins que va entrar a treballar als estudis d'animació *Equip* de Jordi Amorós i Víctor Luna. En aquests estudis alternaven els espots publicitaris de 15 a 30 segons amb productes televisius, com ara la sèrie per a Televisió Espanyola *Mofli, el último koala* (1986).

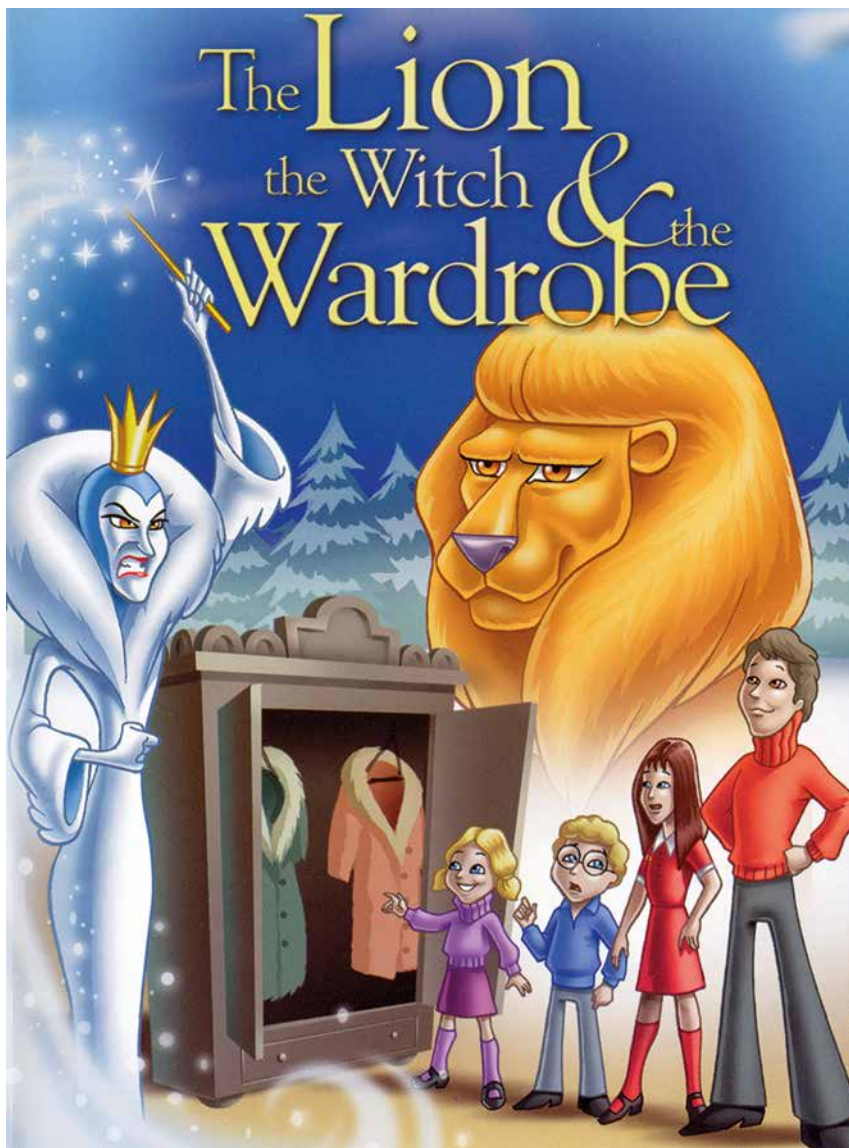


Figura 4. Caràtula de *The lion, the Witch and the Wardrobe* (1979) dirigida per Bill Melendez.

El llargmetratge *Despertaferro* (1990) els va donar molta feina i uns bons resultats artístics, però es van obtenir uns beneficis molt magres en relació a la gran inversió que havia suposat la realització de la pel·lícula.

El mal estat financer de l'empresa obligà a Jordi Amorós a fundar una nova empresa, *Cine Nic*, que va dedicar-se només a la publicitat i que va traslladar l'estudi a Esplugues. Un any després, el 1993, la Pepita es va jubilar. Des de llavors, i fins fa molt poc, s'ha dedicat a passejar per la natura, a dibuixar i a pintar. Actualment ha reduït una mica la seva activitat diària, però encara el 2016 se la va poder veure en una taula rodona sobre el món dels dibuixos animats al Centre El Coll-La Bruquera de Barcelona.



Figura 5. Pepita Pardell a l'estudi de casa seva (2015).

Pepita Pardell ha traspassat el seu saber a diverses generacions d'animadors. Dos personatges fonamentals dins la història de l'animació catalana la consideren la seva mestra. L'Àngel Garcia (1923-2016), el dibuixant de El Prat de Llobregat, era un d'ells. Amb el director del llargmetratge d'animació *Peraustrínia* 2004 (1990) es varen conèixer a *Balet y Blay*. Amb en Jordi Amorós (1945), conegut en el món del còmic com a *Ja* i director de *Despertaferro* (1990), van coincidir a l'estudi de Buch-San Juan. Tots dos realitzadors han lloat en públic més d'una vegada el mestratge de la Pepita en l'art de l'animació.



Figura 6. Moment de l'entrevista de Jordi Riera amb Pepita Pardell (2015).

Aclariment

Totes les dades biogràfiques provenen d'una entrevista personal realitzada per l'autor de l'article a Pepita Pardell a casa seva a Barcelona el mes de març del 2015. Un extracte de l'entrevista es pot veure (a partir del minut 7,26) a <https://www.youtube.com/watch?v=m-fp1vNiFqww&feature=youtu.be> recuperat el 29/4/2017. El vídeo formava part d'un Testimonial que es va mostrar a l'exposició *Garbancito de la Mancha. 70 anys del primer llargmetratge europeu d'animació en color*, entre l'1 de juliol de 2015 i el 24 de gener de 2016 al Museu del Cinema de Girona. Els comissaris de l'exposició van ser Antoni Guiral i Jordi Riera Pujal. Altres dades biogràfiques provenen d'unes memòries inèdites que Pepita Pardell va cedir a l'autor i que per la seva intermediació ara estan dipositades i es poden consultar al Museu del Cinema - Col·lecció Tomàs Mallol de Girona. L'exposició es pot veure parcialment a <http://humoristan.org/ca/exposiciones/garbancito-de-la-mancha-70-anys-del-primer-llargmetratge-europeu-d-animacio-en-color/> recuperada el 30/4/2107.

Pepita Pardell, un retrat personal

Marta Pardell

Un cop ja hem repassat la trajectòria professional i els mèrits artístics de la Pepita, és el meu torn de presentar-vos la Pepi. És a dir, el seu vessant més familiar i personal. I crec que el més important és que entenguem com és possible que una persona tan normal pogués fer coses tan extraordinàries en una època on ho tenia tot en contra. No només perquè la seva carrera comença en un context de postguerra, sinó perquè parlem d'una dona que es posa a treballar en una professió d'homes que tot just començava.

Primer de tot dir-vos que ella insisteix sempre en què parlem de Pepita Pardell i Terrade, perquè el cognom de la seva mare, Emilia Terrade Ganduxer, no s'oblidi. La Pepi sempre recorda que és filla del seu pare i la seva mare.

Per a una dona, el més normal en aquella època era fer alguna feina poc significativa i poc remunerada per ajudar a casa abans no trobava un home i es casava. Però la Pepita era diferent. El vessant artístic ja li ve de família. El seu avi era forjador artístic. Nascut a Llardecans, al Segrià, Josep Pardell i Mateu es va traslladar a Barcelona per treballar amb Antoni Gaudí i també va ser encarregat de la casa Ballarí, que es dedicava a la forja. El pare de la Pepita, Josep Pardell i Sentís, també era aficionat al dibuix i a la pintura, i havia fet d'aprentent de forja amb el seu pare. Però per obligacions de la vida es va acabar dedicant a la mecànica. Era mecànic i xofer d'una família benestant de Barcelona, els Puig Rius. La seva mare, l'Emília, tenia

molt bona veu i disfrutava cantant, però també per circumstàncies de la vida no s'hi va poder dedicar. En aquest ambient, el talent natural de la Pepita es va cultivar i se la va animar a dibuixar.

De fet, la feina del pare va fer que la família passés estius a Montserrat, mentre que la resta de l'any vivien al Coll, a la muntanya. Això va forjar la passió de la Pepita per la natura, que és el motiu favorit de les seves pintures. En les seves memòries personals, que va escriure als 82 anys per entretenir-se i per deixar un llegat a la família, ella ja ho apunta:

Sempre m'ha agradat la natura, ja sigui per la qualitat d'artista o per la de naturalista. Tan sols el fet d'anar caminant per un prat o un bosc sempre m'ha entusiasmat. Sento tan a dins meu la natura i les flors de bosc, per petites que siguin, que hi veig tot un món. Hi trobo quelcom de bellesa i em satura com si fos una droga. Penso que en la natura hi ha tot un món de creació que no es pot perdre.



Figura 1. Quadre a la tinta fet amb una canya per la Pepita. Park Güell (1961).

De molt jove, la Pepi va començar a sortir a pintar amb el senyor Comerma, l'oncle d'una íntima amiga seva i veïna. Els pares i l'avi animaven aquesta afició de la nena, ja que hi veien talent. És ell qui va començar a ensenyar-li unes tècniques que després perfeccionaria a l'Escola de la Llotja:

Després de la guerra vaig conèixer la Maria Lluïsa. Era una veïna. La seva mare i ella van venir a viure al mateix edifici on vivíem nosaltres. Ella tenia més o menys la meua edat. La seva mare tenia un germà que ja feia anys que vivia a França i era dibuixant. A temporades, sempre durant l'estiu, venia a Catalunya i vivia a casa de la seva germana. Així va ser com el senyor Antoni Comerma va veure el que jo dibuixava i li va interessar molt. Va dir als meus pares que jo tenia fusta d'artista, cosa que el meu pare ja havia vist. Per això m'animava perquè seguís dibuixant: ell també tenia mà pel dibuix però per temes familiars ho va haver de deixar.

Com que jo sempre estava dibuixant, el senyor Comerma em va donar moltes lliçons. Treballava ajudant-lo amb els dibuixos que ell feia de brodats, llenceria i estampats per França i per Barcelona. Jo l'ajudava i ell m'ensenyava coses noves. També anàvem a pintar o a dibuixar pel Coll, el Carmel, la Teixonera o el Park Güell. Així vaig aprendre a observar la natura.

Encara que de molt petita ja ho feia, en aquella època observava per després traslladar-ho al paper, per construir allò que tenia al davant i fer-ho visible per als altres i per a mi mateixa. Encara guardo dibuixos d'aquell temps.

Alguns dels espais destacats de la infantesa de la Pepita van ser El Coll, el Park Güell, Montserrat i La Roca:

En aquella època vivia amb nosaltres l'avi Josep Pardell i amb ell anàvem molt a passejar per la muntanya. A Can Mora (una masia que encara existeix), al Park Güell i pel Carmel. Jo gaudia molt i vaig aprendre a estimar la natura: les formigues, les sargantanes, els ocells i les flors.

Un sotrac molt important per a la Pepi va ser la Guerra Civil. El 1936 ella tenia 8 anys i va viure la guerra sent-ne plenament conscient. Va patir els bombardejos, la por, la gana i la humiliació. I al final de la guerra, aquests sentiments, juntament amb la derrota, també van forjar el seu caràcter. Tots es veieren obligats a viure sota una consigna: veure i callar. El silenci la va fer encara més introspectiva i es va acostumar a empassar-se la ràbia i la rebel·lia que sentia. Per això, dibuixar, fer excursions i la natura la van ajudar molt a treure tot el que tenia a dins:

A casa vam passar gana, por i basarda. Ho recordo molt bé. Els meus pares feien l'impossible per donar-nos aliment, tant com podien, però era poc. Les bombes, els canons, els ensurts a mitjanit. Jo només tenia 8 anys i la guerra no va acabar fins que en vaig fer onze. En anar a dormir, em posava el coixí a sobre del cap. Va arribar un moment que ja no en feia cas, dels bombardeigs. I pensava: que passi el que sigui. Si em toquen més igual, no en vull saber res... res... N'estava farta. M'empipava quan les bombes em despertaven perquè llavors m'adonava que tenia gana i em costava tornar a dormir. Passàvem gana, fred i por... I tot plegat per no res: perquè patíssim durant 46 anys el botxí. Morts i més morts, i al final, com sempre, tot ho acaben manegant els polítics.

Us vull explicar una anècdota que diu molt sobre el caràcter de la Pepita. Un cop va acabar la guerra, l'escola va fer un canvi radical. Es va passar de l'escola de la República, moderna, inclusiva i on es promovia la igualtat d'oportunitats, a un model feixista, masculista, amb poca formació i molta religió i repressió:

L'escola de l'estat es va endarrerir 60 anys. Tot va canviar. Era la mateixa escola, la Farigola del Coll. Al matí, tots al pati a cantar el "Cara al sol". Després, a classe, fèiem poca cosa. Ens ho van treure tot. Només quedava la Història d'Espanya, sobretot la dels Reis Catòlics, una mica de matemàtiques i tot en castellà. I que no ens sentissin parlar ni una paraula en

català! A la tarda ens tocava altra vegada el “Cara al sol” abans d’entrar i de sortir de classe. Estàvem negres, de tant sol! A classe, resàvem el rosari, feiem labor, ganxet, etc.. Ja veieu quina educació. Misèria i companyia. Catalunya no existia i l’idioma tampoc. Nosaltres vam continuar parlant el català a casa, igual que amb les nostres amistats i la família.

En aquest context van demanar als alumnes que portessin els antics llibres per canviar-los pels nous. I la Pepi, que tenia uns onze anys, va anar a l’escola amb els llibres. Li van indicar que els deixés a una aula on diu que hi havia piles i piles de llibres perquè tots els alumnes havien fet el mateix. Ella hi va anar, va deixar-hi els seus i, quan sortia, va pensar: què en faran d’aquests llibres tan macos? Per què me n’he despendre si a mi m’agrada llegir-los? Va girar cua, en va agafar tres o quatre, se’ls va amagar a sota de la jaqueta i els va tornar a portar a casa. Amb gran escàndol, el seu pare li va dir que com se li havia acudit, i que els amagués i que mai li digués a ningú que els tenien. Afortunadament així ho va fer, i anys després va saber que totes aquelles piles de llibres s’havien cremat. La Pepita encara conserva els llibres que va rescatar, i això ens han permès ser testimonis de primera mà de com n’era l’escola de la República d’avançada, inclusiva, moderna i amb vocació internacional.

La Pepi era una nena “rara”, amb una profunda vida interior, i com que era poc comunicativa, quan era petita fins i tot la van portar al metge:

Les germanes de la meva mare li deien que jo era molt rara: -”No sé què li passa però la teva filla és molt rara! No és com tots els nens”. A mi no m’agradaven les bogeries ni els xiscles. La meva mare va arribar a preocupar-se. Un dia em va portar al metge perquè em visités. Era un analista o psicòleg molt famós de Barcelona. A través d’una bona amiga de la mare vam aconseguir la visita, ja que aquesta coneixia molt bé el doctor. Jo tenia cinc anys i encara recordo el despatx del doctor. Era al Passeig de Gràcia, a la Casa Batlló.

El doctor em va observar, va fer algunes preguntes que no recordo i em va dir: - "Mira cap a fora per aquestes vidrieres". Recordo que jo mirava per les típiques vidrieres modernistes i veia el Passeig de Gràcia, per on passaven molt pocs cotxes, mentre el doctor parlava amb la mare. Li va dir: - "Tranquil·la, aquesta nena està bé. Deixi-la que faci la seva i no es preocupi gens: no tots els infants són iguals. Si vol córrer per la muntanya és normal. Que està callada i pensativa? Deixi-la, és normal que pensi i estigui callada. La seva ment està activa". Això que li va dir el metge no ho vaig saber fins que vaig ser més gran.

*He treballat moltíssim i també he creat moltes coses. M'he fet a mi mateixa: ningú m'ha mantingut. Sóc rara! Molt rara!
Beneïts siguin els meus pares que m'han fet rara, modèstia a part!*

Amb tot això vull que us feu una idea de com era la noia de gairebé setze anys que va anar a demanar feina a Balet y Blay. Sens dubte era una raresa, tot un caràcter i, a més, una artista natural. Però també era una persona educada en un cert ambient familiar, on es va fomentar el seu talent artístic i on no es tenien idees preconcebudes per a ella, com que s'hagués de casar i formar una família, que hagués de treballar de dependenta o que hagués de ser més extrovertida. Li respectaven la "rarsa", i a més trobaven que era la cosa més normal del món. Per això quan la seva mare Emília va saber que al barri havien obert un estudi de dibuixos animats, la va animar a anar-hi a demanar feina i fins i tot la va acompanyar. Li va semblar l'ocupació perfecta per a ella. La Pepita tenia l'angoixa d'aconseguir feina per ajudar a casa però també volia fer realitat el seu somni. Per això, quan va fer la primera prova i no se'n va sortir, va haver de recórrer al seu enginy i va demanar fer alguna cosa més fàcil. Va ser per això que va començar acolorint els fons de *Garbancito de la Mancha*.

Tot i així, ella tenia clar que això només era el començament perquè paral·lelament va demanar que li deixessin emportar material a casa per poder anar practicant i millorant. Com ella explica, va ser autodidacta. Els animadors es demanaven consell entre ells, experimen-

taven, intentaven veure tot el que es feia als Estats Units i tot el que arribava aquí. Com ella diu, la feina de l'animador és una feina que sempre l'ha feta més sàvia que rica però sempre ha estat feta amb molta il·lusió i moltes ganes.

Una altra curiositat històrica que va viure la Pepita va ser el servei social que va haver de prestar per fer-se el passaport:

El millor viatge que he fet ha estat el del 1956 a París. A més del professor Carbonell, ens va acompanyar el director de Llotja, el senyor Marés. Visitant París em vaig sentir molt alliberada de moltes coses. Per fer-me el passaport vaig haver de fer el "Servicio Social". Això s'ho havien inventat els falangistes. Vaig fer el jurament que quan tornés el faria. Consistia en anar cada dia dues hores durant dos mesos. Jo anava a prestar-los un servei de 4 a 6, perquè després feia classe a la Llotja i al matí treballava a casa. I després, encara vaig haver de passar tres mesos més de penalitat a la "Sección Femenina" per haver fet el viatge. Com que van saber que dibuixava, els vaig fer tres cartells a tot color i les noies en van quedar molt entusiasmades.

Una cosa que la Pepita sempre comenta és que per fer aquests tres cartells li van fer comprar tot el material necessari. Ella va presentar la factura i li van pagar. Quan els cartells van quedar fets, els va entregar juntament amb els pinzells i tot el material que li havia sobrat. Es veu que es van quedar de pedra i van comentar que això no els havia passat mai abans, ja que la gent s'ho quedava. Però la Pepi no volia conservar res del Servei Social ni de la Falange.

Què és la vida per a la Pepi?

La vida que he pogut viure interiorment l'he trobada molt bonica, i no he fet mai cas de les coses exteriors. De les interiors sí, com ara els sentiments envers persones estimades. També per naturalesa he disfrutat molt dels camps, les muntanyes, els boscos... En fi, he disfrutat de tot el que és natural: com ara la vitalitat de la natura, que és impressionant. Proveu-ho, quan pugueu! No hi ha cosa més encantadora.

A la Pepita li han preguntat sovint per què no ha volgut formar una família i, si hi reflexionem, aquesta és una pregunta molt masculina. A cap dels homes amb qui ha compartit professió i carrera no se'ls faria aquesta pregunta: d'alguns d'ells ni tan sols se sap públicament quina vida sentimental o familiar tenen. Però aquest és un preu que avui en dia encara hem de pagar les dones. Imagineu com devia ser a la seva època, on la pressió social era molt més forta.

El més important que vull que entengueu és que la Pepita no ha fet mai cap renúncia ni sacrifici personal. La seva vida és tal com és per pura elecció seva. Les paraules sacrifici o renúncia, en el seu cas, estan fora de lloc. Ella el que no ha volgut és que res ni ningú l'allunyessin de l'animació i de la seva carrera. I a la seva època, formar una família era un risc en aquest sentit. També ella i jo hem parlat moltes vegades de com segurament tampoc no ha aparegut la persona que la fes vèncer totes aquestes resistències. El que sí és segur és que resistències en tenia moltes perquè havia vist molts casos al seu voltant. Diverses companyes de la Llotja es van casar amb companys de promoció, i fins i tot estant casades amb artistes s'havien hagut de dedicar a la família i els fills, o posar la seva vida artística a un costat en favor del marit. Per això ella sempre va pensar que a la llarga ja hi hauria temps, que tampoc no era obligatori casar-se i que tenia altres prioritats. I el fet és que les seves prioritats s'han mantingut intactes al llarg de la seva vida.



Figura 5. La Pepita Pardell fotografiada el 2017.

Això sí: la seva manera de viure l'ha fet en certa manera enfrontar-se a l'establiment social de l'època. Les seves tietes, les que la consideraven rara, pensaven que aquesta vocació artística era una tonteria, i instaven la seva mare a buscar-li una feina de debò. Però l'Emilia els deia: - "D'això vosaltres en sabeu un cant i jo una cançó". Així que va mantenir vives les il·lusions de la Pepita. Com ja he dit, la seva mare la comprenia perquè també tenia una vessant artística, ja que cantava molt bé però mai s'hi va poder dedicar.

A l'hora de casar-se o festejar passava el mateix. Les cosines més properes en edat a la Pepita ja tenien promès als 15 o 16 anys i li deien a ella: - "Tu quan? Tu què?". Fins que un dia ella els va dir: - "Però què és obligatori casar-se?". I així les va fer callar. També un dia li va dir a la seva mare que ella pensava que no es casaria. I ella va contestar: - "Vaja, jo que tenia il·lusió de tenir néts teus...". I la Pepita va riure i li va dir: - "Ai mare que crec que es quedarà amb les ganes". I totes dues van riure. Amb això vull dir-vos que no tenir fills tampoc no va ser la gran decepció.

La seva família són els seus pares i el seu germà. Per a ella són els més estimats i de qui té els records més entranyables. Després hem vingut els nebots i els renebots i ha estat una tieta fantàstica: dedicada, sempre disposada a jugar, a portar-nos a fer excursions, anar al cinema a veure dibuixos animats, i a posar-nos una bata i deixar-nos pintar, jugar amb fang o el que calgués.

Els de la família també hem estat els únics que hem pogut gaudir del seu art en els últims temps. Des de que es va jubilar, la Pepi ha seguit dibuixant, sempre amb aquest estil animat i amb la idea del moviment. Per això vull que veieu algunes de les felicitacions nadalenesques que ens envia cada any.

Per acabar, vull fer-vos extensible l'agraïment de la Pepi: mai no s'hauria imaginat que seria objecte d'entrevistes i d'homenatges tal i com ho està sent darrerament, i us en vol donar les gràcies.



Figures 2, 3 i 4. Felicitacions de Nadal.

Mi trayectoria profesional

Maite Ruiz de Austri

Inicios

Mis primeros dibujos animados fueron *Lolek y Bolek*, una serie de dibujos animados polaca de Wladyslaw Nehrebecki que veía todos los días en mi casa de Varsovia mientras duró el exilio de mis padres en Polonia. Lolek y Bolek era una serie producida por un estudio de animación polaco que ideó el programa para gente tan pequeña como sus dos protagonistas, dos niños de aspecto tan parecido que eran difíciles de distinguir. Ellos, a pesar de comunicarse por gestos y de no decir nunca ni una sola palabra, se las arreglaban para vivir fantásticas aventuras a lo largo y ancho del mundo. La animación era muy simple y las historias también pero mi primera infancia se nutrió con aquellos viajes que me hacían soñar a diario. Creo que les debo mi pasión por las historias de aventuras. Igual por eso mi película favorita Disney es *El libro de la selva* estrenada en 1967. Yo tenía 8 años y acababa de volver a Madrid a casa de mis abuelos. Mis padres aún tardarían otro año más en poder volver del exilio.

Siempre he sido una lectora voraz. Llegué al mundo de la imagen a través de la lectura y de la escritura. Me gustaban todos los géneros literarios. Todos. Muy pronto escribí cuentos, relatos cortos, colaboraciones en periódicos y después llegaron los guiones.

Los primeros fueron sobre temas culturales y educativos para diversas instituciones. Algunos llegué a dirigirlos. Entonces conocí a Íñigo

Silva, mi marido. Justo acababa de producir *El proceso de Burgos*, sobre los últimos condenados a muerte en la dictadura de Franco, dirigido por Imanol Uribe y dos cortos de Montxo Armendáriz que iniciaba entonces uno sobre los carboneros vascos a partir del cual, tiempo después, Elías Querejeta produciría *Tasio*. Trabajábamos mucho y ganábamos poco porque invertíamos todo en experimentar en los rodajes y en la postproducción de los programas. Había sed de aprender y hacer cosas de calidad, que pudieran venderse en todo el mundo. Eran también tiempos en los que todo el mundo dependía de una televisión al 100% y eran raras las productoras que tenían como objetivo inmediato el mercado internacional.

Viéndolo con perspectiva, creo que no nos equivocamos porque aprendimos mucho y nos preparamos bien para acometer lo que más adelante sería nuestra primer gran producción: *Cómic Noveno Arte*.

Primera producción: Cómic noveno arte

Con esta serie para televisión de 13 episodios pusimos las bases de cómo iba a ser nuestra manera de producir en el futuro porque el tema nos dirigió hacia el mundo de la animación. La vendimos a más de cuarenta países y se estrenó en el canal alemán Arte. La serie cuenta, de forma documental y cronológica, el nacimiento, trayectoria y evolución del Cómic mundial a lo largo del siglo XX mediante sus principales autores y con imágenes documentales de los aspectos sociales, políticos y artísticos del momento.

Esta serie empezó siendo un reto artístico porque ya había habido varios intentos como el nuestro en TVE, RAI y TF1. Estos programas mostraban una viñeta tras otra en un sinfín aburridísimo. Nos dimos cuenta de que estos proyectos tenían un problema de lenguaje visual. El medio de la televisión necesitaba otra manera de contar las cosas, mucho más rápida, vivaz, impactante y amena. (1)

(1) De hecho, Iñigo Silva había intentado iniciar la serie con Imanol Uribe y Javier Aguirresarobe en 16mm y decidió esperar hasta que hubiera una tecnología adecuada en video, que era lo que se necesitaba.

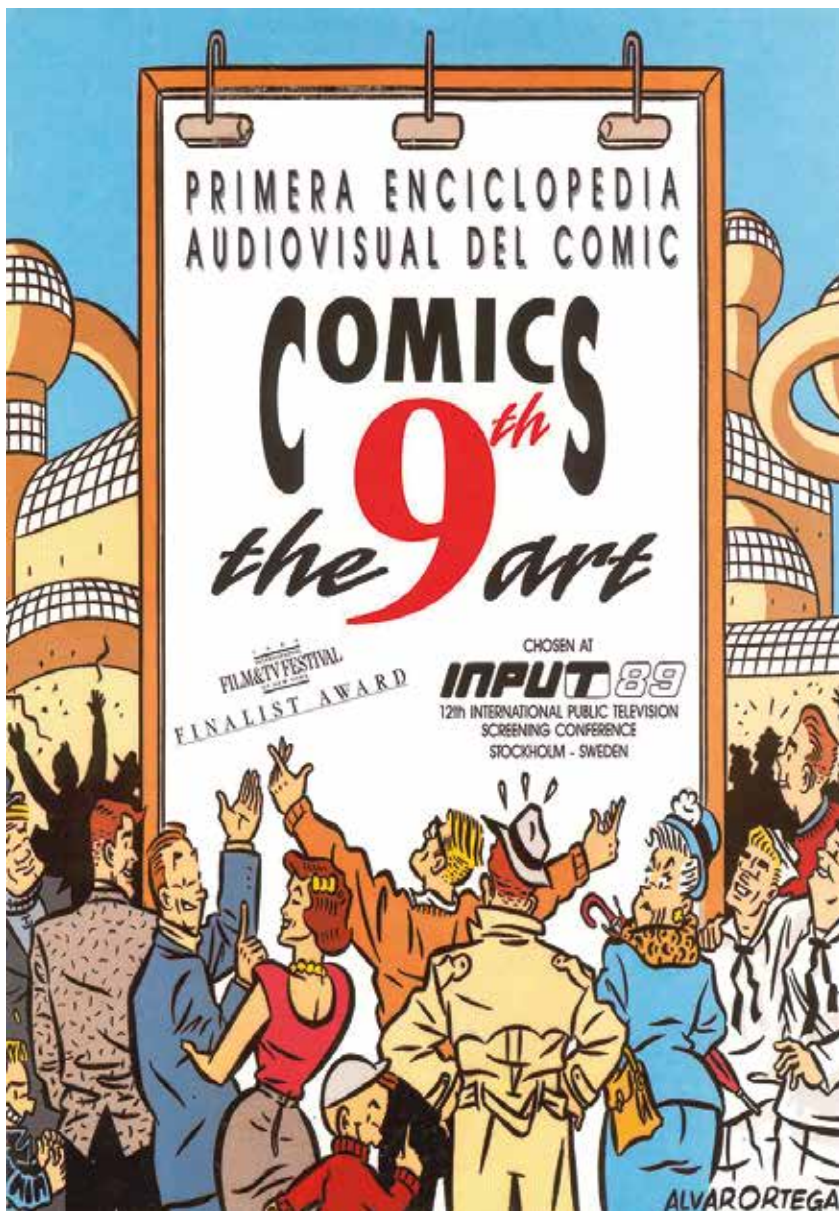
El proyecto se convirtió en un reto tecnológico, y para solucionarlo pasamos mucho tiempo eligiendo el estilo, la manera y la tecnología adecuadas. Un día vimos el programa de TVE *Metrópolis* y supimos que habíamos dado con la manera de hacerlo. Eran los primeros pasos de la postproducción con ordenadores. La producción se hizo en una empresa de postproducción inglesa recién llegada a Madrid, *Molinare*, con técnicos y editores ingleses. El proceso de limpieza y preparación de viñetas se hacía con el *Paint Box*, un programa que hoy está superadísimo pero que en 1989 era lo último de lo último. Alejandro Vallejo, el director, conectó inmediatamente con el tipo de producto que queríamos hacer, dejó Televisión Española y se dedicó todo un año a esta producción.

El proyecto también fue un reto financiero, ya que era una serie cara para los parámetros de la época. Hablamos de unos 200 millones de pesetas, es decir, de algo más de un millón doscientos mil euros. Por eso había que ir paso a paso. Primero fuimos al MIP de Cannes para chequear si la serie iba a interesar a las televisiones del mercado internacional. Como programa piloto elegimos la década del mayo del 68.

Una vez en Cannes constatamos varias cosas: la primera fue que cuando decíamos que era la historia del Cómic, la gente sacudía la cabeza y decía que no era posible mostrar viñetas sin que fuera muy aburrido, que ya se había intentado sin éxito. Pero cuando se lo mostramos, tuvieron que creer que era posible hacerlo. En casi todos los casos nos dijeron que si éramos capaces de hacerla, la comprarían y que la BBC estaba preparando una serie sobre el mismo tema. Había que darse prisa. Tras nuestro paso pro Cannes, ETB apostó por el proyecto y se convirtió en coproductor. (2)

Entonces tuvimos la enorme suerte de poder aprovechar, para la financiación del resto de la serie, el sistema de ayudas que hubo durante un año en el ICAA. En aquel momento los cortos tenían

(2) Aquel mismo año se emitió el capítulo piloto que presentamos a los premios Input 89 en Estocolmo, y conseguimos ser el “*Mejor programa sobre arte emitido por las televisiones públicas del mundo*”.



Cartel de *Cómic noveno arte* (1989).

que presentarse en 35 mm y la serie estaba producida en video, por lo que recurrimos al kinescopado. Ahora es una técnica muy común, pero en ese momento era algo tan novedoso que tuvimos que hacerlo en Londres. El resultado fue tan espectacular que en el Ministerio nos dijeron que apoyaban la serie.

Cómic Noveno Arte también fue un reto de producción, ya que hubo que gestionar las entrevistas realizadas por Antonio Altarriba a los mejores historietistas, dibujantes y teóricos del cómic. (3) Fue una locura de grabación por todo el mundo y en general encontramos un generoso apoyo por parte de todos los autores de cómic y de las editoriales. Yo creo que nuestra buena suerte tuvo mucho que ver con que nunca se les hubiera dedicado al cómic una obra de investigación en que fuera tratado como un arte.

Por otra parte no estábamos seguros de qué viñetas y autores tendríamos que gestionar hasta no haber planificado cada uno de los episodios. Muchos de los autores querían ver primero qué es lo que íbamos a hacer con sus viñetas y decidimos tirarnos a la piscina. Según íbamos postproduciendo, íbamos enviando cintas a editoriales y a autores, y nos encontramos que las puertas se abrían y que nos cedían los derechos para que sus obras fueran mostradas en la serie. Hasta Woody Allen participó en ella permitiendo que utilizáramos gratuitamente una imagen de *La Rosa Púrpura del Cairo* para poner título a uno de los episodios. Fue una idea del director, Alejandro Vallejo, que decidimos apoyar y que salió bien. Probablemente hoy no nos hubiéramos atrevido y, sin embargo, cuando no sabes lo difíciles que son las cosas te atreves a hacer lo que otros consideran imposible, y entonces se vuelve posible.

La BBC nunca llegó a ponerla en marcha y siempre he estado convencida de que precisamente el lío de derechos que había que

(3) Me refiero a autores como Dennis Gifford, Maurice Horn, Burne Hogarth, Lee Falk, Hergé, Jack Kirby, Will Eisner, Charles Schulz, Harvey Kurtzman, Mort Walker, Jean Claude Forest, Jean Michel Charlier, Francisco Ibáñez, Gilbert Shelton, Richard Corben, Quino, Albert Uderzo, Gotlib, Moebius, Philippe Druillet, Tanino Liberatore, Horacio Altuna, Enki Bilal, Milo Manara, July Simmons, Howard Chaykin, Alan Moore, Beto Hernández, Osamu Tezuka, Kosei Ono, Gō Nagai, Hiroshi Hirata y Goseki Kojima.

gestionar tuvo que ver, de alguna manera, con la decisión de parar el proyecto. Imagino que a ellos les pedirían muchísimo más que a nosotros, que llegábamos con las manos en los bolsillos. Lo más curioso es que cuando se habla de esta serie muchas veces la han denominado como “un producto BBC”. Todo un cumplido. (4)

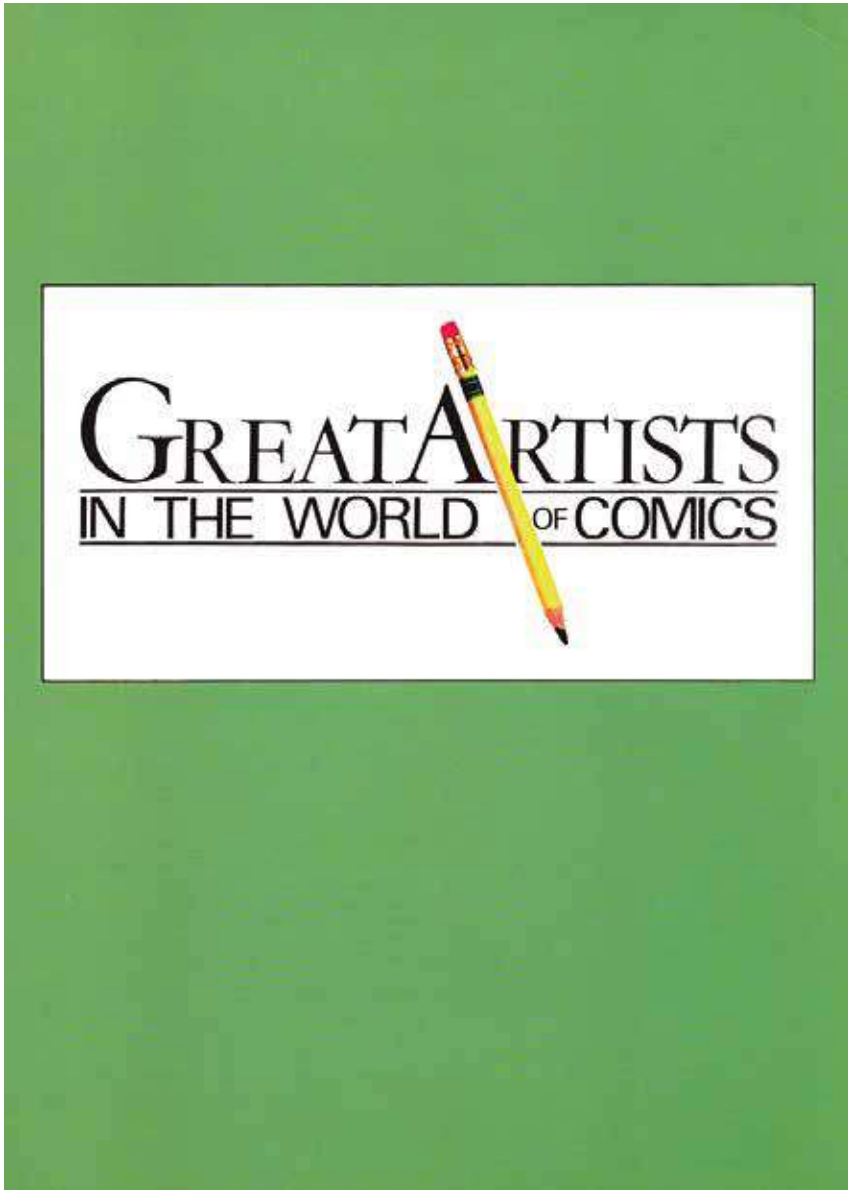
Segunda producción: Grandes maestros del cómic

Teníamos mucho material sin utilizar de las entrevistas realizadas a los maestros del cómic y decidimos producir una continuación de *Cómic Noveno Arte*. La titulamos *Grandes Maestros del Cómic* y es un recorrido a través de los mejores dibujantes de cómic de todo el mundo. Fue premiada en el Festival de Cine y TV de Nueva York y en ella aparecen grandes maestros como Will Eisner, Nilo Manara, Schulz, Prado, Horacio Altuna, Moebius, Breccia, Schuiten, Enki Bilal, Schultheiss, Liberatore, Moore y Howard Chaykin. Mientras *Cómic Noveno Arte* tenía un enfoque histórico, *Grandes Maestros del Cómic* eran 13 monografías. Trabajé con estupendos realizadores como Alejandro Vallejo y Gustavo Martínez Schmith, este último también realizador del programa *Metrópolis* de TVE.

Tuve la suerte de conocer a Katsuhiro Otomo en su vertiente de dibujante de cómic. Le entrevistamos para la serie *Cómic Noveno Arte*, en la que hablamos de *Akira* como su obra de cómic más conocida. Otomo pertenece a la misma raza de dibujantes de manga y de anime japoneses que Osamu Tezuka, que han innovado y amado el manga por encima de todo. Tezuka, autor de *Mazinger Z* y *Astro Boy*, nos dijo que la animación era para él una esposa y el cómic su amante. (5)

(4) *Comic Noveno Arte* fue finalista en un par de Festivales de TV de prestigio en Estados Unidos, como el Festival Internacional de Televisión de Nueva York (1990), en la categoría de Documentales de Creación, y el Houston International Film and TV Festival (1991). Esto ayudó mucho a las ventas del proyecto, así como el Input en Europa. En cuanto la adquirió Channel Four, más de 40 países la compraron y la emitieron.

(5) Esta serie fue Primer premio Pixel-lina en el Festival de Montecarlo (1992), Premio a la utilización de Nuevas Tecnologías y finalista en el Festival Internacional de Televisión de Nueva York (1992).



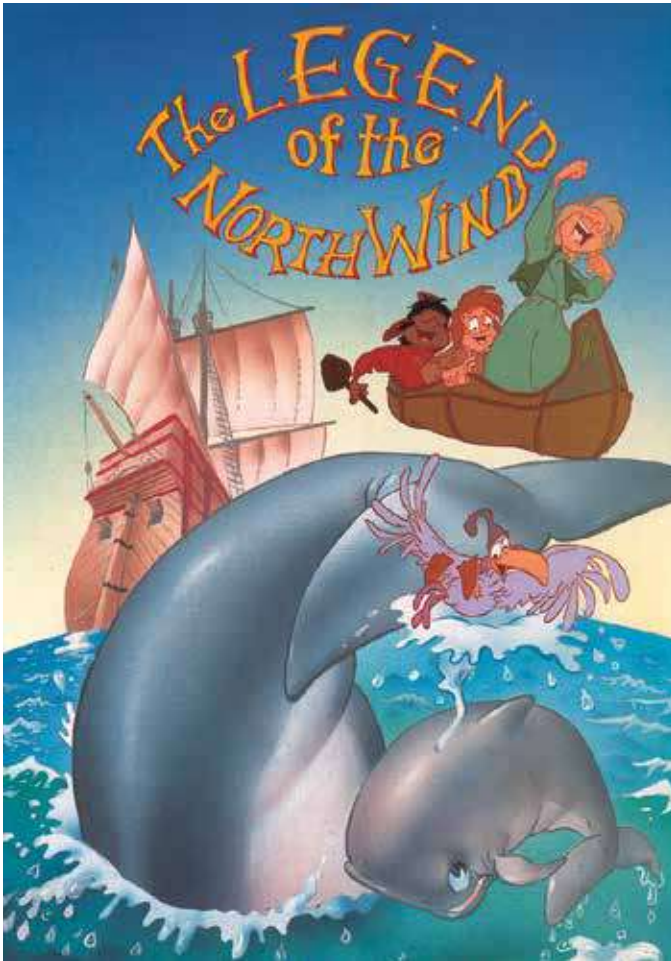
Cartel de *Grandes maestros del cómic* (1991).

Animación en marcha: La leyenda del Viento del Norte

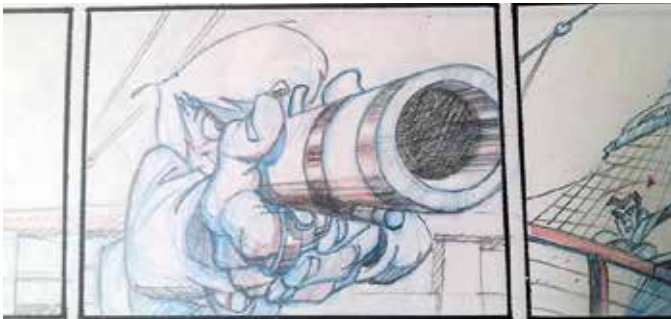
A pesar de que las dos series anteriores fueran productos para adultos, el contacto con las imágenes dibujadas nos hizo volver la vista hacia la animación. En ese momento (1989) nos planteamos producir con calidad también animación para el mercado internacional. Aquel era un momento de efervescencia y de mucha actividad en la producción y distribución de las series de dibujos animados. Las televisiones participaban en coproducciones apostando en serio, y los patrocinadores también. Las empresas jugueteras pasaron de patrocinar series con sus juguetes como protagonistas a fabricar juguetes con los protagonistas de las series. Era un mercado muy interesante y en ebullición. Volvimos a hacer lo mismo: ir a Cannes y testear qué se estaba haciendo, qué podía interesar, cuanto pagaban por ello y los plazos en que lo hacían, entre otros.

Entonces se producía en Japón y Corea, mientras China daba sus primeros pasos con estudios monstruosamente gigantescos para estudios Norteamericanos como Cartoon Network, entre otros. Empezaba la emergencia de estudios europeos que, o bien eran contratados para hacer la preproducción por los americanos, canadienses e ingleses que ya no daban abasto, o bien producían sus propias series. Sobre todo eran proyectos franceses e ingleses, y la fase de la animación la hacían también en Asia.

Todos seguían las mismas pautas de producción: hacían la preproducción en casa y encargaban la producción de animación a Asia. En esos años se entreveía cierta crisis de creatividad en compañías como Hanna-Barbera, ya comprada por Cartoon Network, y se compraban estudios e ideas francesas y belgas, como Los Pitufos de Peyo o el Inspector Gadget, de Jean Chalopin, por ejemplo. Se producía mucho y se trabajaba con una animación muy limitada. En este ambiente, el proyecto de animación que proponíamos con la serie *La Leyenda del Norte* gustó mucho. Era un tipo de animación que por aquel entonces no era habitual en series porque no era limitada.



Cartel de *La leyenda del Viento del Norte* (1989).



Storyboard de *La leyenda del Viento del Norte* (1989).

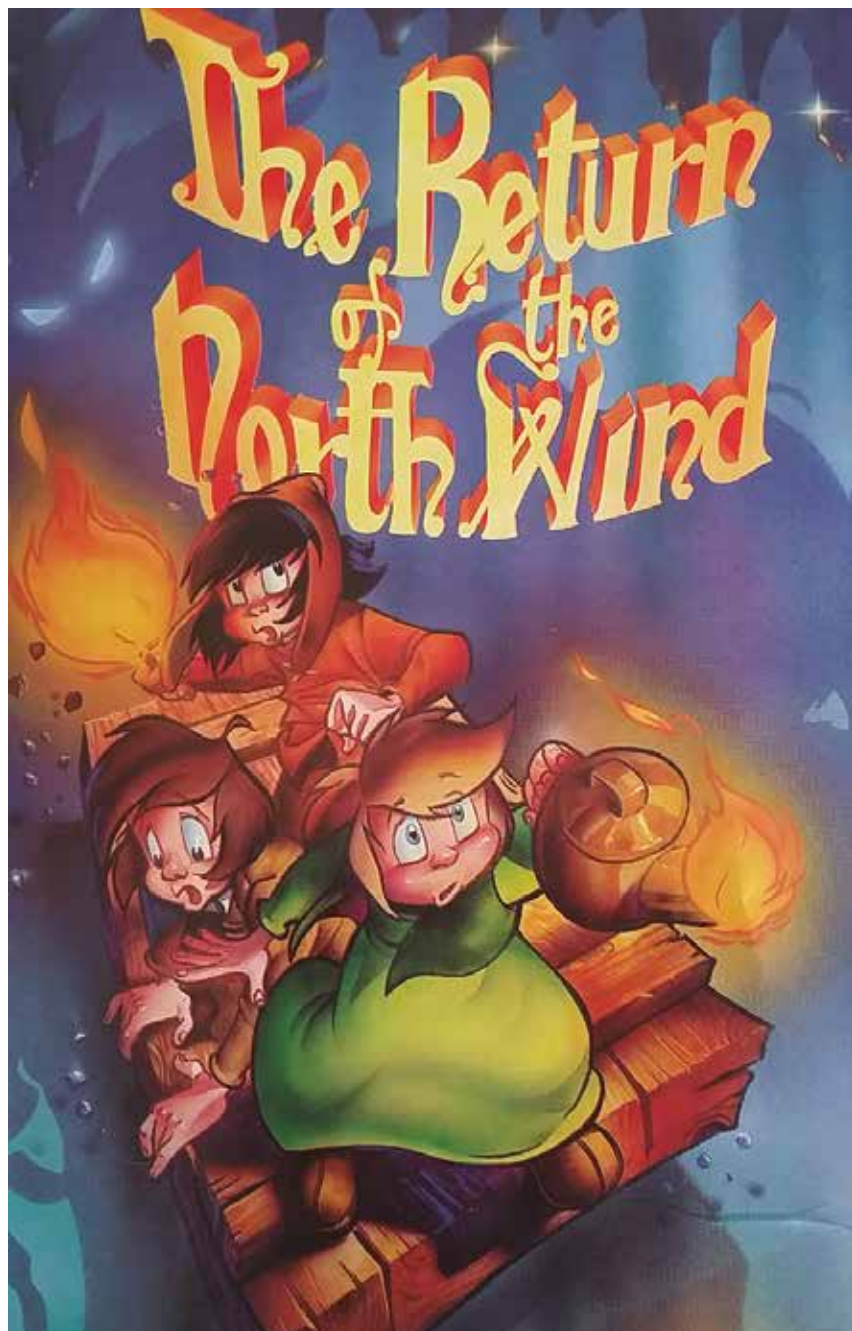
Este proyecto fue mi primera experiencia en el mundo de la animación, tanto en la escritura de guiones como en la dirección de la serie, y aportaba un mensaje novedoso: hablaba de ecología, de la importancia del equilibrio ambiental, el respeto por la naturaleza y la tolerancia entre razas diferentes. El film tenía una niña como protagonista, en un momento en que no era muy habitual que las niñas lo fueran, y no mostraba la violencia que estaba tan de moda entonces con *Las Tortugas Ninja*. Sin embargo, la moda de la violencia en la animación fue pasando y los ojos de las televisiones se volvieron hacia otro tipo de historias más blancas. Posiblemente, esa fue una de las razones del éxito de *La Leyenda del Viento del Norte*: que estuvo en el lugar adecuado en el momento adecuado. (6)

Sin embargo, la serie tuvo el *hándicap* de estar compuesta únicamente por 13 episodios en un momento en el que se pedían series de entre 26 y 52 episodios. La producción de esos 13 capítulos nos había dejado exhaustos económicamente hablando. Habíamos hecho el esfuerzo de montar en Vitoria un estudio con más de 100 personas durante tres años sin ningún tipo de ayuda de las instituciones. Además, tuvimos también una muy mala experiencia societaria que casi nos lleva a la ruina, y en lugar de ampliar capítulos, que era lo que nos pedían los distribuidores, preferimos concentrarnos en sacar adelante una película titulada *El Regreso del Viento del Norte* a partir de los capítulos que ya teníamos.

El regreso del Viento del Norte

Así nació este film, que obtuvo el presupuesto más alto de una película española aquel año: 250 millones de pesetas. En esta película, la niña protagonista, Ane, se convierte en la líder del grupo con su hermano Peiot y el indio Mic-Mac Watuna como lugartenientes. Durante la historia, su figura adquiere, a veces, dimensiones épicas y se convierte en una verdadera heroína.

(6) Lo que más nos ayudó a vender el proyecto a las televisiones de más de 150 países fue el hecho de que consiguiera la Medalla de Plata en el Festival Internacional de Nueva York.



Cartel de *El regreso del Viento del Norte* (1994).

He creado a niñas protagonistas en todas las películas que he dirigido y lo he hecho desde el convencimiento de que es importante que las niñas encuentren modelos de liderazgo en el cine y en las historias. En ellas, las cualidades que las convierten en líderes no son la violencia y la fuerza, sino el sentido común, la inteligencia y el valor entendido como la capacidad de enfrentarse con el propio miedo en defensa del bien común.

Ahora que han pasado casi veinte años y puedo mirarlo con perspectiva, creo que aquel Goya al mejor largometraje de animación fue un premio más importante de lo que me pareció en aquel momento, ya que fue la primera vez en la historia del cine español que una mujer recibía un Goya a la mejor película y a la mejor película de animación. (7)

La serie de *La Leyenda del Viento del Norte* y la película *El Regreso del Viento del Norte* se han vendido en unos 150 países y se han doblado a unos 20 idiomas. El plan de distribución y las condiciones de Nelvana, distribuidora canadiense de *Tintín*, fueron las que nos parecieron mejores, y han sido ellos nuestros distribuidores durante los últimos veinte años.

En cuanto a la competencia, hay que decir que la verdadera competencia la plantea casi siempre la capacidad de producción de las empresas productoras. En nuestro caso lo que teníamos a favor y ayudaba mucho eran los premios internacionales y que nuestras películas se vendían como pequeñas joyas, es decir, como animación europea muy cuidada. Éramos una boutique selecta.

¡Qué vecinos tan animales!

En 1991 hubo un cambio grande en nuestras vidas. Yo había hecho un curso de gestión empresarial impartido en Vitoria. Recuerdo que era la única mujer en el curso, y por aquel entonces, estaba en mi tercer embarazo. Meses más tarde la persona que lo había impartido se puso en contacto conmigo para ofrecerme la posibilidad de montar una productora en Extremadura.

(7) A parte del Goya, recibir la Medalla de Oro en 1995 en el Festival de Cine y TV de Houston también ayudó mucho a su distribución.

Parecía una oportunidad interesante y nos asociamos para montar la productora. Con contactos como Nelvana, que en aquel momento estaba en la búsqueda de una alternativa para animar en Europa en lugar de hacerlo en China, la opción española tenía posibilidades. Pronto vimos que es fácil poner en marcha este tipo de proyectos, pero otra cosa es llegar hasta el final. A duras penas conseguimos formar a un equipo de animadores con fondos para el desempleo. El futuro gran estudio no vio la luz. Entonces nos pusimos a producir *¡Qué vecinos tan animales!*, para lo que tuvimos que formar animadores durante dos años.

El equipo de dibujantes era pequeño y muy novato, y para ellos pensamos especialmente los diseños de la película. Eran sencillísimos y usaban una animación limitada. La historia versaba sobre los habitantes del campanario de la Plaza de las Veletas, la más alta de entre las que forman la parte antigua de Cáceres. Los protagonistas eran una cigüeña amante del cine y una familia de ratones en paro. Los ratones, una gran familia, aprovecha la oscuridad de la noche para abandonar su antigua casa y salir a buscar trabajo al campo, con tan mala suerte que olvidan a uno de sus hijos dormido en el fondo del nido. A la mañana siguiente, y durante unos días, la cigüeña y el ratoncito se conocerán y hasta se harán amigos.

En *¡Qué vecinos tan animales!*, premio Goya al Mejor Largometraje de Animación de 1999, fuimos pioneros en el doblaje de animación con actores. Hasta el momento, siempre habían puesto voz a los personajes de animación españoles dobladores profesionales; nunca actores ni actrices. Nosotros nos propusimos hacer una prueba, adjudicando pequeñas intervenciones de personajes a actores y actrices de cine y de teatro que no habían tenido jamás esa experiencia. A partir de esta película empezó a ponerse de moda en las películas de animación españolas que las voces tuvieran firmas famosas. (8)

(8) En esta película contamos con voces de famosos como Chelo Vivares, Gema Cuervo, Emma Cohen, Fernando Romay y Narciso Ibáñez Menta. Esta fue una película de las que ahora se han dado en llamar difíciles, con presupuesto muy pequeño y dibujantes recién formados. Por eso el premio Goya y la medalla de bronce en el Festival internacional de Nueva York en 1997 fueron dos espaldarazos muy importantes para poder seguir adelante.

Las campañas escolares

Mi trabajo y mi reto siempre han sido hacer cine diseñado especialmente para los más pequeños. La libertad de elección de mi público favorito determina (¡y cómo!) el desarrollo comercial de mis películas. Siempre ha sido difícil, y sobre todo teniendo en cuenta que únicamente una sola vez en toda mi carrera profesional he recibido una ayuda anticipada del ICAA. En este sentido, entre los profesionales, tanto directores o productores de animación que han dirigido y/o escrito un número parecido de largometrajes, puedo presumir de ser una auténtica excepción: soy la única mujer que ha dirigido largometrajes de animación en la historia del cine español y además ningún director ha recibido menos ayudas que yo. Muchas veces me han preguntado por la razón de esta evidente discriminación y también me lo he planteado yo misma. ¿Tal vez el motivo haya sido que era una mujer en un mundo exclusivamente masculino? ¿Hay una razón, un motivo, para que mis proyectos hayan encontrado siempre un muro impenetrable que ha impedido durante años que mis películas hayan podido acceder a las ayudas anticipadas del ICAA? Sin embargo, lo cierto es que no me he sentido discriminada ni en las taquillas (mis películas están entre las más taquilleras entre los largometrajes de animación de bajo presupuesto), ni en los festivales ni por los abundantes premios internacionales que he recibido. El porqué de esta situación es algo que nunca he dejado de preguntarme, pero no por eso me he rendido. Todo lo contrario: hemos aguzado el ingenio para intentar sacar adelante los proyectos a pesar de esta evidente y permanente penalización.

Hace tiempo nos dimos cuenta que en esto de la comercialización había que innovar o morir. La segunda opción significaba dejar de hacer películas, o sea que la elección estaba clara: además de la comercialización en los circuitos tradicionales, pensamos en crear circuitos nuevos, específicos del cine infantil. Y así surgieron las campañas escolares en las que los niños, además de ver nuestras películas, tienen la posibilidad de trabajar y profundizar en sus contenidos y valores con el trabajo realizado antes y después de la proyección mediante las guías didácticas con sus profesores. (9)

La Leyenda del Unicornio

Este film, estrenado en el 2001, cuenta una historia basada en una obra de teatro infantil con canciones. Puede decirse que es el primer largometraje musical de animación del cine español. Es la historia de unos niños que se quedan solos en un pueblo pesquero al cuidado de un viejo pelícano mientras sus padres tienen que salir a pescar para ganarse la vida. Es entonces cuando se desata la furia de un peligroso unicornio que vive en el fondo del mar. El unicornio hace responsables a los pescadores de la desaparición de su cría y los convierte en estatuas de piedra. La protagonista, una niña muy valiente y muy lista, dará con la solución al delicado problema.

En la película contamos con un grupo folk extremeño llamado *Acetre* que interpretó las canciones después de que José Tomás Sousa, su líder, las versionara. En mi opinión es una banda sonora memorable, tanto en lo que se refiere a las canciones como a la música de escenas. Hicimos un recorrido por un montón de estilos musicales distintos, cada canción representaba uno: había reggae, country, baladas y rock, entre otros.

Esta película tenía también otras peculiaridades con las que investigamos en la manera de contar historias. Por ejemplo, los diálogos eran en verso. No sé de ninguna película de animación que haya hecho una cosa así, pero quisimos mantener esta particularidad de la obra de teatro y yo creo que fue un acierto. También combinamos animación tradicional con animación en 3D. (10)

(9) Hemos hecho campañas escolares con todas mis películas, y con ellas han ido miles de niños al cine a ver mis películas. Por ejemplo, con *Animal Channel* hicimos una campaña escolar con el patrocinio de *Marca Extremadura* en la que pasamos de los 100.000 espectadores solamente en Extremadura. Luego continuamos en otras Comunidades Autónomas y películas.

(10) *La Leyenda del Unicornio* ha obtenido premios internacionales que ayudaron, como siempre, en su distribución. Así fue nominada a la mejor película de animación a los Goya del 2002, fue Premio Especial del Jurado y Premio de la Crítica y Premio al mejor Soporte Literario en la XXX Semana Internacional del Cine Naval y del Mar de Cartagena en 2001 y también Medalla de PLATA en la sección de Largometrajes de Cine de Animación en The Houston International Film Festival 2002. También obtuvo el Premio del Público en el Festival Infantil de Cine Iberoamericano de Lima (Perú) en el año 2004.

Animal Channel

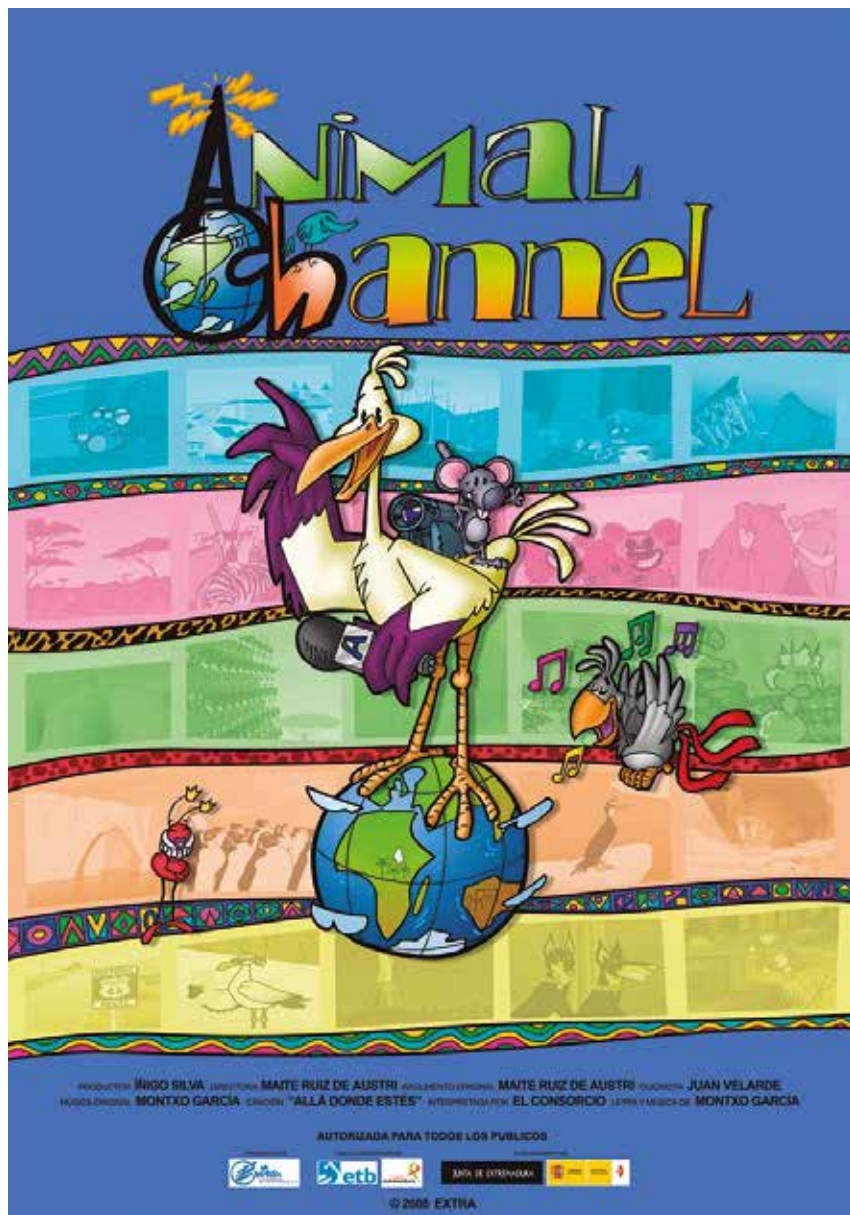
Creada en 2007, *Animal Channel* es una de mis películas favoritas. En ella volví a algunos de personajes de películas anteriores porque me encantaban. La película es un homenaje a los emprendedores, a los que no se dejan vencer por los fracasos e intentan nuevas formas de salir adelante.

La familia Ratón se encuentra sin trabajo otra vez. Con la ayuda de la cigüeña Katy, este grupo de ratones se convierte en un modelo atractivo a seguir. Son emprendedores que se convierten en líderes en su entorno y no tienen dificultad en llevar su actividad emprendedora a todos los rincones del planeta: visitan cinco continentes y se van uniendo a su aventura personajes como Lorry, el loro africano, y la reina Beatriz, soberana de las termitas de Australia.

Los protagonistas del film también saben enfrentarse al miedo al fracaso que, llevado al extremo, puede llegar a convertirse en un gran obstáculo para emprender cualquier aventura. Si las cosas no han salido como pensabas, corrige los errores e inténtalo de nuevo. Además, entre estos personajes late su gran sentido de la solidaridad con los que necesitan ayuda.

Desde el principio supe que habría que rediseñar sus grafismos. Los viejos personajes de *¡Qué vecinos Tan Animales!* ya tenían 11 años y resultaban demasiado picudos y sencillos. Buscamos una estética probablemente menos original pero que iba mejor con la historia y los personajes y también con los gustos de los compradores. Desde el punto de vista técnico, combinamos el 2D y la animación en flash. (11)

(11) *Animal Channel* resultó nominada como mejor película de animación en los premios Goya del 2009. También obtuvo el Premio Remi Award en la categoría Independent Experimental Awards en el 42 Worldfest Houston International Film Festival de 2009. Y la gran sorpresa llegó con el Premio Platinum Remi Award en la Categoría de Television and Cable production Awards Animated en el 42 Worldfest Houston International Film Festival también en 2009.



Cartel de *Animal Channel* (2007).

El tesoro del Rey Midas

Este film también consiguió su nominación en los *Premios Goya*. En esta película que dirigí en 2008, volví a contar con los mismos personajes y en ella los medios de comunicación vuelven a ocupar un importante papel. En este caso aparecen periodistas veteranos que han conocido el éxito y que, junto con la familia Ratón, han montado una televisión que ven muchos animales del planeta. En esta ocasión la solidaridad con unos compañeros les hace embarcarse en una nueva aventura a través de los mares del todo el mundo.

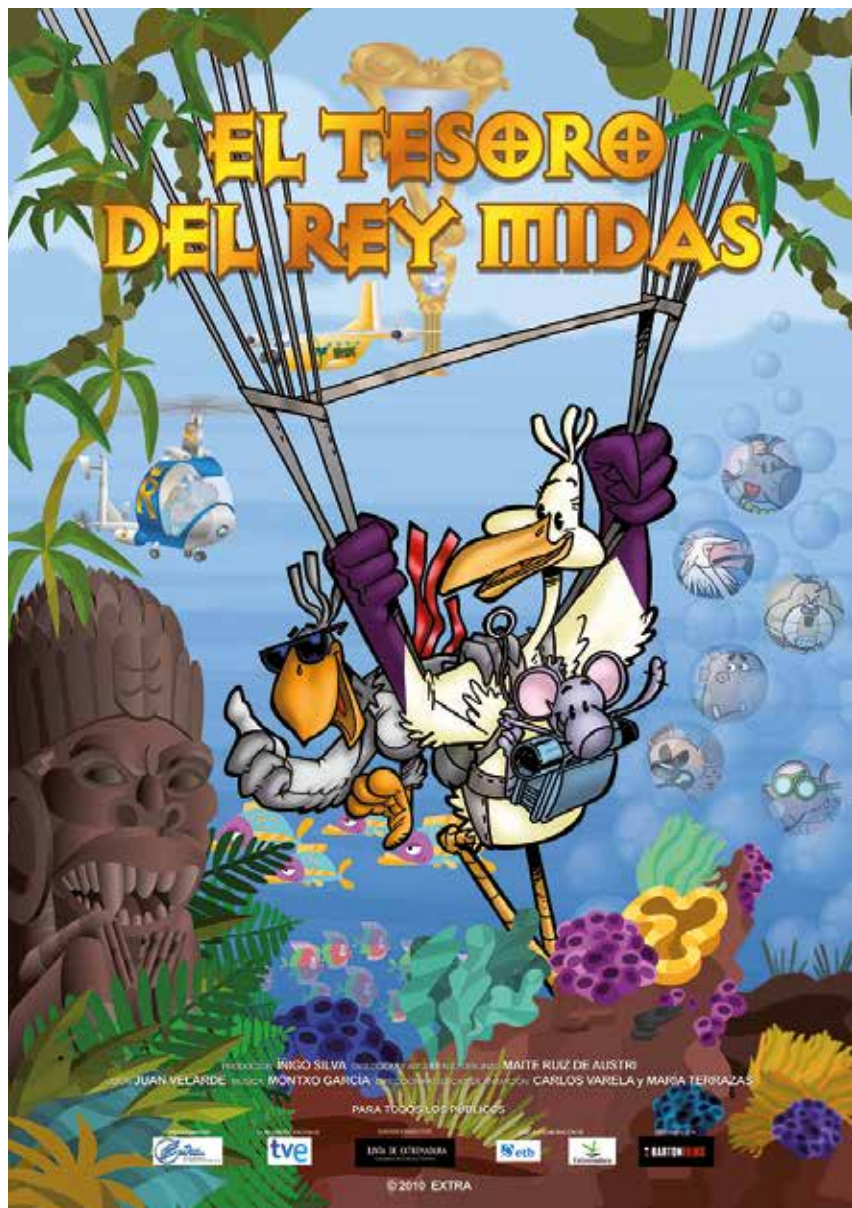
Hago un pequeño paréntesis porque a partir del 2010 empecé a recibir una serie de reconocimientos que comenzaron en Animabasauri, con una retrospectiva y homenaje a mi trayectoria profesional. Todos ellos, en cada una de las ocasiones en que se han producido, me han regalado un plus de ánimo y de fuerza para seguir trabajando en este medio. (12)

El extraordinario viaje de Lucius Dumb

La estructura argumental de este film se plantea en forma de un viaje junto al entrañable investigador Lucius Dumb, quien conduce al espectador al descubrimiento de los Derechos Humanos a través de diferentes personajes y situaciones. El objetivo de la película no es sólo dar a conocer estos derechos sino mostrar que sirven precisamente para hacer más felices a las personas. Fue producida en 2013 y es una película coral. Se encargó a nueve escritores un cuento sobre cada uno de los derechos, y yo me encargué, junto a Juan Velarde, de añadir al guión una historia que daba unidad a todas las demás. (13)

(12) La organización del Festival KidCinemaFest 2011 en Nueva York, organizado por The Washington Heights Children & Young People's Film Festival, programó una retrospectiva con mis películas a modo de homenaje. Un año más tarde recibí el Premio Simon de Beauvoir en la XVII Muestra de cine dirigido por Mujeres (Bilbao 2012). En el 2014 llegué al Premio GUTAKO BAT concedido por el proyecto de cultura contemporánea impulsado por la Obra Social de Caja Vital Kutxa KREA, como reconocimiento a mi labor profesional en el sector audiovisual.

(13) Desde sus inicios coordiné el trabajo de los nueve escritores, que son Toti Martínez De Lezea, Eugenio Fuentes, Isaac Rosa, Rosa Lencero, Rikardo Arregi, Miguel Murillo, Miren Aranburu y Juan Kruz Igerabide.



Cartel de *El tesoro del Rey Midas* (2008).

También utilizamos el flash y el 2D por el tipo de diseño de los personajes. Lucius, el Profesor y los científicos, más redondos, fueron animados en 2d y el resto de los personajes en flash. En esta película mezclamos estas dos técnicas de animación en la misma escena de manera que el resultado era novedoso y sorprendente.

En el aspecto artístico del trabajo, tanto en los personajes como en los decorados: combinamos diferentes estilos dentro de cada historia. La primera parte recupera el espíritu de los diseños de Heinz Edelmann para la película *Yellow Submarine*, con un tratamiento completamente pop en los colores y en las formas junto al uso de fotografías de las ciudades que tuvimos de referencia y que coloreamos. Buscamos diferenciar cada uno de los relatos en los que se trataba uno de los derechos del niño y asociarlo con un tratamiento gráfico específico. Esto supuso un esfuerzo por parte de los artistas y, según mi punto de vista, obtuvimos un resultado en forma de *collage* muy interesante que mezclaba texturas reales con otras más orgánicas mediante tratamientos digitales. El resultado es un cromatismo y una oferta visual que nos gustó. La apuesta creativa nos empujó a buscar el color y el diseño de diferentes culturas y partes del mundo dado el carácter internacional de la temática de la película. Por eso también buscamos la luz y las formas de África y de Asia, así como las del mundo occidental, combinando arquitecturas, razas y vestimentas para contar y hablar sobre cada uno de los derechos de los niños.

Esta es una película que no ha contado con ninguna ayuda pública. Curiosamente ninguno de los organismos a los que la presentamos en diferentes convocatorias apreció el proyecto. No obstante, ha sido vista por muchos miles de pequeños espectadores y apreciada por prestigiosos festivales en todo el mundo. (14)

(14) Este film ha sido finalista a los premios Goya (2014), ha sido mejor largometraje de animación, ha recibido el platinum award del 5th Dada Saheb Phalke Film Festival (2015) (Indonesia), el premio del público en el Goiaf - Festival Internacional de Animación Golden Orchid (EEUU), el premio a la mejor animación en Erie International Film Festival (EEUU), la medalla de bronce en The Houston International Film Festival Houston (EEUU) y el platinum award en el Festival de Festivales World Humanitarian Awards 2016 (Yakarta).



Imagen de *El extraordinario viaje de Lucius Dumb* (2013).

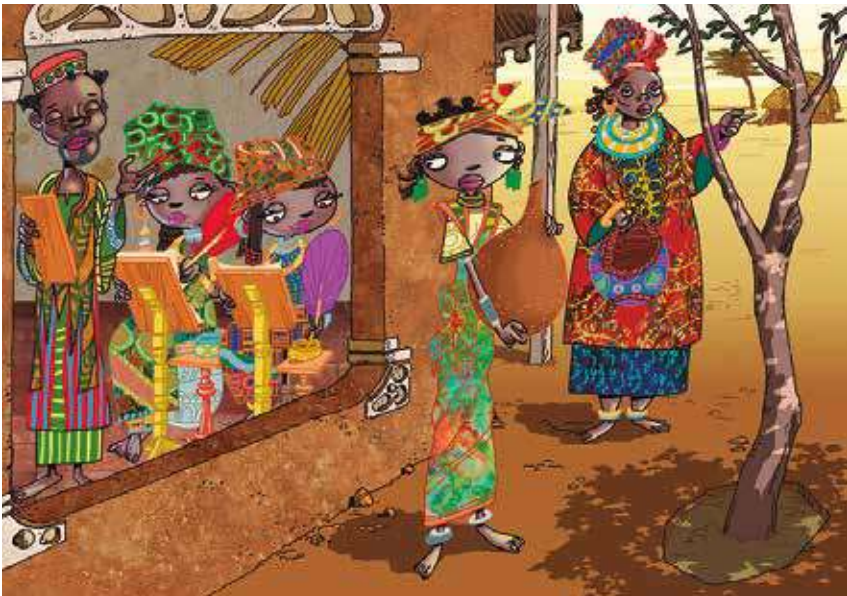


Imagen de *El extraordinario viaje de Lucius Dumb* (2013).

La bola dorada, mi última película

Mi último trabajo (2017) no es de animación. Después de 4 años dirigiendo *Técula Mécula*, el programa infantil de los sábados en Canal Extremadura TV, escribí junto a Juan Velarde un guion para una película de imagen real para niños pequeños. Con la idea de jugar con el mundo real de los niños que ven la tele y el mundo de ficción, surgió la idea de *La bola dorada*. Esta vez no dirijo la película sino que soy la productora ejecutiva. También en esta ocasión he trabajado a la intemperie. Es decir, sin ayudas institucionales y, por lo tanto, con un presupuesto muy pequeñito. A pesar de todo, hemos tenido muchos niños en el rodaje, efectos especiales y hemos construido decorados de fantasía con un equipo maravilloso. Ahora estamos montando. Espero que podamos estrenar en otoño de este año.

A modo de conclusión: mi público favorito

Nunca he buscado hacer un cine comercial sino efectivo para los niños, que les divierta y que les transmita contenidos y valores, en la línea del cine del este y de los países nórdicos. No he elegido hacer “cine familiar” pensado para el padre, la abuela ni la prima adolescente. Mi trabajo ha consistido en hacer cine especialmente diseñado para los más pequeños. Nunca he pretendido rivalizar con el cine de animación que hacen los grandes estudios como Disney, Dreamworks o Pixar, ni nunca he accedido a sus presupuestos.

Por el contrario, siempre he apostado por fórmulas propias y nuevas para contar historias muy pegadas a la realidad y protagonizadas por gente corriente. Así, el pequeño espectador tiene la oportunidad de proyectar su imaginación y aceptar únicamente las imágenes que esté preparado para asumir.



Coloreadora de *Eskuz Animation* dando color al personaje de La Mar de *La Leyenda del Viento del Norte*.

L'animació dels anys vuitanta i el cas de l'Studio Andreu

Jordi Morraja i Helena Fàbregas



Figura 1. En Jordi i l'Hipòlit Garcia Andreu l'any 1958.

Jordi Morraja

Un 1 de setembre de 1958 vaig entrar a treballar a *Estudios Macián*, uns estudis de dibuixos animats de Barcelona que estaven situats a la Rambla de Catalunya 92, a la cinquena planta. Jo era el nou aprenent: no coneixia ningú i, naturalment, en ser el meu primer dia de feina, els nervis em tenien paralitzat. En aquell moment se'm va acostar un noi que em va preguntar pel nom i volia saber si jo era el nou aprenent. Es va presentar com a Hipòlit García Andreu. Jo tenia 14 anys i ell 15.

L'Hipòlit, a qui posteriorment tothom coneixeria com a Andreu, i en esdevenir jo el nou aprenent ell va poder accedir a altres tasques dins el camp de l'animació. L'Hipòlit García Andreu va exercir d'ajudant de l'equip d'en Josep Mira, un gran animador del qual l'Hipòlit va aprendre molt i que per sempre més va admirar i estimar. Mira ja havia treballat per a Balet y Blay, a Dibujos Animados Chamartín i als Estudios Macián, on va exercir d'animador en cap. Jo seguia exercint les tasques d'aprenentatge, com ara fer encàrrecs o netejar pinzells i planxes, entre d'altres. Totes elles eren feines que no em motivaven gaire, tot i que en executar-les sempre vaig tenir l'ajuda i l'amistat de l'Hipòlit García Andreu.

Els *Estudios Macián* van ser fundats per en Francisco Macián Blasco i en Jaume Papaseit Comes (Manzanera, M., 211: 1992), que venia del món del dibuix. El primer n'era el director creatiu i artístic, i el



Figura 2. Del fons al primer pla; Juan López Fernández (JAN), creador de Superlópez, Josep Mira, Hipòlit Andreu i M^a Rosa Llopis als Estudis Macián el 1958.



Figura 3. Reunió als Estudios Macián l'any 1958. D'esquerra a dreta i del fons al primer terme; Villa, Hipòlit García, Macián dret, Mira, Garmendía, Papasseit, i d'esquena Morraja i Jan.

segon el gerent i l'administrador. En aquells estudis s'hi havia creat un equip creatiu i tècnic molt professional format per unes disset persones. Entre aquestes hi havia animadors, fondistes, repassadores, pintores i operadors de truca. A l'estudi s'hi respirava molt bon ambient, i això facilitava la feina i l'amistat. També es convertí en una escola d'animació, doncs l'ambient facilitava la creativitat i les ganes de fer bé la feina.

Els *Estudios Macián* eren bàsicament una productora de publicitat que feia dibuixos animats, trucatges, efectes especials, i produïa Filmllets pels cines i espots per a la televisió. Alguns encàrrecs venien d'agències de publicitat. D'altres s'adquirien mitjançant *Movierecord*, una de les principals gestores espanyoles de publicitat cinematogràfica. En aquests casos, es col·laborava amb els *Estudios Moro* de Madrid, amb els que es van guanyar varis premis de prestigi internacional de festivals com Canes, Venècia o Sant Sebastià. Val a dir que es produïa tant pel mercat europeu com per a Amèrica Llatina.

L'Hipòlit García Andreu era valencià: va néixer a Vilafamés, un poblet de Castelló, l'any 1942. El 1949 ell i la seva família vingueren a Barcelona. En un primer moment, l'Andreu va anar a l'Escola del Bosc de Montjuïc i després als Escolapis de la Ronda de Sant Pau. L'any 1956, quan tenia 14 anys, es va posar a treballar a *Selecciones Jaimes*, que era una llibreria i una pinacoteca situada al Passeig de Gràcia amb el carrer València. Allí hi va tenir el seu primer contacte amb el món de l'art perquè sovint s'hi feien exposicions. Com que l'Hipòlit Andreu vivia a la Ronda de Sant Antoni, molt a prop dels Encants, es va aficionar a anar-hi els diumenges a remenar. Sovint hi trobava llibres, còmics i tot tipus d'objectes artístics que l'ajudaven a crear-se un arxiu o que moltes vegades senzillament regalava.

A finals de l'any 1957 va entrar a treballar a *Estudios Macián*, on ens vam conèixer, i hi restà fins l'any 1962, que va plegar per dedicar-se pel seu compte a la il·lustració de cromos i contes infantils. Després d'haver-nos conegut, la nostra amistat no només continuà sinó que fins i tot s'enfortí. Pletòrics de somnis i il·lusions, teníem la intenció

de dur a terme un munt d'idees que se'ns anaven acudint. Jo vaig continuar treballant durant un temps als *Estudios Macián* perquè el meu cap, en Macián, m'aconsellà que aprofundís en les parts més tècniques dels dibuixos animats, com eren el muntatge, la sonorització, la truca o les tasques de laboratori. Vaig reeixir en tots aquests àmbits, i això em va servir posteriorment per desenvolupar una llarga i variada carrera professional.

Helena Fàbregas

A finals de l'any 1963, l'Andreu, que des de llavors ja no es feia dir Hipòlit, va entrar a treballar a l'agència de publicitat *Izquierdo & Nogueras*. Aquesta agència va muntar un departament de cinema publicitari l'any 1964, tant d'imatge real com de dibuix animat. L'Andreu es va fer responsable del departament de dibuix animat i d'efectes especials. Fou llavors quan em va requerir com a ajudant, ja que jo havia entrat a l'agència feia poc com a aprenenta. Més concretament, hi vaig entrar l'octubre del 1963 per dur a terme espots en blanc i negre per a la televisió i d'altres en color pel cinema.

A principis del 1965 en Jordi Morraja també es va incorporar al departament de cinema de l'agència, i cap a finals d'aquest mateix any vam marxar tots tres d'*Izquierdo & Nogueras* amb la idea de muntar un estudi nou amb un quart soci. Vam passar un mesos fent alguns espots i efectes especials al pis de l'Andreu, a la Ronda de Sant Antoni, fins que, associant-nos amb una quarta persona, vam obrir els *Estudios Lumer* l'any 1966. Aquesta fou una productora que pretenia continuar fent espots publicitaris, tant de dibuix animat com d'imatge real, i efectes especials. Degut a una mala administració per part dels responsables dels comptes, i després de diferents successos irregulars, ens vam quedar al carrer com a fruit d'una estafa cap a principis del 1969.

L'Andreu i jo ens vam establir a la Ronda de Sant Antoni, un altre cop, i ens vam dedicar de manera exclusiva a fer il·lustració. En aquesta època recordo que treballàvem molt, i per la seva part en



Figura 4. Il·lustració per a un conte infantil d'Helena Fàbregas.

Jordi feia de tècnic cinematogràfic com a *free-lance*, sense que això disminuís el caliu de la nostra amistat.

El 1970 l'Andreu i jo ens vam casar, i durant un any i mig vam viure i treballar a casa, a Bellaterra, envoltats de natura. Vam continuar amb la il·lustració, però l'Andreu i en Jordi, que no deixaven mai de tenir idees i fer projectes, van tornar a intentar posar en marxa una nova productora cinematogràfica. Això va fer que tornéssim a viure un altre cop a Barcelona, cap a finals de l'any 1971, i ens vam establir altre cop a la Ronda de Sant Antoni, on vivia la mare de l'Andreu i la seva germana.

Vam fer obres per convertir mig pis en un estudi i deixar la resta com a immoble. La idea era posar a la nova productora el nom d'Andreu + Jordi, però l'empresa havia canviat en poc temps. Es van anar aconseguint treballs cada cop una mica més grans i, per poder continuar existint, es va optar per col·laborar amb una altra productora, que ens va donar molta feina de dibuix animat.



Figura 5. L'Andreu i l'Helena a l'estudi de la Ronda de Sant Antoni (1975).

Com que va anar augmentant el volum d'encàrrecs, es va haver de crear un estudi propi, amb treballadors fixos i alguns col·laboradors. Així va ser com va néixer l'*Studio Andreu*. Tot i que continuava col·laborant amb l'Andreu, en Jordi va ser contractat per Vector Albi en tenir l'oportunitat de fer espots d'imatge real. Per a ell era un pas important, així que hi va accedir, a mitjans de 1972.

Després de la fundació de l'estudi, va venir una època de molts canvis. En Jordi se'n va anar cap a Caracas, a Veneçuela, i l'*Studio Andreu* va continuar amb un notable volum de feina. A mitjans del 1974 l'Andreu se'n va anar també a Caracas, a treballar per una productora que el va contactar a través d'en Jordi i per a qui l'Andreu ja havia treballat. L'Andreu s'hi va estar tres mesos i després tornà a Barcelona. L'*Studio Andreu* va reprendre la seva feina, i mentrestant jo seguia fent il·lustració al mateix temps que col·laborava al departament de color de l'estudi. En Jordi va tornar de Caracas cap a l'any 1975. Després d'alguns intents de treballar plegats, i sempre col·laborant entre ells quan es necessitaven, en Jordi va muntar un estudi pel seu compte dedicat a la imatge real. S'esdevingué una època de molta feina, amb agències i productores molt importants que requerien els nostres coneixements en dibuixos animats.

A finals de 1976 els mítics *Estudios Macián* van fer fallida després d'estar molts anys realitzant grans treballs dins el món dels dibuixos animats gràcies a la fama del seu llargmetratge *El Mago de los Sueños*, estrenat l'any 1966. El mateix any de la fallida vam tenir un gran sentiment de pèrdua amb la mort de Francisco Macián, que ens va deixar als 46 anys. En Jordi i l'Andreu, per sort, van poder salvar dels *Estudios Macián* alguns dibuixos, fons, animacions en paper i acetats pintats del llargmetratge. També van poder recuperar una de les dues truques, la càmera, un projector i quelcom més de material gràfic. Com que en aquella època el nostre estudi ja ocupava tot el pis perquè la família havia anat a viure al pis de sobre, la truca es va instal·lar a l'*Studio Andreu*. Aquella truca va ser d'una gran utilitat, ja que abans de tenir-la havíem d'anar a altres llocs per fer el rodatge dels dibuixos animats.

A mitjans de 1977, es va remodelar l'estudi: s'hi van afegir més taules de dibuix i pintura, es va reservar una zona per a l'aerògraf i es va crear un laboratori i un arxiu. La feina va créixer molt i gairebé no donàvem a l'abast, doncs l'Andreu cuidava molt la qualitat dels seus projectes.

A finals de l'any 1979 en Jordi s'associà amb un grup que va crear la productora *Nova Films*. Durant les seves trobades, recordo en Jordi i l'Andreu sempre parlant de les novetats del que es feia fora, del que es feia aquí o de com anava evolucionant tot. Sempre, però, hi havia una idea fixa en la seva ment: arribar a fer un llargmetratge.

L'any 1981 l'Andreu va començar a preparar una història sobre *Marcelino pan y vino*, amb guions, *stories* i dibuixos. El projecte es va confeccionar per encàrrec d'una televisió de Sud-amèrica. Crec recordar que era Televisa, però el projecte no va seguir endavant en morir la persona que estava al capdavant.

A principis dels anys vuitanta, i després d'aquest projecte fallit, l'Andreu va decidir concentrar-se en projectes de sèries i pel·lícules de dibuixos animats. El 1983 va obtenir un contracte amb TVE per la realització d'un pilot de la sèrie *El Pequeño Capitán*, que s'acabà l'any 1984 (ABC, 1983). Els seus fons i algun *story-board* van ser executats pel director Artur Moreno, que va morir abans de poder veure aquesta sèrie (Candel, J. M., 1994: 57) que no es va acabar mai. El *tràiler* final, de vint minuts, va ser de gran qualitat, però el projecte no es va dur a terme per raons econòmiques.

Entre els anys 1983 i 1984, l'*Studio Andreu* creà *El Centaurito Quirón*, un projecte enfocat als jocs olímpics de Barcelona 92. L'Andreu va presentar al comitè olímpic un personatge mascota per aquests jocs: un gos d'atura. Cap dels dos projectes va obtenir el reconeixement esperat, com tampoc ho va fer un projecte de caire ecològic protagonitzat per un robot guardabosc que vetllava pel medi ambient.



Figura 6. Esbossos de *El Centaurito Quirón*, d'Hipòlit García Andreu (1984).



Figura 7. Dibuixos d'Hipòlit Andreu per a l'Studio Andreu.

MODELS DE FOLLES D'ANIMACIÓ de
"TROTÓN, el robot guardabosc"



Figures 8 i 9. Model Sheets de Trotón, el robot guardabosc (1985), d'Hipòlit García Andreu.

L'*Studio Andreu* va participar en el llargmetratge d'animació *Desperataferro* que l'any 1989 va dirigir Jordi Amorós, tal i com consta en els títols de crèdit de la pel·lícula.

Des de que es va crear l'estudi, els seus principals clients nacionals i internacionals de publicitat varen ser, entre d'altres: MMLB Opcion, McCann-Eickson, Walther Thompson, N.C.K., Tiempo BBDO, Tandem, Carvis, Delvico/Bates, Unitrox, B.C.K., Ricardo Albiñana Films, Vector Albi, Estudio Borrás, Pirámide, Bassat Ogilvi, Lintas Madrid o Bozell España.

Gràcies a la seva continuada tasca en el camp de la publicitat i la qualitat dels treballs presentats, l'*Studio Andreu* va aconseguir renom i va ser premiat en nombroses ocasions pels seus espots. L'any 1978 va ésser guardonat amb el primer premi de televisió FIAT per la campanya de whisky *Black and White*. Va ser finalista al premi Nord-americà CLID i l'any 1987 va ser guardonat amb un premi LAUS per la sèrie d'espots *Heladino y Caperucita*, creada per a l'agència Ricardo Pérez Asociados.

A principis dels noranta, la situació del mercat, l'adveniment de l'animació per ordinador i un negoci irregular van portar al tancament dels estudis. L'Andreu es retirà l'any 1994 a causa d'un càncer i va morir un any més tard sense veure complet el seu somni de realitzar un llargmetratge de dibuixos animats.

Bibliografia

Candel, J. M., (1993) *Historia del Dibujo Animado Español*, Fimoteca Regional de Murcia, Murcia.

De la Rosa, E., (1984), El cine de animación en España: temores y esperanzas, dins *Cinevideo*, revista profesional de los medios audiovisuales, n.15, pp. 15-21, Madrid.

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

Diaris

ABC (24/09/83)

Mesa redonda: ¿hay mujeres en la animación actual?

Carolina López, Laura Ginés, Irene Borra, Maite Ruiz de
Austri, Cristina Broquetas y Lula Gómez

Aclaración: las participantes aparecerán durante la mesa redonda con sus dos iniciales para agilizar el texto. La mesa redonda estuvo moderada por Irene Iborra. También tendrán la palabra Maria Pagès y Teresa Martínez, coordinadoras del fórum, y Helena Fábregas, desde el público.

Presentaciones

Carolina López: soy directora de Animac. Empecé estudiando Bellas Artes y cine de animación en West Surrey. Trabajé haciendo trabajos personales hasta que entré en MTV, en los noventa, cuando aún era un canal de música. Después hice publicidad y terminé dedicándome a lo que era mi pasión: programar festivales para mostrar a la gente las cosas que se hacían en animación en el resto del mundo. Creé la sección de animación de Sitges. Actualmente soy programadora y comisaria de proyectos de animación y cine experimental. El proyecto que tengo actualmente entre manos es el ciclo *Del trazo al pixel* que estamos llevando por todo el mundo.

Laura Ginés: soy realizadora de piezas más o menos animadas en esta tierra de nadie que es el cine y el arte. Trabajo por encargo para instituciones, publicidad y cuando puedo hago algo más personal. También soy docente y tengo un clip en el ciclo *Del trazo al pixel*. Soy docente de narrativa visual y animación en algunos centros docentes.

Irene Iborra: soy guionista, animadora y directora de animación stop-motion. Tengo, con Eduard Puertas, una productora de animación especializada en stop-motion. Mi trayectoria es un poco

pintoresca porque tengo estudios de física y he evolucionado hacia la escritura y dirección de animación, y soy docente.

Maite Ruiz de Austri: llevo más de 20 años en la animación. He dirigido 6 películas, algunas series y publicidad. A parte de dirigir, siempre he intervenido en los guiones. Me he especializado en films para niños y de pequeño presupuesto. También he trabajado en el ámbito del documental y estoy produciendo un film de imagen real.

Núria Robles: soy animadora de stop-motion y he colaborado en una serie de animación que se llama *Play kids*; primero como animadora y también como realizadora de algunos capítulos. He realizado algunos proyectos personales. Empecé haciendo multimedia pero he terminado haciendo *stop-motion*.

Cristina Broquetas: soy guionista de animación desde hace 11 años y soy analista de guión para TV3. Como guionista estoy teniendo bastante trabajo. Los proyectos más importantes son las series internacionales que he hecho con China, Rusia o EUA. Me refiero a series como *Four and a half friends* o **L'illa del far**. Estoy haciendo un programa para niños en TV3: *Kukurota*. También como guionista, estoy en dos proyectos de cómic.

Lula Gómez: soy animadora de stop-motion y codirectora de la Academia de animación. También soy codirectora de Stop Motion Barcelona - Short Film festival. Desde hace algunos años estoy atenta en cuanto a los contenidos de la animación y el tratamiento de la mujer.

I.I.- Uno de los objetivos de estos diálogos es hacer visible el trabajo de las mujeres en la animación. Ojalá no tuviéramos que estar hablando de animación y género, pero ya que el mundo es el que es, vamos a empezar con la mesa redonda. Primero me gustaría saber si cada una de vosotras os habéis encontrado con obstáculos por ser mujer en vuestra profesión.

C.L.- Cuando hice el examen de ingreso en la escuela inglesa me dijeron que tenía suerte porque por ser mujer había una cosa que se llamaba «discriminación positiva». Entonces yo me enfadé mucho porque quería ser igual que los chicos. En casa no había sentido nunca discriminación; mi padre hacía igual que mi madre. Con los años, sí que creo en la discriminación positiva. Estamos en un momento en que, a pesar de que legalmente somos iguales, todavía la practica nos demuestra que no es así, empezando por los sueldos. Cuando no hay dinero, todos somos iguales, pero a la que aparece dinero en las producciones es mucho más difícil encontrar mujeres en la dirección de películas de animación. Productoras ya hay más, pero productoras ejecutivas bastante menos. En mi vida no he sentido mucha discriminación porque siempre he hecho lo que he creído que tenía que hacer. Comentarios siempre han habido: a veces más obvios o más sutiles. En una reunión, hay gente que tiene más confianza en un chico que en una chica. Por ser mujer, existen ciertos techos de cristal y dificultades añadidas a cualquier carrera.

I.I.- Desde mi punto de vista, yo siempre he trabajado rodeada de chicos y no he sentido discriminación en mi entorno. Sí que he sentido discriminación por dedicarme al *stop-motion*, porque en general es difícil abrirse paso y en estos campos tan especializados aún más. No me he encontrado con grandes obstáculos porque en mi trabajo me he rodeado de gente que me ha tratado bien.

M.R.- El tema de la discriminación no suele ser una cosa evidente: es mucho más sutil. El problema que tenemos las mujeres es un problema de visibilidad. Os pongo un ejemplo: hace poco se han cumplido los 100 años de la animación. La Academia de cine tiene una revista en la que dedicaron una monografía a la animación. Había un montón de artículos de opinión de profesionales de la animación que escribían lo que les apetecía. No había un sólo artículo de una mujer. ¿Dentro de la animación española, no hay una sola mujer que pueda escribir algo interesante? A mi me hicieron una entrevista y mi sorpresa fue que al leer la revista encontré un apartado con el título: “Mujeres muy animadas”. Sólo era una lista de nombres, y no decía qué era quien. En todos los artículos de toda la revista, debajo del nombre del hombre ponía el cargo. Nosotras estábamos en un cajón de sastre que era “Mujeres animadas”, en una especie de batiburrillo. Les monté un pollo porque me parecía terrible, ya que además las personas encargadas de la comunicación y de la revista eran mujeres. A pesar de ello, lo habían hecho con la mejor intención, para poder dedicar un espacio a las mujeres. Me encontré con que en la revista, a diferencia de la web, había un listado con todos los premios Goya a la mejor película de animación. Yo he ganado dos y no salía. Y resulta que como no hay más mujeres directoras de animación, no salía ninguna. Así que si me preguntas si me he sentido discriminada te diré que sí. Por ejemplo, con el tema de las ayudas. Nos dicen que van a discriminar positivamente a la mujer. Si en una película tu tienes las mismas mujeres que hombres como jefes de equipo, te van a dar una bonificación. El impreso que hay que rellenar para que te la den es el mismo para la imagen real. En animación, ¿cómo explicas que no tienes peluquería, o jefe de eléctricos? Cuando hablas con el Ministerio y les cuentas que hay campos que no puedes rellenar porque son cargos que no existen en animación, te dicen que lo sienten mucho pero no te pueden dar la bonificación. Me quejé porque estamos hablando de cambiar un *excel*, y no se ha cambiado. En cuanto a la política de los trabajos, yo he invertido mucho tiempo y dinero en mis proyectos. He tenido tan sólo una subvención anticipada. Entonces me di cuenta de que había gente que recibía esta subvención por cada proyecto que realizaba. Decidí analizar porque. Comparativamente, tal vez esta persona haya

tenido más ingresos en taquilla que yo, pero no era el caso. Bueno, tal vez haya recibido más premios nacionales e internacionales que yo, y tampoco era eso. ¿Entonces? ¿Cuál es el problema? Ha habido una discriminación, de género o no, pero ha existido.

I.I.- Suele ser muy sutil. Un director encargará un proyecto y hablará diferente a un hombre que a una mujer.

M.R.- Sí, en las reuniones se habla distinto a un hombre que a una mujer. Hablas con gente que sabe tus resultados económicos, que eres solvente y profesional, pero no te habla igual que al hombre que tienes al lado. Las mujeres están haciendo cosas muy interesantes en aquellos formatos que no son profesionales. Se centran más en la creación, pero a la que saltas a la parte superior, ya no es lo mismo.

N.R.- Yo, como animadora, he tenido suerte en la empresa en la que he entrado. Era un equipo bastante equilibrado. Creo que los problemas vienen más por la edad: a veces, como directora, por ser joven, es difícil imponer un criterio propio. Nunca he pensado que fuera por cuestión de género.

C.B.- Yo me he sentido discriminada como guionista, como persona joven, por edad, y diría que por ser mujer tal vez lo contrario. En guión somos más chicas que chicos, al menos en animación. Suele haber un 70% de chicas. Quizás es porque nos ven la parte maternal: nos ven más capaces de dirigirnos a los niños. Eso es seguramente una discriminación inconsciente. Yo no he tenido problemas de discriminación por ser guionista. Una vez que entras en el equipo, eres uno más, cobras lo mismo. Es muy difícil sacar la cabeza, sin embargo, como guionista respecto otras profesiones. El director siempre sale, el animador también, en cambio, el guión parece que dé igual quien lo ha escrito. Es como si los bichitos hablasen solos en la animación.

I.I.- En la Asociación de Guionistas (GAG) se intenta luchar para que todo el mundo, independientemente de la edad o el género, apoye la igualdad laboral.

C.B.- Creo que no hay discriminación de género a nivel de guión. También porque hemos llegado a un punto en que todo está más avanzado. Aunque cuando llegas a determinadas esferas ahí sí que hay un tope, supongo. Yo al principio me he sentido más discriminada por la edad que por el género. Entré a trabajar al salir de la universidad y he recibido miradas de superioridad y condescendencia.

L.G.- Yo, al ser autónoma y ir por mi cuenta, tampoco he notado mucha discriminación. Sí que es verdad que cuando entré en publicidad me di cuenta de que hay discriminación porque los directores de publicidad suelen ser hombres y se sienten muy a la defensiva cuando hay alguien que empieza a tomar decisiones y no es un hombre. Sobretudo porque ves que a ti te tratan diferente si lo comparas a como se tratan entre ellos. A mi me gustaría introducir otro tema, que es que la discriminación no debería valorarse únicamente a través de la experiencia personal. Es innegable que hay discriminación. No sólo se trata de que la mujer no tiene visibilidad, o de que oculten a las mujeres, es que no hay mujeres dirigiendo porque se quedan en el camino. ¿Dónde están? Algunas, por ser mujeres, ni siquiera se permiten pensar en ser directora de animación. La presión social para que las mujeres ocupen otros puestos es tan fuerte que aquí ya aparece la primera barrera, sin que muchas se den cuenta. Esto ya está ahí antes de todo lo que después se encuentren en el camino. El hecho de que se considere a las guionistas más aptas para la animación infantil ya es una barrera. Los hombres a dirigir y las mujeres a escribir cosas para niños porque son madres. No todas las mujeres quieren ser madres. Son prejuicios tan enquistados en la sociedad que se han naturalizado. Ahora unas cuantas, por ser autónomas, no sufrimos una discriminación directa, pero sobretudo tenemos que ser muy empáticas con el resto de mujeres porque muchas se quedaron en el camino.

I.I.- En este sentido, desde aquí: ¿qué podríamos aportar ? ¿cómo podríamos avanzar ?

L.G.- Con cuatro animadoras de *stop-motion* estamos reuniéndonos para crear la Asociación de Mujeres de la Animación. Las quiero a todas allí. Tenemos como referencia las *Woman in Animation* de Estados Unidos, y yo voy a tomar también la Asociación de Guionistas. Queremos presionar para conseguir una mayor presencia de las mujeres. Queremos ver que hay presencia femenina en películas, en ponencias, en jurados. Nuestro festival tiene dos años. En la primera edición conocí a Chelo Loureiro, de CIMA, y le conté que estaba organizando un festival de *stop-motion*. Me preguntó quién era el jurado y entonces caí en que eran cuatro hombres. Y yo no me había dado cuenta. Este año son cuatro mujeres, entre ellas Carolina López. El año que viene ya serán dos y dos. Miren esto mismo en lo que yo he caído, a pesar de tener cierta conciencia. Desde la asociación queremos velar por la presencia de mujeres en eventos, en el trabajo y en el acceso a subvenciones. Es algo que puede ser bueno para empezar a cambiar las cosas.

I.I.- A raíz de lo que decías del jurado, en el máster de *stop-motion* de BAU hay un jurado que tiene que ser paritario. Para que lo sea, ¿hace falta que haya una visión femenina o que haya profesionales de todo tipo? ¿Qué es esto de la visión femenina? ¿Como se puede definir?

C.L.- En el jurado del año pasado del Festival de Annecy eran todo hombres. Les dieron un toque y este año han invitado a una mujer, de la Cinemateca de Grenoble, y como mínimo se han preocupado de que casi la mitad de las piezas sean de mujeres. Aunque para la foto la señora de Grenoble había desaparecido. En la Academia de Cine me invitaron al inaugurar el ciclo de animación. Hacen una comida al año y yo era la única mujer. Me dijeron que estaba Chelo, pero claro, estaba en Galicia.

M.R.- A mi también me invitan pero no voy nunca. Vas a Madrid y te pagas la comida, así que si me pillan en Madrid, voy, si no, no.

C.L.- ¿Hay solo dos académicas?

M.R.- Pues creo que sí, no lo sé.

C.L.- En el caso de que yo entrara, estaríamos deslocalizadas. Harían la comida los grandes barones de la animación, porque ir a esas cenas a nosotras no nos sale a cuenta. La Academia la forman tan sólo los grandes barones de la animación. ¿De verdad no hay directoras de dibujos animados?

M.R.- Yo os confieso que no estoy en esas comidas porque tengo otras cosas que hacer. Sin embargo, hay gente que se mueve muy bien en esos actos.

C.L.- Por eso te digo que al final son todo hombres, en aquella comida. El otro día miré los festivales españoles: había una lista de los 10 imprescindibles. No había ni uno solo dirigido por una mujer. Los festivales dirigidos por mujeres en Cataluña son La alternativa, películas de bajo presupuesto, Docs Barcelona, películas documentales de bajo presupuesto, y el Animac, películas de animación con una visión de películas independientes.

L.G.- Y el Stop Motion Barcelona - Short Film festival, que dirijo yo.

C.L.- Eso. Bueno, aunque yo quería citar los festivales que han conseguido subvención de la Generalitat, o sea, que tienen un apoyo institucional. Los grandes festivales los están dirigiendo señores: el de San Sebastián, Gijón, Sitges,... Yo he vivido en el festival más masculino, que es el de Sitges. No he sentido discriminación porque he ido a la mía, pero yo recuerdo uno de los primeros comentarios de alguien que, después de mirarme las tetas, me dijo: -“Tu veo que lo del 3D lo llevas muy bien, ¿verdad?” . O cuando el que ahora es director del Festival de Sitges, que antes era mi ayudante, ahora se jacta de que la única mujer que le ha dado órdenes he sido yo. ¿Y a mí qué? Son cosas más o menos sutiles pero que van más allá del género, a veces. Yo soy de las pocas mujeres que ha tomado decisiones de tipo artístico en ese festival. Es la tónica general: que no haya mujeres en el comité de selección. Hablar de cosas más artísticas,

independientes, sin presupuesto, es fantástico para las mujeres. El año pasado, en Animac recibimos el mismo nombre de obras de hombres que de mujeres, por primera vez. Y eso es porque el dinero está en manos de los hombres, en los bancos, en las bolsas de riesgo para hacer películas de alto presupuesto. Lo siguiente a ganar es el terreno de estos altos presupuestos y que haya presencia femenina.

I.I.- A nivel de selección, en el festival, ¿tenéis en cuenta los roles en el momento de seleccionar las piezas?

C.L.- Absolutamente. Había una película que era una condena del aborto, en el que muñequitos que salían de un tren amenazaban a las mujeres. Resulta que eran todos los niños que cada cual habían abortado. Esto sería un extremo, pero a veces te cansas de ver los mismos roles. A mi no me aporta nada lo manido: buscas ideas originales y diversidad. No sé si es una visión femenina o no, pero valoro que cada uno tenga una mirada personal. Cuanto el mundo es más diverso es más interesante.

M.R.- Habéis hablado de Chelo Loureiro, que es productora de animación. Me acuerdo que durante una temporada larga la organización de productores EGEDA tenía un consejo con mucha gente, 15 o 20, que eran todo hombres. Chelo y yo intentamos meter ahí alguna mujer porque el director general nos dijo que no discriminaban. Nos dijeron que había una pero se murió. Lo intentamos durante una temporada, pero no lo conseguimos. Y EGEDA es una asociación que recibe subvenciones públicas. Hay mujeres productoras pero la asociación está cerrada para ellas. Está Enrique Cerezo de presidente, y la entrada a mujeres está cerrada a cal y canto.

I.I.- ¿Y la transparencia? ¿Por qué seleccionan y cómo lo hacen? Eso la Academia siempre lo ha escondido y me parece muy oscuro.

L.G.- Cuando llaman desde CIMA a Festivales o eventos y dices “faltan mujeres”, te dicen “es que no hay”, cosa que vemos que no es verdad. Contaba Chelo que durante una temporada daban un premio, que dijimos que hay que volver a hacer, que es el premio “es que no ha”. Al Festival más machista, le dan el premio “es que no hay”. Lo hicieron, el premio, y lo dieron físicamente. Aunque ahora ya no lo dan, o tal vez “es que no ha”. (risas)

L.G.- Os queríamos mostrar una imagen que salió en el *instagram* del Festival Animasyros de Grecia el día 8 de marzo. No hemos verificado si detrás realmente está el festival, o si esta película en concreto concursó. Nos sorprendió encontrar esta imagen bajo el *tag* *No stereotypes* o *International woman day*. He pinchado otros de los *tags*, con lo cual no se si este personaje tiene que ver con la historia que tiene que contar, pero nos pareció raro como celebración del día de la mujer.

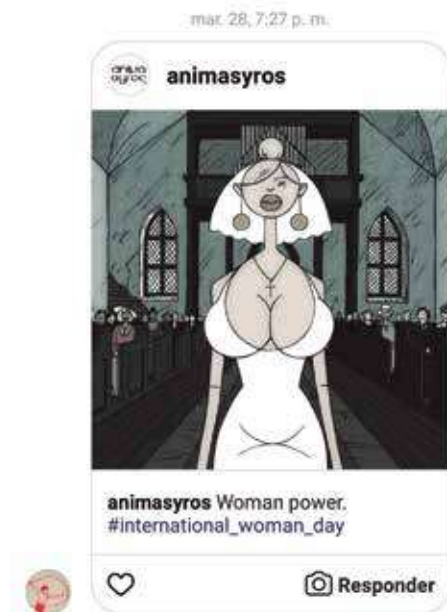


Imagen en el *Instagram* del Festival Animasyros para el Día Internacional de la Mujer 2017.

I.I.- No tenemos nada en contra de estos personajes, es decir, de mujeres ciegas con tetas grandes en una iglesia. Pero para celebrar el día de la mujer, no sé. Igual intenta expresar todo lo contrario pero no sé si lo ha conseguido. Eso es para hablar del cacao mental que debe tener la gente al hablar de estereotipos. Uno de los ejercicios que hemos empezado a hacer es el de localizar estas imágenes y hacer un análisis de los contenidos que quieren comunicar, a parte de saber quien los hace. A nivel de contenidos, ¿cómo veis la animación actual?, ¿es sexista o hay paridad de contenidos?

M.P.- Yo he estado buscando como se refleja la mujer en la animación española. En los pioneros, el panorama es bastante pobre, porque no había muchas mujeres en ese campo y la vida laboral de la mujer durante la dictadura era muy limitada. Pero me he encontrado con trabajos de investigación sobre los personajes femeninos de la animación actual y la situación no está mucho mejor. Han salido unas cifras bastante escalofriantes, que hablan de que sólo el 7,4% de las producciones de la animación española actual están dirigidas por mujeres. De los más de 6.000 personajes analizados, hay dos hombres por cada mujer. Las mujeres que aparecen en la animación son mayoritariamente celosas y están preocupadas por su aspecto físico. En la charla de esta mañana he intentado buscar en la animación española aquellos personajes femeninos que tenían un poco más de riqueza o eran protagonistas y hacían avanzar la acción. Al hacer recuento, te das cuenta de que son escasos. Yo querría preguntar si el hecho de que haya pocas mujeres en el campo de la animación hace que estas mujeres del imaginario de la animación sean estereotipadas. Es decir: ¿el contenido tiene que ver con la gente que trabaja en la animación?

C.L.- Yo animaría a las universidades y los grupos de investigación a hacer trabajos de este tipo. Lo primero que hay que hacer antes de actuar es hacer una toma de conciencia. Los datos no engañan y veremos por qué en los estudios de audiovisuales hay más mujeres y, en cambio, en la industria ni un diez por ciento de las mujeres están trabajando en la realización. En la tele hay un canal de princesas de

Disney. Es un bombardeo constante y está bien tomar conciencia de lo que significa este canal.

C.B.- Las series que yo he hecho no son machistas, o eso creo. Pero sí que es verdad, y gracias a esta charla lo he estado reflexionando, que muchas series de las que hacemos eran sobre tres niños detectives y una niña detective. En cierto modo esa niña era Lisa Simpson: la voz de la conciencia, la madre del grupo. A favor nuestro también tengo que decir que los capítulos estaban escritos desde el punto de vista de cada uno de los personajes. Cuando Stefie, la niña, era la protagonista, también se metía en líos y cometía errores, como los demás. Era un personaje redondo y nada estereotipado. Yo había pensado más bien en personajes americanos o japoneses, porque en España las cosas que se hacen, o las que yo veo, tampoco están tan estereotipadas. Aunque queda aún mucho trabajo por hacer porque siempre hay el grupo de niños y sólo « la » niña en el grupo, o el rol de la niña como madre de sus compañeros. Una serie que estamos haciendo ahora es al revés, dos chicas y un chico. Hemos invertido los roles, bueno, son manchas pero tienen un nombre y un sexo. Las chicas tienen el rol de la forzuda y la tecnológica, mientras que el chico es emocional, sensible. Está bien para contrastar, pero no creo que invertir roles sea la solución. Tampoco sé si lo que hace ahora Disney, de convertir las princesas en guerreras, funciona. También está bien que una chica haga lo que a ella naturalmente le interese. Que pongas una cara femenina en un personaje que en realidad era masculino tampoco aporta nada.

L.G.- Eso es lo que pasa con Lara Croft, que al final es lo mismo que tenga tetas o no. Bueno, tampoco es así porque seguro que vende más si tiene tetas, pero yo me refiero a que al final vemos a mujeres en roles masculinos, como superheroínas, y eso tampoco me interesa. Yo les animo a que hagan personajes femeninos, pero no sólo las mujeres : los hombres también. Personajes que no sean premios, madres o las tontas que entorpecen los héroes al caer cuando les persigue un dinosaurio. Miren a su alrededor. Con mi hijo de seis años miramos la televisión y yo hablo mucho con él porque si no él

lo traga como lo hemos tragado nosotros y ahora tenemos que quitárnoslo de encima. Toda la tele que hemos tragado durante nuestra infancia nos ha mostrado mujeres que no concuerdan con la realidad. Yo alucino cuando veo películas con mi niño y no hay mujeres en la película. Entonces pongo pausa y lo comento con él: ¿qué raro que no hay mujeres, verdad? Y entonces pienso, ¿qué le pasa a este director, a este guionista? ¿no hay mujeres a su alrededor? ¿en que mundo vive? A su alrededor debe de haber mujeres. ¿Por qué en la película no están? Y cuando están son unos papeles que quieres que mueran ya porque molestan; es la consciencia, la que entorpece. Es importante criticar, denunciar y producir material y contenido que empiece a cambiar un poco esta situación.

I.I.- En general este material es fantástico, pero un primer paso es ponerse las gafas lilas de Gemma Lienas. Al ver una serie, tengo que analizar el porqué me choca, porqué es monótona. Una amiga guionista me contaba que le encargaron una peli que iba a ser feminista porque contaba una determinada trama, pero ella dijo que claro que la haría aunque aquello de feminista no tenía nada. Es decir, es como en el corto de esta mañana del año 1934, *Francisca la mujer fatal*, de la que solo vemos el culo y no vemos la cara. Es el primer personaje femenino de la animación española y aparece de culo. ¿Qué peso tiene esto en la narración? Este tipo de análisis son fundamentales. Algunas series, sin darse cuenta, perpetúan unos roles que nos limitan, con los que no somos libres. Eso es difícil de cambiar porque el dinero siempre tiene una intención. Como guionistas, estamos al servicio de alguien. Como creadores de películas de largometraje, como el caso de Maite, tal vez haya un poco más de margen. En tus películas, Maite, tu protagonistas también son mujeres. ¿Eso es un valor o un obstáculo para la película?

M.R.- No creo que haya sido ni un valor ni un obstáculo. Igual todo tiene que ver, porque si analizas cual es la razón de algo, tal vez sí. Nosotros hemos vendido a 120 países una película en que la protagonista es Ane, una chica aventurera que toma la iniciativa. Y ha gustado, y se ha vendido bien, así que no parece ser un problema.

Dentro de los contadores de historias se ve una manera de concebir los personajes femeninos. Hice hace años una serie que era toda la historia mundial del cómic a lo largo del s.XX. Uno de los muchos a quienes les hicimos una entrevista era Osamu Tezuka, que ya está muerto. Era el creador de Mazinger Zeta y Astroboy. Se le considera el padre de la animación japonesa. Yo me acuerdo de una anécdota de cuando empecé a transcribir la entrevista, y hay que decir que él lo hizo con la mejor intención y quería que fuera una broma. Nos dijo : « Para mi la animación es como mi esposa, y el cómic es como mi amante ». Es decir, yo vivo mi vida cotidiana, en zapatillas, con mi mujer, que es la animación, y mi vida apasionada con el cómic. El hombre lo decía para que lo entendiéramos y nosotros nos quedamos un poco sorprendidos. Estamos hablando de alguien que ha tenido una influencia muy grande tanto en el cómic como en la animación.

Público: ¿Cómo ven que el mundo de animación esté siempre pensado para niños y qué piensan del desarrollo de la animación para adultos?

C.B.- Yo creo que la animación para adultos es muy interesante y se ha generalizado bastante. Se acepta cada vez más como un medio más artístico, así como el cómic se asimila a la novela gráfica para salir de lo *frikie*. Creo que las nuevas generaciones están aceptando la animación para adultos.

M.R.- En Estados Unidos, la animación empezó en las salas de cine y era un producto para todo el mundo. La animación se infantiliza cuando entra en la tele y se descubre que los sábados por la mañana hay un segmento de niños para los que hacer productos. Luego se focalizó por un tema económico, pero hay cosas maravillosas para adultos.

L.G.- Como lo que hago yo no se pasa específicamente por televisión, yo nunca me planteo a que público me dirijo. Pienso como en todo el mundo a la vez. En cuanto a nivel de series de televisión, en las coproducciones de TV3 ha habido intentos de hacer otras cosas.

C.L.- Hay un film que me encanta, que es *Psiconautas*, y los dos Goyas de este año son de adultos. El director es un chico que viene del cómic y ahora lo lleva a la animación. Hay un canal que hace experimentos, así como un segmento de animación para adultos, en Cartoon Network. También hay Ted Mouse, que hace series adultas para Cartoon Network. Cada vez más somos una generación que ha crecido con todo tipo de animación.

I.I.- También hay que diferenciar si es animación de industria o independiente. La independiente acostumbra a ser para adultos. A presupuestos más altos la animación se infantiliza. En España yo creo que está todo muy ralentizado y se mueve poco. Por el hecho de hacer animación infantil y ser mujer, acumulas desventajas, no se te valora.

C.B.- Hay algunos films para adultos que salen cada cuatro años, como el de Paco Roca, *Arrugas*, que también está basado en un cómic, o el de *Chico y Rita*, pero que también lo sacaron hace tiempo. Son los pocos que llegan al cine.

M.R.- Ahora te hablo desde mi experiencia. A veces yo he tenido la sensación de que te miran por encima del hombro porque es animación para niños: tu no haces algo creativo, no está dentro de los estándares de actualidad, por tanto tiene menos valor. También es verdad que los films para adultos, como *Arrugas*, son películas con presupuesto. Todas esas películas, al ver el resultado en taquilla, son los fiascos más gordos en animación, y se han podido hacer porque estaban absolutamente subvencionadas. Estos proyectos, lo digo porque conozco alguno de cerca, tenían al ICAA, tenían varias televisiones, lo tenían todo. Me acuerdo de el caso de *Arrugas*, en el que la productora quebró pero no paso nada porque al día siguiente montaron otra. A veces, haciendo animación infantil, que después resulta que es rentable, uno está un poco harto porque hay que vivir de ello, y en cambio eso no es apreciado.

C.L.- Ahora que cada vez se visualiza más a las mujeres, hay que apostar por ello. *Rebeca Sugar*, por ejemplo, es la primera serie de Cartoon Network que está protagonizada por una mujer únicamen-

te. Porque es muy importante lo que comunicas, porque el público, que son niños, todo eso lo absorben. Por eso hay una gran responsabilidad por lo que mostramos en las pantallas.

Público: Quería saber que opináis del éxito de *Los Simpson*. ¿Es de adultos o de niños?

M.R.- *Los Simpson* beben de un precedente que usó la misma fórmula que son *Los Picapiedra*. Incluso han recogido la cabecera de la serie, en la que entraban y se sentaban en el sofá y se veían a sí mismos en la tele. Al final el concepto es el mismo: el de la familia. Yo creo que, igual que *Los Picapiedra*, era un producto *prime-time*, lo veía todo el mundo. No estaba hecho exclusivamente para niños.

I.I.- Yo creo que *Los Simpson* empezaron programados en una franja de adultos, tardía. Pero cuando vieron el éxito lo cambiaron a *prime-time*.

M.R.- Puede ser, pero yo creo que es una serie que ven muchísimos adultos. Tiene mucha ironía. Hay muchas cosas que los niños se pierden.

I.I.- Hablando de los personajes en general, yo pienso que tanto un hombre como una mujer deberían aspirar a hacer personajes complejos en ambos géneros. En esta mesa supongo que todas lo intentamos, como creadoras.

L.G.- Eso es lo del test de Bechdel; para que un film no sea sexista debe tener una escena en que haya dos mujeres, que hablen entre ellas y que no hablen de hombres. El 99% de películas de animación no lo cumplen. Creo que incluso agregaron que las dos mujeres tuvieran nombre, pero tampoco lo pasan.

I.I.- Lo más curioso es que no lo pasan películas que hacen y que escriben mujeres. Por eso digo que el filtro nos lo tenemos que poner a tope todos.

C.L.- Yo os animo a que alguien escriba un libro como este. Se llama *Woman and Animation* y es de Jayne Pilling. Es un poco antiguo, del año 1992, pero ya habría que hacer otro.

L.G.-¡Hagámoslo!

T.M.- Es fantástico que tengáis estas ganas de hacer cosas. Aquí tenemos una pionera como Helena Fàbregas. Ella es pionera de una generación que vivió la animación antes del ordenador, pero ¿vosotras os sentís pioneras al poder acceder a otros formatos y a las nuevas técnicas que ofrece la era digital? Yo creo que hay un hueco entre su generación y la nuestra, y encuentro genial que pueda llenarse.

H.F.- Cuando nosotros estábamos haciendo publicidad, ya había una conexión con estas nuevas herramientas, ya que las empezábamos a utilizar.

T.M.- Pero hubo un vacío del paso del analógico al digital porque mucha gente se quedó en el camino. Vosotras no sé si venís de una formación académica o sois autodidactas. Yo creo que mediante la formación de la mujer en el campo audiovisual, el panorama puede empezar a cambiar. Cada vez son más las mujeres que se están matriculando en escuelas donde recibir una formación que es muy nueva. Otra cosa que hay que tener en cuenta es que, si miramos atrás, como país no somos una potencia en nada. En los cincuenta éramos buenos exportando naranjas y en nada más. Si algún potencial tenemos en este país es en el arte. Sois unas nuevas generaciones a las que el gobierno os tiene que apoyar, mediante ayudas o lo que sea.

N.R.- Donde sí hay muchas mujeres es en la convergencia entre la animación y los videojuegos. Existen muchas pero su visualización es compleja, y también lo es el querer romper el estereotipo de que los videojuegos son para chicos, cuando hay muchas chicas que también juegan a los videojuegos. Cada vez hay mas asociaciones para crear un entorno más cómodo para ellas y para darles visibilidad. Es verdad que cada vez hay más escuelas, y mucha motivación entre las

mujeres, pero también hace falta la visibilidad de las que ahora están en el entorno laboral. Es la conjunción de las dos cosas. Yo, cuando era estudiante, me hubiera motivado mucho más saber que existen las animadoras que he ido conociendo con los años. Creo que estas charlas y las reuniones con profesionales son muy importantes.

M.R.- Auguro un trabajo impresionante a la Asociación de Mujeres de la Animación y lo digo porque va a ser fundamental. Si estudiamos la evolución que ha habido, no sólo en animación sino en el cine en general, desde el 2005, de como han cambiado las leyes del cine, la situación es preocupante. Antes había un espacio para el creador, para el productor independiente. Si no conseguías la subvención anticipada, estaba la amortización a posteriori. No sólo ha bajado la cantidad sino que el mercado está muy complicado. Son las televisiones las que se han convertido en productoras, si hablamos de largometrajes. Antes, por ley, las televisiones tenían que invertir un 7% en producción independiente. Ahora son ellas las que producen directamente. Hoy en día no te puedes presentar a una ayuda si no tienes una televisión dentro del proyecto, cosa que antes no era necesaria. Antes tu podías intentarlo con una película de poco presupuesto. Actualmente, o tienes un músculo financiero muy potente o va a ser imposible que entres en las ayudas. ¿Qué tienen que hacer las productoras independientes?

I.I.- Hay que volver a construir caminos alternativos. Hay que desarrollar de otras maneras, con menos presupuesto, con más imaginación.

Notes biogràfiques

Jaume Duran

Doctor en Comunicació Audiovisual, és professor de Cinema a la Universitat de Barcelona, i col·labora amb l'Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC) i amb l'Escola de Noves Tecnologies Interactives (ENTI).

Helena Fàbregas

Il·lustradora especialitzada en contes infantils i nines retallables, va dirigir durant gairebé vint anys el departament de pintura de l'actualment desaparegut *Studio Andreu*.

Carolina López

Directora d'Animac, Mostra Internacional de Cinema d'Animació de Catalunya i comissària de l'exposició itinerant *Del trazo al Pixel* del CCCB.

Jordi Morraja

Va treballar als Estudis Macián com a operador de truca, muntatge i al laboratori. També va exercir d'operador de càmera, director de fotografia i efectes especials en cinema i publicitat. El 1976 va crear la seva productora. Actualment participa en el projecte *La memòria dels dibuixants*, que vol reivindicar la memòria oblidada de la generació de dibuixants catalans represaliats pel franquisme.

Maria Pagès

Investigadora de l'animació, il·lustradora, professora de BAU, Centre Universitari de Disseny de Barcelona i col·laboradora de GREDITS.

Marta Pardell

És periodista de ràdio i televisió i neboda de l'animadora Pepita Pardell.

Jordi Riera Pujal

Divulgador i articulista del món del còmic i l'animació. Ha estat comissari de l'exposició del setantè aniversari del film *Garbancito de la Mancha* al Museu del Cinema de Girona.

Maite Ruiz de Austri

Realitzadora de cinema d'animació, ha estat guanyadora d'un premi Goya i una nominació amb els seus films, que han rebut també nombrosos premis internacionals.



**CENTRE UNIVERSITARI
DE DISSENY
DE BARCELONA**

CENTRE ADRIANTÀ I LL



UNIVERSITAT DE VIC
UNIVERSITAT CENTRAL
DE CATALUNYA

Pujades 118 · Barcelona 08005
www.bau.cat · info@bau.cat
www.gredits.org · gredits@bau.cat