

Grado en Historia del Arte

Departamento: Historia del Arte

Una imagen adoctrina más que mil palabras

La evolución del cine de animación español
en su papel como educador durante la dictadura franquista

Autora: Zaira Fandiño Sánchez

Tutor: Xosé Iván Villarnea Álvarez

Curso: 2022/23

Índice

Introducción: El cine como educador.....	5
---	----------

Capítulo 1. Años 40: la autarquía

–1.1. <i>Garbancito de la Mancha</i> (1945): El perfecto niño franquista.....	8
1.1.1. Moralidad y censura.....	10
1.1.2. Influencias.....	14
1.1.3. Interpretaciones.....	15
–1.2. <i>Alegres Vacaciones</i> (1948): Spain is diferent.....	17
1.2.1. Propaganda turística.....	17
1.2.2. Influencias.....	18
1.2.3. Fracaso.....	19

Capítulo 2. Años 50: la apertura

–2.1. <i>Erase una vez</i> (1950) : La Cenicienta española.....	21
2.1.1. El papel de la mujer y la moralidad cristiana.....	23
–2.2. <i>Sueños Tay pi</i> (1952): Volver a empezar tras una guerra.....	27
2.2.1. Moralidad ambigua.....	27
2.2.2. Alegoría política.....	29
2.2.3. Censura a través del silencio.....	31

Capítulo 3. Años 60 y 70: el desarrollismo

–3.1. *El mago de los sueños* (1966): La pesadilla como castigo.....33

3.1.1. La sociedad cambia, los valores cambian.....34

3.1.2. La pesadilla como castigo.....35

3.1.3. El sueño dentro del sueño.....36

Conclusiones.....38

Bibliografía.....41

Resumen:

Neste traballo abórdase a evolución do cinema de animación español no seu papel como educador, a través da análise de seis filmes: *Garbancito de la Mancha* (Arturo Moreno & José María Blay, 1945), que foi a primeira longametraxe de animación producida en España e a primeira en cor en Europa, na que os ideais do réxime se ven encarnados por un neno heroico. *Alegres vacaciones* (José María Blay & Arturo Moreno, 1948) é unha película que enaltece de forma patriótica as zonas máis turísticas de España. *Érase una vez...* (José Escobar, Alejandro Cirici Pellicer, 1950) que permítenos falar do papel da muller no franquismo. *Sueños de Tay-Pi* (Franz Winterstein e José María Blay, 1952) é unha película perdida que desenvolve unha alegoría política. Por último, *El mago de los sueños* (Francisco Macián, 1966) é un filme no que xa non atopamos referencias directas á moral cristiá, e os protagonistas son nenos preocupados polos estudos e por divertirse. A través destes exemplos, podemos observar como o réxime influíu no contido e nas temáticas das películas, e como evolucionaron tanto a técnica como os valores morais da sociedade española durante este período.

Palabras chave: Cine, Animación, España, Moralidade, Franquismo

Resumen:

En este trabajo se aborda la evolución del cine de animación español en su papel como educador, a través del análisis de seis filmes: *Garbancito de la Mancha* (Arturo Moreno & José María Blay, 1945), que fue el primer largometraje de animación producido en España y el primero en color en Europa, en la que los ideales del régimen se ven encarnados por un niño heroico. *Alegres vacaciones* (José María Blay & Arturo Moreno, 1948) es una película que exalta de forma patriótica las zonas más turísticas de España. *Érase una vez...* (José Escobar, Alejandro Cirici Pellicer, 1950) que nos permite hablar del papel de la mujer en el franquismo. *Sueños de Tay-Pi* (Franz Winterstein &

José María Blay, 1952) es una película perdida que desarrolla una alegoría política. Por último, *El mago de los sueños* (Francisco Macián, 1966) es un filme en el que ya no encontramos referencias directas a la moral cristiana, y los protagonistas son niños preocupados por los estudios y por divertirse. A través de estos ejemplos, podemos observar cómo el régimen influyó en el contenido y las temáticas de las películas, y cómo evolucionaron tanto la técnica como los valores morales de la sociedad española durante este período.

Palabras clave: Cine, Animación, España, Moralidad, Franquismo

Abstract:

In this work, we address the evolution of Spanish animation cinema in its role as an educator through the analysis of six films. "*Garbancito de la Mancha*" (Arturo Moreno & José María Blay, 1945) was the first feature-length animated film produced in Spain and the first color film in Europe, embodying the ideals of the regime through a heroic child. "*Alegres vacaciones*" (José María Blay & Arturo Moreno, 1948) is a film that patriotically exalts the most touristic areas of Spain. "*Érase una vez...*" (José Escobar, Alejandro Cirici Pellicer, 1950) allows us to discuss the role of women during Franco's regime. "*Sueños de Tay-Pi*" (Franz Winterstein & José María Blay, 1952) is a lost film that develops a political allegory. Finally, "*El mago de los sueños*" (Francisco Macián, 1966) is a film where direct references to Christian morality are no longer found, and the protagonists are children concerned about their studies and having fun. Through these examples, we can observe how the regime influenced the content and themes of the films and how both the technique and moral values of Spanish society evolved during this period.

Key words: Film, Animation, Spain, Morality, Francoism

Introducción:

El Cine como educador y transmisor de valores

La vista prima sobre el resto de sentidos en cuanto a percepción de la realidad se refiere: es el sentido del que más nos fiamos y el que nos permite de forma más sencilla percibir conceptos. Por este motivo, la imagen ha sido difusora de cultura desde los comienzos de la Humanidad, pero su importancia se ha visto multiplicada exponencialmente con el cine: la imagen nunca había ejercido tanta influencia ni había sido tan rápidamente entendida, pues nunca había sido tan fácil difundirla como a partir de la expansión del cine.

Desde su descubrimiento a finales del siglo XIX, el cine ha sido un potente instrumento de influencia en las personas por su capacidad para mostrar e interpretar la realidad, lo que le ha proporcionado el poder para configurar la sociedad en cada una de las épocas históricas por las que ha ido pasando. El cine, por tanto, tiene un gran potencial educativo, adoctrinador y propagandístico que se encuentra en todas las películas, pues son un reflejo de la sociedad que las crea y que las consume. Este papel educativo se percibe de forma más directa en el cine de animación por estar dirigido al público infantil, pues la infancia es la etapa en la que se tiene mayor capacidad de retención de conocimientos y, por lo tanto, cuando mejor se pueden interiorizar los valores y antivalores que configuran la educación moral y sentimental de los espectadores.

Para los teóricos realistas, encabezados por Siegfried Kracauer y André Bazin, el cine es el arte que mejor puede reflejar a la sociedad y al hombre tal como es, permitiendo incluso forjar sus relaciones sociales y contribuir a su educación en el sentido más amplio del término, como explica Julian Marías:

La educación en la plenitud de su significado no es física, recreativa, ni preparación para el claustro, sino educación para la vida. Una parte esencial es

lo que podemos llamar con un viejo término la "educación sentimental", y esta sólo se logra mediante la poesía, la novela, el teatro, el cine. (1994: 30)

El cine es un instrumento crucial para profundizar en el pasado, pues es considerado auténtico testigo del mundo y de sus acontecimientos, desde los más importantes hasta los más nimios. Y como tal es capaz de proporcionar mucha información sobre cómo debería estructurarse el sistema moral de la sociedad en la que se enmarca una película, pues los protagonistas de los filmes poseen características deseables para los individuos de una sociedad: al igual que ocurre en la literatura los espectadores se identifican con el protagonista hasta tal punto que pretenden imitarlo, y esta es la base del aprendizaje de los seres humanos, sobre todo en la infancia. El aprendizaje por imitación¹ está presente en todas las etapas de la vida del individuo, y así aprende modelos sociales y roles que ve en su familia, en la escuela, en su entorno, en la literatura o en el cine.

Los valores sociales se dividen en valores morales y valores éticos. La moral es un conjunto de normas y valoraciones que la sociedad se encarga de transmitir de generación en generación que se usan para guiar la conducta de los individuos acerca de lo bueno y lo malo, que nos dice qué hacer. La moral evoluciona a lo largo del tiempo pues forman parte del progreso o involución de la sociedad y está presente en todas las sociedades, culturas y civilizaciones. Y aunque suelen confundirse moral y ética, esta última tiene más que ver con las decisiones que toma un individuo sobre sus acciones tras haberlas reflexionado para construir su propia mentalidad (Gutiérrez, 2002: 68-69). El cine afecta a ambas por una parte es reflejo de la moral de una sociedad consiguiendo a veces imponer una nueva moral, y por otra parte a partir de esa empatía que el espectador siente con los personajes es capaz de reflexionar sobre lo que él haría si estuviera en esas situaciones.

Debido al papel tan determinante que tiene el séptimo arte como configurador social, se vuelve complicado diferenciar si las películas imitan comportamientos ya

¹ Las leyes de la imitación, desarrolladas por el sociólogo francés Gabriel de Tarde en 1890, explican los fenómenos de imitación de los sujetos a partir de la observación de las conductas de otros.

presentes en la sociedad o si estos han sido producidos por el cine, como dice Pilar Aguilar:

¿qué es lo que precede a qué? ¿Cuál de estos dos elementos es el modelo y cuál el reflejo en cada ocasión? En cualquier caso el cine, en su conjunto, nos modela poderosamente: Constituye un conjunto de relatos que configura un poderoso archivo personal y social del que echar mano para escribir el guión de la propia vida (1998:16)

Consciente o inconscientemente, la industria cinematográfica contribuye a cambiar la percepción social de algunas importantes cuestiones morales, por lo que los moralistas más conservadores se debatieron durante mucho tiempo entre el miedo por los malos ejemplos que podía proporcionar un arte popular que encantaba a las masas y la consideración del papel tan relevante que podía ejercer sobre ellas. Su carácter para modelar conductas, instruir y educar era evidente. Para ellos, el problema fundamental era qué manos podían manejar ese poder. José Luís Sánchez Noriega se refiere a esto argumentando que:

las películas ponen en circulación ideas y modos de vida, influyendo sobre la gente y estableciendo un humus sociocultural que configura en buena parte la civilización en la que vivimos. Los temas de las películas de cada época son el resultado de las aspiraciones de las gentes y, al mismo tiempo, contribuyen a formar una opinión pública... (1996: 14)

Con este trabajo pretendo profundizar en ese carácter propagandístico y educativo que posee el cine de animación y los valores que estos filmes reflejan, a través del análisis de cinco películas realizadas durante el franquismo, pues en esta época es cuando el cine pretendió ser más adoctrinador, ya que fue empleado como herramienta para fomentar un discurso nacionalista basado en la patria, el catolicismo y los valores militares, algo que se vio reflejado incluso en el cine infantil. Además podemos ver como el cine de animación iba evolucionando a la par que el propio régimen.

Capítulo 1

Años 40: La autarquía

En la década de los cuarenta, España estaba sumida en una autarquía que también afectó a la industria cinematográfica. Intentando seguir los modelos de Alemania e Italia, se consideró que el cine podía ser un arma muy poderosa para influir en la sociedad, por lo que el cine de posguerra se convirtió en un instrumento propagandístico destinado a crear y difundir los mitos heroicos vigentes en la época. Imitando las políticas proteccionistas del gobierno nazi y fascista se evitó la importación de películas americanas, pero como eran las más rentables en taquilla, el régimen se vio obligado a firmar en 1943 el pacto de cohabitación, que permitió el intercambio con Hollywood. En el campo de la animación lo más relevante fueron varios estrenos y reestrenos de lo que hoy entendemos como los clásicos de Disney, como *Blancanieves y los siete enanitos* (David Hand, Perce Pearce, William Cottrell, Larry Morey, Wilfred Jackson & Ben Sharpsteen, 1937; reestrenada en 1944), *Pinocho* (Hamilton Luske y Ben Sharpsteen, 1940), *Dumbo* (Ben Sharpsteen, 1941) o *Bambi* (David Hand, 1942) (Diez, 2002: 57-89). La animación española comenzó a prosperar pues el gobierno para fomentar la producción daba varios permisos de importación para películas extranjeras por cada película nacional. Para conseguir la importación de estas películas extranjeras era mucho más barato producir una película de animación que una de acción real.

1.1. *Garbancito de la Mancha* (Arturo Moreno & José María Blay, 1945): el perfecto niño franquista

Durante esta breve etapa de auge de la industria en la que el Régimen intentó tener su propia producción infantil para evitar la influencia extranjera, se produce el primer largometraje de animación del país, *Garbancito de la Mancha* (Arturo Moreno & José María Blay, 1945), una producción que no solo tiene relevancia estatal sino

continental, pues se trata del primer largometraje de animación en color de toda Europa², que utilizó el método Dufay Chrome³.

El filme fue producido por la productora barcelonesa Balet y Blay, José María Blay ya había avalado filmes de propaganda como *La España de hoy* (Francisco Gargallo, 1929), que según Fernández Colorado era "un panfleto político primorriverista" (1997: 191).

Este film se gestó con el objetivo de recibir los permisos de importación de películas norteamericanas que, como ya mencioné antes, siempre eran muy rentables en taquilla. El prestigio de realizar un largometraje en color, pionero en España y en Europa, consiguió que el gobierno le concediera a Balet y Blay más permisos de los acostumbrados, unos ocho o nueve permisos de importación, pues la película había sido premiada por el Sindicato Nacional del Espectáculo y declarada de Interés Nacional. Además, para asegurar que no tendrían problemas con la censura, incorporaron como guionista a Julián Pemartín, poeta muy vinculado a los círculos falangistas de la época, que acababa de publicar su breve ensayo *Teoría de la Falange* (1941). De esta manera, el primer largometraje de animación española se convirtió en un panfleto moralista, próximo a la ideología fascista, en sintonía con otras películas de ficción que se estaban realizando por estas fechas, como *Los hijos de la noche* (Aldo Vergano y Benito Perojo, 1939) o *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940).

La producción fue muy complicada debido a la II Guerra Mundial, ya que en España no se fabricaban celuloideos: se hizo preciso comprar tres toneladas de dicho material en Suiza, pero parte se perdió durante un bombardeo. Además, era necesario enviar los rollos ya filmados a los Laboratorios Dufay en Londres para su revelado,

² El primer largometraje de animación en color fue la producción de Disney *Blancanieves y los siete enanitos*, y no fue hasta la llegada de *Garbancito* que se estrenó un filme animado a color fuera de dicha compañía.

³ El sistema de color Dufay Chrome, fue desarrollado por Louis Dufay en 1908, con el que se obtenían imágenes en color incorporando los filtros de los colores fundamentales a la propia película: rojo, azul y verde. El filtro estaba constituido por una malla donde se distribuían reticularmente de forma regular y en líneas muy finas los tres colores. El sistema sólo se utilizó en los laboratorios Dufay de Londres y no logró generalizarse.

pues aquí no existían laboratorios de color, coincidiendo en esas fechas que dicha capital estaba siendo bombardeada por el ejército alemán.

1.1.1. Moralidad y censura

La historia estaba protagonizada por Garbancito, un niño huérfano, ejemplo de buen cristiano, que con la ayuda de su amiga la cabra Peregrina y el poder de convertirse en garbanzo, rescata a sus amigos Chirili y Quiriqui del gigante Caramanca que pretendía comerselos.

Para guionizar la película se usó un cuento de 1943 titulado *Garbancito de la Mancha*, al igual que el film, que constaba de diecisiete capítulos escritos por Julián Pemartín e ilustrados por Arturo Moreno, y que fue editado en la colección de Saturnino Calleja. Los cargos políticos de Julián Pemartín dentro del régimen franquista, que en ese momento ejercía de director del Instituto Nacional del Libro Español, aseguraban la no intromisión de los censores en la realización de la película. Pero aun así, el miedo de Moreno a la posible interpretación de su obra le llevó a la autocensura, revisando todos los dibujos minuciosamente, para que no se confundieran con caricaturas burlescas, además de la eliminación de las ubres de Peregrina pues, según Manzanera, “fueron suprimidas posteriormente, quizá por pensar que era un espectáculo «demasiado fuerte» para los niños” (1992: 27)⁴. Pero otros autores como Delgado (2000), sin embargo, sostienen que no fue una decisión tomada por Moreno, sino por un censor, dado que la película fue declarada de interés nacional, lo que significaba apoyo financiero y control de contenido. Teniendo esto en cuenta, resulta extraño que haya una escena donde el protagonista, en forma de garbanzo, vuela al lado del escote del hada mágica (00:44:47 – 00:45:12), y que dicha escena no fuera censurada.

Pero *Garbancito de la Mancha*, sin embargo, no era solo la adaptación animada de un cuento infantil, puesto que, al igual que muchas de las películas de la época, se utilizaba como propaganda y herramienta política del régimen franquista, del mismo

⁴ Esta censura no solo ocurre en España, pues a la vaca Clarabella de Disney también se le eliminaron las ubres diez años antes.

modo que hacían las películas de Disney respecto al patriotismo de los Estados Unidos. A pesar de que este mensaje inicial está enmascarado con el humor esperado en un filme para niños, todavía es visible con las invocaciones religiosas y la exaltación de los valores tradicionales de la época.

El largometraje adoctrinaba a los niños en lo que Pemartín llamó “la moral de La Falange” (Permatin, 1941), siguiendo las teorías de Primo de Rivera, cuyos tres fundamentos eran el de servicio del cumplimiento del deber por el deber; el de imperativo poético, en el que una fuerza interior te arrastraba a realizar las tareas más complicadas como forma de hallar la belleza; y el de la disposición combativa, en que el fin justifica la guerra. Así, cuando el Hada se le aparece al personaje y le encarga el rescate de sus amigos, el protagonista acepta en su exceso de bondad dispuesto a cumplir el deber encomendado sin esperar recompensa ni reconocimiento. Su misión justifica la violencia: es un labriego que se convierte en soldado sin temor alguno y a pesar de no tener ninguna experiencia acabará matando a un gigante y a una bruja gracias a su honor y su fe.

La propaganda del régimen tiene una clara intención de destacar la moral ‘española’ frente a los dibujos animados extranjeros considerados frívolos y materialistas, cuyo único propósito es distraer. En España, en cambio, los dibujos debían asentar una enseñanza: y sabiendo que los niños se identifican con los héroes, debían construir al niño perfecto. Para transmitir esta idea de españolidad cogen como fuente de inspiración a Don Quijote de la Mancha, como notamos ya desde su título. Manzanera desarrolla esta idea diciendo que: “el héroe tiene unas características netamente ‘españolas’, la intención de crear situaciones quijotescas está patente a lo largo de la narración, en la que el protagonista está adornado con las virtudes deseables en los niños de la época” (1992: 28).

Garbancito de la Mancha se sitúa en un pueblo cualquiera de la Mancha en un tiempo indefinido, posiblemente en una idílica y perdida España imperial, con lo que bien podría haber empezado con la famosa frase: “en un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...”, al igual que *El Quijote* (Cervantes, 1605). Esta época

no se encuentra mencionada explícitamente, pero sí se puede deducir que es el pasado y por algunos detalles más concretos como el lenguaje o el uso de la espada, por lo que podríamos situar el tiempo de la acción alrededor del siglo XVI. Todo contribuye a situar los acontecimientos en esa España Imperial que constituye el paradigma del nacional-catolicismo, o al menos a centrar la acción en torno a dicho período (Manzanera, 1987: 145-146).

Esta indiferencia espacial no es lo único que lo asimila a la obra literaria: también el estilo, que calificaríamos de ‘castellano viejo’, el vocabulario, la búsqueda intencionada de analogías y el empleo de determinadas expresiones que proceden de *El Quijote*. Además, se dan varias menciones al honor, la hidalguía y la justicia; como cuando el hada, al otorgarle el poder, le dice al personaje las siguientes frases: “El buen caballero Garbancito, defensor del bien y la justicia, si de los mortales recibiste trato cruel, vas a recibir en premio el favor de la gracia divina (...) caballero mereces ser por tu nobleza hidalga. Falto de fuerzas para contender con tus enemigos, le concederé un poder Di: «en toda causa justa, Hada mi señora a la lid me lanzo, convertidme en garbanzo», y veréis realizado el conjuro” (00:37:00 – 00:37:53); o bien cuando los niños malos esperan a Garbancito para apalizarlo y se ríen de él, desmereciendo su naturaleza hidalga, al igual que le pasaba a *Don Quijote*:

Pajarón: Buenas noches tenga nuestro buen caballero... el muy ilustre señor... Don Garbancito de la Mancha. Decidme caballero, ¿os dedicáis ahora a la protección de las pobres madres desvalidas? ¡Ja, ja, ja! ¿O sois acaso el apuesto héroe de las hazañas que nuestras queridas abuelitas nos contaban en nuestra tierna infancia? ¡Decid, caballerete!

Garbancito: Sigue tu camino Pajarón, que nadie te ha pedido consejo en esta causa que no te incumbe.

Pajarón: ¿Eh? Gasta orgullo de hidalgo nuestro señor caballero.

Manazas: ¡Basta de noblezas! (00:35:20 – 00:36:48)

El pequeño héroe no solo posee la influencia de Don Quijote, sino que en cierta medida también se influencia de los relatos caballerescos en los que se inspiró Cervantes, como ejemplifica la espada del protagonista, que se utiliza como un recurso épico: al igual que la de los grandes caballeros, es forjada por su dueño y tiene claras analogías con Excalibur, la espada del Rey Arturo, con Colada y Tizona, las espadas del Cid, o con la espada cantante del Príncipe Valiente.

Garbancito no es sólo un héroe, sino que es un cristiano ejemplar, que reza todas las mañanas, trabaja la tierra sin descanso, se contenta con el escaso fruto de su trabajo, y dona sus excedentes a la parroquia para cirios y se resigna paciente, en definitiva, a permanecer en el lugar que le corresponde. Esta vocación religiosa, no obstante, no le impide en una escena encabezar el intento de linchamiento de la bruja, propugnando insultos como “vieja asquerosa” o “endemoniada vieja” (00:22:47 – 00:23:50). Las alusiones a la religión son continuas a lo largo de toda la película: "A nadie temo sino a Dios, a Dios únicamente..." (00:32:21 – 00:32:24), "Confiad en la divina Providencia, señora..." (00:32:31), "Dios te bendiga hijo mio" (00:32:40) "Rogaré a Dios para que te ayude..." (00:32:51), "Dios señor ayúdame a hacer feliz a los que hoy sufren..." (00:33:00), "todo el favor de la gracia divina" (00:37:24), "Dios os acompañará y nosotras os ayudaremos..." (00:47:09), "Dios te premiara el favor que me has hecho" (00:54:14), "Por belcebú" (00:50:23) etc. El hada mágica que aparece en el peor momento de Garbancito es su ángel de la guarda, que protege desde el cielo al niño; incluso menciona que el poder que le otorga a Garbancito es de origen divino. Garbancito es, por lo tanto, un instrumento del designio divino para enfrentarse al mal. La victoria final del héroe sobre sus enemigos no es solo material, sino también moral, lo que justifica el exterminio de los malos, para los que no existe redención, ni perdón, pues el mal sólo puede ser frenado a través de la muerte. Y si Garbancito cuenta con la ayuda de Dios, sus enemigos cuentan con magia pagana representada no solo en la bruja, sino también en sus ayudantes, pues llegan a invocar al dios Eolo, señor de los vientos y las tempestades, que pese a la fuerza que parece poseer no puede hacer nada contra el valiente enviado de Dios.

También podemos leer en el film la glorificación de la autosuficiencia y del autoabastecimiento, pues Garbancito, a pesar de ser un niño huérfano que solo cuenta con la ayuda de una cabra, es capaz de llevar una granja e incluso de tener excedente, como debería ocurrir en la España de la autarquía, o por lo menos en la imagen que el franquismo pretendía dar. Además, los rasgos paternalistas están muy presentes: vemos como se condena la desobediencia, la vagancia o la irresponsabilidad, en todas las escenas en las que aparecen los tres niños malos, y el hada, como figura de autoridad, regaña a Garbancito con frases como: “los niños buenos deben reconocer y considerar sus culpas” (00:44:17), “Un niño como tú no debe llorar jamás” (00:44:24) o “sé alegre y animoso, pero no irresponsable” (00:46:29).

1.1.2. Influencias

Como ya mencioné, el argumento tiene un marcado carácter español, para distinguirlo de los dibujos extranjeros de moda en la época de la II República, por ser un mero entretenimiento carente de moraleja. No obstante, la influencia de la animación norteamericana, sobre todo de la producida por Disney, es muy evidente tanto en los grafismos, en los que predomina la línea curva que da a las figuras una apariencia móvil, blanda y agradable; como en los personajes: por ejemplo, el ratón que torea al gato al principio de la película tiene las orejas igual que Mickey Mouse; los guantes de la mosca son una copia de los guantes del mismo personaje, aunque esto se debe, según Moreno, (Manzanera, 1992: 193) a que la mano con cuatro dedos se ve mejor que con cinco; el hada es similar al hada madrina de *Pinocho*, que también aparece para salvar al protagonista; el árbol en el que Garbancito y Peregrina se resguardan de una tormenta se parece a los del cortometraje de *Flores y árboles* (Burt Gillett, 1932); la fiel mascota que comparte protagonismo con Garbancito en su hazaña puede recordar a Pluto, el fiel compañero de Mickey Mouse (Pluto debuta en *The Moose Hunt*, Burt Gillett, 1931), porque las hadas le otorgan el poder de que se le iluminen los cuernos cada vez que su dueño está en peligro y es ella quien lo protege de la bruja, como un perro guardián; además, al igual que Pluto, Peregrina no habla pero consigue comunicar sus emociones

y sentimientos a través de gestos y miradas, siendo que el lenguaje no verbal de ambos es muy similar.

También encontramos influencia de la animación de los hermanos Max y David Fleischer: el gigante Caramanca guarda un gran parecido con Brutus, el enemigo de Popeye el Marino; la niña, Quiriqui, se parece a Betty Boop en el pelo, los ojos y sobre todo, en la forma de su cabeza; otros personajes tienen el mismo estilo que los personajes de *Los viajes de Gulliver* (Dave Fleischer, 1939), como los tres niños malos, aunque también se les puede encontrar parecido con los enanitos de la *Blancanieves* de Disney, igual que la bruja Tía Pelocha, que se parece a la bruja de este último filme. (Delgado, 2000: 39).

1.1.3. Interpretaciones

En el cuento de Permatin los personajes son concebidos como metáforas políticas, por ejemplo Caramanca, el horrible gigante que viste de rojo y que destruye iglesias, es el comunismo soviético, pues incluso aparece en algunas ilustración con una hoz y un martillo tatuados en el brazo, la bruja que teje enrevesados planes para conseguir que el gigante cumpla sus objetivos sería la II República española; los niños, el sufrido pueblo aterrorizado por ambos; los delincuentes, las milicias republicanas y Garbancito, nada menos que el mismísimo Franco, que viene a salvarlos a todos gracias al hada y su “gracia divina” (00:37:24); por no hablar de que los escombros, en la escena de la madre desconsolada llorando la pérdida de sus hijos, bien parecen las ruinas de la guerra civil. (Avilés, 2020:10). Por lo tanto, se podría trasladar esta interpretación a la película, como opina Luis Fernández Colorado, que llega a afirmar que Pemartín “pudo pergeñar un aleccionador pseudopanfleto falangista revestido de inocuo relato infantil” (1997: 192); o Nadal i Rovira, que considera que el filme es “un panfleto moralista, próximo a la ideología fascista” (2012: 119). Aunque la propaganda política parezca muy evidente, otros autores opinan que es exagerado darle un tinte político a un filme de animación, pues los argumentos que he expuesto para justificar

que el heroico personaje es una representación de los valores del régimen, pueden interpretarse como simples menciones al Quijote, como afirma José Manuel de Prada:

la pesantez de las escenas dialogadas, que pecan de un retoricismo algo recargado; lacra que ha impulsado a algunos comentaristas premiosos a caracterizar absurdamente la película como pieza de exaltación franquista, lo que en modo alguno es. Que sus diálogos propendan con exceso a la arenga o que en ellos se invoque a Dios –como, por otra parte, ocurre en los diálogos cervantinos– no convierte una película en cine de propaganda, como pretenden las anteojeras del gusto contemporáneo (2010: 39).

Otros autores, como expone Alejandro Montiel, argumentan que los excesos retóricos de la película pueden tratarse de ironía:

Se mire como se mire, resulta difícil desentrañar un supuesto mensaje encriptado de carácter fascista o propio del odioso fundamentalismo nacionalcatólico que arrasaba –y mataba– en España por aquellas fechas, ni es fácil asumir que el gigante que derriba iglesias sea un trasunto de la espantosa amenaza del Comunismo –ese fantasma que recorría Europa, y luchaba con formidable sacrificio de los pueblos contra el nazismo–, puesto que la altisonante retórica conservadora y anacrónica de Garbancito se manifiesta en evidente tono irónico – para suscitar la sonrisa cómplice del respetable; otra cosa es que lo logre–, figura de pensamiento ésta, la ironía, siempre llamada a suscitar los más peregrinos malentendidos (2012: 5).

Lo que no se puede negar es que toda obra de arte es esclava de su tiempo: fuese intencionado o no, los valores nacional-católicos están muy patentes en la película, aunque sea con un lenguaje adaptado a los niños, en donde la dicotomía entre los personajes buenos y malvados resulta demasiado evidente, y aunque sus personajes se conviertan en estereotipos bañados por el humor. Parece bastante irónico, por último, que el régimen tomará como referente moral una novela como *Don Quijote de la Mancha*, que parodia y se burla de estos valores caballerescos que ya Cervantes entendía como rancios y desfasados.

1.2. *Alegres vacaciones* (José María Blay & Arturo Moreno, 1948): Spain is different

Gracias al éxito de *Garbancito de La Mancha*, y su rentabilidad en el cine y a través de la comercialización de *merchandising* como muñecos, cromos y cuentos con la imagen de Garbancito, Balet y Blay decidió hacer una segunda parte en la que Garbancito y sus amigos cobran vida y visitan España, que se tituló *Alegres vacaciones* (José María Blay & Arturo Moreno, 1948)

1.2.1. Propaganda turística

Este argumento tenía una doble intención: por un lado, utilizar los mismos personajes que habían obtenido tanto éxito en *Garbancito de La Mancha*, y por otro, que la película sirviera de propaganda para fomentar el turismo interior, representando los principales parajes turísticos de la geografía española. En estos viajes se hace mucho hincapié en la gastronomía y en lo variada que es, desde las ensaimadas y la mallorquina que disfrutaban los hermanos hasta la ‘fantasía de la paella’, escena en la que los ingredientes comestibles que la componían realizaban sus danzas y gags cómicos. También encontramos muchos bailes folklóricos, representación de fiestas regionales, y muchos monumentos, como la aparición fugaz de la estatua de Colón en el puerto de Barcelona que le indica a Chirili y Quiriqui el camino hacia Palma de Mallorca, o de la Cibeles que cobrará vida para interactuar con el gigante Caramanca.

Pero el ejemplo más significativo de esta propaganda lo encontramos cuando Garbancito le muestra las maravillas de España al “negrito marroquí Carbonilla” tras ser secuestrado junto a sus amigos por unos malhechores en el por entonces Protectorado Español de Marruecos y finalmente salvado por su nuevo amigo Carbonilla, Garbancito mostraba a Carbonilla como en un espejismo, los mejores monumentos de España: la Alhambra de Granada, la Mezquita de Córdoba, las Murallas de Avila, el Alcázar de Segovia, la Catedral de Burgos o la Serranía de Ronda, entre otros. Estas imágenes iban acompañadas del pasodoble ‘Monumentos de España’ y de comentarios patrióticos de

Garbancito. Las escenas en las que aparece este personaje destilan un evidente racismo, empezando por su nombre, Carbonilla, en referencia al carbón, siguiendo por la superioridad con la que Garbancito habla sobre su tierra, y el hecho de que pretenda convencerle de que vivir en España es mejor que vivir en Marruecos, por no hablar de la representación tan sesgada de la ciudad marroquí en la que se encuentran. En esta escena de recopilación de monumentos también vemos algo que se repite a lo largo de todo el largometraje: el abuso de tópicos y estereotipos, como representar a los vascos como fuertes leñadores y a las andaluzas como bailaoras, acumulando varias torpezas culturales como representar las fallas valencianas en las vacaciones de verano, y haciendo un excesivo alarde del folclore nacional, lo que hizo demasiado evidente el carácter propagandístico del filme y puede que fuera una de las causas de su fracaso.

A pesar de este carácter propagandístico, sin embargo, la película no está exenta de crítica al turismo, específicamente a los viajes organizados y rápidos que no permiten disfrutar los placeres del país. Así, en la escena del viaje a Mallorca, el autobús de la agencia de viajes es tan rápido que devora literalmente los kilómetros comiéndose los indicadores; al comenzar el recorrido por la isla, Chirili cuenta que el autocar en el que viaja con Quiriqui va tan rápido que, en vez de contemplar el paisaje a través de la ventana, solo pudieron verlo en postales: “Después de asearnos, nos dieron cuarenta y dos segundos para comer, dormir y escribir a la familia” (00:50:35 – 00:51:00). Además, también hay otras críticas más sutiles que refuerzan la idea de que se fomenta sobre todo un turismo interior, y criticando la escasa apertura económica. El ejemplo al que me refiero es cuando los hermanos piden sobrasada mallorquina en un restaurante y el camarero les responde que no hay porque la reservan para la exportación (00:52:48 – 00:53:10).

1.2.2. Influencias

Para que los personajes de animación visitaran el mundo real con coherencia, la película debían mostrar imágenes reales que pudieran interactuar con los propios dibujos, pero la evidente falta de experiencia en el campo de la animación hizo que

resultara en un encarecimiento de calidad, ya que en una evidente estrategia para abaratar costes se limitaron a intercalar algunos planos sueltos e incluso a veces inconexos de acción real, como por ejemplo la visita a Montserrat de Caramanca, en donde sólo se incorporó imagen real y la voz en off del personaje era nuevamente un recurso fácil para ahorrar trabajo de animación, del mismo modo que las danzas mallorquinas en el viaje de Chirili y Quiriqui, e incluso en algunas escenas solo vemos una transición de postales fijas.

Al igual que *Garbancito de La Mancha*, *Alegres vacaciones* también se inspira en las películas de Walt Disney, que ya habían mezclado imágenes de acción real con animación en *Saludos Amigos* (Norman Ferguson, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske & Bill Roberts, 1942) y *Los Tres Caballeros* (Norman Ferguson, 1944). Además, la pesadilla de la tía Pelocha en Valencia recuerda al sueño de los elefantes rosas de *Dumbo*, mientras que la canción de los tomates, la de los hongos y las margaritas y el baile de las libélulas recuerdan a las *Silly Symphonies*. Y, de nuevo, también notamos la influencia de los hermanos Fleischer, como en el autocar devorando literalmente kilómetros, o en el toro don Berrendo peinándose y perfumándose en su camerino antes de iniciar la corrida.

1.2.3. Fracaso

En esta producción, al igual que en *Garbancito*, hubo que salvar muchos problemas, esta vez por una serie de explosiones en los almacenes y un incendio fortuito o provocado, que destrozó buena parte de los rollos ya positivados, lo que obligó a repetir todos los dibujos incendiados, con el problema añadido de que muchos dibujantes ya no eran los mismos. Algunos pensaron que fue un sabotaje de algún trabajador, pero lo más probable es que las explosiones se produjesen de forma espontánea, ya que en aquella época los negativos solían fabricarse con nitrato de celulosa, un material altamente inflamable.

Alegres vacaciones se distancia de *Garbancito de La Mancha*, en opinión de su realizador, porque se intentó aprovechar el éxito de unos personajes idóneos para un

relato y una época concretos, pero que no encajaban con esta historia, lo que hizo que para él la película fallará desde su planteamiento. Arturo Moreno, de hecho, se desentendió del proyecto, puesto que una vez terminada consiguió trabajo en Venezuela y ni siquiera asistió al estreno ni vio el montaje definitivo. Además, los personajes fueron alterados en su proporción, por lo que se ven diferentes a los de la primera película. Lo que no cambió fue la precariedad de los medios técnicos, que no habían mejorado desde *Garbancito*: las planchas de celuloide se seguían importando desde Inglaterra.

A pesar de que el cine como adoctrinamiento turístico tendrá su culmen en el desarrollismo de los cincuenta y sesenta, es evidente que esta película ya encamina la tendencia a la “españolada” como medio de maquillar la imagen represiva del régimen para los propios españoles y, en este caso específicamente para los niños.

Capítulo 2 :

Años 50: la apertura

El cine español de los años cincuenta intenta renovar una industria obsoleta anclada en la tradición, explorando cambios argumentales y técnicos introducidos por el neorrealismo, pero estas tentativas son inútiles frente a un proteccionismo estatal que insiste en un cine que el cineasta Juan Antonio Bardem calificó como “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico” durante las, Conversaciones de Salamanca, de 1955 (en Castro de Paz y Pena, 2005: 45). Esta situación no es muy diferente en el cine de animación, pues los primeros años de la década se realizan dos filmes muy innovadores en cuanto a técnica como *Érase una vez...* (José Escobar & Alejandro Cirici Pellicer, 1950) y *Sueños de Tay-Pi* (Franz Winterstein & José María Blay, 1952), dos grandes aportaciones insólitas al mundo de animación. Tras su fracaso, sin embargo, no encontraremos ningún largometraje hasta mediados de los sesenta, con el estreno de *El mago de los sueños* (José Luis Moro, 1966).

2.1. *Érase una vez...* (José Escobar, Alejandro Cirici Pellicer, 1950): la cenicienta española

Erase una vez... se estrenó en 1950 coincidiendo temporalmente con *La Cenicienta* (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson & Hamilton Luske, 1950), la versión cinematográfica del cuento homónimo producida por la Walt Disney Company. Los estadounidenses registraron el nombre antes, lo que obligó a la productora Estela Films a cambiar el título, por el de *Érase una vez...* Este título fue sugerido por unos niños, durante un concurso organizado por la productora, figurando *La Cenicienta* tan solo como subtítulo. Según Bruno Bettelheim, este título no puede ser más acertado, ya que ese tipo de cuentos “nos llegan de un pasado tan lejano que se remontan a los albores de la invención literaria” (1987: 29).

La película fue dirigida por Alejandro Cirici Pellicer como director artístico y José Escobar como director de animación y guionista. Escobar adaptó el cuento de Perrault introduciendo varios momentos cómicos. Para este creador, “la base del humor es lo inesperado, aquello que nadie espera que pueda suceder y sucede” (Manzanera, 1992: 195), lo que explica escenas como la de los fantasmas (0:22:17 - 00:30:54) o la del baile de los caballos drogados (00:46:29 - 00:50:34) que no se encuentran en el cuento original y se aleja del tono clásico que posee el filme de Disney.

Este largometraje cuida al detalle la ambientación y el vestuario de los personajes, tanto que si se hubiera situado en el siglo XVIII, como el relato original de Perrault, el zapato de Cenicienta llevaría hebilla y el vestido sería más pomposo, lo que se traduciría en más tiempo y dinero, motivo por el cual *Erase una vez...* se contextualiza en el renacimiento (ibidem: 195). Los decorados son fruto de un gran trabajo de investigación, consiguiendo gran similitud con monumentos renacentistas, empezando por el palacio de estilo veneciano del conde Aubanell, que posee un patio de columnas compuestas, ventanas dobles con óculo denominadas venecianas y casetones cubriendo las bóvedas de las habitaciones; además, en el retrato de la madre de Cenicienta, la retratada aparece de perfil de forma similar a los cuadros de Domenico Ghirlandaio; mientras que la iglesia donde se casa la protagonista que está inspirada en la de San Andrés de Mantua de Leon Battista Alberti. Estos y otros ejemplos de similitudes con obras del *quattrocento*, consiguen convencer al espectador de que se encuentra en el momento histórico representado, cosa que Walt Disney no buscaba en su película, llena de contradicciones históricas.

En cuanto a la técnica se utilizó el rotoscopio⁵ para animar las escenas de baile al igual que se hacía en las producciones de Disney, para darle más realismo al movimiento, pero también se introdujeron por primera vez el sistema de color de origen nacional llamado Cinefotocolor, que estaba basado en un bitono, y el multiplano, como

⁵ El baile de Cenicienta con el Príncipe y la escena de los caballos drogados fue filmado primero en imagen real y después pasado a dibujo por Juan Ferrándiz, a través de un rotoscopio que proyectaba foto a foto la imagen sobre un tablero de dibujo dotado de una pantalla translúcida. Eran unas de las escenas mejor animadas. El uso del rotoscopio era frecuente en cualquier estudio de animación desde que fue patentado por los hermanos Fleischer en 1917.

en la panorámica que ve Cenicienta en la ventana tras volver del baile (1:02:37 - 1:03:37), que se trataba en realidad de una maqueta, con varios planos de celuloide simulando el segundo y primer término, cuya velocidad iba disminuyendo conforme se alejaba más el plano del espectador. Tras esta panorámica encontramos un plano bastante surrealista, que evoca un cuadro de Salvador Dalí o de René Magritte, cuando las manos de Cenicienta se transforman en alas de paloma que salen volando mientras el mar se vacía y suena de fondo una canción que dice “que corta fue la noche...”, en una poética forma de representar lo poco que le duró la libertad a Cenicienta (1:03:37 - 1:04:11). Otra escena innovadora es cuando el paje real va a probar el zapato a Cenicienta y en medio de los comentarios burlescos de los allí presentes y se repite tres veces el mismo plano de Cenicienta diciendo: “puede que sí, puede que no, puede que sí que fuera yo” (1:10:24 - 1:11:10). También encontramos varias escenas de acción real introducidas entre la animación que resultan desconcertantes a la vez que novedosas, como la escena de baile de la caja de música (0:06:31 - 0:07:43) o el truco de magia del Mago Murgo (0:58:14 - 0:59:48).

2.1.1. El papel de la mujer y la moral cristiana

Erase una vez... fue declarada película de Interés Nacional por el Sindicato Nacional del Espectáculo y obtuvo también reconocimiento internacional en la XI Mostra Cinematográfica de la Biennale de Venecia. Que fuera declarada de Interés Nacional nos da pistas de que esta película contaba con la aprobación ideológica del régimen y reflejaba los valores del mismo. En este caso, al igual que le ocurre al cuento original y a la adaptación de Disney, esta película representa los roles sociales que asumían las mujeres, a la vez que describe los dos papeles que podía representar un personaje femenino: doncella en apuros sin pensamiento propio, como Cenicienta, o señora malvada y maquiavélica; dos roles femeninos completamente opuestos.

Cenicienta es una mujer ideal: joven, guapa, delgada, rubia y con ojos azules, al igual que la Cenicienta de Disney. Este modelo, sin embargo, se aleja de los rasgos físicos más comunes en las españolas de cabello y ojos oscuros, lo que crea unas

expectativas de belleza imposibles de cumplir, que acaban derivando en complejos y en baja autoestima, sobre todo teniendo en cuenta que la belleza es en lo único en lo que se fija el príncipe. En la España de la época, además, no bastaba con que la mujer entrara dentro de los cánones estéticos, también debía poseer una serie de actitudes morales: ser educada, trabajadora, servicial, honrada, humilde y complaciente, que coinciden con el modelo de buen cristino que veíamos en *Garbancito de la Mancha*. El filme, de hecho, contiene muchas referencias al catolicismo a través de menciones directas como cuando Cenicienta exclama “¡Gracias Dios mío!” al probarse el zapato y comprobar que le sirve (1:11:13) o cuando ambas hermanas gritan al unísono: “¡Ave María purísima!” al asustarse del fantasma (0:25:29). También encontramos referencias indirectas en la personalidad de la protagonista, Cenicienta, que cuida y quiere a su familia a pesar del maltrato que recibe, porque supuestamente es su deber como mujer, como dice el narrador: “el corazón generoso de la dulce niña sufría con resignación la vida que le habían impuesto la madrastra y sus envidiosas hijas” (00:16:39 - 00:16:42). Cenicienta pone la otra mejilla todo el tiempo y cree en el perdón, no se venga de quien la trató mal, sino que deja que sea la culpa que sienten las malvadas lo que actúe como castigo. Además, la película relaciona la maldad con la inteligencia y la bondad con la sumisión, al igual que ocurre en la tradición cristiana: la mujer amargada, cruel, envidiosa y egoísta es la que se escapa del modelo establecido, que huye de los estereotipos de mujer servicial y por eso es mala, como Lilit, que no sólo rechaza vivir en el paraíso con Adán, sino que urde un plan para que Eva, a pesar de ser un alma buena, acabe pecando como ella.

El ‘fueron felices y comieron perdices’ que persigue Cenicienta sólo es alcanzable si sigue las normas que le han sido impuestas primero por su padre, luego por su madrastra y finalmente por su marido: para ser feliz tiene que obedecer y soportar todas las calamidades del camino, pues quien aún no es feliz es porque todavía no ha llegado al final. En este sentido, también se valora en la mujer que sea paciente y tenga una fe inquebrantable: la joven espera a que sus sueños se cumplan solos, sin necesidad de acción por su parte, pues espera que las personas obtengan lo que se merecen por una especie de justicia divina. Así, el hada madrina actúa al igual que en

Garbancito como ángel de la guarda que protege a la gente honrada y bondadosa de los malhechores vagos y envidiosos, mientras que de nuevo se repite la moraleja de que el trabajo y el esfuerzo es recompensado, mientras que la maldad y la vagancia son actitudes pecaminosas, como dictamina la moralidad cristiana.

El objetivo de la joven, su sueño, su única motivación e ilusión, es conseguir el amor del príncipe, no por dinero ni ascensión social, como las hermanastras, sino simplemente para poder casarse y ser amada, en una búsqueda de un nuevo sujeto en el que descargar su dependencia económica y sobre todo emocional, como se puede percibir por ejemplo en la canción que canta la protagonista: “que dulce sonaba tu voz junto a mí, sin ella ya no podré vivir...” (1:02:01 - 1:04:31). Por el contrario, lo único que el príncipe busca en la protagonista es su belleza, pues ni siquiera se molesta en conocerla: se casa con ella tras verla una única vez confiando en que sea buena esposa. Al final, justo después de casarse, el narrador dice “a Cenicienta se le habían acabado todos los sufrimientos, empezaba para ella una larga felicidad sin sombra, como premio a su bondad, la humildad con la que soportó sus adversidades...” (1:13:13 - 1:13:25). El amor, por lo tanto, es un premio: el príncipe es un trofeo que Cenicienta gana al haber sido buena y paciente. La derrota es quedarse soltera, ya que toda mujer precisa tener al lado un hombre que la proteja, y si no lo tiene está amargada como la madrastra. Además, son personas con una mente maliciosa, manipuladora y retorcida, representando así todos los contravalores de la sociedad, a través de los cuales los niños aprenden que humillar a una persona no es algo heroico ni imitable, incluso es una actitud que acabará por castigarse con esa soltería, pero a la vez provoca la empatía con la protagonista, y por tanto que sus actitudes sumisas y complacientes sí sean normalizadas y deseables.

El relato representa una violencia entre mujeres que no es física sino psicológica, así como un clasismo que casi pasa desapercibido, puesto que sólo las señoras de clase alta podían permitirse no ser esclavas de las tareas domésticas y vestirse elegantes en comparación con Cenicienta, que va con ropa vieja y deshilachada, algo que es impuesto por sus hermanastras como forma de denigrar a la protagonista, despojándola a la vez de su belleza y de su status. Las hermanastras tratan a Cenicienta

como una sirvienta a pesar de ser de la misma clase social que ellas, pues deciden degradarla a una clase inferior para poder burlarse de ella y no será hasta que Cenicienta ascienda a un escalón superior que podrá por fin liberarse de las burlas.

Cenicienta, a mayores, es completamente dependiente de los demás, tanto que incluso llega a querer a la madrastra que la esclaviza y a decir que se muere si no está con el príncipe. Esta problemática de dependencia emocional es muy común y da nombre a lo que en psicología se conoce precisamente como el complejo de Cenicienta, por el cual una mujer sólo se valora a sí misma si tiene una pareja que le dé sentido a su vida y que también la proteja.

Esta película, por lo tanto, enseña a las niñas que da igual lo mal que las traten, porque deben aguantar con una actitud penitente, ya que la justicia divina les dará el lugar y el final feliz que merecen como premio por ser buenas cristianas. Esta enseñanza es peligrosa y explica que en la época estuviera tan normalizada la violencia, tanto infantil como de género: si tus padres te pegan, ya llegará un príncipe y que te rescate; y si es el príncipe el que ejerce esta violencia, tampoco pasa nada porque el amor todo lo cura. Este tipo de películas infantiles crea las expectativas de lo que debe ser una mujer y hace que calen lentamente actitudes que serán reproducidas en la adultez de forma sutil. La mujer buena relegada al cuidado del hogar, que representa los valores tradicionales y religiosos de la época, no es sólo un personaje de cuento de hadas, sino que probablemente las niñas que vieron el film ya veían a esta mujer como modelo a seguir en sus madres, hermanas y abuelas. Esta dinámica era más común en el pasado, pero a día de hoy sigue existiendo, por lo que es importante fijarse en los antecedentes y proporcionarles a los más pequeños una buena educación emocional para que se enfrenten a este tipo de filmes y no repitan los mismos errores del pasado. Películas como *Garbancito de la Mancha* o *Érase una vez...* no deben ser escondidas ni olvidadas, solo se les deben dar las herramientas a los niños para que se entiendan en su contexto.

2.2.4. Sueños de Tay-Pi (Franz Winterstein y José María Blay, 1952): volver a empezar tras una guerra

A pesar del fracaso de *Alegres Vacaciones*, la productora Balet y Blay decidió realizar un tercer largometraje de animación dirigido por Franz Winterstein con el objetivo de obtener permisos para la importación de películas extranjeras: *Sueños de Tay-Pi*, una película de la que se tiene muy poca información y la que hay es bastante ambigua. Por ejemplo, tuvo tres títulos diferentes a lo largo del rodaje: —*Los sueños de Tay-Pi*, *El gran Moo* y *Oh! Mi Karay-Kiki*— que aparecieron en la prensa durante su campaña publicitaria y que hacen más confusa la búsqueda de información. De hecho, sólo existe una copia no accesible en Filmoteca Española que necesita una restauración, por lo que mi análisis se va a basar en el guión de la película y en el tratamiento escrito por el director que aporta Álex Mendíbil Blanco en su artículo “*Sueños de Tay-Pi*. Redescubriendo la revista musical de animación” (2023).

La película trataba de cómo los habitantes de Tay-Pi⁶ se recuperaban de la invasión del ejército americano o, como les llamaban los protagonistas, los ‘bichos blancos’. En un ambiente de posguerra, Moo, un viejo simio, y su amigo Bobalicón deciden organizar una revista copiando los divertimentos de los humanos. Pero finalmente toda la jungla canta una canción que consigue que se reconcilien con su identidad animal. Este himno redime a ojos del resto de animales a Moo, que se había dado a la bebida y había buscado venganza, porque comprenden que estos son comportamientos humanos, así como la propia guerra, que nada tienen que ver con el animal, que sólo mata por hambre.

2.2.4.1. Moralidad ambigua

Sueños de Tay-Pi evita hacer referencia a fábulas y cuentos populares, así como a los personajes de las mismas: no hay héroes ni princesas, los enemigos no son brujas ni ogros, sino soldados sin poderes mágicos con unas motivaciones muy poco

⁶ Tay Pi, Pay Pay o Karai-Kiki, dependiendo de la fuente

fantasiosas y demasiado reales, a los que no solo se les representa como sanguinarios invasores, sino también como artistas que saben cuál es el secreto de la felicidad. Todos los personajes, por lo tanto, presentan una moralidad ambigua: no son ni demasiado buenos ni demasiados malos. El protagonista Moo, por ejemplo, es alcohólico, obsesivo y vengativo, pero intenta ayudar a su bisnieta y consigue que los animales se olviden por un momento de su tragedia y se diviertan por primera vez en mucho tiempo. Sim, por su parte, es egocéntrico, sólo busca su éxito personal, pero al final consigue que todos triunfen. Mi, queriendo ser primera vedette, es cegada por su ambición y su envidia, que la empujan a pretender ser lo que no es.

Frente a las películas infantiles que solían suceder en un pasado utópico o una época y lugar fantasioso e indeterminado, evocando el famoso inicio de los cuentos del ‘Érase una vez, en un lugar lejano...’, *Sueños de Tay-Pi* se sitúa en un lugar y un tiempo concreto, una isla del pacífico en tiempo de posguerra, una realidad que conocían muy bien en la época tanto a nivel nacional como internacional. Estas características convierten el film en una propuesta claramente opuesta tanto a las producciones españolas anteriores como al modelo que las producciones de Disney habían marcado.

Además, encontramos representados varios temas tabú para la sociedad de la época, como el evidente alcoholismo de Moo o la aparente homosexualidad de Bobalicón. El problema de alcoholemia del protagonista no sólo es lo que provoca que idealice y se enamore obsesivamente de una humana a la que apenas escuchaba de lejos, sino que también desata sus deseos de venganza que, unidos a la bebida, hundirán al personaje en su particular infierno y le llevarán, en el tratamiento que escribe Winterstein, a una terrible muerte: el alcohol y sus comportamientos humanos lo condenan irremediabilmente a morir entre temblores, lo que hace que los animales renuncien a la revista y convierten el escenario en un mausoleo para Moo, que sacrificó su vida intentando traer la felicidad a los demás, dejando el desalentador mensaje de que es inútil intentar cambiar las cosas, puesto que en la última escena descrita en ese texto Bobalicón se queda solo frente al mausoleo mientras las termitas acaban con el escenario. En la película, el espíritu crítico con la sociedad de Winterstein está suavizado, intentando dejar un mejor sabor de boca, permitiendo que Moo aprenda la

lección y participe del final feliz, aunque sea póstumamente. Este manifiesto pacifista ilumina la historia con un propósito muy claro y relevante, aportando una coherencia al relato.

La homosexualidad de Bobalicón, a su vez, no parece estar enfocada desde un punto de vista crítico ni burlesco, sino que aparece de forma sutil y con aparente normalidad por parte del resto de personajes: por ejemplo, cuando Moo señala que Bobalicón no se fijaba en Lola porque a él las hembras no le dicen nada o cuando Moo baila borracho y Bobalicón se le queda mirando embobado y le dice que se mueve mejor que Lola. Quizás nos encontramos ante una de las primeras películas de animación en presentar un personaje lgtb, no sólo a nivel nacional sino incluso internacional, pues compañías tan grandes e importantes como Pixar o Disney aún comienzan en los últimos años a introducir personajes de este tipo.

2.2.2. Alegoría política

Sueños de Tay-Pi explora las dificultades de volver a empezar tras una guerra, de cómo restaurar las relaciones sociales y dejar de relacionar los espacios con el conflicto, como en la conversión que aparece en el tratamiento del campo de aviación en escenario para la actuación, apropiándose de un lugar de guerra para convertirlo en un lugar de paz. Winterstein no oculta la intención política de la historia, e introduce numerosos términos bélicos y políticos que así lo corroboran, empezando por la época en que transcurre la acción tras ‘una guerra terminada’, producida por una ‘invasión’ humana; o cuando acusan de ‘colaboracionista’ a Moo por parecerles sospechoso que investigue a los humanos, acusación que lo lleva a ser enjuiciado por ‘traición’, además de menciones a comportamientos ‘subversivos’. Por no hablar del discurso final antibelicista que apela a la paz, a rechazar la venganza, con esa lapidaria frase de que los animales sólo matan por hambre. Esta intención política se vuelve más clara con personajes como Kon, el cóndor déspota y ruin, que alude a la Legión Cóndor que Hitler mandó a España para apoyar al ejército franquista durante la Guerra Civil, no sólo en su nombre y en que sea la representación de la autoridad, sino también en su

lenguaje, pues es el personaje que más veces se refiere a términos militares. Esta clara crítica al franquismo refuerza la teoría de Alex Mendibil de que Winterstein sería un judío exiliado de la Alemania Nazi que intentaba dejar pequeñas pinceladas de su odio a un régimen que lo perseguía solo por ser como era (2023: 124). Aunque no se pueda asegurar que fuera judío, ese origen podría explicar que el filme tenga un espíritu tan crítico con los ‘bichos blancos’ y ese himno de esperanza de cómo sobrevivir culturalmente a la guerra, por no hablar de la reflexión final de aceptación que tienen los animales, pues concluyen que no deben renunciar a su identidad por influencia humana y que los verdaderos salvajes son los bichos blancos que matan por placer mientras los animales sólo matan por hambre. El hipotético origen judío de Winterstein también podría explicar que él mismo pusiese tanto dinero en el film, pues el mensaje que quería transmitir era personal: no sólo es una película infantil, es un canto de esperanza a la Europa posbélica. El hecho de que Weinstein produjera buena parte del filme puede explicar por qué una productora acostumbrada a los filmes de propaganda realizó entonces una película con mensajes cuando menos ambiguos, aunque quizás a Balet y Blay no les quedase otro remedio para seguir abiertos después del fracaso de *Alegres vacaciones* que coger el dinero que Winterstein les ofrecía y producir *Los Sueños de Tay-Pi* a pesar de que no les convenciera el mensaje.

Todo ello compone una alegoría política, igual que la planteada en *Rebelión en la granja* de George Orwell (1945), que acababa de publicarse con gran éxito internacional, y aunque *Sueños de Tay-Pi* resulte más optimista y esté más relacionada con la paz que con la sublevación, ambas comparten la aspiración de trasladar una reflexión política y filosófica a una fábula que, aunque sea protagonizada por animales, acaba reflejando la condición humana. La obra de Orwell tiene más similitudes con la guerra civil española más allá de su argumento, puesto que a pesar de ser una alegoría de la revolución rusa puede extrapolarse a cualquier régimen totalitario, como sería el franquista. El autor, además, tenía una relación personal con dicho conflicto, como relata en su novela *Homenaje a Cataluña* (1938): Orwell luchó en la guerra civil en el bando republicano y su experiencia fue esencial para escribir sus obras, pues le ayudó a

darse cuenta de porqué luchaba. Todas sus obras, de manera directa o indirecta, luchan contra el totalitarismo en favor de un socialismo democrático.

2.2.3. Censura a través del silencio

Después de todo el tiempo y dinero invertido en la película se intentó optar a la calificación de Interés Nacional: según Álex Mendíbil, los productores sostienen su petición en el esfuerzo técnico y el precedente del éxito de *Garbancito*, pero se les denegó, ya que en la película “no concurren valores espirituales ni principios morales o políticos”. La Junta de comisión también criticó “la deficiente dirección, guion y la falta de interés general del film” (Mendíbil, 2023: 130)

Era obvio, vistas todas las referencias a la guerra civil y las críticas políticas, que esta película no sería del gusto del régimen, además de incluir temas controvertidos destinados a un público adulto, como el alcoholismo, la homosexualidad, la venganza o la culpa; que aunque fueran suavizadas en la película son muy directas en los guiones de Winterstein. Puede que estos guiones fuesen continuamente censurados, lo que explicaría el testimonio de los animadores sobre los constantes cambios que sufría el argumento e incluso las inconsistencias de guion de las que se quejan las escasas críticas y fuentes que mencionan la película.

Mucho se ha acusado a este filme de ser un desvarío sin sentido, de no tener cohesión en su trama y de tener un argumento confuso, incluso por los propios animadores que participaron en el film. Su estructura, no obstante, podría ser similar a la de la película de Disney *Fantasia* (James Algar, Samuel Armstrong et al., 1940). Esta producción como forma de abaratar costes se fraccionaba en pequeñas historias en principio inconexas que funcionaban gracias a un hilo conductor, pues este sistema permite que cada historia fuera realizada por un equipo diferente sin miedo a inconsistencias en la trama o saltos estéticos, pues cada sketch funcionaría casi de manera independiente. Esta misma idea fue utilizada en *Alegres vacaciones* con un nefasto resultado, pues se entendió como un defecto que dejaba ver la escasa calidad del

film. Incluso Winterstein hace referencias directas a escenas de *Fantasia* que demuestran la influencia de un título menospreciado en su día.

Sueños de Tay-Pi se aleja de las tendencias creadas por *Garbancito de Mancha* tanto a nivel técnico como argumental, prescindiendo del contenido popular y costumbrista propios de un falangista como Julián Pemartín, y también se aleja de *Alegres vacaciones*, que no es más que la exaltación patriótica de los estereotipos de nuestra cultura, no tan distinta a los productos del No-Do. Este cambio radical se debe a que su director, Franz Winterstein, buscó verter su visión personal y una ardua crítica al régimen dirigiéndose a un público tanto infantil como adulto, apostando por un modelo más moderno e internacional sin el españolismo y el folklore que arrastraban sus predecesoras.

Por desgracia, la película, a pesar de su gran innovación, fue un fracaso de taquilla, pues no se realizó campaña publicitaria alguna: ningún medio mencionó su estreno a excepción de uno⁷, justo lo contrario al bombo mediático que se le dio a *Garbancito de la Mancha*. Tenemos, por lo tanto, una película que fue censurada implícitamente a través del silencio, pues a pesar de que se permitió su estreno, la gente no podía acudir a verla porque sin presencia en los medios de comunicación no sabía que existía. Tampoco es de extrañar que sólo exista una copia y que fuera depositada en Filmoteca Española por un particular, ni debe ser casualidad que tras esta producción exista un vacío creativo en cuanto a cine de animación en nuestro país. El régimen que hasta ese momento había sido bastante laxo con la censura en este campo se debió percatar del gran peligro que podría suponerles que los niños aprendieran a identificar este tipo de mensajes no tan ocultos, y aunque las fuentes consultadas sólo mencionan las causas económicas (Manzanera, 1992: 79; De la Rosa, 2003: 484), el artículo de Mendíbil sugiere que este es el verdadero motivo por el cual en esta época se apagó por completo el cine de animación en España.

⁷ La única evidencia de su estreno es un anuncio aparecido en La Vanguardia Española el 21 de diciembre de 1952, donde se publica que se exhibirá a partir de las 11 de la mañana, junto con el NO-DO A y B y también con Imágenes y los últimos acontecimientos mundiales. (Manzanera, 1992, pág 79)

Capítulo 3

Años 60 y 70: el desarrollismo

3.1. *El mago de los sueños* (Francisco Macián, 1966): la pesadilla como castigo

La animación desde mediados de los años cincuenta será muy utilizada en el medio televisivo como relleno de programación, como cortinillas entre espacios y como vehículo para publicidad. En los años sesenta, la televisión devuelve el esplendor del que gozaba la animación a través de la Familia Telerín, también llamados ‘Los Telerines’, protagonistas de la cortinilla de TVE que cada noche mandaban ir a dormir a los niños españoles desde la pequeña pantalla con su canción ‘Vamos a la cama’. Esta cortinilla separaba la programación infantil y la adulta, de acuerdo con los parámetros de la censura del momento, que había pasado por una progresiva relajación. Esta familia estaba compuesta por seis hermanos, tres chicas y tres chicos de distintas edades, que se llamaban: Cleo, Teté, Maripí, Pelusín, Colitas y Cuquín. Estos dibujos fueron creados por José Luis Moro, fundador, junto con su hermano Santiago, de Estudios Moro.

Al utilizar estos personajes podrían ahorrarse más de cien millones de pesetas en publicidad porque aparecían diariamente en pantalla, y ya existía todo tipo de *merchandising*. Así nace *El mago de los sueños*, el primer largometraje de los estudios Macián, dirigido por Francisco Macián en 1966, cuyos protagonistas serían los hermanos Telerín en una libre adaptación del cuento “Ole cierra ojos” de Hans Christian Andersen (“Ole Lukøie”, publicado originariamente en el año 1841), en el que el duende Ole visita los sueños del niño Hjalmar durante una semana y le relata siete historias, una por cada día. En la película también se transita por siete sueños, siete narraciones diferentes unidas por un hilo conductor, lo que daba ocasión a que cada cuento tuviera diferente estilo de animación, economizando tiempos de producción, pues cada parte se podía hacer simultáneamente. Esta diferencia de estilos en cada historia, lejos de producir mal efecto, contribuye a dar cierta variedad a una película.

La elección de este cuento consigue integrar a los Telerines en el contexto para el que habían sido creados: hacer que los niños duerman. El duende, al igual que los Telerines, tiene la misión de hacer que los niños se vayan a dormir en función de cómo se han portado durante el día, en tanto su alter ego Coco Quitasueños, que no procede del cuento de Andersen, les castiga con pesadillas que les sirvan de lección.

3.1.1. La sociedad cambia, los valores cambian

Los protagonistas, al igual que el público al que se dirigen, pertenecen a la generación del *baby boom*, una explosión demográfica de la posguerra ocurrida entre 1957 y 1977. Las personas de esta generación nacieron en plena dictadura franquista, crecieron con la televisión y vivieron la lucha por los valores sociales. La sociedad española, en ese momento, ya no estaba tan encorsetada como en décadas anteriores, por lo que la obsesión de los padres sería que a sus hijos no les faltara de nada, precisamente porque a ellos les faltó de todo.

Como la sociedad española había cambiado, sus valores también: ya no se hacen referencias directas al catolicismo, al honor, a la honra ni la valentía, sino que ahora encontramos niños reales que deben comportarse como niños, sin tener una infancia truncada por la guerra, como en *Garbancito de la Mancha*, ni por la orfandad, como en *Érase una vez...* Estos niños, de hecho, no son huérfanos, ya que se menciona la figura de su madre como solución a sus problemas: a pesar del agobio que puedan tener los niños en las pesadillas, en la película existe una sensación de cierta seguridad transmitida por los padres, figuras que no aparecen directamente pero que están muy presentes a través de menciones frecuentes, sobre todo de Cleo, la niña mayor, que asume el mando de la situación. Esto supone un cambio muy importante para el cine infantil, cuyos protagonistas hasta entonces no hacían referencia a figuras paternas, porque no las necesitaban, o porque su ausencia era usada como detonante para iniciar el camino del héroe.

Esta presencia elíptica de los padres cambia por completo las narraciones, pues ahora se permite que los niños sean niños. Sus preocupaciones, por lo tanto, cambian,

ya no se ven envueltos en problemas de adultos, sino que se representan unas preocupaciones acorde con su edad: por ejemplo, en el primer sueño, el de Cuquín, vemos el principal deber en el que debe enfocarse un niño, los estudios. Además, vemos como Cuquín configura una jerarquía fraternal estructurada por el conocimiento más que por la edad, pues Cuquín aspira a ser mayor como sus hermanos, pero no para ser fuerte y vivir aventuras, sino para aprender a leer y a sumar: en su sueño vemos su impotencia al no poder con el peso de los libros, ni tampoco entender las letras y los números que cantan y bailan a su alrededor, por no tener tanto conocimiento como sus hermanos.

3.1.2. La pesadilla como castigo

En la mayoría de películas y cuentos clásicos los valores morales se transmiten a través de la coerción, el miedo y el castigo: los malvados, por ejemplo, son castigados por el héroe con la muerte, incluso en historias destinadas a niños; mientras que los niños que no cumplen las normas también pueden llegar a ser castigados con la muerte, — si vas sola por el bosque, como Caperucita Roja, te puede comer el lobo; y si no te duermes, vendrá el coco y te comerá, etc. Además, se suele diferenciar claramente el bien y mal. *El mago de los sueños*, sin embargo, es un tanto diferente porque el límite entre el bien y el mal no está tan bien dibujado: Pelusín actúa mal, pues rompió su hucha para comprarse una pistola de agua sin consultarlo con sus padres, pero después pidió perdón, por lo que se abre un debate. Por un lado, el Ole Cierraojos considera que es un niño bueno, pues valora su actitud en conjunto: como no suele ser malo y se arrepiente de lo que hizo, se le debe perdonar el error y premiarlo con un gran sueño. Por otro lado, el Ropavejera considera en cambio que cada acto inmoral debe tener un castigo; en este caso una terrible pesadilla que le enseñe el valor del dinero. El Coco, esta vez, no viene a comerlo, sólo a mezclar la imaginación y la culpa del niño por portarse mal. El castigo, realmente, es esa culpa tan recurrente en la cultura cristiana, que en la mente de un niño se manifiesta como un fantasma que le persigue y convierte en un pobre que debe trabajar al servicio de un viejo avaro y malvado, sin descanso ni juguetes, para cobrar una moneda falsa — como Stromboli a Pinocho. No es hasta que

aparece el Ole Cierraos que las cosas vuelven a salir bien para Pelusín. El duende entonces representa esa redención que consigue el niño por haber pedido perdón, que le permite seguir soñando con comprar juguetes, alejado de problemas de adultos como el trabajo o el dinero, es decir, volver a ser un niño.

Presentar el sueño y la pesadilla como premio y castigo es una gran estrategia, que demuestra que no hace falta contar historias trágicas con un final desastroso para que los niños se porten bien y se vayan a dormir. Las pesadillas son algo que todos los niños han experimentado y es mucho más inocuo que amenazarlos con la muerte, como en los cuentos. Además, presentan situaciones realistas y comprensibles para un niño, como romper la hucha sin permiso, pues este filme es consciente del público al que se dirige y asusta a los niños con algo más cotidiano para ellos.

3.1.3. Sueño dentro del sueño

Toda la película trata de como interpretan estos niños las historias que llevan toda la vida escuchando, como las imaginan y como las integran en sus sueños, por lo que cabe preguntar qué es sueño y qué no, pues para los niños la línea entre lo onírico y lo real no está muy definida, ya que su vida está dominada por la imaginación. El filme en su conjunto es onírico, se logra que los niños se duerman a través de cuentos que, a la vez, son sueños, y surgen dos planteamientos narrativos: la abismación y la metanoia.

En relación con la metanoia, el hecho de soñar dentro de un sueño, explícitamente mostrado a través de la historia de Pelusín, hace que la estética de las imágenes se torne pictórica, difuminada. En la pesadilla vemos como el niño es condenado a trabajar y, dentro de la misma pesadilla encuentra la posibilidad de liberarse, es decir, un episodio que posee una estructura denominada como metanoia que implica no sólo la percepción de que se está soñando en el interior de un sueño, sino la corrección en el primer sueño de las consecuencias de la actuación (Brun, 1992). Este recurso del sueño dentro del sueño se utiliza en realidad durante toda la película, pues vemos varios indicios como la aparición de los Telerines en una fotografía enmarcada que cobra vida, en una de las transiciones del relato central o su aparición en el televisor

en el episodio de “El guau de Maripí”, así como en el episodio de Colitas, la niña más pequeña, pues su sueño comienza con ella relatando su propia versión del cuento de Caperucita Roja ante unas marionetas y juguetes que cobran vida para acabar conduciendo a otro sueño cuyo protagonista es uno de los juguetes.

En cuanto al proceso de abismación, el sueño como tema de un filme animado provoca por sí mismo un efecto espejo; es decir, de un espejo que, reflejado en otro espejo, multiplica sus posibilidades expresivas. En otras palabras, para Macián lo onírico incumbe a lo infantil, pero también al mismo séptimo arte; pues el cine no pertenece al mundo tangible, sino que tiene más que ver con el mundo onírico, aquello que podemos imaginar y sentir pero no tocar. Mediante el sueño, al igual que con el cine, se aprende, se estimula la imaginación y podemos encontrar nuestras preocupaciones más profundas.

Conclusiones

A pesar del éxito de *El mago de los sueños* y el auge económico del que gozaba España en los años sesenta, no se realizarán más películas de animación hasta *Mágica aventura* (Cruz Delgado, 1973), que será el último filme de animación creado durante el franquismo y volverá a estar inspirado en varios cuentos clásicos de Grimm, Perrault y Andersen — este último incluso aparece en la película contándo les a los protagonistas el cuento del abuelo concilia sueños. Como hemos visto a lo largo de todo este trabajo, el enfoque más utilizado para crear películas de animación en nuestro país durante el franquismo fue la adaptación literaria de cuentos clásicos — los únicos ejemplos que pretendieron crear un argumento original, *Alegres vacaciones* y *Sueños de Tay-Pi*, resultaron un gran fracaso.

A pesar de que las historias de dichos cuentos fueron creadas hace siglos, la forma en la que se adaptan a los valores de cada momento es una de las maneras de apreciar cómo evoluciona una sociedad, pues se encuentran grandes diferencias entre cómo se contaban estas historias en su origen y cómo se decide contarlas en este momento como por ejemplo en el cuento original de la Cenicienta las hermanastras son cruelmente castigadas, en cambio en *Erase una vez...* son perdonadas, ya que el perdón concuerda mejor con la moralidad cristiana. Del mismo modo si se revisara la Cenicienta en la actualidad, encontraríamos grandes cambios de planteamiento y se transformaría el propio personaje de Cenicienta pues el papel que desempeña la mujer en la actualidad es muy diferente.

El cine refleja los valores, las costumbres y la cultura de una sociedad: por muy banal que parezca una película, en realidad, como toda obra de arte, siempre esconde más significado de lo que se muestra a simple vista. Gracias al visionado de obras de literatura infantil adaptadas al arte cinematográfico, los niños, además de divertirse, aprenden valores morales y éticos, necesarios para la convivencia con el resto de individuos y para poseer conciencia sobre sus actos, lo que forjará una responsabilidad social y contribuirá a su formación intelectual y emocional. Educar en valores equivale

a educar para la supervivencia, pues si las personas no aprenden a vivir, no pueden adaptarse a la sociedad.

Desde *Garbancito de la Mancha* hasta *El mago de los sueños* vemos como los valores morales que se les quiere transmitir a los niños van evolucionando a la par que la sociedad: se pasa de un país represivo sumido en una dictadura totalitaria, que se recupera tras una guerra civil, que pretende que los niños desde temprana edad asuman que deben estar preparados para combatir si así se les requiere, que repitan hasta la saciedad lo bonito que es su país y, sobre todo, que sean buenos cristianos, a un país que continúa en un régimen dictatorial pero más relajado y más estable económicamente que solo le pide a los niños que sean niños, es decir, que jueguen, que sueñen y que estudien.

A pesar del gran componente sociológico que tiene el cine, estas películas no reflejan a toda la sociedad, pues el público al que van dirigidas es muy limitado, ya que no solo se restringe por edad, sino también por su nivel socioeconómico: estos cinco largometrajes se dirigen a un público infantil de clase media o alta, puesto que eran los únicos que podían permitirse ir al cine. El público infantil de clase media o alta del franquismo, por lo tanto, estaba siendo adoctrinado para acceder, en el futuro, a posiciones de poder o de privilegio (como finalmente sucede durante la transición democrática) desde las que reprodujeran, en su vida pública y privada, algunos de estos valores aprendidos.

Como hemos visto con estos filmes, la sociedad del franquismo, e incluso la actual, se configura según la moralidad cristiana, a través de sentimientos como la culpa que vemos en *El mago de los sueños*. Además, perpetúa unos roles muy marcados para las mujeres, como vemos en *Erase una vez...*, que premia a un tipo de mujer muy concreta: guapa, obediente y casada, mientras condena a las que no siguen esta pauta. También encontramos gran contraste entre lo que se le pide a un hombre como Garbancito —que sea independiente, valiente y protector— y lo que se le pide a una mujer como a Cenicienta —que sea sumisa, complaciente y dependiente—. Estos roles siguen presentes todavía hoy, más de setenta años después de estas películas, aunque por suerte estemos comenzando a deshacernos de ellos: en la actualidad, existen

películas infantiles que muestran personajes muy diversos que no se encorsetan en estos parámetros arcaicos, como Rita en *Chico y Rita* (Fernando Trueba, Javier Mariscal, Tono Errando, 2010), Sara de *Las aventuras de Tadeo Jones* (Enrique Gato, 2012), Alva en *Klaus* (Sergio Pablos, 2019), o los personajes de *Arrugas* (Ignacio Ferreras, 2011).

En este trabajo también hemos visto cómo el régimen censuraba los filmes que no le eran afines, como *Sueños de Tay-Pi*, una película olvidada que se vio boicoteada por presentar una realidad diferente al pretender mostrar a los niños las consecuencias de la guerra. Este tipo de censura explica que no haya otros ejemplos en los dibujos animados o en el cine infantil de esta época de contenidos políticos expuestos de una forma tan evidente, a excepción, fuera de España, de algunos cortos propagandísticos realizados por Disney o por la Warner apoyando las posiciones del bando aliado durante la Segunda Guerra Mundial.

Por todos estos motivos, es importante recordar el gran poder educativo que tiene el séptimo arte, asumiendo incluso que a veces se convierta en propagandístico y adoctrinador. Estas películas no se deben censurar ni olvidar, sino que hay que racionalizarlas e incentivar que los más pequeños reflexionen sobre ellas. Estas películas forman parte de nuestra historia y nos proporcionan mucha información sobre la sociedad del momento, por lo que se deben mostrar a los niños aunque las enseñanzas de sus protagonistas resulten hoy anacrónicas. Si no se les enseña a las nuevas generaciones a pensar por sí mismas y a tener una buena educación sentimental para que entiendan porque han cambiado los valores morales de estos filmes, nada garantiza que cuando estas personas sean adultas no vuelvan a repetir los errores pasados. Pues sólo si se conoce el pasado, seremos capaces de superarlo en el futuro.

Bibliografía

- Aguilar, P. (1998). *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*. Madrid: Fundamentos
- Avilés, J. (2020). Del texto a la pantalla: *Garbancito de la Mancha* (1945) y la formación de la conciencia nacional. *Hispanic Review Studies* 4(2): 1-20
- Barnuevo, M. L. M. (2003). *El cine de animación en España (1908-2001)*. Valladolid: Fancy ediciones
- Bettelheim, B. (1987). *Los cuentos de Perrault*. Barcelona: Crítica
- Bettelheim, B. (1977). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Madrid: Crítica
- Brun, B. (1992). Symbols of the Soul – Fairy Tales. En. B. Brun, E. W. Pedersen & M. Runberg (Eds.), *Symbols of the Soul – Therapy and Guidance Through Fairy Tales* (pp. 5-16). London & Philadelphia: Kingsley
- Castro de Paz, J. L. y Pena, J. (2005). *Cine español otro proyecto histórico: Nuevos puntos de vista una aproximación sintética*. Valencia: Filmoteca Valenciana
- Candel, J. M. (1993). *Historia del dibujo animado español*. Murcia: Editora Regional de Murcia
- De La Rosa, E. (2003). Cine de animación en España. En G. Bendazzi (Ed.), *Cartoons: 110 años de cine de animación* (469-508). Madrid: Ocho y Medio
- Delgado, P. E. (2000). *El cine de animación*. Madrid: Jc Clementine
- García M. A. (2020). *El mago de los sueños* (1966), de Francisco Macián: Originalidad y contaminación de Andersen en la animación española. *Eu-topías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* 20, 47-58
- McKee, R. (2002). *El guión*. Madrid: Alba Editorial
- Manzanera, M. (1992). *Cine de animación en España: largometrajes 1945 - 1985*. Murcia: Universidad de Murcia
- Manzanera, M. & Viñao Frago, A. (1987). Literatura y cine infantil en la España de la posguerra: *Garbancito de la Mancha*. *Historia de la educación* 6, 128–159.
- Marías, J. (1994). *El cine de Julián Marías*. Barcelona: Royal Books.

- Martín, P. G. (2014). *El Quijote en el nuevo orden del franquismo*. *eHumanista: Journal of Iberian Studies* 28, 758-789
- Martínez Barnuevo, M. L. (2008). *El largometraje de animación español: análisis y evaluación*. Madrid: Fundación Autor
- Mayordomo, A. (1999). “Aproximación a enfoques y tiempos de la política educativa”. En A. Mayordomo, R. López Martín, J. J. Martí y Ferrandiz et. Al. (Eds.), *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo* (pp. 7-40): Universitat de Valencia
- Mendíbil Blanco, Á. (2023). “Sueños de Tay-Pi. Redescubriendo la revista musical de animación”. *Con A de animación* 16, 120-138
- Montiel, A. (2012). *Los cipreses creen en Dios*. Valencia: Universitat Politècnica de València
- Nadal i Rovira, N. (2012). ”De *Garbancito de la Mancha* a *Los sueños de Tay-Pi*. Una aproximación al cine de animación español producido por Balet y Blay”. *Con A de animación* 2, 119-133
- Prada, J. M.. (20 de noviembre de 2010). *Garbancito de la Mancha*. ABC Cultural
- Permatin, J. (1941). *Teoría de la Falange*. Madrid: Editora Nacional
- Pemartín, J. (1943). *Garbancito de la Mancha*. Madrid: Editorial Calleja
- Ramos Machi, M. J. (2012). El primer largometraje de animación europeo en color: *Garbancito de la Mancha* (1945): Análisis de la música de Jacinto Guerrero. *Anuario Musical* 67, 223-270
- Rotellar, Manuel. (1981). *Dibujo animado español*. San Sebastián: Festival de Cine de San Sebastián
- Sánchez Noriega, J. L. (1996). *Fábricas de la memoria: introducción crítica al cine*. Madrid: San Pablo
- Vera Nicolás, P. (2009). *El cine en la educación de los españoles*. Madrid: UNED - Universidad Nacional de Educación a Distancia
- Viñao, A. (2004). *Escuela para todos. Educación y modernidad en la España del siglo XX*. Madrid: Marcial Pons
- Yébenes, P. (2002). *Cine de animación en España*. Barcelona: Ariel