

## Pepita Pardell (1928-2019), notas sobre la trayectoria de una artista silenciada

Ana Claudia Camila Veiga de França<sup>1</sup>; Sergio Villanueva Baselga<sup>2</sup>

Recibido el: 14-06-22. / Aceptado: 30-09-22.

**Resumen.** En este ensayo esperamos acercarnos a la trayectoria laboral de Pepita Pardell (1928-2019), centrándonos más específicamente en su pasaje por *Balet y Blay*, una de las más importantes productoras audiovisuales barcelonesas, responsable del primer largometraje animado y coloreado realizado en España, *Garbancito de la Mancha* (1945). A nivel metodológico, hemos analizado documentos y artículos de revistas y periódicos recopilados en las colecciones de la *Filmoteca de Catalunya* en Barcelona y el *Museu del Cinema en Girona*, entre las que se incluyen algunos diarios de la animadora, además de consultas en las hemerotecas digitales de los periódicos *La Vanguardia* y *El Periódico*. Entre los resultados podemos destacar que, en la trayectoria de Pepita Pardell nos es posible reconocer técnicas, espacios, eventos, materialidades que le son propias, y también que se relacionó con otras mujeres que fueron claves en la construcción de la historia de la animación en Cataluña y España.

**Palabras clave:** animación; historia del cine; historia de las mujeres; biografía; memorias

## [en] Pepita Pardell (1928-2019), notas sobre la trayectoria de una artista silenciada

**Abstract.** The aim of this study is to investigate Pepita Pardell's career (1928-2019), focusing on her work on *Balet y Blay* company, which was an important movie company in Barcelona, responsible for the first animated and colored feature film made in Spain: *Garbancito de la Mancha* (1945). At a methodological level, we have analyzed documents located on *Filmoteca de Catalunya* in Barcelona and *the Museu del Cinema* in Girona, including some of Pepita Pardell's diaries. We also consulted digital newspaper libraries from the newspapers *La Vanguardia* and *El Periódico*. The main results highlight techniques, spaces, events, and materials related to Pepita Pardell's career as other women's presence and work. Those work experiences contributed in a fundamental way to the history of animation in Catalonia and Spain.

**Keywords:** animation; history of film; women's history; biography; memories

**Sumario:** 1. Pepita Pardell: una artista catalana. 2. “Cuatro o cinco chicas que pintaban los acetatos”, las mujeres de *Balet y Blay*. 3. Dibujos, rollos de película y algo de tensión en *Balet y Blay*. 4. Algunas consideraciones: entre memorias y documentos, posibilidades de investigación. 5. Agradecimientos. 6. Bibliografía.

**Cómo citar:** Veiga de França, A. C. C. y Villanueva Baselga, S. (2022). Pepita Pardell (1928-2019), notas sobre la trayectoria de una artista silenciada, *Historia y comunicación social* 27(2), pp. 425-433

### 1. Pepita Pardell: una artista catalana

Pepita Pardell Terrade fue una artista catalana, nacida en 1928 en el barrio *El Coll* de Barcelona. Pepita, desde muy joven y hasta los últimos años de su vida, se dedicó a los dibujos animados, la ilustración y la pintura, entre el cine de animación, la televisión, la publicidad y producciones editoriales. En el cine de animación, Pepita trabajó como colorista, fondista, dibujante, intercaladora y animadora (Riera Pujal, 2017).

En una entrevista con la periodista Carme Escales (2016) –con motivo del homenaje a los 70 años de carrera de Pepita en la *Mostra Internacional de Cinema d'Animació de Catalunya*– Pepita dice que su interés por el dibujo comenzó muy temprano. Estaba segura de que no quería ser dependiente, posiblemente el destino de muchas chicas que Pepita conocía en aquel momento:

<sup>1</sup> Universidade Tecnológica Federal do Paraná (Brasil)  
Email: [oianafranca@gmail.com](mailto:oianafranca@gmail.com)  
ORCID: [FALTA](https://orcid.org/0000-0003-4447-151X)

<sup>2</sup> Universitat de Barcelona  
Email: [sergio.villanueva@ub.edu](mailto:sergio.villanueva@ub.edu)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4447-151X>

A los 14 años, le dije a mi madre que no me pusiera una tienda, que quería dibujar, no quería ser dependienta. Mi padre, a quien también le encantaba dibujar y no era machista, me dejó estudiar en la Llotja<sup>3</sup>. Fíjese si era avanzado, que siempre decía que no entendía por qué los niños no podían llevar como primer apellido el de la madre, cuando son ellas las que lo sufren todo, y ellos se lo pasan bomba.

Pepita falleció a la edad de 91 años, en julio de 2019. A pesar de haber comenzado su carrera en el cine de animación muy temprano - tenía 15 años cuando empezó como colorista en la *Balet y Blay* - en las hemerotecas de los periódicos *La Vanguardia* y *El Periódico*, solo encontramos noticias periodísticas y entrevistas con Pepita desde el año 2015<sup>4</sup>. El interés tardío en Pepita puede explicarse por el hecho de que ella era parte de una clase artística trabajadora que, aunque muy importante y presente en las producciones de cine y televisión, tenía poca visibilidad. Al igual que Pepita, muchas de las personas que realizaban actividades fundamentales para la producción y exhibición de imágenes no ocuparon espacios de poco poder y prestigio en los circuitos de producción artística. Sin embargo, en su caso su condición femenina, como la de otras pioneras, agravó esta condición silenciada y de interés tardío.

La productora *Balet y Blay* fue fundada por José María Blay Castillo y Ramón Balet Raurich en mayo de 1938 en Barcelona (Nadal i Rovira, 2012) y el nombre de la compañía resulta de los apellidos de sus fundadores. Además de *Garbancito de la Mancha* (1945), primer largometraje nacional de animación, la *Balet y Blay* también produjo *Alegres Vacaciones* (1948) y *Sueños de Tay-Pi* (1952)<sup>5</sup>, con la participación de Pepita en todos ellos. La productora también trabajó como distribuidora de películas extranjeras. Como hemos podido averiguar, el proyecto de producción para el primer largometraje nacional de animación también fue impulsado con la motivación de obtener derechos de importación para películas extranjeras, “que eran las que permitían a las distribuidoras obtener más beneficios económicos” (Nadal i Rovira, 2012, p. 126). Por lo tanto, la producción nacional era una contrapartida prevista en las políticas de incentivos del gobierno de Franco (1936-1975). A pesar de la iniciativa de *Balet y Blay* de producir películas nacionales, “los productos autóctonos nunca pudieron competir con los materiales que importaban las mismas productoras para su distribución”, en opinión de Núria Nadal i Rovira (2012, p. 128). En cualquier caso, las producciones de *Balet y Blay* involucraron a muchas personas, incluida Pepita Pardell, que se unió a la productora poco después de quedarse encantada con las imágenes animadas de la película estadounidense *Blancanieves y los siete enanitos*<sup>6</sup> (Riera Pujal, 2017).

A partir de algunas pistas sobre la trayectoria laboral de Pepita recopiladas en documentos y artículos de revistas y periódicos seleccionados en las colecciones de la *Filmoteca de Catalunya* en Barcelona y el *Museu del Cinema en Girona*, entre las que se incluyen algunos diarios de la animadora, además de consultas en las hemerotecas digitales de los periódicos *La Vanguardia* y *El Periódico*, reconstruimos algunas de sus experiencias laborales, especialmente con respecto a su pasaje por la productora *Balet y Blay*, responsable de *Garbancito de la Mancha* (1945). En este itinerario narrativo, impulsado por las memorias de Pepita, también fue posible reconocer la existencia de otras mujeres que también trabajaron en *Balet y Blay* en tareas de animación, dibujo, pintura, fotografía y la organización de los archivos de la productora.

## 2. “Cuatro o cinco chicas que pintaban los acetatos”, las mujeres de *Balet y Blay*

Fernando Aguilo (dibujante y intercalador de *Alegres Vacaciones* y *Sueños de Tay-Pi*) describe algunos de los colegas con quienes trabajó: un animador llamado Juan Miguel; Yanies, quien tomaba las fotografías; Buch, un gran animador; Furnau, administrador; Baños, que pertenecía a una familia de cineastas; Poblet, escritor de obras de teatro y que ocupaba puestos de la administración y “cuatro o cinco chicas que pintaban los acetatos” (Manzanera, 1992, p. 202).

La propia Pepita, cuando la periodista Rosa Matas le preguntó en 2016 sobre las compañeras de trabajo (Matas, 2016), explica que tenía un máximo de dos o tres, de las cuales recuerda especialmente a Rosa Galcerán, “pero ella no se dedicó a la animación durante toda su vida profesional, se dedicó al mundo editorial”. En una entrevista previa, en 1991, Pepita también menciona a Irene Dalmau, quien fue animadora (Manzanera, 1992).

Buscando más informaciones sobre *Garbancito de la Mancha* en la *Filmoteca de Catalunya*, encontramos algunas pistas sobre lo que posiblemente hicieron las mujeres en *Balet y Blay*. La revista *Primer Plano* publicó entre 1943 y 1945, entre sus muchas ediciones semanales, al menos tres artículos sobre la película. Óscar

<sup>3</sup> La Llotja es una escuela de diseño en Barcelona, fundada en 1775 por la Junta Particular de Comercio de la ciudad, la escuela de diseño más antigua de España, según su sitio web. El nombre Llotja proviene de Llotja de Mar, el edificio donde tuvieron lugar las primeras clases de la escuela.

<sup>4</sup> Es una pequeña nota que informa la apertura de la exposición *Garbancito de la Mancha, 70 anys després* (Barcelona, 1945-2015). La inauguración de la exposición se llevaría a cabo con una mesa redonda con la participación de Josep M. Delhom, Jordi Artigas, Pepita Pardell e Àngel García, no Centro Cívico El Coll-La Bruguera.

<sup>5</sup> *Garbancito de la Mancha* (1945) y *Alegres Vacaciones* (1948) fueron dirigidos por Arturo Moreno; *Sueños de Tay-Pi* (1952) tuvo la dirección de Franz Winterstein.

<sup>6</sup> *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) tuvo la dirección de David Hand, Wilfred Jackson, Ben Sharpsteen, Larry Morey, William Cottrell y Perce Pearce.

Ortego Martínez explica que *Primer Plano* era una plataforma editorial cinematográfica comprometida con una perspectiva falangista<sup>7</sup> del cine español, “un cine que expusiera al mundo las bondades de lo ‘español’ y que acabase con la negativa visión de España difundida por el cine folclórico” (Martínez, 2013, p. 4), “que plasmase estéticamente el confuso ideario político del Movimiento” (Martínez, 2013, p. 1). Martínez destaca cómo *Primer Plano*, en varias ocasiones, criticó las películas nacionales e internacionales en línea con estos ideales, con el director de cine Edgard Neville como la única voz disonante. Por lo tanto, es necesario analizar los artículos sobre *Garbancito de la Mancha* en *Primer Plano* también en relación con el proyecto político e ideológico vinculado a la revista, a cuyos números 133, 184 y 245, accedemos a través del repositorio digital de la *Filmoteca de Catalunya*.

En vista de estas cuestiones, fijemos la atención en un artículo de la revista de 1945, firmado por José Torrela, titulado *Crónica de Barcelona - Al acabar el rodaje de Garbancito de la Mancha* (Torrela, 1945). El texto de Torrela describe con entusiasmo el ambiente de trabajo de *Balet y Blay*, y de una manera curiosa y contradictoria lo caracteriza del siguiente modo: “ciento veinte personas trabajando en una casa de reposo”. Según Torrela (1945), para llegar a la productora, era necesario acceder a las “empinadas semicalles de Vallcarca”, un barrio en el distrito de *Gràcia*, al norte de *Barcelona*, entre las colinas del *Putxet* y *El Coll*, “verdadero remanso de altura donde ni los taxistas quieren llevarle a uno”. El periodista también describe a la compañía como un ambiente lúdico, lleno de dibujos a punto de moverse y hablar. Quien parece haber dirigido la visita del periodista a la productora es Moreno, jefe artístico, director de *Garbancito de la Mancha* y más tarde, de *Alegres Vacaciones*. Moreno es Arturo Moreno, el “alma” de la producción, según Torrela (1945). En el artículo, es Arturo quien explica cómo funcionó el proceso de producción de la primera película animada en el país:

Sobre el argumento original de don Julián Pemartín, interpreté los tipos y las situaciones según mi visión de dibujante. Concebido un movimiento o ‘gag’, dibujé por mí mismo los personajes en las fases esenciales y los paso a los ‘jefes’ de animación, José María Carnicero y Armando Tosquellas. [...] Luego distribuyen el trabajo entre los equipos a sus órdenes, compuestos de ‘animadores’, ‘ayudantes’ e ‘intercaladores’, quienes tienen a su cargo la tarea benedictina de diseñar sobre sendas planchas de celuloide de 25 por 30 todas las fases del movimiento previsto (Torrela, 1945, p. 20-21).

Y el texto continúa describiendo algunos de los procesos de producción (Torrela, 1945). Después de pasar por una sección de control y revisión de los movimientos, los dibujos seguían a la sección de colorear, “integrada por manos femeninas”. Después, las planchas pasaban por la composición de los personajes con fondos de paisajes e interiores, para luego ser fotografiados y al final, el revelado en el laboratorio. El trabajo para colorear no se detalla, pero tanto en el texto como en los títulos de las imágenes, se enfatizan las “manos femeninas”, las responsables de colorear los dibujos. Aunque las manos femeninas brillan por la ausencia, entre las 12 imágenes que componen el artículo de doble página en la revista, cuatro son fotografías exclusivas de mujeres, solas o juntas (Fig. 1). En algunas de las imágenes, no es posible decir con certeza si las mujeres están entre los grupos fotografiados.



Figura 1. Artículo sobre el rodaje de *Garbancito de la Mancha*. Revista *Primer Plano*, número 245, 1945. p. 20-21.

Fuente: Repositorio Digital da Filmoteca de Catalunya.

<sup>7</sup> La Falange Española (FE) fue una organización política de inspiración fascista, fundada en la década de 1930.

Las leyendas de las cuatro imágenes de mujeres que trabajan en *Balet y Blay* destacan los espacios de producción ocupados “exclusivamente por señoritas”, quienes con “manos delicadas” realizaron el importante trabajo de colorear los dibujos y organizar el archivo de celuloide (Fig. 2): “detalle de la Sección de Colorido, encomendada íntegramente a la delicada labor de manos femeniles”, “aspecto de una de las salas de pintura, en que laboran exclusivamente señoritas”, “una de las señoritas dibujantes dando los últimos toques a un celuloide”, “detalle del archivo de celuloides, cuya delicada organización y custodia es realizada por varias señoritas”. Una de las “señoritas” de las imágenes sostiene en un acetato transparente lo que parece ser un pincel. En 1991, en una entrevista con sus colegas Fernando Aguiló y Rosa Galcerán, Pepita recordó que, de hecho, el proceso de producción en *Balet y Blay* fue muy laborioso, “había que pasar los dibujos a plumilla con mucho cuidado y una gran dosis de paciencia” (Manzanera, 1992, p. 206).



Figura 2. En detalle, imágenes y leyendas del artículo “Crónica de Barcelona, al acabar el rodaje de *Garbancito de la Mancha*”. Revista *Primer Plano*, número 245, 1945. p. 20-21.

Fuente: Repositorio Digital da Filmoteca de Catalunya.

La publicación *II Fòrum d'Animació Dones i cinema d'animació: la indústria del marges, Barcelona 2017*, editada por Teresa Martínez Figuerola y Maria Pagès se trata de un catálogo de la edición 2017 del *Fòrum d'Animació Dones i cinema d'animació*, un evento que tuvo como objetivo destacar a las mujeres que han trabajado en diferentes actividades de cine de animación, en el pasado y en el presente (Martínez, Figuerola, Pagès, 2017). Es una edición de celebración y, por esta razón, tiende a narrar la trayectoria de Pepita y de otras artistas sin describir necesariamente el contexto más amplio y la red de relaciones en las que se insertaron, tratando, por ejemplo, el caso de Pepita como “paradigmático” y “pionero”. En cualquier caso, el énfasis en Pepita es importante y la artista no solo está en la portada del catálogo, sino que es el tema de una sección completa, titulada *Un cas paradigmàtic: l'animadora catalana Pepita Pardell*, compuesta por tres textos de diferentes autorías. En tono narrativo, los textos ponen énfasis en la participación de Pepita en grandes producciones que no estaban exactamente al margen. El tercer texto en la sección sobre Pepita fue escrito por Marta Pardell, su sobrina, que ofrece una perspectiva más personal de la artista, incluyendo algunas imágenes de producciones menos conocidas de su tía, como bocetos urbanos producidos en sus paseos por *Barcelona* y tarjetas de Navidad que hizo para enviar a familiares.

También fue gracias a esta publicación, más precisamente por el artículo de Riera Pujal (2017), que descubrimos la existencia de un texto autobiográfico escrito por Pepita depositado en la colección del *Museu del Cinema* de la ciudad de Girona (Riera Pujal, 2017). En el museo, además del texto autobiográfico de Pepita –de hecho, extractos del original<sup>8</sup>– también tuvimos acceso a algunos documentos relacionados con su paso por *Balet y Blay*. Uno de los documentos de la colección es una ficha de registro de trabajo, no solo de Pepita,

<sup>8</sup> El archivo titulado “Memòries Pepita Pardell (extractes)\_2015” fue enviado por el *Museu del Cinema de Girona* por correo.

sino de otras personas, con información general y una pequeña fotografía en blanco y negro. Entre los registros de trabajo de mujeres, encontramos los siguientes nombres y especialidades (Tabla 1):

<b>pintura</b>	Josefa Pardell Terrade, Montserrat Plaja Bas, Maria Salvador Ubalde, Paquita Pérez Guardiola
<b>dibujo</b>	Irene Dalmau Almirall, Nuria Bascu Verdaguer, Victoria Gallego Murgoidio
<b>dibujo y animación</b>	Rosa Galceran Villanova
<b>iluminación</b>	Carmen CaminMartínez
<b>intercaladora</b>	María Concepción González Siquier
<b>especialidad no identificada</b>	Enriqueta Montamat Ferigbe

Tabla 1. Mujeres y sus respectivas actividades de trabajo en *Balet y Blay*, según fichas de registro de trabajo. Fuente: Museu del Cinema - Fondo Antoni Furnó, Girona.

En la ficha de trabajo, la única información completada con máquina de escribir es el nombre y el apellido, posiblemente la razón por la cual ninguno de ellos lleva tilde. El resto de la información, en general, se completó con lápiz y bolígrafo, con la fotografía en blanco y negro fijada con una grapadora, siempre en la esquina inferior derecha (Fig. 3).

Figura 3. Ficha de trabajo de Pepita Pardell en *Balet y Blay*, 1946. Fuente: Museu del Cinema - Fondo Antoni Furnó, Girona.

Al observar la ficha de trabajo de Pepita, es posible identificar la siguiente información: es hija de Emilia y José, tenía 16 años, era soltera, trabajó en *Balet y Blay* como pintora, sabía escribir, se unió a la empresa el 14 de febrero de 1944 y en el campo de la fecha de salida hay dos fechas diferentes: 22/06/1946 y 03/06/1948, por razones de “incendio” y “fin del contrato”. El registro también informa que Pepita no había trabajado en ningún otro lugar antes, teniendo en *Balet y Blay* su primera experiencia laboral.

Otro documento de *Balet y Blay* disponible en la colección del *Museu del Cinema de Girona* es una hoja de cálculo con informaciones sobre 55 empleados. En esta hoja de trabajo encontramos nombres de otras mujeres<sup>9</sup>, asociadas con las especialidades de pintura y dibujo y una de ellas, Carmen Gil tiene “fotografía” como el “trabajo que realiza” (Tabla 2).

<sup>9</sup> Algunos de los nombres transcritos aquí pueden estar incompletos o incorrectos debido a la dificultad de leer algunos de los nombres, rellenos con letras escritas a mano y con eventuales manchas. Elegimos no repetir en esta lista los nombres que ya estaban en la anterior.

<b>pintura</b>	Ana Maria Gomes Balausa, Ana Maria Melero Dias, Angelita Ferrano, Clara Silvestre, Concepción García, Dolores Mur Navarro, Enriqueta García Monserrat, Jacinta Amcat Navarro, Maria Belluga, Maria Forba Vivas, Mercedes Vilella Costa, Nuria Rosell, Paquita Oltra, Pilar Esteve Gallart, Rosario Fuster
<b>dibujo</b>	Carmen Cassals, Carmen Jubert, Edith Frank Pipethin, Renata Moncalvo
<b>fotografía</b>	Carmen Gil

Tabla 1. Mujeres que han trabajado en *Balet y Blay* con actividades de pintura, dibujo y fotografía, según una hoja de cálculo de la empresa.

Fuente: Museu del Cinema - Fondo Antoni Furnó, Girona.

Cuando *Garbancito de la Mancha* estaba listo, todos fueron despedidos para ser recontratados solo al comienzo de la producción de *Alegres Vacaciones* (Riera Pujal, 2017). En su texto de memoria, Pepita recuerda las idas y venidas a *Balet y Blay*, siguiendo la dinámica de la contratación que tuvo lugar según las películas en producción, caracterizando a *Alegres Vacaciones* como una película franquista y el incendio que ocurrió durante su realización, un misterio:

Yo empecé en la sección de pintura, que era lo más fácil de hacer. Cuando se acabara el *Garbancito*, nos despidieron a todos. Nos trataran como si fuéramos artistas de teatro, hasta la nueva función; como si cobráramos grandes cantidades (miseria y compañía). Luego, al cabo de un tiempo cuando ya habían pensado que harían de nuevo, nos volvían a alquilar para la próxima película, que no tenían más remedio que hacer otra película, porque tenían que hacer producción. Si no, no obtenían los permisos para la exportación de películas extranjeras de imagen real. Nosotros todos éramos muy jóvenes y alegres, a pesar de las dificultades que teníamos para vivir. Sin embargo, siempre estábamos riendo y haciendo bromas, pero también trabajábamos mucho. De 1945 a 1948 fuimos elaborar la película “*Alegres Vacaciones*”, que representaba a los protagonistas de “*Garbancito*” yendo de vacaciones por España. Fue idea de Blay, todo muy franquista. Pero a media película o con casi todo acabado se declaró un incendio y se quemó todo antes de rodar. Todos los dibujos y acabados ... “un misterio”, en definitiva. Así que todos en la calle y esperar que hicieran las obras y limpiarlo todo. Por eso tardamos 3 años, a la postre, para acabar de nuevo. Después, todos a la calle de nuevo unos cuantos meses<sup>10</sup>.

Además de Pepita, Rosa Galcerán también comenta sobre los problemas que rodearon el episodio del incendio durante la presentación de *Alegres Vacaciones*, “el fuego tiró una pared y nosotros además de dibujar teníamos que sacar los escombros. Encima de que cobrábamos poco” (Manzanera, 1992, p. 206). Además, Rosa explica que todos los dibujos quemados tuvieron que repetirse, no siempre por los mismos dibujadores, muchas personas habían abandonado la empresa y otras acababan de llegar, lo que complicaba aún más el proceso de retomar la película.

También en el *Museu del Cinema de Girona* accedemos a los créditos iniciales de *Garbancito de la Mancha*, en el que Rosa Galcerán, Edith Frank y Ana Maria Melero son las únicas mujeres entre las personas acreditadas: Rosa y Edith en la sección de “animadores” y Ana Maria es la única persona en la sección de “colorido”, todas con los primeros nombres abreviados: R. Galcerán, E. Frank. y A. M. Melero. En cualquier caso, parece que muchas personas que trabajaron en el equipo de *Garbancito de la Mancha*, hombres y mujeres, no fueron acreditadas en la película. Y entre ellas se encuentra Pepita Pardell.

Jordi Riera, además de escribir el artículo sobre Pepita en el catálogo del II Fòrum d’Animació Dones i cinema d’animació (Riera Pujal, 2017), también fue, en colaboración con Antoni Guiral, comisario de la exposición *Garbancito de la Mancha. 70 anys del primer llargmetratge europeu d’animació en color*, que tuvo lugar en el *Museu del Cinema de Girona* entre el 1 de julio de 2015 y el 24 de enero de 2016 (Riera Pujal, 2017). Según Montse Puigdevall Noguer, archivista del museo, los documentos de Pepita sobre su visita a *Balet y Blay* se institucionalizaron en el momento de la exposición. Pepita era una de las empleadas de *Balet y Blay* que podía contribuir con los elementos que componían la exposición. Por ejemplo, se grabó un video de recuerdos, disponible en una de las redes sociales del museo, con relatos de experiencias de trabajo en *Balet y Blay*<sup>11</sup>. Sin embargo, las obras de Pepita –planchas, pinturas, dibujos, bocetos– no fueron institucionalizadas por el *Museu del Cinema de Girona*<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Traducción libre del original en catalán. Museu del Cinema – Fondo Antoni Furnó (Girona).

<sup>11</sup> *Garbancito de la Mancha. Testimonial*. Exposició al Museu del Cinema. Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=mfp1vNiFqww&t=491s> [2020, 15 de febrero].

<sup>12</sup> En una consulta por correo realizada a la Filmoteca Española, en principio no fue localizado ningún material de Pepita Pardell en los fondos inventariados.

### 3. Dibujos, rollos de película y algo de tensión en *Balet y Blay*

El artículo de José Torrela en la revista *Primer Plano* informa algunos números sobre *Balet y Blay* en el periodo de la producción de *Garbancito de la Mancha*: 120 empleados, entre 80 y 90 planchas dibujadas por día por cada uno de los 6 equipos de trabajo, 52 dibujos por metro de película y que duraría solo 2 segundos de proyección. En total, *Garbancito de la Mancha* produjo 10 rollos de película, 150 mil planchas, 3 toneladas de celuloide, con un costo más alto que una película con intérpretes y decorados, 3 millones de pesetas (Torrela, 1945). Hay divergencias en cuanto al número de empleados, en la hoja de cálculo disponible en el *Museu del Cinema de Girona*, hay 55 nombres y el artículo de Nuria i Rovira, que describe la selección realizada por Arturo Moreno, Armando Tosquellas y Rosa Galcerán, afirma que 150 personas habían sido evaluadas y 60 fueron seleccionadas, 12 de ellas responsables de colorear los dibujos.

De hecho, el acetato era un insumo que no siempre estaba disponible. En muchas ocasiones se utilizaron radiografías en el lugar, según Fernando Aguiló, uno de los diseñadores de *Alegres Vacaciones* y *Sueños de Tay-Pi*. En su opinión, *Garbancito de la Mancha* era una película “triumfalista y bastante machista, *Garbancito* era un niño Quijote, un niño que rezaba mucho y luchaba” (Manzanera, 1992: 202), que en su opinión reflejaba la postura de Blay, que era abiertamente falangista y llegó a ser concejal de la ciudad de *Barcelona*. Fernando dice que Blay:

[...] vivía en un castillo en la cima del Parque Güell, un castillo con torres redondas y todo; tenía un ‘aiga’, uno de aquellos coches americanos tan grandes. Cuando él subía por el camino le abrían la puerta, y nosotros ironizábamos todo aquello. El productor no nos caía nada simpático porque nos pagaba muy poco. Además, éramos muy jóvenes y no nos tomábamos las cosas en serio. Por otro lado, teníamos locura por Walt Disney y nos dábamos cuenta de la diferencia que había (Manzanera, 1992, p. 203).

Fernando Aguiló también dice que él y otros colegas perdieron un pleito ante Magistratura por no aceptar la indemnización que *Balet y Blay* ofreció después de hundirse con otra compañía, tras rodar *Sueños de Tay-Pi* (Manzanera, 1992). José María Blay era bastante autoritario, en opinión de Fernando Aguiló, que también cuenta que todos los dibujadores tenían que ponerse de pie cuando Blay entraba a la productora (Manzanera, 1992). El clima de tensión también lo describe Riera Pujal (2017). Según él, había una distancia entre los trabajadores y los productores, un ambiente mucho menos amigable que el descrito por el periodista José Torrela en 1945. Según Riera, “José María Blay era falangista y algunos cargos administrativos de la empresa también. Con sus camisas azules, cuando venían de algún acto oficial, y con sus gestos de superioridad los recordaban constantemente que ellos habían ganado la guerra”<sup>13</sup>.

*Sueños de Tay-Pi*, la última animación producida por *Balet y Blay*, fue, en opinión de Pepita, una mala película, “el color no tenía calidad y el ritmo era tan desigual” (Manzanera, 1992, p. 205). Pepita también dice que casi nadie fue al estreno y ella misma no recuerda el final.

### 4. Algunas consideraciones: entre memorias y documentos, posibilidades de investigación

El trabajo de Pepita a *Balet y Blay* es el comienzo y una pequeña parte de su trayectoria laboral. Entre 1951 y 1961, por invitación de su compañera de trabajo Rosa Galcerán, Pepita trabajó como ilustradora para la colección *Azucena* de la editorial *Toray*, que produjo historias románticas en cómics, “pasé 10 años haciendo lo mismo. Niñas que se enamoran, príncipes azules... Eran historias carrinclonas” (Matas, 2016). Entre 1962 y 1964, por invitación de Manuel Martínez Buch, también colega de *Balet y Blay*, Pepita regresó a los dibujos animados, trabajando en *Buch-San Juan*, una agencia que hacía videos publicitarios para televisión (Riera Pujal, 2017). Pepita también trabajó en *Publiviación y Pegbar Productions*, en esta última productora, cuenta que “con *Pegbar* participé en varias producciones de Estados Unidos y el Reino Unido. [...] series de *Charlie Brown*<sup>14</sup>, también coloración de un largometraje por los Estados Unidos titulado *El león, la Bruja y el Armario*<sup>15</sup> que obtuvo el premio *Emmy*<sup>16</sup> de *Estados Unidos*<sup>17</sup>.”

Así, observamos que, aunque Pepita ha tenido una larga carrera, parece que fue por *Garbancito de la Mancha* (1945), considerado el primer largometraje español en color, que Pepita fue “reencntrada” por periódicos e investigadores/as. Pepita también es destacada por su participación en *Mofli, el último koala* (1986), una serie animada de 13 capítulos para la televisión española, y *Despertaferro* (1990)<sup>18</sup>, un largometraje animado,

<sup>13</sup> Traducción libre del original en catalán (Riera Pujal, 2017, p. 72).

<sup>14</sup> *The Charlie Brown and Snoopy Show* (serie de televisión), episodios *Chaos in the Classroom* (1983), *Snoopy the Psychiatrist* (1983) y *Snoopy: Man's Best Friend* (1983)

<sup>15</sup> *The Lion, the Witch & the Wardrobe* (1979), con dirección de Bill Melendez.

<sup>16</sup> El Premio Emmy es un premio estadounidense considerado el premio más prestigioso otorgado a programas y profesionales de la televisión.

<sup>17</sup> Traducción libre del original en catalán. Museu del Cinema – Fondo Antoni Furnó (Girona).

<sup>18</sup> *Mofli, el último koala* (1986) y *Despertaferro* (1990) tuvieron la dirección de Jordi Amorós.

producido en Cataluña por medios tradicionales de animación, en una época en que los cambios en los medios técnicos de producción ya estaban en marcha. Ambos fueron producidos por la productora *Equip de Jordi Amorós y Víctor Luna*.

Tras este recorrido por la experiencia laboral y vital de Pepita Pardell, creemos que sería adecuada una amplia investigación sobre el cortometraje co-dirigido por ella (aunque sin reconocimiento oficial) y Julio Taltavull y producido por *Pegbar Productions, La Doncella Guerrera* (1975), basado en una novela homónima y anónima, sobre una doncella que se viste de guerrera para servir al rey. Este cortometraje forma parte de una serie internacional llamada *Cuentos Populares Europeos*, como explica López (2017). Según la autora, Julio Taltavull fue quien recibió todos los créditos de director y guionista, sin embargo:

[...] 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 (López, 2017, p. 64.).

Reconocer la importancia de Pepita en el circuito de producción audiovisual español no puede perder de vista la multiplicidad de prácticas artísticas o las películas de menor duración o proyección mediática que constituyeron su carrera. Muchos de sus dibujos y pinturas no fueron institucionalizados por ninguna colección pública. En caso de que fueran, podrían apoyar la investigación sobre la historia de la animación y sobre la historia de las mujeres artistas en Cataluña y España. Por ejemplo, la posible falta del crédito y el reconocimiento debidos a Pepita en la película *La Doncella Guerrera* (1975) podría ser desafiada si los *storyboards* y los dibujos mencionados por Carolina López no se hubieran mantenido en un archivo personal.

Por lo tanto, enfatizamos la importancia de los archivos públicos que hemos tenido la oportunidad de consultar. Debido a la existencia de estos espacios, pudimos acceder a documentos que son pistas relevantes sobre la historia de las mujeres y del cine. Sin embargo, existen vacíos y asimetrías con respecto a la presencia de documentos producidos por mujeres. Esta cuestión apunta a un debate más amplio sobre cómo se constituyen las colecciones de documentos en los archivos públicos. Lo que nos lleva a preguntas como, ¿Cuáles son las motivaciones involucradas en la institucionalización o no de ciertos documentos? ¿Cómo pueden estas instituciones corroborar o desafiar las desigualdades sociales? ¿Cómo es la presencia de mujeres en los archivos?

También enfatizamos que la idea de pionerismo a menudo termina haciendo invisible la experiencia de otras mujeres. Tratar el caso de Pepita como paradigmático también puede no ser la mejor manera de reconocer el carácter colectivo del cine y la red de relaciones y circunstancias que brindaron oportunidades y también restricciones para mujeres como ella. Finalmente, visitar la trayectoria de Pepita también nos permitió acercarnos a la información sobre otras mujeres, identificando así personas, espacios, eventos, técnicas y materialidades que constituyeron la historia de la animación catalana y española y cruzaron las experiencias de Pepita en el cine y en el dibujo.

Nuestra intención no es agotar el tema, y mucho menos la discusión sobre la trayectoria de Pepita Pardell, sino señalar las posibilidades de investigación. Por ejemplo, ¿quiénes fueron las mujeres que estudiaron en la escuela de dibujo Llotja? ¿Cómo era el trabajo de las mujeres en *Balet y Blay*? ¿Por qué la mayoría de las mujeres en *Balet y Blay* se dedicó a pintar los dibujos animados? ¿Cuáles son las circunstancias que circunscriben la trayectoria artística de Pepita Pardell y Rosa Galcerán? ¿Qué soñaron y qué fue posible hacer con los sueños? ¿Cómo cruzaron sus trayectorias otras prácticas artísticas? ¿A qué otros eventos, personas, conocimientos, técnicas y materialidades podemos acceder al contar sus historias?

## 5. Agradecimientos

Este trabajo ha sido posible gracias a la beca disfrutada por la autora Ana Claudia Camila Veiga de França, otorgada por CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), Ministério da Educação, Brasil; y gracias al proyecto Transmedia Gender and LGTBI+ Literacy (TRANSGELIT) (PID2020-115579RA-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España (MCIN/AEI / 10.13039/501100011033) al que pertenece el autor Sergio Villanueva Baselga.

## 6. Bibliografía

Escales, C. (2016, 23 de febrero). Pepita Pardell: “Yo quería dibujar, no quería ser dependiente”. *El Periódico* [en línea]. Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20160222/pepita-pardell-yo-queria-dibujar-no-queria-ser-dependiente-4919050> [2016, 22 de febrero].

- López, C.(2017). Los tiempos siguen cambiando. EN Martínez Figuerola, T. y Pagès, M. (eds.). *II Fòrum d'Animació. Dones i cinema d'animació: la indústria des dels marges*. Barcelona, España: Publicacions Gredits. Disponible em: <https://humoristan.org/img/articulos/pdfs/humoristan-5a734cc2afdc7.pdf>
- Pardell, M. (2017). Pepita Pardell: un retrato personal. EN Martínez Figuerola, T. y Pagès, M. (eds.). *II Fòrum d'Animació. Dones i cinema d'animació: la indústria des dels marges*. Barcelona, España: Publicacions Gredits. Disponible em: <https://humoristan.org/img/articulos/pdfs/humoristan-5a734cc2afdc7.pdf>
- Riera Pujal, J. (2017). Pepita Pardell: historia viva del cine d'animació la casa nostra. EN Martínez Figuerola, T. y Pagès, M. (eds.). *II Fòrum d'Animació. Dones i cinema d'animació: la indústria des dels marges*. Barcelona, España: Publicacions Gredits. Disponible em: <https://humoristan.org/img/articulos/pdfs/humoristan-5a734cc2afdc7.pdf>
- Manzanera, M. (1992). *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985*. Murcia, España: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones.
- Martínez Figuerola, T. y Pagès, M. (eds.). *II Fòrum d'Animació. Dones i cinema d'animació: la indústria des dels marges*. Barcelona, 2017. Barcelona, España: Publicacions Gredits, 2017. Disponible em: <https://humoristan.org/img/articulos/pdfs/humoristan-5a734cc2afdc7.pdf>
- Matas, R. (2016, 24 de febrero). Entrevista: Pepita Pardell: “Los políticos no sirven como personajes de dibujos animados”. *La Vanguardia* [en línea]. Disponible <https://www.lavanguardia.com/local/leida/20160223/302376998364/entrevista-pepita-pardell-animac.html> [2016, 24 de febrero].
- Ortego Martínez, Ó. (2013). Cine, realismo y propaganda falangista: un ejemplo en la revista *Primer Plano*. EN Ruiz Carnicer, M. A. (ed.), *Falange, las culturas políticas del fascismo de Franco en España (1936-1975)* (pp. 394-407). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, CSIC. Disponible em: [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/79/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/79/_ebook.pdf)
- 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*, 0(2), pp. 119-133. doi: <https://doi.org/10.4995/caa.2012.1056>
- Torrela, J. (1945, 24 de junio). Crónica de Barcelona, al acabar el rodaje de *Garbancito de la Mancha*. *Primer Plano*, 245. p. 20-21. [1945, 24 de junio]. Repositorio Digital da Filmoteca de Catalunya.