

JORDI AMORÓS, EQUIP Y LAS PRODUCCIONES INFANTILES Y JUVENILES: *MOFLI, EL ÚLTIMO KOALA* Y *DESPERTA FERRO, EL GRITO DEL FUEGO*

JORDI AMORÓS, EQUIP AND CHILDREN'S AND YOUTH PRODUCTIONS:
MOFLI, EL ÚLTIMO KOALA AND *DESPERTA FERRO, EL GRITO DEL FUEGO*

RESUMEN

El presente texto analiza la serie *Mofli, el último koala* (1987) y la película *Despertaferro, el grito del fuego* (1990), dos producciones dirigidas a un público infantil y juvenil, que contaron con la labor en dirección de Jordi Amorós (Barcelona, 1945) dentro de la productora EQUIP. Ambas son propuestas que contaron con un metraje apreciable y con salida comercial. La producción de ambas se desarrolló en España, contando gracias a Amorós con una composición similar en el equipo, que incluía en el diseño de escenarios y personajes a relevantes historietistas del conocido como *boom* del cómic adulto. Entre ellos se encontraban Enrique Ventura, Adolfo Usero o Marika Vila. Las diferencias de planteamiento entre las dos producciones muestran la adaptación de EQUIP a proyectos diversos. Además, el éxito de *Mofli, el último koala* pudo condicionar el abordaje de *Despertaferro, el grito del fuego*, tanto en lo que respecta a la ambición económica como en lo relativo a los aspectos técnicos, en los que Amorós se sintió más libre para experimentar.

ABSTRACT

This text analyzes the series *Mofli, el último koala* (1987) and the feature film *Despertaferro, el grito del fuego* (1990), two productions aimed at children and young people, directed by Jordi Amorós (Barcelona, 1945) within the EQUIP production company. Both were productions made in Spain, with notable time duration, and they accessed commercial distribution. Thanks to Amorós *Mofli* and *Despertaferro* had a similar composition in the team, which included relevant cartoonists from the so-called adult comic boom in the design of sets and characters. Among them were Enrique Ventura, Adolfo Usero or Marika Vila. The differences in approach in the two productions show the adaptation of EQUIP to different projects. In addition, the success of *Mofli, el último koala* could condition the approach of *Despertaferro, el grito del fuego*, both in terms of economic ambition and technical aspects, in which Amorós tested new technical proposals.



JULIO GRACIA LANA

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Julio Gracia Lana (Zaragoza, 1989). Profesor en la Universidad de La Rioja y en la Universidad de Zaragoza. Doctor en Historia del Arte. Ha participado en la coordinación y realizado como autor libros entre los que se encuentran *Las revistas como escuela de vida. Diálogos sobre el cómic adulto* (1985-2005), dentro de la colección Grafikalismos (Universidad de León y Eolas Ediciones). Codirige el *Congreso Internacional de Estudios Interdisciplinarios sobre Cómic* de celebración bianual en la Universidad de Zaragoza y mantiene entre sus líneas de investigación, dentro del ámbito del arte actual, la interrelación entre diferentes medios, como la novela gráfica, el cine y la pintura.

PALABRAS CLAVE:

EQUIP, *Mofli*, *Despertaferro*, cine, animación.

KEY WORDS:

EQUIP, *Mofli*, *Despertaferro*, cinema, animation.

DOI:

<https://doi.org/10.4995/caa.2021.15924>

En la productora trabajaron dibujantes como Adolfo Usero, Enrique Ventura... Era y es una delicia trabajar con ellos, me lo pasaba muy bien y formamos un buen equipo.
Jordi Amorós hablando sobre EQUIP, 2021. ¹

Introducción

El presente texto tiene como objetivo principal analizar dos trabajos de Jordi Amorós (Barcelona, 1945), como director en la empresa EQUIP. Conocido como "JA" en el ámbito del humor gráfico y la historieta, en la compañía desarrolló algunos de los hitos del cine de animación en España (Fig. 1). Entre ellos se encuentra el primer largometraje de animación español dirigido específicamente a adultos, *Historias de amor y masacre* (Jordi Amorós, 1979) o la primera película de animación rodada en catalán, *Despertaferro, el grito del fuego* (*Despertaferro, el crit del foc*, Jordi

Amorós, 1990), honor compartido con *Pe-raustrinia 2004* (Ángel García, 1990). En el seno de EQUIP Jordi Amorós dirigió también la serie animada *Mofli, el último koala* (*L'últim koala* en catalán), que comenzó su emisión en 1987 en Televisión Española (TVE). Nos centraremos en el análisis de *Despertaferro* y *Mofli* por constituir la parte más importante de la producción animada dirigida por Amorós en la empresa en los años ochenta y noventa dirigida a la infancia y la juventud.² Son dos productos con un metraje apreciable: trece capítulos de unos veinte minutos cada uno en el caso



Fig. 1. Retrato de Jordi Amorós. Realizado por Jordi Riera e incluido en Riera Pujal, 2019.

de *Mofli* (aproximadamente, 260 minutos de rodaje) y unos 75 minutos en *Despertaferro*. En ellos trabajó un equipo de diseñadores de personajes y escenarios con relación entre sí. Además, en los dos casos nos encontramos ante propuestas que tuvieron una salida comercial: en Televisión Española en el caso de la serie *Mofli, el último koala* y en el ámbito de la exhibición cinematográfica en lo que respecta a *Despertaferro*. Al contrario que en el caso de *Historias de amor y masacre*, no se han localizado en la revisión de literatura científica estudios específicos que analizaran los aportes de ambas realizaciones y sus conexiones entre sí.

Por esta razón, la metodología empleada para realizar el artículo parte, en primer lugar, del análisis de cada uno de los dos productos audiovisuales, fuente primaria de la investigación. En segundo lugar, se recurre a la fuente oral: para este texto se ha realizado una entrevista a Jordi Amorós, figura central en esta aproximación teórica. Asimismo, en tercer lugar, hemos utilizado la hemeroteca de periódicos como *ABC*, *El País* o, especialmente, *La Vanguardia*, que permiten reconstruir aspectos sobre la producción de la serie y la película o su recepción.⁴ En cuarto y último lugar, como fuente secundaria hemos empleado bibliografía especializada,

que nos ha permitido contextualizar cada producto audiovisual o profundizar en su análisis.

Para cumplir el objetivo principal del artículo y en base a la metodología referenciada, el texto se estructura en las siguientes partes: comenzamos con una breve reseña biográfica de Jordi Amorós hasta la fundación de EQUIP, para dedicar a continuación dos apartados al análisis de cada producción reseñada, que se organizan por orden cronológico: *Mofli, el último koala* (1987) y *Despertaferro, el grito del fuego* (1990). Dentro de cada epígrafe dedicado a la serie de televisión y la película, se incluyen: datos básicos y composición principal del equipo en cada producto, examen de su argumento y análisis de personajes. Las conexiones localizadas en la estructura de la plantilla y el sistema de trabajo entre ambas producciones ocuparán el siguiente epígrafe. Dedicamos el penúltimo apartado a una sucinta referencia a otros proyectos de EQUIP, además de describir el desarrollo posterior de Jordi Amorós. Por último, el texto finaliza con las conclusiones que se derivan del análisis, destacando la huella del director en la configuración de un equipo formado por profesionales procedentes del universo del dibujo, la ilustración y el cómic.

¹ Jordi Amorós en Gracia Lana, 2021.

² La determinación de un *target* o público objetivo concreto resulta más complicada en el caso de *Despertaferro*. La película fue calificada como "Apta para todos los públicos", pero el film incluía momentos de violencia. Es el caso de la batalla inicial o del asesinato de los almogávares en la corte bizantina. Además, incorporaba una escena erótica: cuando la Princesa de Bizancio Blanca danza, Rocafort la imagina completamente desnuda en una visión frontal. Buena parte de la prensa consultada asimila el film al ámbito infantil, pero en algún caso destacan su posible direccionamiento a un público más juvenil o adulto (como en *La Vanguardia*, 1991b: 7 y en *La Vanguardia*, 1991d: 9). No obstante, resulta claro que, frente al planteamiento de *Historias de amor y masacre*, pensado para público adulto, *Despertaferro* está dirigido mayoritariamente a un público infantil y juvenil.

³ Se han incluido asimismo las declaraciones de Marika Vila (que trabajó en el estilo de los personajes en ambos productos audiovisuales, aunque actuó también como animadora y colorista), realizadas en una entrevista que nos concedió en octubre de 2017. Fue publicada en el libro *Las revistas como escuela de vida. Diálogos sobre el cómic adulto* (1985-2005), editado en el año 2019. Dichas declaraciones han sido ampliadas por un cuestionario específico sobre el trabajo en EQUIP, enviado por e-mail el 18/04/2021 y respondido el 21/04/2021.

⁴ *La Vanguardia* realizó una especial cobertura a *Despertaferro, el grito del fuego*. Tanto por la condición de EQUIP, productora radicada en Barcelona, como por el propio film, que se constituía como un hito en el cine de animación en lengua catalana.



Fig. 2. Fragmento de la historieta *Sor Angustias de la Cruz*, realizada por JA. Publicada en la revista *El Papus*, nº 203, 8 de abril de 1978, p. 19.

01

Jordi Amorós, fundación de EQUIP e *Historias de amor y masacre*

En la trayectoria del director se dan cita dos manifestaciones: el humor gráfico y la animación. Comenzó a realizar historietas con tan solo ocho años y obtuvo su primer trabajo como profesional en el magacín *Mata Ratons*, cuando este se encontraba dirigido por el dibujante Conti. Fue en la revista *El Papus* donde mejor encajó su humor ácido, que le llevó a pasar varias veces

por los juzgados durante el Tardofranquismo y la Transición. Suyas son series como *Encuesta* o *Sor Angustias de la Cruz*. Esta última se encuentra inspirada en “una monjita del hospital militar de Lleida, donde hice el servicio militar, que operaba a los reclutas de fimosis cuando el comandante médico llegaba borracho al quirófano” (Amorós en Riera Pujal, 2019: 7). En

ella rompe la imagen social de bondad y recogimiento que transmiten las monjas, creando una fuerte sátira hacia la Iglesia Católica (Fig. 2).

En el ámbito de la animación, en 1955 se crea en Barcelona la productora Buch-Sanjuán (Rodríguez Escudero, 2017: 98) por parte de Manuel Martínez Buch y José M^a Sanjuán Freire. En ella trabajaron numerosos animadores, entre los que se encontraban Víctor Luna y Jordi Amorós. Gravitando de un universo a otro, JA siempre se decantó por el cine, considerando el humor gráfico como una forma de mantenerse económicamente (Salado, 1984: 71). Llegó a Buch-Sanjuán a los dieciocho años, tras asistir a un curso de animación. Fue asignado en la productora al equipo de Pepita Pardell como intercalador.⁵ Al mismo tiempo que trabajaba en los estudios, el cineasta e historietista dirigió varios cortometrajes (Rodríguez Escudero, 2017: 63): *Comix* (1965), *La flor* (1966), *L'ocell* (1969) y *Pithecanthropus* (1970), trabajos que le sirvieron también como base para abordar la fundación de la productora EQUIP en 1975 junto a Víctor Luna (Manzanera, 1992: 123).

Como hemos referido, su largometraje inicial fue también el primero explícitamente dirigido a adultos de toda la historia del cine de animación en España: *Historias de amor y masacre*, estrenado a finales de la década de los setenta. Fue producido por EQUIP y Ediciones Amaika

(responsable de revistas como *El Papis*), desarrollando Jordi Amorós la labor de director.⁶

El presupuesto ascendió a nueve millones de pesetas y el film se estructuró en una serie de cortometrajes a cargo de algunos de los más destacados humoristas gráficos del momento, entre ellos el propio JA. Como destaca Ana Asión (2018: 385):

La sátira mordaz y directa continúa apropiándose de la obra, esta vez no sobre papel, sino sobre tira de celuloide. Cada cómico, sin abandonar su estilo personal, realiza un recorrido crítico por los asuntos que despertaban mayor interés entre los españoles: la política, el sexo, la guerra y, en definitiva, la propia existencia del ser humano.

El estreno se produjo en Zaragoza, donde fue un fracaso, mientras que en Barcelona se proyectó solo un par de semanas (Serra, 2017). La recepción crítica de la obra no fue tampoco positiva (Asión, 2018), pero lo cierto es que el film se constituye como un hito para la historia del cine de animación en España y como un precedente para el resto del trabajo de Jordi Amorós en EQUIP. El director realizó una primera incursión en el ámbito del largometraje que le aportó experiencia para abordar *Mofli y Despertaferro*. La idea de incluir en el equipo de trabajo a profesionales procedentes del ámbito del dibujo, la ilustración y el cómic surge en este proyecto, pero se desarrolló de una forma distinta en los dos siguientes.⁷

⁵ Amorós (en Riera Pujal, 2019: 3) destaca que: "en aquellos tiempos aquello era lo habitual para ascender a la categoría superior: animador. Eran unos seis años". Pardell (Barcelona, 1928-2019) es una de las grandes referencias para el cine de animación en España. Formó parte del equipo de películas como *Garbancito de la Mancha* (1945, Arturo Moreno), siendo una de sus producciones más reconocidas el cortometraje *La doncella guerrera* (junto a Julio Taltavull, 1975).

⁶ La intervención en la película fue una propuesta de "la directora y ahora presidenta de la Academia de Cine Catalán, Isona Passola, y me gustó. Aprendí mucho sobre técnicas que no había utilizado nunca, fue toda una experiencia" (Amorós en Metaute, 2017). *Despertaferro, el grito del fuego* fue su primera película como productora ejecutiva.

⁷ Amorós tiene además en mente una segunda parte: *Eros y Thanatos, un film de amor y masacre*. El objetivo es rendir un homenaje a los dos grandes referentes del director: el Perich y Georges Wolinski (Serra, 2017).

02

El salto a la serie de animación: *Mofli, el último koala*

El primer proyecto en el que nos centramos es *Mofli, el último koala*, serie de animación completa que se plantea en EQUIP tras la realización de varios cortometrajes. Entre ellos se encuentra *Gugú*, dirigido en 1982 por Jordi Amorós y basado en el personaje del historietista Manuel Vázquez. El director catalán contaba con un precedente directo de éxito en el territorio de las series animadas en España: *Don Quijote de la Mancha*, creada por Cruz Delgado y José Romagosa, cuya emisión se produjo en Televisión Española a partir de 1979, contando con un total de treinta y nueve capítulos.⁸

Tal y como refiere Pérez Ornia (1987) en *El País*, el contrato entre EQUIP y TVE para el desarrollo de la serie comenzó a elaborarse en 1984 y fue formalizado en 1985. Esta última invertía originalmente ciento treinta millones en concepto de derechos de explotación. El primer proyecto planteaba veintiséis capítulos con una duración de media hora, sin embargo, el 24 de julio de 1986 se formalizó un nuevo contrato entre ambas entidades por la expiración del plazo de entrega del anterior. El contrato reducía el número de episodios a la mitad y la inversión de TVE a sesenta y cinco millones de pesetas, de los cuales el ente público entendía que había anticipado 61.360.000 pesetas. En enero de 1987 *El País* tituló de forma sensacionalista que: “TVE audita y rechaza la producción de dibujos animados ‘Mofli, el último koala’” (Pérez Ornia, 1987). En la realización del texto *Educación sobre los derechos del animal en la serie de animación española Mofli,*

el último koala (1987), Oliver Salas Herrera entrevista a Amorós para aclarar el conflicto con TVE. En sus palabras:

Era período navideño y, Laboratorios Riera, donde procesaban el material, cerró unos días por vacaciones. Los episodios que había que entregar a TVE según contrato no habían terminado de etalonarse –una corrección del laboratorio para unificar el color–. Puestos en contacto con TVE se les notificó este pequeño retraso –unos pocos días–. Su respuesta fue tajante: o entregábamos los episodios o “prescindían el contrato”. No hubo opción y entregamos los episodios a “medio etalonar”. Los periódicos de la época informaron “al mundo” con grandes titulares que Pilar Miró había “rechazado la serie por falta de calidad”. Pasadas las navidades, se reanudó el etalonaje de la serie por los Laboratorios Riera (Amorós en Salas Herrera, 2019: 116).

Como destaca Candel (1993: 132), las dificultades para la emisión de la serie fueron finalmente resueltas y *Mofli, el último koala* comenzó a emitirse en TVE el 30 de septiembre de 1987 (ABC, 1987a: 119),⁹ finalizando el 23 diciembre del mismo año (ABC, 1987b: 158).

El resultado final fueron trece capítulos, con una extensión aproximada de veinte minutos cada uno. Contó, como hemos comentado, con dirección de Amorós y el guion original correspondió a Jaime González, que fue el encargado también de la



Fig. 3. Mofli y Corina.

letra de la música, realizada por el compositor Jordi Batiste. Enrique Ventura se ocupó del diseño general de la serie y los personajes, mientras que los efectos musicales fueron desarrollados por Rafael Duyós.

Desde el punto de vista argumental, la trama tiene lugar en Rivermint, un pequeño pueblo situado al este de Australia en el siglo XXI, donde se localiza al último koala de la tierra, Mofli, cuya especie se consideraba extinta desde hace años. Su existencia rápidamente despierta la codicia de varios personajes que buscan apoderarse de él, pero Mofli cuenta con una amiga humana, Corina, que lo defiende de sus acosadores (Fig. 3). Esta vive con su padre, que trabaja como pintor. A ellos se suma el pícaro Bailosolo como ayudante y administrador de la casa. Entre los antagonistas se encuentra el

empresario circense Trombonetti, y su empleado Paolo. También Mister Money, un estafador millonario francés con exageradas ocurrencias, como desviar el Sena porque le molesta la humedad. Colecciona animales disecados que caza para él un terrible cazador llamado Iván. Money tiene una nieta, Rebeca, caprichosa y mezquina.¹⁰ La conexión entre protagonistas y antagonistas la establecen personajes como el famoso investigador Doctor Fool (que descubre la existencia de Mofli) o, especialmente, Robert (Bob) Detroit, histriónico presentador que desde Nueva York presenta las noticias del *Boletín informativo de Mundovisión*.

La serie destaca el papel que los niños, las futuras generaciones, pueden tener en la protección de la naturaleza. La temática no resulta extraña al contexto de emisión:

⁸ Algunos animadores que participaron en *Mofli*, habían intervenido también en *Don Quijote de la Mancha*, como Eloy Espejo.

⁹ Ocho meses después del mes de estreno previsto, enero (Pérez Ornia, 1987).

¹⁰ El primer capítulo ("Rivermint") presenta de forma maniquea a protagonistas y antagonistas, mientras que el segundo episodio ("Mofli") da a conocer la noticia a nivel internacional sobre la existencia del koala. Este hecho ocasiona la llegada de los antagonistas a Australia y genera el conflicto que protagoniza los restantes capítulos. Salas Herrera analiza al argumento y los personajes de forma pormenorizada utilizando el esquema actancial de A. J. Greimas. Define que: "Corina (Sujeto) desea salvar (Objeto) a Mofli (Destinatario) (...) mientras que los Adyuvantes ayudarán al Sujeto a que cumpla su deseo, los Oponentes se interpondrán directa o indirectamente en el Objeto de la pequeña (Sujeto)" (Salas Herrera, 2019: 118).

durante las décadas de los años setenta y ochenta empiezan a volverse más frecuentes ciertos temas en el ámbito de las producciones infantiles en televisión, como los referentes al ecologismo. Es algo presente en series como *Heidi, la niña de los Alpes* (*Arupusu no Shōjo Haiji*, Isao Takahata, 1974), además de *David el gnomo* (Luis Ballester, 1985) o *La aldea del arce* (*Maple Town monogatari*, Takashi Kuoka, Junichi Sato et al, 1986), entre otras, series en su mayoría producidas en Japón o con el proceso de animación realizado en Asia, como en el caso de *David el Gnomo*.¹¹ *La Vanguardia* (Amela, 1985: 35) recoge las declaraciones de Enrique Nicanor, director del segundo canal de TVE, que se refiere a *Mofli* como una “digna y seria” competencia para las series de animación japonesas.

Frente a este modelo, EQUIP desarrolló la producción en España, contando con un equipo de animadores entre los que se encontraban Pepita Pardell (a cuyas órdenes, como hemos comentado, había estado Jordi Amorós en la productora Buch-Sanjuán) e incluyendo en la plantilla de forma destacada a varios autores procedentes del universo del dibujo, el cómic y la ilustración. Entre ellos se encontraba Enrique Ventura, encargado de la dirección del diseño de escenarios y personajes. También podemos destacar a Adolfo Usero, Alfons Borillo, Florenci Clavé o Marika Vila (encargados del estilo de los personajes). Esta última se refiere el laborioso proceso técnico que suponía la serie:

Cada uno de los estilistas teníamos adjudicado algo en concreto. En mi caso, me ocupaba de las chicas, fundamental-

mente de Corina, la protagonista. Como mujer, tenía adjudicada a la niña para hacerla bonita [risas]. Había un animador que te marcaba en cada secuencia las posiciones maestras del movimiento con un monigote para que pudieras dibujar al personaje. A partir de ahí venía un intercalador y hacía los dibujos intermedios. Cogía mi dibujo y lo calcaba en diferentes posiciones. Ese trabajo [...], se fotocopiaba, se pintaba por detrás y se filmaba. Varias personas hacían además la ilustración de los fondos (Marika Vila en Gracia Lana, 2019: 135-136).

Sin embargo, conforme la entrega de la serie se acercaba (condicionada además por los problemas de producción y de relación con TVE comentados), fue necesario pedir, incluso, apoyo a los más cercanos: “todos venían a ayudar de infinitas maneras: mi hija, mi marido y las familias de los demás. Venían al estudio de EQUIP y no parábamos hasta que se acababa. Ahora todo se hace por ordenador, pero en ese momento era más complicado” (Marika Vila en Gracia Lana, 2019: 135-136).

A pesar de las dificultades, la serie tuvo éxito en nuestro país. Como destaca Amorós y en base a los datos localizados en las hemerotecas de *ABC* y *La Vanguardia*, se emitió al menos durante ocho años consecutivos en TVE y fue emitida varias veces con doblaje en catalán en la desconexión territorial de TVE para Cataluña.¹² La producción de la serie en España y una buena parte del equipo de trabajo, se mantuvieron en la siguiente gran apuesta de EQUIP: la película *Despertaferro, el grito del fuego*.

¹¹ Preproducción y posproducción se realizaban en España, mientras que la producción de la animación se externalizaba a estudios radicados en Asia. Sobre el proceso de realización de series como *David el Gnomo* se puede consultar el libro de Juan José Zanoletty *Gnomos, naranjitos y mosqueperros* (2017).

¹² Jordi Amorós en Gracia Lana, 2021. En la revisión de hemeroteca de los periódicos *ABC* y *La Vanguardia*, podemos localizar emisiones en TVE en 1987, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996 y 1997. En enero de 1990 la serie se emitió de forma completa en el ciclo Cartoon-Viu, organizado en Barcelona (Lebal, 1990a: 14). En 1988 se lanzó en formato VHS por parte de Lax Video. La serie fue exportada asimismo a países como Portugal, con el nombre de *Mofli, o último koala*.

03

Despertaferro, el grito del fuego

El film fue dirigido por Jordi Amorós, que realizó el *storyboard* junto a Enrique Ventura. Isona Passola actuó como productora ejecutiva. Gracias a su trabajo la película fue coproducida entre EQUIP Produccions S.A. y la alemana Maran-Film GmbH Munich, contando con el apoyo de entidades como el Ministerio de Cultura de España.¹³ El coste de la película ascendió a más de trescientos millones de pesetas y la producción se desarrolló durante tres años, de acuerdo a Jordi Amorós y al reflejo de la información en la prensa del momento.¹⁴ La idea original y el guion corrieron a cargo de Carles Andreu y Benet Rossell, los dos escritores y artistas polifacéticos. El film comparte con *Peraustrinia 2004*,¹⁵ estrenado también en 1990, el hito de ser el primer largometraje de animación realizado en lengua catalana (Rodríguez, 1987). La

animadora Pepita Pardell, así como historietistas entre los que se encontraban Usero (estilo de los personajes y *lay-out*) Borillo o Vila (ambos dedicados también al estilo de los personajes), volvieron a participar en la composición del equipo del largometraje (Fig. 4).

El protagonista principal es Lauria (Llúria),¹⁶ un joven entusiasmado por la historia de los almogávares¹⁷ al que su profesor Don Raimundo, reconvertido en el hechí-

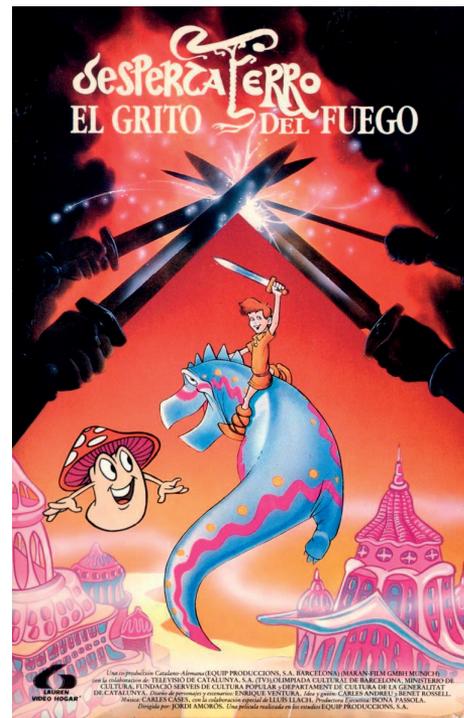


Fig. 4. Portada de la edición en VHS de *Despertaferro*, de Lauren Films Video Hogar.

¹³ En una primera instancia dicha ayuda fue denegada, como destacó Jordi Amorós en *La Vanguardia* (Rodríguez, 1987: 27). La película recibió además el apoyo de la Televisió de Catalunya (TV3), la Olimpiada Cultural de Barcelona, la Fundació Serveis de Cultura Popular, el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, el Institut Català de Finances y Catalunya Radio.

¹⁴ Jordi Amorós en Gracia Lana, 2021.

¹⁵ Dirigida por Àngel García, con guion de Joan Marimón. Historia de ciencia ficción que mantiene además en común con *Despertaferro* el hecho de que algunos de sus escenarios evocan también las formas orgánicas de la arquitectura de Antoni Gaudí.

¹⁶ Hace referencia a Roger de Lauria (de Llúria), militar que vivió entre los siglos XIII y XIV y que estuvo al servicio de la Corona de Aragón.

¹⁷ La película parte de la historia de la conocida como “venganza catalana”. La escena inicial muestra el asesinato de Roger de Flor y de unos cien almogávares a manos de los bizantinos. Los almogávares se vengaron de la afrenta y saquearon parte de Grecia. Lo hicieron con gritos de batalla como “Despertaferro”.



Fig. 5. Sombreado en las espuelas de un caballero y en la configuración de los músculos de un marinero. Efecto que Jordi Amorós indica que produce la técnica del "frosted".

cero Raimundo Lulio,¹⁸ envía cientos de años atrás en el tiempo para encontrarse con Bernat de Rocafort, segundo de Roger de Flor y comandante de los almogávares. Le acompañan dos personajes mágicos: el dragón Pitito¹⁹ y la seta Alliolí. La trama mezcla el Mediterráneo de los siglos XIII y XIV con la Barcelona del siglo XX, a la que llega un Rocafort obsesionado con reclamar la *Sagrada Família* como mausoleo propio. Rocafort se muestra como un hombre violento, poco dialogante. Se enfrenta a Lauria en varias ocasiones y termina secuestrando a Blanca, Princesa de Bizancio de la que Lauria se enamora. El guion resulta, sin embargo, un tanto complejo: personajes como los Tres Reyes Magos se

introducen al final del segundo acto, sin tener una relación directa con el resto del planteamiento, mientras que la combinación de diferentes épocas dificulta la comprensión.²⁰

La música fue desarrollada por dos referentes en la industria: Carles Cases y Lluís Llach. Las letras recayeron en los propios guionistas, Carles Andreu y Benet Rossell. Pero es en el apartado gráfico donde la propuesta resulta de mayor interés: el film no recrea arquitecturas históricas, sino que la mayor parte de las que constituyen los escenarios aparecen reinterpretadas bajo una estética propia de la obra del arquitecto catalán

Antoni Gaudí (1852-1926), cuando no se incluyen directamente edificios emblemáticos, como en el caso del *Parque Güell* o de la *Sagrada Família*.²¹ Corrieron a cargo de Enrique Ventura, que recibió un Premio Nacional de Cinematografía de la Generalitat de Catalunya por su labor en la película (La Vanguardia, 1991a: 33). Contó con el apoyo de Antoni Deu, Miguel Ibáñez, Joaquim Royo y Salvador Sans. Como se observa en el film, Blanca es la escultura de la lavandera que da nombre al pórtico situado en el lado este de la plaza del Teatro Griego del Parque Güell, la seta Alliolí es el remate de uno de los pabellones de entrada y Pitito es el dragón o salamandra que adorna la escalinata principal, uno de los iconos del recinto que se dispone recubierto con el característico trencadís gaudiano.

El estilo de los personajes fue desarrollado por Usero, Borillo o Vila, acompañados por otros nombres.²² A nivel técnico, Jordi Amorós habla de la utilización de un procedimiento que denomina con el anglicismo "frosted" y que podemos traducir

como "mate". Declara que había visto la aplicación de este proceso técnico en el cortometraje canadiense *El hombre que plantaba árboles* (*L'homme qui plantait des arbres*), dirigido en 1987 por Frédéric Back. En sus propias palabras, "consiste en un sombreado que se realiza con lápices de colores en los personajes para dar sensación de tridimensionalidad".²³ Amorós hace referencia en verdad al carácter "mate" del acetato que se colorea con dichos lápices, para producir determinados efectos. Como destaca Maureen Furniss (2016) al hablar de *El hombre que plantaba árboles*, los lápices permiten "crear líneas y variaciones en el sombreado que hubieran sido imposibles con la práctica estándar de pintar sobre celdas transparentes que se encuentra en los estudios de animación industrial".²⁴ En el caso de *Despertaferro* esta técnica se observa especialmente en los personajes. El sombreado se utiliza, sin llegar en ningún caso a la propuesta estética que supone *El hombre que plantaba árboles*, para realzar el volumen en las armaduras, vestimentas o musculaturas (Fig. 5).

¹⁸ Raimundo Lulio (Ramon Lull en catalán), filósofo de origen mallorquín, que vivió en los siglos XIII y XIV. Personalidad destacada que dominó varios campos de conocimiento. La relación con la lengua catalana y su aura enigmática lo convertían en un buen referente para el personaje de *Despertaferro*. Lulio es además una reinterpretación clara, por su condición de mago y su aspecto físico con larga barba blanca y túnica azul, del brujo de la película de animación de Disney *Merlín el encantador* (*The Sword in the Stone*, Wolfgang Reitherman, 1963).

¹⁹ La idea de un joven protagonista que surca los cielos en un dragón alado para vivir una serie de aventuras, no puede dejar de remitirnos en el contexto que analizamos a los personajes de Bastian y del Dragón Falkor de la película *La historia interminable* (*Die unendliche Geschichte*, Wolfgang Petersen, 1984), con éxito internacional. *Despertaferro* coincidió además en cartelera con la segunda parte del film, *La historia interminable 2: el siguiente capítulo* (*The Neverending Story II: The Next Chapter*, George Trumbull Miller, 1990).

²⁰ De forma más detallada, podemos observar la división del guion en varios actos. El tercer acto o desenlace centra la acción en época contemporánea, donde se enmarca el enfrentamiento final entre los dos protagonistas. La conexión entre el segundo y el tercer acto se produce cuando, de forma casual, los tres Reyes Magos aparecen en la isla de los almogávares en época medieval mientras se dirigen a la Barcelona actual. Raimundo Lulio advierte a Lauria al principio del film de que el día de Reyes es el último para que los almogávares abandonen su comportamiento negativo, pero no se aclara por qué los Reyes sustituyen a Lulio, personaje clave en la trama y que, sin embargo, solo aparece de forma muy breve en el tercer acto. La narración de aventuras se reconvierte así en un cuento de Navidad en el que Rocafort trata de dejar a los niños de Barcelona sin juguetes.

²¹ Por ejemplo, el asesinato de los almogávares se realiza en un palacio cuya fachada da al océano y que se puede observar en la huida de Rocafort. Parece una reinterpretación muy libre de obras como la *Casa Vicens* (1883-1888).

²² Como Antoni Deu, Josep-M^a Martin Sauri, J. Antoni P. Mascaró, Felip Orozco, Julio Antonio R. Poqui, Pepe Rubio y Xavi Socías.

²³ Jordi Amorós en Gracia Lana, 2021.

²⁴ En inglés en el original: "to create lines and variations in shading that would have been impossible with the then-standard practice of paint on clear cels found at industrial animation studios" (trad. a. a.).

La introducción de esta técnica es importante por lo que supuso a nivel de coste económico y de tiempo de desarrollo del film. El director destaca que una buena parte de la inversión en dinero y dedicación de los animadores (de acuerdo a Amorós, con unos sesenta dibujantes trabajando específicamente en ello durante tres años) se empleó en este intento por lograr una mayor volumetría en los personajes.²⁵ En *Despertaferro* Jordi Amorós habla además de la inclusión de un efecto de cámara al hombro.²⁶ Se observa en que la toma tiembla o resulta inestable a nivel visual, como si un cámara imaginario estuviera filmando la escena sin soporte fijo. Se aprecia especialmente en el choque final entre Lauria y Rocafort, en que ambos se enfrentan con la *Sagrada Familia* de fondo (Fig. 6)

La película demostró verdaderamente “el buen hacer de los animadores españoles” (Albert, 1992). Como refiere José Moscardó (1997: 184), se “consigue crear un sugestivo ambiente gracias al cuidado de los detalles y al empleo de colores intensos y saturados, en los que predomina la gama de los rojos y los azules”. El sistema de trabajo para lograr el resultado final fue muy costoso. Vila trabajó, como hemos comentado y al igual que en *Mofli*, en el estilo de los personajes. Ella y Alfonso Borillo tenían asignados a Lauria y Blanca, además del resto de personajes infantiles o Pitito y Allioli.²⁷ Sin embargo, el esquema de trabajo terminó roto por los plazos de entrega y, finalmente:

todos hicimos de todo. [*Despertaferro*] se tenía que entregar en un momento concreto y según recuerdo siempre hubo mucha urgencia. Funcionábamos así: trabajábamos horas y horas, casi vivíamos en el estudio (Marika Vila citada en Gracia Lana, 2019: 136).

Despertaferro se estrenó el 5 de diciembre de 1990 en los Cines Lauren de Bar-

celona en catalán (La Vanguardia, 1990: 43) y el día 21 de dicho mes en los Cines Madrid de la capital en su versión en castellano (ABC, 1990b: 99). La prensa habla de una recepción inicial del público positiva en la Ciudad Condal (La Vanguardia, 1991e: 51). Sin embargo, se mantuvo en cartel tan solo hasta la segunda semana de enero en Madrid y hasta finales de mayo de 1991 en Barcelona.²⁸ Las pocas salas de estreno y la brevísima permanencia en cartelera fuera de Barcelona nos hablan de una propuesta que terminó siendo, en palabras de Amorós, “un fracaso económico”.²⁹

Para el director, la inconsistencia del guion es una de las posibles explicaciones de la falta de éxito del film.³⁰ Sin embargo, existen razones vinculadas a su distribución y contextuales: hemos localizado tan solo su estreno en los dos cines señalados, Lauren y Madrid. Compartió asimismo cartelera con otros productos de animación internacionales que le supusieron una clara competencia. Entre ellos se encuentran películas estrenadas meses antes que *Despertaferro* pero que permanecían en proyección, como *Astérix: El golpe de menhir* (*Astérix et le coup du menhir*, Philippe Grimond, 1989),³¹ y otras que llegaron al cine de manera contemporánea. El film de Amorós coincidió en día de estreno en Barcelona con *La sirenita* (*The Little Mermaid*, Ron Clements y John Musker, 1989), mientras que *Babar en la selva* (*Babar: The Movie*, Alan Bunce, 1989), apareció en cines el 21 de diciembre, cuando *Despertaferro* lo hacía en Madrid.³² Además, la película de imagen real *Las tortugas ninja* (*Teenage Mutant Ninja Turtles*, Steve Barron, 1990), llegó a nuestro país el 30 de noviembre de 1990, apenas una semana antes que el film de Amorós.³³ De esta forma, un contexto especialmente competitivo pudo ensombrecer el posible impacto de la película del director catalán.



Fig. 6. Efecto de cámara al hombro. Conforme el personaje de Lauria asciende por la fachada de la Sagrada Familia, la cámara se tambalea de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. Se observa cómo en la primera figura tanto el edificio como Lauria se encuentran situados bastante más a la derecha que en la segunda, producto de los comentados tambaleos.

²⁵ Jordi Amorós en Gracia Lana, 2021.

²⁶ Ídem.

²⁷ Cuestionario específico a Marika Vila sobre el trabajo en EQUIP, enviado por e-mail el 18/04/2021 y respondido el 21/04/2021.

²⁸ La última aparición en la cartelera de ABC se produce el 10 de enero y en la de *La Vanguardia* el 30 de mayo de 1991. Dos años después de su aparición en cines, en diciembre de 1992, aparece referenciado su estreno en Canal + (ABC, 1992: 142). El film se distribuyó, con posterioridad a su estreno en Canal +, en formato VHS por parte de Lauren Films Video Hogar. Su edición en este formato aparece referida ya en un anuncio publicado en *La Vanguardia* el 28 de diciembre de 1991.

²⁹ Jordi Amorós en Gracia Lana, 2021. De acuerdo a los datos de Películas Calificadas que aporta el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), *Despertaferro, el grito del fuego* tuvo 56.784 espectadores y una recaudación de casi dieciocho millones: 17.971.501,6 pesetas. Si establecemos trescientos millones como posible inversión total (de acuerdo a Amorós y al reflejo en prensa fue más, pero no se concreta una cifra exacta), nos encontramos con que la recaudación habría cubierto tan solo, aproximadamente, un 6% de la inversión.

³⁰ Jordi Amorós en Gracia Lana, 2021.

³¹ Estrenada en España en junio de 1990. El ICAA refiere 154.675 espectadores, con una recaudación de 256.804,92€ (42.728.743 pesetas).

³² De acuerdo a los datos del ICAA, *La sirenita* tuvo 1.401.278 espectadores y una recaudación de 3.260.234,82€ (542.457.431 pesetas). *Babar en la selva* logró llenar 154.651 butacas y recaudó 290.923,05€ (48.405.523 pesetas). El peso de *Babar en la selva* en cuanto a competencia con *Despertaferro* fue inferior (todavía más si lo comparamos con el rotundo éxito de *La Sirenita*), pero en Madrid la película desarrollada por EQUIP tampoco logró la misma implantación que en Barcelona.

³³ El día del estreno, ABC (1990a: 107) recoge un anuncio en el que presenta al film como "¡La verdadera campeona de taquilla!", cuyos protagonistas "vienen dispuestos a arrasar en todos los cines de España". Aparece situada por *La Vanguardia* (Masó y Berrocal, 1991: 38) entre las películas extranjeras más vistas de Barcelona en enero de 1991 y como uno de los estrenos millonarios de 1990. De acuerdo a los datos que aporta el ICAA, habría aglutinado en España la cifra de 1.838.745 espectadores, más de treinta veces de los que acudieron a ver *Despertaferro*.



Fig. 7. Caricatura de parte de los componentes de EQUIP, realizada por Enrique Ventura. Archivo personal de Marika Vila.

04

Conexiones entre ambas producciones

Como destaca Marika Vila, EQUIP no dejaba de hacer honor a su nombre: “éramos un ‘equipo’ y había que cumplir fechas”.³⁴ El trabajo en animación “era una labor muy manual en la que lo mejor fue trabajar ‘encadenados’, en equipo. Me lo pasé muy bien, aunque trabajábamos muchísimo” (Marika Vila en Gracia Lana, 2019: 135-136). En ambos casos la producción no se externalizó a estudios situados fuera del territorio nacional, sino que fue desarrollada en España. Este hecho hizo que,

aunque la labor asignada a cada profesional estaba definida desde el inicio, muchos tuvieron que desarrollar partes del proceso de animación y de la aplicación del color, como hemos referido en el caso de Marika Vila. Trabajaron “en plan tropa, un poco en todo” (Fig. 7).³⁵

Tanto *Mofli* como *Despertaferro* reunieron para su realización a un equipo de trabajo que, tal y como hemos destacado, estuvo compuesto en aspectos relevantes de

la realización, como el diseño de los personajes y escenarios, por varios nombres importantes vinculados al mundo del dibujo, el cómic y la ilustración. Localizamos principalmente a aquellos relacionados con lo que conocemos como el *boom* del cómic adulto en España. Con la onomatopeya *boom* nos referimos al auge de cabeceras periódicas que centraban principalmente su contenido en historieta y que se produjo durante la segunda mitad de los años setenta y la primera parte de la década de los ochenta.³⁶ Llegaron a convivir más de veinte revistas de forma paralela en su principal punto de venta, los quioscos. Entre ellas se encontraban *Cairo*, *Cimoc*, *El Víbora*, *Totem* o *Zona 84*. De acuerdo a teóricos como Pérez del Solar (2013: 30-32), el decaimiento del *boom* se produjo a partir de 1985. Muchas de estas cabeceras fueron progresivamente cerrando y una parte de los autores que publicaban sus historias en ellas tuvieron que trabajar en otros medios desde mediados de los años ochenta en adelante. EQUIP acogió a varios de estos dibujantes.

En la película *El caballero del dragón* (1985), dirigida por Fernando Colomo, participaron guionistas y dibujantes como Alfonso Azpiri, Juan Giménez, Andreu Martín, Miguel Ángel Nieto o el propio Enrique Ventura, que tuvo un papel importante en

el diseño de aspectos clave del film. Ventura era uno de los dibujantes de *El Paps*, donde conoció a Amorós,³⁷ y aprovechó el bagaje generado en la participación de la película de Colomo para ponerse al frente del diseño de personajes y escenarios tanto en *Mofli* como en *Despertaferro*. Además de las historias firmadas junto a Miguel Ángel Nieto para la revista *El Jueves*, ambos participaron también dentro del *boom*, especialmente, en la revista *Rambla*, autogestionada de forma profesional y comercial por los propios autores. En dicha publicación intervinieron otros componentes de EQUIP presentes en ambas producciones, como Adolfo Usero (parte del grupo fundador del *magazine*) o Marika Vila, especialmente implicada en la revista. También formaba parte del equipo Florenci Clavé, colaborador en revistas como *Cimoc*.³⁸ Usero, Vila, Clavé u otros nombres que trabajaban en la productora como Alfons Borillo, tenían además en común una formación creativa en el ámbito de las agencias de historieta, que imponían un ritmo de trabajo elevado y en ocasiones repetitivo (se sometía a patrones condicionados por el género que tenían que mantenerse). Un sistema de trabajo que pudo también ayudarles a enfocar esa “labor muy manual” de la que hablaba Vila (en Gracia Lana, 2019: 135-136) en referencia a su dedicación en EQUIP.³⁹

³⁴ Cuestionario específico a Marika Vila sobre el trabajo en EQUIP, enviado por e-mail el 18/04/2021 y respondido el 21/04/2021.

³⁵ Ídem.

³⁶ Aparece estudiado en análisis como el de Francesca Lladó, *Los comics de la transición: el boom del cómic adulto 1975-1984* (2001).

³⁷ Jordi Amorós en Gracia Lana, 2021.

³⁸ Localizamos asimismo en ambos productos de EQUIP a otros historietistas, que trabajaron en el estilo de los personajes o de los escenarios. Entre ellos se encuentran: Toni Deu (Antoni Deu), que participó en revistas del *boom* como *Cimoc*; Josep María Martín Sauri, colaborador en *magazines* como *Comix Internacional*, o José Antonio Pérez Mascaró, formado en el trabajo para agencias de dibujo e historieta.

³⁹ Podemos resaltar también la presencia de Jan (Juan López Fernández), creador del personaje de Superlópez y especialmente vinculado a Editorial Bruguera. Su presencia puede explicarse en base a un interés temprano en la animación: se formó y trabajó previamente en los Estudios Macián. Además del vínculo con el cómic, destaca el papel de referentes como Pepita Pardell. Guió primero a JA en Buch-Sanjuán y más adelante trabajó con él en *Mofli* y *Despertaferro*.

05

Otros proyectos y cierre de EQUIP. Desarrollo posterior de Jordi Amorós

Más allá de los dos proyectos referidos, EQUIP desarrolló material diverso: cortometrajes o anuncios publicitarios entre los que se encontraba el incluido en la campaña *Sí Da. No Da*. Emitida en los años ochenta, tenía un contenido profundamente didáctico que buscaba mostrar las vías a partir de las que era o no posible el contagio del virus de la inmunodeficiencia humana (Fig. 8).

El final de la productora llegó en los años noventa, de acuerdo a Amorós (que

no precisa una fecha concreta), cuando la industria de la animación dejó de implicar un trabajo manual tan amplio con la llegada de la informática. El director se vinculó además con otra serie de proyectos, como la serie de animación *Koki* en el año 1996.⁴⁰ A partir del año 2000, el historietista y cineasta recibió el ofrecimiento de dirigir la serie animada basada en el personaje de *Goomer*, lo que le implicó trasladarse a Santiago de Compostela, donde permaneció tres años.⁴¹



Fig. 8. Fotograma de la animación realizada por EQUIP para la campaña *Sí Da. No Da*. Los dos personajes muestran una de las posibles vías de contagio del VIH, la reutilización de jeringuillas.

Conclusiones

Las diferencias de planteamiento en las distintas producciones muestran la adaptación de EQUIP a proyectos diversos. En el primer caso una serie de televisión emitida en TVE y en el segundo una película que se emitió en salas de cine. La productora evoluciona desde la cercanía “en una primera etapa, al trabajo de los independientes” (De la Rosa y Vivar, 1993: 39) con *Historias de amor y masacre* hasta un equipo en cuya cabeza se encontraba Jordi Amorós, con un coordinador de personajes y escenarios como Enrique Ventura y varios profesionales procedentes del universo del dibujo dedicados al diseño de personajes y escenarios. Una de las principales aportaciones de Amorós viene definida por su papel en la creación de una productora que abordara proyectos ambiciosos en el seno de la animación y por su capacidad para reunir a diferentes historietistas españoles procedentes del *boom* en torno a proyectos cinematográficos, gracias especialmente al apoyo y los conocimientos de Ventura. Comienza a plantearlo en *Historias de amor y masacre* con autores vinculados a la prensa satírica y lo desarrolla más con dibujantes relacionados con las cabeceras periódicas de los años ochenta. Amorós entendió, en base a su propia trayectoria, que las bases que otorga el dibujo, el trabajo en el ámbito de la ilustración y el cómic, resultan claves para abordar la animación.

La afirmación de que el punto de unión para los dibujantes son EQUIP y Amorós lo podemos observar si nos acercamos a la trayectoria posterior de algunas de las

principales firmas que trabajaron con él: su trabajo en este medio queda circunscrito principalmente a la productora. Así sucede en el caso de Enrique Ventura (con la excepción de su trabajo anterior en *El caballero del dragón*), Florenci Clavé, Adolfo Usero o Marika Vila.

El éxito de *Mofli, el último koala* pudo condicionar el abordaje de un proyecto como *Despertaferro, el grito del fuego*, tanto en lo que respecta a la ambición económica como en lo relativo a los aspectos técnicos. Si en *Mofli* Amorós se vio obligado a seguir una producción más canónica al tratarse de un formato de serie pensada desde su origen para su emisión en TVE, en *Despertaferro* pudo modelar un proyecto más personal en un formato de largometraje, en el que experimentó a nivel técnico. Solo para este último se llegaron a realizar sesenta mil dibujos, de acuerdo a la revista *Cultura* (1990), editada por la Generalitat de Catalunya. Una cifra posible teniendo en cuenta los más de cien nombres relacionados con aspectos de animación acreditados en el film. Sin embargo, con la excepción de la introducción en la plataforma Videoclub Imagenio de *Mofli* a partir de 2009, ni este ni *Despertaferro* han sido reeditados para su consumo doméstico desde la década de los noventa y solo recientemente parece considerarse el trabajo de Amorós: en 2017 recibió el Premio a la Trayectoria en la Mostra Internacional de Cine d'Animació, Animac y en 2020 fue incluido como miembro de honor en la Acadèmia del Cinema Català.

⁴⁰ Se reproducía dentro de *Big Bag*, programa emitido en el canal de dibujos animados Cartoon Network.

⁴¹ Jordi Amorós en Gracia Lana, 2021. Coincidiendo con el confinamiento domiciliario decretado en España con motivo de la crisis producida por el coronavirus COVID-19 en abril de 2020, Amorós difundió a través de su propia cuenta de Instagram la serie de animación *Mister Simple*. En el territorio del humor gráfico y la historieta ha seguido a lo largo de su trayectoria publicando en diferentes revistas. Una de sus colaboraciones más recientes es la que realiza en *Mongolia* desde el año 2013.

Referencias bibliográficas

ABC, 1987a, "Televisión", *ABC*, 30 de septiembre de 1987, p. 119.

ABC, 1987b, "Televisión", *ABC*, 23 de diciembre de 1987, p. 158.

ABC, 1990a. "Espectáculos", *ABC*, 30 de noviembre de 1990, p. 107.

ABC, 1990b. "El grito del fuego", *ABC*, 21 de diciembre de 1990, p. 99.

ABC, 1991. "Espectáculos", *ABC*, 10 de enero de 1991, p. 82.

ABC, 1992. "Radio televisión", *ABC*, 9 de diciembre de 1992, p. 142.

ALBERT, Antonio, 1992. "Despertaferro", *El País*, 9 de diciembre de 1992, https://elpais.com/diario/1992/12/09/radiotv/723855609_850215.html [Acceso: abril, 2021].

AMELA, Víctor M., 1985. "Con 'Mofli, el último koala' el dibujo español se emancipa de los japoneses", *La Vanguardia*, 13 de junio de 1985, p. 35.

ASIÓN SUÑER, Ana, 2018. "*Historias de amor y masacre* (1979): una crónica de la otra España franquista", en GRACIA LANA, Julio Andrés y ASIÓN SUÑER, Ana, *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*, Zaragoza: Prensas de la

Universidad de Zaragoza, pp. 381-386.

CANDEL, José María, 1993. *Historia del dibujo animado español*, Murcia: Filmoteca y Editora Regional de Murcia.

CULTURA, 1990. "L'últim producte pendent d'estrena. 'Despertaferro', un homenatge a Catalunya, a Barcelona i al geni creatiu de Gaudí", *Cultura*, 57, mayo 1990, s. p.

CURIEL, Álvaro, 2016. "Una película, una marca". *En Academia. Revista del cine español*, 219, p. 52.

DE LA ROSA, Emilio y VIVAR, Hipólito, 1993. *Breve historia del cine de animación en España*, Teruel: Animateruel.

EL PAÍS, 1987. "'Mofli, el último koala', nueva serie española de dibujos animados", *El País*, 30 de septiembre de 1987, https://elpais.com/diario/1987/09/30/radiotv/559954803_850215.html [Acceso: abril, 2021].

FURNISS, Maureen, 2016. "Ottawa Animation Festival 40th Anniversary Look-Back: 'The Man Who Planted Trees'", *Cartoon Brew*, 08 de noviembre de 2016, <https://www.cartoonbrew.com/events/ottawa-animation-festival-40th-anniversary-look-back-man-planted-trees-142378.html> [Acceso: abril, 2021].

GRACIA LANA, Julio, 2021. *Entrevista a Jordi Amorós* (realizada por teléfono el 20/01/2021).

GRACIA LANA, Julio Andrés, 2019. *Las revistas como escuela de vida. Diálogos sobre el cómic adulto* (1985-2005). León: Universidad de León y EOLAS Ediciones.

HUMORISTÁN, s. f. "JA", en *Humoristán*, <http://humoristan.org/es/autores/ja/> [Acceso: abril, 2021].

LA VANGUARDIA, 1990, "Estreno del más ambicioso filme catalán de dibujos animados", *La Vanguardia*, 6 de diciembre de 1990, p. 43.

LA VANGUARDIA, 1991a. "'Boom, Boom' logra tres de los Premis Nacionals de Cinema de la Generalitat", *La Vanguardia*, 29 de enero de 1991, p. 33.

LA VANGUARDIA, 1991b. "Baloncesto espectáculo y cierre de la temporada 1990-1991", *La Vanguardia*. Suplemento de Fin de Semana, 23 de mayo de 1991, p. 7.

LA VANGUARDIA, 1991c. "Cartelera", *La Vanguardia*, 30 de mayo de 1991, p. 51.

LA VANGUARDIA, 1991d. "Cartelera infantil", *La Vanguardia. Revista*, 4 de junio de 1991, p. 9.

LA VANGUARDIA, 1991e. "El Verdi proyectará cine para niños en una de sus salas", *La Vanguardia*, 20 de junio de 1991, p. 51.

LEBAL, Ferrán, 1990a, "Dibujos animados y animación hasta el sábado en Cartoon-Viu", *La Vanguardia. Fin de Semana*, 18 de enero de 1990, p. 14.

LEBAL, Ferrán, 1990b. "'Despertaferro', novedad espectacular", *La Vanguardia*, 13 de diciembre de 1990, p. 15.

LLADÓ POL, Francisca, 2001. *Los comics de la Transición: el boom del cómic adulto 1975-1984*, Barcelona: Glénat.

MANZANERA, María, 1992. *Cine de animación en España. Largometrajes 1945-1985*, Murcia: Universidad de Murcia.

MASÓ, Ángeles y BERROCAL, Ricard, 1991. "El cine vuelve a ser el espectáculo preferido de los barceloneses", *La Vanguardia*, 1 de febrero de 1991, p. 38.

METAUTE, Lorena, 2017. Jordi Amorós "Ja": "El talento del cine ahora está haciendo series", en Segre.com. https://www.segre.com/es/noticias/lectura/entrevista/2017/02/26/jordi_amoros_el_talent_del_cinema_ara_esta_fent_series_13049_1678.html [Acceso: abril, 2021].

MOSCARDÓ GUILLÉN, José, 1997. *El cine de animación en más de 100 largometrajes*, Madrid: Alianza Editorial.

PÉREZ DEL SOLAR, P., *Imágenes del desencanto. Nueva historieta española 1980-1986*, Madrid, Iberoamericana, 2013.

PÉREZ ORNIA, José Ramón, 1987. "TVE audita y rechaza la producción de dibujos animados 'Mofli, el último koala'", *El País*, 16 de enero de 1987, https://elpais.com/diario/1987/01/16/radiotv/537750003_850215.html [Acceso: abril, 2021].

RIERA PUJAL, Jordi, 2019. "JA: 'El dibujo tiene que armonizar y supeditarse a la idea, que es lo más importante'", en *Humoristán*, noviembre de 2019, <http://humoristan.org/es/articulos/entrevista-aja-el-dibujo-tiene-que-armonizar-y-supeditarse-a-la-idea-que-es-lo-mas-importante/> [Acceso: abril, 2021].

RODRÍGUEZ ESCUDERO, Susana, 2017. *El dibujo animado en España hasta 1975: los estudios Macián y proyectos cinematográficos de Francisco Macián*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

RODRÍGUEZ, Marino, 1987. "'Despertaferro!', un filme de dibujos animados con escenografía gaudiniana", *La Vanguardia*, 11 de septiembre de 1987, p. 27.

SALADO, Ana, 1984. "¡CarcaJAdas? No, gracias", *Rambla*, 14, pp. 71-73.

SALAS HERRERA, Oliver, 2019. "Educación sobre los derechos del animal en la serie de animación española *Mofli, el último koala* (1987)", en Escobar Borrego, Francisco Javier y Ballesteros-Aguayo, Lucía (ed.). *Educación en valores en los albores del siglo XXI: pensamiento estético-filosófico y comunicación*, Sevilla: Ediciones Egre-gius, pp. 110-135.

SERRA, Xavi, 2017. "'Historias de amor y masacre', la película que Marta Ferrusola va vetar", *ara.cat*, 1 de marzo de 2017, https://www.ara.cat/cultura/Historias-masacre-pelicula-Marta-Ferrusola_0_1751824859.html [Acceso: abril, 2021].

SICILIA, Manuel, 2016. "Algo pasa en España", en *Academia. Revista del cine español*, 219, pp. 24-25.

ZANOLETTY, Juan José, 2017. *Gnomos, naranjitos y mosqueperros*, Madrid: Diábolo.

© Del texto: Julio Gracia Lana.

© De las imágenes: Ediciones Amaika, Enrique Ventura, EQUIP, Jordi Amorós, Jordi Riera y Lauren Films Video Hogar.