

SUEÑOS DE TAY-PI. REDESCUBRIENDO LA REVISTA MUSICAL DE ANIMACIÓN

TAY-PI'S DREAMS.
REDISCOVERING THE ANIMATED MUSICAL REVUE

RESUMEN

Este artículo analiza la película *Sueños de Tay Pi* (1951), dirigida por Franz Winterstein para la productora Balet y Blay, a raíz de la reciente proyección de una copia conservada en Filmoteca Española. Comparando esta versión con dos documentos inéditos como el tratamiento original y el guion técnico de Winterstein podemos valorar las diferencias entre versiones y las intenciones personales del autor, que se encontró con numerosas dificultades de producción. También comprobaremos que la película sí tuvo una distribución comercial, contrariamente a lo que se pensaba. Todo ello nos permite reconsiderar una obra insólita que a pesar de los problemas referidos intentó abrir caminos nuevos en el cine de animación español, con una propuesta arriesgada y moderna.

ABSTRACT

This paper analyzes the film *Sueños de Tay Pi* (1951), directed by Franz Winterstein for the production company Balet y Blay, as a result of the recent showing of a copy preserved in the Spanish Filmoteca. Comparing this version with two unpublished documents such as the original treatment and the technical script by Winterstein's, we can assess the differences between versions and the personal intentions of the author, who experienced numerous production difficulties. We will also verify that the film did have a commercial distribution, contrary to what was thought. All this allows us to reconsider an unusual work that, despite the aforementioned problems, tried to open new paths in Spanish animated cinema, with a risky and modern proposal.



ÁLEX MENDÍBIL

Universidad Camilo José Cela,
Madrid

Álex Mendíbil (Gijón, 1973) es doctor en Comunicación Audiovisual por la UCM, investigador y guionista. Sus áreas de interés son el cine de culto, la animación y el análisis narrativo. Ha escrito formatos de ficción y documental para televisión como *Camera Café*, *Sin novedad*, *Óxido Nitroso*, *Cómicos* o *Radiophobia*. Es además autor de varios libros y artículos en revistas especializadas sobre cine y televisión. Actualmente imparte clases de guion en el Grado de Cine y Ficción Audiovisual de la Universidad Camilo José Cela y trabaja con Filmoteca Española en la programación de «Sala:B».



PALABRAS CLAVE:

Sueños de Tay-Pi, Franz Winterstein, Balet y Blay, animación, musical, cine, guion.

KEY WORDS:

Tay-Pi's Dreams, Franz Winterstein, Balet y Blay, animation, musical, film, script.

DOI:

<https://doi.org/10.4995/caa.2023.18087>

Introducción

En el número 2 de *Con A de Animación*, la investigadora Nuria Nadal i Rovira calificaba *Sueños de Tay-Pi* de “misteriosa”, refiriendo la escasa información que existía entonces sobre la película y su oscura carrera comercial (Nadal i Rovira, 2012: 129). Se argumentaba que, junto a los problemas derivados de *Alegres vacaciones* (Arturo Moreno, 1948), el film puso cierre a la producción de la compañía barcelonesa Balet y Blay, responsables de la histórica y fundacional *Garbancito de la Mancha* (Arturo Moreno, 1945). Tras la proyección de una copia de *Sueños de Tay-Pi* en 35 mm conservada en los archivos de Filmoteca Española, dentro de las sesiones de «Sala:B» en diciembre de 2021, y el acceso a nuevos documentos e informaciones, podemos hoy tener una idea más precisa de esta insólita propuesta y su desconocido alcance. Si bien sería justo clasificar *Alegres vacaciones* como una secuela continuista y conservadora respecto a los méritos de *Garbancito*, en este artículo nos proponemos demostrar que *Sueños de Tay-Pi* se desmarca de ambas formal y narrativamente, apostando por un modelo de animación menos clásico y popular, de clara vocación libérrima y dirigido a un público más amplio y cosmopolita. Analizaremos esta versión comparándola con el

tratamiento y el guion original, para dilucidar las intenciones del director y guionista Franz Winterstein, a quien debemos la autoría de esta película única en el cine de animación español.

La versión de *Sueños de Tay-Pi* proyectada en el Cine Doré de Madrid es una copia estándar 35 mm de 1.585 metros en Dufay-color, depositada por un particular en el año 2001 en Filmoteca Española. De esa copia se obtuvieron, en un laboratorio especializado en 2002, un duplicado negativo de imagen y un negativo de sonido. Finalmente se obtuvo otra copia estándar, posiblemente incompleta pero que corresponde al material recuperado (1.585 metros/ 57' 46"). A la copia le faltaba la cabecera con el título, pero esa cabecera fue añadida a partir de un material en blanco y negro. También se observan cortes abruptos en algunas escenas con diálogos o acciones incompletas. Las partes de imagen y sonido que faltan corresponden principalmente a los finales de rollo, que habitualmente son los que más se deterioran con las proyecciones. Actualmente, en Filmoteca Española está pendiente una futura restauración digital de la imagen y el sonido de esta original producción de Balet y Blay.



Fig. 1. Fotografía de un fotograma de la copia en 35 mm de *Sueños de Tay-Pi*. © Álex Mendíbil.

01

La producción de *Sueños de Tay-Pi*

Balet y Blay, S.L. era una distribuidora de cine fundada en Mallorca en junio de 1938 por José María Blay Castillo y Ramón Balet Raurich. Ambos gestionaban además la productora Cinedía, S.A., con la que produjeron dos comedias en 1940: *Julieta y Romeo* (José María Castellví) y *Rápteme usted* (Julio de Flechner). Balet y Blay, S.L. se dedicaba principalmente a distribuir cine extranjero, sobre todo italiano, para lo cual debía obtener permisos de importación que se lograban entonces produciendo cine nacional. Este es el motivo principal que se apunta como origen de los tres largometrajes de animación

por parte de los propios empleados de la compañía. De esta manera surgen en 1945 y 1948, *Garbancito de La Mancha* y la secuela *Alegres vacaciones*, ambas dirigidas por Arturo Moreno: “La primera con gran éxito de público y de crítica en general, la segunda, por el contrario, con un guion pobre y una animación hecha apresuradamente” (Manzanera, 1992: 77).

Para esta tercera película no podrán contar con Arturo Moreno, contratado por el Ministerio de Educación venezolano para dirigir una revista pedagógica infantil (Candel, 1993: 57). Fernando Aguilo,

animador de Balet y Blay, recuerda que el dibujante Salvador Mestres del equipo de Hispano Grafic Films, empezó a trabajar en una película de circo, pero los trabajos se interrumpieron y Mestres desapareció (Manzanera, 1992: 79). Es entonces cuando entran en el proyecto Los Vieneses, como se conocían popularmente a Artur Kaps y Franz Johan, director y actor principal de una compañía de vodevil del mismo nombre que recorría entonces los teatros del país. Los trabajadores de Balet y Blay no se explican esta intromisión, aunque reconocen que gracias a ellos entró dinero en la producción y se pudieron contratar más animadores (idem).

En cuanto al director, Franz Winterstein tampoco era un principiante como se había dado a entender. Había escrito el guion del vodevil *Noches de Viena* para la compañía de Artur Kaps en la década de 1940, con diálogos de Manuel Tamayo, aunque no se tenía constancia de su relación con el cine y menos aún con el cine español. En realidad, Winterstein había llegado a España mucho antes para dedicarse a la escritura de guiones con el pseudónimo de W. Francisco o Wenceslao de Francisco. Fue acogido probablemente como judío exiliado de la Alemania nazi por la productora Inca, una de las empresas que se crean en Barcelona con gestores de origen judío. Winterstein trabaja como co-guionista en las producciones españolas como *Vidas rotas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1935) y *El malvado Carabel* (Edgar Neville, 1935). Si bien la procedencia judía de Winterstein no se puede asegurar (González, 2013: 24), queda claro que su oficio era la escritura, que venía ejerciendo desde principios de los 30 en Alemania.

Según los documentos consultados en el Archivo General de la Administración, la fecha de comienzo de rodaje consta en el 22 de marzo de 1949 y la de terminación el 14 de noviembre de 1951. El guion original fue inscrito como "Oh, Mi Carai Kiki.

La revista de la Jungla" el 3 de diciembre 1948, pero se solicitó un cambio de título a *Sueños de Tay-Pi* en 1951.¹

Respecto a los animadores que ponen en marcha la película, se contó en principio con Armando Tosquellas como técnico de animación, antiguo colaborador de Arturo Moreno. Aunque no duró mucho en el puesto ya que la producción de la película, según los propios trabajadores, fue un completo desastre, tanto creativa como laboralmente. Los animadores se quejan de que apenas conocen o que no entienden el argumento de Winterstein, que sufre además cambios continuos. Según la animadora Pepita Pardell, el equipo de las dos partes de *Garbancito* estaba acostumbrado al trabajo serio y formal de Arturo Moreno y los métodos de trabajo de Franz Winterstein diferían mucho. Todo el equipo vio venir el desastre mucho antes del estreno, "cada día cambiaba lo que había dicho el día anterior. Pero era el director. Siempre iba bebido, o a menos lo parecía." (Pardell, 2015: 13). Algo similar se desprende de este retrato de Winterstein aparecido poco después en *La Vanguardia*: "Franz se declaraba alemán por la mañana, por la tarde austriaco y de noche checo. Tenía para el vino una capacidad de odre y era un virtuoso de la linterna mágica" (Ero, 1962: 20).

Por otro lado, las condiciones de trabajo eran bastante penosas, incluso se utilizaban hojas de acetato recicladas de *Garbancito* para ahorrar, según la animadora auxiliar Ana María Morant Intxausti.² Para colmo, Blay era un jefe muy autoritario: "cuando él entraba nos poníamos todos de pie", recuerda Aguilo (Manzanera, 1992: 206). En lo que todos coinciden es que se reunió a un equipo muy joven, algunos menores de edad, con tal ilusión autodidacta que se creó un ambiente de camaradería inolvidable. En ese equipo precisamente debutaría Francisco Macián como asistente de animación, futuro fundador de los Estudios Macián.

Como en los dos largometrajes anteriores de Balet y Blay, el tiraje de las copias se realizaría mediante el proceso de Dufay-Color, un invento francés que para

José María Blay mejoraba el resultado del Tecnicolor y que se esforzó personalmente por implementar en España.

02

Comparación de la película con el tratamiento original

En la Biblioteca Nacional se encuentra un tratamiento firmado por Franz Winterstein en Madrid el 21 de noviembre de 1948 y titulado “¡Oh, mi Karai-Kiki! La revista de la jungla. (Argumento original para una película de dibujos de largo metraje)”³

Incluye los personajes, el argumento principal y algunos diálogos de la película *Sueños de Tay-Pi*. Este es por tanto el origen del proyecto, una historia que Winterstein registra como autor y que finalmente dirigirá. Tras la portada hay una relación de



Fig. 2. Carteles alternativos de promoción de Sueños de Tay-Pi.

personajes que “actúan en esta ‘animada’”, donde aparecen los nombres de los protagonistas, salvo el volcán que se llama “Carai”, en vez de Bum-Bum como en la película. Los desajustes con la grafía de Karai son constantes en los archivos, en documentos y hasta en la prensa, aunque damos por buena la versión con K acabada en I, la que más se usa en este tratamiento.

Karai-Kiki es una isla perdida en el Pacífico, un paraíso para millones de animales que antes de la guerra vivían en libertad. Cuando los ejércitos de los Bichos Blancos —así se denomina a los humanos— invadieron la isla, instalando un campo de aviación y un teatro de revista para animar a los soldados, los animales se tuvieron que retirar a la selva. Finalizada la guerra, los ejércitos y los artistas abandonan la isla, momento que aprovechan Moo, un viejo simio, y su secretario Bobalicón para investigar el teatro y el bar donde se divertían y emborrachaban los invasores. El despreciable Cóndor, representante de la autoridad en la isla, les interrumpe y acusa a Moo de ser un colaboracionista trabajando para los humanos. El Cóndor le lleva a juicio y Moo se defiende alegando que intentaba descubrir “el secreto de la alegría de los Bichos Blancos”: la Revista, para poder montar una igual en la jungla. El poderoso volcán Karai interviene para apoyar a Moo, por lo que el Cóndor acepta darle la libertad provisional a condición de que organice la Revista de la Jungla en cien días. Mi, biznieta de Moo, vendrá en su ayuda y le presentará al vanidoso director Sim, con quien emprenderá una búsqueda de talentos. La empresa no será fácil para Moo: la envidia de su biznieta hacia la vedete principal, la pantera Negri, y el recuerdo de Lola, la cantante humana devorada por

un cocodrilo, le harán tocar fondo y tener deseos de venganza impropios de un animal. Cuando Bobalicón anuncia que Moo ha muerto, los animales se reconcilian por fin y cantan al unísono en honor del viejo simio que tanto luchó por su felicidad.

En líneas generales, el argumento del tratamiento se mantiene prácticamente igual en la película, cambiando el teatro por una carpa de circo, quizá para aprovechar el trabajo inicial de Mestres. Lo que no queda muy bien definido en el film es el gran escenario que Sim encontrará para su revista, en sustitución del teatro/circo de los humanos que no le parece digno. El tratamiento le da una importancia especial:

la maravilla que habían construido los Bichos no era para el teatro, sino para la guerra: el escenario inmenso del campo de aviación, el puerto blanco con su malecón que avanza sobre el mar y en la punta más lejana, el faro, que casi por milagro todavía funciona (Winterstein, 1948: 5)

Lo que sigue tampoco ofrece grandes cambios: la presentación del director Sim con su ballet de luciérnagas —libélulas en el tratamiento— y la llamada a las lechuzas que buscan talento. El sexteto de elefantes de la película, una de las escenas de animación más interesantes del film, no está en el tratamiento original. En su lugar se describen otros espectáculos que Moo valora como posibles números para su revista: “Cadenas de patos salvajes trenzando arabescos alrededor del gran disco rojo de la luna” y “Surrealista tela de araña, con las hebras de su tejido relucientes por el rocío de la noche. Por los sutiles hilos, avanzan sonámbulas mariposas multicolores manteniendo el equilibrio

con las alas desplegadas” (Winterstein, 1948: 4). Con esta y otras descripciones llenas de colorido y fantasía animal y vegetal, el tratamiento anticipa una película donde predomina la experiencia visual y sensorial sobre la narración, con animales exóticos, colores brillantes y las sublimes sonoridades de la vegetación.

Las relaciones entre los personajes son también muy similares: Mi queriendo ser primera vedete, Sim egocéntrico y haciéndole caso omiso, Bobalicón como conspirador secundario, y Moo obsesionado con Lola, la estrella desaparecida de la compañía de artistas. En el tratamiento se subraya más su problema con la bebida, un conflicto que será decisivo en su desgracia final. Es muy curiosa la peculiar atracción de Bobalicón hacia Moo, apuntada muy sutilmente en el tratamiento y en la película. En el tratamiento, Moo señala que Bobalicón no se fijaba en Lola porque a él “las hembras no le dicen nada” (Winterstein, 1948: 9). En la película veremos a Moo borracho moviendo las caderas y a Bobalicón mirándole embobado y diciendo que se contonea mejor que Lola. Se deja entrever que Bobalicón es homosexual, un personaje típico de la revista, pero desde luego una rareza en el cine infantil de animación. El personaje de Kikí, el ave compositor, resulta confuso en ambos casos, parece tener una capacidad sobrenatural para invocar el espíritu de la selva, un himno donde flora y fauna armonizan.

La subtrama de Lola y el cocodrilo está mejor contada en el tratamiento, ocupando varias páginas, pero básicamente es la misma. Moo intenta recordar la canción que Lola cantaba para que su bizneta triunfe como vedete, y escucha al

cocodrilo Co cantándola. Así Moo descubre que el cocodrilo se comió a Lola, lo que desata sus deseos de venganza que, unidos a la bebida, hundirán al personaje en su particular infierno.

El tercer acto contiene variaciones interesantes, matices que se pierden en la película y que desdibujan la premisa original de Winterstein. Por un lado, en el texto Kikí le dice a Sim que la canción de Lola no es apropiada para la revista, y no porque Mi cante mal, sino porque es una canción de los humanos y no de los animales (Winterstein, 1948: 11). Eso motiva que Sim busque a la pantera Negri y a su canción especial, sin letra en lenguaje humano, tan solo con sílabas, sonidos simples. Este himno parece despertar al final a toda la selva, uniéndoles en un coro emocionante y reconciliador. Y es precisamente ese espíritu musical el que parece redimir a Moo, dándose cuenta de que la bebida y la venganza son creaciones humanas perniciosas incompatibles con “el animal que sólo mata por hambre” (Winterstein, 1948: 16). Este auténtico manifiesto animalista y pacifista ilumina la historia con un propósito muy claro y relevante, aportando una coherencia al relato que la película no posee. Es más, en el tratamiento, Moo muere entre temblores al ser consciente de sus despreciables actos. La selva renuncia entonces a tener su revista y convierte el escenario en un mausoleo en homenaje a Moo, que se sacrificó por cambiar profundamente el espíritu de la isla. En una trágica y emotiva escena final, Bobalicón se queda solo mirando el mausoleo de su querido maestro mientras las termitas destruyen el escenario.

03

Comparación de la película con el guion técnico

El guion definitivo de *Sueños de Tay-Pi* se encuentra en los Archivos Generales de la Administración bajo el epígrafe AGA 21 – 05967, con los preceptivos documentos de presentación a los organismos oficiales que entonces gestionaban la industria cinematográfica. Se trata de un guion técnico de 209 páginas encuadradas a una cara y divididas en dos columnas al estilo clásico: la de imagen a la izquierda y la de música y diálogos a la derecha. Está firmado de nuevo por Franz Winterstein⁴ como autor del argumento original y diálogos, con música y letra de las canciones de Artur Kaps. El título mecanografiado y tachado luego a lápiz es “Oh mi Caray Kiki (La Revista de la Selva)”, apareciendo *Sueños de Tay-Pi* escrito a mano en letras grandes. Aparece fechado en 1951 y es el documento más próximo a la realización de la película que tenemos. Incluye una relación muy similar de personajes de la “animalada” —ahora el volcán ya es doble, los Bum-Bum— y unas fichas técnicas y artísticas con novedades. José María Blay aparece solo como director, y Winterstein como “director colaborador”. Salvador Mestres aparece aquí como realizador y primer dibujante —en los créditos de la película no está—. Y en la ficha artística encontramos a la Orquesta Filarmónica de Barcelona, a la soprano Victoria de los Ángeles, al maestro pianista Iturbi, al conjunto vocal de las Hermanas Russell, y las orquestas Balcells, Planas y Casas Augé. Ninguno de estos nombres aparecerá en los créditos definitivos de la película.

El guion está compuesto por doce “complejos”, una agrupación de escenas que

no siempre guardan la unidad temática propia de una secuencia, incluyendo en ocasiones más de cien escenas en distintos escenarios y con distintos personajes. Cuanto más avanza el guion, más indefinidos se vuelven estos complejos, saltando entre varias tramas sin mucho concierto. En este sentido es un documento bastante confuso, a lo que se añade la dificultad para localizar pequeñas escenas sin encabezamiento, definidas tan solo por el tipo de plano: general, corto, medio, o *travelling* y una somera descripción inicial. Ya desde las primeras páginas del Complejo I se constata que, a pesar de llamarse guion técnico, no corresponde punto por punto a la película conservada, habiéndose simplificado bastante el ambicioso desglose de planos previsto. En la columna derecha se incorporan las letras de las canciones, al menos de las principales.

Tampoco todos los diálogos que escuchamos en la película se encuentran aquí, de lo que se deduce que algunos fueron ocurrencias incorporadas durante el doblaje —por ejemplo, el divertido diálogo entre los pilotos: “—¿En qué piensas? — Pienso en Lola ¿y tú? — No pienso en nada, soy filósofo”; o Bobalicón sorprendido del contoneo de su maestro: “¡mejor que Lola!”—. Otros añadidos de tipo explicativo, a veces en off, tratan de sustituir torpemente escenas que no llegaron al montaje o clarificar ambigüedades —como la voz en off que explica la reacción de los volcanes ante el juicio: “Los Bum-Bum le dan la razón y le protegen, ¿tendrá razón el viejo Moo?”.

De la misma forma, hay hallazgos de animación en la película que no se incluyen en este guion, como el giro de cámara de 90° que pasa de encuadrar el rostro de Sim al reflejo de este sobre la superficie del agua. Ese plano, tan original y significativo de un personaje narcisista como Sim, no aparece detallado en el Complejo IV. A partir de la escena 42 de este bloque, en la página 50, las diferencias entre el guion y la película van en aumento. No solo faltan bastantes escenas, sino que algunas aparecen montadas en otro orden en la película; como la escena 56 del Complejo IV, el trío de jirafas que enroscan sus cuellos, que en el montaje final se coloca más de quince minutos después.

Lo cierto es que el guion técnico parece perder el norte muy pronto, encadenando escenas musicales espectaculares pero desconectadas de la trama principal: mariposas sonámbulas atrapadas en una tela de araña que suena como un arpa, ardillas haciendo malabares con cocos, flamencos rosas cantando un tango, o “Kikí lanza unos rayos que provocan la absoluta sumisión de los elementos musicales sometidos a su dominio demoníaco (Algo como el Paganini de la selva)” (Winterstein, 1951: 62). Otro indicio claro del grado de anarquía que estaba alcanzando el guion de Winterstein es el Complejo XI, que incluye un gráfico con series de números dispuestos en forma piramidal titulado “cuadro del número de salto montaños (estilo árabe)”, para explicar una complejísima coreografía a ritmo de “samba montañesa”, con “28 chivos de fantasía con unos cuernos tres veces retorcidos y de tamaño desmesurado, con pelo blanco y negro magníficamente ondulado, como si saliesen del

peluquero” y nueve trampolines (ibidem, 154). La secuencia acaba con Sim cayendo al mar, rodeado de pulpos gigantes, peces multicolores, y doce elefantes yendo a salvarle, succionando con sus trompas hasta bajar el nivel del agua. Todo ello en casi veinte páginas de guion.

Sorprende también que una escena muy compacta de la película, la presentación de la familia del cóndor y la macabra canción de los polluelos, no aparece ni en el tratamiento ni en el guion técnico. Lo mismo ocurre con la canción cómica de los pájaros Zas y Zas, una idea que parece muy propia de Los Vieneses, cantada con aquel acento extranjero característico de Franz Johan y Gustavo Re, y ausente en ambos documentos.

El tercer acto, Complejo XII del guion, se reconduce un poco y recupera la premisa del tratamiento, aunque sin la coherencia de aquel. Por el camino se ha perdido la idea del himno selvático sanador y ahora Moo no muere, está escondido y reaparece por sorpresa tirándole un coco a Bobalición, que exclama “¡Fin!”.

Todos estos desajustes invitan a pensar que en algún momento de la producción el guion técnico dejó de ser la herramienta principal para continuar la película y que se intentó recomponer con el material que había de la mejor manera posible. Así de elocuente resulta el cambio de una frase de guion donde Moo afirmaba que un director era “un loco que ve lo que nadie ve y lo hace ver a los demás” (Winterstein, 1951: 39). En la película Moo dirá algo diferente, que un director es “un loco que ve lo que nadie ve y que lo hace mal”.

04

Distribución y repercusión

Otro de los enigmas que rodeaba a *Sueños de Tay-Pi* era su aparentemente frustrada carrera comercial. Hasta el momento se pensaba que solo se había estrenado en Barcelona el 22 de diciembre de 1952, en el cine Avenida de la Luz a las 11 de la mañana, como indica un anuncio aparecido en *La Vanguardia Española*. Pardell aseguraba que “era un cine bastante malo, pero la película también era mala, el color no tenía calidad y el ritmo era tan desigual... No fue casi nadie al estreno, ni siquiera recuerdo bien cómo terminaba” (Manzanera, 1992: 205). Al no haberse encontrado críticas o reseñas en la prensa de la época, se dedujo que ese fue el principio y fin de la distribución de la película. Aunque Balet y Blay siguió funcionando como distribuidora, no volvieron a producir más películas de animación y despidieron a todo el equipo de dibujantes y técnicos, al parecer de manera poco amistosa (Candel, 1993: 59-60; Manzanera, 1992: 203). Así que *Sueños de Tay-Pi* se encuadra en el ocaso de lo que Emilio de la Rosa denomina primera edad de oro de la animación española (Bendazzi, De la Rosa, 2003: 474-484).

Casi dos años antes, en enero de 1951, la productora había tratado de conseguir de la Junta de Superior de Orientación Cinematográfica la calificación de “Interés Nacional” que habían obtenido con *Garbancito*. Sustentaban su petición en el esfuerzo técnico que había supuesto *Sueños de Tay-Pi*, en la falta de antecedentes y en la “importante cantidad de divisas que Garbancito ingresó en España”.⁵ descono-

mos qué versión se presentó, ya que la fecha de final de producción que consta es de noviembre de ese mismo año. Por unanimidad, la Junta rechazó la petición, aduciendo que reconocían el mérito técnico y el esfuerzo, pero que en la película “no concurren valores espirituales ni principios morales o políticos”⁶ que requiere tal galardón. En los informes de los vocales se pueden leer críticas a la deficiente dirección, guion, o interés general del film.

Sueños de Tay-Pi fue presentada finalmente a la Junta para su clasificación el 9 de enero de 1952, con una copia definitiva de nueve rollos y 2.349 metros, obteniendo la de “Tolerada a menores” y una categoría de segunda.⁷ A partir de ese momento, la película comienza su distribución en cines, como hemos podido comprobar en diversas hemerotecas. Es cierto que no parece una gran campaña de distribución: se trata de cines de provincia y a menudo en programa doble con otros títulos de Balet y Blay, con pequeños anuncios en prensa y ninguna repercusión crítica, pero estuvo circulando varios años por las carteleras de Asturias (19 de diciembre de 1953, Teatro Robledo de Gijón),⁸ Cantabria (4 de enero de 1954, Sala Narbón),⁹ Galicia (3 de noviembre de 1954, Cine Avenida de Orense),¹⁰ 15 de junio de 1955, Cine Goya de Santiago)¹¹ y Burgos (12 de septiembre de 1956, Cine Cerdón).¹² Lo que demuestra que Balet y Blay distribuyó la película con normalidad por varios cines del noroeste de España, durante al menos cinco años.

CINE AVENIDA DE LA LUZ
 ¡NO OLVIDE ESTA FECHA!
 HOY, LUNES, DÍA 22 DICIEMBRE, DESDE 11 MAÑANA
 ¡¡ Barcelona, la primera capital de Europa en la fil-
 mación de películas de dibujos animados de largo
 metraje, en dufaycolor!!
 BALET Y BLAY QUE HA PRESENTADO «GARBANCITO
 DE LA MANCHA» Y «ALEGRES VACACIONES», LANZA
 SU TERCERA Y ÚLTIMA MARAVILLA, CUYA FILMA-
 CION HA DURADO DOS AÑOS Y MEDIO Y SU COSTE
 TOTAL ES DE 4.000.000 DE PESETAS



Una PRODUCCION
DIBUJOS ANIMADOS
 DE LARGO METRAJE
 DUFAYCOLOR
Sueños de TAY-PI
 CANCIONES DE
ARTHUR KAPS Y AUGUSTO ALGUERO (HIJO)

ESTRENO NO-DO A y B e IMAGENES, con los últimos
 acontecimientos mundiales

A partir del estreno de «SUEÑOS DE TAY-PI» y para que el
 público pueda gozar de los maravillosos efectos y máxima ilu-
 sión de las películas en tinte color, la EMPRESA BALASA
 tiene el honor de anunciar que han sido instalados los nuevos
 equipos proyectores de alta intensidad MAGNALUZ, conjun-
 tamente con los rectificadores de selenio RECTANKSEN.

LOS NUEVOS EQUIPOS HAN SIDO SUMINISTRADOS
 POR SUPERSONO S. A., QUE ES EL MÁS ALTO EXPO-
 NENTE DE LA SUPREMACIA DE LA INDUSTRIA CINE-
 MATOGRAFICA ESPAÑOLA



Teatro ROBLEDO
 HOY: 5,30 - 7,30 - 10,45

DOS ESTRENOS INTERESANTÍSIMOS
 La graciosa y simpática película de dibujos en
 colores, con toda clase de raras animaciones

Sueños de TAY-PI
 para esparcimiento de los grandes y regocijo
 de los pequeños

Y ESTRENO de la monumental producción
 "Airtea Films" realizada por Jolida de la Flor.

LA FIESTA TAURINA
 Por Manolo Morán, Carlos
 Arruza, Luis Miguel Dominguín,
 Pedrés, Montero y Jumillano.
 TOLERADAS

Debido a lo largo de las pafelunas, las funcio-
 nes comenzarán puntualmente a las horas
 anunciadas.

Fig. 3. Anuncios en prensa de Sueños de Tay-Pi en La Vanguardia (22 de diciembre de 1951) y en El Comercio de Gijón (19 de diciembre de 1953).

05

Análisis comparativo

A la luz de estos datos, podemos evaluar con más precisión y ecuanimidad los méritos y las intenciones de un proyecto como *Sueños de Tay-Pi* que, si bien sufrió una accidentada producción y no salió como se esperaba, fue sin duda una apuesta muy personal y arriesgada por parte de su creador Franz Winterstein y de la productora Balet y Blay. Una película que pretendía abrir una senda alternativa a la que había marcado *Garbancito de la Mancha* cuatro años antes y su secuela *Alegres vacaciones*. Senda que había posicionado a la productora en el mapa de la animación europea, aunando innovaciones técnicas y esencias autóctonas.

Sobre el papel, *Sueños de Tay-Pi* ya nace con la intención de ir más allá en términos técnicos de animación y ampliar sus perspectivas de público, atendiendo tanto a espectadores infantiles como a jóvenes y adultos; y además prescindiendo de ese sabor localista y tradicional español con el afán de ganar un estilo internacional y contemporáneo. El cambio de director, de Arturo Moreno a Franz Winterstein, ya fuese más o menos premeditado, supone de partida decidir cuál iba a ser la tónica del proyecto, y el tratamiento registrado por Winterstein en noviembre de 1948 es la prueba más palpable. El cambio de tendencia respecto a los largometrajes anteriores se puede inferir en ese mismo documento y atiende a dos aspectos principales: el argumental y el formal.

El argumento de *Sueños de Tay-Pi* prescinde completamente de las habituales adaptaciones de fábulas o cuentos populares, y también de los personajes estereotipados del cine infantil. No hay aquí héroes

ni princesas, ni brujas ni ogros, como tampoco hay lugares o poderes fantásticos. Es un claro posicionamiento diferenciador con los largometrajes nacionales como *Garbancito o Érase una vez...* (Alexandre Cirici Pellicer, Josep Escobar, 1950) de Estela Films, pero también de la producción clásica de Disney que acaparaba el mercado internacional. Es más, se elige un escenario y un tiempo que parecen contrarios a cualquier evocación fantástica o fabuladora. La historia se sitúa en una exótica isla del Pacífico después de una gran guerra, es decir en la actualidad más reciente e internacional de aquel tiempo.

Los protagonistas son unos animales que recuperan su isla tras la invasión humana y lo celebran con un espectáculo musical como los que tenían los soldados para entretenerse. Ante esa situación, los animales aprenden que no deben caer en los peores vicios humanos y que ellos tienen su propia manera de celebrar la vida y la libertad. En este sentido, se puede relacionar la trama de Winterstein con la premisa de *Rebelión en la granja* de Orwell, publicada pocos años antes en todo Occidente. Es evidente que *Sueños de Tay-Pi* aspira a ser una alegoría política, mucho más optimista y ligera que la distopía de Orwell, pero con la misma aspiración de trasladar una reflexión política o filosófica en clave de fábula contemporánea. El tema de volver a empezar tras la guerra, de repensar las relaciones y los espacios sociales después del desastre está muy presente. Como veíamos en el tratamiento, la descripción del campo de aviación transformado en escenario para la revista señala una reapropiación de los escenarios de la guerra para la paz como una de

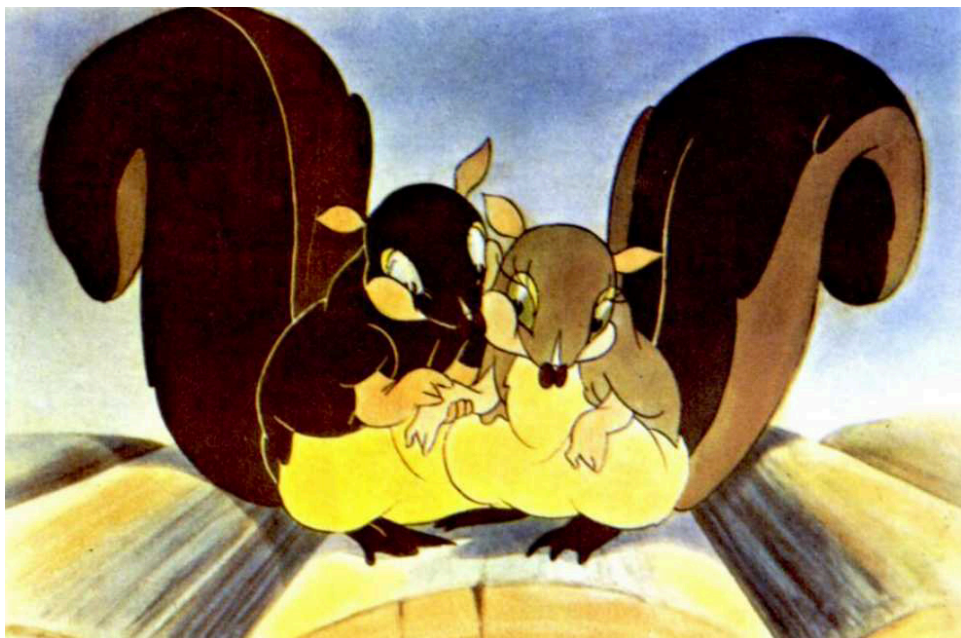


Fig. 4. Fotograma de *Sueños de Tay-Pi*.

las ideas claves del tratamiento de Winterstein. No hay precedentes de contenidos políticos tan explícitos en el cine de animación infantil de la época, salvo que acudamos a los cortos propagandísticos que realizó Disney o la Warner durante la Segunda Guerra Mundial. La adaptación británica de *Rebelión en la granja*, dirigida por John Halas y Joy Batchelor, se estrenó en 1954 y dirigida a un público adulto con fines propagandísticos y el respaldo de la CIA (Costa, 2010: 72).

El tratamiento de 19 páginas mecanografiadas de Winterstein no oculta la intención política y antibelicista de la historia, incluyendo líneas de diálogo que llegaron al guion definitivo donde se habla de “una guerra terminada”, “colaboracionistas”, “retirada ética”, “invasión”, “subversivos” o “traidores”. Un cambio radical

de dirección respecto al contenido popular y costumbrista de *Garbancito*, con guion del falangista Julián Pemartín, o *Alegres vacaciones*, donde Garbancito y los suyos recorrían la España más pintoresca y folclórica, con similar entusiasmo patriótico al No-Do.

Kon, el cóndor déspota y ruin, es una alusión bastante clara al fascismo del que huía el propio Winterstein y a la historia reciente de este país. En concreto a la Legión Cóndor que Hitler mandó a España para apoyar al ejército franquista durante la Guerra Civil. No por casualidad, Kon es el personaje que se expresa con términos bélicos y militares. Gran parte del humor y las referencias que incluye *Sueños de Tay-Pi* se dirigen también a un público adulto y culto, tratando incluso temas controvertidos como el alcoholismo, la

homosexualidad, la venganza o la culpa. Aunque esto quedó bastante suavizado en la película, se encuentra más explicitado en el guion o tratamiento previos.

Como hemos visto, el tratamiento original contiene la esencia de la película y es donde mejor se manifiesta el espíritu libertario de Winterstein. El guion técnico, curiosamente, hace patente los excesos y delirios que cuentan los animadores que trabajaron en la producción, con escenas prácticamente imposibles, desmedidas en tamaño y en sinsentido narrativo. En ocasiones parece invocar un surrealismo literario al estilo Raymond Roussel, como si quisiera desafiar o boicotear la realización del film, que a buen seguro sufrió desde el principio recortes de medios y quizá creativos por parte de Balet y Blay.

En cambio, si recordamos las particularidades formales de *Fantasia* (James Algar, Samuel Armstrong *et al*, 1940), el intento de los estudios Disney de alcanzar un público más adulto y de sofisticar el cine animado, entenderemos mejor lo que Winterstein pretendía. Tanto *Fantasia* como gran parte de producciones Disney de la década de los 40 habían hecho de la necesidad una virtud, dejando a un lado la compleja y costosa realización de largometrajes convencionales, y optando por un formato de compilación de "sketches" que permitía dinamizar el trabajo y abaratar costes. Así, los argumentos se fragmentan y se modernizan, y la historia principal se transforma en un hilo conductor o premisa que permite saltar entre escenas independientes con diferentes estéticas. Algo similar se había probado con *Alegres vacaciones*, pero *Sueños de Tay-Pi* pretende darle al formato carta de distinción, evitando que parezca una solución de baja categoría. De hecho, los textos de Winterstein incluyen pasajes que evocan de manera muy directa escenas de *Fantasia*, hoy considerado un título clásico, pero en su época no demasiado bien recibido. Si

bien de las imposibles filigranas de baile y acrobacias que describe el guion técnico se pudo llevar a cabo muy poco, encontramos una clara vocación estética y exótica dirigida a convertir la jungla en un grandioso espectáculo animado, desde lo más microscópico a lo más gigantesco.

Por ejemplo, las escenas de baile de las luciérnagas o la de las medusas tienen claras referencias a la "Danza de los mirlitoines" o la "Danza árabe" de los peces en el segmento de *El Cascanueces* de *Fantasia*. Igualmente, las coreografías de las grullas, con ecos de Busby Berkeley, remiten a la célebre "Danza de las horas" con avestruces y elefantes. Y los números musicales con telas de araña, rocío y luciérnagas están muy inspirados en los de la "Danza del hada de azúcar". Huelga decir que en *Sueños de Tay-Pi* no logran acercarse a los espectaculares resultados de la producción de Disney, pero sí mejoran notablemente las escenas iniciales del baile de los gusanos de *Garbancito*, de similar contenido.

En el guion, escenas como la de los volcanes Bum-Bum o la pirámide de elefantes aspiraban sin duda a medirse con la animación para niños más vanguardista y puntera del momento, como podían ser la secuencia de los volcanes de *Fantasia*, con masas de color en movimiento, o la secuencia psicodélica de *Dumbo* (Samuel Armstrong, Norman Ferguson *et al*, 1941) y su reducción al dibujo plano y colores básicos. Una ambición probablemente excesiva para los recursos al alcance de Balet y Blay, pero que hizo sin duda avanzar el lenguaje de la animación en nuestro país. Con todas sus limitaciones y sus aspiraciones frustradas, *Sueños de Tay-Pi* puede presumir de no pocos hallazgos, desde los exuberantes fondos de Ferrer y Fontanals, de amplia trayectoria en escenografía teatral, a los movimientos de grandes masas de personajes en el plano y el uso de la profundidad de campo. Los progresos de *Garbancito* en este aspecto,

así como la técnica de animación en general, quedan aquí ampliamente superados: personajes recorriendo el espacio en tres dimensiones, movimientos de cámara más

variados y atrevidos, búsqueda de efectos visuales y composiciones gráficas, nos permiten hablar de una animación mucho más desarrollada y sofisticada.

SALA NARBON
HOY

¡EXTRAORDINARIO PROGRAMA DOBLE, TOLERADO MENORES!

Sueños de TAY-PI

¡Una divertidísima producción de dibujos animados, de largo metraje, en maravilloso «Daycolor»!

FIESTA TAURINA

con **MANOLO MORAN**, Carlos Arruza, Luis Miguel Dominguín, Julio Aparicio, Rafael Ortega, Montero, Pedrés y Jumillano.

¡DOS ESTRENOS EN UN SOLO PROGRAMA!

GRÁFICAS ROLDÁN

Canciones
ARTUR KAPS y **AUGUSTO ALGUERO (hijo)**

Música
AUGUSTO ALGUERO (hijo)

Animación
ARMANDO TOSQUELLAS

Argumento
F. WINTERSTEIN

Dirección
JIMBLAY, F. WINTERSTEIN

Sueños de TAY-PI

Una producción **BALET y BLAY** en **DAY COLOR**

Dirección Musical **AUGUSTO ALGUERO**

BALET y BLAY Presenta

RATICAS VALENCIA - VALENCIA

Fig. 5. Guía publicitaria de *Sueños de Tay-Pi* de la Sala Narbón de Santander (1954).

Conclusiones

Gracias a la información consultada y al análisis de estos documentos, podemos hoy reconsiderar la importancia de *Sueños de Tay-Pi* dentro de la producción de Balet y Blay, lo que por extensión implica darle valor en la historia de la animación española. Hasta ahora la valoración crítica de la película ha estado lastrada por la dificultad para acceder a una copia, la mala calidad del material existente y las acusaciones de fracaso comercial o de acabar con la producción de animación en este país.

Reconociendo que la película a la que hemos tenido acceso tiene importantes carencias tanto de metraje como de imagen y sonido, que provocan que la historia se siga de forma abrupta y aparentemente inconexa, la comparación con el tratamiento y el guion técnico nos da la oportunidad de entender mejor la propuesta inicial de Franz Winterstein. Un film de animación con un sentido del espectáculo muy ambicioso y un relato más libre, sofisticado y adulto de lo que esperaba el espectador común. El contenido político, aunque sua-

vizado en la versión final, no agradó a la Junta de calificación cinematográfica y no se puede descartar que llegara a ser un impedimento para su correcta distribución. No cabe duda de que Winterstein no supo equilibrar sus ambiciones como director con los recursos que la productora puso a su disposición, pero probablemente ese impulso visionario sirvió para que en ocasiones *Sueños de Tay-Pi* lograra momentos de inspiración únicos en el cine animado de este país. Al contrario que *Garbancito de la Mancha*, una película posibilista que hace bandera de su modestia y humildad, *Sueños de Tay-Pi* hace fantasear desde la megalomanía del artista con un cine de animación que nunca pudo ser.

La versión proyectada en Filmoteca, con 764 metros menos —unos 25'— que la versión que se presentó en su día a los organismos de clasificación, deja mucho espacio para una futura investigación que nos permita seguir reevaluando esta obra tan especial e incomprendida.

Referencias bibliográficas

- ANDRÉS BAILÓN, Sergio de, 2016. *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- BENDAZZI, Giannalberto y DE LA ROSA, Emilio, 2003. *Cartoons: 110 años de cine de animación*, Madrid: Ocho y medio.
- CANDEL, José María, 1993. *Historia del dibujo animado español*. Murcia: Filmoteca Regional.
- COMAS, Ángel, FORN, Josep Maria 2005. *Diccionari de llargmetratges: el cinema a Catalunya durant la Segona República, la Guerra Civil i el franquisme (1930-1975)*, Valls, Tarragona: Cossetània Edicions.
- COSTA, Jordi, 2010. *Películas clave del cine de animación*, Barcelona: Robinbook.
- CRUSELLS, Magí, 2008. *Directores de cine en Cataluña: de la A a la Z*, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- ERO, 1962. "La calle y su mundo: El taller destruido", en *La Vanguardia Española*, 5 de mayo de 1962, p. 20.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando, 2013. "Exiliados judíos del Tercer Reich en el cine español: 1933-1936 / Jews in Exile from the 3rd Reich in the Spanish Cinema: 1933-1936", en *Secuencias*. 0 (37), pp. 9-33.
- MANZANERA, María, 1992. *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985*, Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- NADAL I ROVIRA, Nuria, 2012. "De Garbanito de la Mancha a Los sueños de Tay-Pi. Una aproximación al cine de animación español producido por Balet y Blay", en *Con A de animación*, nº 2, 2012, pp. 119-133.
- PARDELL TERRADÉ, Pepita, 2015. *Memoorias*, Girona: texto inédito archivado en el Museu del Cinema.
- WINTERSTEIN, Franz, 1948. *Oh, mi Karai-Kini: la revista de la jungla*, Madrid: texto inédito archivado en la Biblioteca Nacional, T/35924.
- WINTERSTEIN, Franz, 1951. *Sueños de Tay-Pi. Guion técnico*, Madrid: texto inédito archivado en el Archivo General de la Administración, AGA 36 – 03419.

Notas

¹ Archivo AGA 36 – 03419: *Sueños de Tay-Pi*.

² Declaraciones recogidas por el hijo de Ana María para el autor.

³ Archivado en T/35924 como: *Winterstein*, Franz, “Oh, mi Karai-Kíny: la revista de la jungla” debido a una errata en la portada del documento. En el resto del texto, el nombre de la isla se transcribe como “Karai-Kiki”.

⁴ Archivado en realidad como *Winstertein*, otra errata habitual con su nombre.

⁵ *Ibidem* nota 3.

⁶ *Ídem*.

⁷ *Ídem*.

⁸ *El comercio*, sábado 19 de diciembre de 1953.

⁹ *Hoja oficial del lunes*, 4 de enero de 1954.

¹⁰ *El pueblo gallego*, 3 de noviembre de 1954.

¹¹ *La noche: único diario de la tarde en Galicia*, 15 de junio de 1955.

¹² *Diario de Burgos*, 12 de septiembre de 1956. Con la errata en el título de *Sueños de Tay-Bill*.

© Del texto: Álex Mendíbil.

© De las imágenes: Balet y Blay, S. L. (Figs. 2, 3 y 5) y Álex Mendíbil (Figs. 1 y 4).