



Josep Escobar, el clàssic de la historieta catalana

Joan Manuel Soldevilla Albertí
(Barcelona)

Josep Escobar (1908–1994) ha estat un dels veritables patriarques de la historieta a casa nostra. Artista complet i polifacètic, va desenvolupar una intensa i multiforme obra en el camp dels mitjans de comunicació de masses. Al mateix temps vivia en primera línia les circumstàncies històriques que han marcat la nostra identitat col·lectiva: els anys de la República, el compromís amb el govern legítim durant la guerra, l'estada a la presons franquistes, la depuració del cos de funcionaris al que pertanyia, la represió, el *desarrollo* dels anys seixanta, la transició i la restitució de les institucions democràtiques. La seva obra és àmplia i es desenvolupa en molts diversos camps però, sense cap mena de dubte, la seva aportació en el camp dels còmics va ser essencial per la seva qualitat i per la seva transcendència.

■ 1 Els tebeos d'Escobar

La carrera com a dibuixant de tebeos de Josep Escobar es perllonga al llarg de més de cinquanta anys. Va ser un creador infatigable i el corpus de la seva producció és excepcionalment voluminós. Encara que hi ha una certa tendència lògica a recordar-lo com al pare de Zipi i Zape i Carpanta –tanta ha estat la fama assolida per aquests personatges–, no cal oblidar les seves altres creacions, tant la producció d'abans i durant la Guerra Civil –en revistes infantils, polítiques i psicalíptiques– com durant el període del franquisme, on centra el gruix de la seva activitat en l'àmbit de la factoria Bruguera.

Josep Escobar va començar a publicar de ben jove en els mitjans d'àmbit local de Granollers; ell va néixer a Barcelona però la seva família es va desplaçar a la capital vallesana quan era ben petit i allà va viure fins als anys trenta. *La Gralla* i el *Diari de Granollers* van ser els primers canals que

van permetre als lectors descobrir a un jove autor de quinze anys que, a través dels acudits o dels retrats de caire costumista, anava aprenent a dominar els mecanismes de l'expressió gràfica. Poc abans, essent encara un nen, ja havia publicat un petit conte a la revista *Pulgarcito*¹ i una petita història seva havia estat premiada amb la reproducció per la revista *Virolet*,² aquella magnífica revista infantil que havia nascut des de l'editorial d'*En Patufet*³ quan aquesta publicació va deixar de ser una publicació per a la mainada per passar a ser una veritable publicació familiar. Des d'aquell moment, el jove Escobar, inquiet i vital, al temps que prepara oposicions a Correus, participa en projectes teatrals i inicia una pluridisciplinària carrera com a dibuixant que el porta a publicar en un elevat nombre de revistes de l'època de temàtica molt diversa. Pot publicar a una revista burgesa, catòlica i conservadora com era la magnífica *En Patufet* i al mateix temps ser un habitual del *Papitu*,⁴ la revista psicalíptica –avui en diríem eròtica– més popular d'aquells anys. Cal tenir present que la majoria de dibuixants d'aquells primers anys del segle XX col·laboraven alhora en diverses publicacions i mitjans expressius; molts d'ells feien compatible la creació pictòrica amb el dibuix per a revistes de tota mena, però també altres camps, especialment l'emergent publicitat, es van veure enriquits amb la participació d'aquests versàtils artistes gràfics que tant podien dibuixar una història per al *TBO*,⁵ una il·lustració per *Lecturas*,⁶ dissenyar les lletres d'una marca comercial o compondre una escena gràfica per a una publicació eròtica. Opisso, Méndez Álvarez, Utrillo, Serra Massana o Urda, per citar-ne uns quants, són noms que ens evidencien una circumstància que es va per-

-
- 1 *Pulgarcito* va ser una revista de l'editorial *El gato negro* fundada l'any 1921. Posteriorment aquesta editorial passaria a ser Editorial Bruguera, que mantindria la capçalera i la revista fins l'any 1981.
 - 2 *Virolet* va ser una revista en català concebuda com a suplement il·lustrat i infantil d'*En Patufet*. Es va començar a editar l'any 1922 i es va tancar l'any 1930.
 - 3 *En Patufet* va ser la revista més important en català d'abans de la Guerra Civil; catòlica i tradicionalista, va ser una publicació juvenil i familiar d'amplíssim ressò popular començada a publicar l'any 1904 i clausurada a inicis de 1939, coincidint amb l'entrada de les tropes franquistes a Barcelona.
 - 4 *Papitu* va ser una revista en català de contingut preferentment satíric i psicalíptic. Es va fundar l'any 1908 i es va tancar l'any 1938.
 - 5 *TBO*, publicat en espanyol però editat a Barcelona, va ser durant dècades la revista de còmics més important del territori; de fet, en espanyol i en català s'anomena tebeo a qualsevol publicació de contingut majoritari de còmic. Es va començar a publicar l'any 1917 i es va tancar l'any 1998.
 - 6 *Lecturas* era una revista literària amb un important contingut gràfic. Posteriorment va esdevenir una revista del cor, tal i com es manté en l'actualitat.

llongar al llarg de molts anys a casa nostra especialment a causa de les precàries condicions de la vida econòmica dels dibuixants, que es veien obligats a treballar per a diverses revistes si volien obtenir uns rendiments econòmics dignes.

Aquests anys d'abans de la Guerra van ser anys d'aprenentatge pel jove Escobar, que va tenir l'oportunitat d'aprendre l'ofici al costat dels grans artistes gràfics que col·laboraven a les revistes de l'època. Al mateix temps, van ser anys d'efervescència política, de compromís, de lluita, i per algú actiu i inquiet com és ell, són anys on cal utilitzar el llenguatge gràfic per transformar la societat, per denunciar les injustícies i per defensar les causes justes. S'integra al molt actiu Sindicat de Dibuixants Professionals i a partir del 1936 la seva participació activa, bel·ligerant i compromesa a les pàgines de *L'Esquella de la Torratxa*⁷ serà constant. La maduresa gràfica que demostra en aquells anys és inqüestionable i, sense cap mena de dubte, va ser valorada pels lectors de l'època. També, per desgràcia, va ser valorada pel bàndol dels vencedors després de la Guerra Civil; el nou ordre franquista no li va perdonar que hagués posat el seu talent al servei de la causa de la República. Josep Escobar va ser empresonat a la Modelo al llarg de 19 mesos i, no satisfets amb aquest càstig exemplar i terrible, va ser expulsat dels cos de funcionaris de Correus. Durant l'empresonament, Escobar va seguir dibuixant —es conserven acudits fets durant els mesos d'estada a la presó, composicions destinades als companys de cel·la o a la família—, però en sortir va tenir dificultats per poder desenvolupar la seva feina. Inicialment es va integrar a la emergent indústria del dibuix animat però poc després ja va poder publicar amb regularitat en el nou mercat editorial, que havia canviat considerablement ja que les revistes polítiques i psicalíptiques havien estat esborrades i només es permetien les revistes d'humor i els quadernets d'aventures. A partir d'aquest moment Josep Escobar començarà la seva trajectòria mes reconeguda i recordada, vinculant-se de manera molt especial a la factoria Bruguera.

L'editorial Bruguera va ser un dels puntals essencials del màxim moment d'esplendor de la historieta al nostre país, aquell que arrenca a mitjans del any quaranta i es perllonga al llarg de vint-i-cinc anys, fins a finals dels anys seixanta, quan la televisió arracona els tebeos i es converteix en el veritable gestor dels temps d'oci de la ciutadania. Tant en el camp de la historieta d'aventures i els seus quadernets com en el territori de la revista

7 *L'Esquella de la Torratxa* va ser una publicació de caire satíric i polític en català. El seu primer número és del 1872 i el seu darrer de 1939.

humorística, Bruguera va llançar al mercat títols fonamentals de la història del mitjà al nostre país: *El Capitán Trueno*,⁸ *DDT*,⁹ *Pulgarcito*... Sense entrar a detallar la història de l'editorial ni analitzar el tracte sovint indigne que va mantenir cap als seus dibuixants i escriptors, és de llei recordar com Bruguera va marcar una manera de fer historieta i una manera de llegir historieta que ha arribat fins als nostres dies. Tot això va ser possible gràcies al talent, amb freqüència maltractat, de creadors de la talla de Vázquez, Ibáñez, Ambrós, Víctor Mora o Escobar i de tants i tants artistes que van saber crear un univers de vinyetes que encara avui en dia segueix mantenint una vigència enlluernadora. El caràcter totpoderós de l'editorial durant aquells anys era tan inqüestionable que quan alguns dibuixants –Cifré, Conti, Giner i Peñarroya i, com no, el sempre compromès i actiu Escobar– van intentar crear una revista al marge de Bruguera –i així va néixer el 1958 el projecte *Tío Vivo*, destinada a un públic més adult i alliberada de les limitacions de la potent casa editorial–, el fracàs va ser irreversible: *Tío Vivo* va durar escassament quatre anys (1957–1960) i finalment la seva capçalera va ser comprada per Bruguera.

La varietat de sèries i personatges que Escobar creà al llarg de gairebé tres dècades és sorprenent, i tant ens parla de les complexes i difícils condicions de treball del dibuixant –que de vegades era un veritable Stajanov de la vinyeta–, com de la capacitat i el talent del nostre dibuixant, capaç no només de mantenir en el mercat personatges d'èxit amb notable eficàcia sinó de produir noves sèries. El 1947 crea *Carpanta*, el 1948 *Zipi y Zape*, 1951 és l'any del naixement de *Doña Tula, suegra. Petra criada para todo* apareix el 1954, *Blasa, portera de su casa* sorgeix a les pàgines de *Tío Vivo* el 1957, *Doña Tomasa* sorgeix el 1959, *Aquí tienes a Julito, un terrible gamberrito* apareix per primer cop l'any 1960, *Filomeno y su taxi Genovevo* es publica per primera vegada al *DDT* l'any 1963, *Don Óptimo y Don Pésimo* neixen l'any 1964 i *Toby* el 1967. El recorregut no és exhaustiu però sí que és suficientment revelador de com Escobar va crear un reguitzell de títols que mostraven una especial preferència per l'apunt costumista, per l'humor que arrencava d'una hàbil barreja d'estereotips i de retrat quotidià que permetia crear situacions còmiques que es resolien amb habilitat i hilaritat.

8 *El Capitán Trueno* va ser una sèrie d'aventures d'enorme èxit obra del guionista Víctor Mora i del dibuixant Miguel Ambrós. Es va començar a publicar l'any 1956.

9 *DDT*, començada a publicar l'any 1957 i clausurada el 1977, va ser, sobre tot els primers anys, una de les revistes més innovadores.

En gairebé totes les sèries mencionades el segell Bruguera marca de manera definitiva la creació de l'autor. Una pàgina, un episodi; més enllà de les històries llargues protagonitzades per Zipi i Zape –*La vuelta al mundo, El tonel del tiempo, Detectives en acción*– que des de principis dels anys setanta volien transplantar al mercat hispànic el model franco-belga de l'àlbum –un model en el que el nostre autor no es troba mai especialment a gust–, Escobar desenvolupa el gruix de la seva producció seguint l'esquema de la pàgina-gag. La pàgina funciona com un veritable mecanisme de rellotgeria on tot està en el seu lloc precís i tot té una funció definida, un perfecte artefacte que l'autor sap construir amb precisió i que, un cop engegat per l'ull atent del lector, avança amb ritme inexorable cap al desenllaç. L'estructura està definida i és quelcom més que un condicionant o un esquelet pel treball de l'artista; a l'univers Bruguera és elevada a la categoria de senyal d'identitat: sis tires per planxa i gairebé sempre tres vinyetes per tira: en total, divuit vinyetes que, en l'espai d'una pàgina, exposen i resolen una situació amb una narrativa sovint minimalista: la descripció d'escenaris es redueix a la mínima expressió, siluetes d'edificis per identificar els espais urbans –els majoritaris–, algun element de decoració –una petita figureta al damunt d'un moble, un quadre, una butaca– per definir els àmbits domèstics, els personatges són despulats de tota profunditat i se'ls vesteix d'un tret identificatiu inalterable. L'aparició d'un element extern, nou –un objecte del desig, una norma que limita les accions del protagonista, la visita d'un parent– propicia la ruptura d'un feble ordre i desencadena el gag que acaba amb un resultat previsible. A diferència d'un tipus d'humor que es fonamenta en el factor sorpresa, en el món Bruguera el desenllaç tendeix a no ser desconcertant i imprevist, sinó anunciat: l'heroi –més habitualment l'antiheroi– caurà de cul al descobrir un malentès o sortirà corrent perseguit per companys, acceadors, caps de l'oficina o sogres. Al acabar la historieta el protagonista no serà més savi, no haurà après de l'experiència –sovint dolorosa– sinó que tornarà a estar preparat per viure un nou gag en una roda infinita que només s'atura quan el lector decideix no llegir més.

Tot està sempre al seu lloc precís, el diàleg –recordem la formació i passió teatral d'Escobar– té una funcionalitat perfectament definida, sovint la retolació es fa a màquina amb el que es perd expressivitat però es guanya en transparència lectora, els títols ocupen sempre el mateix espai –la primera vinyeta–, els personatges sempre vesteixen igual... Per entendre l'efectivitat d'aquest humor cal recórrer al concepte musical de variació, un tema fix i a partir d'ell modificacions de to, harmonia, temps... Carpanta, ja identificat a partir del seu nom, un clar exemple de nominació expressiva,

sempre ha de ser un rodamón afamat i el lector espera que qualsevol peripecia seva prengui com a desencadenant la seva gana mai satisfeta. A partir d'aquest tema, Escobar proposa circumstàncies, anècdotes, malentesos que condueixen a un final on el personatge es queda sense poder sadollar la seva ansietat; excepcionalment l'heroi de la fam pot acabar cruspint-se un d'aquells pollastres amb els que somnia nit i dia però això no serà més que una variació sobre la variació, una excepció que no entorpeix la continuïtat del tema. Igual succeirà amb el vitalista Don Óptimo, la diligent i primària Petra, els sempre trapelles Zipi i Zape, el taxista Filomeno o qualsevol dels personatges que va crear Escobar al llarg dels anys daurats de l'imperi Bruguera. No estem parlant, però, d'un esquema repetitiu en el sentit pejoratiu de la paraula, d'una limitació del talent creatiu de l'artista donada per les condicions d'una producció controlada per un potent grup editorial, sinó de quelcom més profund que és difícil de precisar, d'una mena de complicitat establerta entre lector i autor on el primer troba plaer estètic en les variacions sobre un mateix tema i el talent del segon es demostra en la seva capacitat inesgotable per donat mil i una voltes a aquell tema.

■ 1.1 *Zipi y Zape*¹⁰

Cal parlar a fons de l'obra més recordada de Josep Escobar perquè al voltant d'aquesta sèrie molts són els interrogants que se'ns presenten. Els personatges veuen la llum per primer cop l'any 1948 a la revista *Pulgarcito* i, des de llavors, la seva permanència i vitalitat és inqüestionable; sense exagerar podem dir que ja hi ha tres generacions que comparteixen l'experiència estètica d'haver llegit les aventures de *Zipi y Zape*. Avies, pares i nets i netes d'una mateixa família poden haver llegit —o poden estar llegint, en una acció present— unes mateixes pàgines de tebeo. És de subratllar la notable excepcionalitat d'aquest fet en el nostre entorn cultural on les reedicions i la vetlla pel patrimoni historietístic ha estat més aviat escassa. Aquest cas de *Zipi y Zape* —només comparable al fenomen Mortadelo¹¹ i a algunes de les altres creacions de Francisco Ibáñez— és ben peculiar: avui en dia, a qualsevol llibreria del país, es pot trobar algun àlbum o volum recopilatori amb les aventures dels dos nens més trapelles de la història del tebeos on

10 El nom dels personatges és un joc de paraules que neix del trencament d'una paraula. En espanyol un *zipizape* és, segons la Real Academia, una “riña ruidosa y con golpes”.

11 *Mortadelo y Filemón—Clever & Smart* en alemany— va ser una creació de Francisco Ibáñez d'extraordinària longevitat i èxit. Es va començar a publicar l'any 1958 i, en l'actualitat, es continuen editant noves aventures.

apareixen aventures dibuixades al llarg de diverses dècades. Prop de seixanta anys després del seu naixement, *Zipi y Zape* estan a l'abast de les nenes i nens del segle XXI que segueixen familiaritzats amb personatges com Don Pantuflo o Don Minervo. Però les coses no s'aturen aquí; al mateix temps que, amb una inqüestionable facilitat, podem trobar a les llibreries les pàgines dibuixades per Escobar al llarg de decennis, també ens podem trobar amb signes inequívocs de la seva vitalitat: nous dibuixants – amb l'autorització dels hereus i d'Ediciones B– han dibuixat a inicis de segle noves aventures de la sèrie, s'han fet sèries de dibuixos animats o s'han editat diversos CDRom que incorporen els personatges d'Escobar; de vegades per donar-li un nou format interactiu a algunes aventures clàssiques i de vegades per fer-los protagonistes de propostes didàctiques i pedagògiques de repàs de continguts escolars. Quin és el secret de *Zipi y Zape*? Què té d'especial aquesta sèrie per haver sabut atrapar a lectors d'èpoques diverses? Com és possible que en el món actual, on l'entorn de la infància està pluriestimulat per la més diversa oferta que mai podríem haver imaginat, trobi el seu espai un tebeo concebut en els sòrdids anys de la postguerra?

Sovint al parlar de *Zipi y Zape* i explicar els orígens dels personatges es fa referència a uns il·lustres precedents que directa o indirectament es podien haver convertit en inspiradors de l'obra d'Escobar: *Max und Moritz* i *The Katzenjammer Kids*. *Max und Moritz* va ser una creació d'un dels pioners de la historieta a Europa, Wilhelm Busch (1832–1908), qui l'any 1865 va publicar les aventures gràfiques de dos nens perversos que, de manera exemplar i com a conseqüència de la seves malifetes, eren triturats, barrejats amb gra i devorats per ànecs i oques. La narració gràfica de Busch, un veritable protocòmic, va tenir un notable èxit a tota Europa i el volum que contenia les desventures d'aquests dos nens, un de ros i un de morè, va ser traduït a diverses llengües. Un dels seus lectors va ser el nen alemany Rudolph Dirks, qui a l'edat de sis anys va emigrar a Estats Units amb la seva família on es va formar com a dibuixant i il·lustrador. L'any 1897, quan encara pràcticament no existia el còmic tal com avui entenem aquest mitjà, va presentar un projecte al magnat de la premsa W. R. Hearst –el posterior *Ciutadà Kane* d'Orson Welles– d'una narració gràfica serialitzada. Dirks va proposar una sèrie protagonitzada per dos nens trapelles, Hans i Fritz, un de ros i un altre de morè, que vivien aventures exòtiques acompanyats sempre d'un vell llop de mar que els feia de tutor. L'editor nord-americà, sempre hàbil, va donar llum verda al projecte a les pàgines del *New York Journal* i així va néixer *The Katzenjammer Kids*, un dels primers

clàssics de la historieta mundial que va tenir una llarga i atzarosa vida. Fins i tot va arribar a ser publicat per l'editor Pulitzer, la competència de Hearst, a les pàgines de *The New York World*, circumstància que va obligar a canviar el nom de la sèrie –*The Captain and the Kids* es diria a partir de llavors– perquè Hearst era el posseïdor del copyright dels personatges. Les peripècies d'aquests nens es van poder seguir durant molts d'anys a tots els diaris dels Estats Units i també van tenir una notable divulgació gràcies a la feina dels *Syndicates* –les agències, diríem avui– que venien les sèries amb èxit als Estats Units a diaris i revistes d'arreu del món. A Espanya la sèrie de Dirks es va publicar a finals dels anys vint amb el títol de *El capitán Corretón y sus chicos Tin y Ton* a les pàgines de la revista *Chiribitas*, una publicació de l'editor Calleja. No sabem si el jove Escobar va llegir aquestes edicions però en tot cas és necessari qüestionar la tradicional asseveració de la dependència de *Zipi y Zape* de l'obra de Dirks, i més quan rellegim les aventures dels *Katzenjammer Kids* i veiem que aquestes poc tenien a veure amb la proposta d'Escobar ja que a l'original nord-americà el que preval és la història llarga, serialitzada a través de les *dailys* –tires publicades diàriament als diaris– i les *sundays* –planxes a color publicades en els suplementos dominicals–. Aventures exòtiques a territoris llunyans, naufragis, illes perdudes, lluites amb aborígens, un tipus de narració que lliga amb l'esperit de les pel·lícules d'aventures dels anys trenta que podem trobar a títols com *King Kong*, *Tarzán* o *Beau Geste* i que poques concordances tenen amb el món domèstic i escolar en que es troben els fills de Don Pantuflo.

És probable que Josep Escobar tingués coneixement dels *Katzenjammer Kids*, però més enllà de parlar d'influències directes –molt discutibles– potser és més fructífer parlar d'uns arquetipus que pertanyen a la cultura popular i que tenen diverses concrecions a diferents èpoques i llocs. En aquest sentit pot ser revelador recordar com, a inicis dels anys trenta, Hergé (1907–1983), el creador de *Les aventures de Tintín*,¹² va ser també el pare de *Quick et Flupke*, una sèrie protagonitzada per dos vailets brussel·lencs, un de ros i un altre de morè, que vivien aventures a casa seva, a l'escola o pels carrers de la ciutat, on l'Agent nº 15 sempre intentava, inútilment, posar fre a les seves infatigables ganes de jugar. Les peripècies del dos noiets, començades a publicar l'any 1930, van ser molt populars a la

12 *Les aventures de Tintín* és el més important còmic europeu i una de les obres fonamentals del mitjà. Es va començar a publicar l'any 1929 i el darrer títol va sortir, pòstumament i incomplet, l'any 1985. Es van editar vint-i-quatre àlbums. Veg. Soldevilla Albertí (en aquest dossier temàtic) sobre la seva recepció a Catalunya i Espanya.

Bèlgica d'aquella època i fins avui dia continuades han estat les reedicions de les seves aventures, cosa que s'explica fàcilment per l'eficàcia humorística de les mil i una situacions plantejades. Tècnicament les petites historietes es desenvolupen en el marc d'una o dues planxes donant forma a un gag previsible amb notable saviesa narrativa i admirable composició gràfica; en aquest sentit, *Zipi y Zape* està més a prop de l'obra d'Hergé que no pas de l'obra de Dirks, tot i que és poc probable que Escobar llegís les pàgines de la publicació belga o tingués accés als àlbums que les recollien. El més possible és que, més enllà de parlar d'influències directes, Hergé i Escobar poessin dels arquetipus universals de la cultura popular; si havien llegit o no els *Katzenjammer Kids* és quelcom més aviat tangencial, el que és veritablement important és que a l'hora de crear uns protagonistes per una sèrie infantil van saber trobar aquest model de personatge geminat —un model tradicional que perdura fins els nostres dies— que permet desenvolupar petites històries on els equívocs i les trapelleres tenen una major potencialitat.

El fet de parlar de models arrelats a la cultura popular ens dona la clau per entendre la pervivència del fenomen *Zipi y Zape*; el nen d'avui en dia que llegeix la sèrie d'Escobar troba una identificació similar a la que podien trobar els joves lectors dels anys cinquanta. En contra del que de vegades s'ha comentat, la sèrie no és un retrat d'un moment social determinat sinó que, més enllà de les referències indirectes al món que envoltava al creador quan va dibuixar les vinyetes —manera de vestir dels personatges, acudits de l'època, etc.—, la sèrie es planteja com un artefacte atemporal on el temps —i per tant la història— no existeix com a categoria que intervé en la narració. *Zipi i Zape* sempre tenen la mateixa edat i el món de Don Pantuflo es manté inalterable al pas del anys; l'il·lustre pare dels bessons, catedràtic d'estrabòtiques matèries —filatèlia i colombofília, per exemple— no és un retrat de cap pare dels anys cinquanta, és un personatge decimonònic, exagerat i grotesc, que representa el paradigma del poder patern, una expressionista i esperpèntica imatge del que suposa l'autoritat familiar als ulls del nen. Igual passa amb l'escola de Don Minervo y la “lista de los Reyes Godos”;¹³ als anys seixanta, potser l'època daurada de la sèrie, és més que dubtós que a cap escola els nens estudiessin el llistat mencionat però aquest es convertia en paradigma de la matèria que calia memoritzar i de la que

13 En l'escola espanyola de la primera meitat del segle XX era obligatori per a tots els estudiants memoritzar un llarg llistat amb els noms de trenta-sis reis visigots.

resultava incomprendible la seva utilitat. El “cuarto de los ratones”¹⁴ o el ser exposat a la vergonya pública amb orelles d’ase i llibre al damunt dels braços en creu no es poden entendre com a càstigs reals als anys seixanta; el lector de llavors els llegia com el lector d’avui, com a deformacions grotesques del càstig que s’integra en la formació del nen. La sèrie no és un document arqueològic que ens parla d’una altra època sinó que és llegida per les nenes i els nens d’ara com una reflexió sobre el món de la infància i el seu enfrontament amb les estructures de poder que limiten les seves accions: la família i l’escola.

Per entendre l’extraordinari valor de la sèrie cal sempre tenir present que *Zipi y Zape* és una proposta infantil; no perquè estigui protagonitzada per nens –*Charlie Brown*,¹⁵ *Mafalda*¹⁶ o *Calvin i Hobbes*,¹⁷ per posar exemples de sèries protagonitzades per nens, no són infantils ja que van dirigides al lector adult– sinó perquè va adreçada al públic infantil. Evidentment tot-hom pot llegir-la quan vulgui però el perfil del lector en qui pensa Escobar és el d’aquell que encara no ha arribat a l’adolescència. Quan Bruguera va llançar al mercat dels anys setanta una nova fornada de publicacions va sempre tenir molt clar que la revista pel lector adolescent i adult era *Mortadelo* i que la revista infantil de la casa era *Zipi y Zape* –i tots els seus derivats, *Zipi y Zape Especial* i *Zipi y Zape Extra*–. Ara bé, que sigui una sèrie infantil no vol dir que sigui una sèrie innocent –o simple o estúpida– cosa que semblen oblidar sovint molts creadors, sinó que dins de les seves vinyetes hi ha una visió del món que el jove lector reconeix com a propera. L’enfrontament als dos nuclis formadors –i repressors– del seu entorn, l’escola i la família, l’incomprendible món de valors i normes que sovint els pares esgrimeixen com a principis inqüestionables però que no són ni entesos ni assumits pels nens, la presència del càstig, sempre exagerat, injust i desproporcionat als ulls dels infants, com una amenaça latent que s’executa de manera inflexible, l’estudi de matèries àrides de les cal demostrar coneixement però no necessàriament comprensió són els elements que articulen els lligams de complicitat entre el públic i l’obra.

14 *El cuarto de los ratones*, l’habitació dels ratolins, era la petita habitació, gairebé una cel·la, on els trapelles Zipi i Zape eren tancats per purgar les seves culpes.

15 Charlie Brown es el protagonista de *Peanuts*, la universal creació de Charles Schulz començada a publicar l’any 1950 i acabada l’any 2000, quan va morir l’autor.

16 *Mafalda* (1964–1973) va ser una tira publicada en premsa pel dibuixant argentí Quino d’enorme popularitat en l’àmbit espanyol i hispanoamericà.

17 *Calvin and Hobbes* (1985–1995) va ser una tira de premsa obra de Bill Watterson d’extraordinària qualitat i èxit.

El món d'avui és molt diferent del de fa cinquanta anys i avui en dia els nens tenen un entorn familiar i escolar que, si ens fixem en l'anècdota, pot té a veure amb el de llavors. Si transcendim l'anècdota, però, i anem a entendre els conflictes que es proposen a les historietes de *Zipi y Zape* veurem les raons de la seva pervivència. Els nens d'avui en dia s'han format plenament en democràcia, en escoles laiques o religioses on el respecte als drets dels infants és un principi gairebé sagrat, en famílies on de manera generalitzada se'ls intenta facilitar la vida envoltant-los no només d'afecte i comprensió sinó també d'un grau de satisfacció que de vegades resulta exagerat. Aquests nens, si llegeixen tebeos, segueixen llegint *Zipi y Zape* i segueixen trobant, malgrat les seves circumstàncies molt més permissives, aquella identificació que permet establir una complicitat estimulants i formativa entre l'obra i el lector.

■ 1.2 *Carpanta*¹⁸

L'any 1956 es va comercialitzar una joguina de plàstic amb la figura de *Carpanta* que “obre la boca si le dan jamón, pero si es un hueso, no”. L'any 1960, una molt primitiva Televisión Española grava i emet una sèrie infantil de 13 episodis que porta per títol *Carpanta*. L'any 1967 Josep Escobar estrena una obra de teatre que porta per títol *Festival Carpanta* i que porta a escena diversos quadres que adapten les historietes del personatge; l'èxit del públic és notable. En un any clau en la nostra història, 1975, Jaume Sisa escriu una meravellosa cançó, *Qualsevol nit pot sortir el sol*, on saluda “en *Carpanta* i *Barba-azul*, *Frankenstein* i l'home llop”. L'any 1998, ja a les portes del nou segle, Manolo García edita el seu primer disc en solitari, *Arena en los bolsillos*, on trobem la cançó *Prefiero el trapecio* que ens explica que “en un edificio con ventanas sin cristales, *Carpanta* y yo vivimos a base de latas de calamarses”. Aclamat pel públic, convertit en joguina en una època de misèria i gana, evocat i homenatjat per artistes de diferents moments, saltant d'un mitjà a un altre amb una habilitat multimèdiàtica sorprenent; manifestacions evidents de l'èxit i el ressò que va tenir aquesta obra d'Escobar.

L'any 1947 *Carpanta* apareix per primer cop a les pàgines de la revista *Pulgarcito* i ràpidament es converteix en un dels personatges emblemàtics de la publicació. No només apareixerà a la portada i la doble pàgina central de la revista sinó que protagonitzarà quadernets independents a la col·lecció *Magos de la Risa* on Escobar tindrà una major extensió de pàgines per donar

18 En espanyol, el nom de *Carpanta* vol dir, segons la Real Acadèmia, “hambre violenta”.

major complexitat a les seves històries. Un rodamón que passa gana convertit en heroi de la cultura de masses és quelcom que no deixa de sorprendre'ns, i més en aquells anys de censura i repressió. Una part del seu èxit s'explica, evidentment, per la dimensió de retrat sociològic que té la sèrie: el lector mig de l'època, tant el jove com el més adult, reconeix com a familiar l'entorn d'escassetat que identifica el món de Carpanta. No és que a l'època tothom visqués sota un pont i somnies en un pollastre com en una realitat impossible però sí que és inqüestionable que la majoria de la població convivia amb la idea de limitació, de racionament, i per ells Carpanta suposava la revisió còmica i exagerada de la seva vida quotidiana.

El censor potser no veia amb molt bons ulls una proposta d'aquestes característiques però tampoc l'escandalitzava; recordem que des de feia segles existia una tradició literària hispànica, la novel·la picaresca, que havia convertit els rodamons i pidolaires en protagonistes de les ficcions i que ja a finals del segle XIX i principis del XX, els "golfos" eren els antiherois no només de novel·les d'autors incòmodes al nou règim com podien ser Galdós i Baroja sinó també de tota una tradició de literatura costumista de notable implantació popular a través de les novel·les per entregues o dels sainets teatrals. Sense anar gaire lluny en el temps, cal recordar com, en aquells mateixos anys, hi ha una tendència literària emergent en el camp de la narrativa espanyola que és l'anomenat *tremendismo* —de 1945 és la primera edició de *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela— on el que trobem és una revisió de determinats models de la novel·la picaresca tradicional i on els protagonistes són sempre individus que viuen a la marginalitat.

Contextualitzat en el moment històric de la seva aparició, cal però reflexionar sobre els motius de la pervivència del personatge en la memòria col·lectiva. És evident que l'Espanya del *desarrollo* no reconeix com a pròpia la situació d'indigència que retrata la sèrie de Josep Escobar, i no diguem ja les èpoques posteriors. Malgrat això, el personatge continua essent conegut i tot i que no podem arribar a comparar-lo amb el fenomen *Zipi y Zape* o *Mortadelo*, molts serien els lectors que podrien parlar d'ell tot i haver nascut trenta o quaranta anys després de la seva primera aparició. Les raons cal buscar-les en els trets de l'obra que transcendeixen el seu moment històric i que li permeten anar més enllà d'unes determinades circumstàncies i continuar arribant als lectors amb suficient intensitat.

Com ja hem apuntat abans, Carpanta és un hereu de la tradició picaresca. Com els herois de les novel·les del XVI i del XVII ell és un perdedor, un marginal, algú que no ha pogut —o no ha volgut— integrar-se a l'ordre normal i convencional. Algú que, des del marge, té una perspectiva privilegiada

sobre la societat i que, en mirar-la des de fora, pot fer explícites algunes de les seves contradiccions. L'entorn de Carpanta és doncs un marc de misèries i de miserables, on els seus companys d'aventures, especialment el més gras i alt Protasio, són vistos sempre com a rivals, com a tipus que en qualsevol moment ens poden agafar el pollastre somniat. La vida sota un pont és acceptada com una possibilitat real –i recordem que el barraquisme i la indigència no eren res estrany en els àmbits urbans d'aquells decennis– però més enllà del seu valor testimonial i històric, es converteix en metàfora d'una vida que circula al marge de la realitat oficial, per les catacumbes i les clavegueres subterrànies de la societat. L'amenaça constant de la policia i de l'autoritat, l'egoisme dels altres –mai disposats a donar un cop de ma– són aspectes subratllats de manera constant i que converteixen la sèrie en un referent d'una gran intensitat emocional però al mateix temps d'una notable incomoditat.

A mida que van anar passant el anys Escobar va anar endolcint els trets de la sèrie fins a derivar-la –cosa que semblava difícil– a una proposta amable i cordial. En aventures dels anys seixanta i setanta Carpanta i Protasio eren una mena de *Zipi y Zape* adults que, moguts per una gana anacrònica –i per tant, pintoresca i graciosa– vivien peripècies divertides i simpàtiques. Carpanta va néixer amb la postguerra i va morir amb ella, com el Lazarillo és un producte crític de l'Espanya de l'emperador Carles i el Buscón un retrat de la decadència d'un imperi; ara bé, la grandesa de l'aportació d'Escobar, com en els exemples picarescos mencionats, és haver sabut transcendir el seu moment històric i haver forjat una obra que, sota la capa màgica de l'humor, ha sabut posar de relleu moltes de les misèries que ens envolten i acompanyen. No és estrany que els lectors recordem Carpanta; la lectura de qualsevol de les seves aventures dels anys quaranta i cinquanta queda gravada amb intensitat a la memòria de qualsevol lector.

■ 2 Producció teatral

Un artista multidisciplinar és sempre un artista incòmode de classificar. Sovint ens agraden les etiquetes que organitzen, parcel·len i ubiquen la nostra visió d'una realitat i potser d'aquí ve aquesta gran fal·lera dels historiadors de la cultura per trobar moviments, generacions i escoles per tot arreu. Amb els artistes que es mouen en més d'un camp expressiu passa quelcom similar i això genera un notable desconcert per part de la crítica; com aquesta tendeix a ser especialitzada en un determinat camp expressiu,

tot allò que escapa a aquell àmbit sempre queda fora d'una visió de conjunt. Es comenta, es menciona, s'apunta amb freqüència com una anècdota curiosa però no s'integra en una visió global de l'artista. Josep Escobar va escriure teatre, va ser un pioner en el camp de l'animació a casa nostra, va crear sistemes de reproducció de les seves obres d'animació, va concebre cursos de dibuix per correspondència i a més va ser dibuixant de tebeos; en aquest article nosaltres volem centrar-nos en aquesta darrera faceta, indubtablement la que ha tingut una major repercussió i transcendència, però precisament per poder-la entendre cal que coneguem aquestes altres manifestacions del seu talent creatiu.

Les relacions del teatre amb la historieta són més intenses del que en un primer moment pugui semblar. Potser perquè van néixer pràcticament alhora, amb freqüència s'ha insistit en les relacions entre vinyetes i cinema fins a límits de vegades excessius i reduccionistes; és innegable que ambdós mitjans han compartit recursos narratius, personatges i fins i tot sintaxi però no és menys cert que definir la historieta com el "cinema dels pobres" o "cinema en tinta xinesa" és no entendre la complexa identitat del llenguatge de la historieta. Com dèiem abans, tebeos i teatre, malgrat que han estat dos camps expressius que han viscut força d'esquena l'un de l'altre a causa de les divergents consideracions que la cultura oficial ha tingut enfront d'ells, mantenen concordances estimulants: la importància del diàleg per definir els trets dels personatges, el tractament de les categories aristotèliques d'espai, temps i acció, la presència d'un demiürg que ordena les accions i que apareix com a constructor invisible de les trames serien alguns dels aspectes que exigirien una anàlisi més detallada. No és estrany, doncs, que en ocasions teatre i historieta hagin trencat les fronteres entre la *High Culture* i la *Low Culture* i s'hagin posat en evidència aquests lligams. Dos exemples: potser el lector del país ho desconegui però si un aspecte va ajudar de manera decisiva a consolidar a Bèlgica la fama del personatge Tintín, l'universal creació d'Hergé, durant els durs anys de la Segona Guerra Mundial, van ser les obres de teatre que es van fer –*Tintin aux Indes ou le mystère du Diamant Bleu* i *Monsieur Boullock a disparu*– escrites pel propi Hergé amb la col·laboració de Jacques Van Melkebeke. Un altre cas més proper però potser no prou recordat: un dels més importants dramaturgs espanyols de la segona meitat del segle XX va ser Miguel Mihura. Tot i que sovint va optar per un teatre de caire més comercial és bo recordar el caràcter transgressor de les seves primeres obres –*Tres sombreros de copa*– i com va ser sempre un perfecte constructor d'artefactes dramàtics. Doncs be, Miguel Mihura no només va ser director de *La Codorniz* sinó que, espe-

cialment abans de la guerra i a les pàgines de la revista *Gutiérrez*, va ser un dels més innovadors creadors d'història catalana d'aquell moment.

Des d'aquestes perspectives i referències no és estrany que Josep Escobar s'hagués apropiat al món del teatre; no pas un apropament casual i anecdòtic sinó important al llarg de la seva vida, des dels anys de joventut a Granollers fins a la seva maduresa. Escobar va viure el teatre des de totes les seves perspectives, com a director, actor i escenògraf, però molt especialment com a dramaturg; va escriure diverses obres i en va editar tres, *Assaig General* (1957), *A dos quarts de set, rapte* (1963) i *L'altra cara de la Lluna* (1968), aquesta darrera guardonada amb el Premi Lluís Masriera de teatre aficionat. Les seves obres, tenint en compte les complexes i difícils condicions que va viure la cultura catalana al llarg d'aquells anys del franquisme, van obtenir un notable ressò popular sobretot gràcies a la tasca feta per moltes companyies no professionals que escollien els textos d'Escobar per a les seves representacions. La més popular de totes elles va ser la primera, *Assaig General*, una comèdia amable en la que es mostren les tensions que viu una companyia d'aficionats el dia abans de la primera representació que fan de la seva versió de *Terra baixa*. L'obra es va estrenar l'any 1957 a l'Ateneu Catòlic de Sant Gervasi amb la intervenció del propi Josep Escobar com a un dels actors principals; la comèdia traspua amor al teatre pels quatre costats i de ben segur que molts grups de teatre reconeixien –i reconeixen– les petites misèries i les admirables grandeses que hi ha al darrere de qualsevol projecte escènic. Concebuda com un *divertimento* metateatral, l'obra presenta una sèrie de personatges-tipus, que ja des del *dramatis personae* són presentats a partir del seu tret de caràcter diferencial i identificador: el bon noi, el dormilega, el bromista, la promesa, l'antipàtic... Una història d'amor entre els dos actors principals, les petites tensions entre els protagonistes, els nervis del director el dia abans d'una estrena que sembla impossible de dur a terme, algun apunt d'humor absurd que recorda el teatre de Mihura i de Jardiel Poncela, uns àgils diàlegs que demostren la seva experiència nascuda del camp de la historieta... Tots aquests aspectes ens fan parlar d'una obra entretinguda i efectiva, ben construïda i millor resolta, un exercici de teatre dins del teatre, que mostra una veritable declaració d'amor al món escènic. L'obra va ser un èxit entre els Quadres Escènics dels anys cinquanta i seixanta i va assolir més de 1000 representacions per part de diversos grups que la van pujar als escenaris no només per tot Catalunya sinó també a Madrid, Mèxic o Buenos Aires. Fins i tot se'n van fer enregistraments radiofònics i televisius a càrrec de Televisió Espanyola i de Radio Nacional.

Els tebeos que escriu i dibuixa el nostre autor no poden amagar aquesta filiació teatral en la seva concepció general, en l'ús mesurat i funcional del diàleg, en una planificació preferentment frontal o en el gust per fer aparèixer constantment els personatges protagonistes. És indubtable que si pensem, per posar un parell d'exemples prou diferents, en les històries costumistes de *Petra, criada para todo*, o en els quadres quotidians però un xic esperpèntics de *Carpanta*, tenim l'embrió de possibles peces teatrals, d'uns agredolços sainets que ens farien replantejar moltes coses del nostre entorn al temps que riuríem sorollosament al pati de butaques. Ja hem vist abans, en els contextos europeu i hispànic, com no és estranya la figura de l'autor de tebeos que alhora és comediògraf; en el camp català podem recordar un parell d'exemples més. Carles Bech, el que fou gran guionista del *TBO* al llarg d'anys i de milers i milers de pàgines –va escriure totes les grans sèries de la llegendària publicació, des de *La familia Ulises a Melitón Pérez*– va ser autor de teatre, d'igual manera com ho va ser Muntañola, també vinculat al *TBO* –*Josechu el vasco*– i a la premsa, especialment a *La Vanguardia*, on va ser durant anys responsable de l'acudit diari. Muntañola ha estat un veritable home-orquestra de la cultura popular que ha invertit la seva longevitat en mil i una facetes, continuant ara, amb més de noranta anys, plenament en actiu; a ell li corresponen dues de les més significatives obres del teatre popular en català dels anys seixanta: *En Baldiri de la costa* i *Ja tenim 600*.

■ 3 Dibuixos animats

El mitjà dels dibuixos animats constitueix un veritable senyal d'identitat del que ha estat la cultura popular al llarg dels darrers cent anys; sense entrar a valorar les seves aportacions a la col·lectivitat, és inqüestionable que, per milers d'individus, aquest camp expressiu ha resultat decisiu a l'hora de formar-se una visió del món. Això ha estat així durant el segle XX però aquesta incidència del mitjà en la formació dels més petits ha estat especialment intensa al llarg dels darrers vint-i-cinc anys. Si pensem en els darrers decennis, quina ha estat la importància que ha tingut el reproductor de vídeo domèstic i ara el DVD en l'organització de l'oci de les nenes i els nens, si analitzem la quantitat d'hores que s'han passat veient pel·lícules de dibuixos animats al llarg d'anys i anys, ens adonaríem que aquest ha estat un camp formatiu d'excepcional intensitat.

Els dibuixos animats al nostre país van evolucionar de manera més lenta que, per exemple, la historieta, i si comparem la història d'aquest mitjà als Estats Units amb el que va ser la seva trajectòria al nostre país, les

diferències son abismals. La raó és evident: el dibuix animat no només necessita talent sinó que exigeix una complexa infraestructura tècnica que només podia desenvolupar-se en països capdavanters en la indústria cinematogràfica. No deixa de ser simptomàtic que, en parlar dels creadors de dibuixos animats a casa nostra als anys trenta i quaranta sovint utilitzem la paraula *pioners* quan per aquells anys ja s'havien produït veritables obres mestres del mitjà des de la fàbrica dels somnis, Hollywood; l'any 1928 Walt Disney tenia ja uns estudis on treballaven prop de 600 col·laboradors i aquell mateix any va néixer Mickey Mouse al curtmetratge *Steamboat Willie*, la Warner Bros crea els *Looney Tunes* l'any 1930, Hanna i Barbera són els creadors l'any 1939 de *Tom y Jerry* per la MGM i un parell d'anys abans, el 1937, la factoria Disney comercialitza el primer llargmetratge de dibuixos animats, *Blancaneus i els set nans*.

A Espanya el món de l'animació, com explicàvem amb anterioritat, camina més lentament, però no deixa de ser curiós que el primer llargmetratge europeu a color, la més que notable *Garbancito de la Mancha* (1945) d'Arturo Moreno –dibuixant vinculat al TBO–, nasqués a Catalunya. Això va ser possible perquè des de finals dels anys vint va començar a forjar-se una protoindústria de l'animació que va encaminar les seves passes cap a l'animació publicitària i cap als curtmetratges de temàtica infantil que seguien el model americà, i que va intentar trobar el seu lloc dins aquest complicat mercat: la Guerra Civil i les dramàtiques condicions que es van viure en els anys durs de la postguerra van matar definitivament aquest projecte.

Josep Escobar fou figura fonamental d'aquest intent de crear una indústria pròpia de producció de dibuixos animats. Començà la seva trajectòria en el camp de l'animació amb *La rateta que escombrava l'escaleta*, un curtmetratge realitzat amb la col·laboració del fotògraf granollerí Josep Bosch que va ser presentat al Centre Excursionista de Catalunya. Uns anys després s'integra a l'equip de l'empresa que els germans Baguñà havien creat l'any 1938, *Hispano Gràfic Films* –recordem que Josep Baguñà havia estat l'editor de *En Patufet*– on, en col·laboració amb el també dibuixant del TBO Salvador Mestres participa en la realització de la popular sèrie *Juanito Milhombres*. Després de la guerra i la presó, i davant de les dificultats per publicar en un món editorial controlat pel règim franquista, Escobar troba en la indústria del dibuix animat un primer territori on desenvolupar la seva feina; així, una de les seves primeres participacions serà en la sèrie de curtmetratges del Fakir González, una obra realitzada amb Muntañola i

que, tot i l'elemental realització fruit de la manca de mitjans, permet adivinar el talent d'ambdós creadors.

L'any 1942 Jaume Baguñà i Alejandro Fernández de la Reguera, propietari de l'empresa d'animació madrilenya *Dibsono Films*, van decidir fusionar les seves dues empreses i crear *Dibujos animados Chamartín*. Integrat en una empresa força potent, Josep Escobar va poder crear sèries de gran qualitat com la protagonitzada pel petit i eixerit brau Civilón: *Los tambores de Fu-Aguarrás* (1941), *La sartén de Civilón* (1942), *Civilón en Sierra Morena* (1942), *Civilón, boxeador* (1942), *Civilón y la sirena* (1943), *Civilón y el pirata aguarrás* (1944); aquesta darrera producció va obtenir el Primer Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo para Cortometrajes. La sèrie va tenir força èxit i fins i tot va generar un veritable *spin-off* doncs el gatet que acompanyava Civilón, Zapirón, va tenir els seus propis curtmetratges, *—El cascabel de Zapirón* (1945), *Zapirón busca empleo* (1947)—.

La darrera participació d'Escobar en el camp de la indústria de la animació de gran format va ser dins el projecte de convertir en llargmetratge a tot color la història de la Ventafocs. Aquest va ser un projecte que va néixer de l'empresa Estela Films, creada l'any 1949 pels germans Baguñà i Josep Benet Morell. Inicialment la producció havia de portar el títol de *La Cenicienta* però, segons deien els rumors de l'època que no tenim per què no creure, la factoria Disney, en assabentar-se que s'estava preparant una versió hispànica de la història tradicional al mateix temps que ells preparaven la seva, va enregistrar el títol a corre-cuita per poder comercialitzar la seva pel·lícula. Això va obligar a la productora a canviar el títol i batejar el seu projecte com *Érase una vez*.

Escobar va ser el responsable de 173 dels 557 plans de la pel·lícula, convertint-se, amb diferència, en el col·laborador gràfic més important de tots els que van participar-hi. Per indicar l'alta qualitat de la producció és oportú assenyalar que el seu director artístic va ser Alexandre Cirici-Pellicer (1914–1983) qui, acabat de tornar de l'exili, intentava desenvolupar de nou amb la màxima normalitat —cosa ben difícil— la seva tasca de creador artístic, dissenyador gràfic, publicista i crític d'art; recordem que Cirici ha estat una de les personalitats decisives dins la història de la crítica de l'art català i que va ser un dels primers reivindicadors del modernisme i de l'obra d'artistes d'avantguarda.

La pel·lícula va obtenir un amplíssim ressò als mitjans de comunicació de l'època i van sovintejar els reportatges a la premsa de finals dels anys quaranta anunciant l'execució del producte. Quan es va estrenar, la repercussió mediàtica va continuar en forma de noves cròniques i amb la publi-

cació de molt bones crítiques a la majoria dels diaris importants. La pel·lícula va obtenir una notable resposta per part del públic i, senyal inequívoca d'aquest èxit, va ser la publicació per part de la casa Fher —que editava cromos de tots els llargmetratges de la casa Disney— d'una col·lecció de cromos a color. Com a reconeixement de la crítica internacional cal recordar que *Érase una vez* va ser premiada a la Biennale de Venècia de l'any 1950.

Infatigable i talentós, quan Josep Escobar veu que el camp de l'animació difícilment podrà subsistir a les pantalles espanyoles per l'obligació de projectar el *No-Do*¹⁹ que limita el temps d'exhibició dels curtmetratges animats, investigarà en un altre camp en expansió, el de la projecció casolana. L'interès que el públic experimentava cap al món del cinema es va anar desenvolupant amb abassegadora intensitat al llarg dels primers anys del segle XX; la fantasia —per aquells temps— de poder portar la reproducció d'imatges fins a l'àmbit familiar explica les diferents iniciatives que van anar sorgint al mercat; la més recordada i popular d'aquestes iniciatives va ser, indubtablement, el cine NIC, la creació dels germans Nicolau Griñó patentada l'any 1931, i en aquesta línia cal situar el Cine Skob creat per Josep Escobar l'any 1942 i el seu posterior Cine Stuk, de l'any 1952, uns sistemes de reproducció que funcionaven per reflexió de les imatges i que van assolir un més que notable èxit a la seva època; en anuncis dibuixats per ell mateix i publicats a revistes i tebeos del moment, Escobar anuncia el producte amb un molt irònic “La alegría de los niños... y la paz del hogar”. Tot i que el cine Skob oferia notables limitacions tècniques, Escobar creava breus narracions, veritables micro-relats humorístics que destacaven per la seva condensació narrativa i per la seva efectivitat lúdica; alguns dels gags estan protagonitzats pels seus personatges més populars, Carpanta i Zipi i Zape —*Zipi y Zape cirujanos*—, que salten del paper a la pantalla en una dinàmica més pròpia del mercat nord-americà que no de l'autàrquic panorama del país. Vistos els mini-curts del Cine Skob des d'una perspectiva comparativa confirmen la capacitat d'Escobar per desenvolupar en mitjans notablement diferents les seves excepcionals capacitats per la narració sintètica, controlada i resolta amb efectivitat

Estudiar la història de l'animació al país planteja considerables dificultats perquè, a més de lluitar amb les dificultats generades per l'oblit de la cultura oficial, ens trobem davant d'un producte físicament molt sensible

19 El *No-Do* era un noticiari que, durant els anys del franquisme, es projectava obligatòriament a totes les sales de cinema.

que, si no ha estat conservat en acurades condicions –cosa que no passa freqüentment–, es deteriora i destrueix. Avui en dia hem pogut veure algun d'aquests treballs d'animació d'Escobar gràcies a la tasca de restauració duta a terme pel Museu de Granollers, que ha editat un DVD amb part d'aquest material;²⁰ esperem que tan lloable iniciativa no quedi aturada aquí sinó que aquest sigui un primer pas per a posteriors comercialitzacions dels seus treballs o emissions en les cadenes de televisió.

■ 4 Cursos de formació

Durant anys, i encara avui en dia, l'autodidactisme ha estat el camí de formació de la majoria dels dibuixants de tebeos. Quan hom repassa la biografia dels grans artistes del mitjà el més freqüent és trobar-nos amb el perfil d'un noi o noia que, en el seu temps lliure, amb paciència i constància, va aprenent els secrets del llenguatge de la historieta; amb sort entra a treballar en una agència de dibuixants o de publicitat on, poc a poc, i gràcies a un treball individual i personal, comença a poder publicar els seus primers treballs. Tot reconeixent la importància de la tasca metòdica i de l'esforç en solitari, per a madurar com a creador dins de qualsevol camp expressiu, no és menys cert que els consells del artistes ja professionals poden ser –i la majoria de dibuixants en formació sempre han buscat les paraules i les valoracions dels seus treballs per part dels creadors ja consolidats– unes veritables guies per a navegants en el difícil art d'aprendre un ofici. Josep Escobar segurament sabia molt d'aquesta solitud de l'artista adolescent i per això va idear un canal per poder transmetre tota la seva experiència a les joves generacions: els *Cursos de humor gráfico por correspondencia* continuats posteriorment en els *Cursos de caricatura personal* i els *Cursos de dibujos animados*. Tots ells van ser ideats i comercialitzats a inicis del anys cinquanta i van adquirir una més que notable popularitat. Bona mostra de la seva acollida per part del públic va ser el fet de què es perllonguessin en el mercat fins als anys vuitanta.

La polivalència d'Escobar creador ens pot parlar, per una banda que no podem oblidar, de les dures condicions de l'artista que es veu obligat a desenvolupar mil i una feines per poder viure amb dignitat. Però més enllà d'aquesta realitat, ens deixa en evidència la capacitat creativa de l'artista que sap adaptar-se a diferents mitjans, que sap trobar lligams entre diferents

20 Diversos autors (2006): *Rebels amb causa. Josep Escobar i els seus personatges*, Granollers: Museu de Granollers / Diputació de Barcelona.

camp expressius tot enriquint-se amb les especificitats de cada un d'ells, que sap ser prou generós com per transmetre els seus coneixements i la seva experiència.

L'obra de Josep Escobar continua avui en dia sent reeditada²¹ al temps que estudis, exposicions i assajos diversos subratllen la transcendència de la seva aportació; de forma significativa ha esdevingut fins i tot personatge de còmic en un recent treball²² que vol homenatjar als artistes –Cifré, Gin, Conti, Peñarroya i Escobar– que van intentar crear el projecte *Tío Vivo* l'any 1958. Ell va viure amb intensitat els esdeveniments històrics que van marcar bona part del segle XX però sempre des de la dignitat i el compromís artístic. Forjat en l'efervescent ambient creatiu dels anys trenta, es va comprometre amb la causa republicana i va pagar amb una llarga estada a la presó la seva implicació política. Obligat a només poder dibuixar tebeos per a nens i a fer-ho en castellà, va saber crear una veu personal i crítica que es va mantenir ferma al llarg de decennis i que es va manifestar en una obra múltiple i polifacètica. Capaç d'intentar enfrontar-se al gegant Bruguera amb l'aventura autogestionada de *Tío Vivo*, irreductible en el seu compromís al llarg de decennis malgrat les dures condicions viscudes, quan als anys seixanta van començar a aparèixer tímidament revistes en català es va convertir en un habitual del nou *Patufet*;²³ ja en plena democràcia, l'any 1988 va tornar al còmic polític amb *Las aventuras políticas de Zipi y Zape*, una història que comptava amb els guions de Manuel Vázquez Montalbán.²⁴ Josep Escobar va ser un dels puntals del còmic al nostre país en els anys daurats del mitjà i va esdevenir la balda que connectava la generació d'artistes d'abans de la guerra amb els joves creadors que van començar la seva carrera als anys quaranta i cinquanta. Autor de sèries i personatges d'extraordinari calat social, la seva obra i la seva trajectòria personal el converteixen, sense cap mena de dubte, en el gran clàssic del còmic català. ■

21 L'any 2009, RBA va editar una col·lecció de llibres, *Clásicos del humor*, que recollia una important selecció del que va ser l'escola Bruguera. Dels 40 volums, 7 estaven dedicats a obres d'Escobar. Només Francisco Ibañez, amb 10 volums, el superava.

22 Roca, Paco (2010): *El invierno del dibujante*, Bilbao: Astiberri.

23 *Patufet* va ser una revista en català que va aparèixer l'any 1968 i que intentava recollir el testimoni de la publicació *En Patufet* d'abans de la guerra. Malgrat la participació tant d'autors de renom com emergents, no va trobar la línia editorial adequada ni el seu lloc en el mercat. Es va tancar l'any 1973.

24 Manuel Vázquez Montalbán (1939–2003) va ser un periodista, poeta i novel·lista de gran influència i popularitat. Va ser el creador del detectiu Pepe Carvalho.

■ Bibliografia

■ Obres sobre Josep Escobar

- Guiral, Antoni / Soldevilla, Joan Manuel (2008): *El mundo de Escobar*, Barcelona: Ediciones B.
- Soldevilla, Joan Manuel (2005), *El pare de Carpanta i Zipi y Zape: Josep Escobar o la lluita contra el silenci*, Lleida: Pagès.
- Diversos autors (1985): *Escobar: Rey de la Historieta*, Barcelona: Bruguera.

■ Obres amb referències a l'obra de Josep Escobar

- Altarriba, Antonio (2001): *La España del tebeo: La historieta española de 1940 a 2000*, Madrid: Espasa Calpe.
- Coma, Javier (ed.) (1983): *Historia de los cómics*, Barcelona: Toutain Editor.
- Cuadrado, Jesús (2002): *Atlas español de la cultura popular. De la historieta y su uso*, Madrid: Ediciones Sinsentido / Fundación Germán Sánchez Rui-pérez.
- Guiral, Antoni (2004): *Cuando los cómics se llamaban tebeos: La Escuela Bruguera (1945–1963)*, Barcelona: Ediciones El Jueves.
- (2007): *Los tebeos de nuestra infancia: La Escuela Bruguera (1964–1986)*, Barcelona: Ediciones El Jueves.
- (2010): *Cien años de Bruguera*, Barcelona: Ediciones B.
- Martín, Antonio (1978): *Historia del comic español. 1875–1939*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Martínez Barnuevo, María Luisa (2003): *El cine de animación en España (1908–2001)*, Valladolid: Fancy Ediciones.
- Moix, Terenci (2007): *Historia social del cómic*, Barcelona: Bruguera.
- Vázquez de Parga, Salvador (1980): *Los cómics del franquismo*, Barcelona: Planeta.
- Joan Manuel Soldevilla Albertí, Institut Ramon Muntaner, Plaça de l'Institut, s/n, E-17600 Figueres, <jsoldevi@xtec.cat>.

Zusammenfassung: Der Aufsatz stellt das Werk von Josep Escobar vor und arbeitet seine Bedeutung als herausragende Gestalt in der Geschichte des katalanischen Comics heraus. Zunächst wird Escobars Biographie aufgezeigt und seine Mitwirkung an diver-

sen historischen Ereignissen, die das 20. Jahrhundert prägten, dargestellt. Anschließend wird ausführlich sein Beitrag im Bereich des Comics gewürdigt; dieser Abschnitt des Aufsatzes geht vor allem auf die beiden bekanntesten Schöpfungen Escobars ein, nämlich die Serien *Carpanta* und *Zipi y Zape*. Danach wird die kreative Vielfältigkeit des Autors in den Blick genommen und auf seine Tätigkeit in anderen Bereichen wie Bildung und Lehre, Theater und Zeichentrickfilm Bezug genommen. ■

Summary: This article presents and analyzes Josep Escobar's contribution and his importance as a leading figure in the history of Catalan comics. The text first reviews his biography as well as his participation in the historic events that have marked the 20th century and then continues with a detailed analysis of his contribution to the world of comics, thereby highlighting his most popular creations *Carpanta* and *Zipi y Zape*. The essay then analyzes the multifaceted dimension of Josep Escobar and his contribution to other fields such as teaching, drama and animated cartoons. [Keywords: Escobar; *Carpanta*; *Zipi y Zape*; comic; Catalan magazines; animated cartoons; Catalan plays] ■