



Lo implícito en el tebeo humorístico de posguerra. Lectura del iconotexto en Carpanta

The implicit in Spanish postwar humorous comics. Reading the iconotext in Carpanta

TATIANA BLANCO-CORDÓN

Universidad de Granada

Tatiana Blanco-Cordón es doctora en Estudios Hispánicos por la Universidad de Clermont-Auvergne y doctora en Didáctica de la Lengua y la Literatura por la Universidad de Málaga. Actualmente es profesora en el departamento de Filología Francesa de la Universidad de Granada. Su línea de investigación se centra en el estudio del cómic y los principales ejes de su análisis son la historieta española, la *bande dessinée* franco-belga, la aplicación didáctica del cómic y la producción de autoras de cómic contemporáneas, privilegiando el estudio de la autobiografía, la memoria y la interculturalidad. Forma parte de iCON-MICS, programa de la Red Europea de Cooperación en Ciencia y Tecnología centrado en la investigación de cómics y novelas gráficas en el ámbito cultural ibérico.

Fecha de recepción: 12 de marzo de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 3 de junio de 2021

Resumen

La época de mayor esplendor del tebeo humorístico de posguerra en España coincide con el momento de mayor represión por parte de la censura del régimen franquista. A partir de la lectura de *Carpanta*, este artículo propone un estudio de los parámetros del iconotexto que ponen de relieve la elocuencia del discurso implícito del maestro Escobar y el impacto social de esta práctica creativa en el contexto de producción y en la actualidad.

Palabras clave: Carpanta, censura, discurso implícito, iconotexto, tebeo

Abstract

The heyday of Spanish humorous comics in post-war Spain coincides with a time when censorship was at its most rigorous under the Franco regime. Based on the stories of *Carpanta*, this article sets out to study the parameters of the iconcontext which highlight the eloquence of the implicit dialogue in the work of this great master Escobar and the social impact of his creative process in the production context and its relevance to today.

Keywords: Carpanta, Censorship, Iconcontext, Implicit Discourse, Spanish Comics

Cita bibliográfica

BLANCO-CORDÓN, T. «Lo implícito en el tebeo humorístico de posguerra. Lectura del iconotexto en *Carpanta*», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 16 (2021), pp. 88-111.

La editorial barcelonesa Bruguera, surgida en 1910 como Gato Negro y rebautizada en 1940 con el apellido familiar de los editores, centraba su labor en la publicación de literatura popular y de historietas. Hasta su cierre en 1986, llegó a convertirse en una multinacional de la edición, con sedes en varios países de Latinoamérica y en Portugal. Su etapa más representativa comprende las décadas de los años cuarenta y cincuenta, con el afianzamiento de publicaciones tan genuinas como la revista *Pulgarcito*.

Durante los años de posguerra, como asegura Antonio Martín, «no basta con el público infantil que puede comprar los tebeos, por lo que la Editorial Bruguera intentará captar también a los adultos con un humor que, surgido de la crisis, roza a través de la risa, la crueldad».¹ En esta época, el funcionamiento de la industria del tebeo en general, y de *Pulgarcito* en particular, se basaba en una dinámica de productividad, en la que los dibujantes se limitaban a ejecutar sus páginas según los dictámenes de sus superiores. A pesar del anonimato y del control editorial de la censura, *Pulgarcito* alcanza en este momento su época de mayor esplendor, a la vez que empiezan a darse a conocer jóvenes dibujantes que se convertirían en artistas clave del tebeo español.

Josep Escobar Saliente (Barcelona, 1908-1994) fue uno de ellos. Tras algunas colaboraciones profesionales para la editorial Gato Negro o la revista *La Gralla*, a principios de los años veinte, labor que combinaba con su trabajo en Correos, desde joven desarrolló su afición por el teatro: realizó algunas actuaciones y escribió varias comedias. Tras el estallido de la Guerra Civil, Escobar toma parte en la defensa de los derechos de los dibujantes sin afiliación a ningún partido político. De esta época destaca la publicación satírica *L'Esquella de la Torratxa* de ideología progresista y antifascista, y las primeras colaboraciones de Escobar con la revista *TBO*. Con el triunfo del bando nacional, Escobar es juzgado por un tribunal militar, expulsado del servicio de Correos y encarcelado en la prisión Modelo de Barcelona hasta 1940, año en el que le conceden un régimen de libertad controlada. En el periodo de la posguerra, momento de esplendor en el cine de animación en España, realiza dibujos animados para Hispano Gràfic Films y, posteriormente, para Dibujos Animados Chamartín hasta 1947, año en el que vuelve a la Editorial Bruguera con el objetivo de asegurar el relanzamiento de la revista *Pulgarcito*.

El primer personaje de Escobar para Bruguera fue Carpanta, una de las figuras más representativas del tebeo humorístico de la posguerra española. Convertido en icono de los personajes de tebeo marginales que se buscan la vida en la calle y consiguen resistir, representa al superviviente en tiempos de crisis. Su éxito se debe al poder de identificación del personaje con los lectores en un momento de penuria económica.

¹ MARTÍN, A. *Apuntes para una historia de los tebeos*. Barcelona, Glénat, 2000, p. 136.

Según explica Soldevilla «por la dimensión de retrato sociológico que posee la serie: el lector medio de la época, tanto el joven como el más adulto, reconoce como familiar el entorno de escasez que identifica el mundo de Carpanta».²

Algunos autores señalan como antecesores de Carpanta a otros personajes del comic americano como *Pete the Tramp* (1932) —*Pedro Harapos*, en español— de Clarence D. Russell. Esta serie estadounidense está protagonizada por un vagabundo que recorre las calles en busca de comida en los años más duros de la Depresión. A pesar de compartir rasgos arquetípicos con este vagabundo, el componente castizo de Carpanta lo ancla en la tradición literaria española, como veremos más adelante. Los personajes de las revistas humorísticas españolas son herederos directos del *comic strip* americano, en el que se han forjado arquetipos gráficos como el del vagabundo, los niños traviesos, o las mujeres malhumoradas. Escobar bebe de otras fuentes, como el cine burlesco, que marcan una línea de creación muy reveladora. Según confiesa el propio autor:

el equipo que reemprendió *Pulgarcito* estaba formado por gente joven, educada en un ambiente más liberal, y nuestras lecturas, de buenos autores de humor, más la visión del cine cómico americano —Charlot, Keaton, Lloyd, Fatty...—, nos llevó a un humor más humano, más satírico y más crítico.³

Carpanta ve la luz en 1947, momento en el que el tebeo era considerado un medio de expresión destinado exclusivamente al público infantil. De hecho, tal y como afirma Fernández Sarasola, entre 1936 y 1952, «la indiferencia del régimen de Franco hacia el desarrollo intelectual y psíquico del menor se traducían en una pareja apatía del Estado hacia las historietas».⁴ Por este motivo, en sus inicios, *Carpanta* burló la censura cómodamente, lo que dio rienda suelta al espíritu crítico de Escobar y a su tono satírico. La crítica costumbrista fue una de las señas distintivas de algunas series de *Pulgarcito* en esta primera etapa. La segunda época de la revista, en cambio, entre 1955 y 1959, se inscribe en la denominada «fase de concienciación sobre las historietas: el cómic regulado (1952-1966)», según la clasificación de Fernández Sarasola,⁵ en la que la censura se vuelve mucho más virulenta con la prensa infantil y juvenil, hasta el punto de que «los cómics pasaron a convertirse en problema de Estado».⁶ La dinamización del aparato censor contribuyó a una disminución en la mordacidad de las historias. La autocensura de los autores los lleva a atenuar el tono corrosivo y a

² GUIRAL, A. y SOLDEVILLA, J. M. *El mundo de Escobar. 100 años del nacimiento del creador de Carpanta y Zipi y Zape*. Barcelona, Grupo Z, 2008, p. 72.

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ FERNÁNDEZ SARASOLA, I. *La legislación sobre historieta en España*. Sevilla, Asociación Cultural Tebeosfera, 2017 [2014], p. 91.

⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶ *Ibid.*, p. 121.

intensificar el peso del gag humorístico. En el último periodo de *Pulgarcito*, a partir de 1960, los estilos de las diferentes series se homogeneizaron en busca de productividad y eficacia. Con el desarrollismo económico de los sesenta, la gente dejó de pasar hambre, el personaje perdió su razón de ser, y su espíritu burlón y pícaro se quedó anticuado con respecto a los valores populares imperantes. Sus historias pasaron a ser cada vez más banales y menos críticas.

Las páginas que vamos a estudiar se sitúan en la etapa central de producción que abarca la segunda mitad de la década de los cincuenta. Nuestro interés por este periodo radica en el deseo dar cuenta del despliegue de estrategias de Escobar por mantener un nivel considerable de crítica evitando los problemas con la censura, a pesar de que en las publicaciones infantiles quedaban proscritas las escenas con «un sentido del humor “demasiado cerebral y escéptico para ser infantil”». ⁷ La serie *Carpanta*, al igual que la mayoría de las publicadas por Bruguera durante la posguerra, presentan dos niveles de lectura bien diferenciados. Según Guiral:

los autores de Bruguera [...] establecieron unos baremos para que sus historietas disfrutaran de una doble lectura: la más superficial, la evidente, la del gag sencillo y gráfico o literario, para gozo de los niños y adolescentes; las más profunda, la de fuerte carga crítica, cuya comprensión quedaba para aquellos que, por su edad, eran muy conscientes del país en que vivían. ⁸

Es este segundo grado de lectura destinada al público adulto la que retiene la atención de este trabajo. Nuestro estudio tiene como objetivo comprender cuáles son los mecanismos que permiten construir el discurso implícito, a partir del análisis pormenorizado del iconotexto de la historieta, entendido como unidad de significación que integra el doble código lingüístico y gráfico en su consabida relación de interdependencia, según la definición propuesta por Nerlich. ⁹ Asimismo, reflexionaremos sobre el significado y el valor social del discurso implícito en el contexto de posguerra española dominado por el férreo control de la censura, y el valor histórico que su lectura adquiere en la actualidad.

La muestra que proponemos se compone de dos historias autoconclusivas completas, destinadas a dar cuenta de las relaciones que se establecen por la cohesión de sus elementos constitutivos, así como del nivel de densidad de los contenidos implícitos.

⁷ SANCHIS, V. *Tebeos mutilados. La censura franquista contra la Escuela Bruguera*. Barcelona, Ediciones B, 2010, p. 96.

⁸ GUIRAL, A. *Cuando los cómics se llamaban tebeos. La Escuela Bruguera (1945-1963)*. Barcelona, El Jueves, 2004, p. 127.

⁹ NERLICH, M. «Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyn Sinnassamy», en MONTANDON, A. (éd.), *Iconotextes*. Paris, Ophrys, 1990, pp. 255-302.

Por lo que contienen de habitual o inusual, las dos páginas seleccionadas representan la esencia de la serie *Carpanta*. Mientras que la primera, centrada en la búsqueda de alimento, constituye un modelo prototípico de la serie, la segunda, en torno al tema de la vivienda, supone una desviación temática inusual igualmente reveladora.

La elocuencia de la caída

Esta página (FIG. 1), publicada originalmente en 1957, constituye un modelo clásico de la serie *Carpanta*, por la estructura convencional en la presentación del gag humorístico, y por la temática que recrea el esquema básico de la serie: posibilidad de comer, presunción de éxito y desenlace fallido. Deambulando por la calle y observando a su alrededor, Carpanta llega a la conclusión de que, si fuera veterinario, frecuentaría más animales, lo que incrementaría sus posibilidades de comer. Tras preparar una consulta improvisada y organizar su estrategia, llega su primer cliente. Sin embargo, sus sueños se desmoronan al comprobar que el animal que le han traído es una pulga.

La estructura narrativa de este modelo de historietas autoconclusivas —herederas del *comic strip* americano de finales del siglo XIX y ampliamente popularizadas en Europa en el siglo XX— organiza el gag humorístico en una página en vertical, de acuerdo con el formato original de la revista. La historia presenta un ritmo acompasado en tres momentos clave: presentación, nudo y desenlace. Las dos primeras partes, que abarcan las cuatro primeras tiras, plantean una tensión narrativa ascendente encaminada a la euforia. Tras la subida, la tensión narrativa desciende hasta el momento disfórico final.

Este esquema narrativo, principio estructural de la serie, lleva implícita una capacidad semántica y sintáctica decisiva que, según Arredondo, «permite una concepción total de la obra donde la narración no esté exenta de su vínculo con el soporte, es decir, donde el producto sea un valedor y potenciador de la narración».¹⁰ Este vínculo entre narración y soporte, propio de la historieta, que se revela particularmente significativo en las páginas humorísticas autoconclusivas, constituye el primer mecanismo iconográfico que participa en el discurso implícito de la serie. La codificación de la estructura narrativa permite prever la intención comunicativa de ciertos episodios, lo que simplifica la lectura y facilita el acceso al discurso implícito.

Los marcadores iconotextuales que refuerzan este esquema de euforia-desilusión en la concepción de la página son numerosos. A nivel lingüístico, la subida se manifiesta con expresiones de marcado optimismo, con exclamaciones y preguntas retóricas de

¹⁰ ARREDONDO GARRIDO, S. *La esquemática en el enriquecimiento del cómic: Estudio teórico-práctico de las formas narrativas y discursivas* [tesis doctoral]. Universidad de Granada, 2016. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/42602>.

ánimo a uno mismo y con hipótesis recreando situaciones futuras idílicas. A nivel gráfico, algunos de los recursos empleados para marcar el incremento del entusiasmo serían la sonrisa y excitación en el rostro del personaje, la aceleración del movimiento, así como la gradación en lo suculento de los alimentos potenciales incluidos en los pensigramas —desde un pez hasta una vaca, pasando por un gallo.

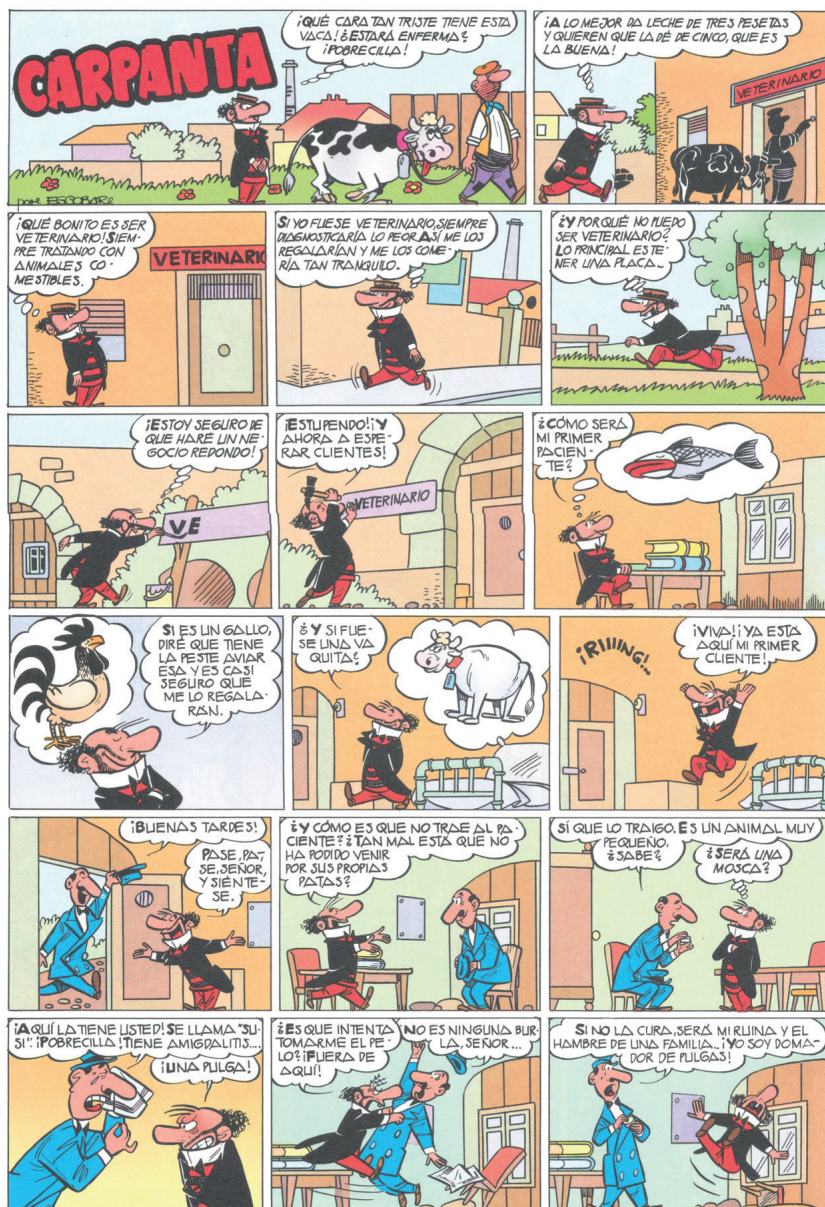


FIG. 1. ESCOBAR, J. *Carpanta*. 50 aniversario. ©Ediciones B, 1995 [1957], p. 21.

La carga implícita del episodio viene marcada por la interdependencia de los dos códigos. El momento de euforia coincide con la llegada del primer cliente (viñeta 12) que parece surgir del hipermarco y entra por el margen izquierdo hacia la derecha, en el sentido habitual de lectura. Esta sensación de que todo sigue su curso normal predispondría a visualizar el éxito del plan de Carpanta. Su amable gesto de recibimiento se acompaña de una intervención lingüística («Pase, pase, señor, y siéntese») en la que se intensifica la cortesía destinada a asegurarse de que el paciente entre y acceda a confiarle su animal. Aunque el lector sabe que no habrá alimento, el dispositivo iconotextual se encarga de crear la ilusión de que otro final sería posible. El fuera de campo cobra aquí un valor importante. La oposición interior —mundo famélico de Carpanta—, frente a exterior —posibilidad de abundancia— aviva las esperanzas de éxito del protagonista. La puerta abierta conecta con un exterior—cielo azul despejado, vegetación— que parece oxigenar un espacio cerrado y sofocado tras cuatro viñetas interiores en las que se prolonga la espera. Al final, una vez más, todas las esperanzas desaparecen de un plumazo.

En virtud del principio de *pars pro toto* desarrollado por Neuschafer¹¹ —consistente en presentar una realidad a pequeña escala que permita burlar la censura con el objetivo de amplificar la crítica, aunque sugerida, de un estamento superior— el simple esquema narrativo funciona como crónica social subterránea. La estructura reiterativa de las historias se hace eco de la sociedad de las clases populares españolas de la posguerra que día tras día, página tras página, se levanta infatigable y mantiene la ilusión a pesar de los fracasos reiterados.

Dibujar una sociedad desdibujando a sus actores

El recurso a la caricatura se inscribe en la tradición del tebeo humorístico y constituye una tónica de la revista *Pulgarcito* de finales de los cuarenta. La elección gráfica de Escobar hace posible dibujar una sociedad desdibujando a sus actores, una estrategia narrativa que se reviste de gran valor en el contexto de producción que nos ocupa. Es a partir de una estética de dibujo poco realista como mejor podemos vernos reflejados a nosotros mismos. El teórico McCloud justifica el éxito de los dibujos animados, precisamente, en el vacío que crea la expresión más minimalista, la cual permite no solo mirar el dibujo, sino también integrarlo. Este autor afirma que: «when we abstract an image through cartooning, we're not so much eliminating details as we are focusing on specific details. By stripping down an image to its essential "meaning" an artist can amplify that meaning in a way that realistic art can't».¹² Tanto en la imagen como en los diálogos —marcados por un tono paródico y teatral constante— Escobar

¹¹ NEUSCHÄFER, H. J. *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona, Anthropos editorial del hombre, 1994.

¹² MCLOUD, S. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York, Harper Perennial, 1994, p. 30.

se sirve de la universalidad en la representación caricatural para representar al mayor número de personas. El tamaño desproporcionado de ciertas partes del cuerpo como la nariz, símbolo de la aptitud de rastreador, o el tronco, que parece reducir al personaje a un tubo digestivo refuerzan la imagen de pícaro hambriento de *Carpanta*. Con la intención de que el personaje cale en los lectores se recurre a la recreación de un modelo primario capaz de presentar de manera esquemática valores universales. Según Terenci Moix, se trata de conseguir:

la transmisión de un estado anímico colectivo a través del itinerario de un personaje desmitificado y desmitificador, del que ha sido suprimida toda investigación psicológica «en profundidad» para pasar mediante unas características arquetípicas, a una revelación del mundo que le rodea.¹³

La crónica social que se desprende de las historietas de *Carpanta* está marcada por la tradición de la picaresca del Siglo de Oro. El personaje de Escobar es un pícaro de la literatura gráfica del siglo xx que, al igual que sus antecesores en el siglo xvii, lucha por sobrevivir en un país sumergido en la pobreza.

En la misma línea de contraste ficción-realidad que impone la caricatura, encontramos otra técnica significativa basada en los opuestos. Esta vez, se trata de la inversión de roles entre humanos y animales. Tanto la personificación de los animales como la animalización de los seres humanos, figuras frecuentes en la historieta humorística, sugieren el retrato de un mundo hostil y deshumanizado. A pesar de no ser muy abundantes a lo largo de la serie, lo que subraya la escasez de alimento, los animales cobran un valor muy significativo. En el episodio analizado, los animales sin vida aparecen como productos comestibles, a menudo inalcanzables. Pensemos en la recurrente imagen del pollo asado, o en el pescado de la página que estudiamos. Los animales vivos, por su parte, igualmente comestibles para *Carpanta*, destacan por su retrato humanizado. El dibujo de la vaca de la primera viñeta representa de manera cómica los sentimientos del animal como si de un humano se tratase. Con la lengua fuera dando señas de cansancio y la mirada al cielo en señal de abnegación, manifiesta un sentimiento de incompreensión ante la crueldad o lo absurdo del género humano. Esta idea queda justificada por el contraste en el grado de expresividad del animal con respecto a las personas que la rodean. *Carpanta*, pensativo, da la impresión de impasibilidad. El retrato del campesino que lleva la vaca, por su parte, con la mirada oculta, la boca cerrada con gesto descortés y la barba sin afeitar denotando abandono, representa a un ser presumiblemente tosco e insensato. Estos ejemplos de prosopopeya y animalización gráficas participan en la descripción de una sociedad deshumanizada. Como afirma Ramírez: «*Carpanta* es un personaje esquemático, reducido a la tensión más vital y elemental, al más primario de los instintos: el deseo de alimentarse, de

¹³ MOIX, T. *Los «comics». Arte para el consumo y formas pop*. Barcelona, Llibres de Sinera, 1968, p. 192.

comer algo».¹⁴ El marcado contraste permite cuestionar las barreras entre lo humano y lo animal al presentar a los animales irracionales en un papel ligeramente más cabal, junto a seres humanos reducidos a comportamientos instintivos y movidos por pulsiones irracionales básicas, como buscar alimento, lo que traduce el trasfondo de absoluta miseria.

En la línea de la deshumanización, la secuencia de la viñeta 5 hasta la 8 propone otro rasgo poco glorioso de la sociedad española de posguerra: «¿Y por qué no puedo ser veterinario? Lo principal es tener una placa» (viñeta 5). Este fragmento del monólogo de Carpanta pone en entredicho el grado de profesionalidad requerido para ejercer el oficio de médico veterinario. Su creencia se ratifica con la exclamación de la viñeta siguiente («¡Estoy seguro de que haré un negocio redondo!»). El detalle de la viñeta 8 con los tres libros apilados sobre la mesa se reviste de elocuencia en virtud de la posibilidad de lectura plurivectorial de la historieta. Según Groensteen, «le sens d'une vignette peut être informé et déterminé par ce qui la précède comme par ce qui la suit. S'il y a une vectorisation de la lecture, il n'y a pas de vectorisation univoque dans la construction du sens».¹⁵ El valor del libro como símbolo de estatus cultural se hace efectivo llevando la vista atrás a la frase «lo principal es tener una placa». Con estos marcadores, Escobar saca a relucir un defecto de la sociedad de la época: una población iletrada, fácilmente impresionable ante símbolos elementales de conocimiento —libros, placa—, a la vez que irreflexiva y superficial, volcada en las apariencias.

La buena cara del hambre

El hambre como *leitmotiv* de un tebeo constituye un elemento controvertido en la época de dictadura franquista. El hecho de que un personaje hambriento no cese en su empeño de buscar alimento semana tras semana y que nunca sacie su apetito podría ser interpretado acertadamente como un reflejo de lo que ocurría en la sociedad de la época, poniendo en entredicho el bienestar que se suponía perseguir desde el Movimiento Nacional. De hecho, en un principio, la censura franquista manifestó su desacuerdo con la idea de la serie. Guiral recuerda que «la propia existencia de Carpanta fue amenazada con un escrito que anunciaba que “en la España actual nadie pasa hambre”».¹⁶ Por otro lado, los métodos, no siempre lícitos, empleados por Carpanta para procurarse alimento quedaban asimismo condenados. En las *Instrucciones para la orientación de las publicaciones infantiles* redactadas en 1956, se establecía que «los engaños [...] debían sustituirse por historias en las que triunfase siempre la vir-

¹⁴ RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A. *La historieta cómica de posguerra*. Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1975, p. 99.

¹⁵ GROENSTEEN, T. *Système de la bande dessinée*. Paris, PUF, 1999, p. 129.

¹⁶ GUIRAL, A. y SOLDEVILLA, J. M. *O.p. cit.*, p. 24.

tud y la bondad». ¹⁷ A pesar del peligro que corrió su propia existencia por las disposiciones de la censura, *Carpanta* consiguió hacerse un hueco semanalmente y perdurar en la revista *Pulgarcito* durante la dictadura. Las estrategias de tipo léxico-semántico empleadas por Escobar para edulcorar el peso dramático del hambre son muy reveladoras a este respecto. Las referencias explícitas a la comida, por ejemplo, se llevan a cabo en un tono moderado, evitando situaciones extremas: «Así me los regalarían y me los comería tan tranquilo» (viñeta 4).

Carpanta hace alusión a su deseo de comer, pero no dice explícitamente que tiene hambre o que lleva varios días sin ingerir ningún alimento. Cuando imagina los banquetes que espera conseguir, no se recrea en el acto de devorarlos, solo en que van a pasar a su propiedad: «casi seguro que me lo regalarán» (viñeta 9). Es a través de técnicas humorísticas como el extrañamiento léxico mediante colocaciones inusuales —«animales comestibles» (viñeta 3)— como el autor consigue suavizar la imposibilidad de satisfacer la necesidad vital del personaje. Otro ejemplo sería el valor de los términos «paciente» y «cliente» (viñetas 7, 8, 11 y 13) empleados por Carpanta para referirse a su alimento potencial. El tono humorístico en el uso de estos vocablos permite disuadir la atención del alimento como bien de primera necesidad. Las imágenes de los animales sacan a la palestra las dos posibles acepciones al hablar de animales domésticos: la genérica (pez, gallo, vaca) y la comestible (pescado, pollo, ternera). En el primer caso (viñeta 8), Carpanta utiliza el término impreciso «paciente», lo que permite al autor, con gran astucia, sembrar la duda y jugar con las acepciones comestible-doméstico, pescado-pez. En este sentido, el iconotexto desempeña un papel determinante en la presentación del mensaje implícito.

Entre las claves de Escobar para hacer que los aspectos más espinosos de la sociedad de posguerra puedan traspasar el filtro de la censura franquista encontramos la imprecisión espaciotemporal, una constante de la serie que se inscribe en la tónica seguida por muchos humoristas de la época. El decorado urbano desempeña un papel funcional de paso del exterior al interior, como hemos visto, pero en ningún caso nos permite anclar la serie a una realidad hispana concreta. La presentación de escenarios completamente descontextualizados, universales, podría sin embargo comportar, al igual que la caricatura, el efecto contrario e intensificar el valor de identificación con la realidad de la época, sobre todo si tenemos en cuenta que la innegable huella de la picaresca en la serie *Carpanta* constituye una marcada señal de identidad hispana. A este respecto, Alary sostiene que:

pour une part *Pulgarcito* semble revendiquer une tradition hispanique —la littérature picaresque, le *romancero*, l'histoire de l'Espagne, la peinture baroque, le *sainete*...— tout en atténuant les traits qui renvoient à une réalité hispanique du moment. Sous ses aspects artificiels et très littéraires, le dialogue a une fonction contextualisante [...] alors que les

¹⁷ FERNÁNDEZ SARASOLA, I. *El pueblo contra los cómics (de Norteamérica a Europa)*. Sevilla, Asociación Cultural Tebeosfera, 2019, p. 499.

décors —neutres et fonctionnels et qui servent avant tout la mécanique du gag— ont un effet déréalisant.¹⁸

Efectivamente, la perspicacia de Escobar consigue introducir con sutileza alusiones a la escasez y a las dificultades socioeconómicas del momento en un contexto bien preciso: «¡A lo mejor da leche de tres pesetas y quieren que la dé de cinco, que es la buena!» (v. 2). En primer lugar, Carpanta da a conocer la unidad monetaria en curso en la España de la época. Para los lectores contemporáneos, además del simple dato numismático, Carpanta, que parece estar bien informado en lo referente a alimentación, deja entrever las malas condiciones de vida de la España de la época al constatar que existen dos tipos de leche. Diferencias temporales aparte, es importante fijar la atención en la expresión de Carpanta, que parece creer que la calidad de la leche depende de la salud de la vaca: la buena, de cinco pesetas; la mala, de tres. Esta referencia permite poner de manifiesto la existencia de un mercado negro en el que, a menudo, se alteraba la composición de los alimentos por razones de productividad y rentabilidad. Como recuerda Montoliú: «cada cierto tiempo, los periódicos [...] se hacían eco de industriales que habían sido sancionados por vender leche aguada o de comerciales que sisaban en el precio».¹⁹ En efecto, durante la dictadura franquista se producían en España menos litros de leche de los que se vendían, pues esta era rebajada con agua.²⁰

La ingenuidad de Carpanta, y el humor que se deriva de ella, al creer que el veterinario podrá hacer aumentar la calidad y, por tanto, el precio de la leche permite sacar a relucir, de manera disimulada, las deficiencias del periodo de autarquía que, desde que terminó la guerra civil hasta el final de la década de los cincuenta, supuso un crecimiento considerable de la miseria y un grave retroceso en los niveles de bienestar de la población. La simplicidad del protagonista, que constituye una baza indiscutible para pasar mensajes subversivos, se combina con un carácter ciertamente astuto, pero que denota gran torpeza a la vez, pues a pesar de la falta de escrúpulos por conseguir su meta, nunca resulta victorioso. Los enunciados de las viñetas 4 y 9, en los que Carpanta diseña su fraude resultan significativos a este respecto («Si yo fuese veterinario, siempre diagnosticaría lo peor, así me los regalaría y me los comería tan tranquilo», viñeta 4; «Si es un gallo, diré que tiene la peste aviar esa y es casi seguro que me lo regalarán», viñeta 9).

La tendencia al engaño para conseguir sus fines, además de inscribirse en la tradición de la picaresca, imprime un rasgo negativo en el personaje que justificaría sus malas

¹⁸ ALARY, V. «Pulgarcito, un humour d'adulte dans une revue pour enfants. Les années d'après-guerre», en AGUILA, Y. (ed.). *Figures, genres et stratégies de l'humour en Espagne et l'Amérique Latine*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 55.

¹⁹ MONTOLIÚ CAMPS, P. *Madrid en la postguerra 1939-1946. Los años de la represión*. Madrid, Silex, 2005, p. 141.

²⁰ ABELLA, R. *La vida cotidiana en España durante el régimen de Franco*. Madrid, Temas de hoy, 1996.

acciones de cara a la censura. En la viñeta 9, el paralelismo gráfico entre Carpanta y el gallo —ojos cerrados, pico-nariz apuntando hacia arriba en señal de prepotencia— incide en la altivez y soberbia del personaje. Esta figura de retórica visual que subraya la semejanza conlleva implicaciones a nivel narrativo, pues además de desdibujar las barreras entre lo humano y lo animal, como hemos visto, sugiere asociaciones léxicas en base al principio de «texto subterráneo»²¹ acuñado por Morgan. La técnica que denominaremos evocación lingüística de base icónica consiste en insinuar expresiones cargadas de significado, algunas de ellas serían: «hacerse el/ponerse gallito», que marca el carácter arrogante; «pavonear», que subraya la idea de hacer ostentación, por el parecido entre el cabello de Carpanta y la cola del gallo-pelaje de un pavo real; incluso el hecho de que al igual que el gallo, Carpanta va a ser «desplumado» por las circunstancias adversas. Una vez más, el poder de mostración de la imagen enlaza con el componente textual para potenciar el peso del contenido implícito.

Este tipo de humor trágico está al servicio del Régimen en la medida en que la serie invita a la resignación. El protagonista está condenado al fracaso, y por tanto no habría que seguir su ejemplo. Según Alary: «la stratégie adoptée face à la censure semble consister à laisser la possibilité d'une lecture morale: ces anti-héros sont paresseux, avares, méchants, bêtes, leur malheur tient avant tout à cela et non au contexte politique et économique».²² Como ya hemos visto, el protagonista quiere luchar contra la fatalidad, pero es un antihéroe: su pereza o torpeza le harían merecedor de sus desgracias. Sin embargo, el estudio del iconotexto pone de manifiesto la principal causa de su desdicha.

Analicemos la escena final de esta primera página en torno al léxico del absurdo tan recurrente en Escobar. La imagen de desesperación del padre de familia arruinado y del propio Carpanta hablan por sí solas en una última viñeta con la ventana al exterior cerrada a cal y canto. La profesión del cliente —domador de pulgas— resulta cómica por la asociación de términos antitéticos. Tras lo humorístico, Escobar lanza su reivindicación subrayando el ingenio de la población para inventar profesiones imposibles con tal de asegurarse el sustento, consecuencia directa del desolador panorama laboral y económico de una España hundida en la miseria.

La quimera de oro

La siguiente página (FIG. 2), publicada originalmente en 1956, posee una estructura narrativa insólita y una temática que desvía la atención con respecto al *leitmotiv* de la serie. En este caso, Carpanta hace frente al problema de la vivienda, y el hambre parece relegado a un segundo plano. Deambulando por su barrio, el protagonista

²¹ MORGAN, H. *Principes de littératures dessinées*. Paris, L'An 2, 2003, p. 104.

²² ALARY, V. *Op. cit.*, pp. 59, 60.

encuentra a Protasio, que lo conduce a conocer su último negocio, el realquiler de los anaqueles de su armario como camas. Carpanta toma ejemplo de su amigo y acaba instalándose en un puente más grande que le permite sacar tres dormitorios debajo de su propia vivienda.

En este episodio, la estructura del gag difiere de la subida, euforia, caída. Aquí, asistimos a la aceleración progresiva de una línea en continuo ascenso, la cual termina resultando cómica por el efecto exagerado que implica. El ritmo pausado de los dos primeros tercios, en los que Protasio cuenta y muestra su sistema de realquiler, viene marcado por el diálogo de los personajes que indica un movimiento y avance moderado. Este relativo estatismo contrasta con el de la última parte en la que el entusiasmo de Carpanta se dispara alimentado por el dinamismo del monólogo y respaldado gráficamente con saltos, líneas cinéticas constantes, y planos de conjunto con profundidad y altura, que imprimen ligereza y agilidad a la acción.

A nivel lingüístico, los interrogantes y fórmulas de duda van dando paso a enunciados con un nivel de convicción y de entusiasmo creciente. El movimiento que empezó a acelerarse en la viñeta 11 con las líneas cinéticas y los cambios de dirección del personaje se vuelven aún más acusados a partir de la viñeta 14 con la amplia sonrisa de Carpanta y los saltos que lo elevan a más de dos palmos del suelo. Este progresivo y marcado ascenso en el entusiasmo del protagonista se ve fortalecido por la evolución de los bienes inmobiliarios presentados. Desde el armario de Protasio, que sería equivalente al bloque de pisos, vemos el antiguo y el nuevo puente de Carpanta, que simbolizarían, respectivamente, la vivienda unifamiliar y los chalets adosados. Un retrato de la evolución del confort de la sociedad de la época a pequeña escala, pero desde una perspectiva trágica basada en la burla hacia uno mismo. La supuesta evolución en el confort urbanístico se acompaña de la expresión verbal y gráfica del creciente júbilo y euforia del personaje. Sin embargo, la realidad que se dibuja resulta precaria y miserable. El lector ríe ante la ingenuidad de Carpanta por creerse afortunado en condiciones tan desfavorables.

A pesar de que, en esta página, la carga cómica no reposa en la caída, el esquema narrativo resulta igualmente previsible pues el ascenso es tan desmesurado como utópico. El gran desfase entre lo imaginado y lo real produce el humor. Aunque el final de la historia sea eufórico, el *fatum* trágico que acompaña a la figura de Carpanta ejerce un peso decisivo que conduce implícitamente al mismo efecto de caída.

La España de las apariencias

Las primeras palabras que Carpanta dirige a Protasio son: «Pareces un potentado...» (viñeta 2). Desde la segunda viñeta, el verbo «parecer» nos coloca en la esfera del deseo de aparentar y de las pretensiones de estatus social de las clases más populares.

FIG. 2. ESCOBAR, J. *Carpanta. 50 aniversario*. ©Ediciones B, 1995 [1956], p. 12.

El empleo del término «potentado», por su parte, refuerza la imagen de Protasio que, con gesto solemne, posa con su traje y su bastón dando la impresión de distinción, a la vez que responde: «¡Menos guasa con los hombres de pro!» (viñeta 2). El sintagma preposicional «hombres de pro», que marca la idea de progreso y modernidad, contrasta con la imagen caricatural y afectada de Protasio, que recuerda a un payaso con los talones juntos, las puntas hacia fuera y la palma de la mano totalmente abierta sujetando el bastón. El retrato de la miseria no está exento de empatía hacia los personajes, los cuales aparecen dignificados. Aquí, la dosis de compasión supera a la de crítica.

Este deseo de aparentar de las clases populares se ejemplifica a través de diferentes procedimientos iconotextuales. En los diálogos, es habitual encontrar giros que denotan un registro de lengua culta, el cual llama la atención en contraste con un registro, a menudo, familiar: «¿A qué dedicas tu *privilegiada inteligencia*?» (viñeta 3). La anteposición del adjetivo al sustantivo, así como el empleo de la lengua culta en situaciones prosaicas —en el caso de Carpanta, la búsqueda implacable de alimento— marca una distorsión que, además de producir un efecto cómico innegable, subraya el deseo del personaje por posicionarse en un escalafón social superior al que se pertenece. En el plano gráfico, este rasgo enlaza con la indumentaria de Carpanta, el frac y la pajarita como signos distintivos de elegancia que pretenden enmascarar el origen vagabundo. La astucia en el dominio del lenguaje es un rasgo característico de los pícaros. En este caso, a pesar de que la frase va dirigida a Protasio, Carpanta no orienta su cuerpo a su interlocutor, sino que desvía la mirada al lector, entablando cierta complicidad con él, lo que evidencia la intención irónica de su enunciado. De esta manera, pretende ridiculizar a su interlocutor, pero sin que sea demasiado evidente para que le cuente su plan.

El siguiente fragmento también resulta significativo en lo referente a la pertenencia social: «Uno no sabe la gente que mete en casa, y tener que alternar a todas horas con ellos...» (viñeta 13). Resulta cómico ver cómo Carpanta se aferra a la idea de propiedad, a pesar de que, como observamos en la imagen, el ojo del puente donde vive está abierto por ambos lados, y como puerta solo cuenta con una ligera cortina de separación. Este detalle, y a pesar de los remiendos que esconden la rotura de la tela, hace la vivienda más acogedora, lo que da muestra del carácter cuidado de Carpanta, a pesar de ser vagabundo y de vivir en un lugar de los más inhóspito. De esta expresión se deduce también que Carpanta siente cierta aprensión por los desconocidos que puedan entrar en su casa, lo cual no deja de ser cómico viniendo de un vagabundo que vive debajo de un puente. Este indicio ilustraría las similitudes entre la imagen del vagabundo y de los españoles de las clases populares de la época. Aquí se deja entrever el deseo de la clase media por convertirse en propietaria, la cual debe, sin embargo, contentarse con mucho menos. El valor de generalización o indeterminación de la construcción impersonal con el pronombre indefinido resulta cómico en relación con la imagen, y sitúa a un vagabundo que vive en un puente sin ningún sistema de seguridad, en la piel de cualquier ciudadano medio español.

El chabolismo y el sistema de realquiler

La crítica social implícita de base cómica encuentra otro ejemplo, donde Protasio señala con la mano el tejado de su armario a la vez que dice: «Es un realquilado al que le gusta el clima de altura» (viñeta 5). El giro eufemístico, «clima de altura», que sugiere una vivienda en la montaña y evoca un entorno vacacional, choca brutalmente con la imagen de un armario reformado de manera rudimentaria, con una chimenea y un tejado de lona, que inscribe la situación en un contexto claro de chabolismo. La expresión de Protasio evocando la evasión, destinada a embellecer la cruda realidad, crea un desfase entre texto e imagen que, una vez más, está en la base del humor y lleva implícita la crítica social.

Asimismo, la tendencia de Escobar al uso de eufemismos, en muchas ocasiones, permite parodiar el lenguaje grandilocuente del régimen y condenar así la dialéctica engañosa del sistema de propaganda franquista. Otro ejemplo recurrente sería con la invención de profesiones. Esta vez: «El segundo piso lo tengo alquilado a un fabricante de agujeros...» (viñeta 7); «El primero, a un perito en gusanos de manzanas». (viñeta 8). El sustantivo «fabricante» hace referencia al desarrollo industrial y al sistema de producción capitalista, quimera de gran parte de la población durante la posguerra. El sustantivo «perito», por su parte, imprime cierta categoría profesional al oficio. En ambos casos, el simple hecho de poseer una profesión es un marcador del estatus social, que garantiza a Protasio recibir el pago del alquiler a final de mes. A pesar de lo absurdo de los complementos en las profesiones que, introduciendo un elemento disparatado, aseguran la carga cómica, Escobar lanza una crítica mordaz. Además del retrato de una sociedad que desborda ingenio y humor, el autor critica, como hemos visto, la mala situación laboral de la posguerra, la cual, ante la imposibilidad de ofrecer puestos de trabajos dignos, empuja a los ciudadanos a la invención y al desempeño de tareas de lo más inverosímiles.

Superada la época de autarquía, el gobierno franquista se concentra en la promoción de los sectores más rentables para la economía del país, entre los que destaca la construcción. En el ámbito de la vivienda, se toman medidas populistas para limpiar la imagen de una España en plena época de desarrollismo, las cuales no benefician directamente a las clases más desfavorecidas que necesitaban una vivienda, sino a las clases más poderosas que podían especular con los bienes inmobiliarios. Betrán Abadía critica las políticas urbanísticas del franquismo, al asegurar que: «sus destinatarios no fueron quienes necesitaban una vivienda para vivir, sino quienes, gracias a ellas podrían comprarla y, por tanto, canalizar su ahorro personal hacia la inversión inmobiliaria».²³

²³ BETRÁN ABADÍA, R. «De aquellos barros, estos lodos. La política de vivienda en la España franquista y postfranquista», en *Acciones e Investigaciones Sociales*, n.º 26 (2002), p. 27. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=301625>

En este sentido, la página que analizamos constituye una crítica hacia una política urbanística que parece promover el desarrollo del país, pero que no consigue sacar de la pobreza a los más desfavorecidos. A pesar del intento por frenar el chabolismo, esta lacra se expande a la sombra de la propaganda franquista. Las necesidades y la escasez de recursos hacen proliferar sistemas de vivienda como el sistema del realquiler que conllevaba problemas de hacinamiento de las familias. De la Torre corrobora esta idea:

las *viviendas autoconstruidas*, como eufemísticamente eran denominadas [las chabolas] por los poderes públicos, inundaron la geografía suburbana de la capital, resultando ser, junto con el *realquiler*, la única salida para aquellas familias económicamente insolventes que ni siquiera pudieron acceder a la promoción pública.²⁴

Escobar aborda el problema de la vivienda aportando un interesante tratamiento del humor y de lo implícito, a través de la reutilización del lenguaje eufemístico propio del régimen, como vemos en el empleo de «realquilado» en vez de «chabola». Además de provocar la risa, el autor no deja de condenar el hecho de que, bajo un aparente expansionismo y desarrollo de la vivienda en España, se escondía una realidad menos complaciente, que rozaba lo infrahumano. «¡Se acabó la estrechez!» (viñeta 15): en la penúltima viñeta, el enunciado eufórico que acompaña la gran sonrisa y la expresión jovial de Carpanta contrasta con el carro de mano atestado de objetos, que recuerda el oficio de chatarrero. Las connotaciones asociadas al retrato de una persona que recoge deshechos contrastan brutalmente con una expresión lingüística de marcado optimismo y que fue popularizada por el Régimen para publicitar las supuestas mejoras socioeconómicas que experimentaba el país.

Si analizamos la expresión, comprobaremos que el aspecto perfectivo del pretérito indefinido marca un límite entre pasado y presente. Este tiempo verbal insiste en que se ha cerrado una época y, por consiguiente, se abre otra. El verbo asegura que las malas condiciones del pasado se alejan, pero la imagen evidencia que la precariedad sigue presente. El término «estrechez», por su parte, hace referencia a la «austeridad de vida, falta de lo necesario para subsistir».²⁵ Junto al verbo «acabar», se resalta la idea de que una época de riqueza y comodidad comienza. Sin embargo, la posibilidad de vectorización de la lectura hace surgir otra de las acepciones de «estrechez» propuestas por el DRAE, «escasez de anchura de algo», añadiendo un componente cómico innegable. El fin de la estrechez proclamado por Carpanta resulta cómico al retroceder algunas viñetas y observar en la 7 y la 8 la «estrechez» de las viviendas propuestas por Protasio. En este caso, la página apela al trenzado²⁶ como principio

²⁴ DE LA TORRE, J. y SANZ LAFUENTE, G. (eds.). *Migraciones y coyuntura económica del franquismo a la democracia*. Zaragoza, Prensas Universitaria de Zaragoza, 2008, p. 212.

²⁵ RAE, *Diccionario de la Lengua Española*. Disponible en: <https://dle.rae.es/estrechez?m=form>

²⁶ «Toute vignette est, potentiellement sinon effectivement, en relation avec chacune des autres». GROENSTEEN, T. *Op. cit.*, p. 173.

básico en la construcción de significado. Con esta expresión, que parece sacada del discurso triunfalista del NO-DO, permite al autor instaurar un juego con la polisemia del término «estrechez», para conseguir un doble objetivo: imprimir comicidad a la historia, a la vez que critica implícitamente la precariedad de la situación de los personajes y su inagotable resiliencia.

Además de la viñeta analizada, particularmente representativa, en toda la página observamos numerosos marcadores lingüísticos que, en relación con la imagen, se revisiten de ironía:

- Léxico relacionado con la riqueza: «Pareces un potentado» (viñeta 2), «el secreto de mi fortuna» (viñeta 6), «... me pagan a tocateja, y todo son beneficios» (viñeta 9).
- Expresiones comparativas de abundancia «... ganarías tanto dinero como yo» (viñeta 3).
- Adjetivos para indicar astucia: «¡Eres un lince!» (viñeta 9).
- Expresiones exclamativas: «¡La vida es bella!» (viñeta 16).

El exceso de optimismo en el lenguaje de los personajes contrasta con el dibujo de una realidad mucho menos positiva que recrea la precariedad y el hacinamiento. El choque entre el texto y la imagen intensifica la carga implícita del mensaje. En la última viñeta, Carpanta se despide con expresiones eufóricas y anticipando que se va a comer al restaurante. La angulación en ligero picado y el tamaño doble de la viñeta amplifican la magnitud del hallazgo de Carpanta. De hecho, la ausencia de estructura disfórica al final del episodio, algo constante en las historias de Carpanta, causa un efecto de sorpresa que aumenta el peso dramático. Si el lector habitual ríe a la vez que se lamenta de que al final de cada historia Carpanta sigue pasando hambre, en este episodio, el lector, mantiene la risa, pero experimenta más lástima, si cabe, al ver que a pesar de las malas condiciones en las que vive el personaje y de su situación miserable, él nunca se desmoraliza. Esto pone de relieve la dignidad y ternura que imprime Escobar en el retrato de las clases populares de su época.

Conclusiones

Tras interesarnos por los mecanismos que permiten construir el discurso implícito a partir del estudio del iconotexto de la historieta, llegamos a las siguientes constataciones.

La primera de ellas es que el humor es el resorte empleado por Escobar para hacer pasar la totalidad de información subterránea. Además de ello, hemos compro-

bado que el iconotexto juega, en efecto, un papel determinante en la construcción del discurso implícito. La lectura del texto y de la imagen como unidad indisoluble fundamenta el potencial expresivo y la generación de significado subyacente desde diferentes dimensiones:

- Sintácticamente, el formato fijo de la página cómica autoconclusiva —en las dos variantes observadas— pone de relieve la influencia de la esquemática en el cómic. La diagramación de la página en virtud de la capacidad semántica de la estructura, señalada por Arredondo,²⁷ facilita considerablemente la transmisión de mensajes implícitos. En este primer nivel, se incluiría el diálogo *in praesentia* de los elementos lingüísticos y visuales de la página que, en función de los conceptos de lectura plurivectorial²⁸ y trenzado,²⁹ desarrollados por Groensteen, aporta coherencia y cohesión a la página.
- Morfológicamente, el valor de la caricatura, en su doble modalidad visual y lingüística, implica una serie de connotaciones de gran riqueza expresiva que juegan un papel determinante en la descodificación de los contenidos no explícitos. La deformación de la realidad conlleva un proceso de abstracción que permite acercarse al sujeto representado hasta el punto de identificarse con él, a la vez que se marca la distancia necesaria para poder burlar la censura.
- La dimensión léxico-semántica del iconotexto abarca las unidades de significado del código lingüístico y visual, así como las relaciones de interdependencia entre ambas. Las funciones básicas de anclaje y relevo propuestas por Barthes³⁰ se evidencian con la fijación de la cadena de significados entre un código y otro de manera bidireccional, así como con la complementariedad en la obtención del sentido. A partir de relaciones de asociación, por contradicción o semejanza, Escobar recurre con frecuencia a técnicas de extrañamiento léxico mediante el acercamiento de términos antitéticos y a procedimientos de atenuación, entre los que encontramos el uso de eufemismos.

La genialidad de Escobar radica en saber incluir el humor en el momento idóneo para amortiguar la carga transgresiva del discurso inferido. Lo cómico se incluía desde perspectivas muy dispares, como hemos visto, pero Escobar sabía que la baza de la serie era la lucha incesante por encontrar comida. Altarriba defiende el carácter sádico, al afirmar que: «Escobar va mucho más allá y juega con las posibilidades cómicas del fracaso, del acto fallido, de la impotencia [...] demostrando una vez más que la

²⁷ ARREDONDO, S. *Op. cit.*, p. 349.

²⁸ GROENSTEEN, T. *Op. cit.*, p. 129.

²⁹ *Ibid.*, p. 173.

³⁰ BARTHES, R. «Rhétorique de l'image», en *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris, Seuil, 1982, pp. 32-33.

risa funciona mejor cuando hurga en heridas profundas». ³¹ Otros autores defienden, sin embargo, la idea de que a pesar del tono humorístico en el que están concebidas las aventuras de Carpanta, su recepción no comportaba sistemáticamente el efecto cómico previsto por su autor, sino un triste sentimiento de auto-lamentación. Según Vázquez de Parga, «la vida de Carpanta aun narrada en clave de humor constituye una verdadera tragedia y este sentido profundamente trágico es la nota más destacada de la serie que no hacía reír a los niños». ³² En cualquier caso, el humor de Escobar actuaba a modo de revulsivo provocando reacciones en una sociedad adormecida por la presión de un régimen totalitario.

Nuestra reflexión acerca del significado y del valor social del discurso implícito en el contexto de posguerra española nos lleva a constatar que, a pesar de constituir todo un obstáculo para la libertad de expresión, la censura era hábilmente burlada gracias al ingenio y al potencial creativo de autores como Escobar. La lectura del iconotexto pone de manifiesto varias funciones del discurso implícito:

- La función testimonial destinada a contar lo que estaba pasando, mediante la recreación a pequeña escala de una realidad más amplia, y así favorecer el sentimiento de identificación y de empatía.
- La función crítica centrada en los principales defectos del sistema totalitario del régimen franquista, así como en ciertas lacras de la sociedad de la época, mediante la recreación de escenarios similares a los del teatro de *boulevard* burgués, aparentemente inofensivo, pero que da cabida a la crítica social. El interés de esta función crítica se revela en la intención de Escobar por incitar el sentimiento de inconformismo y el despertar de las conciencias.
- La función expresiva que permitía contrarrestar el anquilosamiento del instinto creativo del autor perseguido por la censura. La lectura en segundo grado representa por sí misma la posibilidad de escapatoria, al poner de manifiesto la existencia de un discurso capaz de burlar las restricciones impuestas.

A estas tres funciones hay que añadir el valor de legado cultural que la obra adquiere en la actualidad. En muchas de las reediciones contemporáneas comprobamos el interés por perpetuar el patrimonio artístico, como ocurre con la edición del 50.º aniversario, de donde hemos extraído las páginas propuestas. Ediciones B se esmera por incluir al pie de cada página el número exacto de la revista *Pulgarcito* donde la historia se publicó por primera vez, con el fin de fijar la obra en su momento de producción y satisfacer así el componente nostálgico. Como sostiene Antonio Martín,

³¹ ALTARRIBA, A. *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*. Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 106.

³² VÁZQUEZ DE PARGA, S. *Los cómics del franquismo*. Barcelona, Planeta, 1980, p. 189.

«los personajes cómicos de *Pulgarcito* constituyen hoy una de las mejores guías para conocer —a través del reflejo deforme del humor— la realidad cotidiana de la España de posguerra».³³ En la actualidad, el estudio de lo implícito permite llevar a cabo una lectura sociológica diacrónica en *Carpanta* que, además de ofrecernos una fecunda crónica social de la España de posguerra, nos da cuenta de la situación profesional a la que se enfrentaban los historietistas que producían durante la dictadura franquista. Las limitaciones impuestas por la censura al trabajo de Escobar, y del resto de sus compañeros, le obligó a desarrollar un sistema de estrategias creativas que resultaron ser la clave de su éxito. De hecho, la capacidad y el ingenio para crear subterfugios expresivos en la construcción de este humor agridulce dio lugar a un lenguaje iconotextual único que constituye la especificidad y genialidad del tebeo humorístico de posguerra.

³³ MARTÍN, A. *Op. cit.*, p. 139.

BIBLIOGRAFÍA

ABELLA, R. *La vida cotidiana en España durante el régimen de Franco*. Madrid, Temas de hoy, 1996.

ALARY, V. «Pulgarcito, un humour d'adulte dans une revue pour enfants. Les années d'après-guerre», en AGUILA, Y. (ed.). *Figures, genres et stratégies de l'humour en Espagne et l'Amérique Latine*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 41-62.

ALTARRIBA, A. *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*. Madrid, Espasa Calpe, 2001.

ARREDONDO GARRIDO, S. *La esquemática en el enriquecimiento del cómic: Estudio teórico-práctico de las formas narrativas y discursivas* [tesis doctoral]. Universidad de Granada, 2016. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/42602>

BARTHES, R. «Rhétorique de l'image», en *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris, Seuil, 1982.

BETRÁN ABADÍA, R. «De aquellos barro, estos lodos. La política de vivienda en la España franquista y postfranquista», en *Acciones e Investigaciones Sociales*, n.º 26 (2002), p. 25-67. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=301625>

DE LA TORRE, J. y SANZ LAFUENTE, G. (eds.). *Migraciones y coyuntura económica del franquismo a la democracia*. Zaragoza, Prensas Universitaria de Zaragoza, 2008.

ESCOBAR, J. «Carpanta», en *Pulgarcito*, n.º 1343. Barcelona, Bruguera, 1956, p. 13.

—«Carpanta», en *Pulgarcito*, n.º 1365. Barcelona, Bruguera, 1957, p. 13.

FERNÁNDEZ SARASOLA, I. *El pueblo contra los cómics (de Norteamérica a Europa)*. Sevilla, Asociación Cultural Tebeosfera, 2019.

—*La legislación sobre historieta en España*. Sevilla, Asociación Cultural Tebeosfera, 2017 [2014].

GROENSTEEN, T. *Système de la bande dessinée*. Paris, PUF, 1999.

GUIRAL, A. *Cuando los cómics se llamaban tebeos. La Escuela Bruguera (1945-1963)*. Barcelona, El Jueves, 2004.

GUIRAL, A. y SOLDEVILLA, J. M. *El mundo de Escobar. 100 años del nacimiento del creador de Carpanta y Zipi y Zape*. Barcelona, Grupo Z, 2008.

MARTÍN, A. *Apuntes para una historia de los tebeos*. Barcelona, Glénat, 2000.

McCLOUD, S. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York, Harper Perennial, 1994.

MOIX, T. *Los «comics». Arte para el consumo y formas pop*. Barcelona, Llibres de Sinera, 1968.

MONTOLIÚ CAMPS, P. *Madrid en la postguerra 1939-1946. Los años de la represión*. Madrid, Silex, 2005.

MORGAN, H. *Principes de littératures dessinées*. Paris, L'An 2, 2003.

NERLICH, M. «Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans La Femme se découvre d'Evelyne Sinnassamy», en MONTANDON, A. (éd.), *Iconotextes*. Paris, Ophrys, 1990, pp. 255-302.

NEUSCHÄFER, H. J. *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona, Anthropos editorial del hombre, 1994.

RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A. *La historieta cómica de posguerra*. Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1975.

SANCHIS, V. *Tebeos mutilados. La censura franquista contra la Escuela Bruguera*. Barcelona, Ediciones B, 2010.

VÁZQUEZ DE PARGA, S. *Los cómics del franquismo*. Barcelona, Planeta, 1980.