

## Historieta o Cómic

Biografía de la narración gráfica en España

editado por Alessandro Scarsella, Katuscia Darici, Alice Favaro

# Carlos Giménez y la historieta responsable

Luz Celestina Souto

(Universitat de València, España)

**Abstract** In the last decade, there has been a growing interest across many disciplines in the revision of the traumatic events that marked Spain's past. During the publishing boom, the comic has shown interest around the topic of historical memory. Among the most important comics that have left evidence about bloody episodes of the Civil War and the first years of post-war we can find *Paracuellos* (Carlos Gimenez). An autobiographical comic that speaks about the experiences of the author in the Auxilio Social centres. In their cartoons we can see a childhood marked by the defeat, children who were stigmatized as children of the losers. This article analyses the use of the comic as an instrument of collective memory, as the transmission of the testimony to future generations and as a condemnation of Francoist Spain.

**Sumario** 1 La historieta responsable. – 2 El Auxilio Social: el perdedero de niños. – 2.1 El asilo como campo. – 2.2 El asilo como transformador de la herencia republicana. – 3 Epílogo.

**Keywords** Comic. Auxilio Social. Carlos Giménez. Historical. Franquism.

## 1 La historieta responsable

Desde hace ya más de una década la producción cultural española ha focalizado su energía en la recuperación de los testimonios de la guerra civil y la dictadura franquista. Este giro subjetivo (Sarlo 2005) ha sido potenciado por toda una red de difusión alentada por medios de comunicación, mercado editorial, universidades y premios, etc. Así, hoy contamos con un amplio listado de novelas, documentales y films que se basan en la voz de los testigos como medio para acercarse a un periodo dudoso, conflictivo y aún abierto de la sociedad española. El cómic, aunque de manera más acotada que la literatura o el cine, a causa de los problemas propios de la narrativa gráfica (público, edición, distribución) también ha sido partícipe de las representaciones del pasado reciente.<sup>1</sup> Y lo ha hecho,

1 Otros ejemplos de tratamiento de la memoria histórica a través del cómic: *Adolf* (Osamu Tezuka, 1982-85), *Maus* (Art Spiegelman, 1991), *Persépolis* (Marjane Satrapi, 2000-03), *Palestine* (Joe Sacco, 2001), *Jerusalén, un retrato de familia* (Yakin-Bertozzi, 2013), *Cuadernos ucranianos* (Igort, 2011). Para el contexto de la dictadura argentina vale destacar la huella

a pesar de las dificultades, con un goteo persistente de producciones que han conformado un «pasaje de lo infantil a lo adulto, – entendido como caricaturas de aventuras para niños y de temáticas serias y complejas para mayores» (Bórquez 2013, 116). En el contexto del cómic español, la transformación en las temáticas fue acompañada por los cambios sociales. La entrada en la transición democrática posibilitó un cambio de estilo, recursos y, consecuentemente, un nuevo mercado, que después de casi cuarenta años de dictadura tenía la posibilidad de incorporar otros puntos de vista. En este tramado de ambivalencias (inestabilidad, euforia, destape, duelo, oportunidades, censura) se iniciaba una tradición de cómics «responsables»,<sup>2</sup> que llamaban a ejercitar la reflexión. No son muchos quienes tomaron para sí la deuda con la memoria, y quizás Carlos Giménez sea el más reconocido y reeditado, pero vale recordar las obras de Antonio Hernández Palacios y Julio Ribera.<sup>3</sup> Antonio Martín (2001) también destaca la importancia de *Minins* de Enric Sió (1971) y *Chicharras* de Luis García (1975).

Décadas después, alentados por las revisiones historiográficas de fin de siglo y el *boom* de la memoria que alcanzó la mayor parte de los productos y estudios culturales, se produjo un auge de las viñetas dedicadas a la reelaboración del pasado reciente. Esta nueva etapa sigue caracterizándose por una continuación de temas ‘serios’ en las tramas y por la necesidad de producir una conciencia sobre los hechos, sin embargo, aporta una novedad, quienes lo hacen son, mayormente, los hijos/nietos de la generación

que ha dejado la figura de H.G. Oesterheld con *El eternauta* (1957-59); *El eternauta, segunda parte* (1976-77); *América Latina, 450 años de guerra* (1973-74); *La guerra de los Antares* (1974) y *Camote* (1975). Su influencia se manifiesta en las historietas de postdictadura que, en un intento de resguardar la memoria, añan perturbadores y violentos diseños con lúcidos y críticos guiones. Tal es el caso *Perramus* (Breccia-Sasturain, 1986). Más recientes *Katmandú* (Lozupone-Cippolini, 2005), que narra la desaparición de personas y la apropiación de menores, o *Tortas fritas de polenta* (Bayúgar-Matinelli, 2014), sobre la guerra de Malvinas. Se suma a la producción cada vez más abundante una nueva mirada de la academia hacia el género; en Buenos Aires desde 2010 se celebra el congreso *Viñetas Serias*, y en Valencia, en 2015 se realizó el I Congreso Internacional de *Cómic y compromiso social*. Más información sobre los eventos en: <http://www.vinetasserias.com.ar/> y <https://comicycompromiso.wordpress.com/> (2016-09-10).

2 Apelo a la categoría utilizada por Soldevila (1999) para el ámbito literario. El autor define la «literatura responsable» como aquella que hace explícita la relación entre política y cultura. Recojo el concepto para el ámbito de la historieta, ya que en ambos casos nos referimos a una militancia cultural que tiene como objetivo la conservación de la memoria de los represaliados.

3 Antonio Hernández Palacios recrea la guerra civil española en *Eloy, uno entre muchos* (Ikusager, 1979); *Río Manzanares* (Ikusager, 1979); *1936, Euskadi en llamas* (Ikusager, 1981) y *Gorka Gudari* (Ikusager, 1987). Tanto Hernández como Ribera presentan trabajos ligados a la crónica de los hechos y a la aventura bélica. Giménez se acerca más a la crónica cotidiana. Para más información ver De la Calle, Ángel (2009). «Ciegos de tanto mirarte» [online]. *Público*, 8 de diciembre. URL <http://www.publico.es/culturas/276298/el-comic-rompe-el-silencio> (2016-09-10).

que vivió la guerra y los primeros años de franquismo. Tal es el caso de *Un largo silencio* (1997), inspirado en los recuerdos del padre de Miguel Gallardo (1955); *No pasarán* (2002-07) de Vittorio Giardino (1946), que desde la memoria familiar recrea la situación de las brigadas internacionales; *Cuerda de presas* (2005) de José García (1975) y Fidel Martínez (1979), sobre las condiciones de las mujeres en las cárceles franquistas; *El arte de volar* (2009) y *El ala rota* (2016) de Altarriba (1952) y Kim, que acopian las experiencias de los padres de Altarriba. U otros como *Las serpientes ciegas* (2009) de Felipe H. Cava (1953); *El hijo* (2009) de Mario Torrecillas y Tyto Alba; *Primavera tricolor* de Santamaría (1963) y Pepe Farruco; *Nuestra Guerra Civil* (Norman Fernández y Pepe Gálvez); la trilogía de Sento Llobel (1953) y Elena Uriel sobre la experiencia de Pablo Uriel en la guerra: *Un médico novato* (2013), *Atrapado en Belchite* (2015) y *Vencedor y vencido* (2016); o *Los surcos del azar* (2013) de Paco Roca (1969), que se abre con unas impresionantes imágenes sobre la tragedia del Puerto de Alicante.

Los autores de estos títulos, para poder llevar a cabo sus producciones, han tenido que exceder los límites del historietista, hacer un trabajo historiográfico y una manufactura de base testimonial. Recuperar el pasado por medio de la investigación y la voz de los testigos. Las memorias que producen guionistas y dibujantes no se constituyen como memorias directas sino que están atravesadas por el relato de los otros y los documentos que puedan ir recuperando de archivos.

A fines de los años ochenta Marianne Hirsch<sup>4</sup> y James Young acuñan el término ‘posmemoria’ para definir la perdurabilidad de los hechos traumáticos en las sociedades y estudiar las producciones culturales que se generan a partir de la ‘segunda generación’. Ya más acotado al ámbito español Ricard Vinyes llamará a esta memoria una «memoria diferida» y reparará en las manifestaciones artísticas de los últimos años porque

ha sido esa generación la que, tras escuchar y sospechar que su patrimonio político era escamoteado, se ha lanzado, por pura irritación ética, al asalto de la memoria, aunque sólo fuera para decir que era suya, y que también quienes no han vivido los acontecimientos pueden hacer con ella lo que realmente les venga en gana, resignificarla como quieran. Es su legado y su derecho, por encima de los gobiernos y las academias, por encima de las víctimas y sus descendientes. (2011, 24)

Para la creación e instalación de estas memorias colectivas es fundamental una producción cultural que vuelva a los hechos sin cerrar de las genera-

4 Hirsch profundiza en el concepto en *Family Frames: Photography, Narrative and Post-memory* (1997).

ciones precedentes, pero también que respete las singularidades históricas y sociales que las produjeron y que ejerza una reflexión crítica sobre los hechos. No todos los productos culturales que abordan el pasado lo logran. De los cómics mencionados, aún teniendo en cuenta que varios de ellos surgen en el marco de un *boom* memorialístico, con los pros y contras que esto sugiere, la mayoría sí consigue combinar estética, recuperación y reflexión. En este sentido el cómic tiene ventajas concretas sobre otros medios culturales: primero, llega a un público específico que no siempre tiene una predisposición hacia la literatura o los textos científicos; segundo, su recepción se extiende a edades que no suelen estar interesadas en la historia. Es un formato idóneo para la enseñanza del pasado traumático; y por lo tanto para formar una conciencia colectiva. La apertura hacia un público más amplio no debe entenderse en detrimento del formato, sino que esto «deja en manifiesto la variedad y relevancia de la poética de un género que puede leerse en sintonía con otros discursos. [...] el cómic es un objeto social, a pesar de la etiqueta de mero entretenimiento que soporta, ayudará a comprender y valorar su potencial como medio artístico de comunicación» (Bórquez 2013, 145).

De este modo, podemos distinguir entre aquellas obras que son realizadas por una memoria 'diferida', y aquellas que son producidas desde una 'memoria vivencial'. Entre los pocos testigos directos de la represión franquista que se han dedicado a la historieta, Carlos Giménez se ha mostrado como una memoria activa y obstinada en la tarea 'responsable' de narrar la experiencia de la violencia en primera persona. Su arte marca un precedente en la utilización del género como forma de construir una imagen colectiva sobre el pasado español. Legado que recuperarán los historietistas de la segunda y tercera generación, reconociendo y destacando el trabajo de Giménez como el del más importante cronista gráfico de la posguerra y el iniciador de las historietas que construyen una visión marginal del pasado, como respuesta al olvido planificado de quienes ganaron la contienda.

Para el análisis de la producción de Carlos Giménez me centraré en la serie *Paracuellos*, que es publicada durante la Transición en un semanario que no estaba dedicado exclusivamente al cómic sino que se nutría de la sátira política, el humor, el deporte y sobre todo, hacía uso de la fotografía del destape: *El Papus. Revista satírica y neurasténica*.<sup>5</sup> La serie tiene dos etapas. La primera de ellas, entre 1977 y 1978, con 28 episodios y un total de 90 páginas que se recogen en dos álbumes, *Paracuellos* y *Paracuellos 2*. La segunda fase comienza en 1997 y finaliza en 2003, consta de 26 episodios que suman 192 páginas distribuidas en 4 álbumes, *Paracuel-*

---

5 Para los aspectos más formales de *El Papus* (tirada, formato, autores, etc.) ver *Tebeosfera*. URL [https://www.tebeosfera.com/publicaciones/papus\\_el\\_1973\\_elf\\_amaika.html](https://www.tebeosfera.com/publicaciones/papus_el_1973_elf_amaika.html) (2016-09-10).

los 3, 4, 5 y 6 respectivamente. El personaje principal de *Paracuellos* es retomado en *Barrio*, también publicada inicialmente en *El Papus*, lo que hace aseverar a Antonio Martín que «Carlos Giménez se planteó el proyecto narrativo de un obra total, que integrase los recuerdos y vivencias de su vida hasta el momento presente en que dibujaba» (2001, 5).

Asimismo, la conexión narrativa, aunque ya con diferentes personajes y momentos, puede observarse en la trilogía *España Una, España Grande y España Libre*<sup>6</sup> (1976-77, *El Papus*), que ilustra las disyuntivas de los años de la Transición y cuestiona la continuidad de las políticas franquistas en el pasaje a la democracia. A pesar de su insistencia en la crítica política y social sus obras pasaron por un larga omisión – olvido que se extendió no solo a sus historietas sino a todo aquello que tuviera que ver con la memoria de los derrotados. Ya en el siglo XXI se reeditan sus trabajos y surgen nuevos aportes. Entre el 2007 y el 2009 realizó la serie *36-39 Malos tiempos*<sup>7</sup> en la que el autor recupera el miedo, el hambre y la violencia previos a la dictadura. Para hacerla no solamente vuelve a sus recuerdos como niño de la guerra sino también a la experiencia de otros sobrevivientes. Son varias las voces de los testigos que dan guión y contexto a sus dibujos, de manera que su obra se organiza a través de un tejido polifónico del trauma.

## 2 El Auxilio Social: el perdedero de niños

Antes de entrar en *Paracuellos*, quisiera hacer una breve introducción a los asilos del Auxilio Social, ya que la acción de la serie se centra enteramente en ellos y en la malversación de la infancia, planificada y sistemática, que se llevó a cabo en estos sitios. Promocionados como centros de ‘beneficencia’ del régimen actuaron a modo de cárcel de menores tanto para aquellos niños que habían quedado huérfanos como para aquellos que sus familias no podían alimentar a causa de la pobreza en la que estaba sumida España. Algunos de los padres sabían que sus hijos estaban ahí (aunque no las condiciones), otros, la mayoría de los que estaban presos, nunca conocieron el destino de sus hijos. En este sentido los centros actuaron como ‘perdederos’ de niños. Sitios de no retorno a la identidad, a la familia, al linaje.

La insistencia en el adjetivo ‘perdidos’ para referirse a los niños de la España de Franco comienza con las investigaciones del historiador Ricard Vinyes (2002), luego es retomado por el documental *Els nens perduts del*

6 En 2013 se edita la trilogía con el título *España Una, Grande y Libre*, con prólogo de Felipe Hernández Cava.

7 En 2011 se publican las 4 series: *Todo 36-39. Malos tiempos*, con prólogo de Ramiro Pinilla. Más información sobre la obra del autor disponible en: <http://www.carlogimenez.com> (2016-09-10).

*franquisme* (Armengou, Belis, Vinyes 2002) y finalmente pasa a la ficción y a varios estudios históricos y testimoniales.

Perdidos porque muchos murieron en los trenes de mercancías que los trasladaban desde campos de concentración a cárceles. Perdidos porque muchos murieron de frío, hambre y enfermedades. Perdidos porque la educación que recibieron estaba destinada a privarles del futuro que sus padres querían para ellos. Perdidos porque muchos aborrecieron la ideología de sus padres, aquellas ideas que los habían convertido en perdedores y a ellos en unos estigmatizados. Perdidos porque muchos desaparecieron, porque fueron entregados en adopciones irregulares, porque jamás volvieron a ver a sus familias. (Armengou, Belis, Vinyes 2002, 18)

Los hogares del Auxilio Social, inspirados en los *Winterhilfe* alemanes (Auxilio de Invierno), fueron creados por Mercedes Sanz Bachiller y Javier Martínez de Bedoya, el 31 de octubre de 1936, en Valladolid. Al principio se limitaron a ser comedores solidarios y centros de acogida para huérfanos, pero muy pronto sus funciones se extendieron a un disciplinamiento sobre el cuerpo y a una fuerte instrucción ideológica de los menores. Desde junio de 1937 se incluyó en los centros un Asesor de Cuestiones Morales y Religiosas y se organizó un circuito de capellanes en todo el país para supervisar el correcto funcionamiento. A partir de aquí se impusieron normas más rigurosas: la obligatoriedad de asistir a liturgias, que todos los niños fueran bautizados y una vida religiosa activa dentro de los orfanatos para purgar las culpas de los padres. Según cifras oficiales 25.513 niños fueron bautizados solamente en el año 1940.<sup>8</sup>

Desde sus albores la institución estuvo marcada por la propaganda política del régimen, que abarcó todas las esferas de la sociedad. De manera que durante mucho tiempo la imagen que perduró en el imaginario colectivo sobre los hogares fue la de una organización benéfica que, como dicen sus carteles, intentaba construir una «España mejor». Y de hecho ese sí era el cometido, claro que la construcción de la nueva España no incluía a los vencidos, y si lo hacía era por su negación. De este modo, hay dos versiones sobre los sucesos del Auxilio Social: la oficial, la de los vencedores, y la de las víctimas.

---

<sup>8</sup> La edición de *ABC* del 12 de abril de 1944 reseñó: «La primera reunión de asesores provinciales de cuestiones morales y religiosas». En la misma se nombra a los asesores más importantes, se realiza un recuento de los beneficios que ha proporcionado el Auxilio Social a la comunidad: 49.000 bautizos, 259.000 primeras comuniones (14.890 en preparación), 1.200 centros catequísticos, 2.500 entronizaciones del Sagrado Corazón de Jesús, 50 vocaciones sacerdotales, etc. También se hace un repaso por los centros del Auxilio Social, por los comedores de madres lactantes y gestantes y por los jardines maternos.

A pesar de que el número de menores que pasó por allí fue muy alto (según registros de los Patronatos unos 43.000 hasta mediados de los años cincuenta), las producciones culturales que se han realizado en torno al Auxilio Social y que vienen de la mano de los testigos directos son escasas. Entre las más importantes se encuentran la novela autobiográfica *Tanguy. Historia de un niño de hoy* (Michel del Castillo, 1957<sup>9</sup>) y *Paracuellos*, donde Giménez recupera las vivencias que tuvo entre los 5 y los 13 años en la institución de Mercedes Sanz Bachiller.

El propósito de *Paracuellos* es preciso: denunciar la violencia psíquica y física a la que fueron sometidos los niños, buscar, en la medida que sea posible, justicia para las víctimas, y construir una memoria colectiva sobre los hechos. Claro, que a través de la producción también es posible encontrar para el autor un efecto de catarsis. Así, su obra intenta una reparación a dos niveles, el colectivo y el individual. Porque el autor, en palabras de Antonio Martín, «no ha vacilado ante la negrura, dolor y extrema dureza de los recuerdos, y, aun sabiendo que éstos han sido agigantados por el paso del tiempo, los ha convertido en materia de su trabajo, realizando unas historietas que se nutren del fuego de la pasión, que bordean el panfleto, porque, a pesar de los años, Giménez no ha olvidado» (2000, 3).

En lo que resta del análisis, propongo abordar las viñetas a partir de dos puntos. Primero, el desarrollo de una estética concentracionaria. Segundo, el concepto de herencia durante el franquismo y su resultado, la segregación.

## 2.1 El asilo como campo

Con 'estética concentracionaria' me refiero a la manera en que Carlos Giménez retrata a sus personajes y cómo sus dibujos invocan la idea de campo de concentración. Esto se observa desde los bosquejos de los espacios, el disciplinamiento sobre el cuerpo de los niños y la caracterización de los personajes. Todas las viñetas están en blanco y negro, allí donde se espera color por ser una historieta con niños protagonistas, solo encontramos falta, una ausencia que ejemplifica las carencias de los hogares. Los centros se constituyen, así, como zona gris, como lugar de permanente tránsito, como un callejón hacia la vida adulta (la mayoría pasan ahí su niñez y adolescencia) que nunca finaliza, que se trastoca por las experiencias traumáticas. Los recuerdos de los niños, del mismo Giménez, se configuran como memorias en blanco y negro, ancladas en el dolor. Los prologuistas

9 Del Castillo huye con su madre desde Valencia a Francia. Allí, luego de rocambolescos sucesos que incluyen 18 meses en un campo de concentración al sur del país, su madre lo abandona para cruzar la frontera y volver a España. La promesa de un reencuentro en Madrid nunca llega a cumplirse porque el niño es detenido, recluido en el Velódromo de Invierno y más tarde enviado a un campo de concentración alemán.



Figuras 1 y 2. *Paracuellos 1 y Paracuellos 2* (Giménez 2012, 64, 180)

de *Paracuellos* coinciden en imágenes que evocan la devastación y la imposibilidad de olvidar: «el infierno de la memoria» (Jesús Cuadrado), «la huella infinita» (José María Beá).

La mayoría de las entregas se abren y se cierran con viñetas que muestran una visión externa de los hogares. En esta visión el primer plano lo ocupan los paredones o las rejas del centro y, a veces, el nombre que identifica el lugar: «Hogar García Morato», «Paracuellos de Jarama», «Hogar General Mola», «Hogar Bibona, c/ Dña. Carlota. Puente Vallecas».

En los muros que dividen el adentro (prisión) del afuera también suele dibujarse el logo del Auxilio Social: una mano amenazante en contra del demonio o hidra revolucionaria, que era a la vez la promesa de muerte para quienes no se doblegaran, adoctrinamiento de los hijos de los derrotados y el ícono de una división de España entre buenos y malos. El logo del Auxilio Social marca, abre una escisión en la memoria de los niños, Giménez la reproduce décadas después con insistencia. En ese logo pervive, como huella indefectible, la política de segregación del régimen.

El punto de vista exterior de los hogares no tiene personajes. Solo el ojo que ve y dibuja. Un sujeto tácito que recuerda la soledad y que vincula los orfanatos a la idea de exclusión. Hasta allí no suelen llegar visitas, ni se pasea la gente cerca de sus tapias. Son sitios aislados, herméticos donde apenas llegan y salen algunas cartas, previo chequeo de los censores. Allí solo llegan los niños quebrados por la guerra y los trabajadores del régimen. Víctimas y victimarios. Mano que disciplina y demonio que paga su condena. Las escasas visitas del exterior siempre son para otros niños, pocas veces para los protagonistas.



Figura. 3. *Paracuellos 3* (Giménez 2012, 212)

El afuera se constituye, así, como lugar imposible, como lo irrepresentable que para ser contado debe acudir a la imaginación. Los protagonistas conjeturan y planifican lo que harán cuando salgan. Pero ese día no llega en la historieta, aunque luego, en la biografía de muchos de ellos sí haya llegado. Pablito Giménez, el niño que podemos identificar con el autor, sueña con comprarse la colección de *El cachorro* (tebeo de Juan García Irazo, Editorial Bruguera) y con ser dibujante. El Giménez real lo logra pero en no permitir que su personaje crezca, dejarlo encerrado después de 600 páginas, que es lo que tiene la colección completa, también deja reflejo de aquello que se quedó, para siempre, encerrado en esa cárcel de niños.

Dentro de los centros los espacios recurrentes son: los dormitorios, las duchas, el comedor, el patio. Todos ellos también remiten a la idea de campo. Las camas están alineadas, no se ve el final, son infinitas, como infinito el número de niños 'perdidos' en los centros. Las cifras que antes mencionaba solo son de aquellos que hay registro, se calcula que fueron muchos más. La misma descripción de las habitaciones se repiten en el film *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro 2001), inspirado también en los recuerdos de Carlos Giménez. En esta película, que por estética recuerda mucho a *Paracuellos*, hay un elemento particular que no aparece en la historieta, y que es cuño de Guillermo del Toro (con su memoria doblemente 'diferida', por ser de segunda generación y por ser extranjera): la inclusión de los fantasmas.<sup>10</sup> Un significativo recurso para representar a los niños del Auxilio Social que desaparecieron en los centros, que murieron por los malos tratos o que quedaron anclados en la infancia, sin poder contar

10 David Muñoz, guionista de *El espinazo del diablo*, influenciado por la obra de Giménez, realiza en 2007 el cómic *Le manoir des murmures*. Otra vez estamos ante niños huérfanos, ahora representados desde lo monstruoso, lo anormal, lo extraordinario que confluye con los temas históricos. Muñoz esboza la historia de Sarah, una niña que despierta en un parque de Praga y descubre que su familia ha muerto por un extraño virus extendido por los nazis.

ni reelaborar la experiencia traumática. A la fusión de *Paracuellos* y una escenografía fantasmal apelan también obras de teatro como *Los niños perdidos* de Laila Ripoll (2005). Pero Giménez, memoria directa, necesita para contar los hechos un corte realista, lo fantástico será la reelaboración de otra generación que verá en el pasado una muchedumbre de muertos que vagan por la España actual sin encontrar justicia.

El disciplinamiento sobre el cuerpo es otro de los indicios que figuran el Auxilio Social como campo de concentración. El control se da por medio de la tortura física, el hambre, las prohibiciones, y por la obligación a reproducir 'físicamente' acciones fascistas y católicas: los niños rezan de rodillas, repiten sistemáticamente las plegarias y cantos que condenaron a sus padres, hacen el saludo fascista y son obligados a pegar a sus compañeros. Dentro del Auxilio Social, como en el *lager*, hay alumnos 'preferidos' encargados de que el resto cumpla las órdenes cuando no están los celadores, en el argot de los niños son los «jamao». Ellos toman para sí la misión de ser represores: «Tú en esto no te metas pichi, yo soy el jefe falange» (Giménez 2012, 137) le dice el niño celador a uno de los amigos de Pablito Giménez, cuando este intenta defender de las torturas a uno de los pequeños.

Las viñetas recurren a una estética contaminada por la presencia de lo militar y lo religioso. Los niños marchan, forman filas, mantienen distancias, reprimen el sexo. Los celadores visten como soldados, las celadoras como monjas. En uno de los testimonios que recoge González de Tena en *El papel de la Iglesia en Auxilio Social*, una de las víctimas dice: «En los Hogares del Auxilio Social que yo conocí el destino que pretendían darnos a los niños internos era aquello de 'mitad monje, mitad soldado'» (2009, 66). Esta pérdida y reconstrucción de la identidad de los menores a partir de preparar soldados para la nueva España es explícita *Paracuellos*.

Si el aspecto de los hogares es el de los campos de concentración, el de los niños también se asemeja mucho al de los prisioneros: el cabello muy corto o rapado, las orejas grandes, los ojos hundidos.

Son cuerpos extremadamente flacos, que lindan con lo cadavérico. En muchas de las entregas se los ve en fila. En otras acostados en el suelo del patio, en pleno verano, agonizando y serializados. Apenas separados entre sí, hacinados y condenados al anonimato. De igual modo, en los cuadros donde hay muchos niños todos se vuelven iguales, no hay manera de identificarlos, solo se los puede contar.

## 2.2 El asilo como transformador de la herencia republicana

Si bien hubo niños en el Auxilio Social que tenían vivos sus padres y que habían sido dejados en los hogares por falta de recursos económicos, en la mayoría de los casos estos centros fueron el destino de los huérfanos de quienes lucharon a favor de la República, o de quienes estaban aún en las

Figuras 4 y 5. *Paracuellos 1* y *Paracuellos 2* (Giménez 2012, 57, 156)

cárceles. Estos menores, por lo tanto, eran, mayormente, hijos de rojos y como tal se les trataba. Una de las primeras medidas tomadas por el régimen de Franco fue la reforma de la educación, había que borrar todo vestigio de los avances pedagógicos, liberales y ateos de la República. Con las nuevas leyes<sup>11</sup> se otorgó mayor poder a la Iglesia, que pasó a regular activamente la enseñanza. Se promovió la discriminación por sexos y por *élite*, de manera que se configuró una doble vía de educación, la de las clases pudientes, adeptas al régimen, y la de los más desfavorecidos. Para estos últimos el plan de estudio estuvo destinado a la transformación ideológica de los hijos de los vencidos. El máximo exponente fueron los niños del Auxilio Social. De ahí que en el prólogo de *Paracuellos* Antonio Martín hable de una «guerra de ideas, guerra política, guerra social, guerra de clases» (2000, 3).

La noción de segregación, basada ideológicamente en la Alemania nazi y transformada a las necesidades de la nueva España, fue introducida por el psiquiatra Antonio Vallejo Nágera. Su teoría, de base eugenésica, consideró al marxismo una enfermedad mental, contagiosa y hereditaria. Esto llevó por un lado a la experimentación con madres (había que encontrar el gen ron), y por otro a una feroz política de segregación de sus hijos. Había que separarlos antes de que fueran contagiados, reconvertirlos para las necesidades del régimen. El designio es el de la reeducación y la 'salvación' de las almas perdidas para la creación de una sociedad ideal, basada en los valores cristianos. En *La locura y la guerra: psicopatología de la guerra española* (1939) Vallejo sentencia: «la comprobación de nuestras hipótesis tiene enorme trascendencia político-social, pues si militan en el marxismo de preferencia psicópatas antisociales, como es nuestra idea, la segregación de estos sujetos desde

11 El 20 de septiembre de 1938 se promulga la Ley de Reforma de Enseñanza Media, el 29 de julio de 1943 se regula la Ordenación de la Universidad, 17 de julio de 1945 se cambia la Enseñanza Primaria, y el 16 de julio de 1949 se sanciona la Ley de Formación Profesional Industrial.

la infancia podría liberar a la sociedad de plaga tan temible» (citado en Armengou, Belis, Vinyes 2002, 40).

Entre las medidas que se creían necesarias para impedir el contagio estaba apartar a los niños en instituciones, con el fin de que no se educaran bajo las ideas republicanas. Así, quienes acogían a los niños o quienes trabajaban en los centros del Régimen estaban convencidos de cumplir una misión a favor del bien general y la salud de la Nación. De este modo, los 'hogares' intentaron romper la filiación original e instaurar en su lugar las figuras omnipresentes y temerosas de Dios (la Iglesia y sus representantes) y la Patria (Franco y sus instituciones).

### 3 Epílogo

Quizás el logro más importante de *Paracuellos* es que frente a esa estética concentracionaria, ante la idea de una herencia escindida, y contra la intención del régimen de borrar selectivamente e imprimir una nueva ideología en toda la generación de hijos de los republicanos, Giménez (el niño protagonista pero también el historietista) abrió puntos de fuga, salidas que le ayudaron a avanzar hacia una conciencia social, y le permitieron establecer una memoria común de los sucesos. Giménez habilitó subterfugios posibilitados por la amistad y el arte, en ellos la creatividad funcionó como un medio de liberación. En las viñetas vemos cómo los niños utilizan su ingenio para abstraerse de las condiciones de los hogares: escriben sus propios cuentos, construyen sus títeres, y hacen sus tebeos. Ante la falta improvisan espacios de creación y lo hacen juntos.

En el prólogo a la edición de 1979, Manuel Quintana explica el Auxilio Social en términos de un sistema educativo-represivo que ha afectado a toda una generación.

La educación impartida en los colegios a lo largo de los años cuarenta y cincuenta, hasta remontar la década de los 60, supone para todos y a la larga la mayor de las frustraciones. Se nos ha mantenido al margen de una formación política, cultural, sexual, etc..., acorde con los cambios, innovaciones y pequeñas revoluciones que el inevitable paso del tiempo lleva consigo. De esta forma el franquismo ha intentado formarnos a su imagen y semejanza. Y, en cierto modo, este sistema ha conseguido sus propósitos. (citado en Giménez 1979, 6)

Sin embargo, rescata un único aspecto positivo, que es el efecto rebote que el franquismo ha producido en muchos jóvenes como Giménez, impulsados a producir obras que caricaturicen el régimen. Justamente, *Paracuellos* apela al lector no solo desde la emotividad que da el relato testimonial, desde los puntos bajos, que los hay, sino también desde una postura crí-

tica atravesada por un humor triste. Esto permite tomar distancia de los hechos y poder reelaborarlos. Los niños se ríen del hambre, de los golpes, y hasta de sus orfandades, lo hacen porque esa risa es lo único que les queda para enfrentarse al dolor.

*Paracuellos* también responde, por oposición, a los cómics de los años del franquismo. Su serie propone antihéroes contra los héroes que dominaron la escena española por cuarenta años. Los personajes no se enfrentan a monstruos imaginarios (especies milenarias, arañas gigantes, etc.) como en el caso de «Roberto Alcázar y Pedrín», sino a los reales que le impone el régimen. Villanos de carne y hueso, reconocibles en la historia, con nombres y apellidos, archienemigos contra los que los niños no podrán hacer nada. Solo esperar a que pase el tiempo, el hambre y la violencia. Las caras y los cuerpos de los antihéroes de Giménez tampoco son rozagantes como los niños fascistas de *Flechas* y *Pelayos*, que caminan libres y a sus anchas por la España de los vencedores. Del otro lado de los muros del asilo, desde el encierro, los personajes de Giménez siguen soñando con la libertad, con la comida, y con el abrazo fraternal de esa familia que mucho perdieron para siempre.

Giménez dibuja desde su derrota histórica y personal pero también desde su triunfo ético, su testimonio le da la clave de la resistencia, porque, en términos de Amar Sánchez «contar, abandonar la idea de lo irrepresentable es entonces, asumir una responsabilidad ética frente al futuro» (2010, 118). Su obra, enunciada desde las vivencias de las víctimas, configura una victoria concreta, precisa, frente al olvido, pero más allá de eso, que ya es mucho, también es un destello del pasado que no ha dejado de estar en el horizonte, llamando a revisión y confrontación. Y ahora, ya en el siglo XXI (en el futuro), son las nuevas generaciones de historietitas, quienes han tomado para sí la responsabilidad ética. Ellos son quienes continuarán con pequeños actos de resistencia.

## Bibliografía

- Amar Sánchez, Ana María (2010). *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos.
- Armengou, Montse; Belis, Ricard; Vinyes, Ricard (2002). *Els Nens Perduts del Franquisme*. Barcelona: Proa.
- Bórquez, Néstor (2013). «Historias y viñetas, una versión del pasado traumático». *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 20, 111-69.
- Cenarro, Ángela (2009). *Los niños del Auxilio Social*. Madrid: Espasa Calpe.
- Giménez, Carlos (1979). *Paracuellos. Auxilio Social*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Giménez, Carlos (2011). *Todo 36-39. Malos tiempos*. Barcelona: Debolsillo.
- Giménez, Carlos (2012). *Todo Paracuellos*. Barcelona: Debolsillo.

- Giménez, Carlos (2013). *España Una, Grande y Libre*. Barcelona: Debolsillo.
- González de Tena, Francisco (2009). *El papel de la Iglesia en Auxilio Social*. Málaga: Sepha.
- González Duro, Enrique (2008). *Los psiquiatras de Franco. Los rojos no estaban locos*. Barcelona: Ediciones Península.
- Martín, Antonio (2000). «La obra nacional de Auxilio Social». *Paracuellos*, 1, 3-5.
- Martín, Antonio (2001). «Barrio. Una historieta autobiográfica». *Barrio*, 1, 3-7.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Soldevila, Ignacio (1999). *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Vinyes, Ricard (2002). *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy S.A.
- Vinyes, Ricard (2011). *Asalto a la memoria. Impunidades y reconciliaciones, símbolos y éticas*. Barcelona: Los libros del Lince.