



HAL
open science

Paracuellos de Carlos Giménez: un microcosmos de la sociedad española bajo el franquismo

David Crémaux-Bouche

► **To cite this version:**

David Crémaux-Bouche. Paracuellos de Carlos Giménez: un microcosmos de la sociedad española bajo el franquismo. *L'Entre-deux*, 2020, 8 (2). halshs-03501117

HAL Id: halshs-03501117

<https://shs.hal.science/halshs-03501117>

Submitted on 23 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Paracuellos de Carlos Giménez: un microcosmos de la sociedad española bajo el franquismo

David CREMAUX-BOUCHE
Professeur Agrégé d'Espagnol, Académie de Lyon

Resumen

Carlos Giménez nos proporciona en su serie *Paracuellos* una crónica histórica de lo que fue la vida de los niños del Auxilio Social durante la dictadura franquista, huérfanos, hijos de republicanos o hijos de presos. Las violencias físicas, morales o simbólicas se mezclan gráfica y textualmente con vistas a presentar una arquitectura del pensamiento profundamente cerrada. En esa cotidianidad marcada por la represión, la evasión solo resulta ser posible mediante lo imaginario, materializado aquí en los cómics y el teatro. Se tratará entonces de estudiar en qué medida ese pequeño mundo, de los niños y de los hogares del Auxilio Social, es representativo de la sociedad española, en su conjunto, bajo el franquismo.

Résumé

Carlos Giménez nous offre dans sa série Paracuellos une chronique historique de ce que fut la vie des orphelins de l'Auxilio Social durant la dictature franquiste. Les violences physiques, morales ou symboliques se mêlent graphiquement et textuellement afin de présenter une architecture de la pensée profondément fermée. Dans ce quotidien marqué par la répression, l'évasion n'est le plus souvent possible que par l'imaginaire, offert ici par la bande dessinée ou le théâtre. Il s'agira donc d'étudier en quoi ce petit monde, des enfants et des foyers de l'Auxilio Social, est représentatif de la société espagnole, dans son ensemble, sous le franquisme.

Plano

La represión franquista: una violencia polifacética

La representación de la vida cotidiana tratada sobre el modo de lo sublime: entre adoctrinamiento ideológico e ironía cínica

Un espacio carcelario físico y mental: un intento de evasión del encierro cotidiano

Conclusión: un *récit mémoriel historique* que crea un documento humano

Bibliografía

Nadie tiene la culpa. A esos niños que no tienen padre ni madre es como si les hubiesen estafado la infancia. No han sido nunca verdaderamente niños [...]. Tampoco puede usted reprocharle nada. Han vivido demasiado aprisa para su edad. Las ruinas, los muertos, las balas han sido sus juguetes [...]. Los padres deberán, en adelante, comprender este cambio. Si no [...], se exponen a perder a sus hijos para siempre¹.

Tal como nos la presenta Juan Goytisolo, la niñez bajo la dictadura franquista está cuestionada en todos sus valores: la ingenuidad y la inocencia aparecen sustituidas por la supervivencia y la violencia. Esta situación no se reduce a la vida cotidiana de los españoles que vivieron en las ciudades o en el campo, sino que también dentro de los centros pedagógicos los niños son iniciados a la “*brutalisatio*”² característica de las sociedades de entreguerras. En los hogares de Auxilio Social, Carlos Giménez nos muestra cómo la violencia puede pasar de los adultos a los niños. Dicho de otro modo, la violencia horizontal entre niños es una consecuencia por *mimesis* de la violencia vertical sufrida por los adultos. Reproducen a su escala las relaciones de poder que observan y entonces las víctimas se convierten en sus propios verdugos, como denota el primerísimo episodio (“1953”) de la serie *Paracuellos*³, publicado originalmente en *Muchas gracias* el 23 de abril de 1976. Por eso, hablaremos de la figura del “verdugo-víctima”, ya que la víctima de la represión franquista reproduce la represión, que ella misma sufre, en otra persona. Esta violencia es una parte importante de la encarnación de la ideología franquista de la victoria difundida durante el primer franquismo, aunque no puede resumirla por completo. Como veremos, esta visión del mundo abarca también la religión, el patriotismo o la visión de la mujer y de la sexualidad, que crea una especie de cárcel de la cual los niños tratan de escapar.



Fig. 1. “1953” (*Paracuellos 1*)

¹ Juan GOYTISOLO, *Duelo en el Paraíso*, Barcelona, Ediciones Destino, 1955, p. 137.

*Me gustaría agradecer a Viviane Alary y a Pierre-Alain De Bois las charlas fructuosas en el marco de un coloquio organizado en Burdeos por Jesús Alonso Carballés, a quien también expreso mi agradecimiento, sin las cuales este análisis no hubiera podido precisarse. Deseo expresar mi agradecimiento también a Naïma Bataille por su acogida calurosa y su confianza desde hace años.

² George Lachmann MOSSE, *De la grande guerre au totalitarisme: la brutalisation des sociétés européennes*, París, Fayard, 2014.

³ Todas las referencias a esta obra en el artículo provienen del volumen *Todo Paracuellos*, la edición conjunta de los seis primeros volúmenes de *Paracuellos*, décima edición, Barcelona, Debolsillo, 2018. Precisaremos entre comillas el título del episodio al que nos referimos en cada caso.

Empecemos por un breve recorrido por esta “crueldad gratuita”⁴, destacando los elementos más característicos que es posible reencontrar fuera de los centros pedagógicos, o sea, en la sociedad franquista.

La represión franquista: una violencia polifacética

En cuanto a la violencia física, además de los golpes ya evocados, se añaden el hambre y la sed, necesidades vitales que los niños no pueden satisfacer por estar privados voluntariamente de ellas por parte de las guardadoras⁵. Esas realidades históricas son tanto más patentes en la lectura cuanto que Giménez las representa mediante “imágenes semantizadas”⁶, es decir, imágenes que tienen un impacto emocional muy fuerte. Pensamos en Toñín, apodado “Cagapoco” (*Paracuellos 3*), quien, desde su llegada al hogar, no ha podido defecar y le duele la barriga. Las enfermeras escogen darle “agua con jabón” con una perfusión en los glúteos para “suavizar y dejar el intestino lubricado”. La otra enfermera tiene miedo de que el líquido no entre y el niño reviente. Siguen con la perfusión, pero la ventosidad sale, manchando a las enfermeras.



Fig. 2. “Cagapoco” (*Paracuellos 3*)

En “Piscurros” (*Paracuellos 3*), los niños padecen un hambre tremenda, pero, con todo, tienen una barriga enorme y entonces empiezan a sentirse culpables (“¿Cómo puede ser que pase tanto hambre si estoy gordo?”), por culpa de los adultos (“¡Tanto hambre que decís que pasáis y mira qué tripión tienes!”), fig. 3). Este pequeño episodio recuerda una realidad bien conocida de la posguerra: las consecuencias físicas de la desnutrición. Lo que no se explicó en aquel entonces es que la desnutrición provoca una inflamación de gases que desemboca en un vientre hinchado. Aquello le sucedió a

⁴ Carlos GIMÉNEZ, “Lágrimas de tinta china”, in Francisco GONZÁLEZ DE TENA (ed.), *Niños invisibles en el cuarto oscuro. Experiencias en el Auxilio Social del franquismo*, Madrid, Editorial Tébar Flores, 2009, p. 146.

⁵ “Yo he visto a una guardadora tirar varios peroles de comida ipara no molestarse en servirlos! Porque, claro, era mucho más fácil y rápido echar un cacito al paso de cada plato que echar con cierto cuidado un par de cazos a cada niño. ¡Todo por acabar pronto y largarse, porque era su día de salida! Yo nunca he llorado de hambre. Porque hay un sentido de la supervivencia que te dice que, si no hay comida, no valen atajos, ies que no hay, y se acabó! Sin embargo, de sed sí se llora, con muy poquitas lágrimas iporque intentas ahorrar líquido!, pero sí que lloras, porque estás viendo el agua y te dices: ipero si hay un río ahí abajo!, ¿por qué no la traen?” (*ibid.*, p. 143-144).

⁶ Denis PESCHANSKI, *Mémoire et traumatisme : l'individu et la fabrique des grands récits: entretien avec Boris Cyrulnik*, Bry-sur-Marne, INA, 2012, p. 44 (traducción nuestra).

cada niño con falta de alimentos. Notamos aquí cómo la violencia física puede conllevar también otra forma de violencia, la violencia moral.

La violencia moral que Giménez nos presenta es esencialmente doble: atañe a la falta de ternura y a la culpabilidad. La falta de ternura padecida por los niños es muy importante, pese al decreto sobre las nuevas normas de cuidado de niños promulgado el 17 de mayo de 1940, que animaba a la ternura para con los niños para su “desenvolvimiento físico y moral”⁷. En efecto, en aquel entonces cada mujer soltera de entre 17 y 35 años tenía que efectuar un servicio cívico de 6 meses, llamado el Servicio Social, como obligación impuesta por el régimen. Muchas escogieron los hogares del Auxilio Social para cumplir con este requisito, de ahí que las enfermeras o guardadoras a veces no tuvieran las competencias para cuidar a estos niños⁸. Las más jóvenes solían ser más buenas que las mayores, porque eran también víctimas de aquel engranaje⁹. El caso paradigmático es el de la señorita Merche (“El beso”), joven guardadora presente en el hogar como castigo, pero el caso de Antolín (“Domingo de visita”) merece ser mencionado. Un fotógrafo que venía, al principio, para hacer fotografías de las visitas para la propaganda franquista le tomó afecto a Antolín, después de que este huérfano le preguntara si podía sacarle una foto. En esa foto se ve al niño muy cerca del fotógrafo, casi apretándolo, lo que denota la falta cruel de ternura.



Fig. 3. “Piscurros” (*Paracuellos 3*)

Pero el caso más interesante de violencia en el cual hay que detenerse un poco más es el de la violencia simbólica¹⁰. Muchos de los niños son hijos de republicanos

⁷ Las dos funciones esenciales se encuentran en los apartados C y E: C) “Fundar establecimientos donde se atienda a la subsistencia y formación educativa de los huérfanos pobres, de ambos sexos, y edad inferior a la de dieciocho años, debiendo cuidar preferentemente de los que deban su orfandad a causa derivada de la Revolución y de la Guerra”; E) “Prestar a los niños los cuidados asistenciales de naturaleza no estrictamente sanitaria que tiendan a facilitarles su pleno desenvolvimiento físico y moral” (*Decreto de 17 de mayo de 1940 por el que se dictan nuevas normas a Auxilio Social*, publicado en el BOE del 29 de mayo de 1940).

⁸ Pensamos en “La enfermera” (*Paracuellos 2*), en que un niño se corta el pie con los azulejos de la ducha colectiva y sangra mucho. La enfermera le da una bofetada porque cree que “es una estratagema para librar[s]e de la ducha”. Otro niño llama a la directora y esta riñe a la enfermera y llama al hogar-enfermería. Las otras guardadoras comentan que esa enfermera no debería estar ahí porque es ciega, pero sigue en su puesto por estar recomendada por alguien “gordo” de la Delegación Nacional.

⁹ Ángela CENARRO LAGUNAS, *Los niños del Auxilio Social*, Pozuelo de Alarcón, Espasa, 2009, p. 75.

¹⁰ “La violencia simbólica es la violencia que extorsiona sumisiones que ni siquiera son percibidas como tales, al apoyarse en ‘esperanzas colectivas’, creencias socialmente inculcadas. Como la teoría de

fallecidos durante la Guerra Civil, ya que, cuando fue creado en 1936 por Mercedes Sanz Bachiller, el entonces llamado Auxilio de Invierno tenía como finalidad dar una solución al creciente número de huérfanos producidos por la Guerra Civil y los bombardeos. Así, el centro estaba animado por un “*esprit de vengeance aigüe*”¹¹ para con estos niños que representaban a los vencidos de la guerra, reproduciendo, pues, la filosofía de la victoria desarrollada por Franco¹². En efecto, en el episodio “Noche de Reyes” (*Paracuellos 1*) se nos presenta la explicación de la presencia de los niños en el centro pedagógico de Paracuellos de Jamara. El encadenamiento de las distintas viñetas sin espacios entre ellas es una especie de panorama de la España franquista de posguerra. Observamos la trascendencia de la orfandad (Modesto) por culpa del fallecimiento de los padres en la guerra; la presencia de la enfermedad (Carlos, representación de la historia del propio Giménez desarrollada en “Los Nuevos”, en *Paracuellos 2*) con su parangón, la tuberculosis¹³; el encarcelamiento de los padres rojos con Rudy, sin olvidar que el padre de Adolfo Martínez Carrillo fue encarcelado por lo del “estraperlo”¹⁴ (“había que vivir, ¿no?”). De ese modo, Giménez ofrece un verdadero panorama sociológico de los vencidos de la Guerra Civil.



Fig. 4. “Noche de Reyes” (*Paracuellos 1*)

la magia, la teoría de la violencia simbólica estriba en una teoría de la creencia o, mejor dicho, en una teoría de la producción de la creencia, del trabajo de socialización necesario para producir agentes dotados de estructuras de percepción y de apreciación que le permitirán percibir las órdenes inscritas en una situación o en un discurso y de obedecerlas” (Pierre BOURDIEU, *Raisons pratiques : sur la théorie de l’action*, París, Points, 2014, p. 190, traducción nuestra).

¹¹ Pierre-Alain DE BOIS, *Carlos Giménez : de la dénonciation à la transmission de la mémoire*, tesis de doctorado leída en la Universidad de Angers, 2018, p. 27.

¹² El estudio de los hijos de republicanos en los hogares de Auxilio Social se inscribe perfectamente en la vía de acceso a la memoria de los vencidos que propone esta “tradicción ocultada” según Enzo Traverso: en efecto, es una etapa más en esta “melancolía de izquierdas, ni arcaica ni impotente, que no quiere liberarse del peso del pasado, aunque es muy a menudo muy difícil de llevar. Es la melancolía de una izquierda la que, al comprometerse en las luchas del presente, no escapa al balance de las derrotas acumuladas” (Enzo TRAVERSO, *Mélancolie de gauche : la force d’une tradition cachée, XIX^e-XXI^e siècle*, París, La Découverte, 2018, p. 7, traducción nuestra).

¹³ La tuberculosis fue la gran lacra de la posguerra española por culpa de las condiciones de higiene y de alimentación. Como subraya Jorge Molero Mesa, “España poseía una tasa para todos los casos de tuberculosis de 133 muertes por 100.000 habitantes en el año 1931 y de 108 en 1935. La curva epidemiológica, que comenzó a elevarse en 1937 (tasa de 119) y alcanzó su máximo en 1938 con una tasa de 129, no recuperaría su tendencia descendente hasta 1951, en la que se situó en una tasa de 93” (Jorge MOLERO MESA, “Enfermedad y previsión social en España durante el primer franquismo (1936-1951). El frustrado seguro obligatorio contra la tuberculosis”, *Dynamis: Acta hispanica ad medicinae scientiarumque historiam illustrandam*, 14, 1994, p. 201).

¹⁴ El estraperlo puede ser un “sinónimo de fraude, de tráfico y de manipulación en la España franquista entre 1939-1952 [...] para designar el inmenso mercado negro que se instaló, cuando el primer gobierno del general Franco acaba de promulgar el decreto del 14 de mayo de 1939 que instaura el racionamiento” (Denis RODRIGUES, *L’Espagne sous le régime de Franco*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 233, traducción nuestra).

Esta sociología de la derrota es tanto más emocionante cuanto que se nota la diferencia de tratamiento entre estos “hijos perdidos de Antígona”¹⁵ y Angelito de la Fuente, *jamao* de la directora. Ese niño representa a los hijos de franquistas que tienen privilegios (su familia iba a visitarlo en coche fuera de los días de visita, por ejemplo) y que no se mezclan con los otros niños, rechazando compartir sus tebeos con ellos. Entonces, la oposición consagrada entre vencedores y vencidos, los buenos y los malos, los franquistas y los rojos o ‘desafectos’ se reproduce en el seno mismo del hogar. Esta superioridad de los franquistas se aprecia también en el intento de borrar la identidad de los niños¹⁶. Dos episodios merecen ser destacados desde esta perspectiva: “El 32” (*Paracuellos 1*), en el que la guardadora “Jajaja” pone otros nombres a los niños, quienes tienen que aprendérselos de memoria y olvidar sus verdaderos nombres¹⁷. Por ejemplo, García-García, que tenía los dientes grandes y que fue apodado “la rata que se cree sabionda”, decidió cambiar su nombre ante la guardadora que llamaba a los 32 niños uno tras uno para reírse de ellos a carcajadas: se hizo llamar “dientes de burro” y la guardadora asintió porque no podía acordarse de todos los apodos.

Asimismo, en “Cartas” (*Paracuellos 3*) la orden de la guardadora (“¿Por qué escribes Jiménez con J? Jiménez suena mejor con G: Giménez. A partir de ahora escríbelo siempre con G. ¿Has oído?”) remite a la misma estrategia: renombrar es adueñarse de lo nombrado, es operar la transformación del rojo que pretende el franquismo, siguiendo las ideas de Vallejo-Nájera. Este caso merece más precisión: el hecho de que la letra “G” se prefiera a la “J” se explica por las connotaciones gitanas del apellido con “J”, que el franquismo deseaba eliminar¹⁸. Nos recuerda la obra “La Guerra Civil” de Ops (Andrés Rabago García)¹⁹, en la que vemos a dos hombres cara a cara, uno pinta al otro de rojo, se le sube a la espalda y se van. Retomamos la explicación límpida de Michel Matly: “La parábola es clara. Una parte de España se

¹⁵ Ricard VINYES, *Irredentas: las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*, Madrid, Temas de Hoy, 2010, p. 71.

¹⁶ La ley del 4 de diciembre de 1941 permitía que todos aquellos niños que no recordaran sus nombres, cuyos padres no fuesen localizados o que hubiesen sido repatriados por diversos medios, podían ser inscritos en el Registro Civil con otros nombres. Abrió un espacio que facilitó cambios de nombre de hijos de encarcelados, fusilados y exiliados, y sirvió para facilitar numerosas adopciones irregulares (lo que se relaciona con los casos de niños robados). Sin embargo, la ruta más común que recorrieron los hijos de las presas al rebasar los 3 años fue otra: el ingreso directo desde la cárcel al Auxilio Social y los centros benéficos del Estado y la Iglesia (*ibid.*, p. 83-84). Ese tema es tratado también en el episodio “Montañas, nubes, cielo” de *Cuerda de presas* a través del caso del niño Vicente Castro, quien no “quiere olvidar su nombre ni su sangre” (Jorge GARCÍA y Fidel MARTÍNEZ, *Cuerda de presas*, Bilbao, Astiberri, 2005, p. 40).

¹⁷ Giménez subraya esta estrategia de apropiación: “Pero junto a ese afán de superación surge una adversidad que el niño no comprende y se alza frente a él ejemplos de crueldad gratuita que te debilitan, al menos temporalmente, en tu proceso de autoformación. Yo recuerdo a un compañero que le llamaban el ‘morcilla’, ‘morci’, por las piernas, que las tenía completamente deformadas, como morcillas realmente” (C. GIMÉNEZ, “Lágrimas de tinta china”, *op. cit.*, p. 145).

¹⁸ Agradecemos a Lydia Vázquez esa precisión sacada de su experiencia personal. En el caso de las chicas, muchas hijas de republicanos eran llamadas “María” porque el franquismo incitaba a los padres a que dieran ese nombre como referencia a la Virgen María o a María del Pilar Primo de Rivera, fundadora de la *Sección Femenina* en 1934 y hermana de José Antonio. El ejemplo paradigmático se encuentra en *Cuerda de presas*, en el episodio “De pie”, en el que una madre en la cárcel de Ventas, Martina, se atreve a poner a su hija recién nacida el nombre de “Inés” en vez de “María del Pilar”, nombre que le fue aconsejado por las guardadoras (J. GARCÍA y F. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 68).

¹⁹ Publicada en el número 22 de la revista *Madriz* (1985).

ha esforzado en calificar a la otra como ‘roja’ para dominarla mejor”²⁰. Las guardadoras hacen perder la identidad a los vencidos, para que puedan “habitar sin conflicto en la dictadura”²¹.



Fig. 5. O'Galsky, “La Guerra Civil”

Así, las violencias se mezclan: una violencia física puede ser a la vez moral y simbólica. Forma un microcosmos de represión, un pequeño espacio, agobiante y opresivo para niños que son hombres pequeños, “hombrecitos”, como dice Carlos Giménez. Pero *Paracuellos* da cuenta de la represión franquista en su conjunto: la propaganda del régimen y las tentativas de transformación de los desafectos estructuran el relato. Como afirma Ricard Vinyes, retomando las ideas del psiquiatra franquista Vallejo-Nájera en *Eugenesia de la hispanidad y regeneración de la raza* (1936), si el Movimiento Nacional se puso en marcha fue por la necesidad de rectificar la acción de un adversario histórico, persistente, astuto y mutante, un liquidador de los valores definidores de la Hispanidad, valores a los cuales Vallejo-Nájera denominó “complejos afectivos básicos”²². En concreto: religiosidad, patriotismo y responsabilidad moral, vinculados a ideales éticos y al “yo ideal”. Vallejo-Nájera diferenció dos terapias distintas para purgar el “gen rojo: el adoctrinamiento religioso y patriótico para los adultos; la segregación del ambiente familiar nocivo para los niños. Pero, como subraya Carlos Giménez en el título de uno de los episodios del segundo volumen, esos niños son “hombrecitos”. Es decir,

²⁰ Michel MATLY, *El cómic sobre la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 2018, p. 97.

²¹ R. VINYES, *op. cit.*, p. 60.

²² *Ibid.*, p. 55.

hombres en devenir, pero también hombres en miniatura²³. De ahí que sufrieran una doble pena: el aislamiento de sus padres y el adoctrinamiento religioso y patriótico.

La representación de la vida cotidiana tratada sobre el modo de lo sublime: entre adoctrinamiento ideológico e ironía cínica

La religiosidad está omnipresente en toda la obra y en todo el discurso franquista. Esto es revelador de la ideología franquista mediante la férrea alianza entre el trono y el altar. Como recuerda Bartolomé Bennassar²⁴, en el clima de posguerra muchos españoles volvieron a encontrar la vocación religiosa: el número de vocaciones no dejó de aumentar hasta el año 1955, y las ordenaciones alcanzaban el millar en los años 1954-1956. Aquellas vocaciones se desarrollaban en las clases medias de las ciudades e incluso entre el mundo obrero. Este auge de la religiosidad se encuentra en la obra a través del personaje del “misas”, que quiere hacerse cura y se pasa el tiempo rezando solo o con otras personas, ya sea con la señorita Delfina Delicado (“A Dios rogando”, *Paracuellos* 5), ya sea con el grupo de “los cruzados eucarísticos” (“Las vacaciones”, *Paracuellos* 3), con los brazos en cruz. Aquella religiosidad exacerbada y su pseudocrítica por parte del “testigo-partícipe”²⁵ se materializa en el episodio “¡Rezad, rezad, malditos!” (*Paracuellos* 2). El nuevo, que acaba de ingresar en el hogar del Auxilio Social, no sabe rezar y debe aprender las oraciones: mientras está aprendiéndolas, dice “siu, siu, siu” en vez de la oración. El nuevo viene sorprendido por la frecuencia de las oraciones (“¿Otra vez a rezar? ¡Pues sí que se reza aquí!”) y un amigo le contesta en cinco viñetas:

¡No lo sabes tú bien! Rezamos al levantarnos y al acostarnos, antes y después de desayunar, antes y después de comer y también antes y después de cenar. Rezamos al entrar en clase y al salir. Por la tarde rezamos el Rosario, y según en qué épocas, la Novena, el Vía Crucis, el Mes de María... además de ir a misa todos los domingos y fiestas de guardar, confesar, comulgar, hacer los ejercicios espirituales, la Pascua Florida... y yo qué sé qué más. Además, rezamos por las Intenciones del Papa, por las de Franco y por las de la Sra. Directora.

Esta larga enumeración ilustra hasta qué punto el adoctrinamiento era fuerte. La sucesión de imágenes de la vida cotidiana sin espacios interviñetales plasma cuán agobiante resultaba esa vida para esos “hombrecitos”. Asimismo, el patriotismo exacerbado queda ridiculizado en toda la obra. Lo notamos, por ejemplo, en “Muñecos”, cuando Antonio repite varias frases de José Antonio Primo de Rivera con la mismísima fórmula (“José Antonio dice que...”). Dichas sentencias remiten siempre al porvenir de la nación y a mostrar que estos niños en transformación se inscriben en la ideología imperial de España: “Nadie es pequeño para servir a la patria”; “España es una unidad de destino en lo universal”. También, el himno falangista “Cara al sol” es seguido al pie de la letra, ya que duermen la siesta ‘cara al sol’. Esta imagen surte un efecto chocante, ya que los niños nos hacen pensar en fotos de cadáveres puestos uno al lado del otro. Así, todo el programa de Vallejo-Nájera para los adultos tuvo su aplicación a esos “hombrecitos”, lo que denota la concentración de los elementos franquistas dentro de este espacio carcelario reducido.

²³ Es significativo que el séptimo tomo de *Paracuellos* se titule *Hombres del mañana*.

²⁴ Bartolomé BENNASSAR (ed.), *Histoire des Espagnols II : XVIII^e-XX^e siècle*, París, Perrin, 2011, p. 475.

²⁵ Elizabeth JELIN, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2002, p. 79.

Ya hemos mencionado en qué medida el miedo y la culpabilidad pueden ser rasgos constitutivos de la vida cotidiana de esos niños. No obstante, se menciona también en la obra la suerte reservada a las mujeres que tienen relaciones fuera del sacramento del matrimonio. Como subraya Santiago Vega Sombría, “las mujeres [impuras] eran paseadas por las calles de la localidad incluso con música, en algunos casos, para mayor escarnio”²⁶. En el último episodio del sexto volumen, “Canción de otoño”, un pescador encuentra a un niño enterrado en la arena, envuelto en una toalla que tenía bordado el emblema de Auxilio Social. Se supuso que la criatura era el hijo de alguna de las señoritas del hogar. Para ver de quién era, las guardadoras se desnudaron y resultó que la madre era la señora Felisa, que había ocultado su embarazo (se hallaron toallas manchadas de sangre debajo de su cama). La llevaron a la cárcel de Torrejilla, pero antes, como subraya Vega Sombría, “la pasearon por la calle principal para que todo el mundo la viera”. Esta humillación pone de relieve el tema del honor de la mujer que ha de ser virtuosa, ángel del hogar, según la *Guía de la buena esposa* publicada en 1953, así como intachable moralmente y fiel a su marido. Esta visión de la sexualidad impura sugerida por la relación entre el padre de Hormiga y la señorita Felisa, “mujer delincuente”²⁷, vuelve a aparecer en “A Dios rogando” (*Paracuellos 5*) con la carta sugestiva que recibe Carrascal por parte de su hermano y que sugiere el acto sexual (“Mientras te escribo, una mora me está haciendo... algún día te diré el qué”): de manera cómica, las guardadoras vacilaron en dar la carta al niño por miedo a lo que pudiera interpretar, aunque él entiende perfectamente lo que su hermano sugiere. Esa condena de prácticas sexuales demasiado estrafalarias u ostentosas según la visión del régimen está amplificada con la posible homosexualidad de dos niños y de dos guardadoras. En cuanto a estas últimas, el lesbianismo viene sugerido por los niños (“chúpame el culo, tanque humano”) al final del episodio “*El Cachorro, el catecismo y la señorita de Castellon*” (*Paracuellos 2*), cuando se produce una riña entre la señora Sagrario (el “tanque humano”) y la joven y guapa señorita de Castellón.



Fig. 6. “Muñecos” (*Paracuellos 2*)

Acerca de los niños, recordemos el episodio “Los impuros” (*Paracuellos 1*), en el que Elías y el Moratalla duermen juntos porque hicieron un banquete y se durmieron hablando de su pasado respectivo. Una guardadora llega y los ve acostados juntos: se espanta de pensar que puedan ser homosexuales, los insulta (“¡Qué asquerosidad!

²⁶ Santiago VEGA SOMBRÍA, *La política del miedo: el papel de la represión en el franquismo*, Barcelona, Crítica, 2011, p. 249.

²⁷ Gutmaro GÓMEZ BRAVO, *El exilio interior: cárceles y represión en la España franquista (1939-1950)*, Madrid, Taurus, 2009, p. 155.

¡Obscenos! ¡Pervertidos!”), marcando su oposición frente a una orientación sexual concebida como desviada, y después lleva a cabo con la directora un interrogatorio culpabilizándolos y arguyendo que van a ir al infierno por culpa de semejante “pecado mortal”. La cara de diablo de la guardadora²⁸ recuerda las persecuciones, torturas y asesinatos frecuentemente cometidos en las cárceles y en la sociedad franquista por la “vuelta de tuerca en la valoración social de ciertos temas de índole moral o privada de las personas, como la homosexualidad, que volvió a ser condenada”²⁹.



Fig. 7. “A Dios rogando” (*Paracuellos* 5)

Las prácticas desviadas llevan a una humillación por parte de la sociedad franquista para erigir una figura negativa que la gente no ha de reproducir. Es lo que le pasó a la señorita Felisa, pero los niños padecieron también aquella dinámica de la humillación ejemplificadora llevada a cabo por el franquismo. Por ejemplo, el aceite de ricino dado al niño apodado “Cagapoco” forma parte de ese mecanismo. El niño no puede contenerse y está muy avergonzado porque todos repiten “qué asco”, “qué porquería” o “meón” frente a su situación. Aquí, Giménez alude a la forma de represión, muy habitual por parte del régimen, de humillar a los vencidos, especialmente a las vencidas que salían por la noche o se dedicaban al estraperlo,

²⁸ El trazo de Giménez es suficientemente sugestivo. Los rasgos faciales de las guardadoras, maestras e instructores vienen marcados muy a menudo por la ira: la rectitud de las líneas en sus caras marca la rectitud de su ideología, igual que sus dientes puntiagudos. Al contrario, las facciones de los niños representan el miedo, el espanto con los ojos abiertos de par en par, con lágrimas o no: esto basta para sugerir el maltrato padecido. El estilo gráfico, muy emotivo, plasma una faceta de lo que denominaremos “verdad de la emoción” porque podemos experimentar el miedo de los niños, es decir, la vivencia en primera persona del propio Giménez y de los niños, tan solo con ver sus caras marcadas por el temor.

²⁹ S. VEGA SOMBRÍA, *op. cit.*, p. 268.

obligándolas a “ingerir aceite de ricino para que sus efectos laxantes fueran vistos en público. La consiguiente humillación era el objetivo, acompañada de la mofa sobre lo ocurrido”³⁰.



Fig. 8. “Los impuros” (Paracuellos 1)

Por último, con respecto a esta marginalización y ocultación de la desviación, pensemos en el episodio con Sebastián, niño “completamente impedido”³¹ en la realidad que Giménez escogió presentar como un chico con cierto retraso mental para sugerir su invalidez. La violencia inmoral de las guardadoras que golpean a ese chico minusválido emociona mucho al lector y le hace experimentar una repulsión tremenda frente a aquella institución desprovista de humanidad.

Sin embargo, frente a este asco y a esta tragedia diaria de esos héroes de lo cotidiano, el lector ríe muy a menudo en *Paracuellos*. Las más de las veces, ante los episodios de *Paracuellos* el lector no sabe cómo reaccionar: por un lado, tenemos el aspecto cómico, por no decir irónico o cínico³² y, por otro lado, sentimos una

³⁰ Mirta NÚÑEZ DÍAZ-BALART, “El porqué y el para qué de la represión”, in Mirta NÚÑEZ DÍAZ-BALART (ed.), *La gran represión. Los años de plomo de la posguerra (1939-1948)*, Madrid, Flor del Viento Ediciones, 2009, p. 25.

³¹ C. GIMÉNEZ, “Lágrimas de tinta china”, *op. cit.*, p. 145.

³² Entendemos el término *ironía* según el pensamiento del filósofo Vladimir Jankelevitch: “La ironía, destruyendo la envoltura exterior de las instituciones, nos impulsa a respetar solo lo esencial, simplifica, desnuda y destila; prueba purificante con vistas a un absoluto jamás alcanzado, la ironía finge a fin de arruinar los pretextos falsos: [...] la ironía rescata lo que puede ser rescatado. La cordura empieza en el punto preciso en que el *cinismo* del análisis ya no nos estropea el placer ingenuo de la síntesis. [...] Es preciso que la sentimentalidad, purificada por la burla, aguante la burla [...]: la ironía es mortal

tonalidad trágica de la situación de los niños como víctimas. Hay algo que se acerca a lo inefable en el trazo de Giménez: para hacernos aceptar esta visión insoportable, el autor recurre a lo sublime entendido en el sentido de Kant³³. En otras palabras, Giménez desea que no sepamos cómo reaccionar frente a una situación que suscita a la vez lo cómico y lo trágico: no sabemos si debemos llorar o reír, de modo que experimentamos las dos sensaciones juntas y después descubrimos lo que se puede denominar la verdad de lo subjetivo o la verdad de la emoción.



Fig. 9. “Cagapoco” (*Paracuellos 3*)

Pongamos el ejemplo de “Pitos” para ver cómo se materializa esta dualidad. Para la merienda de los niños, se prevé una rodaja de melón para cada niño, y lo insólito es que todos se han comido también la corteza. Es decir que están tan acostumbrados a comer tan poco que se comen todo lo que tienen a mano. Como castigo por haberse comido la corteza, tienen que hacer flexiones hasta la hora de cenar. En otra merienda posterior, se vuelve a dar melón y ahí la señorita precisa, cómicamente, que hay que devolver la corteza. Todos devuelven solo una fina capa de corteza, así que vuelven a hacer flexiones. ¿Cómo reaccionar frente a ese episodio? Es trágico, ya que se recalca la desnutrición profunda de los niños, pero a la vez surge un efecto profundamente cómico, dado que los niños se comen entera la corteza del melón (ya sea por haber olvidado que no se come, ya sea a sabiendas, lo que es aún peor, por el hambre padecida) y la guardadora da la orden absurda de devolver la corteza. De ese modo, estaríamos en lo sublime, ya que oscilamos entre lo cómico, muy cínico, y lo trágico.

Otro ejemplo característico son las dos bofetadas del padre Rodríguez en “Cartas” (*Paracuellos 3*): el padre Rodríguez encuentra el método para golpear a los niños sin que se caigan al suelo: dar una bofetada a dos manos, una por cada lado de la cara a la vez. Para el lector acostumbrado ahora a la violencia que padecen los niños, puede ser algo cómico, ya que es una idea tan estrafalaria o anclada en la violencia que puede

a las ilusiones [...], pero, gracias al humor, somos capaces de sentir las cosas con redondez” (Vladimir JANKELEVITCH, *L'Ironie*, París, Flammarion, 2011, p. 181, traducción y subrayado nuestros). Utilizamos “cínico” en su sentido etimológico, es decir, el cínico, como el perro (el término “cínico” proviene de *canis* en latín), muerde los pretextos falsos y los fingimientos para conservar solo la verdad. Es lo que tenemos aquí y además viene reforzado por el uso de lo trágico como contrapunto.

³³ “El sentimiento de *lo sublime* es un sentimiento de pena, suscitado por la insuficiencia de la imaginación en la valoración estética de la grandeza para la evaluación por la razón, y al mismo tiempo, se encuentra en esto una *alegría*, despertada justamente por el acuerdo entre las ideas racionales y este juicio sobre la insuficiencia de la más potente facultad sensitiva, en la medida en que es para nosotros una ley que es el esfuerzo de buscar estas ideas” (Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, París, Flammarion, 2000, p. 96, traducción y subrayado nuestros).

hacer sonreír o, por lo menos, esbozar una sonrisa en el lector en aquel ámbito represivo.



Fig. 10. “Cartas” (*Paracuellos 3*)

Un espacio carcelario físico y mental: un intento de evasión del encierro cotidiano

Giménez desea que nos sintamos desarmados, como estuvieron los niños frente a tal “crueldad gratuita”³⁴. Por eso, escoge un estilo tan sencillo (el blanco y negro, símbolo de la España gris; la repetición de las historias con las mismas temáticas y un elenco de personajes reducidos que podemos seguir a lo largo de varias historias; la semejanza de todos los niños en sus expresiones, caras y ojos)³⁵ para hablar de sentimientos y dinámicas tan complejos, en una estética del contraste. Pero, como nosotros, “[esos] muñeco[s] desarmado[s]”³⁶ desarrollan unos mecanismos para sobrevivir, para adaptarse a la situación que experimentan. Resume así el propio Giménez la situación insostenible de esos niños encerrados en una cárcel en miniatura:

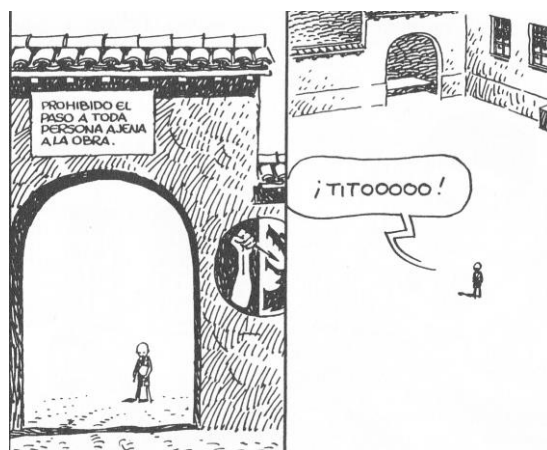


Fig. 11. “Tito” (*Paracuellos 1*)

³⁴ C. GIMÉNEZ, “Lágrimas de tinta china”, *op. cit.*, p. 145.

³⁵ Lo que más los diferencia físicamente es su corte de pelo, pero la mayoría son personajes intercambiables. Esta representación es una voluntad de mostrar que las experiencias de unos podrían ser también las experiencias de otros y que la misma realidad podía ser compartida por todos.

³⁶ C. GIMÉNEZ, “Lágrimas de tinta china”, *op. cit.*, p. 147.

Lo que ocurre es que, en los sitios cerrados, como esos, pierdes la noción de los referentes, porque no puedes comparar, y eso te convierte en algo sin fuerzas, un muñeco desarmado. Y eso termina siendo un disparate, que vives una vida disparatada al margen del mundo. ¡No hay una ventana por la que pueda entrar un poco de aire fresco para respirar algo de libertad, un poco de raciocinio! Y el aire se enrarece, se hace irrespirable, para terminar siendo un absurdo que nadie entiende, ni siquiera los mismos que idearon tal sistema³⁷.

Esta sensación de encierro vista desde dentro del hogar por los niños destaca en la construcción misma de las historias de Giménez. Pocas veces salimos del espacio del hogar. Un episodio notable en este sentido es “Tito” (*Paracuellos 1*), en el que Tito se pasea con su hermano menor Giménez y aparecen aves como símbolos de una libertad imposible para el pequeño Carlitos. El final de esta historia es representativo de las demás: hay un efecto de trávelin en picado para ilustrar la soledad del niño, solo en medio del patio después de la salida de su hermano. Muchos episodios se acaban con este efecto para dar una visión panorámica del hogar que ilustra el encierro cotidiano (pensamos en “Soldaditos”, en *Paracuellos 6*, cuando Hormiga está solo bajo la nieve y su padre se va con los soldaditos que el niño les robó a sus hermanos). Solo se perciben las puertas del exterior, nunca el exterior en sí. Esa situación es semejante a la que muchos españoles experimentaron fuera del hogar: como subrayan Jorge García y Fidel Martínez en la historieta “Entre rejas” de *Cuerda de presas*, “al pisar aquella España imperial supe que las rejas venían conmigo”³⁸. Como en *Cuerda de presas*³⁹, en *Paracuellos* estamos en un dispositivo de cárcel literario: las arquitecturas narrativas cerradas nos colocan en el mismo sitio que los niños en esos hogares y entonces no podemos ver más allá, estamos encarcelados y sufrimos con los niños los padecimientos injustos. Como dice Jacqueline Sabbah, “los relatos de *Cuerda de presas*, por su estructura y recursos gráficos y narrativos, configuran un espacio de lectura que reproduce en el lector lo experimentado por las presas”. También en *Paracuellos* la arquitectura del pensamiento de los niños se plasma estilísticamente.

Podemos ir más lejos postulando que se nos presenta una verdadera sociedad cerrada en *Paracuellos*, que puede asemejarse a una cárcel⁴⁰. En efecto, en este lugar clausurado y opresivo, marcado por la religiosidad y el patriotismo, existen redes de solidaridad entre los niños⁴¹, así como traslados entre distintos hogares (el colmo es “Porterito”, en *Paracuellos 1*, que es trasladado del hogar Paracuellos de Jarama al centro García Morato, donde está el hermano mayor de Galves, su víctima cotidiana) y un vocabulario propio del hogar, una jerga visible en palabras como *jamao*, que significa “el preferido”. Esta sociedad tiene también su mercado interno para el abastecimiento: los intercambios de todo tipo (comida, tebeos, violencia) entre los

³⁷ *Ibid.*

³⁸ J. GARCÍA y F. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 15.

³⁹ Remito aquí al artículo de Jacqueline Sabbah, a quien agradezco la consulta de su trabajo “*Cuerda de presas* como plasmación del universo carcelario” antes de su publicación en el presente volumen.

⁴⁰ Hay que resaltar que los propios niños designan el espacio como tal. Existen numerosos vínculos entre la vida cotidiana de los niños de *Paracuellos* y las presas políticas en las cárceles de *Cuerda de presas*, lo que merecería un estudio pormenorizado. Aquí solo mencionamos unas pistas de análisis, amén de las evidentes problemáticas del hambre y del universo asfixiante.

⁴¹ La violencia constituye, por ejemplo, un formidable medio para trabar amistad en los centros. En “Los Nuevos” (*Paracuellos 2*), Adolfo Martínez Carrillo se integra al grupo de los niños por la violencia. En efecto, un chico inventa que otro insultó a la madre de Adolfo. Este chico dice que no y Adolfo le contesta que es un experto en lucha en su barrio porque logró ganar contra un chico mayor haciéndole una llave. La historia continua con Adolfo enseñando a los demás cómo hacer una llave.

niños son numerosos, creando una especie de economía infantil de supervivencia. La presencia del frutero (“Fruta picada” en *Paracuellos 2*), que va un par de veces a la semana durante el recreo de la mañana, es esencial en la supervivencia de los niños, como podía serlo la presencia de un lugar en las cárceles en que se podía comprar unos alimentos. Antonio, el representante de Falange en el hogar, se da cuenta de la importancia de este “negocio” y prohíbe el paso al frutero para quedarse con su negocio. Monta un puesto de pipas, caramelos y otras chucherías: al no haber otro sitio adonde ir a gastar su escaso dinero, los niños compran en el puesto de Antonio. Es una especie de estraperlo legal, que existía en el franquismo bajo el nombre de “gran estraperlo” y que era tolerado por el régimen⁴².



Fig. 12. “Entre rejas” (Cuerda de presas)

Los niños encontraron medios para tratar de evadirse⁴³ de ese encierro cotidiano. Los chicos que tienen la oportunidad de salir con sus familiares pueden ir al cine. Es el caso de Solana en “Las vacaciones” (*Paracuellos 3*), que se fue a ver la película *Escuela de Sirenas* protagonizada por Esther Williams, estrenada en 1944. Pero lo más presente en la obra son los tebeos⁴⁴. Este “cine de los niños pobres”⁴⁵ permite a

⁴² Miguel Ángel del ARCO BLANCO, “El estraperlo: pieza clave en la estabilización del régimen franquista”, *Historia del presente*, 15, 2010, p. 69.

⁴³ Lo más característico es la evasión de Adolfo en “Hombrecitos” (*Paracuellos 2*), gracias a su hermano Antonio, pero vuelve al hogar en “El desafío” (*Paracuellos 4*).

⁴⁴ “La sensibilidad del dibujante, la inteligencia del guionista ya residía en aquel pobre niño asustado. Pero dentro de los altos muros de los Hogares de Auxilio Social, sin contacto con la sociedad que trataba de evolucionar –a pesar del peso de una dictadura militar fuera del tiempo– también latía el potencial de la inteligencia y esa sensibilidad que le permite al ser humano levantarse desde el fango para soñar con las estrellas, aunque se trate de ocultarlas a su vista” (C. GIMÉNEZ, “Lágrimas de tinta china”, *op. cit.*, p. 147).

⁴⁵ Danielle CORRADO, “Carlos Giménez y el pacto autobiográfico”, in Viviane ALARY (ed.), *Historietas, cómics y tebeos españoles*, Toulouse, PUM, 2002, p. 184.

los niños identificarse con sus personajes preferidos y así, imaginando, dejan de pensar en todos los males que sufren. En “*El Cachorro, el catecismo y la señorita de Castellón*” (*Paracuellos 2*), el cómic *El Cachorro* está presente en todas las mentes: los personajes de cómic son como personajes reales (“Pablito hablaba de *El Cachorro* con la misma familiaridad que si se tratase de una persona de la vida real”) hasta tal punto que los niños hablan de “jugar al cachorro”. Esta importancia de los cómics permite a Giménez rendir un breve homenaje a los autores de cómics en la posguerra⁴⁶. En efecto, como él hizo de niño, muchos hicieron cómics para sobrevivir y poder mantener a su familia: Enrique Montero en *El artefacto perverso* representa paradigmáticamente esta situación porque tuvo que dejar su oficio de profesor para hacer tebeos acordes con el régimen. En “Fruta picada” (*Paracuellos 2*), se evoca la posibilidad de ganar 25 pesetas si se manda un dibujo de Jaimito (personaje del dibujante Karpa). Yáñez mandó un cuento a *El Coyote* y se lo premiaron con 50 pesetas y la publicación del cuento. Giménez hizo dibujos a tinta china negra de “Jaimito en la playa”, “Jaimito futbolista”, “Jaimito amoroso”, y unos episodios fueron publicados.



Fig. 13. “Teatro” (*Paracuellos 3*)

La última forma de evasión que nos parece relevante es la obra de teatro puesta en escena en el hogar, “Teatro”, en *Paracuellos 3*. Durante las vacaciones, Gaspar había visto al actor Peter Ustinov en el rol del emperador Nerón en *Quo Vadis* (1951) y decide montar una obra de teatro basada en esta película y en unos elementos añadidos del tebeo *El Libertador* de Manuel Gago. La directora del hogar acepta que

⁴⁶ Este homenaje es aún mayor en *Los Profesionales* de Carlos Giménez. No obstante, se puede ver cómo los autores de cómics contemporáneos quieren marcar el “paso del testigo” (Annette WIEVIOR-KA, *L'Ère du témoin*, París, Plon, 1998, p. 181) con los antepasados que más influyeron en ellos. Pensamos, sobre todo, en obras como *El artefacto perverso* de Felipe Hernández Cava y Federico del Barrio, y en *El invierno del dibujante* de Paco Roca.

se realice la representación de la obra (tienen unas sabanas viejas para disfrazarse de romanos; usan el teatro del hogar). Pero lo más interesante es lo que se sobreentiende en la obra con respecto al contexto franquista. En efecto, sabemos que el franquismo solo autorizó películas que cuadraban con la ideología del régimen. En dicha obra, Nerón quería castigar a los cristianos. Los niños retoman entradas de la obra (“¡Qué hedor despedirá entonces Roma! –Sí, Nerón... Por culpa de esos malditos cristianos... ¡Tenemos que echarlos a las fieras! [...] ¡[Al libertador] Le vamos a quemar vivo!”) y es esa escena la que está representada ante nosotros, los lectores. En ese contexto de represión de los rojos y otros ‘desafectos’ por parte de los franquistas, ¿no se podría ver una analogía entre la represión franquista y la represión de Nerón contra los cristianos? La reacción del público es llamativa: los adultos notan la seriedad del caso y se quedan mudos, firmes y fríos, mientras que los niños se burlan de sus compañeros actores porque no ven la doble lectura posible de la obra. Así, incluso en la evasión buscada por los niños, el franquismo está presente controlando las distintas publicaciones de ocio infantil⁴⁷.

Conclusión: un *récit mémoriel historique* que crea un documento humano

Esta evasión gracias a los cómics es lo que experimentó el propio Giménez durante su infancia. En efecto, toda la obra *Paracuellos* es una “autobiografía colectiva”⁴⁸ en la medida en que la historia del autor es también la historia de otros españoles que vivieron los mismos sufrimientos y el mismo traumatismo⁴⁹. Lo sugestivo de esta representación es que el autor se propone como personaje, bajo la forma de un “*narrateur actorialisé*”⁵⁰. Esta importancia del sustrato autobiográfico nos lleva a preguntarnos si *Paracuellos* no podría ser un “*récit mémoriel historique*”⁵¹ en cómic, según la expresión de Isabelle Delorme, quien lo define así:

Ce type de récit, sans objectif didactique⁵² délibéré de la part de l’auteur, raconte l’histoire contemporaine autrement, de façon rigoureuse et humaine. Par l’intermédiaire d’itinéraires

⁴⁷ Pensamos en dos decisiones jurídicas: por un lado, la promulgación de la orden por la que se crea la Junta asesora de la Prensa infantil, del 21 de enero de 1952, en cuyo preámbulo Gabriel Arias Salgado, director general de Prensa, insiste en el hecho de que el contenido de “la Prensa destinada a los niños [...] ha de ser motivo de cuidado especial”; por otra parte, la promulgación del decreto, el 24 de junio de 1955, por el que se establecen las normas a que han de ajustarse las publicaciones infantiles y juveniles, con el objetivo de favorecer el desarrollo moral e intelectual, respetando los principios religiosos, morales y políticos que fundamentan el Estado.

⁴⁸ P.-A. DE BOIS, *op. cit.*, p. 143.

⁴⁹ Para un análisis más profundo de este tema, remitimos al citado artículo “Carlos Giménez y el pacto autobiográfico” de Danielle Corrado.

⁵⁰ “*Le personnage actorialisé [...] nous apparaît clivé entre, d’un côté, son expression verbale, et de l’autre, son expression graphique. En tant que voix, il endosse la fonction de récitant [...]. En tant que personnage graphique, il est objectivé par le monstre*” (Thierry GROENSTEEN, *Bande dessinée et narration 2*, París, PUF, 2011, p. 106-107). Citamos el original francés para conservar la terminología original del autor.

⁵¹ Isabelle DELORME, *Quand la bande dessinée fait mémoire du XX^e siècle: les récits mémoriels historiques en bande dessinée*, Dijon, Les presses du réel, 2019, p. 73.

⁵² Hay que aclarar el término “didáctico” porque se podría pensar, con todo derecho, que Giménez lleva a cabo una labor didáctica. Hay que recordar que la voluntad del autor al principio era la denuncia de la España franquista. Luego, después de unos años y en otras obras también (Barrio, 36-39, malos tiempos), Giménez se convertirá en un verdadero passeur de mémoire con una verdadera “*base didactico-pédagogique dont la finalité éducative est de faire connaître à la jeunesse d’aujourd’hui ce qui s’est passé, et surtout, qu’elle ne l’oublie pas*” (P.-A. DE BOIS, *op. cit.*, p. 312). Así, lo didáctico ha

individuels, il présente des instantanés d’histoire reconstitués très exactement et représentatifs de l’histoire collective. Destiné à un lectorat adulte, un récit mémoriel historique est, sauf exception, l’œuvre d’une seule personne, laquelle écrit les textes et dessine les images. Il s’agit d’un récit utilisant un double langage, celui des mots et celui des images, ce qui décuple sa puissance⁵³.

Paracuellos cumple con todos los requisitos propuestos por Isabelle Delorme, ya que cumple la “double injonction de subjectivité et d’objectivité”⁵⁴, en la medida en que el autor es un testigo implicado y activo del relato, lo que implica la presencia de una subjetividad en los relatos. No obstante, pretende relatar los acontecimientos con la mayor objetividad posible, de ahí que la “*injonction paradoxale*” asuma una subjetividad buscando una objetividad máxima. Logra entonces acercarse a una “*veracité subjective*”⁵⁵ para proponer un relato que compagina una verdad representativa (que estriba en la emoción de la ficción, como vimos con la presencia de lo sublime en la obra, que nos permite acercarnos a lo que los niños experimentaron en aquel entonces) y una verdad referencial (que se basa en todos los elementos históricos verificables). Así, lo que nos ofrece Carlos Giménez conforma un verdadero microcosmos, tanto histórico como emocional, de la sociedad franquista, ya que este pequeño mundo de los niños y de los hogares de Auxilio Social representa el macrocosmos en miniatura de la dictadura franquista. Como dice Carlos Giménez:

¡Nos robaron la niñez! A mí me da una envidia cuando Ana, mi exmujer, me cuenta cómo lo pasaba ella, en una niñez normal, con sus primitas en la playa, ¡y cómo se divertían, y cómo jugaban en libertad...! Lo malo es que en nuestro caso nadie ha pagado por ello⁵⁶.

Esa infancia robada está aquí desvelada y expuesta para todos, lo que permite una mayor consideración de lo que fue la vida de aquellos niños bajo el franquismo. Si bien es verdad que nadie fue juzgado por aquellos crímenes, la voluntad de Carlos Giménez de testimoniar⁵⁷ abrió surcos a los cuales otros se abalanzaron para contar, a

de entenderse tanto en su acepción pedagógica como en su metodología divulgativa. Precisemos, de paso, que, según Delorme, su concepto está aún por definir: “*Le récit mémoriel historique est bien un nouveau genre en bande dessinée, il n’empêche que les limites de ce dernier ne peuvent être posées de façon nette*” (I. DELORME, *op. cit.*, p. 454). Citamos el original francés para que se aprecie la terminología original de la autora.

⁵³ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 178.

⁵⁶ C. GIMÉNEZ, “Lágrimas de tinta china”, *op. cit.*, p. 147.

⁵⁷ Aquella voluntad nació muy pronto. En efecto, el 23 de abril de 1976, cinco meses después de la muerte de Franco, Giménez impuso a su editor en la revista *Muchas gracias* el primer episodio de lo que se convertirá en la serie *Paracuellos*. Cuando su editor le había pedido que escribiera algo sobre el caso de corrupción Lockheed, él escogió iniciar la edificación de una memoria histórica de Auxilio Social, concepto entendido como una herramienta para los ciudadanos con vistas a analizar su pasado (“Cuando hablemos aquí de memoria histórica nos estaremos refiriendo a las prácticas, productos culturales y discursos, a través de los cuales una sociedad se dota a sí misma de una imagen del pasado, que sirve a los grupos sociales que asumen esa memoria como propia tanto para pensar el pasado como su presente y las posibilidades de su futuro”, Eduardo HERNÁNDEZ CANO, *La Mémoire du franquisme dans le roman graphique*, París, Atlante, 2020, p. 20). Esa memoria histórica estuvo verdaderamente presente cuando empezó la serie *Barrio*, en la que, a pie de página de uno de los primeros episodios, Giménez apuntó la expresión *memoria histórica*. La manera usada por Giménez para llevar a cabo su proyecto de testimonio (la autorrepresentación) es una muestra en este proceso de memoria histórica, como confirma el historiador del arte Georges Didi-Huberman: “Para saber, hay que imaginarse” (Georges DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, París, Minuit, 2003, p. 11, traducción nuestra). Además, Giménez nos permite ponernos en el lugar de aquellos niños, y en sí el testimonio en imagen nos parece sumamente logrado.

su vez, las demás memorias silenciadas del franquismo, creando otros documentos humanos como este.

Bibliografía

- ARCO BLANCO, Miguel Ángel del, “El estraperlo: pieza clave en la estabilización del régimen franquista”, *Historia del presente*, 15, 2010, p. 65-78.
- BARRIO, Federico del (1996, dibujo), y Felipe HERNÁNDEZ CAVA (guión), *El artefacto perverso*, Barcelona, ECC, 2015.
- BENNASSAR, Bartolomé (ed.), *Histoire des Espagnols II: XVIII^e-XX^e siècle*, París, Perrin, col. “Collection Tempus”, 2011.
- BOURDIEU, Pierre, *Raisons pratiques: sur la théorie de l’action*, París, Points, col. “Points Essais”, 2014.
- CENARRO LAGUNAS, Ángela, *Los niños del Auxilio Social*, Pozuelo de Alarcón (Madrid), Espasa, col. “Espasa fórum”, 2009.
- CORRADO, Danielle, “Carlos Giménez y el pacto autobiográfico”, in Viviane ALARY (ed.), *Historietas, cómics y tebeos españoles*, Toulouse, PUM, 2002, p. 174-195.
- DE BOIS, Pierre-Alain, *Carlos Giménez : de la dénonciation à la transmission de la mémoire*, tesis de doctorado leída en la Universidad de Angers, 2018.
- DELORME, Isabelle, *Quand la bande dessinée fait mémoire du XX^e siècle : les récits mémoriels historiques en bande dessinée*, Dijon, Les presses du réel, col. “Œuvres en sociétés”, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, París, Minuit, col. “Paradoxe”, 2003.
- GARCÍA, Jorge (guión), y Fidel MARTÍNEZ (dibujo), *Cuerda de presas*, Bilbao, Astiberri, col. “Sillón orejero”, 2005.
- GIMÉNEZ, Carlos, “Lágrimas de tinta china”, in Francisco GONZÁLEZ DE TENA (ed.), *Niños invisibles en el cuarto oscuro. Experiencias en el auxilio social del franquismo*, Madrid, Editorial Tébar Flores, 2009, p. 137-147.
- , (2007), *Todo Paracuellos*, edición conjunta de los seis primeros volúmenes de la serie *Paracuellos*, décima edición, Barcelona, Debolsillo, 2018.
- GÓMEZ BRAVO, Gutmaro, *El exilio interior: cárceles y represión en la España franquista*, Madrid, Taurus, col. “Taurus historia”, 2009.
- GOYTISOLO, Juan, *Duelo en el Paraíso*, Barcelona, Ediciones Destino, 1955.
- GROENSTEEN, Thierry, *Bande dessinée et narration 2*, París, PUF, col. “Système de la bande dessinée”, 2011.

- HERNÁNDEZ CANO, Eduardo, *La Mémoire du franquisme dans le roman graphique*, París, Atlante, col. “Clefs concours, Espagnol”, 2020.
- JANKELEVITCH, Vladimir (1936), *L'Ironie*, París, Flammarion, col. “Champs Essais”, 2011.
- JELIN, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI Editores, col. “Memorias de la represión”, 2002.
- KANT, Emmanuel (1790), *Critique de la faculté de juger*, traducción del alemán de Alain Renaut, París, Flammarion, 2000.
- MATLY, Michel, *El cómic sobre la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, col. “Signo e imagen”, 2018.
- MOLERO MESA, Jorge, “Enfermedad y previsión social en España durante el primer franquismo (1936-1951). El frustrado seguro obligatorio contra la tuberculosis”, *Dynamis: Acta hispanica ad medicinae scientiarumque historiam illustrandam*, 14, 1994, p. 199-226.
- MOSSE, George Lachmann, *De la grande guerre au totalitarisme: la brutalisation des sociétés européennes*, París, Fayard, col. “Divers Histoire”, 2014.
- NÚÑEZ DÍAZ-BALART, Mirta, “El porqué y el para qué de la represión”, in Mirta NÚÑEZ DÍAZ-BALART (ed.), *La gran represión. Los años de plomo de la posguerra (1939-1948)*, Madrid, Flor del Viento Ediciones, col. “Con Franco vivíamos peor”, 2009, p. 21-52.
- PESCHANSKI, Denis, *Mémoire et traumatisme : l'individu et la fabrique des grands récits : entretien avec Boris Cyrulnik*, Bry-sur-Marne, INA, col. “Les entretiens de Médiamorphoses”, 2012.
- RODRIGUES, Denis, *L'Espagne sous le régime de Franco*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, col. “Didact Histoire”, 2016.
- TRAVERSO, Enzo, *Mélancolie de gauche: la force d'une tradition cachée (XIX^e-XXI^e siècle)*, París, La Découverte, col. “Poche-Sciences humaines et sociales”, 2018.
- VEGA SOMBRÍA, Santiago, *La política del miedo: el papel de la represión en el franquismo*, Barcelona, Crítica, col. “Contrastes”, 2011.
- VINYES, Ricard, *Irredentas: las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*, Madrid, Temas de Hoy, col. “Historia”, 2010.
- WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, París, Plon, 1998.