

Cahiers de civilisation espagnole contemporaine

De 1808 au temps présent

24 | 2020 :
printemps 2020
Études

Historia y memorias de la posguerra. *Paracuellos* y el recuerdo del Auxilio Social

History and memories of post Civil War. Paracuellos and the memories of Auxilio social.

Histoire et mémoires de l'après-guerre. Paracuellos et le souvenir de l'Auxilio social

ÁNGELA CENARRO ET ELENA MASARAH

<https://doi.org/10.4000/ccec.9262>

Résumés

English Español Français

The falangist «Auxilio Social» was a space in which the unequal and hierarchical power relationship between the victors and the defeated at the end of the Spanish Civil War was brutally expressed. In its most emblematic institution, the children's homes, the children of the Republicans and the victims of war, reprisals or exile, as well as those of families devastated by destitution in the post-war, should become «active servants of a fair Spain». The comic *Paracuellos*, by Carlos Giménez, is a representation of the author's experiences in these homes that has served to convey the memories of those who were children of the Auxilio Social and denounce the abuses committed against them. Likewise, since its publication in 1977, it has favoured the inclusion of experiences marginalized by the dominant accounts in the collective memory of the Civil War and the post-war period.

L'« Auxilio Social » de la Phalange a constitué un espace dans lequel le rapport de force inégal et hiérarchique, entre les vainqueurs et les vaincus de la guerre civile espagnole, s'est exprimé de manière brutale. Au sein de son institution la plus emblématique, les foyers pour enfants, les enfants des républicains et des victimes de la guerre, de la répression ou de l'exil, ainsi que ceux des familles dévastées par la misère de l'après-guerre civile, étaient formés pour devenir les « serviteurs actifs d'une Espagne juste ». La bande dessinée *Paracuellos* de Carlos Giménez, une représentation des expériences de l'auteur dans ces foyers, a permis de transmettre la mémoire de ceux qui étaient enfants de l'Auxilio Social et de dénoncer les abus commis à leur encontre. De même, depuis sa publication en 1977, elle a favorisé l'intégration

d'expériences, marginalisées par les récits dominants, dans la mémoire collective de la guerre civile et de l'après-guerre.

El Auxilio Social de Falange fue un espacio en el que se expresó de manera brutal la relación de poder, desigual y jerárquica, entre vencedores y vencidos al término de la Guerra Civil española. En su institución más emblemática, los hogares infantiles, los hijos de los republicanos y las víctimas de la guerra, las represalias o el exilio, así como los de las familias devastadas por la miseria económica en la posguerra, debían convertirse en «activos servidores de una España justa». El cómic *Paracuellos*, de Carlos Giménez, es una representación de las vivencias del autor en estos hogares que ha servido para transmitir las memorias de quienes fueron niños del Auxilio Social y denunciar los abusos cometidos contra ellos. Asimismo, desde su publicación en 1977 ha favorecido la inclusión de experiencias marginadas por los relatos dominantes en la memoria colectiva de la Guerra Civil y la posguerra.

L'« Auxilio Social » de la Phalange a constitué un espace dans lequel le rapport de force inégal et hiérarchique, entre les vainqueurs et les vaincus de la guerre civile espagnole, s'est exprimé de manière brutale. Au sein de son institution la plus emblématique, les foyers pour enfants, les enfants des républicains et des victimes de la guerre, de la répression ou de l'exil, ainsi que ceux des familles dévastées par la misère de l'après-guerre civile, étaient formés pour devenir les « serviteurs actifs d'une Espagne juste ». La bande dessinée *Paracuellos* de Carlos Giménez, une représentation des expériences de l'auteur dans ces foyers, a permis de transmettre la mémoire de ceux qui étaient enfants de l'*Auxilio Social* et de dénoncer les abus commis à leur encontre. De même, depuis sa publication en 1977, elle a favorisé l'intégration d'expériences, marginalisées par les récits dominants, dans la mémoire collective de la guerre civile et de l'après-guerre.

Entrées d'index

Mots clés : Auxilio Social, mémoire, bande dessinée, Paracuellos, Carlos Giménez

Palabras claves : Auxilio Social, memoria, cómic, Paracuellos, Carlos Giménez

Keywords : Auxilio Social, memory, comic, Paracuellos, Carlos Giménez

Lieux : Espagne, Spain, Spagna, España

Périodes : 1939-1975, 1975-

Texte intégral

El pasado traumático español, entre la historia y la memoria

1 En los últimos treinta años se han sucedido las publicaciones sobre la violencia política franquista durante la Guerra Civil y la primera posguerra. Gracias a ellas ha sido posible visibilizar a las víctimas mortales de esta oleada de terror que habían quedado fuera de las narrativas sobre el pasado. La reconstrucción de estos episodios, concebida como la recuperación de un «pasado oculto» arrebatado al conjunto de la sociedad española, ha sido también una manifestación de la «función social» del historiador, que buceaba en un terreno incómodo para dignificar y reparar a las víctimas¹.

2 En lo sustancial, el quehacer de los historiadores ha coincidido con las demandas que se articularon públicamente a raíz de la movilización ciudadana en torno a la «memoria histórica» (recuperar, reconocer, reparar) a partir de 2001. Pero el encuentro con este movimiento, cuyas principales expresiones fueron la aparición de nuevos agentes colectivos (las asociaciones) y la apertura de espacios para la discusión en el ámbito público (foros, encuentros y medios de comunicación) ha llevado la reflexión historiográfica por otros derroteros. Como veremos en las páginas siguientes, el desafío que ha supuesto la irrupción de la «memoria», considerada por los historiadores fuente y objeto de análisis, ha sido precisamente

una de las expresiones más fructíferas del giro cultural de la historia social².

3 Dos han sido las principales reflexiones derivadas de ese encuentro. En primer lugar, se ha puesto de relieve la «inestabilidad» de la reconstrucción del pasado en función de los intereses, demandas o inquietudes del presente y, por lo tanto, la necesidad de atender las razones por las que en cada momento nos hacemos preguntas distintas – y por lo tanto arrojamos miradas diferentes – sobre el mismo. De esta forma, el propio ejercicio de recuperación (o silenciamiento) de episodios pretéritos se convierte en un objeto de indagación histórica. En segundo lugar, se ha reactivado la controversia a propósito de la relación siempre compleja entre historia y memoria, en tanto que son vías distintas de acercamiento al pasado, lo que ha generado un vivo debate entre las posibilidades y límites epistemológicos de cada una³.

4 La propia historiografía ha evolucionado en sus preocupaciones. Frente a la prioridad que se otorgó, por parte de la historia social más clásica, incluso en sus versiones renovadas, a la «recuperación» de sujetos, acciones y experiencias poco o nada visibilizadas, el giro cultural ha propiciado la comprensión de la memoria como un proceso de construcción identitario y subjetivo – entendiendo este en su doble dimensión individual y colectiva –, producto de la selección y significación de los recuerdos por parte de los sujetos. En este contexto, el cómic se ha convertido en una fuente idónea para explorar la subjetividad y la fragmentación de la memoria debido a algunas de las especificidades de su lenguaje. El dibujo, por su propia naturaleza, no parte de un proceso de captura de la realidad física – como sí ocurre en la fotografía⁴– y, por lo tanto, no reproduce esa realidad, sino que la representa, dotándole de una subjetividad que es percibida por el lector en mayor o menor medida según el nivel de realismo o caricatura. Esta subjetividad intrínseca se ve reforzada por dos de los elementos más característicos de este medio: las viñetas, esos pequeños fragmentos narrativos, y los espacios vacíos entre ellas, denominados calles, que funcionan a modo de elipsis. De esta manera, el lector participa activamente «rellenando» los espacios interpretativos entre fragmentos, lo que dota al cómic de un distintivo especial: la paradoja de contener al mismo tiempo la presencia de la imagen y la ausencia de la interpretación⁵. En definitiva, las nuevas «formas de hacer historia» relacionadas con la exploración de la subjetividad, las construcciones culturales y la memoria como objeto de análisis histórico tienen en el cómic uno de sus mejores aliados.

5 En la actualidad la situación es muy distinta a la de partida treinta años atrás. El legado de violencia que nos dejó el franquismo (100.000 asesinados durante la guerra y 50.000 durante la posguerra) es central en nuestra identidad colectiva como sociedad. Nuestro particular pasado traumático se ha hecho presente en temarios de las enseñanzas medias y universitarias y es, asimismo, un debate recurrente en la política – con el inevitable riesgo de la instrumentalización – que adquiere un eco enorme a través de las redes sociales y medios de comunicación. A ello se une, en la última década, el hecho de que el cómic, sujeto a las influencias y a los condicionantes de la sociedad a la que pertenece, ha empezado también a ocupar un lugar notable en el ámbito de la representación cultural de la Guerra Civil y del franquismo, en especial gracias al desarrollo de la novela gráfica como movimiento y a la pujanza de las autobiografías y las memorias familiares⁶.

6 Si el recuento de víctimas y el análisis de los mecanismos represivos han sido la prioridad para reconstruir la violencia franquista (paseos, sacas, consejos de guerra y jurisdicciones extraordinarias), explorar sus «efectos no contables» permite entenderla como el eje que vertebró las relaciones de poder entre vencedores y vencidos al término del conflicto armado⁷. La atención a la dimensión cualitativa de la represión no ha sido ajena a la influencia de la historia de la vida cotidiana alemana o de los debates sobre los «ciudadanos corrientes» y las resistencias civiles. Y ha arrojado luz sobre las colaboraciones de los vecinos de orden, miembros de las

elites políticas tradicionales y falangistas, quienes con sus delaciones e informes nutrieron los expedientes judiciales contra los «enemigos políticos». También sobre una miríada de resistencias poco perceptibles y nada heroicas, calificadas habitualmente de «cotidianas» o «civiles». La detección de este conjunto de complicidades y resistencias se enmarca en un debate más amplio sobre las actitudes sociales con respecto a la dictadura, habiéndose señalado la existencia de una amplia gama de comportamientos que, al igual que en otras dictaduras derechistas del periodo de entreguerras, fueron de la adhesión más entusiasta a la resistencia abierta, pasando por otros intermedios como la colaboración puntual o la indiferencia⁸.

- 7 Estos nuevos acercamientos han propiciado la comprensión del Auxilio Social como algo más que una mera institución de carácter asistencial. Como se verá a continuación, la delegación falangista es un espacio privilegiado para analizar la configuración y el ejercicio del poder en la dictadura de Franco. Su estudio permite explorar las actitudes de colectivos habitualmente ausentes en los relatos históricos – como los niños, las mujeres, los pobres y los refugiados durante la guerra civil –, así como atender a fenómenos de difícil aprehensión, como las resistencias informales, los procesos de construcción de la memoria y los significados cambiantes de las experiencias subjetivas.

Los orígenes del Auxilio Social: de la Guerra Civil a la posguerra

- 8 Organizado como Delegación Nacional falangista en mayo de 1937, inmediatamente después del Decreto de Unificación (19 de abril) por el que se creaba el nuevo partido único, Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET-JONS), los orígenes del Auxilio Social se remontaban a la pequeña organización fundada por Javier Martínez de Bedoya y Mercedes Sanz Bachiller para dar de comer a los niños pobres de Valladolid. Este proyecto inicial, denominado Auxilio de Invierno porque emulaba a la *Winterhilfe* nazi, se expandió rápidamente por otras ciudades españolas. Nacido en el ámbito del ala más radical del falangismo, el jonsismo, en poco tiempo llegó a convertirse, gracias al apoyo de la cúpula militar y falangista durante el primer año de guerra, en la principal institución asistencial del territorio rebelde.
- 9 Mercedes Sanz Bachiller, viuda de Onésimo Redondo, se puso al frente de un peculiar equipo de colaboradores de perfiles políticos y profesionales muy diversos. Entre ellos había varios médicos, como el pediatra Cipriano Pérez Delgado, el psiquiatra Jesús Ercilla y un endocrinólogo cercano a Marañón, José Pardo Urdapilleta. El pedagogo Antonio Juan Onieva, la escritora Carmen de Icaza y el sacerdote Andrés María Mateo, como asesor religioso, completaron la nómina. La presencia de expertos de la medicina y la pedagogía demuestra que el Auxilio Social encarnaba un nuevo modelo asistencial, definido por el cientifismo, la modernidad y la convicción de que era precisa la intervención de la sociedad por el Estado. Entre sus proyectos iniciales destacó un «plan totalitario de asistencia a la maternidad y a la infancia», denominado Obra Nacional Sindicalista para la Protección a la Madre y al Niño (ONSPMN), que incluía una red de hogares infantiles, guarderías, jardines de infancia, maternidades y colonias de reposo para embarazadas. La Obra, en la que convergían las preocupaciones médicas y educativas para las mujeres y sus hijos, constituyó uno de los más tempranos ejemplos de eugenesia positiva para fomentar la natalidad en la España de Franco⁹.
- 10 Si en sus orígenes el Auxilio de Invierno/Auxilio Social fue una más de las múltiples iniciativas de carácter benéfico asistencial que nacieron en la zona rebelde como respuesta a la coyuntura bélica, a medida que avanzó la guerra se convirtió en

una plataforma institucional para organizar con eficacia el trabajo de miles de hombres y mujeres, falangistas o afines al nuevo partido único, en el esfuerzo bélico de la retaguardia. Los repartos de comida en frío, la atención a refugiados, las múltiples tareas para sostener los comedores infantiles, las cocinas de hermandad y los hogares fueron sus actividades principales.

11 Estos últimos, los hogares infantiles, se convertirían en su principal seña de identidad, al final de la guerra. Fueron la mejor expresión de la inquietud de algunos jerarcas de Falange por construir «obras permanentes» que garantizaran su espacio de acción una vez desaparecidas las necesidades asistenciales propias del conflicto armado. De esta forma, a través de sus hogares para niños y niñas de todas las edades, el Auxilio Social pudo mantener vivos unos ideales que se habían definido en la etapa bélica. En ellos resonaban los ecos regeneracionistas de construcción de una nueva «comunidad nacional», de preocupaciones sobre la protección a la infancia desvalida – una inquietud que había nacido con fuerza en torno al cambio de siglo – y las ansiedades pronatalistas de la clase médica.

12 En noviembre de 1939 eran 133 los hogares y las instituciones encargadas de la protección del niño – como guarderías, jardines de infancia y centros de alimentación – que atendían a 47.500 pequeños¹⁰. En lo que respecta al caso específico de los hogares infantiles, su existencia fue discreta durante la etapa bélica, como demuestran los 19 fundados hasta 1938, con 766 acogidos, pero su expansión se disparó con el final de la guerra: 25 en 1939 (1.500), 35 en 1940 (2.357) y 71 en 1941 (5.205). La cifra de hogares siguió creciendo paulatinamente hasta estabilizarse en torno a los 100 en 1947. En cambio, el volumen de internos casi se triplicó, hasta situarse en los 14.000 en este mismo año, el último del que hay recuentos oficiales¹¹.

13 En los hogares se puso en marcha un implacable proyecto de reeducación, basado en una amalgama de ideales falangistas y católicos, con el fin de crear «activos servidores de una España justa»¹². Este proyecto reeducativo encarnó a la perfección un modelo de poder disciplinar propio de la modernidad dirigido, tal y como planteó Michel Foucault, a la transformación de los acogidos en «sujetos dóciles». Pero, desde el principio, esta forma de entender el poder tuvo también una dimensión claramente punitiva, de castigo, para construir la Nueva España, la nueva comunidad nacional de los vencedores libre de conflictos, fisuras y «elementos contaminantes».

14 Siempre bajo el control de los falangistas, la Iglesia tuvo una presencia cada vez más importante en la institución a través de una nutrida red de asesores religiosos, que encabezaron Andrés María Mateo (1937-1940) y Pedro Cantero Cuadrado (a partir de 1940). Según este último, era posible poner fin al alejamiento de las masas del seno de la Iglesia, el «gran escándalo del siglo veinte», porque:

Esas masas, por desgracia, no frecuentan los templos ni acuden a otros centros de espiritualidad cristiana [...]. Pero esas masas –y más en los Estados modernos de tipo totalitario– asisten y frecuentan la asistencia a las instituciones del Estado. Más todavía, a las instituciones de tipo benéfico y social. Y, efectivamente, a Auxilio Social vienen estas grandes multitudes [...]¹³.

15 La práctica formal de la religión (misas, bautizos y comuniones colectivas) fue una vía de ideologización y de control social. Los sacramentos, especialmente el bautismo y las comuniones colectivas, tuvieron además un fuerte simbolismo porque representaban el volver a nacer para la Patria de los niños y las niñas procedentes de la «zona roja» o de familias republicanas.

16 La realidad cotidiana quedó marcada por los abusos, el hambre, la sed y la falta de higiene. Las privaciones afectivas y materiales fueron la vivencia más común para los pequeños. Los hogares constituyeron así un magnífico ejemplo de cómo un modelo disciplinar cuidadosamente diseñado sobre el papel tuvo una dimensión punitiva, de castigo a los internos en tanto que encarnaban un arquetipo simbólico, los «hijos de los rojos», que formó parte del imaginario de la Victoria. También lo fue el de «niños del Auxilio Social», que incorporaba además un componente estigmatizador. Las dos

categorías sirvieron para identificar o señalar a los pequeños que en los cuarenta pasaron por las instituciones asistenciales de la delegación falangista, poniendo rostro humano a la posguerra, porque apelaban a la humillación que conllevaba estar en los márgenes de la «comunidad de la Victoria», por rojo, por pobre o por ambas circunstancias.

- 17 Las dos fueron, en definitiva, expresiones culturales de la «Victoria», porque dieron sentido a esa relación desigual y jerárquica entre, por un lado, instructores y enfermeras falangistas, guardadoras y curas y, por otro, los pequeños, hijos de los derrotados en la guerra o huérfanos por las muertes en combate, las represalias o el exilio. Tampoco faltaron los niños de familias rotas o poco normativas, debido a la falta de recursos, la enfermedad de los progenitores o el abandono del cabeza de familia. Los «hijos de los rojos» convivieron así, en la práctica, con los «hijos de la miseria», fruto de las penosas condiciones materiales que la autarquía, las enfermedades y la desprotección legal impusieron en muchos hogares españoles¹⁴.

Experiencias, memorias, fuentes orales... y cómics. El caso de *Paracuellos* de Carlos Giménez

- 18 De qué manera funcionaron esos arquetipos o categorías culturales, como «niños del Auxilio Social» o «hijos de los rojos», en la construcción de la subjetividad de los pequeños que pasaron parte de su infancia en los hogares, o en qué medida sirvieron para forjar una identidad colectiva sobre la que pudieron sustentar una acción o dar sentido a su vida, es algo que solo puede abordarse desde la historia oral. Disciplinar y punitivo, el ejercicio del poder en el Auxilio Social produjo sujetos con capacidad de acción, por más limitada que esta fuera. Y, en parte, esta acción se dirigió, consciente o inconscientemente, con gesto de afirmación, rebeldía abierta o mera supervivencia, a resistir los mecanismos de control y sus agentes, es decir, a echar por tierra el modelo ideal de «servidor activo», así como a intentar buscar tiempos y espacios libres de la permanente injerencia.
- 19 Hasta qué punto esos arquetipos propios del imaginario de la «Victoria» fueron interiorizados por ellos es algo que resulta difícil de explorar. Parece poco probable que constituyeran para los niños un referente para dar sentido a su penosa existencia de forma consistente. Más bien, fue la vivencia cotidiana del maltrato, la privación y el abuso perpetrado por los adultos en los hogares la que pudo generar en ellos los sentimientos de dolor, vergüenza y humillación que entroncaban con el significado de dichas categorías. La exclusión y subordinación de amplios colectivos en la posguerra española tenía eco también en las instituciones del Auxilio Social. Difícilmente en estas condiciones de hostilidad pudo crearse una identidad elaborada «desde abajo» que fuera el fruto del encuentro, la socialización duradera o los vínculos de apoyo y solidaridad entre los niños. De haber sido este el proceso de definición, sin duda los significados asociados a ella hubieran sido muy diferentes. Pero, como apuntábamos más arriba, la memoria y la identidad son procesos de construcción inestable, que cambian en función de los contextos en los que emergen. Y de ahí que ser «niño del Auxilio Social» haya adquirido nuevos significados con el tiempo.
- 20 *Paracuellos* permite ilustrar este proceso de reelaboración o resignificación de la identidad de quienes fueron niños del Auxilio Social y, por extensión, de quienes vivieron experiencias traumáticas durante su infancia en la posguerra española. Inicialmente, este cómic fue la expresión de las memorias, antes dispersas, del entorno del historietista Carlos Giménez (Madrid, 1941), él mismo «niño del Auxilio Social» entre los 6 y los 14 años, elaboradas al calor de los encuentros con sus

compañeros de hogar. «El procedimiento más habitual de recogida de datos, anécdotas e historias», explica el propio Giménez en el prólogo de uno de los volúmenes, «ha consistido en reunirnos en número de tres o cuatro alrededor de una grabadora, con unas cervezas y unas almendras (o unos cubatas), y charlando desenfadadamente, como lo hacen los amigos y las gentes que se conocen bien, ir contando cada uno, yo también, las historias que va recordando tal y como llegan a la mente»¹⁵.

- 21 Tal fue la cantidad de material acumulado por el dibujante, que le ha permitido volver a la serie hasta en tres ocasiones a lo largo de cuatro décadas, publicando en todo ese tiempo alrededor de unas 400 páginas sobre las experiencias de los niños en los hogares del Auxilio Social. Cabe destacar, no obstante, que todo el trabajo realizado entre 1976 y 2017 se ha desarrollado en tres periodos cronológicos muy distintos, con lapsos de tiempo importantes entre unos y otros.

«Alguien tiene que contarlo» (1976-1982)

[...] yo contaba a menudo las anécdotas del colegio y siempre decía «Me gustaría que un día yo pudiera hacerme mis propias historias y contar todo aquello, porque si no nadie se va a enterar de que existieron aquellos colegios y cuando nos muramos todos los que estuvimos allí será un capítulo de la historia que desaparecerá, alguien tiene que contarlo [...] Habrá documentos que contarán qué eran los colegios pero no cómo se vivía allí»¹⁶.

- 22 Estas palabras de Giménez resumen a la perfección la necesidad del autor de transmitir esa «memoria urgente»¹⁷ cuyo objetivo principal no era otro que denunciar una realidad silenciada y, en el caso del Auxilio Social, muy desconocida todavía a comienzos de la Transición. Tal necesidad fue de la mano del surgimiento de una fuerte conciencia autoral forjada desde principios de los setenta – sobre todo a partir de *Hom*, una alegoría política de ciencia ficción concebida para el mercado italiano y con guion propio –, influida por la nueva historieta francesa surgida al calor de mayo del 68, y que despegó gracias a su compromiso político y al caldo de cultivo que en España dio lugar, a partir de la segunda mitad de esa década, al denominado *boom* del cómic adulto¹⁸. «*Hom* lo hago en un momento en el que tengo necesidad de hacer mis propias cosas», aseguraba Giménez, «una historia mía sobre un tema que me preocupe, donde pueda dar mis opiniones, en fin, que no sea una cosa que otro escribe y yo ilustro»¹⁹. Así, su crecimiento como autor completo unido al interés personal por rescatar un pasado ignoto fue lo que llevó al madrileño a crear su obra más reconocida.

- 23 El primer periodo de la serie abarca lo publicado entre 1976 y 1982, en plena Transición a la democracia, aunque es preciso señalar aquí la existencia de dos etapas diferenciadas. La primera corresponde a las historias realizadas entre 1976 y 1977 para las cabeceras *Muchas gracias* y *Yes*, y que fueron recopiladas por Ediciones Amaika en 1977. La serie, que no logró despegar en el mercado español, empezó a ser publicada en la revista de humor francesa *Fluide Glacial* en 1979, con tan notable éxito que Giménez publicó sus historias directamente para la cabecera gala hasta 1982, a pesar de que a la pregunta: «¿Podrá haber en el futuro más aventuras de los niños [del Auxilio Social]?» respondía en 1980: «No lo creo. Los personajes surgieron en un momento determinado de mi vida profesional y cumplieron su ciclo vital plenamente. No puedo afirmar con absoluta certeza que jamás volveré a dibujarlos. Pero por ahora considero la obra terminada»²⁰. Esta segunda etapa fue editada posteriormente en España dentro de la colección Papel Vivo de Ediciones de la Torre en 1982.

- 24 El discurso generado en las primeras historias de *Paracuellos* nos habla de un cómic cuyo propósito principal era dar testimonio de una memoria desconocida, razón por la que Giménez remarca de forma continuada que lo contado forma parte

de la realidad, cuestión esta con una larga tradición en la representación gráfica del trauma²¹. La necesidad de operar como un testimonio documental queda patente al menos en dos aspectos de la realización de su obra. Por un lado, en el interés del autor por rememorar con mayor claridad los espacios físicos, razón por la que llegó a visitar el colegio correspondiente al antiguo Hogar Batalla del Jarama: «Para hacer el segundo álbum quise ir a Paracuellos, quise volver a ver el colegio y quise sacar fotografías también. El primer álbum lo había hecho de memoria, y el segundo álbum quería hacerlo viendo primero los escenarios auténticos»²².

25 Por otro lado, Giménez dedica viñetas de forma recurrente a los símbolos falangistas y al logo del Auxilio Social, y en ocasiones introduce cartuchos de texto con la fecha y el lugar donde ocurrió lo que se cuenta. Es el caso de la historia «Los nuevos», donde el siguiente texto sirve, además, para ocultar la violencia explícita que relata: «El instructor de Falange Mistrol pegó setenta y dos bofetadas al niño Antonio Sánchez. Esto ocurrió en 1948 en el “Hogar” General Mola (Calle General Mola, 82, Madrid). Antonio Sánchez tenía siete años y se meó de la paliza»²³. En efecto, el propio autor reconoce en el prólogo del sexto álbum que «en los primeros episodios [...] solía fechar las historias y dar el dato de donde habían sucedido, para darle al trabajo visos de documento»²⁴.

26 Desde el punto de vista compositivo, en el primer álbum los relatos son muy breves, de apenas dos páginas, y condensan la narración en una rejilla homogénea de veinticinco viñetas de idéntico tamaño y sin calles entre ellas. A partir del segundo álbum, las historias se desarrollan en el doble de espacio, pasando de dos a cuatro páginas, con un notable incremento de los textos y los diálogos, y a pesar de que la estructura compositiva no varía, sí lo hacen el tamaño de las viñetas, que llegan en ocasiones a ocupar dos espacios.

27 Esta estricta y densa composición de página – que recuerda por momentos a la reja de una cárcel –²⁵, así como el predominio del primer plano²⁶, con unas dramáticas caras infantiles junto a las grotescas figuras adultas, generan una atmósfera represiva característica de la sociedad de posguerra, basada en la violencia y el miedo. El hambre, la sed, la dureza de los castigos y la soledad son temas recurrentes en esta primera época, en la que el autor centra sus esfuerzos en impactar al lector a través del uso generalizado de espacios simbólicos. Es el caso del patio vacío del colegio para ahondar en la soledad o el del arco de la entrada al Hogar Batalla del Jarama, sin puerta ni verja que impidan la entrada o la salida al exterior – ¿una «cárcel mental»? –, lo que aumenta el desasosiego dentro de ese microcosmos penitenciario. Giménez señala que la elección de ese diseño de página, además de por las restricciones de espacio motivadas por la publicación en las revistas, tiene mucho de reflexión y búsqueda de respuestas gráficas a un interés más profundo:

28 Primero porque es una historia que necesita muy pocos decorados, una vez que has dicho «Eso es un colegio», pues es un colegio. Segundo, las grandes viñetas permiten decorados bonitos, yo aquí no tenía ningún interés en que me quedasen decorados bonitos [...] porque ese colegio no era bonito, era feo, y la sensación que tienes que dar es que en ese colegio no se pasa bien y no se vive bien²⁷.

La violencia, los tebeos y el hogar simbólico (1999-2003)

29 Tras casi dos décadas alejado de las historias de los hogares, Giménez retomó su obra en 1999 ya directamente para el mercado español, abriendo así un periodo de cuatro años en el que vieron la luz los siguientes cuatro volúmenes en la filial española de la editorial Glénat, que además reeditó los dos primeros. En ese momento, las circunstancias políticas y sociales del país, junto a las transformaciones acaecidas en el mercado del cómic, habían cambiado el panorama

de forma sustancial. Por un lado, el germen del movimiento por la recuperación de la memoria histórica empezaba a surgir a finales de los noventa por la combinación de ciertos factores, entre ellos la existencia de un importante corpus historiográfico, el inicio de una cierta política de memoria y la urgencia de reivindicación para muchos supervivientes²⁸, en un contexto internacional de eclosión reivindicativa de la memoria en Europa occidental y en América Latina²⁹.

30 Por otro lado, el mercado de las revistas de cómic adulto ya había desaparecido – con la excepción de *El Víbora* – y el cómic español, a la altura del cambio de siglo, vivía inmerso en un proceso de cambio intenso que afectaba tanto al mercado, como a la edición, la distribución y los formatos de publicación³⁰.

31 Tanto era así, que las nuevas historias de *Paracuellos* fueron pensadas para su publicación ya no en revistas, sino en formato de álbum europeo³¹, lo que conllevó algunos cambios que influyeron tanto en la manera de narrar como en lo propiamente narrado. El principal de ellos se percibe en el número de páginas de cada historia, que se va incrementando hasta llegar a las ocho en el sexto álbum. Aunque mantiene la rigidez de la composición – pronto pasarán a ser dieciséis viñetas distribuidas en una rejilla de cuatro por cuatro –, esta se ve alterada por la cada vez mayor cantidad de viñetas de doble espacio, reservadas en muchas ocasiones para retratar grupos de niños que están conversando, peleando o jugando.

32 De la centralidad de la articulación del poder entre adultos y jóvenes que caracterizaba las primeras historias, esta segunda etapa dedica una mayor extensión a desplegar las relaciones entre los propios niños. Los personajes pasan a estar mucho más definidos –gracias, en gran medida, al aumento del número de páginas y del espacio disponible–, pero las historias dejan de estar localizadas en hogares concretos, como sí ocurría en la primera etapa y volverá a suceder en la última. La no localización geográfica ni temporal incrementa todavía más la idea del «hogar del Auxilio Social» como un espacio genérico y simbólico, ya conocido por los lectores. En este momento no interesa tanto dejar constancia documental, como hablar de lo que realmente ocurría intramuros de la institución franquista.

33 Por esa razón, la socialización va cobrando cada vez más peso en las historias, y especialmente la forma en la que los pequeños acaban generando ciertas resistencias sutiles, rebeldías o meros actos de supervivencia³². Hasta el punto de ser reproducida entre ellos la violencia física y psicológica a la que se ven sometidos por las figuras de autoridad, asunto representado con profusión en esta segunda etapa de la obra. Un buen ejemplo de ello es el nombramiento, por parte del instructor, de varios «jefes de Falange» entre los niños, cuyo cometido es asegurarse de que la formación se realiza de forma correcta y comunicar al instructor cualquier pequeño descontrol por parte de sus compañeros. El procedimiento para seleccionarlos suele ser escoger a aquel que demuestra más chulería o fortaleza, para, después de desarmarle a través de la consiguiente paliza, entregarle el cinturón con el yugo y las flechas, objeto que representa el máximo poder en esas relaciones entre la institución y los niños. Así lo cuenta el autor madrileño, por ejemplo, en «Firmes: ¡Ar!»³³, donde José *Musculines*, tras una mala contestación al anterior «jefe» y ser duramente castigado por ello, recibe el cinturón. Poco después, Pablito le reprocha que «desde que te han nombrado jefe de Falange, te has hecho un abusón», a lo que *Musculines* responde: «Pues mejor... ¡porque se puede!».

34 En esa cada vez más creciente representación de la socialización propia de los niños, las conversaciones relacionadas con la familia, los juegos y sobre todo los tebeos – junto a las relaciones establecidas con ellos en torno a leer en grupo, dibujar o coleccionar – tienen un lugar central. En ese universo infantil que cobra mayor protagonismo, también el humor se va abriendo paso, sin dejar de subrayar las malas condiciones de los hogares³⁴. Un humor enmarcado en esa tradición historietística de Bruguera, que se rastrea también a nivel gráfico en esta etapa de *Paracuellos*, y que, en palabras de Santiago García, muestra «una sociedad violenta de relaciones

agresivas cuyas anécdotas casi siempre se resuelven con el protagonista frustrado y apaleado por una encarnizada *injusticia poética*³⁵.

Ruptura de la «cárcel mental» (2016-2017)

35 «Con este álbum, *Paracuellos 6*, doy por terminada esta serie», volvía a asegurar Giménez en 2003, en la introducción del que parecía ser el último álbum de los niños del Auxilio Social. «Por lo menos de momento. Nunca se sabe lo que el futuro puede depararnos, ni podemos decir de esta agua no beberé, pero en mi ánimo actual está no hacer ninguna historieta más sobre el tema». Pero en 2016, coincidiendo con el 40.º aniversario del inicio de las historias, el autor rescató algunos de los relatos escritos que incluyó en 1977 para completar el primer álbum. De ese modo, se publicaron los dos últimos tomos de *Paracuellos* en 2016 y 2017, que completan así el último periodo de la serie, ahora bajo el paraguas de la editorial Reservoir Books.

36 Una de las novedades más interesantes que se introduce en estos últimos álbumes es la quiebra del universo penitenciario. La «cárcel mental», evidenciada mediante las entradas sin puerta ni reja de las primeras historias, se rompe gracias, por un lado, a algunas salidas fuera de los muros de los hogares y, por otro, a las relaciones con otros adultos externos al Auxilio Social, que suavizan la serie con un componente emotivo mucho más acusado. Figuras como la del jardinero Evelio Saldaña, que sacaba a Pablito del hogar para llevarlo de vez en cuando a su casa y darle un cierto calor familiar, o la de Pepe Molina, «el hombre del cine» que proyectaba películas gratis a los niños de la institución, destacan por dotar de un tono amable y humano a unas historias cuyo objetivo preferente ya no es la realidad *reivindicativa* – que se mantiene implícita –, sino la realidad *cotidiana* de unos espacios que, en definitiva, formaban parte del contexto de la España franquista³⁶. En palabras del propio Giménez: «Fuera de las tapias de esos “hogares”, la España normal, la España de posguerra, era igual de fea»³⁷.

37 Esta realidad cotidiana y más atemperada se ve favorecida en el aspecto gráfico por el creciente proceso de caricaturización³⁸, que comienza en la anterior etapa de la serie y que ahora llega a su mayor nivel. Tras el estilo expresivo y realista de sus primeras historietas, la caricatura de Giménez representa los rasgos físicos más exagerados de sus personajes, sin caer nunca en una excesiva distorsión. De este modo, los niños de este último *Paracuellos*, que se reconocen por tener caras redondeadas, ojos grandes, orejas prominentes y piernas muy delgadas, funcionan como un símbolo que refuerza esa identidad colectiva y compartida en torno a «los niños del Auxilio Social», que ha sobrepasado en mucho las memorias personales y del círculo cercano de Carlos Giménez.

Paracuellos y las memorias del Auxilio Social

38 A través de una metodología rigurosa y específica que ha atendido a buena parte de los condicionantes que rodean al cómic como medio, entre ellas la autoría, el tema, el contexto histórico, los aspectos editoriales, el formato de publicación y el lenguaje, el análisis de los tres periodos de *Paracuellos* ha desvelado la complejidad de la creación y de la evolución de una obra que se ha mantenido viva a lo largo del tiempo. La narrativa y, sobre todo, el estilo visual de Giménez, caracterizado entre otras cuestiones por el progresivo proceso de caricaturización, ponen de manifiesto la difícil relación entre la memoria, el trauma y sus representaciones, especialmente en este medio³⁹.

39 *Paracuellos* se ha convertido en una suerte de espacio o marco de la memoria en

una doble dirección. Nació como expresión gráfica de los recuerdos dolorosos de un grupo de niños en varios hogares que tuvieron la oportunidad de elaborarse colectivamente en las reuniones que Carlos Giménez mantenía periódicamente con su red de amigos más cercanos. Tales encuentros fueron un magnífico ejemplo de que la preservación en el tiempo de unos lazos de sociabilidad mínimos, que habían tenido su origen en una experiencia compartida de extrema dureza, favoreció que los recuerdos fluyeran y pudieran ser elaborados en un espacio situado entre lo privado y lo público. Pero, a la vez, tras su publicación en los años setenta propició la definición de una identidad colectiva más amplia, por la identificación con las historias de los protagonistas de muchos lectores que pasaron por los hogares del Auxilio Social u otras instituciones similares. Las historietas de *Paracuellos*, en definitiva, han puesto palabras e imágenes a un conjunto de vivencias que de otra forma hubieran quedado fuera de los relatos individuales y colectivos sobre la posguerra española.

Notes

1 El trabajo de los historiadores en este terreno ha sido puesto de relieve por Julián CASANOVA, «Pasado y presente de la guerra civil española», in *Historia Social*, nº 60, 2008, p. 113-127.

2 Peter BURKE, *Formas de historia cultural*, Alianza, Madrid, 1999, p. 68-69.

3 Un balance sobre la controvertida relación entre historia y memoria, en Pedro RUIZ TORRES, «Los discursos de la memoria histórica en España», in *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, nº 7, 2007 [<http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/o7d001.pdf>], consultado el 11 de febrero de 2020.

4 Una reflexión acerca de la modificación de la huella de la realidad en la fotografía y su subjetividad, en Susan SONTAG, *Sobre la fotografía*, Barcelona, DeBolsillo, 2014 [1975].

5 Roberto BARTUAL, *Narraciones gráficas. Del código medieval al cómic*, Madrid, Ediciones Factor Crítico, 2013, p. 22-24; Hillary CHUTE, *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Forms*, Cambridge, Massachusetts / London, England, The Belknap Press, 2016, p. 16-17.

6 Julio PRADA RODRÍGUEZ, *La España masacrada. La represión franquista de guerra y de posguerra*, Madrid, Alianza Editorial, 2010.

7 Conxita MIR, *Vivir es sobrevivir. Justicia, orden y marginación en la Cataluña rural de posguerra*, Lleida, Milenio, 2000.

8 Un trabajo pionero en esta línea de análisis, es el de Jordi FONT I AGULLÓ, «Nosotros no nos cuidábamos de la política. Fuentes orales y actitudes políticas en el franquismo. El ejemplo de una zona rural», in *Historia Social*, nº 49, 2004, p. 49-68.

9 La dimensión eugenésica de los proyectos asistenciales del Auxilio Social en Ángela CENARRO, *La sonrisa de Falange. Auxilio Social en la Guerra Civil y la posguerra*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 109-129. La descripción detallada de la Obra, en *Boletín del Auxilio de Invierno*, nº 2, abril de 1937, p. 6-7.

10 «Obra Nacional-Sindicalista de Protección a la Madre y al Niño. Sección de Protección al Niño. Instituciones que funcionan en la actualidad», fechado el 9 de noviembre de 1939, Archivo General de la Administración, Cultura, 583.

11 Pedro CANTERO CUADRADO, *Doce años de asistencia social en España. Labor del Estado español (1936-1948)*, Madrid, Oficina Informativa Española, 1948, p. 58-59.

12 Así rezaba el preámbulo del decreto sobre la protección de huérfanos de la Revolución Nacional y la Guerra, del 23 de noviembre de 1940. Ministerio de la Gobernación, *Boletín Oficial del Estado*, Madrid, 1/12/1940.

13 Pedro CANTERO CUADRADO, *La hora católica de España*, Madrid, Ediciones Ruta, 1942, p. 98-99.

14 Estos dos perfiles de niños acogidos han sido ampliamente explorados en Ángela CENARRO, *Los niños del Auxilio Social*, Madrid, Espasa, 2009.

15 Carlos GIMÉNEZ, *Paracuellos 6*, Barcelona, Glénat, p. 7.

16 David MUÑOZ, Antonio TRASHORRAS, «Carlos Giménez», in *U. El hijo de Urich*, n.º 9, marzo de 1998, p. 43.

17 José Carlos MAINER, «Para un mapa de lecturas de la guerra civil (1960-2000)», in Santos

JULIÁ (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus, 2006, p. 144-148.

18 La mayoría de los trabajos sobre este fenómeno fechan el nacimiento del cómic adulto en España entre 1975, siguiendo criterios sociopolíticos (Francesca LLADÓ, *Los cómics de la Transición. El boom del cómic adulto 1975-1984*, Barcelona, Glénat, 2001), y 1977, atendiendo a criterios editoriales como el nacimiento de la revista *Totem* (Gerardo VILCHES, *Del boom al crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*, Barcelona, Diminuta Editorial, 2018).

19 David MUÑOZ, Antonio TRASHORRAS, «Carlos Giménez», *op. cit.*, p. 40.

20 «Una entrevista de Manuel E. Darias. Carlos Giménez», in *Totem*, nº 25, 1980, p. 36.

21 Hillary CHUTE, *Disaster Drawn...*, *op. cit.*, p. 39-68.

22 *Vivir cada día. Carlos Giménez, viñetas de una infancia*, RTVE, 19 de marzo de 1984 [<http://www.rtve.es/alacarta/videos/vivir-cada-dia/vivir-cada-dia-carlos-gimenez-vinetas-infancia/5259893/>], consultado el 9 de enero de 2020.

23 Carlos GIMÉNEZ, *Paracuellos 2*, Barcelona, Glénat, 2000, p. 8.

24 Carlos GIMÉNEZ, *Paracuellos 6*, *op. cit.*, p. 5.

25 Pierre Alain DE BOIS « La bande dessinée revendicative et mémorielle de Carlos Giménez », in Cahiers de civilisation espagnole contemporaine, nº 22, 2019 [<http://journals.openedition.org/ccce/7960>], consultado el 13 de febrero de 2020; Federico REGGIANI, «La grilla y la cárcel: las tradiciones de la puesta en página en historieta y el *Paracuellos* de Carlos Giménez», in Federico GERHARDT (dir.). *Diálogos transatlánticos: puntos de encuentro. Memoria del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura españolas contemporáneas*. Volumen III. Guerra y posguerra: la retaguardia y el testimonio silencioso. Fragmentos de la vida cotidiana española desde la literatura y el fenómeno intermedial. Néstor BÓRQUEZ (ed.) [<http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/iii-congreso-2014/actas-iii-2014/volumen-3/v03n12Reggiani.pdf>], consultado el 9 de febrero de 2020.

26 Felipe HERNÁNDEZ CAVA, «La pasión de narrar», in *Carlos Giménez. Cuadernos de divulgación de la historieta*, Barcelona, Norma Editorial, 1982, p. 37-38.

27 David MUÑOZ y Antonio TRASHORRAS, «Carlos Giménez», *op. cit.*, p. 45.

28 Mercedes YUSTA, «El pasado como trauma. Historia, memoria y recuperación de la memoria histórica en el España actual», in *Pandora. Revue d'études hispaniques*, nº 12, 2014, p. 23-41 [<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5238920.pdf>], consultado el 7 de febrero de 2020.

29 ENZO TRAVERSO, *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*, Barcelona, Marcial Pons, 2007; Laia QUÍLEZ ESTEVE y José Carlos RUEDA LAFFOND, *Posmemoria de la guerra civil y el franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI*, Granada, Editorial Comares, 2017, p. x-xii.

30 Juan Manuel DÍAZ DE GUEREÑU, «El cómic español desde 1995», in *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII, nº 2 extra, 2011, p. 209-220.

31 Para conocer más en profundidad los distintos formatos y en especial el álbum europeo: Rubén VARILLAS, «El cómic, una cuestión de formatos (2): revistas de cómics, fanzines, mini-cómics, álbumes y novelas gráficas», in *Cuco. Cuadernos de cómic*, nº 2, 2014, p. 7-30.

32 Es el caso de la historia titulada «La llave», donde dos de los niños encuentran la llave del almacén de comida y, desoyendo varias veces las amenazas de la directora y del instructor, pasan varios días yendo de noche a paliar el hambre, hasta que pagan su rebeldía con una terrible paliza.

33 Carlos GIMÉNEZ, *Paracuellos 4*, Barcelona, Glénat, 2001, p. 23-30.

34 Un buen ejemplo es la historia «Cagapoco» donde el estreñimiento de uno de los protagonistas y la mala atención que recibe por parte de la enfermera acaba generando una escena escatológica a lo largo de media página. Carlos GIMÉNEZ, *Paracuellos 3*, Barcelona, Glénat, 2001, p. 35-40.

35 Santiago GARCÍA, *Cómics sensacionales*, Barcelona, Larousse Editorial, 2015, p. 105.

36 «Ainsi, à la dénonciation initiale très forte semble s'être substituée une volonté de ne pas oublier, et de reconstruire, plus que de véritablement dénoncer». Pierre-Alain DE BOIS, «La bande dessinée revendicative et mémorielle de Carlos Giménez», *op. cit.*

37 Santiago GARCÍA, *Cómics sensacionales*, *op. cit.*, p. 105.

38 La caricatura, según Scott McCloud, es «una forma de amplificación por medio de la simplificación. Cuando abstraemos una imagen mediante la caricatura, lo que hacemos no es tanto suprimir detalles, sino más bien resaltar ciertos detalles». Scott MCCLOUD, *Entender el cómic. El arte invisible*, Bilbao, Astiberri, 2005 [1993], p. 30.

39 Buen ejemplo de ello son las reflexiones de Art Spiegelman en torno a *Maus* y la representación del Holocausto: Art SPIEGELMAN, *MetaMaus*, Barcelona, Random House, 2012.

Pour citer cet article

Référence électronique

Ángela Cenarro et Elena Masarah, « Historia y memorias de la posguerra. *Paracuellos* y el recuerdo del Auxilio Social », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], 24 | 2020, mis en ligne le 17 juillet 2020, consulté le 05 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ccec/9262> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccec.9262>

Auteurs

Ángela Cenarro

Universidad de Zaragoza

Articles du même auteur

Compte rendu de lecture de l'ouvrage de Rosario Ruiz Franco, *¿Eternas menores?*

Las mujeres en el franquismo [Texte intégral]

Paru dans *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 3 | 2008

Elena Masarah

Droits d'auteur

© CCEC ; auteurs