

UNA MIRADA AL FRANQUISMO DESDE EL POSFRANQUISTA PARACUELLOS DE CARLOS GIMÉNEZ

ALEJANDRO CAAMAÑO TOMÁS*

PRESENTACIÓN

El siglo XX, que en sus primeras décadas había contemplado el nacimiento del denominado séptimo arte, quizás debió haber asignado con anterioridad este lugar glorioso entre las musas a otra expresión artística a la que, hasta hace muy poco, aún no se le había hecho un hueco en ese panteón: el cómic.

El tebeo, el cómic español por excelencia, fue esa publicación juvenil e infantil que alimentó el espíritu de niños y jóvenes –y no tan jóvenes– durante el siglo pasado y fue testigo de sus primeras lecturas, las cuales acompañaron sus ojos y oídos en ciertas épocas en las que era más fácil leer y soñar que comer.

Sin embargo, algunos de sus propósitos –no todos, ni mucho menos: su finalidad lúdica es muy posiblemente su intención primera–, en algunos momentos, distaban de ser los adecuados para las edades a las que iba dirigido: era y es, sin lugar a dudas, un vehículo de transmisión ideológica que, según el caso, puede ser utilizado para el adoctrinamiento

más sutil o para la crítica más voraz, eso sí, con el permiso del gobierno de turno.

Se debe aclarar que este juego de voluntades políticas y de enfrentamientos facciosos no es exclusivo ni de España ni de una época en particular, como tampoco lo es la simbiosis entre la política y el arte basada en el conformismo y sumisión al poder de algunos artistas y la necesidad populista de otros cuantos políticos: la relación tortuosa entre ambas partes, a modo de mal innecesario e imposible de operar, retroalimenta, en muchos casos, la pervivencia de políticos y de dibujantes de viñetas en situaciones históricas de severa dificultad. Pero, también, esta manifestación cultural representa el campo de cultivo, abonado por dibujantes y guionistas, para la crítica más fina, ingeniosa y mordaz que los poderes estatales pueden recibir.

El caso del que nos ocuparemos en este artículo, la subordinación del creador al poder no estará presente, pues nunca existió, pero sí su crítica a un pasado amargo. La mirada de un excelente artista –guionista y dibujante– se traslada, desde un más cómodo aunque incierto momento histórico –los albores de la democracia en el postfranquismo–, unas decenas

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

de años atrás para rememorar lo que ha sido uno de los episodios más tristes y desafortunados de la historia española reciente: la posguerra española y los primeros años de la dictadura franquista; un capítulo del que nuestro autor fue un testigo de excepción y al que regresa convertido otra vez en un niño.

No obstante, sería preciso dar a conocer al lector, primeramente, los aspectos más significativos de la historieta gráfica en la España del siglo xx, a través de una breve reseña –fugaz y muy rudimentaria, a decir verdad–, y más particularmente en la infancia y la juventud de nuestro autor, Carlos Giménez, y en la España postfranquista, momento en el que crea la colección *Paracuellos*, la cual será nuestro objeto de estudio.

Y AL PRINCIPIO SE HIZO EL TEBEO

La primera pregunta que se puede hacer el lector no conocedor de la historieta española es qué entendemos en España por tal y qué diferencias sustanciales puede tener con el cómic.

Antonio Martín, que define la historieta como “una historia narrada por medio de dibujos y textos interrelacionados, que representan una serie progresiva de momentos significativos de la misma, según la selección hecha por un narrador”,¹ asigna a ambas expresiones el mismo valor, pero circscribe el uso de la deno-

minación historieta a España y América, en contraste con el uso de cómic para los países anglosajones.

La historieta gráfica española surge en el último cuarto del siglo xix y, en un primer momento, estará ligada a semanarios y a revistas ilustradas para adultos de contenido satírico, tales como *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Ibérica*, *La Ilustración Artística*, *Blanco y Negro*, entre otras.

La historieta ligada a la prensa infantil² (también llamada “periódicos para la infancia”) tendrá que esperar hasta principios del siglo xx. Comienza a darse en el momento en que los editores renuevan el carácter meramente pedagógico de la prensa infantil decimonónica e intentan, al incorporar la historieta, captar un público más amplio.

El nombre genérico de tebeo para la historieta en España surgió del título de una de las numerosas publicaciones infantiles, *TBO* (1917), que aparecieron durante la segunda década del siglo xx, como consecuencia del desarrollo de la prensa adulta e infantil propiciado por la bonanza económica derivada de la Primera guerra mundial.

Si hasta el momento el cómic español se debatía entre el adoctrinamiento pedagógico e ideológico, *TBO* pugnó durante los siguientes años con otras publicaciones, como *Charlot* (1916), *Pulgarcito* (1921) o *Pinocho* (1925), por copar el mercado del cómic infantil y juvenil con un nuevo

¹ La mayor parte de la información de este apartado está recogida de la obra *Historia del cómic español: 1875-1939* de Antonio Martín, del artículo *Historia del cómic español*, en www.cineyletras.es, y de la página <http://www.guiadelcomic.com>.

² Según Antonio Martín, las primeras revistas infantiles españolas datan de finales del siglo xviii, y la más antigua historieta infantil de la que se tiene noticia es la titulada “Un drama desconocido”, que apareció en enero de 1875 en la revista infantil *Los Niños*.

concepto editorial: la mera recreación alejada de cualquier otra pretensión,³ en un panorama editorial en el que las publicaciones americanas asomaban aún tímidamente en la península, aunque ya se habían empezado a conocer desde los primeros años del siglo XX.⁴

El entusiasmo editorial que el mundo del cómic había vivido en las dos primeras décadas del siglo y que se mantuvo incluso durante el período de la dictadura de Primo de Rivera, entre 1923 y 1930,⁵ se enfrió repentinamente al comenzar la Guerra Civil, en 1936.

Además de las dificultades provocadas por el conflicto, se añadirá el intento de apropiación de la historieta gráfica por parte de los dos bandos contendientes con fines propagandísticos y doctrinarios. No obstante, los expertos coinciden en considerar que el cómic no fue especialmente explotado como arma política, fundamentalmente por su asociación al público lector infantil y por su concepción como espacio de entretenimiento para los niños.

Al término de la Guerra Civil española, el mundo editorial se encontrará con importantes dificultades que afectarán también al cómic: aparece la censura y

son evidentes los efectos de la carestía de medios en la postguerra. En este contexto, continuarán publicándose, bajo la protección económica oficial, diversas revistas que habían desaparecido con el inicio de la guerra, como TBO –que volverá a publicarse en 1941–, o que habían interrumpido su actividad, como *Flechas y Pelayos* (1938).

Sin embargo, será con Roberto Alcázar y Pedrín (1940), *El Guerrero del Antifaz* (1944) y, en especial, con *El Capitán Trueno* (1955),⁶ los tres del género de aventuras, con los que el mercado del tebeo comienza a despegar, acompañados por nombres tan significativos para el mundo del tebeo de humor como Escobar, con su inolvidables *Carpanta* (1945), *Zipi y Zape* (1948) y *Petra, criada para todo* (1951);⁷ Manuel Vázquez con *Las hermanas Gilda* (1949), *La familia Cebolleta* (1951) y *Anacleto, agente secreto* (1967), y ya a finales de los cincuenta, Ibañez, uno de los dibujantes españoles más venerados y más antiguos aún en activo, con dos de los personajes más reconocidos a nivel mundial de la historieta española: *Mortadelo y Filemón agencia de información*.⁸

³ TBO, que partía de una concepción de la historieta de corte cómico, evolucionó desde principios de los años 20 incorporando en sus números historietas de aventuras.

⁴ Ya en la década de los años 30, la llegada de los cómics americanos, como *Las aventuras de Tarzán*, de Harold Foster, *Flash Gordon*, de Alex Raymond, o la revista *Mickey*, de Disney, tendría una pronta y buena acogida por parte de los lectores españoles.

⁵ En este tiempo, y al amparo del gobierno militar, se produjeron intentos fallidos por parte de la jerarquía católica de promover revistas con contenido moralizante destinadas a los niños y jóvenes, como será el caso de *Tiririmundi*.

⁶ El tebeo *El jabato* (1958), de los mismos autores que *El Capitán Trueno* –Víctor Mora y Francisco Darnís– y de la misma editorial –Bruguera–, salió a la venta dos años después de *El Capitán Trueno*, aprovechando el éxito que esta serie había tenido entre los lectores. Sus aventuras, al igual que las de su predecesor, tuvieron un gran éxito y llegaron a editarse durante casi veinte años.

⁷ Personajes como Petra y Carpanta representan una sátira a las dificultades de la vida cotidiana en la España de posguerra; de esa España de la autarquía y del aislamiento internacional provocado por la dictadura franquista.

⁸ La siguiente manifestación es suficientemente aclaratoria sobre la intencionalidad de la historieta gráfica en España en la década siguiente a la

De igual forma, hay que destacar la publicación en aquellos años de semanarios humorísticos, entre los que sobresale *La Ametralladora* (1941) y su sucesora *La Codorniz* (1941), esta última fundamental para entender la evolución de la historieta gráfica y el humor crítico, por la calidad de los profesionales que en ellas trabajarán: Miguel Mihura, Tono, Antonio Mingote, Álvaro de la Iglesia, etc. Será éste, precisamente, el núcleo central de artistas que influiría de manera decisiva en muchas de las producciones y de los profesionales de las décadas siguientes e, incluso, de la actualidad.

Pero también son reseñables las diversas revistas dirigidas al público femenino que desde los años 40 a los años 70 ocuparon un espacio en el mundo editorial español, como *Mis chicas* (1941), *Azucena* (1946) y *Florita* (1949);⁹ u otras que poco más adelante aparecerán, como *Mary noticias* (1960) y *Lilián, azafata del aire* (1960), que aportarán un aire de innovación acorde con las mentalidades que comenzarán a surgir a principios de los años

Guerra Civil: "A partir de 1940 el tebeo comienza su expansión ateniéndose a dos características importantes, nunca suficientemente explicitadas pero adoptadas por todos los dibujantes: los tebeos no tocaban temas políticos, dándole al público lo que mayormente necesitaban después de la guerra civil: evasión, ciencia ficción, fantasía, y aventura cotidiana relajaron a toda una generación. Los tebeos devolvían a la infancia y la juventud, nutriendo una generación que a lo largo de su vida no dejará de hacerlo y transmitirá esta necesidad a la siguiente." <http://www.tebeosfera.com/1/Seccion/Nostalgia/03Florita.htm>.

⁹ *Florita* se convirtió en la revista preferida de las adolescentes en esa época, y por muchos años, por el cuidado en sus dibujos y la atractiva presentación de la mujer de la época, quizás más cercana a la mujer glamurosa estadounidense que a la auténtica mujer española de los años cuarenta.

sesenta, y en contraposición al machismo característico de los cómics de aventuras infantiles y juveniles.¹⁰

Los años sesenta suponen para el cómic español un período relativamente infecundo provocado por la fuga de talentos hacia otros países y por la desaparición de editoriales tradicionales, como la Editorial Bruguera, entre otras razones.¹¹ Sin embargo, pese a tales contrariedades, emerge un grupo de dibujantes cuyo trabajo comienza a tener repercusiones internacionales y que está integrado, entre otros, por Esteban Maroto (*Cinco por infinito*, 1968); Enric Sió (*Agardhi*, 1969; *Mara*, 1970), y por nuestro autor, Carlos Giménez (*Gringo*, 1963; *Delta 99*, 1968).

De esa época, destaca la revista *Trinca*, que tuvo una corta vida (1970-1973), pero acogió los trabajos de muchos de los profesionales emigrados en la década anterior.

No obstante, el tebeo de humor, el destinado a un público infantil, se va a situar en la cúspide del mercado español de la historieta: *Mortadelo y Filemón agencia de información*, quince años después de haber sido creado, bate records de ventas, e incluso llegará a principios de los años 80 con más de diez millones de ejemplares vendidos.

¹⁰ Son pocas las autoras de historietas en el período que va entre los años 1940 y 1970, pero entre ellas debemos destacar a Rosa Galcerán y María Pascual –quizás las más prolíficas y reconocidas–, Purita Campos, Pili Blasco, Carmen Barbará y Pilar Mir.

¹¹ Otros factores que ya desde los años 50 obligaron a los profesionales a emigrar masivamente a Francia y Sudamérica fueron la censura, los precios bajos y la falta de puestos de trabajo.

PARACUELLOS: UN ACERTADO ESPEJO SOCIO-POLÍTICO

La Transición, ese período que comprende el lapso de tiempo entre la muerte de Franco (22 de noviembre de 1975) y los primeros años de la década de los 80 en los que se consolidó la democracia, favoreció el surgimiento de una serie de revistas de corte satírico, como consecuencia de la relajación de la censura franquista que ya se venía produciendo desde la década anterior.

La Ley de Prensa e Imprenta de 1966, también conocida como "Ley Fraga", que era la que marcaba las directrices censoras, representó, en palabras de uno de los promotores de la anterior ley –la de 1938–, Ramón Serrano Suñer, "una mejora indudable, pues el país necesita urgentemente crítica, publicidad y presentación de ideas y proyectos a la altura de los tiempos".¹² Y aunque sí se apreció cierta evolución con respecto a la ley anterior,¹³ las lagunas y excesivas limitaciones

–otra vez en palabras de Serrano Suñer–, como el continuo secuestro de números de revistas y de incautaciones de libros, así como la exigencia del respeto a la moral y el acatamiento a la Ley de Principios Fundamentales del Movimiento,¹⁴ parecen contradecir las necesidades de una sociedad con ansias de libertad, después de treinta años de sumisión nacional y marginación internacional.

En los años 70, revistas como *El Papus* (1973), *El Jueves* (1977) o *El Víbora* (1979) despertarán la vida nacional con críticas hasta entonces nunca vistas y nunca consentidas. Y al humor satírico y político-popular de tales publicaciones se añadieron dosis de erotismo y violencia, como en el caso de *Totem* (1977), *Makoki* (1978), *Cimoc* (1981) o *Cairo* (1981). Fue lo que se ha dado por llamar *el boom del cómic español*.

Será desde esta década, y a raíz de la atenuación de la censura y de la evolución en las temáticas de las historietas gráficas, cuando la indistinción entre tebeo y cómic se rompa definitivamente. Para el primero quedarán las historietas con contenidos infantiles y juveniles tradicionales, como son amistad y compañerismo, aventuras, humor infantil y juvenil, entre otros; el segundo integrará temáticas más enfocadas para adultos: violencia, sexo, drogas, como reflejo de los sectores más marginales y marginados de la sociedad, y

¹² Entrevista a Serrano Suñer del 19 de abril de 1966, recogida por Gonzalo Dueñas. *La ley de prensa de Manuel Fraga*, 1969, p. 60.

¹³ La censura, establecida por el bando de los sublevados como parte del programa de la lucha ideológica ya desde finales de 1936 y afianzada con el Decreto del 29 de mayo de 1937 –que estableció la censura obligatoria de prensa e imprenta–, se vio definitivamente refrendada en el territorio dominado por los golpistas por la ley del 22 de abril de 1938, la llamada Ley de Prensa. Si en un principio dicha ley intentó evitar que el enemigo pudiera hacerse con importantes datos de las operaciones militares, al final de la guerra y en las décadas posteriores castigaba a quien entorpeciera "la labor del gobierno en el nuevo Estado o sembrara ideas perniciosas en los intelectualmente débiles." (Artículo 18). Vigilancia, regulación, intervención y supresión pasaron a formar parte del vocabulario cotidiano de los medios de información y de la cultural en

general, con el fin de preservar al nuevo gobierno basado en la defensa de los valores patrios y de las normas de la moral cristiana. Román Gubern, *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo* (1936-1975), 1981, pp. 22-29.

¹⁴ El Movimiento Nacional fue la corriente ideológico-política, de corte fascista, sobre la que se articuló el franquismo y que regía la vida española a todos los niveles.

asuntos de carácter político-social, como es el caso de *Paracuellos*, de Carlos Giménez.

Paracuellos es una colección de seis volúmenes de Carlos Giménez (Madrid, 1941) comenzada en 1977 y acabada en 2003.¹⁵ La historia comienza en el año 1950 en uno de los hogares de Auxilio Social, más concretamente el “Hogar Batalla del Jarama”, al que los niños internos llamaban coloquialmente Paracuellos, por estar situado en la localidad homónima, a unos veinte kilómetros de Madrid. Y allí nos encontramos a Carlos, el autor, que cuenta la historia de su permanencia en varios de estos colegios-albergues durante ocho años, por la imposibilidad de su madre enferma de cuidar de él.

Los hogares de Auxilio Social fueron fundados, a imitación de la organización *Winterhilfe* hitleriana, durante la Guerra Civil española (1936-1939) para ayudar a la infancia y continuaron su labor hasta la muerte de Franco. Durante ese tiempo, sirvieron como comedores para niños de familias necesitadas y de albergues para proporcionar una educación a los niños de más bajos recursos, y, como señala Antonio Martín en el prólogo de *Paracuellos 1*:¹⁶ “Rabia, frustración y tragedia de los niños que en los años cuarenta fueron a parar a dichos Hogares por tener a sus padres en las cárceles franquistas o por pertenecer a familias de vencidos...”

Paracuellos es un relato en el que se despliegan como un abanico los elemen-

tos más visibles de la sociedad española de postguerra; descubrimos en la vida de Carlitos (Pablito desde el volumen II) y en el entorno de su colegio la dureza de las condiciones de un país sumido en la más absoluta miseria, la intransigencia y el fanatismo religioso, y el adoctrinamiento irracional ideológico-político. En *Paracuellos* asoman las carencias y odios de un régimen falto de humanidad. Pero también se presenta la bondad y la ingenuidad de unos niños resignados con el presente y desesperanzados con el futuro, pero felices mientras tengan un ejemplar del tebeo *Cachorro* en las manos.

De todos los aspectos posibles de estudio de la obra, son los elementos sociales retratados en el cómic los que más me interesa resaltar; y dentro de ellos, me acercaré a los diferentes ejemplos humanos, pues, a modo de *speculum vitae*, son los que vienen a dar sustancia dentro de los muros de la institución a lo peor de un sistema opresivo y disparatado.

El recinto, esas paredes “acogedoras y protectoras” se muestra ya desde las primeras viñetas como una cárcel de corte disciplinario y represivo más que un espacio grato y educador. Así, por ejemplo, la llegada de un importante cargo político para visitar la escuela, en las primeras páginas del volumen primero, abre un panorama muy ilustrador para el recién estrenado lector: éste podrá ir constatando, poco a poco, la dureza de un sistema educacional arbitrario y abusivo.

¹⁵ En el cómic *Barrio* (1977), publicado el mismo año que la primera entrega de *Paracuellos*, Carlos Giménez narra la salida de los hogares de Auxilio Social y su regreso a su barrio de Madrid, con su madre y sus dos hermanos mayores.

¹⁶ A partir de aquí, señalaré cada volumen por el nombre de la colección y su número de aparición en ella.



Este tipo de instituciones es estudiado por Erving Goffman, psiquiatra canadiense, considerado como el precursor de los modernos estudios sobre instituciones, y les llama instituciones totales:

...se oponen a la interacción social con el exterior y al éxodo de los miembros, y que suelen adquirir forma material: puertas cerradas, altos muros, alambre de púa, acantilados, ríos, bosques o pantanos.¹⁷

Asimismo, afirma que:

Las personas a quienes se hace mover en masa¹⁸ pueden confiarse a la supervisión de un personal cuya actividad específica no es la orientación ni la inspección periódicas (como ocurre en

muchas relaciones entre empleador y empleado) sino más bien la vigilancia.¹⁹

En definitiva, esta clase de establecimientos, como el que Carlos Giménez nos muestra, es el reflejo aumentado de la realidad social; y, en el caso que nos compete, es el eco de una España de postguerra, llena de violencia y de represión, en donde se usan elementos de aniquilamiento de la persona –del yo, dice Goffman–, como son la violencia física y psicológica, los cuales son puestos en práctica por los trabajadores de los hogares de una manera sistemática.

En *Paracuellos*, los ejecutores de tales métodos están relacionados con el sistema educativo –de hecho forman parte del cuadro directivo de la institución– y son: el personal del colegio, los encargados de la formación ideológica y los responsables de la formación religiosa.

El personal del colegio, como la directora, los vigilantes-educadores, profesores y trabajadores, en general, se emplean con una violencia y una furia sádicas. Son numerosísimos los ejemplos en los seis volúmenes en los que las golpizas y castigos a los niños aparecen por las razones más ilógicas e inexplicables.

Por ejemplo, al ya mencionado de la visita del cargo público, acaecido a comienzos de la obra, en el que la directora hace beber a uno de los niños leche hasta hacerlo vomitar, se pueden añadir otros como la paliza propinada por una de las enfermeras a uno de los niños cuando éste resbaló en las duchas y pensó que estaba fingiendo (*Paracuellos 2*, pp. 34-35); la tunda brutal y el castigo posterior a un niño entre una de las cuidadoras y

¹⁷ Erving Goffman, *Internados. Ensayos sobre la situación de los enfermos mentales*, 1992, p. 18. De los cinco tipos de instituciones que distingue, los hogares de Auxilio Social estarían encuadrados en el primer grupo, que es el destinado a cuidar a personas “incapaces e inofensivas: son los hogares para ciegos, ancianos, huérfanos e indigentes.” p. 18.

¹⁸ Goffman observa como una de las características principales de este tipo de instituciones que: “...cada etapa de la actividad diaria del miembro se lleva a cabo en la compañía inmediata de un gran número de otros, a quienes se da el mismo trato y de quienes se requiere que hagan juntos las mismas cosas.” *Ibid.*, p. 19.

¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

el instructor falangista, por un rumor que surgió en el colegio (*Paracuellos 2*, pp. 38-39); las bofetadas que habitualmente servían las profesoras y educadoras por escuchar hablar en las filas (*Paracuellos 3*, pp. 7, 14), o la paliza, también cruel, de dos cuidadoras a un chico que intentó robar un chorizo (*Paracuellos 4*, pp. 42-43).

A esa violencia explícita, se debe añadir toda la violencia psicológica que de modo semejante inunda prácticamente todos los capítulos de la obra: burlas, menoscudios, insultos, uso de sobrenombres degradantes, castigos injustificados, etc.; todo un cúmulo de acciones contrarias a las más mínimas normas de humanidad y a la práctica educativa, como también lo es el proceder de los educadores ideológicos, representados por los falangistas Antonio y Mistral.

La Falange, fundada por José Antonio Primo de Rivera unos años antes de la Guerra Civil, era un grupo político de carácter nacionalista y católico que pretendía, en un principio, alejarse de los tradicionales grupos de la derecha conservadora, y fue usado durante la contienda como el proyecto político capaz de aglutinar las fuerzas golpistas.²⁰ Sin embargo, después de la guerra, Franco la elevó al rango de partido único y la erigió como defensora de los valores que iban a inspirar la “nueva España”: nacionalismo, catolicismo y anticomunismo.²¹ De este modo, los falangis-

²⁰ “La unificación política era reclamada insistentemente no sólo por el Ejército, sino también por las potencias del Eje. Los militares estaban hartos de los partidos políticos y los más decididos exigían, lisa y llanamente su supresión.” Stanley G. Payne, *Falange. Historia del fascismo español*, 1965, p. 132.

²¹ La muerte de José Antonio en 1936 y el desmembramiento posterior de la Falange propiciaron que Franco pudiera hacerse con las riendas del partido al final de la guerra.

tas fueron los encargados de la formación ideológica de los españoles durante la dictadura franquista y de la sustentación de la esencia ideológico-política en la que se basaría el Movimiento Nacional.

Antonio, un “camisa vieja”,²² tiene como misión en el colegio difundir los mandamientos doctrinales de la Falange, que están basados en los escritos de su fundador.²³ Frases tan grandilocuentes como vacías adornan unos discursos incomprendibles para los niños y para gran parte de los españoles: “España es una unidad de destino en lo universal”, hay que tener “fe en la suprema realidad de España” y “voluntad de imperio como plenitud histórica”.



Y en medio de esta verborrea enigmática asoman, como método fascista-militar de educación, los golpes y castigos indiscriminados, las humillaciones más espeluznantes y las decisiones más absurdas y crueles.

²² Un falangista con mucha antigüedad en la organización.

²³ El pensamiento de José Antonio Primo de Rivera fue recogido y publicado después de su muerte (20 de noviembre de 1936) y sirvió como base ideológica para el Movimiento Nacional.

En las páginas 6 y 7 del primer volumen, Antonio promueve una pelea entre dos chicos que había encontrado recogiendo comida de la basura. No quiere saber el porqué –aunque lo sabe: el hambre es un compañero diario de los niños–, sino que se limita a hacer su trabajo de carcelero cruel: les ordena que se peguen el uno al otro hasta que nace el odio entre los dos amigos. Mistrol, instructor falangista del “Hogar General Mola”, en un arranque de sadismo ilimitado propina setenta y dos bofetadas a un niño (*Paracuellos 2*, p. 8). Antonio, después de prohibir a un niño ir al baño, cuando estaba dando una de sus “clases”, le muele a golpes y patadas y le impone un durísimo castigo físico porque se orinó (*Paracuellos 2*, p. 23-24). Y es que las lecciones formadoras del espíritu eran así: la disciplina como camino vital, alimentada por dosis de dureza, inflexibilidad y violencia, como forjadores de un carácter firme y decidido. Y mejor ejemplo de esto no hay que el que se muestra en un episodio del volumen 4, cuando Antonio recompensa a un chico violento y desvergonzado con el mando de un grupo, no sin antes haberle pegado una fuerte paliza (p. 24-25). Es el triunfo de la sinrazón.

Pero si pensáramos que en este comportamiento puede existir justicia, aun cuando fuera éste consistente dentro de su severidad, estaríamos equivocados. Antonio no sólo es déspota y abusivo, sino que es, sin lugar a dudas, un delincuente. Es capaz de ser el más tiránico y cruel con los chicos, mientras se deja sobornar por sus padres para que les permita la entrada en el colegio de la comida que traen para sus hijos (*Paracuellos 4*, p. 50). Lo que no quita para que una vez den-



tro, les amenace con quitársela o con prohibir que la coman.

Por último, habría que inventar un calificativo para uno de los tormentos más repugnantes que hizo padecer a estos niños. Durante una de sus charlas doctrinarias, Antonio se enteró de que Mistrol, el instructor del “Hogar General Mola”, había tirado de un bofetón a ocho niños juntos, por lo que comenzó a pegar a un grupo de nueve niños –los últimos que se incorporaban a la formación–, a lo largo de varios días, hasta tirarlos juntos y batir el record de su colega (*Paracuellos 5*, pp. 11-17). Sin palabras.

Y ¿qué se puede decir del fraterno e inofensivo espíritu de los educadores religiosos?

La Iglesia católica, desde antes del comienzo de la guerra y durante ella con más fervor, apoyó el alzamiento franquista y contribuyó a difundir el mensaje de los sublevados, así como éstos adoptaron la fe y moral católicas como pilar de una sociedad cuyos valores “se hundían ante el avance del comunismo”.²⁴ España se

²⁴ Comenta Julio Caro Baroja: “Lo malo..., lo malo es que en la España “nacional” la Iglesia colaboró demasiado en la tarea justiciera que



había convertido, como rezaba la propaganda franquista, en la “reserva espiritual de Occidente”; el lugar en donde la esencia cristiana permanecía impoluta, por lo que se hacía necesario que la educación cristiana se afianzara en los centros educativos.²⁵ Pero, ¿de qué manera se llevaba a cabo esa cruzada nacional-católica?

El padre Rodríguez, director del “Hogar Batalla del Jarama”, era el “inventor” de la bofetada doble –si no inventor, fue un excelente ejecutante–, que tenía una “mejoría educativa” aún no contemplada por Antonio: “¿Ves, Antonio? La ventaja de dar las bofetadas de dos en dos es que el niño no cae al suelo y queda preparado para recibir otras dos” (*Paracuellos 3*, p. 6). Y esto era solamente la parte del menú que incluía golpes por guardar comida; quitársela, y castigarles sin comer y sin recibir la visita de sus padres (*Paracuellos 3*, pp. 32-34).

Pero también es de destacar la pasión con que el párroco Don Máximo predica a los niños en los ejercicios espirituales. Su enfoque religioso era resultado de una tradición secular muy extendida en la Iglesia y en la educación: el miedo co-



se habían impuesto los militares. [...] La iglesia no puso freno a sus hijos hispanos inflamados de odio sacro. Julio Caro Baroja, *Introducción a una historia contemporánea del anticlericalismo español*, 1980, p. 238.

²⁵ Poco después de comenzar la guerra Franco anunció la catolicidad de España, y un año después, en 1937, impuso la obligatoriedad de la enseñanza de la religión.

mo soporte de la fe (*Paracuellos 3*, p. 12) y la violencia metódica como recurso pedagógico: es lo conocido como "la letra con sangre entra". Rezos forzados e implantados con la disciplina (*Paracuellos 1*, p. 27) y violencia didáctico-religiosa, como el caso de los golpes de la maestra a las respuestas equivocadas sobre religión (*Paracuellos 2*, p. 42), sostienen este tercer pilar.



Y nada más nos queda lo que en realidad es lo primordial de *Paracuellos*: los niños.

Para bien y para mal, son los niños los que ocupan el escenario de una realidad que nunca debió producirse; pero la historia no funciona con deseos, ni con esperanzas a toro pasado, sino con los posos que es posible –ahora sí– pesar, olfatear, saborear y admirar. Miedo, hambre, ilusiones, sed y frío y deseos, todo es retratado magistralmente por quien es capaz de recordar sin afilar su lápiz con rencor ni con un odio que los lectores podríamos justificar sobradamente.

Los personajes de Giménez son fácilmente identificables, como los personajes de *El guerrero del antifaz*: los hay buenos y malos, cristianos y moros. Así de simple.

Los buenos son angelicales en su niñez –aunque sean niños grandes– y en sus rasgos: caras redonditas, a pesar del hambre insufrible; rostros amables, incluso dentro de la picardía de algunos; ojos de asombro, de quien poco bueno tiene para asombrarse, y tristeza incalificable. Tristeza es el apellido de Pablito, de Sancha y Miguel, de Felipe Alsina, de Peribáñez, del Hormiga, de Pichi, de Porte-rito y de Pim-Pom...

Los malos tienen rostros enjutos, ojos inquisidores y desconfiados, gestos serios y un odio tan largo como de Madrid a Moscú. Son exactamente lo que un malo debe ser en un tebeo. Ni más ni menos. Pero sólo debía haber sido en un tebeo.



Lo admirable de Giménez asoma cuando entre estos dos modelos de evolución político-religiosa lo triste adquiere matizes que transfiguran al personaje de un recuadro a otro, y cuando la alegría y el llanto hacen surgir en los lectores espontáneas emociones que nos llaman a reproducir nuestros propios Paracuellos. Pero siempre, a pesar de lo que esté lloviendo, hay lugar para el sol en la historia de Carlos Giménez: el consuelo viene de extrañas formas y una de ellas se corona por encima de palizas, humillaciones y desencantos:

el tebeo, los tebeos salvadores, las nuevas entregas que se esperan como evangelios de vidas alejadas del mayor infierno que un niño pueda imaginar: *Purk, el hombre de piedra*, *El guerrero del antifaz*, *Hazañas Bélicas*, *Cachorro*, etc. son promesas de vida más allá de los muros de una institución que no los quiere pero que los necesita para sobrevivir.



Pero ahora dejemos hablar a nuestro autor para que nos recuerde algo que quizás más de un lector había olvidado y que se podría calificar como lo más espeluznante:

Todo lo que he contado en estos seis álbumes, todas las historias, todas las anécdotas, están extraídas, repito, de hechos reales. No he inventado nada. Todo lo que he contado sucedió en la realidad■

BIBLIOGRAFÍA

- Caro Baroja, Julio. *Introducción a una historia contemporánea del anticlericalismo español*. Madrid, Ediciones Istmo, 1980.
- Dueñas, Gonzalo. *La ley de prensa de Manuel Fraga*. París, Ruedo Ibérico, 1969.
- Giménez, Carlos. *Paracuellos*. Vol. I-VI, Barcelona, Glénat, 2000-2003.
- Goffman, Erving. *Internados. Ensayos sobre la situación de los enfermos mentales*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1992.
- Gubern, Román. *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona, Ediciones Península, 1981.
- Historia del cómic español*, en www.cineyletras.es (30 de mayo de 2009).
- Martín, Antonio. *Historia del cómic español: 1875-1939*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988.
- Payne, Stanley G. Falange. *Historia del fascismo español*. París, Ruedo Ibérico, 1965. Traducción de Francisco Farreras de la obra *Falange, A History of Spanish Fascism*, Stanford University Press, 1961.
- <http://www.guiadelcomic.com/index.htm> (4 de junio de 2009).
- <http://www.tebeosfera.com/1/Seccion/Nostalgia/03Florita.htm> (8 de junio de 2009).