

Carlos Giménez. ¿Una autobiografía?

Carlos Gimenez. An Autobiography?

Alicia FUENTES VEGA

Becaria FPU. Universidad Complutense de Madrid

alicia.ff.vega@gmail.com

Recibido: 25/05/2010

Aceptado: 02/06/2011

Resumen

Este artículo se plantea como aportación al estudio de la obra del autor de cómics Carlos Giménez. Se analizan concretamente sus series autobiográficas, desde el punto de vista del relato gráfico, tomando en consideración tanto aspectos semióticos como estilísticos. Se trata de dirimir si su proyecto autobiográfico se adecua a las características al uso de dicho género literario.

Palabras clave: autobiografía, cómic, *Paracuellos*, *Barrio*, *Los profesionales*, franquismo.

Abstract

This article intends to contribute to the study of the comic author Carlos Giménez's work. His autobiographical series are analysed from the point of view of the graphic narrative, taking into account semiotic as well as stylistic aspects. The main question is whether his autobiography follows the common features of that genre or not.

Keywords: autobiography, comic, *Paracuellos*, *Barrio*, *The Professionals*, Franco regime.

Sumario

1. Introducción
2. Las trampas de la memoria
3. Una autobiografía acronológica
4. La fragmentación del sujeto
5. La historia de una colectividad

1. Introducción

Entre las obras más conocidas del autor de cómics Carlos Giménez está su gran ciclo autobiográfico, dividido en tres escalas cronológicas aunque no sucesivas: La serie de *Paracuellos* (seis álbumes, 1976-2003), que rememora su infancia en los hogares de Auxilio Social del Régimen durante los años 40; *Barrio* (cuatro álbumes, 1977-2007, serie abierta), que representa su vuelta a casa y su infancia en el madrileño barrio de Lavapiés; y *Los profesionales* (5 álbumes, 1981-2004), que se centra en su juventud en Barcelona, donde trabajaba para la célebre Agencia Internacional de Historietas Selecciones Ilustradas de Josep Toutain.

Cuando en 2007 Debolsillo editó el volumen de *Todo Paracuellos*, se presentó esta serie como “una autobiografía en viñetas”. Esa faceta autobiográfica de su obra suele ser resaltada cada vez que se menciona al autor, hasta el extremo de que parece que el hecho de que Giménez *realmente* estuviera interno en uno de los “hogares” de Auxilio Social, que *realmente* pasara por esas experiencias tan traumáticas, prevalece sobre la propia calidad de su obra. Esta insistencia en presentar su obra como una autobiografía contrasta con las propias palabras del autor, quien a menudo lo niega: “no es una biografía de nadie”¹. Sin embargo, a la vez él mismo contribuye a generar ese morbo en el lector de que se está viendo algo que realmente sucedió, cuando asegura: “no he inventado nada. Todo lo que he contado sucedió en la realidad”².

¿Es la obra de Carlos Giménez una autobiografía al uso? ¿Qué elementos hay en ella que la alejan del género autobiográfico?

2. La trampa de la memoria

Cuando nos enfrentamos a una autobiografía, esperamos encontrarnos con un texto de tipo confesional, que no nos suscite dudas sobre la veracidad de lo que con-

¹ Trashorras, A. y Muñoz, D., «Entrevista con Carlos Giménez», *U. El hijo de Ulrich*, 9 (1998). Se puede consultar en la página web oficial del autor: www.carlosgimenez.com

² Giménez, C., «Por si a alguien le interesa», en *Paracuellos 6* (prólogo), Barcelona, Glénat, 2003, p.6.

tado. Desde luego, no esperamos que grandes parcelas de la vida del autor queden en tinieblas, ni que el subconsciente intervenga en la narración, ni que se deformen los recuerdos. Pues bien; eso es precisamente lo que ocurre con la “autobiografía” de Carlos Giménez.

Al lector que conoce a fondo su obra se le encienden todas las alarmas cuando leyendo una entrevista suya se entera de datos muy importantes sobre su vida que jamás había visto reflejados en sus cómics autobiográficos. Por ejemplo, enterarse de que se casó muy joven con la que era su novia desde la adolescencia, sorprende especialmente porque en la época en que Giménez hace *Los profesionales* ya estaba casado e incluso tenía, si no me equivoco, un hijo, y sin embargo en el cómic no aparece por ningún sitio la tristeza del padre que ha abandonado a su familia en Madrid para buscar trabajo en Barcelona. A este respecto, él afirma tener “una especie de pudor, o una imposibilidad de contar cosas que simplemente no quiero contar”³ –curiosa afirmación, para un autor cuya obra es supuestamente autobiográfica.

En cualquier caso, es interesante que utilice la palabra “imposibilidad”, pues esto nos remite a esa idea psicoanalista de que lo importante, lo que verdaderamente ha calado profundo en nosotros, no es que lo ocultemos, sino que nos resulta *imposible* contarlo. Esto queda magníficamente ilustrado en la memorable historieta “La primera comida en casa” (*Barrio*, 1) (fig. 1), a mi parecer, una de sus mejores páginas. En ella, la totalidad de las viñetas muestran un plano fijo del pequeño Carlines, recién salido de Auxilio Social, devorando toda la comida que su madre le pone delante. –“¿Te gustan los huevos fritos, hijo?” –“sí, claro, aunque nunca los he comido.” No es difícil imaginarse lo que debió de sufrir esa familia, obligada la madre, viuda, a internar a sus tres hijos en Auxilio Social al caer enferma de tuberculosis. Sin embargo, todo ese sufrimiento tenemos que suponerlo, porque Giménez sólo nos da pistas. Nosotros tenemos que rellenar la información que se nos esconde.

Especialmente representativo es el hecho de que no dibuje a la madre en ningún momento. Elige no representar a una figura tan importante como su madre, símbolo del trauma infantil, fuente del cariño maternal que durante tantos años le faltó en el “hogar” para huérfanos, y recuerdo de la falta –ésta ya irreversible– que le volvería a dejar al morir poco después. En la mencionada historieta, su mano protectora le sirve al niño plato tras plato de comida, y su voz nos parece casi escucharla, quebrada: “Mi hijo... ¡Cuánta hambre debe haber pasado...!”. Pero a ella no la vemos. Giménez, evidentemente, *no puede* contarla. Esto mismo le parece a Manuel García Quintana, cuando le oye contar su biografía de viva voz: “Hablando de su madre no puede evitar que se le haga un nudo en la garganta (...) me cuenta cómo fue testigo impotente de aquel primer vómito de sangre que trajo a su madre

³ Tubau, I., «Conversación en Premiá de Mar» (entrevista), *Un hombre, mil imágenes. Cuadernos de divulgación de la historieta - Carlos Giménez*, 1 (1982), p. 22.

la evidencia de la tuberculosis y a él la sombra de unos muros que encorsetaron su vida de chaval durante algo más de ocho años.”⁴

Además de estas ocultaciones encontramos otros puntos oscuros en la autobiografía de Giménez. Hay, entre otras cosas, varios elementos que nos sugieren que la memoria no es ni mucho menos una máquina exacta. Jesús Cuadrado se hace la pregunta adecuada: “¿Cómo decide un creador la selección de su recuerdo?”⁵ Y Antonio Lara parece contestarle: “Carlos no se conforma con vivir, con el testimonio agotador, fecundo, de las tareas al uso; necesita reinventar la realidad vivida, darle color y sabor a los viejos fantasmas”⁶. En efecto, cada vez que tratamos de hacer memoria, de contarle a alguien un recuerdo, en realidad lo estamos reelaborando, por lo que se podría decir que estamos *inventando* ese recuerdo. Una vez aceptado ese hecho, podremos manejar nuestra memoria con relativa flexibilidad.

Parece que esto es precisamente lo que hace Carlos Giménez con sus recuerdos. Exagera, por ejemplo, ciertas situaciones para extraer de ellas su máximo potencial cómico: en la historieta “La gran noche” (*Los profesionales*), una broma inicial acaba en una verdadera batalla de heces entre dos de los dibujantes y el editor, de un extremo a otro de la sala de dibujo (fig. 2). Otros recuerdos los idealiza, como ocurre en la viñeta del reencuentro con su hermano Tito (*Paracuellos 1*) (fig. 3), en la que utiliza un dibujo más estilizado e incluso introduce un motivo tan evocador como es el vuelo de dos golondrinas. Los recuerdos más terribles, por el contrario, los fragmenta, quizá para hacerlos más soportables (fig. 4).

Esto último se cumple en la historieta “Los nuevos” (*Paracuellos 2*) (fig. 5), en la que el autor decide no mostrar directamente la tremenda paliza que el instructor le inflige a un niño por haberse tirado un pedo mientras estaba en formación. Giménez representa los golpes de forma indirecta, por medio de los rostros asustados de los niños que los presencian. Interrumpiendo el flujo del recuerdo, en la siguiente viñeta el autor coloca además un cuadro de texto: “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.” La acción se ve de este modo drásticamente interrumpida e incluso sustituida por el comentario directo del narrador. Con estas rupturas de la ilusión del relato Giménez está cuestionando los mecanismos de simulación ficcional de la realidad que utilizan medios narrativos como el cómic o el cine. Nos asegura que eso ocurrió, sí, pero a la vez nos deja claro que lo que tene-

⁴ García Quintana, M., «Apuntes para una biografía», *Un hombre, mil imágenes. Cuadernos de divulgación de la historieta - Carlos Giménez*, 1 (1982), p. 6.

⁵ Cuadrado, J., «Paracuellos. El infierno de la memoria», en Giménez, C., *Paracuellos 3* (prólogo), Barcelona, Glénat, 1999, p. 3.

⁶ Lara, A., «Carlos Giménez o la invención de la memoria», en Giménez, C., *Los profesionales I* (prólogo), Madrid, Ediciones de la Torre, 1983, p. 2.

mos delante es sólo una representación. Esta operación es, a fin de cuentas, la misma que hace Magritte al advertir que *esto no es una pipa*, sino su imagen; o la de Joseph Kosuth al yuxtaponer objeto real, definición y representación visual en *Una y tres sillas*.

Otra forma en que Carlos Giménez rompe la ilusión del relato es generando interferencias entre realidad y ficción. De forma repetida a lo largo de toda su obra, el autor juega con la ambigüedad de la realidad ficcionada, suscitando dudas al lector sobre dónde acaba lo real y empieza la ficción. Resultado de estos juegos narrativos son algunas páginas que considero verdaderos picos de genialidad creativa, como la historieta “Una gran familia” (*Los profesionales I*) (Fig. 9). En ella, Giménez les presta el pincel a sus compañeros de profesión para que ellos mismos se retraten, cada uno con su estilo gráfico característico, tal como se recuerdan en aquella época. El relato ficcional queda así interrumpido, y entra de lleno el plano de la realidad, evidenciada por los cambios de estilo de una viñeta a otra. Fascinante juego metalingüístico que deja al lector a medio camino entre la realidad y la ficción, además de constituir un sincero homenaje al cómic.

Por si no estuviera suficientemente claro que su autobiografía es una construcción, Giménez deja constancia de la poca confianza que le inspira el propio acto de recordar: de vuelta en casa después de sus años en Auxilio Social, un sonido agudo como el del silbato del cartero acciona un resorte automático en su cabeza que le hace ponerse firme creyendo que, como en la instrucción en el colegio, tocan a formar (“La primera comida en casa”; *Barrio I*) (fig. 6). De este modo, el autor demuestra que los recuerdos involuntarios se pueden colar en nuestra mente e incluso llegar a distorsionar la realidad que vivimos. Al Carlines de *Barrio*, por ejemplo, las escenas de violencia le provocan recuerdos involuntarios de los castigos sufridos en Auxilio Social: en la historieta “Bernardo, 2ª parte”, el niño presencia cómo la policía tortura a un compañero por haber intentado prestarle “libros prohibidos”, y estas imágenes se mezclan en su cabeza con los recuerdos de aquellas otras palizas (fig. 7).

Además, en varias ocasiones Giménez sugiere la posibilidad de que nuestros recuerdos no sean más que construcciones. Por ejemplo, en la historieta “Papá (que en gloria esté)” (*Barrio I*), el autor nos presenta a un Carlines que intenta conocer a su padre, muerto siendo él todavía bebé, observando de forma obsesiva el retrato que cuelga en el salón, y escuchando atentamente las historias que su madre le cuenta sobre él (fig. 8). Su recuerdo del padre estará entonces tan determinado por los relatos de ella, que, como da a entender en el propio título de la historieta, incluso acaba añadiéndole a su nombre la sempiterna muletilla de la madre: “que en gloria esté”.

Giménez no nos oculta, por tanto, que en su autobiografía nada es seguro: sus recuerdos pueden estar deformados, o puede que sean construcciones y reelabora-

ciones posteriores; o quizá deje mucho sin contar, o no todo lo que cuenta sea verdad. Esta enorme falta de certeza sobre la veracidad de lo autobiografiado es sin duda una característica infrecuente en este género.

3. Una autobiografía acronológica

Si lo que se suele esperar de una autobiografía es que no falte a la verdad, para generar esa certeza de realidad lo normal es seguir el esquema de relato cronológico. Los saltos temporales, *flash-backs*, elisiones o ralentizados evidencian la presencia de un autor detrás del relato, y por tanto debilitan el contrato ficcional establecido con el lector/espectador. Pues bien; Carlos Giménez nunca se ciñe a la narración cronológica, sino que genera una serie de fragmentos entrecortados por los que, pese a tratarse siempre de los mismos personajes, no parece transcurrir el tiempo.

Las historietas ilustran anécdotas independientes unas de otras, entre las que no subyace una línea argumentativa que vaya evolucionando. Podría decirse que la dimensión temporal, tradicionalmente intrínseca al hecho narrativo, no existe: sus álbumes se podrían alargar forma indefinida, o incluso se podría alterar el orden de sus historietas sin que por ello el conjunto perdiera sentido alguno. De hecho, hablando de la serie de *Paracuellos*, el propio autor sugiere que “lo ideal sería que una vez terminada toda la obra pudiéramos barajar las páginas como quien baraja unos naipes”⁷.

Visualmente, esta fragmentación del relato se traduce en historietas cortas, de tan sólo dos páginas inicialmente, aunque se van alargando conforme el autor evoluciona y se amplían sus espacios de publicación. Este tipo de discurso entrecortado también se ve propiciado por la yuxtaposición abrupta de las viñetas, pues el autor prescinde a menudo de los blancos intericónicos –los espacios entre viñetas que normalmente se consideran las pausas necesarias para que el lector asimile la información y que el relato fluya suavemente.

4. La fragmentación del sujeto

Otro rasgo imprescindible en una autobiografía es la identificación del autor con el narrador, que generalmente se transmite por medio del uso de la primera persona. En su traducción gráfica, el relato en primera persona se correspondería con el primer plano, pues no hay duda de que “para contar sus recuerdos con la fuerza con

⁷ Trashorras y Muñoz 1998, *op. cit.* (nota 1).

que en él están presentes [el autor] debe planificar fundamentalmente sobre el primer plano”, tal y como apunta Felipe Hernández Cava⁸.

Hasta aquí, todo en orden: esta correspondencia de autobiografía = primera persona = primer plano se cumple en la obra de Carlos Giménez. Sin embargo, vemos que en sus cómics esos primeros planos no siempre se corresponden con el “yo”, sino que también los usa en las historias protagonizadas por otros. Además, la voz del narrador-autor, supuestamente el sujeto de la autobiografía, en realidad nunca se identifica con ninguno de los personajes, sino que habla de todos ellos en tercera persona (fig. 10). El resultado es que el protagonismo se diluye por completo, y el lector acaba con la sensación de no haber leído “la biografía de nadie”, sino un puñado de historias más o menos convergentes. Que el autor supuestamente autobiográfico se convierta en un personaje más de su supuesta autobiografía, sin jerarquía de importancia con respecto al resto de protagonistas, es sin duda algo inusual en este género.

De hecho, Giménez no pone excesivo ahínco en individualizar a sus personajes. Por ejemplo, a veces resulta difícil distinguir a los niños de *Paracuellos*, pues los dibuja a todos de forma muy similar. En *Barrio* y *Los profesionales* esta falta de individualización no llega a tal extremo, quizás porque las experiencias que se cuentan no son tan compartidas como las de los niños de Auxilio Social. Sin embargo, aunque en *Los profesionales* cada personaje tiene aspecto y nombre propios, tampoco se profundiza excesivamente en su individualidad, centrándose como máximo un par de historietas por álbum en cada uno de ellos. De esta forma, el protagonismo vuelve a quedar diluido.

Se podría decir que esta heterodoxa autobiografía no posee un solo sujeto, sino uno múltiple. Esta idea se ve en ocasiones fomentada por ciertos recursos que rozan la semiótica cinematográfica. Tal es el caso de los “barridos de cámara” que hace en algunas escenas de los hogares de Auxilio Social (fig. 10), que transmiten la sensación de que esas experiencias no son aisladas ni particulares, sino que afectan a toda una colectividad por igual.

Rizando el rizo, el autor se asigna a sí mismo identidades diferentes a lo largo de su dilatada autobiografía: primero es Carlitos y luego Pablo G. en *Paracuellos*, pasa llamarse García García o Carlines en *Barrio*, y termina siendo Pablito en *Los profesionales*. Parece como si Giménez quisiera interponer obstáculos a la lectura de su obra en clave autobiográfica. Y el lector, ansioso de datos sobre la vida del autor, se ve invadido por las dudas sobre cuál de los personajes será él, o si será todos, o si no será ninguno.

La última vuelta de tuerca la da en la historieta “Cartas” (*Paracuellos* 3) (fig.11). En ella, al revisarle el correo, una profesora le ordena al niño Pablito

⁸ Hernández Cava, F., «La pasión de narrar», *Un hombre, mil imágenes. Cuadernos de divulgación de la historieta - Carlos Giménez*, 1 (1982), p. 37.

Jiménez que a partir de ahora escriba su apellido con G, pues “Jiménez suena mejor con G: Giménez”. El lector, acostumbrado a las interconexiones entre realidad y ficción que tanto gustan al autor, inmediatamente vuelve la página para comprobar que, en efecto, en la portada del tebeo pone Carlos Giménez, con G. Luego Pablito es Carlos. ¿O Carlos es Pablito?

5. La historia de una colectividad

La explicación que generalmente se da al alejamiento de la obra de Carlos Giménez del género autobiográfico al uso es que él no desea retratarse a sí mismo, sino reflejar una realidad más amplia a través de las experiencias que ha vivido. Antoni Remesar, por ejemplo, opina que “su individualidad no se pierde”, sino que “se trasciende y convierte en intersubjetividad”⁹. Antonio Altarriba, por su parte, atribuye las particularidades de la autobiografía de Giménez a que “a diferencia de otros relatos autobiográficos, el autor no aparece como el punto de arranque. (...) Aquí su presencia se halla diluida, difuminada en un protagonismo colectivo que le convierte casi más en testigo que en actor. (...) El proyecto de Giménez, sin dejar de ser autobiográfico, parte de una conciencia social más que de una conciencia individual. (...) Se trata, por lo tanto, de un alegato más que de una confesión.”¹⁰ Por último, Manuel G. Quintana sugiere que “más que una autobiografía es un vivo retrato de una época que ha quedado fija en la memoria de muchos”¹¹.

Podemos concluir que no se trata de que el relato de Giménez, por sus particulares características, no valga como autobiografía. Quizá esté proponiendo un tipo de autobiografía que traspasa las fronteras que generalmente se le aplican a este género: en lugar de proponer la confesión autobiográfica de un individuo-yo, Carlos Giménez se dedica al retrato de una colectividad-nosotros, que en este caso sería el común de los españoles durante la postguerra.

⁹ Remesar, A., «Teclando sobre Carlos Giménez», *Un hombre, mil imágenes. Cuadernos de divulgación de la historieta - Carlos Giménez*, 1 (1982), p. 42.

¹⁰ Altarriba, A., *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 340.

¹¹ García Quintana, M., «Prólogo», en Giménez, C., *Paracuellos 1*, Barcelona, Ediciones Amaika, 1977, pp. 7-15.

Ilustraciones

Fig. 1



Figs. 2, 3 y 4. Lo cómico se exagera, lo bonito se idealiza y lo terrible se fragmenta



Fig. 5



Figs. 6 y 7: recuerdos involuntarios



Fig. 8: la construcción del recuerdo.



Fig. 9



Fig. 10
Fig. 11

