

# Camposancos: Una 'imprensa' de los presos del franquismo

## *Camposancos: A 'press' of the prisoners of the Franco regime*

José BALLESTA\*, Ángel RODRÍGUEZ GALLARDO\*\*

\* Museo Municipal de Vigo "Quiñones de León". Director. Parque de Castrelos s/n - 36213 Vigo (Pontevedra). pballesta@augamorna.com

\*\* Departamento de Lingua Española. Facultad de Filoloxía, Tradución e Interpretación. Universidade de Vigo, Lagoas - Marcosende s/n 36200 Vigo (Pontevedra). anrogall@uvigo.es

Recibido: 04-07-2008  
Aceptado: 10-07-2008

### RESUMEN

*Camposancos fue uno de los campos de concentración más importantes de Galicia (1937-1939). En este artículo estudiamos los graffitis dejados por los prisioneros en las paredes de los edificios ocupados por el campo. Abordamos los graffitis como un valioso testimonio para reconstruir la historia de los desposeídos bajo un régimen dictatorial.*

**PALABRAS CLAVE:** *Campo de concentración. Graffiti. Escritura. Resistencia.*

### ABSTRACT

*Camposancos was one of the most important concentration camps in Galicia (1937-1939). In this article, we study the graffiti left by the prisoners on the walls of the buildings occupied by the camp. We treat the graffiti as valuable evidence to reconstruct the history of the disempowered under a repressive regime.*

**KEY WORDS:** *Concentration camp. Graffiti. Writing. Resistance.*

**SUMARIO** 1. La necesidad de estudiar la escritura en represión. 2. El documental *Memorial de Camposancos*. 3. Primeras noticias de los graffitis. Los testimonios orales. 4. Descubrimiento de los graffitis de Camposancos: limpieza y registro. 5. La imprenta de los presos de Camposancos. 6. La reconstrucción narrativa de los graffitis.

"Nos acercamos, y a la luz de unas cerillas empezamos a leer nombres escritos en la pared. Lo escrito era una especie de epitafios de urgencia. Una decía: "A los que esto leáis, sabed que morimos por la libertad: Manuel Fernández, José Rodríguez, Francisco Díaz." Pensé: "Qué modesto y trascendental mensaje." Quieren dejar constancia. "Morimos por la libertad." Y para ellos no fue una metáfora."  
(Cabezas en la cárcel de Tui camino del campo de concentración de Camposancos)

(J.A. Cabezas, 1975: 205)

### 1. La necesidad de estudiar la escritura en represión

El discurso contemporáneo se caracteriza por la ausencia del discurso de las clases subalternas en los círculos oficiales. Mucho más invisibles han sido los discursos generados en contextos de 'cautividad': en prisiones o en campos de concentración, por poner algunos ejemplos. Nuestras sociedades actuales, sumamente disciplinarias, han pugnado por impedir la visualización del discurso de los que han sufrido períodos injustos de opresión. Las posibilidades para conocer el corpus de estos discursos de 'resistencia' se han visto limitadas porque al discurso oficial no le ha interesado la incorporación de un modelo que reproducía casi exhaustivamente el discurso de las clases subalternas, tan alejado en contenidos y formas del discurso de las clases poderosas.

En este trabajo, presentamos el laborioso camino para hacer colectivo un discurso 'subversivo' producido por esos individuos sin poder. Aún hoy, resulta muy costoso que este discurso se acepte como un posible objeto de investigación. No le ha favorecido nada su naturaleza híbrida, su carácter testimonial, su instrumentalización política o su retorno al llamado punto cero de la escritura, es decir, a unas formas retóricas aparentemente simples, pero internamente muy complejas.

Estos individuos sin poder se han visto abocados a lo largo de la historia a sufrir procesos largos de reclusión en cárceles o en campos de concentración. Para dejar registro de su paso por estos espacios represivos escribieron tanto durante como después de su período de confinamiento. Lo hicieron en diferentes formatos, siempre dominados por un 'impulso autobiográfico' que los empujaba a contar lo que vivían y padecían. Contamos ya con cientos de cartas, diarios, autobiografías, cuyos autores han sido pre-

sos o presas del franquismo y de otros regímenes dictatoriales. Mucho más extraño es que hayamos podido conservar lo que los reclusos escribieron en las paredes de una cárcel o de un campo de concentración. Por ello, este trabajo que aquí presentamos posee un carácter precursor. Nuestro objetivo es contar y analizar lo que cientos de presos dejaron escrito y dibujado en las paredes de un antiguo Colegio de Jesuitas, convertido en campo de concentración por los militares franquistas durante la Guerra Civil.

Para ello nos hemos juntado dos especialistas en diferentes ámbitos. Uno de ellos, un historiador (J. Ballesta), escribe sobre el proceso de recuperación de los graffitis grabados por los presos franquistas que ocuparon el campo de concentración de Camposancos, en A Guarda (Pontevedra) dentro del contexto de la confección de un documental sobre la historia del campo. El otro, un filólogo (A. Rodríguez Gallardo), analiza el discurso de los presos a través del conjunto de graffitis que el paso del tiempo ha permitido que se conserven en las paredes del campo. Es un trabajo mestizo e interdisciplinar que aporta una nueva luz sobre el sentido de la escritura de los hombres sin poder.

### 2. El documental *Memorial de Camposancos*

A finales del año 2003 Miguel Anxo Fernández, realizador audiovisual, y José Ballesta, investigador, guionista y actual director actual del Museo Municipal de Vigo, recibieron la invitación de un amigo común para encontrarse con dos personas en la localidad gallega de A Guarda (Pontevedra): Guillermo Taboada, "Willy", antiguo cámara del productor Elías Querejeta, y el impresor guardés, ya fallecido, Luís Noya. El primero les hizo entrega de varias páginas fotocopiadas del libro al cual pertenece la cita que encabeza este artículo y a las que veía un enorme interés histórico y verdadero potencial cinematográfico. Luís, por su parte, fue el encargado de conducirles al lugar principal que aquellos escritos relataban: la fosa común de presos republicanos de A Guarda en la que hoy se erige un sencillo monumento en honor a esos presos. Ambos hechos tuvieron gran impacto personal en los convocados y motivaron la puesta en marcha del proyecto de investigación y del documental *Memorial de Camposancos*.

Los trabajos de investigación sobre el campo de concentración de Camposancos (Figura 1) se desa-

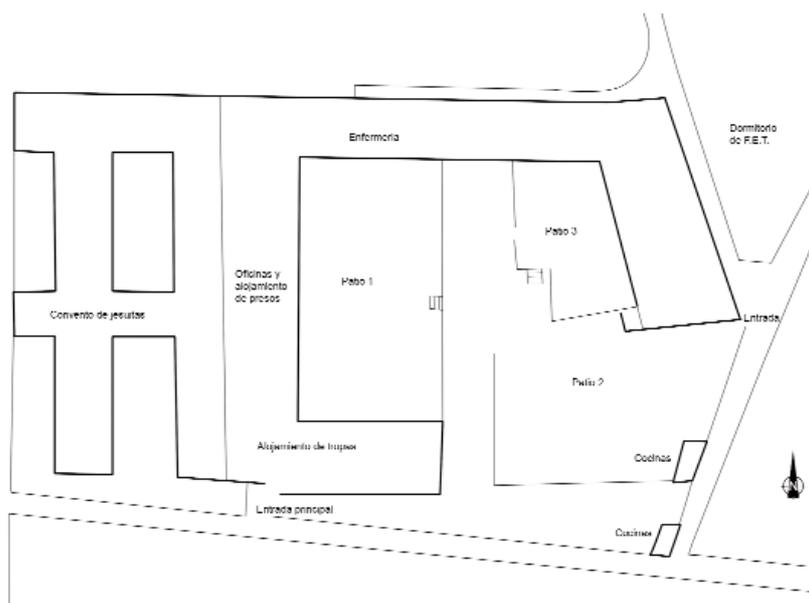


Figura 1.- Plano del campo de concentración de Camposancos.

rollaron, a intervalos, a lo largo de los tres siguientes años en los frentes que habitualmente impone una labor de estas características: la investigación bibliográfica, la recopilación de testimonios orales y el rastreo documental. Respecto al trabajo de campo y a la investigación en archivo, no entraremos en detalle dada la limitación de espacio que impone este trabajo. En todo caso, resulta oportuno mencionar que las fuentes bibliográficas eran muy limitadas en el inicio de la tarea; y, en el terreno audiovisual, en Galicia sólo existía el trabajo pionero, en formato documental, de Antón Caeiro sobre el penal de San Simón, con el título de *Aillados* (1995).

Para el caso de Camposancos, se disponía de muy poco material. Lógicamente, el punto de partida fue el libro de J.A. Cabezas (1975). En él, el autor, un antiguo redactor de *Avance*, vierte sus memorias de preso en un estilo vivaz, y a ratos apasionante, propio de un periodista. Cuatro de los capítulos están dedicados a la Galicia de los campos de concentración que Cabezas hubo de recorrer entre los años 1938 y 1939. Su estancia en Camposancos ocupa los nueve meses comprendidos entre agosto del primer año, cuando llega procedente del campo de concentración de Cedeira, y febrero del siguiente, cuando sale, condenado a muerte, hacia el del monasterio de San Rosendo de Celanova. De modo que cuando Cabezas llega a Camposancos, el campo lleva alrededor de nueve meses funcionando y ha entrado en una segunda fase marcada por la puesta en

marcha del Tribunal Militar nº 1 de Asturias, desde primeros del mes de junio, responsable de las ejecuciones que se llevaron a cabo sobre todo en el cementerio de A Guarda. En esta segunda fase más de dos mil presos, según informe de la Inspección de Campos, se hacían en el campo, conviviendo una primera remesa de capturados del Frente Norte, que estaban tratando de huir hacia Francia e Inglaterra en octubre de 1937 –hecho que motivó de facto la creación del campo–, con los que, procedentes de otros campos asturianos y gallegos, se han ido reagrupando en Camposancos para ser sometidos a juicio. A este último grupo de presos pertenece Cabezas. Su relato, si bien novelado, permite aproximarnos al campo desde dentro, desde la perspectiva del preso, reflejando su realidad diaria en sus múltiples aspectos, alcanzando las cotas más dramáticas en su relato de los juicios en los que él mismo fue condenado a muerte.

Si bien el testimonio del asturiano Cabezas puede considerarse el primero en ser publicado sobre el campo de concentración de Camposancos, no fue hasta la obra de un gallego que su existencia comenzó a ser verdaderamente divulgada. Nos referimos a Juan Noya y su libro *Fuxidos* que, antes de su edición en lengua gallega, conoció otra en castellano publicada en Venezuela en 1976. La obra de Juan Noya se centra en la represión habida en A Guarda, de la que él fue víctima como ‘fuxido’ (huído); sin embargo, contiene unas pocas, pero muy

valiosas, páginas dedicadas al campo de concentración de Camposancos. Noya publica por primera vez una relación de presos del campo fusilados en el cementerio de A Guarda. Esta lista, que Noya toma directamente del Registro Civil de A Guarda, es la que hoy figura inscrita en el monumento cuya erección el autor promovió, diez años después de la aparición del libro, sobre la fosa común de los prisioneros, lugar cuya visita en 2003, de mano de su hijo Luís dio origen, como dijimos, al proyecto y documental *Memorial de Camposancos*. Tal vez las mayores repercusiones del libro de Noya estuvieron en Asturias más que en Galicia. Muchas familias asturianas reconocieron en aquella lista el nombre de sus víctimas y, sirviéndose del libro, algunas se decidieron a emprender, desde los años 80, el mismo viaje que, sin retorno, hacía más de 40 años, habían realizado sus familiares muertos en Camposancos. Todo ello ha hecho, sin duda, de este lugar de A Guarda, uno de los referentes espirituales de la comunidad asturiana.

Aunque el libro de Cabezas, como testimonio personal de preso, permite conocer la realidad del campo desde su interior, y el de Noya refleja el sentir y la indignación general de la comunidad de A Guarda que forzosamente debía albergarlo, ambas publicaciones quedaban demasiado lejos en el tiempo como para servir de orientación en la búsqueda de los imprescindibles relatos orales de los hechos. El libro de Marcelino Laruelo, *La libertad es un bien muypreciado*, publicado en 1999, fue sin duda clave para avanzar en este sentido. A propósito de su estudio general de la represión en Asturias, este investigador asturiano elaboró un extracto de las causas militares del Tribunal de Camposancos que encontró en el Archivo Militar de Ferrol. Laruelo, de forma sintética, indica los nombres de los presos, sus edades en el momento del apresamiento, sus condenas, además de otros datos relativos a su estado civil o a su captura. Un cálculo de edad de los presos referenciados por Laruelo permitió ir discriminando a los más jóvenes, y, de éstos, los que tenían los apellidos más singulares resultaban más fácilmente localizables siempre y cuando continuaran residiendo en su localidad de nacimiento o residencia en 1937. La lenta y, en ocasiones desesperante búsqueda, tuvo plena compensación en la localización de los presos supervivientes, y de algunos familiares directos de otros, que aparecen en el documental *Memorial de Camposancos*. Aunque escasos, estos supervivientes permiten no obstante aproximarse, esta vez de forma directa, gracias al testimonio

oral, a las vivencias generales del prisionero en el campo de concentración, corroborando muchas de las afirmaciones de Cabezas, con el añadido de reflejar la procedencia principal de los presos durante la primera fase del campo: Asturias, León y Castilla.

### 3. Primeras noticias de los graffitis.

#### Los testimonios orales

Dado que el objeto de este artículo es propiamente el conjunto de graffitis de los presos hallados en el campo, nos centraremos a continuación sólo en los pocos testimonios orales que acreditan su existencia transcribiendo sus partes más significativas.

Carlos Iglesias (Muros, A Coruña, 1913-2007) fue conducido a Camposancos en la primera remesa de prisioneros capturados en el mar, tras la caída del Frente Norte, en octubre de 1937. Por su titulación actuó como médico del campo ayudando al titular. Por este motivo recorría con frecuencia todas sus instalaciones y fue testigo del uso de las paredes del recinto como soporte de los dibujos de los presos. Se refiere Carlos a un segundo piso, que en el colegio correspondía a las celdas de los seminaristas, y que ya no existe. Además, señala la presencia en Camposancos de algunos artistas entre los presos a los que hace autores de grandes dibujos y representaciones:

Carlos.-Sí. Yo me acuerdo también... en muchas de las celdas que hay dentro... Había grandes pintores y pintaron las paredes que eran blancas, las pintaron muy pintadas. Muy bonitas. Con cosas preciosas. Si usted ... ¿usted fue a Camposancos?

Entrevistador.- He visto algún dibujo.

C- Pero en el piso de arriba. En el último piso estaban las pinturas. ¿Usted las vio?

E- Se vino abajo ese piso.

C- Ah, se vino abajo.

E- Se vino abajo. Queda el de abajo y el primero. El segundo se vino abajo.

C- Ah, se vino abajo.

E- Pero hemos encontrado unos dibujos allí, en una parte quedan unos dibujos.

C- Sí, esos no tienen nada. Lo bonito eran las pinturas del segundo piso, porque había un pintor muy bueno, que después lo fusilaron.

E- ¿Recuerda cómo se llamaba el pintor?

C- No, porque no... no tuve relación con él. Yo no podía tener relación con tanta gente como había allí.

Pedro de la Fuente (A Guarda, Pontevedra) es vecino del barrio de A Pasaxe en Camposancos en

el que se enclava el campo de concentración. La relación de su familia con el recinto es desde antiguo muy estrecha. Su abuelo era responsable de la barca de pasajeros que unía Camposancos con Caminha, en Portugal, y transportó a los jesuitas portugueses que residían en el colegio cuando estos fueron exiliados al país vecino en 1932. Su padre fue cocinero del colegio cuando tras la guerra volvió a transformarse en recinto escolar. Un hermano de su padre, jesuita, conoció la realidad del campo muy joven y les sirvió de guía a Pedro y a su mujer por los edificios en los años 70. Pudieron entonces acceder directamente al piso principal, dormitorio de los presos, muy deteriorado, pero todavía con las paredes plagadas de graffitis:

-Pero también me dijiste que subisteis por los dormitorios y qué encontrasteis en la pared ¿Que había? ¿Como estaban?

-Bueno, esto ahora está muy reformado... o sea, está, los pabellones están igual, pero se conoce que los Jesuitas, que, ya había muchas goteras, últimamente había muchas goteras, estaban los pisos de madera todos apollados. Y nosotros que casualmente teníamos que andar así por las vigas, que teníamos miedo de... E incluso me decía él: "No acercaros por ahí, porque eso está a punto de tal". Entonces nosotros íbamos mirando por las paredes, que estaban todas escritas con lápiz. Lápiz de carboncillo, no, de lápiz. Y había pues dibujos, había nombres, había fechas, había datos, había nombres de, bueno, de todas las clases. "Viva la República", como "Viva España". O "Yo soy de..." Lo que pasa es que no tengo ahora datos para... encalaron todo, o sea, pintaron todo, le echaron placas. Y entonces pues reformaron eso un poco y sacaron toda la cosa. Fue una pena perderlo.

-¿Y los almanques que decías tú de los meses?

-Sí, nos llamó mucho la atención a nosotros, porque fuimos andando así por la nave o galería esa, no, y nos llamó muchas cosas la atención allí, que había un almanaque hecho con lápiz donde ponía: "Enero, Febrero, Marzo, Abril, Mayo, Junio, Julio y Agosto", hasta la mitad. O sea, el almanaque estaba todo el año completo y entonces iba borrando cada día una raya, una raya, una raya; esta pues aproximadamente hasta el mes de agosto. Hasta el 17 o 26, pues tampoco puedo recordar ahora. No tengo datos ni... Y debajo ponía: "Veo esto tan feo que tan poco me queda..." [castellano en el original] O una cosa así parecida. "Veo esto tan feo que me quedan pocos días" [castellano en el original] o algo. Y a partir de ahí quedó sin borrar el almanaque completo. No sé de quién sería. No puedo decir ahora. Porque había miles de nombres. Miles. O sea miles de... bueno... había dibujos: "Esta es mi novia". Pero perfectos. Había grandes, supongo que había grandes dibujantes ahí. Bien porque tenían tiempo, o bien porque eran artistas... Non sé que decir. Yo lo que que puedo decir es que en los murales donde ellos se supone

que dormían, que se puede ver, pero ahora pues está encalado, encalaron todo, le pusieron unos centímetros de cal y de aplacado, de eso, de la pared, y entonces se borró todo<sup>1</sup>.

Juan Castro *Nito* (A Guarda, Pontevedra) fue alumno del colegio de Camposancos entre los años 1949 y 1953, es decir, cuando el recinto ya había retomado su función educativa. No obstante, el piso principal donde dormían los prisioneros se conservaba prácticamente como éstos lo habían dejado. Los alumnos tenían estrictamente vedado el acceso a esta zona. Nito recuerda el interés que esta prohibición producía entre los alumnos:

J.- También aquí había un recinto, una habitación que era de deporte, donde se guardaban las camisetas de los equipos de fútbol, los balones y todo eso, y después había para arriba todo esto era un salón grande único, que era donde estaban los presos. En el año 49, cuando yo entré aquí, ya no, ya estaba cerrado, ese salón estaba cerrado. Solamente se subía por unas escaleras de caracol que daba entrada a la capilla y al coro. Y subíamos por aquí dos hileras de alumnos, y también en este patio, en este descanso de arriba de arriba había un portal que daba al salón, una puerta grande que daba al salón donde estaban los presos. Era un salón único a todo lo largo de ésta. Y en un..., ese portal, esa puerta, estaba cerrada completamente, a cal y canto, solamente por despiste podíamos entrar pero estábamos, ya sabíamos que teníamos que estar una hora de rodillas en la capilla.

P.- ¿Por que no os dejaban...?

J.- No nos dejaban porque estaba todo ruinoso ya, entonces corríamos peligro de que se hundiese todo. Pero alguno entraba. Alguno entraba, podíamos entrar, pero muy poca cosa, muy poco tiempo y escapa.

P.- ¿Qué había allí?

J.-No había nada, nada, nada, nada, o sea, no había nada, ni camas, ni letaras, no de eso no había nada.

P.-Estaba deshecho.

J.-Estaba deshecho todo totalmente, igual que aquel torreoncito que hay allí, también eso estaba deshecho totalmente.

P. Estaban pintadas las paredes.

J.- Allí estaban pintadas las paredes en aquella zona de aquí. Estas pintadas que hay por aquí ya son gamberradas o de..., pero no nos permitían hacer pintadas.

P.-Los presos sí las hacían.

J.-Los presos sí las hacían en su zona, dibujos y todo eso.

P.-¿Qué hacían?

J.- Llegaban, yo vi artistas, retratos, algunos coches pintados como si fueran... una obra de arte, unas pinturas maravillosas. Pero se borró todo<sup>2</sup>.

En el campo de concentración existieron al menos dos pintores: el asturiano José Prida, del que co-

nocemos un retrato realizado al preso Luís Palacios en 1938; y el catalán Salvador Ortiga, mucho más conocido, muerto de enfermedad en el campo en 1939. José Prida Solares (Cabranes 1889-Gijón 1984) cursó estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Gijón. Emigró a principios del siglo pasado a Santiago de Chile, en cuya Escuela de Bellas Artes ingresó en 1910. Tres años más tarde regresa a Gijón donde comienza a darse a conocer. Llegó a participar en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920. Al año siguiente inaugura su primera muestra individual en el Ateneo Obrero de Gijón. Desconocemos exactamente su participación en labores de propaganda, aunque el testimonio de su sobrino indica que fue encarcelado por su actividad como cartelista político durante la guerra. Su condena a 20 años, en Camposancos, lo relaciona con la CNT y lo clasifica como pintor. Tras la guerra alternará exposiciones y trabajos como cartelista cinematográfico. En una muestra de 1974, en el Ateneo Jovellanos de Gijón, incluirá el cuadro titulado "Sueña que es libre" cuyo tema, un hombre entre rejas, estaba relacionado, en opinión de su sobrino, con su paso por prisión durante la guerra.

Salvador Ortiga Torres (Barcelona 1911-A Guarda 1939), pintor, cartelista, dibujante y grafista catalán, ha ido adquiriendo cada vez mayor relevancia y es actualmente reconocido como uno de los mayores talentos del diseño gráfico español del siglo XX. El Museo de Bellas Artes de Asturias posee dos obras del pintor. Son paisajes de Puente de los Fierros, importante estación ferroviaria en la línea Oviedo-León, en cuya construcción habría intervenido como parte de un batallón de trabajadores. Morirá en Camposancos, con 28 años, el 24 de marzo de 1939. Su certificado de defunción indica como causa de muerte, tuberculosis pulmonar, y le atribuye de profesión jornalero.

#### 4. Descubrimiento de los graffitis de Camposancos: limpieza y registro

Entre las primeras actuaciones de la investigación para el documental *Memorial de Camposancos* estuvo el minucioso rastreo de los edificios que en su momento habían correspondido al campo de concentración. Éstos han sido muy reformados, en primer lugar para su readaptación al uso educativo en los años 40; pero sobre todo, en los años 80 y 90, cuando los jesuitas deciden emprender la recupera-

ción plena del edificio para darle un nuevo uso. Es entonces cuando se produce la mutilación de la nave este, que cerraba el patio; la reposición de pisos y cubiertas; y el completo enfoscado de las paredes del edificio principal que albergara a los presos, lo cual condujo a la desaparición de la gran mayoría de sus graffitis.

No obstante, existían determinadas zonas del antiguo campo que habían sido menos alteradas y en las cuales albergábamos alguna esperanza de encontrar rastro de textos o dibujos. Concretamente el ala oeste, donde se encontraba la antigua enfermería del campo, y los tramos de acceso al torreón más alto, así como el torreón este o de los guardas.

Allí efectivamente aparecieron los primeros graffitis. Cómo existía una alta probabilidad de que los espacios inmediatos, en similares condiciones de conservación, albergaran mayor cantidad de ellos, se decidió como más conveniente encargar a una empresa especializada la limpieza y registro del conjunto, cuya intervención además podía grabarse e incorporar al propio documental. Algunas fechas y referencias toponímicas de los textos nos adelantaban, no obstante, que estos graffitis debían pertenecer a la etapa final del campo cuando se incorporan a él un alto número de prisioneros catalanes.

El trabajo de *Ática Servicios Culturais*, una empresa que trabaja en el campo de la restauración y la conservación del patrimonio cultural en el norte de España, se extendió entre los meses de junio y diciembre de 2006. Su intervención permitió limpiar y registrar los primeros graffitis encontrados y descubrir otros muchos que se ocultaban bajo la capa de cal. El encalado, que se aplicó para taparlos, al reconvertir los espacios para uso escolar, fue en última instancia lo que mejor contribuyó a protegerlos del paso del tiempo y de la acción combinada del viento y del agua que, durante mucho tiempo, asolaron el colegio una vez perdida su techumbre.

#### 5. La imprenta de los presos de Camposancos

Estos *graffiti* del antiguo campo de concentración franquista de Camposancos (A Guarda, Pontevedra) muestran una serie incompleta de secuencias discursivas, interesante para el análisis semiótico de la escritura 'mural'. En esta parte del trabajo hemos decidido analizar ciertas características peculiares de este discurso fragmentario generado en un contexto de reclusión. Para su análisis, nos centraremos

especialmente en los diferentes formatos 'textuales', en la presencia de varias voces discursivas (incluso cronológicamente separadas) y en el predominio de la escritura del 'yo'.

La principal característica del conjunto de graffitis de Camposancos es su carácter fragmentario. A pesar de esta condición, creemos que se puede concebir ese conjunto de producción escrita y visual como un todo narrativo o, por usar la terminología de la Escuela Francesa del Análisis del Discurso, como una "escena discursiva o de enunciación" (Mainigneau 2002: 64-65). Emplearemos además la idea de Nietzsche de que cualquier texto se puede contemplar desde una perspectiva narrativa, compuesto de "actores y acción" (Abril 2007: 14). Esta hipótesis de la narratividad encaja perfectamente con la escritura en los muros de un centro de reclusión como es un campo de concentración. Desde los primeros ingresos de presos en el campo, uno o varios de los prisioneros debieron verse atravesados por el llamado "impulso autobiográfico", de modo que usaremos como hipótesis de análisis la reconstrucción narrativa del relato secuenciado que esos presos fueron realizando desde la primera decisión de escribir o de dibujar en los muros. Esa reconstrucción nos conducirá a una historia diferente del campo, que nos ha de llevar a comprender de otro modo el "conflicto narrativo" que padecieron los presos. Sobre esto ha hablado Primo Levi (1958), quien confesó en *Se questo è un uomo* que solo conseguía recuperar y recordar su vieja y feroz condición de hombre cuando en la oscuridad cogía un lápiz y escribía "aquello que no le sabría decir a nadie". En el campo de concentración de Auschwitz-Bikernau, donde ingresó en 1944, comenzó la redacción mental de esa su primera obra, que después fue trasladando a pequeños trozos de papel, engullidos por el propio autor ante el peligro de ser descubierto en ese gesto de emplear la escritura como una manifestación enérgica de rebeldía ante el espanto. Crear para destruir. En un mundo guiado por la tortura, por la barbarie y por la desesperanza de ausencia de futuro, la escritura se alzaba como una forma de resistencia, una modalidad extrema de memoria, un impulso de lucha del "yo" contra el silencio.

La definitiva reconstrucción secuencial de los graffitis de Camposancos no es posible porque sólo hemos logrado recuperar entre un cinco y un diez por ciento del total de graffitis que debieron de existir en los muros del antiguo colegio de Jesuitas. Poseemos un total de cincuenta y tres grupos de gra-

ffitis, pero el hecho de que por el campo pasasen más de cinco mil presos nos hace pensar en lo poco que se ha podido recuperar. Además, hemos de pensar que en un graffiti se superponen las "voces" de varios presos, de modo que un solo graffiti reúne a varios locutores, no siempre fáciles de distinguir. Por ello, lo que tenemos es una manifestación de un fragmento narrativo, al modo como ha ocurrido a lo largo de la historia con otros tipos de textos, como los cantares de gesta, en muchos casos perdidos y reconstruidos a partir de fuentes ajenas. Del mismo modo que los poemas épicos eran la suma de voces diversas, de las voces del pueblo que repetían determinados episodios narrados a lo largo de los cantares, las paredes de Camposancos reflejan voces diversas de presos anónimos, que dejaron escritas o dibujadas secuencias episódicas de sus vidas.

Pese a que un primer acercamiento a los graffitis de Camposancos puede conducirnos a pensar en un discurso "caótico y heterogéneo" (Gandara 2005: 239), en nuestra opinión se pueden establecer dos grandes grupos de objetos textuales o semióticos:

- a) "textos visuales": básicamente dibujos (aviones, yugos y flechas, casas, una escena de guerra) (Figura 2),
- b) "textos verbales": nombres de lugares, firmas, avisos, cartas, un poema, operaciones matemáticas, dedicatorias o declaraciones.

Dejaremos al margen los numerosos garabatos o dibujos que tienen que ver con formas de paraescritura o "textos intermediarios", que revelan una actividad sin intencionalidad e inconsciente, en todo caso, relacionados con manifestaciones emocionales, dignas de un análisis diferenciado, en que el cuerpo simula adoptar una especie de compromiso con una subforma del lenguaje (Gándara 2005: 242-243).

Esta heterogeneidad "textual" (visual-verbal) recuerda la idea de Aristóteles sobre la tendencia a que los discursos sean mixtos, porque en ellos se mezclan palabras, sonidos e imágenes. Así se nos aparecen los discursos en el siglo XXI a través de las formas multimedia que nos resultan ya tan familiares, como ha sido habitual también a lo largo de la historia. Por ello, la modalidad adoptada por los prisioneros de Camposancos para expresarse ratifica esa propensión comunicativa. Pese a las limitaciones, la pared se convirtió en la "imprenta de los presos", en el mejor vehículo de comunicación para expresar sus sentimientos, sus temores, sus ideas, sus pequeñas historias de vida. Simplemente, para convertir el muro en un intercambio dialogado de



**Figura 2.**- Graffiti de un hidroavión de guerra documentado en una de las paredes del centro.

voces distintas y superpuestas de los presos antiguos, de los que iban llegando, de los que nunca volvieron. No podemos recibir esos graffiti como un único mensaje sino como muchos, entendido esto en un sentido sincrónico pero también diacrónico. Los presos utilizaron la pared para dialogar y para interactuar con lo ya escrito y con lo que iba escribiendo, incluso con lo que podía llegar a escribirse. Y lo hicieron con un bagaje de conocimientos previos y de expectativas que nos vemos obligados a reconstruir si queremos extraer el sentido de esta escritura mural (Garfinkel 1964: 2), a pesar de la manifiesta ilegibilidad de parte de lo recuperado y de la “presencia silente” de los mensajes perdidos o no recuperados. Pero lo que no está también cuenta para el sentido final, aunque sea como déficit narrativo.

¿Por qué usaron los presos de Camposancos la pared como lugar de escritura? ¿Qué formas e instrumentos nos sirven para atribuir un determinado valor a lo escrito sobre ese soporte? Si respondemos a estas preguntas, intención de este apartado del trabajo, iremos de la mano de Habermas (1989: 19-26) para darle sentido a esos textos verbales y visuales grafiados en una pared. Como veremos, en el muro de Camposancos entrarán en colisión dos tendencias: una, el impulso del “yo”, que empuja al preso a dejar rastro de su presencia; otra, el impulso del carcelero que obliga al preso a escribir para controlar de ese modo “lo que sabe”.

La escritura mural cuenta con una larga historia. Ya desde la antigüedad, en forma de insultos o comentarios políticos, como nos recuerda Gándara (2002: 16-30). Los romanos eran, según esta autora, “graffiteros incurables”. Posteriormente, cuenta Bernal Díaz del Castillo, en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, que los hombres de Hernán Cortés le grabaron en las paredes de

su palacio el descontento por la paga que recibían. Un antiguo preso socialista italiano, Paul Valera (1899: 42), que pasó por varias cárceles de su país a finales del siglo XIX, afirmaba que la pared “es el libro de la chusma, porque se leen los ideales que no pueden nacer en el cerebro de los hidalgos”. Muchos brigadistas internacionales de la Guerra Civil Española dejaron recuerdo escrito o inscrito de su presencia en los muros internos de la iglesia del castillo de Castelldefels (González *et al.* 1996). Por tanto, no cabe duda que las paredes y los muros, públicos o no, han servido como vehículo de comunicación, de protesta y de reflexión.

Blume (1999: 169) distingue quince lugares exteriores en los que pueden realizarse graffiti: retretes, vestuarios, celdas, salas de espera de estaciones, marquesinas, cabinas de teléfono, ascensores, árboles y bancos de parques, mobiliario escolar, monumentos, edificios turísticos, muros exteriores de viviendas, pilares de puentes, señales de tráfico y transportes públicos. En nuestro caso, los muros internos del antiguo Colegio de Jesuitas de Camposancos, aun cuando se acercan al tercer lugar de Blume (las celdas), adopta el contexto discursivo de otros lugares susceptibles de ser escritos con graffiti: retretes, vestuarios, salas de espera, marquesinas, cabinas de teléfonos. El campo de concentración como lugar de reclusión y de vida adquiere funciones coyunturales similares a esos lugares en la existencia de los presos. La diferencia estriba en que el tiempo de espera es mayor, casi eterno, en los campos de concentración que en los otros espacios. El tiempo se detiene, se alarga con el periodo reclusivo.

La mayoría de los graffiti de Camposancos se encuentran en zonas comunes frecuentadas por los presos. Éstos estaban hacinados en el interior del antiguo Colegio de Jesuitas. En muchas ocasiones era difícil encontrar un lugar para sentarse o acostarse, por lo que aunque Blume cree que los graffiti de un lugar de reclusión se escriben o dibujan cuando el individuo está solo, no era fácil que eso ocurriera en Camposancos. Estos graffiti en centros concentracionarios tan masificados no tienen exactamente el mismo valor que los producidos en la soledad de una celda. Los presos no estaban jamás solos, por lo que sus graffiti se producían en presencia de otros presos, e, incluso, en presencia de sus vigilantes. Además, la situación por la que atravesaban los presos estimulaba la predisposición a escribir y a dibujar en las paredes. Los presos se en-

contraban en situación de espera continua. El no tener que hacer nada a diario, el encontrarse en una situación de abandono absoluto, generaba un escenario de *impasse* casi permanente, al modo de los graffitis que se escriben en otros lugares de espera, según la tipología de Blume.

La estancia en el campo de concentración generó en los presos un sentimiento de enfrentamiento con el lugar físico por el significado que tenía para la libertad de su existencia. Al modo como se grafía en los transportes públicos o en ciertos edificios como síntoma de rebelión hacia las instituciones, los presos grafieron en las paredes del colegio de Jesuitas para oponerse a su injusta reclusión a través de manifestaciones escritas en las paredes. La combinación de un deíctico y un verbo en pasado ("*Aquí estuvo...*"), uno de los graffitis más habituales, por sencillos, ha de verse como una prueba del paso de los presos por el campo, pero también como una muestra de los muchos que pasaron por él, convirtiéndose en testigos y víctimas del horror. Dejar como rastro el nombre era contemplado por los presos como una denuncia por un confinamiento dominado por condiciones infrahumanas. Haber estado allí, haber vivido en aquellas circunstancias los singularizaba. El hecho de que la existencia del campo o su paso por él no haya sido conocido y divulgado hasta época reciente dota a esas manifestaciones escritas –simplemente al conjunto de sus nombres en las paredes– de un significado añadido. Esos graffitis no se han leído durante décadas, seguramente porque ese era el destino al que estaban abocados dadas las condiciones históricas por las que atravesó el país con una larga dictadura por el medio.

Aun careciendo de momento de pruebas empíricas, sospechamos que ese grafiti ("*Aquí estuvo...*") o la simple firma del prisionero debió de ser, con mucho, el más empleado por los presos. En primer lugar, porque muchos de ellos no sabían escribir o lo hacían con muchas dificultades (como veremos por los ejemplos, su competencia escrita presenta muchas disfunciones), ya fueran ellos u otros los autores delegados de esos graffiti. Esta manifestación escrita, deíctico-verbo-nombre o simplemente un nombre, convenía a la condición de "escritura apresurada" propia del grafiti, pero sobre todo al deseo de marcar su territorio (Gándara 2002: 60). En general, los graffitis de Camposancos se caracterizan por su simplicidad. Ni los medios para escribir o dibujar eran los ideales, ni el periódico control que ejercían los soldados permitía detenerse en

la construcción discursiva de graffitis complejos. Esta es otra razón que explica la fragmentación discursiva que caracterizan a esa escritura.

Suponemos que no todos los presos escribieron en las paredes del campo de concentración, aunque la verdad es que no costaría nada pensar lo contrario. Los presos no tenían nada que hacer en ese recinto de reclusión. Lo habitual era que estuviesen quince días en el campo y después fuesen fusilados o fuesen clasificados y enviados a otros campos. La presencia y la inminencia de la muerte explican la abundancia de graffitis "*Aquí estuvo...*", con el nombre del autor como complemento. El deíctico y el verbo en pasado condicionan la interpretación de tan exiguo mensaje: "el que estuvo y ya no está, porque ha marchado o no existe". Los museos de los genocidios del siglo XX están llenos de este sencillo homenaje: un inventario de los nombres de las víctimas. A eso se anticipan ya los presos de Camposancos, los que escriben en las paredes sin "gesto institucionalizador", sino como un rito de autorrepresentación (Silva 1988: 15), de modo que la permanencia de esos mensajes en la pared sirviese para registrar eternamente al autor del grafiti.

## 6. La reconstrucción narrativa de los graffitis

Analizados y convertidos en problema de investigación, los graffitis de Camposancos tienen su origen en la Guerra Civil Española, que adquiere el valor de "conflicto narrativo". Antes del conflicto bélico, los presos eran seres humanos que habitaban un país que se quería libre y democrático. Y lo hacían en casas, que aparecen dibujadas de modo simple en las paredes. Son viviendas de trabajadores, con una balconada, dos ventanas y una puerta. Dibujos planos, sin perspectiva, como los seres humanos que las habitaban. Pero son graffitis que no abundan, porque el pasado lejano, feliz o no bélico no parece existir para los prisioneros.

En sus diferentes modalidades la guerra tiene una enorme presencia en las paredes de Camposancos. El conflicto ha estado y sigue estando. Mientras, los presos permanecen en el campo, pero la guerra aparece en su imaginario. Aviones que ascienden y que descienden, aviones que lanzan bombas, todas ellas individualizadas (Figura 3), aviones que se dirigen lateralmente hacia un objetivo, aviones mezclados con nombres y borradores, aviones en primer plano, grandes y rotundos. El avión ejerció un efecto sim-



**Figura 3.-** Graffiti con la representación de un bombardeo.

bólico sobre la población española. Es la primera guerra en la que se utiliza masivamente los aviones de combate. Muchos presos del campo eran asturianos y supieron lo que era sufrir bombardeos aéreos antes de las operaciones terrestres preparadas por los militares rebeldes en el frente del otoño de 1937. También vieron aviones de bombardeo en picado que lanzaban víveres u octavillas con mensajes de ánimo a la población. Lo que vemos dibujado por la mano de los presos es el terrible recuerdo y las consecuencias de la Guerra Civil en el aire, y también en el mar, porque en algunos “textos visuales” quedan dibujadas algunas de las escenas navales que los presos contemplaron o en las que participaron. Por tanto, esos graffitis bélicos en forma de “textos visuales” dotan de sentido a una experiencia personal y colectiva que ha sido vivida y sufrida por los presos. Para Benjamin (1991 [1936]) la narración es un medio para comunicar cualquier experiencia, pero también para actualizarla en el propio acto como experiencia de aquellos que la reciben. En una pequeña comunidad (casi cinco mil presos, aun cuando de modo simultáneo), esos graffitis de aviones sobrevolando en el imaginario colectivo funcionaban como forma material de la memoria, como un relato conmemorativo de la causa de su reclusión, que no era otro evento que un enfrentamiento bélico. Incluso un preso dibuja nada más que una casa sobre la que cae una bomba. Quizá “su” casa y “su” bomba, en un ejercicio máximo de singularización de la experiencia propia con el deseo de extenderla a todo el colectivo de presos, que hubo de pasar por situaciones bélicas muy similares.

Por tanto, la guerra funcionaba para los presos como “conflicto narrativo”. Ellos estaban allí presos a causa de la derrota de su ejército. Esta situación los alejaba de su lugar de procedencia, que en oca-

siones aparece grabado en las paredes. Como hubo presos catalanes, leemos entre los graffitis una referencia a “Barcelona”, símbolo de la penúltima resistencia republicana. Como los hubo asturianos, gallegos, cántabros, vascos, valencianos o castellanos, leemos “Gijón”, “Oviedo”, “Galicia”, “Pontvedra”, “Santander”, “Baracaldo”, “San Sebastián”, “Valencia” o “Albacete”. La verbalización del lugar de origen funciona también como un mecanismo de abstracción de la situación presente. Pensar en el lugar de origen es pensar en la casa (“mi pueblo... que es mi casa”, escribe otro preso), en la red de sociabilidad más próxima, en el inicio del camino propio, en el sitio a donde el preso quisiera regresar. Por eso, la abundancia de nombres de presos unidos a su dirección particular. Los lugares de procedencia hubieron de originar cientos de intercambios comunicativos entre los presos, a través de los cuales verbalizaron y visualizaron el significado pragmático de su procedencia en esas circunstancias represivas y conocieron el origen de otros presos a los que unió unas claves identitarias semejantes, como para llegar a constituir una comunidad. En este sentido, un graffiti reproduce claramente esta idea: como fondo, un campesino ara un campo con la ayuda de un burro; como figura, aparece descrita su identidad con el conjunto de sus datos personales acompañados de la ciclópea imagen de un hombre subido a un carro.

En todo caso, el grueso de graffitis está centrado en el paso por el campo de concentración de Camposancos. Algunos son simples referencias al ingreso, a la estancia en el campo de concentración o a la salida, si era el caso. Así, se recoge la fecha de entrada en el recinto (“José Luis Bau ingresó en este el 27-1-39”) o su posterior salida (“Y salió el 18 del 5-1939”), consiguiendo que el discurso asuma una condición de marca cronológica, no sólo para el locutor sino también para cualquier alocutario (“cuándo saldrá”, se pregunta un preso a sí mismo que escribe también para los demás). El tiempo de estancia se convierte en una referencia para otros presos que pueden realizar sus propias previsiones en función de sus antecedentes, de otros argumentos vitales y contextuales o de la suerte por la que atraviesan sus compañeros (“falleció”, se lee en un incompleto graffiti).

En su estudio clásico de los años veinte del pasado siglo, Propp (1981) clasificó siete personajes básicos en un extenso corpus de cuentos rusos. Entre ellos, eran básicos los “héroes” y los “agresores”.

Si los presos funcionan como los “héroes”, los soldados y los falangistas que controlaban el campo y a sus presos actúan como “agresores”. Son los principales sujetos de la fábula representada en las paredes de Camposancos. Héroes y agresores enfrentados en el recinto físico, con funciones obviamente diferentes. Este enfrentamiento explica que los “agresores” recurriesen a la pared para ejercer cierta actividad en relación al eje que ellos narrativamente controlaban: el del *poder* (Greimas 1973). Así, sin ser frecuentes, entre los graffitis conservados el del “yugo y las flechas”, símbolo del partido político fundado por José Antonio Primo Rivera, remite en primer lugar a la cultura clásica, y expresamente a Virgilio. El yugo es el símbolo de la cultura agraria y las flechas lo son de la guerra. Ambos símbolos se incorporaron posteriormente a la cultura hispánica de la mano de la fusión de reinos llevada a cabo por los Reyes Católicos, una muestra de la importancia que los mensajes icónicos comenzaron a tener ya a partir del Renacimiento. En cualquier caso, en el texto fragmentario de las paredes de Camposancos el “yugo y las flechas” son las marcas del oponente con el que el “héroe” va a sostener un combate mortal (Frye 1977: 246-247). Ese combate se percibe también en la obligación que terminaron por sentir los vigilantes del campo para ocupar parte del territorio mural que se exponía a ser totalmente apropiado por los presos. Así, los vigilantes se intercambiaron avisos (“*Camaradas de este puesto hacer la guardia con precaución que antes de vosotros guardia la ice yo con todo Corazon. Camarada Doroteo*”) e incorporaron noticia de su ingreso en el pelotón de soldados a cargo del control del campo (“*Alfonso Rios ingresa en este pelotón...*”).

Uno de los ejes narrativos más fructíferos en los relatos es el del *deseo* (Greimas 1973), que en el caso de los presos de Camposancos adquiere forma humana (la mujer o la novia a la que se le escribe “*te quiero*” en los muros) o se idealiza en forma de deseo presente y constante (la salida del campo en libertad: “*el día que salga*” o “*cuando salga*”, escriben algunos presos en los muros en forma de graffitis parcialmente recuperados). Así, siguiendo el modelo actancial de Greimas, el sujeto narrativo (los presos) con su ayudante (otros presos) se enfrenta a su oponente (los soldados/represores) para intentar conseguir un objeto (la libertad y el reencuentro con los suyos), para lo que un destinatario (los militares franquistas) le obliga a realizar una serie de acciones durante su reclusión que lo rein-

tegren en la sociedad (destinatario). Este modelo actancial de Greimas funciona como una estructura de narratividad que subyace de forma estable en muchos discursos, y que resulta válido para defender nuestra hipótesis respecto de los graffitis de Camposancos. Frente a los graffitis analizados por Gándara (2002: 61) en los que hay presente un locutor y un alocutario (“*Candela: te amo. Fede*”), éstos de Camposancos carecen habitualmente de destinatario explícito (“*te quiero. Jonnas*”), convirtiéndose el mensaje final (“*te quiero*”) y la identidad del autor a través de su firma (“*Jonnas*”) en los dos rasgos significativos del enunciado. Como en este tipo de graffitis escritos en muros públicos prima el objetivo de que el destinatario identifique al autor, el hecho de ser escritos en muros privados como en el caso de los graffitis de Camposancos reconduce su sentido. Desaparece mayoritariamente la referencia al destinatario (aun cuando en algunos graffitis encontramos nombres de posibles destinatarias como “*Teresa Janer*” o “*Velén González*”), que jamás podrán leer ese mensaje, y se busca un enunciatario posible que, en este caso, no es otro que el colectivo de presos, que asumirá el “deseo” del locutor como propio, reactualizando en sus propios discursos murales ése u otro mensaje parecido o, simplemente, asumiendo ese “deseo” como un elemento componente del conocimiento compartido por la comunidad de presos.

Con todo, en muchos graffitis encontramos productos de las actividades comunes que los presos realizaron durante el periodo carcelario. La mayor parte de ellos se refieren a actividades más o menos intelectuales: escribir cartas o pequeñas dedicatorias, operaciones matemáticas, calendarios, secuencias textuales dirigidas en diferentes tonos a otros presos, algunos dibujos con cierta técnica e, incluso, un poema. Este corpus material conservado en la pared, una mínima representación de lo que en realidad habitualmente producían, permite reconstruir parte de la vida de los presos en el interior de la prisión. Caffarena (2005: 115) sostiene que “la lectura y la escritura representan indudablemente para los internos los instrumentos más eficaces para luchar contra el embrutecimiento, para mantener alerta el espíritu crítico y la agilidad mental frente a la dura prueba de la esclerosis carcelaria”. Ante la ausencia de libros y las pocas posibilidades para escribir en el interior del campo, la pared ocupó el espacio físico de lugar de pruebas, de borrador y de pizarra, en el cual los presos se ejercitaron en cier-

tas actividades intelectuales “útiles” para su vida carcelaria. Las operaciones matemáticas, sobre todo sumas, servían para determinar los días de condena que iban cumpliendo, para contabilizar los presos que por allí pasaron o para registrar los que murieron. Estas operaciones sumatorias se ayudaban de graffitis-calendarios, “realizados para medir el tiempo”, ya que los presos “no debían disponer de ningún otro medio para establecer la duración de su estancia” (González *et al.* 1996: 145).

La correspondencia epistolar adquiere una significativa importancia para los presos. “*Querido amigo. Me alegraré que al recibo de esta te encuentres bien de salud, bueno yo asta la fecha bien de salud como yo asta la fecha bien sin novedad. Sin mas que ya estoy emcabronao de tanta...*”, leemos en un borrador-carta conservado entre los graffitis de Camposancos. En el interior de un lugar de reclusión, la carta es el consuelo más grande para los prisioneros (Albertario 1900: 25), a pesar de que el funcionamiento de la censura con la producción escrita personal del preso se ejerce desde un control riguroso sobre la comunicación real final. Tan o más desquiciante resulta el ejercicio represivo del racionamiento de las comunicaciones con el exterior (Caffarena 2005: 118). Muchas cartas que los presos escribían en los recintos penitenciarios no se entregaban jamás a sus destinatarios, al considerar las autoridades que el bloqueo epistolar era una forma más de castigar al preso. Como afirma Artières (2005: 136) en su trabajo sobre las prisiones de finales del siglo XIX, se escribió “en los muros de la prisión, en los cuadernos de los reclusos, sobre el propio cuerpo de los detenidos, una novela colectiva cuyos distintos capítulos fueron redactados en paralelo prácticamente en toda Europa”. En esa novela, a la que se refiere Artières, los individuos encarcelados “no eran más que los copistas”, ya que “el verdadero autor era la propia institución carcelaria” que utilizó una nueva estructura carcelaria para ejercer una nueva vigilancia más rigurosa sobre el preso: “a partir de ahora, lo indispensable es leerlo todo”. Por eso, los muros de los campos de concentración y de las celdas funcionan como “pizarras”, en las que “el delincuente escribirá su nombre, el de sus cómplices, sus delitos, su vida”. Por ello, y siguiendo a Artières, estos graffitis son “como el producto gráfico en que se ha convertido el universo carcelario”, de modo que se permite que los presos escriban en ese lugar “al abrigo de la mirada del omnipresente guardián”.

Ya Foucault (1975: 194) había contemplado el uso que se podía extraer de la escritura personal en los lugares de reclusión aplicando métodos de descripción, objetivación y examen. En las instituciones disciplinarias, la escritura es un mecanismo de aprendizaje y adiestramiento. Para las autoridades penitenciarias ver a los presos escribir en los muros suponía una afirmación de su crimen, de su delito. Es el propio campo de concentración el que consigue generar escritores y producciones escritas “sistematizadas”. Así, el preso “se convierte en un individuo a quien conocer”, investigación que no se ha realizado durante su proceso judicial militar con la cual se habría podido fundamentar mejor la sentencia. Es ahora, como condenado, como el preso adquiere a ojos de las autoridades una concepción novedosa como “delincuente”, de modo que queda convertido en un “objeto de saber posible” (1975: 254-255). “*Aquí purgarás las penas que no tengas*”, escribe uno de los presos de Camposancos, reconociendo por un lado ese valor de “purificación” que el régimen franquista ejercía con sus prisioneros (cf. Falquina *et al.*, en este dossier) y, por otro, la inocencia judicial con la que se autocontemplaban ellos mismos. En otras manifestaciones escritas de los muros, se suceden las dedicatorias (“*Para un maricón...*”), un formato textual próximo a la carta, pero que se caracterizan por un uso perlocutivo de la lengua convirtiendo el texto en un regalo en forma de recuerdo para el interlocutor (Rodríguez Gallardo 2008), que, a veces, adoptan un tono en el que la ironía funciona de sustituto de las muestras de afecto (“*Pola es el borrego... que debajo la copa del mismísimo cielo...*”). En cualquier caso, se comprueba que la pared ejercía de pizarra para los presos, y en ella ensayaban en el conocimiento de formatos textuales apropiados para su condición subordinada. Es por eso que las paredes están llenas de inicios epistolares: “*Queridos padres y hermanos*” o “*Queridos hijos*”. Suponemos que estos borradores alguna vez se convirtieron en escritos de papel, otra cosa es que llegasen a su destino. Si no fuese así, los fragmentos de Camposancos son, de momento, la única prueba de que los presos del campo escribieron mucho a sus familias.

Finalmente, haremos referencia a los dos graffitis recuperados que muestran una mayor sofisticación: uno de ellos es un retrato de perfil con dos rostros superpuestos (Figura 4), el otro es un poema. Como señala Gándara (2005: 247) al respecto de un graffiti-plegaria con un esgrafiado muy laborioso



Figura 4.- Dos caras.

encontrado en la cárcel de Caseros de Buenos Aires, “la materialidad de la escritura constituye una parte importante del mensaje”, de modo que la complejidad del acabado de esos graffitis remite a un esfuerzo máximo por completar una obra cuya finalización supone una suerte de “expiación”. El primero de esos graffitis manifiesta la imagen-prototipo del preso contemplado por sus compañeros: es un compañero captado en la situación de espera habitual del confinado. El segundo, el poema (Figura 5), es un violento alegato contra la situación de los presos en la España de Franco: “*Un día sali de casa/sin saber si volveria/pues una guerra cruel/en España se encendio/Y despues de muchas penas/y de mil calamidades/ha los tres años de guerra/ganaron los nacionales./Al acabar la guerra/entre ratas nacionales/otra cruel empezó en campos y carceles/Esta otra mas tremenda,/y ademas sin piedad/pues se castiga ha los hombres/con toda la iniquidad/Bata-llones de castigo/cárceles nacionales/es lo que espe- ra ha la jubentud/en una España de «Nacionales»*”. Este graffiti resume algunas de las ideas expuestas a lo largo de esta parte del trabajo. El preso escribe

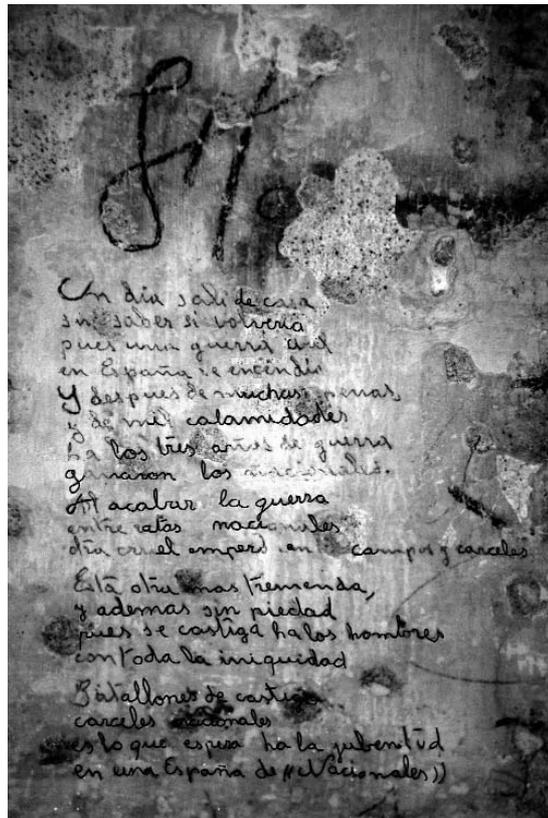


Figura 5.- Poema (reconstruido).

en la pared con conciencia de vivir un viaje a ninguna parte (“*Un día sali de casa/sin saber si volveria*”), hasta que el conflicto (“*una guerra cruel*”) confirió a ese viaje un cambio de rumbo inesperado y violento (“*se encendio*”), que provocó un vía crucis vital (“*después de muchas penas/y de mil calamidades*”), que terminó mal para él (“*ganaron los nacionales*”). Pero ese conflicto bélico, como ya más arriba hemos apuntado, no ha acabado, sino que ha empezado otra guerra “*cruel en campos y cárceles*”, “*mas tremenda y además sin piedad*”. Es una guerra basada en el “castigo” para los detenidos a través de “*bataillones*” y “*cárceles*”, porque como señalaba el personaje de don Luis de las *Bicicletas son para el verano* con el fin de la guerra lo que ha llegado es la victoria, eso “*es lo que espera ha la juventud/en una España de Nacionales*”. Con una deficiente e irregular competencia gráfica, el autor de este imperfecto poema apunta las claves por las que se rigió la política de venganza del régimen franquista sobre los vencidos.

Es un texto que simula conceder a la pared una aparente condición de máxima libertad para el dete-

nido privado. En realidad, esa aparente libertad formaba parte del engranaje represivo establecido por la institución penitenciaria franquista. Las paredes terminan por convertirse “en un lugar de recogida de datos, pero sobre todo, en un vasto taller de escritura”, de modo que “la escritura personal va a reemplazar progresivamente al panóptico como sistema de vigilancia” (Artières 2005: 139). Qué mejor vigilancia que supervisar la escritura personal producida por los presos, en la mayor parte de los casos pequeños fragmentos biográficos contemplados con sumo interés por los vigilantes. En un estudio citado por Foucault sobre las cárceles francesas durante el siglo XIX, se revela cómo la institución penitenciaria genera espacios aparentemente libres para escribir, entre ellos los muros de la celda o los cuerpos de los compañeros, pero el control “se ejerce de espaldas a la población penitenciaria durante las visitas, los paseos, las audiencias” (Foucault 2000: 140). De este modo, son los propios prisio-

neros los que escribiendo en las paredes están levantado registro de su paso por el campo y, así, aportando informes de uso interno para sus vigilantes.

Pero también para nosotros la lectura y el análisis de un poema completo conservado tras casi setenta años de ser escrito en un muro interno de un campo de concentración presentan una significación añadida. Porque ese esfuerzo por transmitir en unos pocos e intensos versos la historia de un preso como paradigma de la historia de otros muchos presos que coincidieron en aquel centro de reclusión se materializa en un proceso físico que debió de concebirse como un proceso laborioso de escritura sobre la pared durante horas de trabajo, respetando las reglas secuenciales de una estructura poemática más o menos canónica. He aquí la impactante belleza de la contemplación de este graffiti en el documental *Memorial de Camposancos*. He aquí la significativa riqueza de incorporar la escritura mural en cautividad a nuestro patrimonio escrito colectivo.

## NOTAS

1. Traducido del gallego.
2. Traducido del gallego.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL, G. (2007): *Análisis crítico de textos visuales*. Síntesis, Madrid.
- AGRAMUNT, F. (2005): *Arte y represión en la Guerra Civil Española. Artistas en checas, cárceles y campos de concentración*. Comunidad de Castilla y León, Salamanca.
- ALBERTARIO, D. (1900): *Un Anno de Carcere: 2557*. Ufficio dell'Osservatore cattolico, Milán.
- ARTIÈRES, P. (2005): La prisión de finales del siglo XIX: una máquina grafómana. *Letras bajo sospecha. Escritura y lectura en centros de internamiento* (A. Castillo Gómez y V. Sierra Blas, eds.), Ediciones Trea, Gijón: 135-163.
- BENJAMIN, W. (1991 [1936]): El narrador. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid.
- BLUME, R. (1999 [1985]): Graffiti. *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios* (T. Van Dijk, ed.), Visor, Madrid: 167-180.
- CABEZAS, J.A. (1975): *Asturias: Catorce meses de guerra civil*. G. del Toro, Madrid.
- CAEIRO, A.; GONZÁLEZ, J.A.; DE SAA, C. (1995): *Aillados*. Irindo, Vigo.
- CAFFARENA, F. (2005): Condenados a escribir. Cartas y recuerdos del establecimiento penitenciario de Finale Ligure (1864-1965). *Letras bajo sospecha. Escritura y lectura en centros de internamiento* (A. Castillo Gómez y V. Sierra Blas, eds.), Ediciones Trea, Gijón: 107-133.
- FRYE, N. (1977): *Anatomía de la crítica*. Monte Ávila, Caracas.
- FOUCAULT, M. (2000 [1975]): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, Madrid.
- GÁNDARA, L. (2002): *Graffiti*. Eudeba, Buenos Aires.
- GÁNDARA, L. (2005): Voces en cautiverio. Un estudio discursivo del graffiti carcelario. *Letras bajo sospecha. Escritura y lectura en centros de internamiento*, (A. Castillo Gómez y V. Sierra Blas, eds.), Ediciones Trea, Gijón: 237-255.
- GARFINKEL, H. (1964): Studies on the Routine Grounds of Everyday Activities. *Studies in Social Interaction* (D. Sudnow, ed.), The Free Press, Nueva York, 1972: 1-30.
- GONZÁLEZ, A.; GONZÁLEZ, M.; PINOS, N. (1996): *Els grafits de les Brigades Internacionals de L'església del castell de Castelldefels (1938-1939)*. Diputació de Barcelona.
- GREIMAS, A.J. (1973): *Semántica estructural*. Gredos, Madrid.
- HABERMAS, J. (1989): *Teoría de la acción comunicativa: Complementos y estudios previos*. Cátedra, Madrid.
- LARUELO, M. (1999): *La Libertad es un bien muy preciado*. Edición del autor, Gijón.
- LEVI, P. (1958): *Se questo è un uomo*. Einaudi, Turín.
- MAINGUENEAU, D. (2002): Problèmes d'ethos. *Pratiques*, 113-114: 55-67.
- NOYA, J. (1996): *Fuxidos*. Xerais, Vigo.
- PROPP, V. (1981): *Morfología del cuento*. Fundamentos, Madrid.
- RODRÍGUEZ GALLARDO, Á. (2007): Una manifestación de escritura cotidiana en español. Las dedicatorias. *Hesperia*, 10: 163-188.
- SILVA, A. (1988): *Graffiti. Una Ciudad Imaginada*. Tercer Mundo Editores, Bogotá.
- VARELA, P. (1899): *Dal cellulare a Finalborgo*. Tipografia degli Operai, Milán.