



LECTURAS FEMINISTAS EN EL CÓMIC AUTOBIOGRÁFICO CONTEMPORÁNEO

ELENA MASARAH REVUELTA

Universidad de Zaragoza

Fecha de recepción: 5 de septiembre de 2016

Fecha de aceptación: 17 de octubre de 2016

RESUMEN

El presente ensayo tiene como objetivo ofrecer una panorámica de algunas de las obras más importantes que se han realizado en el mundo del cómic autobiográfico desde una perspectiva feminista. De este modo, el análisis parte del *Persépolis* de Marjane Satrapi, que se configura como un hito esencial para comprender la expansión de la autobiografía y la memoria personal a través de la novela gráfica. El relato hace especial hincapié en los trabajos realizados por mujeres, desde las pioneras del *underground* como Aline Kominsky-Crumb o Joyce Farmer hasta dibujantes del calado de Julie Doucet, para acabar finalmente con una de las autoras más aclamadas del cómic autobiográfico contemporáneo: Alison Bechdel.

Palabras clave

Cómic, novela gráfica, autobiografía, feminismo, *underground*.

ABSTRACT

The present essay shows a panoramic view about some of the most important autobiographical comics made from a feminist perspective. The analysis starts with Marjane Satrapi's *Persepolis*, configured as an essential landmark to understand the expansion of autobiographies and private memories through graphic novels. Made-by-women works are specially considered, from pioneers in underground comix such as Aline Kominsky-Crumb or Joyce Farmer to relevant cartoonists as Julie Doucet. Finally, it is finished with one of the most acclaimed authors in contemporary autobiographical comic: Alison Bechdel.

Keywords

Comic, graphic novel, autobiography, feminism, underground.

78

Una de las más relevantes características que la novela gráfica ha desarrollado como movimiento¹ es la pujanza de las autobiografías, las memorias familiares y las historias sobre la vida real y cotidiana, unas temáticas donde las mujeres, que apenas habían participado del cómic tradicional, han brillado con luz propia. Y lo han hecho, además, contando relatos que muchas veces han tenido lugar en paisajes remotos y exóticos —desde Irán hasta Israel o Costa de Marfil— aunque, como señala Santiago García, pasados por el filtro de occidente mediante el lenguaje propio de la historieta (2010: 253-254).

Cuando Marjane Satrapi publicó *Persépolis* (*Persepolis*, 2000-2003) nadie podía imaginar que se iba a convertir en una de las más exitosas autoras de las que han transitado por este género. Su cómic narra la vida de la propia Satrapi desde su niñez en Teherán, en el contexto histórico del Irán de la revolución de 1979, hasta su entrada en la vida adulta tras su exilio en Europa. Todo ello desde el punto de vista de una niña que es testigo de los cambios sociales y políticos de su país y que, además, ha sido educada a la manera occidental en una familia de ideología progresista. Uno de sus grandes objetivos era, precisamente, demostrar a los occidentales que esas experiencias y actitudes izquierdistas de su familia en Irán, y que nosotros consideramos extraordinarias, son en realidad más comunes de lo que solemos pensar.

Se puede considerar, tal vez, que *Persépolis* fue la primera obra que siguió de manera significativa la senda abierta por Art Spiegelman; no en vano, la propia Satrapi suele mencionar a *Maus* (*Maus: A Survivor's Tale*, 1986-1991)² como su primera inspiración. Ello explica, desde perspectivas como la de Hillary L. Chute, que *Persépolis* se pueda analizar como una obra que tiende puentes entre los testimonios de Spiegelman y Joe Sacco, situados

LA AUTOBIOGRAFÍA EN LA NOVELA GRÁFICA: *PERSÉPOLIS* O EL NACIMIENTO DE UN HITO

1. Dado que no es el objetivo de este ensayo analizar el fenómeno de la novela gráfica, para su mayor comprensión y conocimiento acerca de su desarrollo recomendamos la obra de Santiago García (2010).

2. *Maus: A Survivor's Tale* —que narra las experiencias del padre de Spiegelman como judío polaco y superviviente del Holocausto— fue inicialmente un cómic serializado en la revista *Raw*, pero posteriormente se publicó en dos partes: *My Father Bleeds History* (1986) y *And Here My Troubles Began* (1991). Finalmente, se integró en un único volumen.

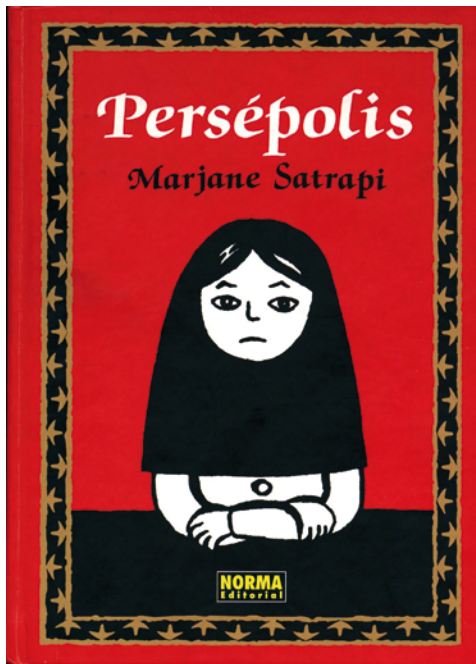


Fig. 1. Cubierta de *Persépolis* en la edición española a cargo de Norma Editorial.

en contextos bélicos, y los de muchas de las autoras norteamericanas, más orientados a historias traumáticas ambientadas en la infancia. Mientras que Sacco y Spiegelman se presentan a sí mismos como narradores visibles de sus propias historias, los trabajos de Satrapi y otras autoras están conducidos por sus propias experiencias y traumas, de manera que la visualización de su propio desarrollo construye una experiencia también política, pues reclaman un espacio de resistencia en el discurso público para temas que normalmente se destinan a la esfera privada (Chute, 2010: 135-141). En consonancia con las reflexiones de Chute, quizá una de las ideas más interesantes que se pueden extrapolar del trabajo de todas esas autoras —y que veremos a lo largo de este texto— es que existen muchas maneras gráficas de representar las experiencias personales, en general, y el trauma, en particular: desde las más explícitas hasta las meramente sugerentes; desde las que utilizan la narración cronológica clásica hasta aquellas otras de estructura más libre.

En definitiva, *Persépolis* es considerada hoy en día un hito de la novela gráfica por muchas razones. Entre ellas, su estilo, con el que planteó que esos traumas personales e históricos no tenían que ser necesariamente traumáticos desde un punto de vista visual: su aparente simplicidad gráfica se combina con una extraordinaria complejidad emocional y política. Pero, además de todo ello, la obra de Satrapi ha alcanzado mucha más atención internacional que cualquier otra novela gráfica de su tiempo —se ha traducido a unos veinticinco idiomas— y ha llegado a vender miles de ejemplares, antes, incluso, de su exitosa³ adaptación al cine de animación en 2007. Y, por último, no podemos olvidar su interesante lectura en clave feminista. A pesar de que la propia Satrapi rehúye de la etiqueta y prefiere denominarse humanista,⁴ su

3. La película de *Persépolis*, codirigida y coescrita por la propia Satrapi, fue estrenada en el Festival de Cannes de 2007, donde ganó el Premio Especial del Jurado. Además, en Francia consiguió dos premios César a Mejor Primer Film y Mejor Adaptación y en Estados Unidos estuvo nominada a los Oscar en la categoría de Mejor Película de Animación. A pesar de todos estos reconocimientos, en España la película se estrenó con una distribución más bien reducida, como señala José Antonio Serrano: solo cuarenta salas de todo el país la proyectaron (ocho de ellas en versión original) frente a las casi doscientas salas que sí lo hicieron en Francia. Datos extraídos de www.guiadelcomic.com

4. «No soy en absoluto una feminista. Estoy contra la estupidez, y tanto si viene de hombres como de mujeres eso no cambia nada. Si significa [el feminismo] que mujeres y hombres son iguales, entonces vale, ciertamente soy feminista. [...] yo apuesto por la humanidad y el humanismo, es mucho mejor que hablar de “conjunto de mujeres” y de “conjunto de hombres”, o, no sé, “conjunto de hermafroditas” [...]» (Ghadishah, 2008).

obra sí puede considerarse feminista en tanto que las mujeres protagonistas de la historia son personajes multidimensionales, bien descritos, con sus propios deseos y conflictos internos; en una palabra: imperfectas. Para Hillary L. Chute, el contenido feminista de su obra está más que claro:

La protagonista, de seis años, está rotundamente segura de que es «la última profeta»; se imagina a sí misma frente a los anteriores profetas, todos ellos hombres, quienes en conjunto se preguntan: «¿Una mujer?», mientras ella sonríe, envuelta en luz (2010: 242).

La siguiente obra de Marjane Satrapi volvió a ahondar en su memoria a través, esta vez, de la relación de las mujeres de su familia. *Bordados* (*Broderies*, 2003), tal vez su obra más personal, está ambientada de nuevo en Teherán, en su propia casa, pero en esta ocasión Marjane ya no es tan niña. Acompañada de su abuela y de otras siete mujeres de distintas generaciones, el cómic retrata toda una serie de conversaciones que se desarrollan en ese espacio de libertad femenino que se consigue en la intimidad del hogar, cuando los hombres duermen la siesta. En ellas tratan temas como el amor, el sexo y el matrimonio de un modo intimista, sincero y libre, rompiendo tabúes y tópicos de la condición particular de las mujeres iraníes en contraposición a la situación de las mujeres en Occidente.

Lo cierto es que el éxito de Satrapi abrió la puerta a la proliferación de obras autobiográficas, y de ese modo numerosas autoras —en algunos casos, muy influidas por la obra de la iraní— se lanzaron a contar historias desde la intimidad de sus memorias o desde el dinamismo que puede aportar la vida cotidiana. Son los casos, por ejemplo, de la israelí Rutu Modan, quien consiguió un gran reconocimiento con *Metralha* (*Exit Wounds*, 2006), un cómic donde descubre una Tel Aviv desconocida para el gran público occidental; y, también, de la libanesa Zeina Abirached, cuyo recuerdo personal del Beirut de los ochenta en *El juego de las golondrinas* (*Mourir Partir Revenir. Le jeu des birondelles*, 2007) siguió

más de cerca los pasos de Satrapi, especialmente en lo gráfico. En algunas de estas obras, la figura materna resulta ser esencial, como son los casos de *Mi madre era una mujer hermosa* (*Meine Mutter war Eine Schöne Frau*, 2006), de la sudafricana Karlien de Villiers, quien revive su infancia en la Suráfrica de la descomposición del apartheid, o *Por nuestra cuenta* (*We Are On Our Own*, 2006), de Miriam Katin, donde cuenta la fuga desde Budapest que emprendieron su madre y ella en 1944, huyendo de los nazis, primero, y de las tropas soviéticas, después. Esta obra, realizada por una Katin de casi setenta años, se aleja generacionalmente de las anteriores pero, sin embargo, supone un nuevo espacio de expresión de la memoria femenina en un contexto bélico como la Segunda Guerra Mundial, retratada la mayor parte de las veces desde la óptica de los soldados.

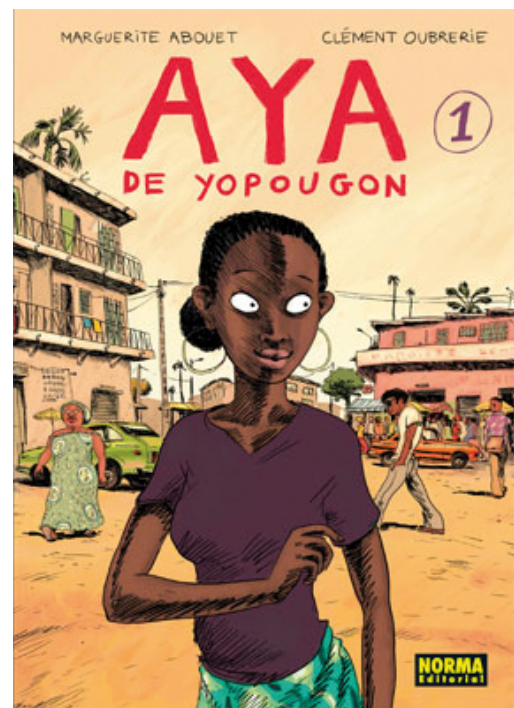


Fig. 2. Cubierta del primer tomo de *Aya de Yopougon* en la edición española a cargo de Norma Editorial.

De esos mismos años es también la obra de la marfileña Marguerite Abouet, caracterizada por un cariz mucho más liviano. En 2005 publicó *Aya de Yopougon*, el primero de una serie de seis álbumes donde retrata la vida cotidiana a finales de los años setenta y principios de los ochenta en el lugar de su infancia,

Yopougon, un barrio popular de Abiyán, capital de Costa de Marfil. De tintes más comerciales que sus predecesoras, al gusto del cómic francés, *Aya de Yopougon* cuenta de forma alegre y desenfadada la historia de la guionista, con el objetivo claro de alejar la visión occidental de África como un lugar lleno de tragedia y miseria: muy al contrario, muestra un crisol de personajes con diferentes mentalidades, una vida cotidiana llena de fricciones entre tradición y modernidad, cuyo máximo exponente se refleja en la situación de las mujeres marfileñas; pero también es una obra llena de diversión y colorido. Comparte con *Persépolis* —y otras obras similares— una característica que ya señalábamos anteriormente: filtran las experiencias personales de sus autoras a través de la mirada occidental, y específicamente de la francesa, lo que las hace mucho más accesibles y agradables de consumir. En palabras de Santiago García, «el sabor es oriental, pero la receta es indiscutiblemente francesa» (2010: 253).

EL UNDERGROUND: LA CUNA DEL CÓMIC AUTOBIOGRÁFICO, FEMINISTA Y MILITANTE

81

Hemos comenzado este texto con una obra capital de la autobiografía y su importante repercusión en el mercado de la novela gráfica. Hasta aquí hemos tenido presentes muchas de las obras producidas en ese mercado europeo, principalmente en el ámbito francobelga, que han tenido la memoria personal femenina como centro de la historia. Sin embargo, llegados a este punto, resulta esencial indicar que el verdadero germen de la autobiografía, que a la postre ha sido el cimiento en la construcción de la novela gráfica (García, 2010: 154 y ss.), se encuentra en el movimiento del *comix underground* estadounidense de los años sesenta y setenta. Con Robert Crumb a la cabeza, este tipo de cómic respondía a dos características principales: la primera es que la mayor parte eran autoediciones, es decir, no se publicaban bajo la directriz de ninguna editorial; y la segunda es que no tenían limitaciones censoras, puesto que se publicaban sin el sello del *Comics Code*, creado para regular el contenido de los *comic books* infantiles y juveniles. El resultado fue un movimiento sin restricciones comerciales de ningún tipo y sin censura: de este modo, uno de sus objetivos fundamentales, la rebelión contra la moral, se llevó a cabo utilizando el sexo y las drogas como temas recurrentes.

Pero en lo que aquí respecta, lo más relevante que introdujo el *underground* fue la autobiografía. La obra que se considera iniciadora de este género es *Binky Brown conoce a la Virgen María* (*Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, 1972) de Justin Green, una memoria de adolescencia cuyo tema central es la ansiedad sexual de su protagonista. Sin embargo, quien posteriormente desarrolló la autobiografía hasta hacerla verdaderamente significativa, sobre todo entre las mujeres del cómic, fue Aline Kominsky-Crumb, en quien tuvo

un peso decisivo la propia obra de Green. Se podría decir que Justin Green inició el género pero Aline Kominsky-Crumb lo amplió hasta incluir las experiencias y los trabajos de muchas otras mujeres. De hecho, su estilo desinhibido en cuanto a las representaciones de su propia sexualidad inspiró a autoras de la categoría de Phoebe Gloeckner, Lynda Barry o Alison Bechdel, pero a la vez ha sido tremendamente criticado hasta ahora, bien por su estilo «primitivo», bien por lo excéntrico y explícito de su contenido sexual.

Dado que Kominsky-Crumb ha estado escribiendo sobre el lado oscuro de su propia sexualidad durante al menos cuatro décadas, no es una sorpresa que su trabajado haya sido ignorado. Su decepcionante acogida contrasta notablemente con la de su marido, el dibujante Robert Crumb, quien ha sido canonizado exactamente por escribir sobre el lado oscuro de su propia sexualidad torturada (Chute, 2010: 30-31).

82

La lucha de las mujeres en el *comix underground* estuvo muy conectada con ese feminismo de los setenta que criticaba la misoginia en la propia izquierda, y que tenía también su reflejo en el ámbito del cómic contracultural. Ello incitó a las autoras a establecer su propio espacio de trabajo donde explorar sus intereses artísticos y donde organizarse en colectivos, que ponían a las mujeres, a sus problemas y a sus inquietudes en el centro de un medio caracterizado por su masculinización histórica. En 1970, Trina Robbins organizó el primer *comic book* enteramente producido por mujeres, titulado *It Ain't Me, Babe*, y en 1972 surgieron otros dos: *Tits & Clits Comix* (1972-1987), que codirigieron Joyce Farmer y Lyn Chevely, y el más longevo e importante de todos ellos, *Wimmen's Comix*, publicado desde 1972 hasta 1992. Este último estaba organizado por el *Wimmen's Comix Collective*, inicialmente un grupo de diez mujeres —con la propia Trina Robbins a la cabeza— entre quienes rotaba la dirección en cada número, aunque cabe señalar que el editor —entendido aquí como la figura del *publisher*— era un hombre, Ron Turner.

Estas revistas no solo consolidaron el cómic feminista, sino que se puede reconocer en ellas ese



Fig. 3. Fotografía tomada en una exposición de *Wimmen's Comix* en 1975. De izquierda a derecha: Becky Wilson, Trina Robbins, Shelby Sampson, Ron Turner (*publisher*), Barb Brown, Dot Butcher. Sentadas: Melinda Gebbie, Lee Marrs. Imagen sin acreditar extraída de: Robbins, Trina (27 de noviembre de 2012). «Fear of Blogging Joins the Fashion Police». En *Trina's Blog*. Disponible en: <https://trinarobbins.wordpress.com/2012/11/27/fear-of-blogging-joins-the-fashion-police/>

tipo de análisis autobiográfico que terminaría por establecer un importante terreno de trabajo para las mujeres. Sin embargo, no todo fue fácil en este periplo: Aline Kominsky-Crumb abandonó el *Wimmen's Comix* en 1976, frustrada por la percepción de que su trabajo no era del todo bien aceptado por el colectivo (Ibídem: 23-24), y fundó *Twisted Sisters* junto a Diane Noomin. Kominsky-Crumb se sentía especialmente influida por autoras de una generación más joven, como Phoebe Gloeckner o Lynda Barry, cuyos acercamientos a la autobiografía nacían de traumas infantiles relacionados con el sexo, aunque con narrativas diametralmente opuestas: mientras que Gloeckner escogió mostrar y revelar explícitamente los abusos sexuales, Lynda Barry apostó por usar la capacidad de elipsis del cómic precisamente para sugerir las escenas más traumáticas, mostrando el momento justo en el que se inician los abusos en la infancia mediante una viñeta cortada.

Entre las autoras de esa primera hornada de cómic feminista es justo dedicar un espacio a Joyce

Farmer, quien en el año 2010 publicó *Un adiós especial* (*Special Exits*), una de las novelas gráficas más significativas y sobresalientes que se han realizado en el campo de la autobiografía y la memoria familiar. Hablar de Farmer es hablar de una de las pioneras de ese cómic *underground* estadounidense hecho por mujeres: su feminismo guerrero alcanzó su máximo exponente en *Tits & Clits Comix*, donde, al tratar sobre cuestiones como la homosexualidad, la menstruación, el aborto, el sexo o la política, siempre se caracterizó por una inquebrantable sinceridad a la hora de representar la realidad. Y ese compromiso lo llevó hasta el final en *Un adiós especial*.

Tras unos años en los que desapareció del mundo del cómic, Farmer volvió a la carga con la motivación de escribir sobre la experiencia de los últimos años vividos junto a sus padres. Comenzó su primera —y hasta la fecha, única— novela gráfica cuando tenía casi sesenta años. Y no la acabó hasta los setenta y tres. Trece años tardó en realizar el retrato familiar de los cuatro últimos años de vida de su padre, Lars, y su madrastra, Rachel. En ese largo proceso, Farmer vivió numerosas experiencias personales —incluso desarrolló una degeneración macular en los ojos (Dueben, 2010)— de las que aprendió mucho, no solo en lo personal sino también en lo profesional, pues no había realizado nunca una obra de semejante envergadura: «Las primeras treinta y cinco páginas las tiré después de que estuvieran entintadas. Empecé de cero. Como tardé tanto, aprendí cómo dibujarlo y entintarlo durante ese tiempo» (Ídem).

Su obra hace especial hincapié en las frustraciones y humillaciones que conllevan la vejez, la enfermedad y la muerte, sin compasiones, una idea que tuvo clara desde el principio: «No quería sentimentalismos aquí. Creo que se cuele de vez en cuando, pero no lo quería, porque no fue así como ocurrió. No es divertido hacerse viejo. No hay alegría en ver tu cuerpo desintegrándose» (Ídem). Lo que la diferencia de las demás novelas gráficas mencionadas aquí es que *Un adiós especial* no habla de la infancia ni de la adolescencia, no es una autobiografía sobre la formación de una identidad, y ni siquiera la autora aparece directamente

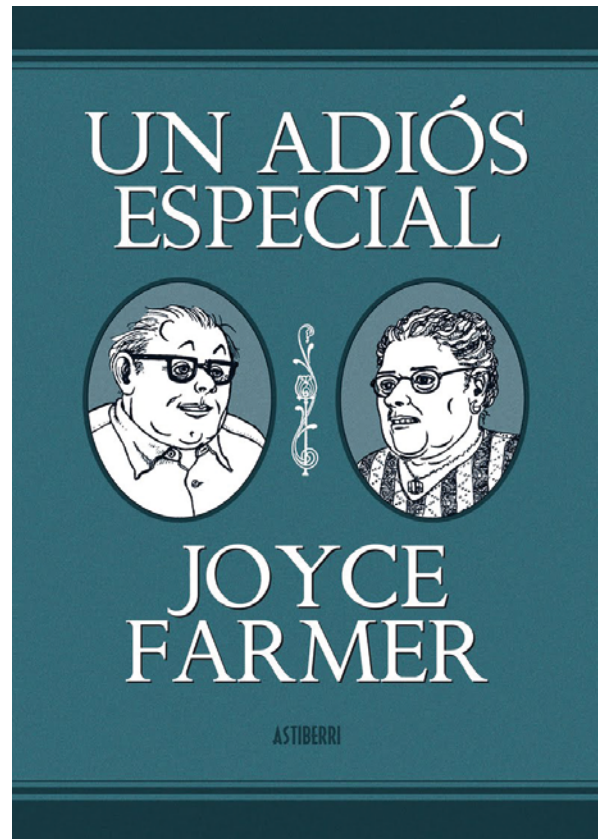


Fig. 4. Cubierta de *Un adiós especial* en la edición española a cargo de Astiberri.

—queda encarnada en el personaje ficticio de la hija de Lars y Rachel—. Trata de la decadencia, del camino de dependencia y declive continuado del ser humano en el final de su vida. Su grafismo, además, incide en los detalles más crudos, realistas, conmovedores y dolorosos, pero siempre sin entrar en lo dramático; Farmer se encarga especialmente de que quien lea su obra *entre* en la historia de tal forma que acabe sintiéndose abrumadoramente identificado. Esta novela gráfica se une a otras del calado de *Epiléptico. La ascensión del gran mal* (*L'Ascension du haut mal*, 1996-2003) de David B y *María y yo* (2007) de Miguel Gallardo, que plasman de forma única lo que supone enfrentarse a una enfermedad en el seno familiar —un hermano, una hija, unos padres—, lo que hubiera sido un argumento inconcebible en el mundo del cómic tan solo una década antes.

Para finalizar este repaso al ámbito norteamericano, resulta imprescindible acercarnos a la figura de Julie Doucet, a quien se puede considerar una de las

autoras canadienses independientes más importantes de los ochenta y los noventa. Aunque generacionalmente no se puede englobar su trabajo en el movimiento *underground*, su influencia es más que obvia. Su obra muestra de forma tremendamente punk, sin ningún pudor, sus pulsiones sexuales, sus miedos, sus anhelos de juventud, mezclando lo real y lo onírico. Comenzó a interesarse por los cómics durante los años ochenta, cuando empezó a publicar cómics independientes y fanzines en los que trataba temas relacionados con sus propias vivencias: sus primeras historias salieron a la luz durante sus años universitarios, bajo la influencia de Robert Crumb y en un fanzine fotocopiado titulado *Dirty Plotte*. Años después, la editorial Drawn & Quarterly se interesó por su trabajo y editó una revista del mismo título, publicada entre 1991 y 1998, que recogía antiguos trabajos de la autora junto a historias nuevas. Entre ellas destacó *Diario de Nueva York (My New York Diary, 1999)*, una historia autobiográfica sobre su estancia en la ciudad estadounidense y la relación con su pareja. Con ese estilo profundamente influido por la contracultura, lleno de detalles que recrean un clima asfixiante, Doucet relata la problemática y dura relación vivida con su novio, politoxicómano, así como sus propias inseguridades, debilidades y miedos, siempre desde una perspectiva carente de dramatismo. Aunque Doucet dejó el mundo del cómic tras la publicación de *El caso de Madame Paul (Madame Paul Affair, 2000)*, e incluso a pesar de que por aquel entonces no se consideraba feminista,⁵ sigue siendo una de las autoras que más influencia ha tenido en generaciones posteriores, no solo en Canadá o en el ámbito norteamericano. Es el caso, por ejemplo, de Powerpaola —seudónimo de la colombiana Paola Gaviria—, en cuya primera gran obra, *Virus tropical (2010)*, realiza una autobiografía de su infancia y su adolescencia vividas entre Colombia y Ecuador, entrelazada con una memoria familiar donde destaca la relación con su madre y con sus hermanas mayores. En ella queda patente que sus referencias gráficas beben mucho más de una contracultura a lo Julie Doucet que de una novela gráfica francobelga a lo Marjane Satrapi.

En realidad, nos quedaba una autora estadounidense por mencionar. Una mujer que merece un espacio aparte no solo por la excepcional calidad de sus obras, sino también, y muy especialmente, por las intensas reflexiones que ha llevado a cabo en cada una de ellas. Se trata de Alison Bechdel, conocida internacionalmente por *Fun Home. Una familia tragicómica (Fun Home. A Family Tragicomic, 2006)*, su primera novela gráfica y una de las tres o cuatro más importantes de la historia del medio.

Lo primero que hay que señalar de *Fun Home* es la ambigüedad de su propio título, que no es sino la abreviatura de *funeral home* en referencia a

5. «Como soy mujer y he hecho los cómics que he hecho, la gente solo suele llamarme cuando necesita ilustrar temas relacionados con la mujer. Lo cual es muy exasperante, porque eso limita mucho los trabajos que me ofrecen. La palabra "política" suena muy fuerte. Yo nunca tuve la intención de expresar nada político, simplemente me salió así. Por eso es por lo que, desde el principio, nunca quise la etiqueta de feminista. A finales de los ochenta y principios de los noventa no era muy sexy autodenominarse feminista... Eso me influyó mucho. ¡Hoy diría que POR SUPUESTO que soy feminista! Sí, ahora pongo mucha más intención en lo que hago» (Byrn Køhlert, 2013).

ALISON BECHDEL O CÓMO TRASPASAR LAS FRONTERAS DEL CÓMIC

uno de los trabajos de su padre, que dirigía una funeraria en su propia casa. Tardó siete años en realizar esta novela gráfica, la primera en su larga carrera: «Tenía que hacer al mismo tiempo mi tira de prensa, lo cual me retrasaba, pero aun así siento que necesitaba todo ese tiempo para hacerlo todo debidamente» (Emmert, abril del 2007).



Fig. 5. Cubierta de *Fun Home. Una familia tragicómica* en la edición española a cargo de Reservoir Books.

En esta obra reconstruye la memoria familiar centrada en su padre, Bruce, y las aparentemente complejas circunstancias de su muerte, rodeada por la duda del suicidio ante la incapacidad de enfrentarse a su homosexualidad. Para ello utiliza recuerdos, fotografías, mapas, transcripciones de cartas y de diarios personales, con ese grafismo claro y limpio pero lleno de detalles, característico de la autora. El cómic se desarrolla mediante una narrativa no lineal donde cada capítulo cuenta un momento distinto de la vida de la autora y su familia, que,

sin embargo, nos plantea una visión final de su vida bastante completa. Y lo hace conscientemente, porque su objetivo no es recurrir a una narración que mantenga el orden cronológico típico, característico de obras como *Persépolis*: ella no quiere recrear el pasado tal y como fue, sino acercarse a él desde distintas temáticas que dejan espacios vacíos, repiten imágenes y apelan a las contradicciones, dejando así cierta libertad de interpretación. Así es como Bechdel nos habla de temas universales —la muerte, las relaciones paternofiliales, la sexualidad— a través de profundas reflexiones donde incluye sus conocimientos acerca de la literatura: especialmente intensas y sugerentes son las comparaciones de su padre y ella con los personajes del *Ulises* de James Joyce. Pero no menos relevantes son sus amplias lecturas en otros campos, entre ellos el feminismo, que la llevaron hasta el punto de descubrir su propia homosexualidad: «Salí del armario leyendo libros, no teniendo experiencias reales con otras personas» (Gross, 17 de agosto de 2015). Lanza preguntas a las que muchas veces no encuentra respuesta, pero el valor del cómic es precisamente el camino hacia su búsqueda. Sin embargo, la elaboración de *Fun Home* tuvo sus efectos colaterales en la familia:

85

Emmert: Bueno, ¿cuál fue la reacción de tu familia al libro? ¿Les dejaste leerlo antes de publicarlo?
 Bechdel: Sí. El gran obstáculo fue mi madre. Al principio, hace un par de años, le enseñé un boceto y aquello fue muy... No le conté que estaba pensando en hacer esto hasta que llevaba un año trabajando en el libro porque no quería que su reacción me inhibiera. Sentía que necesitaba trabajar en ello y preguntarme qué estaba intentando contar. [...] Fue todo muy difícil para mí: contarle lo que estaba haciendo, después enseñarle el material, y después asumir su reacción. Nunca me dijo que no lo hiciera pero yo sabía que era doloroso para ella; siempre era muy amargo cuando observaba su reacción ante todos los bocetos que le enviaba. La verdad es que fue emocionalmente bastante tumultuoso (Emmert, abril de 2007: 37).

Esas dificultades por las que atravesó la relación de Bechdel con su madre durante la elaboración de su obra la animaron, unos años después, a acercarse de nuevo a su propia biografía y memoria familiar desde la exploración de la figura materna. *¿Eres mi madre? Una tragicomedia* (*Are You My Mother? A Comic Drama*, 2012) cuenta la historia de cómo la creación de *Fun Home* afectó a la relación con su madre, algo que conecta en cierto modo con *Maus* y la historia entre Spiegelman y su padre. Así, esa relación maternofilial es diseccionada en detalle en un intento por comprenderse a sí misma y a su historia personal. Para ello echa mano del psicoanálisis y la literatura, de nuevo, llenando de citas y referencias bibliográficas algunos pasajes del cómic con la idea de hacer más comprensible esa búsqueda de su identidad. Ese proceso es especialmente intenso desde el punto de vista intelectual pero también desde el emocional, pues no deja de ser un ejercicio de transparencia absoluta sobre los conflictos con su madre y sobre las dificultades de encontrar respuesta a sus propios problemas, lo que conecta claramente con lo que significa, al final, el cómic sobre su padre.

86

Lo cierto es que sus novelas gráficas necesitan ser comprendidas en el contexto de su carrera. Cuando en 2006 salió *Fun Home*, la autora venía de publicar su popular tira de prensa *Unas bollos de cuidado* (*Dykes to Watch Out For*, 1983-2008),⁶ una comedia que, con un punto de culebrón, trata la historia de Mo, el *alter ego* de la propia Bechdel, y las vivencias y peripecias de todo un grupo de personajes, en su mayoría mujeres, y en su mayoría lesbianas. Tiene un registro discursivo muy diferente del de *Fun Home*, pues el objetivo aquí era mostrar la realidad diaria del movimiento LGBTQ al mismo tiempo que se reflexionaba acerca de la política estadounidense. De hecho, *Unas bollos de cuidado* se configura como una verdadera crónica de la situación política y social de Estados Unidos durante los casi veinte años ininterrumpidos que dura la publicación. Descrita por la propia Bechdel como una mezcla «entre el microcosmos doméstico y el macrocosmos político» (Chute, 2010: 177), en ella desarrolla su feminismo poniendo el acento, justamente, en la división entre lo privado y lo público.

Uno de los valores, tal vez, más importantes de la obra de Alison Bechdel es el impacto social que ha tenido gracias a haber traspasado ampliamente las fronteras del cómic. *Unas bollos de cuidado* ha pasado al imaginario colectivo gracias al conocido como «test de Bechdel». Basado en una de las tiras cómicas, titulada «The rule» (1985), este test se ha extendido en los últimos años como una de las más conocidas y sencillas formas de analizar la poca presencia de las mujeres en la cultura, especialmente en las películas. En la mencionada tira, uno de los personajes asegura que no ve ninguna película que no cumpla estos tres requisitos: que salgan, al menos, dos personajes femeninos; que esos personajes hablen entre ellos en algún momento; y que dicha conversación verse sobre alguna cuestión que

6. Según los datos manejados por Hillary L. Chute, la editorial Houghton Mifflin ha vendido unas 250 000 copias de los libros de *Unas bollos de cuidado*. En 2008, por su veinticinco aniversario, se recopiló una gran parte de todo el material en el tomo integral *The Essential Dykes to Watch Out For*, traducido en castellano como *Lo indispensable de unas lesbianas de cuidado* (publicada en España en 2014). Nótese el cambio en la traducción de la palabra *dykes*, que en inglés contiene un tono peyorativo que Bechdel utiliza con conciencia, más relacionado con la traducción original de «bollos» que con la última de «lesbianas».

no tenga que ver con un hombre. A pesar de su poca exigencia, los resultados han demostrado la amplitud de la brecha de género en el cine, aunque también en otros ámbitos como el cómic o el teatro. *Fun Home*, por su parte, fue adaptada como musical de Broadway en el 2013, con un éxito arrollador que lo llevó a ser candidato a doce premios Tony —los galardones concedidos a aquellas obras de teatro estrenadas en Broadway—, de los cuales ganó cinco, incluyendo el de Mejor Musical.

En definitiva, Alison Bechdel puede ser considerada a día de hoy una de las autoras más importantes de la historia del cómic. Sus dos únicas novelas gráficas nacieron de la necesidad personal de reflexionar sobre su vida, su pasado y su identidad a través de los recuerdos y las relaciones con cada uno de sus progenitores. Por todo ello, es indiscutible pensar que cuando decida volver a trabajar en un nuevo cómic —si es que lo hace— será porque lo que tenga que contar, y cómo lo quiera contar, merecerá realmente la pena.

BIBLIOGRAFÍA

Libros teóricos y entrevistas

- BYRN KØHLERT, Frederik (19 de febrero de 2013). «Words into pictures: An interview with Julie Doucet». *Lemon Hound*. Disponible en: <http://lemonhound.com/2013/02/19/words-into-pictures-an-interview-with-julie-doucet/>
- CHUTE, Hillary L. (2010). *Graphic Women. Life Narrative & Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press.
- DUEBEN, Alex (29 de diciembre de 2010). «Farmer on Special Exits». *CBR*. Disponible en <http://www.cbr.com/farmer-on-special-exits/>
- EMMERT, Lynn (abril de 2007). «The Alison Bechdel Interview». *The Comics Journal*, n.º 282, 34-52. Disponible en: <http://www.tcj.com/the-alison-bechdel-interview/>
- GARCÍA, Santiago (2010). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.
- GHADISHAH, Arash (22 de febrero de 2008). «Questions for Marjane Satrapi». *ABC News*. Disponible en: <http://abcnews.go.com/Entertainment/story?id=4332648>
- GROSS, Terry (17 de agosto de 2015). «Lesbian Cartoonist Alison Bechdel Countered Dad's Secrecy by Being Out and Open». *NPR*. Disponible en: <http://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=432569415>

Cómics

- ABIRACHED, Zeina (2009). *El juego de las golondrinas*. Madrid: Sins Entido.
- ABOUET, Marguerite y OUBRERIE, Clément (2009-2011). *Aya de Yopougon*. Barcelona: Norma Editorial.
- BEAUCHARD, David (2013). *Epiléptico. La ascensión del gran mal*. Barcelona: Sins Entido.

- BECHDEL, Alison (2005). *Unas bollos de cuidado*. Barcelona: La Cúpula.
- (2006). *Unas bollos de cuidado al límite*. Barcelona: La Cúpula.
- (2007). *Unas bollos de cuidado al rojo vivo*. Barcelona: La Cúpula.
- (2008). *Fun Home: una familia tragicómica*. Barcelona: Random House.
- (2012). *¿Eres mi madre? Una tragicomedia*. Barcelona: Random House.
- (2014). *Lo indispensable de unas lesbianas de cuidado*. Barcelona: Reservoir Books.
- DE VILLIERS, Karlien (2007). *Mi madre era una mujer hermosa*. Barcelona: Editores de Tebeos.
- DOUCET, Julie (2001). *Diario de Nueva York*. Palma de Mallorca: Inrevés.
- (2002). *El caso de Madame Paul*. Palma de Mallorca: Inrevés.
- (2015). *Cómics (1986-1993)*. Logroño: Fulgencio Pimentel.
- FARMER, Joyce (2011). *Un adiós especial*. Bilbao: Astiberri.
- GALLARDO, Miguel (2007). *María y yo*. Bilbao: Astiberri.
- GREEN, Justin (2011). *Binky Brown conoce a la Virgen María*. Barcelona: La Cúpula.
- 88 KATIN, Miriam (2007). *Por nuestra cuenta*. Tarragona: Ponent Mon.
- MODAN, Rutu (2008). *Metrala*. Madrid: Sins Entido.
- POWERPAOLA (2013). *Virus tropical*. Madrid: Reservoir Books Mondadori.
- SATRAPI, Marjane (2009a). *Persépolis*. Barcelona: Norma Editorial. Edición integral.
- (2009b). *Bordados*. Barcelona: Norma Editorial.
- SPIEGELMAN, Art (2001). *Maus: relato de un superviviente*. Barcelona: Planeta de Agostini.