

Influencias y confluencias entre la *bande dessinée* franco-belga y la historieta autobiográfica femenina en España. Tres historias de migración y memoria

Influences and convergences between the franco-belgian *bande dessinée* and the autobiographical *historieta* written by women from Spain. Three stories of migration and memory

Tatiana Blanco-Cordón

Universidad de Granada
tblanco@ugr.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8570-002X>

Resumen: La *Nouvelle Bande Dessinée*, que ha dado paso a una nueva época en el panorama historietístico europeo, constituye un referente innegable en la representación del Yo. La lectura de tres historietas autobiográficas de creación femenina nos permitirá observar la influencia de la producción franco-belga en el contexto español y las confluencias entre ambos horizontes. Nuestra atención se centra en el fenómeno migratorio y el ejercicio de memoria en torno al tema de la familia, la mujer, las interacciones sociales y la toma de conciencia intercultural, con el fin de constatar el grado de tradición y de renovación del género autobiográfico en el cómic en Francia y España.

Palabras Clave: historieta, autobiografía, migración, memoria, mujer

Resumée: La *Nouvelle Bande Dessinée* participe à redessiner la réalité bédéistique en Europe et constitue un référent dans la représentation du Moi. La lecture de trois *historietas* autobiographiques féminines nous permettra d'observer l'influence de la production franco-belge dans le contexte espagnol et les confluences entre les deux horizons. Nous nous intéressons au phénomène migratoire et à l'exercice de mémoire autour du thème de la famille, la femme, les interactions sociales et la prise de conscience interculturelle, dans le but de vérifier le degré de tradition et de renouvellement du genre autobiographique dans la bande dessinée en France et en Espagne.

Mots clé: bande dessinée, autobiographie, migration, mémoire, femme

Referencia: BLANCO-CORDÓN, T., «Influencias y confluencias de la *bande dessinée* franco-belga en la historieta autobiográfica femenina en España. Tres historias de migración y memoria», *Neuróptica. Estudios sobre cómic*, segunda época, 3, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 37-57.

Sumario: 1. Confluencia de culturas y construcción de identidades. 2. Lengua y comida como transmisores de memoria. 3. El empoderamiento de las abuelas. 4. Retales de memoria. 5. Pasando página tras los traumas familiares. 6. La nueva cara del dolor. 7. Conclusiones.

El cómic autobiográfico es un género relativamente reciente en Europa, a excepción de obras precursoras muy puntuales como *Paracuellos*¹ de Carlos Giménez. El interés por la puesta en escena de lo íntimo experimentado en los años setenta por el *comic underground* en Estados Unidos no se hizo eco inmediatamente en Europa, a pesar de la eclosión que en la misma época estaba protagonizando el cómic adulto. En el viejo continente, es la *bande dessinée* producida en Francia y Bélgica la que se erige como referente innegable en la representación del Yo. La semilla sembrada por autores como Edmond Baudoin, con su álbum *Couma acò*, supuso el prelude de un género que eclosionaría con la llegada de la *Nouvelle Bande Dessinée* en los años noventa, momento clave en la proliferación del cómic de autor y del gusto por la introspección. La labor de editoriales independientes como L'Association y la repercusión de obras como *Persépolis* de Marjane Satrapi, entre otras, han marcado el paso a una nueva época en el panorama historietístico europeo.

Dentro de la denominada era del Yo, la migración y la memoria ocupan un lugar privilegiado en relatos que surgen de un acontecimiento intenso, a menudo dramático. Por este motivo, y siguiendo la línea marcada por el apelativo «literatura migrante» introducido a principios de los noventa en Canadá, nos interesa hablar de «cómic migratorio» para referirnos a los álbumes que relatan un proceso de migración, a nivel personal, cultural o social, o que han sido creados por un autor que, aunque aborde una temática independiente a lo migratorio, ha vivido en primera persona la experiencia migratoria y escribe, por lo general, en una lengua distinta a su lengua materna. El interés suscitado recientemente por la alianza cómic-migración se refleja en manifestaciones culturales significativas. Citaremos las exposiciones «Bande dessinée et Immigrations. Un siècle d'histoire(s)», en el Musée National de l'Histoire de l'Immigration en Francia, entre 2015 y 2020; y «Vinyetes migrants: còmics, migració i memoria», en el Museu d'Història

1 GIMÉNEZ, C. *Paracuellos 1-6*, Barcelona, Glénat, 2000-2003 [1975].

de la Immigració de Catalunya, en 2021. Ambas muestras invitan a cuestionarse sobre el compromiso del cómic con el fenómeno migratorio. En esta alianza, el componente introspectivo juega un papel determinante. Haciendo referencia a la autobiografía en el cómic, Groensteen afirma:

Si l'émergence de l'autobiographie dessinée apparaît indissociable d'une relation à l'Histoire «avec sa grande hache» (Perec), un autre courant va très vite se développer, centré sur la personne, la vie intérieure, la *psyche*, le rapport au corps et l'inscription dans le quotidien.²

Cuando la historia interior y exterior confluyen, surgen obras muy singulares de gran trasfondo social y densidad psicológica. Las tres novelas gráficas de nuestro corpus de historieta están enmarcadas en momentos muy precisos de la historia de España desde los que se construye un relato íntimo muy personal. Nuestro estudio se centra en álbumes autobiográficos creados por autoras españolas con el objetivo de observar las influencias de la *bande dessinée* franco-belga y las similitudes entre ambas producciones. El interés por los lenguajes femeninos radica en la voluntad de poner de relieve la riqueza de una producción aún minoritaria, pero extremadamente sugerente. Este trabajo no pretende ser exhaustivo en cuanto al número de obras priorizando las más representativas con el fin de constatar el grado de tradición o de renovación del género autobiográfico en el cómic en los países vecinos y el alcance en el tratamiento de la memoria familiar, la migración y la representación de la mujer, entre otros.

1. CONFLUENCIA DE CULTURAS Y CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES

En la serie *Persépolis*,³ de Marjane Satrapi, la alternancia de los recuerdos de la autora con las referencias a la historia colectiva de su país de origen, Irán, así como sus vivencias tras emigrar a Austria y a Francia permiten proyectar una mirada fecunda en cuestiones de identidad y cultura. Este cómic migratorio constituye un referente indiscutible en la renovación de la *bande dessinée*, además de por el genuino estilo de su autora, por la cercanía en el relato y lo universal en las diferencias.

La primera obra de nuestro corpus de historieta se inscribe en la línea de *Persépolis* por la importancia del componente intercultural. *Gazpacho*

2 GROENSTEEN, T., «Autobiographie». *Neuvième art* 2.o., 2014, p. 7, <https://tinyurl.com/Grons-autobioBD> (fecha de consulta: 13-V-2021).

3 SATRAPI, M., *Persépolis*, Paris, L'Association, 2007.

agridulce,⁴ de Quan Zhou, narra la vida de la autora en el seno de una familia de inmigrantes chinos que se instala en un pueblo del sur de España a finales de los ochenta para abrir un restaurante. La historia, que se centra en las experiencias de la autora y sus hermanas desde su condición de chinas y andaluzas residentes en España, aborda la tensión entre integración y pervivencia de la cultura china en la familia, así como la distancia entre las dos comunidades en un mismo territorio. El álbum podría considerarse heredero de *La Nouvelle Manga*, instaurada por Frédéric Boilet en su intento por cruzar la *bande dessinée* franco-belga y el manga japonés. Al igual que la autora francesa de origen chino y jemer, Aurélia Aurita,⁵ Quan Zhou reproduce el arraigo de su doble identidad a través del diálogo implícito que se entabla entre el texto –en un español impecable, rico en matices– y la imagen –que retoma los parámetros gráficos del manga japonés–, además de por la fusión de temas y técnicas. Como reza su título, en *Gazpacho agridulce*, la confluencia de corrientes es innegable.

En la página propuesta [fig. 1], vemos un ejemplo de cómo las niñas van forjando su identidad y se van adaptando con entusiasmo al país donde viven mientras su madre sufre por la distanciaci3n que esto implica con respecto a su cultura de origen. Al igual que en la *bande dessinée* franco-belga Marjane Satrapi, Zeina Abirached⁶ y Riad Sattouf⁷ se han convertido en abanderados de la identidad, de la cultura y de la historia de sus pa3ses de origen, Ir3n, L3bano y Siria, respectivamente, Quan Zhou ha adoptado un papel de transmisora de la civilizaci3n china desde una 3ptica humor3stica y reflexiva, que persigue sensibilizar ante las problem3ticas sociales derivadas de las culturas en contacto.⁸ Al igual que ocurre con gran parte de las obras de los autores citados, Zhou busca recomponer una unidad identitaria conflictual, escindida entre dos culturas distantes, Oriente y Occidente. Las dificultades y experiencias vividas por los autores son el desencadenante de relatos autobiogr3ficos que alcanzan un doble objetivo, privado y p3blico. Por un lado, liberar la palabra de los autores –para canalizar posibles miedos y

4 ZHOU WU, Q., *Gazpacho agridulce. Una autobiografía chino-andaluza*. Bilbao, Astiberri, 2015.

5 AURITA, A., *Fraise et chocolat*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2014.

6 Abirached aborda su infancia y juventud en Beyrouth desde diferentes perspectivas en tres obras publicadas por Cambourakis: *Je me souviens. Beyrouth* (2008), *Mourir, partir, revenir. Le jeu des hirondelles* (2007) y *[Beyrouth] Catharsis* (2006).

7 Sattouf ha publicado en seis volúmenes la historia de su infancia y juventud en su paso por Libia, Siria y Francia: *L'arabe du future. Une jeunesse au Moyen Orient*, (Allary 2014–2020).

8 En su ensayo gráfico sobre inmigrantes y españoles, *Gente de aquí, gente de allí* (Astiberri, 2021), Zhou aborda cuestiones muy actuales en torno al tema de la interculturalidad. Asimismo, realiza ponencias sobre racismo e identidad por numerosos pa3ses.

frustraciones–; por otro, enriquecer la experiencia lectora, al dibujar el fenómeno migratorio en sus diferentes facetas así como los aspectos colaterales que de él se derivan.

En *Gaspacho Agridulce*, la confluencia de culturas eleva a un primer plano la perspectiva contrastiva constante en la obra, no con una intención jerarquizadora destinada a juzgar, sino para dar a entender los choques culturales. En el segundo volumen, *Andaluchinas por el mundo*,⁹ las dos hermanas de Quan toman la palabra para compartir sus experiencias migratorias por razones de estudios. Además del tándem China-España, la mirada comparativa se extiende a las diferencias entre pueblo-ciudad, vida en familia-vida de estudiante y a la variedad de comportamientos sociales según territorios. No obstante, a pesar del afán por aportar un enfoque plural de las diferencias exento de estereotipos, en ocasiones, se recogen visiones homogeneizantes de determinadas culturas. En un momento de su estancia en Miami, la hermana mayor traza el retrato de una amiga afirmando: «Como nació en la política de un solo hijo en China, era demasiado egocéntrica». Salvo casos puntuales que evidencian la propensión a caer en convencionalismos, la obra critica la «solidificación de las identidades»,¹⁰ donde todo debe explicarse por la procedencia o nacionalidad del otro. Son numerosos los ejemplos que condenan la tendencia a hacer prevalecer ideas preconcebidas en torno a los hábitos comportamentales, sociales y religiosos, entre otros. La serie de Zhou



Fig. 1. Zhou Wu, *Gaspacho agridulce*, Bilbao, Astiberri, 2015, p. 27.
© Zhou Wu & Astiberri

Wu critica la «solidificación de las identidades»,¹⁰ donde todo debe explicarse por la procedencia o nacionalidad del otro. Son numerosos los ejemplos que condenan la tendencia a hacer prevalecer ideas preconcebidas en torno a los hábitos comportamentales, sociales y religiosos, entre otros. La serie de Zhou

9 ZHOU WU, Q., *Andaluchinas por el mundo*, Bilbao, Astiberri, 2017.

10 DERVIN, F., «Le français lingua franca, un idéal de communication interculturelle inexplorée», *Synergie Europe*, 3, Gerflint, 2008, p. 95.

constituye un manifiesto por dar a conocer el peso de la diversidad cultural con el fin de favorecer la integración y, en definitiva, la normalización de la mirada hacia el Otro. Paralelamente a esta voluntad por mostrar la pluralidad de cada cultura, la serie forma parte de los relatos de memoria familiar en los que, a pesar de las diferencias, las relaciones intrafamiliares mantienen un nexo común que parece desdibujar las diferencias interculturales. *L'Ascension du Haut Mal*¹¹ da buena muestra de ello por la sinceridad y naturalidad con la que se aborda la vida de familia a pesar del tono onírico de la obra.

2. LENGUA Y COMIDA COMO TRANSMISORES DE MEMORIA

La lengua es una pieza clave en la construcción de la identidad y en la transmisión de la memoria. Cuando en un cómic autobiográfico, la lengua rebasa la condición de vehículo de comunicación para hacerse protagonista de la historia desde un enfoque metalingüístico, la riqueza de matices en la construcción del relato de vida es innegable. En su obra *Le Piano Oriental*,¹² Abirached desarrolla ampliamente el tema de la confluencia de lenguas, en su caso el árabe y el francés, centrándose en las connotaciones poéticas que desde niña le llevaban a asociar cada idioma a un contexto muy concreto. El árabe era asociado a la violencia y a las malas noticias, mientras que el francés suponía una vía de escape al horror vivido durante la guerra en el Líbano. El recurso a metáforas visuales para representar la particular relación con ambas lenguas constituye un testimonio que enriquece el enfoque intercultural del relato autobiográfico. La autora se representa a sí misma haciendo punto con dos hilos de lana poniendo de relieve el carácter inseparable de los dos idiomas. En otra ocasión, hace referencia al juego de destreza Mikado en el que los palitos simbolizan el ADN de lo que considera una única lengua materna compuesta de dos lenguas reales.

Para Zhou, el chino y el español también desempeñan un papel bien diferenciado a la vez que conforman una única lengua materna. El chino, lengua de comunicación con la familia, representa la tradición, mientras que el español es la lengua de la apertura a la sociedad, de la libertad, en la que se permiten ciertas licencias –como el uso de palabras malsonantes–, a la vez que supone un refugio desde el que gozar de cierto grado de privacidad por ser el castellano una lengua que sus padres no dominaban totalmente [fig. 1]. Para marcar visualmente las diferencias, Zhou opta por tipos de fuente diferentes

11 DAVID B., *L'Ascension du Haut Mal*, Paris, l'Association, 2011.

12 ABIRACHED, Z., *Le Piano Oriental*, Paris, Casterman, 2015.

para cada idioma, además de transcribir fonéticamente las variedades del español normativo o de la pronunciación de otras lenguas. Así, se puede constatar la pronunciación de hablantes chinos en español –«glazias»–, fenómenos lingüísticos dialectales, como el ceceo, o el uso de localismos. Al igual que Abirached, Zhou se detiene también en analizar el valor y el uso de expresiones o giros específicos de cada lengua. Además de aportar musicalidad a la obra, el interés por los fenómenos sociolingüísticos contribuye a dibujar la realidad de las poblaciones en contacto.

La confluencia de lenguas hace posibles guiños cómicos muy reveladores. En un capítulo dedicado a rememorar la época de soltería de sus padres en China, y con el objetivo de ambientar la escena en su contexto original, Zhou desarrolla técnicas de adaptación lingüística o chinificación léxica que, destinadas al lector español, producen un marcado efecto cómico. La autora denomina el pueblo donde vivía su padre «Suelh-tiyas», para poner de relieve el interés de sus vecinas por encontrar novio. También nos cuenta la falta de interés del padre por comprometerse, al ofrecer a su madre un «viaje romántico al pueblo Pica-Derong», recalcando el carácter meramente placentero del viaje. Los juegos lingüísticos entre ambas lenguas en la elaboración del particular retrato de «Soltero Zhou» –sintagma nominal sin artículo que recuerda la composición de los nombres en lengua china– permite a Zhou estrechar un vínculo de complicidad con el lector español en virtud de la competencia intercultural compartida, a la vez que incrementa los matices que alimentan el relato autobiográfico.

Al igual que la lengua, la comida es vehículo memorial de excepción. El propio título de la obra, *Gazpacho agridulce*, da cuenta de la identidad mixta de la autora a través de figuras culinarias. Las referencias a los alimentos marcan con frecuencia la afinidad y fidelidad a una determinada cultura. La serie supone un viaje iniciático que da cuenta de la maduración de las protagonistas. Al principio, en su deseo por sentirse integradas y aceptadas, las protagonistas manifiestan su entusiasmo por las «papas con huevo» frente al «arroz tres delicias» [fig. 1]. Al final de la serie, después de diversas experiencias en el extranjero, las hijas se regocijan en torno a la mesa tradicional china que su madre ha preparado. La autora pone así de manifiesto la importancia de la comida como vector cultural de identidad y memoria. En efecto, además de enviar a la esfera de lo privado, favorece el encuentro con la comunidad y, tradicionalmente, invita a reflexionar sobre el papel de las madres y de las abuelas como transmisoras desde lo doméstico.

3. EL EMPODERAMIENTO DE LAS ABUELAS

Habitualmente confinadas al ámbito doméstico y no muy asiduas en papeles protagonistas, las abuelas desempeñan, sin embargo, un papel crucial en los relatos autobiográficos. Sus semejantes de género masculino también brillan por su ausencia. Citemos, no obstante, algunas excepciones. El abuelo de Baudoin en *Couma acò*¹³ llama la atención en nuestro estudio pues refleja la importancia del papel de los mayores como vectores de la educación y de la transmisión con la particularidad de tratarse de una figura marginal, un vagabundo fruto de la inmigración, lo que acentúa el carácter innovador de la propuesta de Baudoin, precursora del relato que presentamos en este apartado. A pesar de ser un personaje secundario en *Persépolis*, la abuela de Satrapi, dotada de gran sentido del humor y mostrando un gran cariño por Marjane, muestra una personalidad íntegra, independiente y segura de sí misma que no le hace titubear a la hora de decir las cosas claras a su nieta. Es significativo comprobar hasta qué punto sus consejos o reprimendas calan en la joven rebelde Marjane con más fuerza que las de sus propios padres. Aunque no son siempre tan ejemplares y admiradas, el peso de las abuelas se deja sentir con contundencia en los relatos autobiográficos pues ocupan un lugar privilegiado en el ejercicio de memoria.

Con su obra, *Estamos todas bien*,¹⁴ con la que Ana Penyas consiguió el Premio Nacional de Cómic en 2018, la autora valenciana rinde homenaje a las abuelas a través de la compilación de hechos y recuerdos de las suyas propias. La segunda obra de nuestro corpus de historieta, que abarca más de medio siglo de la historia de España, aborda temas como el éxodo rural y el conservadurismo de la posguerra, así como la evolución hacia una sociedad cada vez más individualista en la que la figura de los mayores es claramente marginada. En todo momento, Penyas nos hace reflexionar sobre el papel de la mujer en su lucha por sobrevivir ante las vicisitudes de cada época a la vez que renueva los esquemas expresivos y los referentes en la representación femenina en el cómic.

Nos interesa detenernos en la óptica adoptada por la autora en el retrato de las heroínas. Lejos de toda idealización destinada a suavizar imperfecciones o a proyectar una imagen sublimada de la mujer, el enfoque de Penyas hace prevalecer una estética naturalista que rompe con las representaciones más extendidas. Ni las superheroínas hipersexualizadas de los cómics tradicionales, ni las jóvenes ombliguistas de la BD *girly* más actual escapan de concepciones

13 Baudoin, E., *Couma acò*, Paris, L'Association, 2005 [1999].

14 PENYAS, A., *Estamos todas bien*, Barcelona, Salamandra Graphic, 2017.

marcadamente caricaturales de la mujer. En referencia a esta última tendencia, Groensteen constata que «si le girly est une réponse à la BD machiste traditionnelle, force est de constater qu'elle rate sa cible en enfermant la femme dans une image de futilité».¹⁵ Sin embargo, la imagen de la mujer no se reduce afortunadamente a estos dos paradigmas en el panorama tebeístico actual. Tal y como añade este autor, «dans la bande dessinée [...], il existe, fort heureusement, un regard féminin qui porte bien plus loin que le nombril, un regard qui sort de la chambre à coucher et de la salle de bains pour interroger le monde».¹⁶ Es precisamente este afán por suscitar la reflexión del público a través de la representación de la mujer lo que convierte la obra de Penyas, entre otros factores, en un referente de la historieta contemporánea.

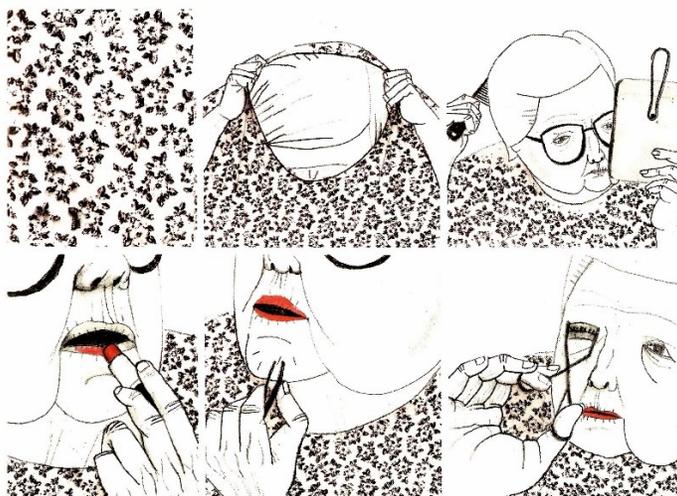


Fig. 2. Ana Penyas, *Estamos todas bien*, Barcelona, Salamandra Graphic, 2017, p. 15.

© Penyas & Salamandra.Graphic

En este punto nos interesa mencionar la línea abierta por Claire Bretécher con algunos de sus personajes más representativos. A pesar de pertenecer al ámbito de la ficción, la densidad autobiográfica de gran parte de la obra de Bretécher es más que probable, de lo que se deduce una proyección de los propios conflictos identitarios, así como de ciertos rasgos de la personalidad.¹⁷ Sin ánimo de detenernos en esta cuestión merecedora de un

15 GROENSTEEN, T., «Femme: représentation de la femme». *Neuvième art 2.0.*, 2014, <https://tinyurl.com/9efemme> (fecha de consulta: 13-V-2021).

16 GROENSTEEN, T., «Le paradoxes de la BD au féminin». *Neuvième art 2.0.*, 2010, <https://tinyurl.com/9eBDfe> (fecha de consulta: 13-V-2021).

17 BAETENS, J., «Autobiographies et bandes dessinées : problèmes, enjeux, exemples», *Belphégor*, 4, nº 1, 2004, <https://tinyurl.com/Baetens-autobioBD> (fecha de consulta: 13-V-2021).

estudio pormenorizado, esta vez nos centraremos en la influencia de la obra de Bretécher en el relato autobiográfico que nos ocupa. En su estudio sobre el personaje Cellulite, Vázquez e Ibeas-Altamira afirman que «à l'encontre des héroïnes traditionnelles de la BD, "soit des fillettes asexuées, soit de bonnes femmes monstrueuses et ridicules" Cellulite apparaît comme le premier personnage féminin "réaliste" de l'histoire du "neuvième art" français».¹⁸ Bretécher ha ejercido una influencia decisiva en la representación de la mujer en el cómic mundial al alejarse de los cánones más habituales que propiciarían un retrato parcial de la realidad femenina.

Estamos todas bien constituye un ejemplo particularmente significativo dentro de esta tendencia. De entrada, la autora incluye en el papel protagonista una franja de edad nada frecuente en las heroínas del cómic. De la misma manera, tanto la prosopografía como la etopeya de las protagonistas se desmarcan de los enfoques más habituales. Las arrugas y demás marcas de envejecimiento –cifosis, pecho y pómulos descolgados, estrías–, así como el sobrepeso, no impiden sin embargo cierto toque de coquetería que lleva a la abuela Maruja a peinarse y maquillarse con esmero delante del espejo o a depilar con una pinza el vello de la barba [fig. 2]. Lejos de cánones de belleza edulcorados, las abuelas son representadas en su versión más realista, sin tener por ello que renunciar a sus instintos y a su feminidad. El gusto por el cotilleo, el instinto controlador, el pesimismo llevado al extremo, incluso el rencor; todos estos rasgos no están reñidos con la simpatía, la generosidad, el temperamento afable y, sobre todo, el amor incondicional. El empeño de Penyas por dar fiel cuenta de la realidad la lleva a construir personajes completos en los que confluye lo positivo y lo negativo. De esta manera se renuevan los referentes estéticos tradicionalmente machistas al mostrar mujeres tan contradictorias como reales, tan imperfectas como entrañables.

Las similitudes con las mujeres protagonistas del álbum *Broderies*¹⁹ de Satrapi son evidentes. En este particular tipo de autobiografía o *biografía íntima*, según la denominación de Menu,²⁰ la autora engarza en su relato experiencias de vida de mujeres iraníes entre las que se encuentra su abuela, su madre y ella misma. Tomando un té en la sobremesa, mientras los hombres

18 VAZQUEZ, L. e IBEAS-ALTAMIRA, J.M., «Cellulite ou l'individu rêvé par Claire Bretécher», en *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, segunda época, 2, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020, pp. 241-254, espec. p. 244.

19 SATRAPI, M., *Broderies*, Paris, L'Association, 2003.

20 MENU, J-C., *La Bande dessinée et son double*, Paris, L'Association, 2011, p. 99.

duermen la siesta, estas mujeres ponen al descubierto sus historias más íntimas. Además de la edad poco mediática de las heroínas, lo más interesante es que se desnudan sin tapujos mostrándose tal cual son, con sus cualidades y sus defectos. En el relato se abordan temas tabúes como el sexo, el adulterio, el consumo de opio, el oportunismo o la cirugía estética, lo que permite relativizar y poner en entredicho ciertas convicciones. Tanto Satrapi como Penyas se posicionan abiertamente lejos de los estereotipos de las mujeres más tradicionales de sus respectivas culturas.

La singularidad de estos retratos favorece el afianzamiento de la identidad en las lectoras dando cabida a la especificidad más atípica, un logro que se inscribe en la línea abierta por Bretécher: «par ce biais, l'autrice conduit ses lectrices à une assumption de leur nature, de leur identité, de leur individualité, de leur existence en dehors de cet autre, l'homme».²¹ La superación de las fronteras genéricas y la consiguiente universalización en el retrato de los personajes femeninos se extiende más allá de la cuestión del género, abarcando, como hemos visto, lo geográfico o generacional, lo que aporta densidad al relato autobiográfico. En una sociedad en la que el culto a la belleza y a la juventud consigue tiranizar el devenir de los espíritus más influenciados, la obra de Penyas constituye un contrapunto interesante. Sin lugar a duda, la tendencia a la diversificación y a la humanización de los retratos femeninos en el cómic es una pieza clave en el camino hacia la tan deseada igualdad.

4. RETALES DE MEMORIA

La fidelidad a la realidad observada en el retrato de los personajes en *Estamos todas bien* no impide, sin embargo, apartarse de un esquema racional en el relato de los hechos. La imagen de la abuela Maruja, al final de la obra, intentando con dificultad ensartar una aguja presenta una metáfora visual que resume uno de los retos narrativos de Ana Penyas: vencer la artificialidad que supone agrupar los trozos de la memoria de manera lógica y ordenada. La novela gráfica se construye en torno a una recopilación de recuerdos fragmentados y aparentemente inconexos mediante una estructura de relato no lineal que, además de recrear la memoria mermada de las abuelas y las dificultades propias de la edad para enfilear los episodios vividos, reconstituye una atmósfera de recuerdos muy singular a través de diferentes canales sensoriales. El deseo por recrear el curso arbitrario de la atención de la mente

21 VÁZQUEZ, L. e IBEAS-ALTAMIRA, J.M., «Cellulite ou l'individu...», *op. cit.*, espec. p. 249.

humana hace que, en ocasiones, se sucedan imágenes que fusionan los dos momentos de la narración –los recuerdos en pasado con el presente–, o que se centran en detalles que no tienen que ver forzosamente con lo que el diálogo está marcando en ese momento. Esta técnica que, en ocasiones, plantea un particular diálogo entre el texto y la imagen, aporta veracidad al relato mediante efectos narrativos muy personales y elocuentes, a la vez que renueva los patrones expresivos.

Por la primacía del relato fragmentado, *Estamos todas bien* guarda similitudes con la novela gráfica *Je me souviens. Beyrouth*,²² inspirada de la obra casi homónima de Georges Perec. El álbum de Zeina Abirached alterna los recuerdos de familia con cuentos, canciones, juegos populares así como marcas comerciales y eslóganes publicitarios que marcaron la infancia de la autora. En una obra en la que el texto no ocupa un lugar cuantitativamente importante, el ejercicio de memoria se lleva a cabo desde una perspectiva multisensorial que apela al inconsciente. En el caso de *Je me souviens. Beyrouth*, «l'amalgame du visuel et du verbal dans la construction d'une mémoire qui va au-delà des faits et qui s'enrichit d'une dimension sensorielle, est à la base du discours autobiographique dans l'œuvre de Zeina Abirached».²³

De la misma manera, en *Estamos todas bien*, el relato de memoria autobiográfico se va nutriendo con una serie de elementos verbales e iconográficos que reconstruyen realidades de otra índole que rebasan el código bidimensional de la historieta: canciones, olores, sabores, texturas... El gusto por el detalle es un elemento esencial en la narrativa de Penyas. Su formación y pasión por las Bellas Artes la lleva a aplicarse en la concepción de los estampados, por ejemplo, tanto en telas –ropa, cortinas–, como en azulejos, baldosas y demás materiales de construcción, en espacios públicos y privados. Este recurso permite optimizar la contextualización y los matices de lo recordado en una obra particularmente contemplativa. A estos elementos, hay que sumar la integración en el cómic de otros soportes como la prensa o la fotografía, a través del *collage* o mediante un procedimiento de armonización estética consistente en sobredibujar el documento original para mimetizarlo con la estética del dibujo. En ambos casos en los que «le figuratif se transforme donc en trace graphique et la trace graphique accède à

22 ABIRACHED, Z. *Je me souviens. Beyrouth*, Paris, Cambourakis, 2008.

23 BLANCO-CORDON, T., «Autobio-graphiées : enjeux discursifs de la représentation du Moi dans la bande dessinée féminine franco-belge», próxima publicación en *Çedille, revista de estudios franceses*, 20, 2021.

la figuration»,²⁴ la relación de intermedialidad entre el cómic y la fotografía se muestra particularmente fecunda a la hora de reproducir experiencias vividas. Independientemente de la BD de reportaje y de memoria histórica, *Poulou et le reste de ma famille*,²⁵ originalmente publicada en español, es un álbum que ilustra esta técnica intermediática muy común dentro del género autobiográfico que permite anclar la historia de familia en un momento y lugar determinados.

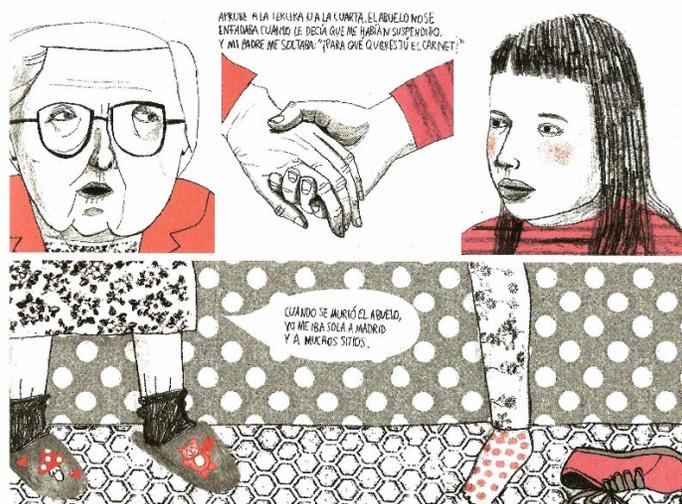


Fig. 3. Ana Penyas, *Estamos todas bien*, Barcelona, Salamadra.Graphic, 2017, p. 75
©Penyas & Salamadra.Graphic

En el fragmento propuesto [fig. 3], Maruja cuenta a su nieta Ana el episodio de la obtención del permiso de conducir que le permitía, entre otras cosas, desplazarse a Madrid y descubrir un mundo nuevo fascinante. Como explicará en las páginas siguientes, este logro fue trascendente en su vida. De hecho, en el caso de esta abuela, la migración del campo a la ciudad supuso una gran liberación. En esta escena vemos que el grado de autonomía que implicaba para una mujer conducir un coche llevaba a su padre, fiel a la educación patriarcal y machista de la época, a desaprobado y desalentar la iniciativa de la joven. A lo largo de toda la obra, la voz de la autora se limita a su intervención como personaje en la diégesis, reservando la tarea de narración en sentido estricto a las dos abuelas. Esto no impide, como en este caso, que Penyas recurra a procedimientos alternativos para llevar a cabo su

24 MARION, P., *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*, Louvain-la-Neuve, Academia, 1993, p. 107.

25 VANNIER, C., *Poulou et le reste de ma famille*, Paris, Cambourakis, 2021.

narración. La empatía y el sentimiento de compasión de la autora por la represión que el bisabuelo ejercía contra su abuela son evidentes en esta escena en la que el diálogo texto-imagen configura la narración implícita que se revela, sin embargo, de lo más expresiva. «Aprobé a la tercera o a la cuarta. El abuelo no se enfadaba cuando le decía que había suspendido. Y mi padre me soltaba: ¡Para qué quieres tú el carnet!». Este texto se inserta en una viñeta con la imagen de la mano de la nieta sosteniendo la mano de la abuela como muestra de comprensión y apoyo. Las viñetas contiguas a esta imagen central incluyen el primer plano de las dos mujeres que proyectan miradas entre sí que refuerzan la intención del pasaje. El plano detalle en la viñeta inferior pone de realce los pies de las protagonistas como símbolo del avance y la evolución de la mujer a pesar de las dificultades («Cuando se murió el abuelo, yo me iba sola a Madrid y a muchos sitios»). La crítica al sistema patriarcal de la época es tan sutil como mordaz. Es interesante observar los estragos causados en la conciencia de las mujeres que las lleva a considerar como algo digno de mención el hecho de que su marido no se enfadara con ella tras suspender en repetidas ocasiones el carnet de conducir. Con este comentario está dando por hecho el sometimiento al marido y vejaciones que sufrían las esposas de la época.

Dentro de la BD franco-belga autobiográfica existen ejemplos significativos en los que el desfase entre el texto y la imagen intensifica la fuerza narrativa del relato autobiográfico. Destacaremos el episodio de *L'Enface d'Alan*²⁶ en el que el protagonista perfila oralmente un minucioso retrato de su madre mientras que la imagen se centra en la recreación de una detallada escena en la que la madre de Alan lo vestía cuando era pequeño. En referencia a este pasaje, Cheilan afirma que «on a ainsi des évocations d'une force et d'une poésie exceptionnelles, pour des souvenirs attendrissants comme pour des épisodes plus dramatiques».²⁷ Lejos de perturbar la claridad del relato, este particular diálogo entre lo lingüístico y lo visual permite enriquecer la narración con imágenes que surgen en el recuerdo del narrador de manera espontánea aunque no son expresadas verbalmente. Las disfonías entre texto e imagen, así como la fusión de realidades independientes, contribuyen a representar la distorsión de la realidad derivada de un alzhéimer incipiente que nos deja escenas entrañables como la que concluye

26 GUIBERT, E., *L'Enfance d'Alan*, Paris, L'Association, 2012.

27 CHEILAN, L., «L'autobiographie en bande dessinée. Quelques exemples, quelques questions», en CHIANTARETTO, J.F. (dir.), *Écritures de soi, Écritures des limites*, Paris, Hermann, 2014, pp. 55-71, espec. p. 67.

Estamos todas bien en la que la abuela, se confunde en su salón con las tertulianas de un programa de televisión, como si de una reunión de amigas se tratase, a la vez que asegura: «estamos todas bien».

5. PASANDO PÁGINA TRAS LOS TRAUMAS FAMILIARES

Como hemos visto hasta ahora, la familia ocupa un lugar privilegiado en el cómic autobiográfico. La tercera obra de nuestro corpus de historieta se centra en un episodio dramático, en el que el padre de la autora Nadia Hafid, un inmigrante marroquí sacudido por el desarraigo y los problemas de inserción laboral durante la crisis económica de los noventa en España se va de casa cuando ella tiene siete años. El hecho de que su esposa trabaje y él no consiga la inserción laboral parece ser una de las causas de su depresión, de lo que se deduce una crítica al sistema de valores patriarcal. En un relato sobrio pero marcadamente profundo, la autora plantea las dificultades para asumir en la infancia determinados acontecimientos familiares, insistiendo en el tiempo que lleva superarlos. Las escenas aparecen enmarcadas cronológicamente con el fin de situar al lector en las diversas etapas atravesadas por la familia y en la evolución de los sentimientos de Nadia.

La alternancia de tiempos permite ver las secuelas del abandono paterno en la joven Nadia, hasta su definitiva aceptación. En la última página, el personaje, con 25 años, gira la cabeza de la mesa familiar para proyectar su mirada al lector y afirmar: «No, no volverá». La ruptura de la cuarta pared con un primer plano en viñeta única acompañado de un enunciado tan breve como asertivo revela que, hasta el momento, la esperanza de que el padre volviera se mantenía viva, lo que impedía mitigar el dolor y cerrar la herida. La superación del trauma llega dieciocho años después del suceso, en 2015, momento en el que el personaje acepta la realidad. El relato autobiográfico se prolonga más allá de la última página con la publicación de la historia cinco años más tarde, lo que confirma que la autora ha conseguido desprenderse del peso del padre.

La intensificación del dolor que supone rescatar recuerdos traumáticos arraigados en la memoria familiar y plasmarlos por escrito suele venir acompañada de una liberación del sufrimiento que coincide con el final de la diégesis y se ratifica con la tarea de creación de la obra, lo que justificaría la intensidad de la experiencia creadora. La *bande dessinée* franco-belga nos brinda ejemplos significativos en esta línea, que conectan con *El buen padre*.

El álbum *Papa*,²⁸ de Aude Picault, también concluye con la voz de la autora planteando una salida tras recrear con intensidad la conmoción sufrida. En *La tendresse des pierres*,²⁹ Marion Fayolle plantea el impacto en su familia de la enfermedad de su padre, subrayando lo tortuoso de su relación con él. Al final, la autora parece obtener cierto consuelo. Como vemos en estos ejemplos, la composición del relato autobiográfico permite aliviar lesiones emocionales fuertemente enraizadas.

La figura paterna es, a menudo, la fuente del desconsuelo de las autoras. No obstante, el papel de la madre se revela con frecuencia decisivo. En *La tendresse des pierres*, por ejemplo, la madre representa la sublimación de los valores femeninos de protección y continuidad. El caso de *Faire semblant c'est mentir*,³⁰ de Dominique Goblet, es aún más significativo pues la madre, protagonista del maltrato, se muestra como un ser amable y afectuoso digno de provocar la empatía del lector. La propia Dominique aclara su reto: «arriver à vous faire aimer ma mère –à faire que vous ayez de l'empathie pour ma mère». ³¹ La voluntad de evitar una imagen monolítica del personaje lleva a Goblet a proponer una lectura en la que coexisten juicios contradictorios, lo que además de aportar densidad al relato, humaniza la figura de la madre.

En *El buen padre*, la madre aparece como garante de la unión y de la fortaleza familiar. En la imagen propuesta [fig. 4], las tres viñetas de la primera tira presentan el dibujo de un azucarero, una manzana y una cafetera respectivamente. La simplicidad en la representación convierte estos objetos comunes de la rutina familiar en una sucesión de recuerdos cargados de afectividad. El minimalismo, constante en la obra, no centra la atención en lo denotativo, sino en lo que de ello se desprende. Eliminada la información accesoria y meramente ornamental, se acentúa el poder de evocación. En este caso, los objetos inciden en la carga afectiva que envuelve un desayuno casero preparado por la figura materna. La sucesión de planos enteros de espaldas de la madre, centrada en su tarea doméstica; su posición de pie junto a sus hijas sentadas; su frase «¡Venga, que vais tarde!», tan banal como representativa; la intimidad de su primer plano en el centro de la última tira... Todos estos elementos contribuyen a construir un personaje entregado a salvaguardar la armonía del hogar y a cuidar y proteger a sus hijas. Como en los ejemplos franco-belgas mencionados, el álbum reivindica el papel de la madre, al

28 PICAULT, A., *Papa*, Paris, L'Association, 2012.

29 FAYOLLE, M., *La tendresse des pierres*, Paris, Magnani, 2013.

30 GOBLET, D., *Faire semblant, c'est mentir*, Paris, L'Association, 2007.

31 <https://www.du9.org/entretien/dominique-goblet/> (fecha de consulta: 09-VI-2021).

presentarla como la persona que cuida, una pieza clave para ir avanzando en la infancia y poder pasar página tras el episodio traumático.

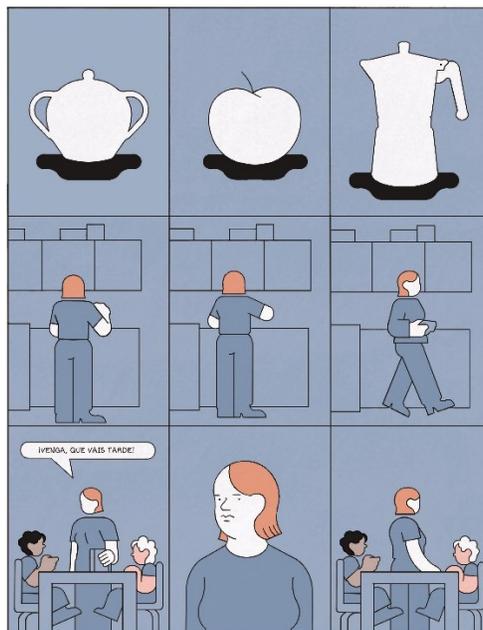


Fig. 4. Nadia Hafid, *El buen padre*, Barcelona, Saprستی, 2020, p. 37.

©Hafid & Saprستی

6. LA NUEVA CARA DEL DOLOR

Tradicionalmente, la representación gráfica de la tristeza en el cómic se encuentra altamente estereotipada a través de sensogramas, de globos lacrimosos «cuyos perigramas parecen fundirse de pena»,³² de grandes ojos expresivos de los que emanan lágrimas o de exageradas marcas faciales o corporales que intensifican el melodrama. Los primeros planos de los desafortunados niños de *Paracuellos* ejemplifican bien esta tendencia. Sin embargo, la creciente metaforización de las emociones en el cómic autobiográfico contribuye a la creación de un nuevo código de representación de lo interior que inaugura una retórica de gran poder expresivo. Según Vilches, «el dibujo, que había encontrado maneras convencionales y reconocibles de representar figurativamente emociones abstractas, ingresa así en el terreno de lo ambiguo, de lo sugerido y de lo impreciso».³³

32 GASCA, L. Y GUBERN, R., *El discurso del cómic*, Barcelona, Cátedra, 2001, p. 436.

33 <https://tinyurl.com/Vilches-Hafid> (fecha de consulta: 09-VI-2021).

Haciéndose eco de autores clásicos como Fabrice Néaud o David B., volveremos a citar la sugerente apuesta de Marion Fayolle, *La tendresse des pierres*. El malestar de la autora en la relación con su padre invade al lector a través de insólitas metáforas verbales y visuales en torno a las piedras y otros símbolos. El elenco de personajes, entre los que se encuentra la autora, aparecen como figuritas de juguete actuando sin la menor autonomía; siempre dirigidas por la fuerza implícita del padre. La autora se posiciona en clara situación de desventaja ante una figura paterna marcadamente manipuladora. Este relato onírico

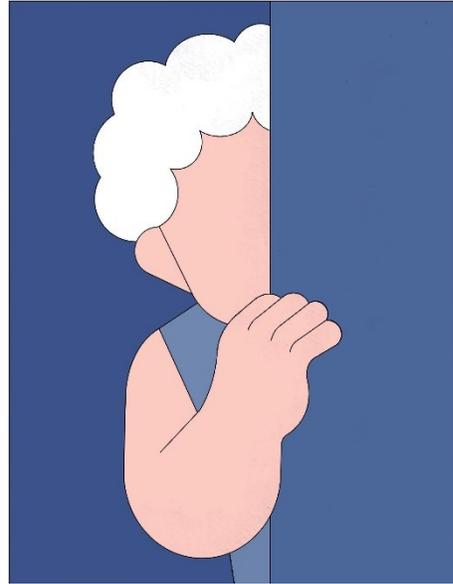


Fig. 5. Nadia Hafid, *El buen padre*, Barcelona, Sapristi, 2020, p. 61.
©Hafid & Sapristi

de denso contenido simbólico, que recrea con realismo la impotencia de Fayolle en su intento vano por mejorar la relación con su padre, cala con fuerza por lo novedoso y lo irracional en la representación del dolor.

En la tercera parte del álbum *Papa*, antes mencionado, Picault se sirve del garabato para recrear una atmósfera de confusión y dolor muy personal ante el dramático suceso. En referencia a la infancia, Philippe Marion asegura que: «les premières activités graphiques seraient étroitement liées aux enjeux de la première séparation».³⁴ Aunque el teórico belga se refiere aquí a la separación con la madre, Picault recurre a un trazo desordenado y reiterativo que conecta con los traumas de la infancia para dar cuenta de la magnitud de su tristeza por el suicidio de su padre. Los sentimientos de la dramática acción que escapa de la lógica de la autora no pueden ser expresados sino por trazos que reflejan lo inconsciente. Retomando el gesto más primario con el contacto con el trazo en la infancia, la autora, narradora-grafiadora consigue imprimir una presencialidad y una emotividad tan real como instintiva. El garabato se convierte en una vía de expresión irracional capaz de expresar y drenar el dolor contenido.

34 MARION, P., *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Académia, 1993, p. 16.

En esta línea, *El buen padre* llama la atención por la estética experimental y los logros expresivos que procura. El minimalismo ya mencionado, el gusto por las construcciones geométricas y un tono aséptico predominante, lejos de deshumanizar el relato, favorecen cambios de expresión significativos y acentúan el poder de las miradas y la transmisión de emociones. La representación gráfica de lo afectivo y del dolor por la desaparición voluntaria de un padre deprimido, aunque cariñoso y cercano, se lleva a cabo a través de mecanismos poco comunes, de percutante alcance. En la página propuesta [fig. 5], el rostro sin facciones de la pequeña Nadia, en una viñeta única sin texto, se presta a interpretaciones diversas. Podría dar cuenta de la sensación de vacío y desolación de la niña ante el comportamiento misterioso e inexplicable de su padre. De la misma manera, podría representar la imposibilidad de plasmar en el papel la complejidad de los sentimientos vividos. La línea vertical del borde de pared tras el que se esconde la niña simbolizaría la frontera entre su mundo y el mundo de los adultos hacia el que se asoma tímidamente. La frágil separación entre la inocencia de la infancia y la dureza de la realidad exterior se va desdibujando a medida que avanza la obra a través de imágenes como esta en la que parecen aflorar los cuestionamientos y el desencantamiento del personaje que va creciendo a través de la observación y del dolor. La sencillez de la imagen deja sin embargo la vía abierta a otras interpretaciones, una vez superado el desconcierto por lo innovador de la propuesta. En cualquier caso, la marcada poética del relato de Hafid supone un significativo ejemplo de la renovación de los tópicos de representación propios de la autobiografía.

7. CONCLUSIONES

El auge experimentado por la *bande dessinée* autobiográfica europea en las últimas décadas le lleva a ejercer una influencia notable en la historieta en nuestro país, marcada sobre todo por la buena acogida de las traducciones de la producción franco-belga en el mercado español. La llegada a Europa de autores, de género femenino en gran parte,³⁵ de muy diversos orígenes, ha dado lugar a un tipo de cómic migratorio inaugurado por Marjane Satrapi, preminentemente autobiográfico pero también de ficción, que supone una renovación de los paradigmas comunicativos e identitarios en el cómic. Para estas autoras, provenientes de países sin tradición historietística y de marcada supremacía masculina, esta práctica creativa constituye una

35 Además de las ya citadas Marjane Satrapi y Zeina Abirached, destacan la iraní, Parsua Bashi, la libia Asia Alfasi y la turca Piyale Madra, entre otras.

liberación de la expresión innegable y la oportunidad de apropiarse de su propia historia. En España, autoras de segunda generación de inmigrantes, como Zhou y Hafid, se inscriben en esta tendencia, dominada esencialmente por un deseo de sensibilizar ante la diversidad y de evitar el «intercultural canónico»,³⁶ que implicaría visiones homogeneizantes y restrictivas de cada cultura. En estos relatos introspectivos, llama la atención, sin embargo, que tras las diferencias subyace una esencia común, propia a la raza humana, lo que favorece aún más la visión integradora de la alteridad. El cómic se convierte así en espejo de una sociedad cambiante y multicultural que lucha por contrarrestar concepciones tanto idealizadas como estigmatizadas del Otro.

El cómic autobiográfico actual apuesta por innovadores retos narrativos que tratan de recrear la memoria de experiencias vividas de la manera más natural, dando cabida a veces a técnicas experimentales que escapan de la lógica convencional y consiguen efectos muy sugerentes. La generación de la *Nouvelle Bande Dessinée* hace honor a su nombre al mantener una importante labor de renovación de los referentes estéticos que tras el paso de los años sigue rebasando fronteras. Hemos observado que en los relatos introspectivos actuales, tanto la *bande dessinée* como la historieta son fieles a la técnica de metaforización de las emociones que aporta gran riqueza expresiva. Es evidente que en la regeneración del género autobiográfico en el cómic europeo, la figura de la autora, narradora-grafiadora, personaje ocupa un lugar de excepción.

Nuestra reflexión sobre el tratamiento y la trascendencia de la representación femenina en la producción actual nos lleva a constatar una voluntad por diversificar el retrato de la mujer, en el que no se censuran los aspectos menos positivos, lo que aporta gran densidad y dignidad a las protagonistas. Conviene destacar que la reivindicación de la figura de la mujer también se lleva a cabo desde los valores más clásicos y convencionales, lo que paradójicamente constituye una apuesta innovadora. De esta manera, se marca la distancia con una tendencia actual a idealizar la imagen de la mujer la cual, en ocasiones, parece estar obligada a salir del hogar y a alejarse de lo tradicional para poder consolidar su personalidad, su feminidad y defender su autonomía. El reto es escapar de estereotipos tanto negativos como positivos.

36 LEMOINE, V., «L'interculturel en réflexion pour la classe et ailleurs», *Recherches en didactique*, 1, 25, 2018, pp. 77-92, espec. p. 83.

La clave de que la obra de Marjane Satrapi haya supuesto una influencia sin precedente es, desde nuestro punto de vista, haber conseguido la legitimación para romper las barreras creativas. El característico *franc-parler* de Satrapi se prolonga en el indudable *franc-créer* de su expresión artística. A nuestro parecer, su repercusión no depende tanto de su genialidad como dibujante o escritora, sino de su espíritu marcadamente rebelde y perspicaz que le lleva a plasmar en su obra la libertad individual sin límites. Personificando el valor del viaje como experiencia vital de mutación que permite deshacerse de toda opresión exterior, Satrapi ha propulsado a muchas autoras a la franqueza creativa, lo que ha permitido consolidar la emancipación de las autoras en el cómic europeo.