

**DE LA VIÑETA AL FOTOGRAMA:  
UN ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LA NOVELA GRÁFICA  
*MARÍA Y YO*, DE MARÍA Y MIGUEL GALLARDO,  
Y SU TRASVASE AL CINE POR FÉLIX FERNÁNDEZ DE CASTRO**

**FROM THE VIGNETTE TO THE FRAME:  
A COMPARATIVE ANALYSIS BETWEEN THE GRAPHIC NOVEL  
*MARÍA Y YO*, BY MARÍA AND MIGUEL GALLARDO,  
AND ITS ADAPTATION TO FILM BY FÉLIX FERNÁNDEZ DE CASTRO**

**Cristina ROSALES GARCÍA**

Universidad de Málaga

cristinagaros98@gmail.com

**Resumen:** El presente trabajo tiene como objetivo realizar un análisis comparativo entre la novela gráfica *María y yo*, escrita por María y Miguel Gallardo, y su posterior trasvase al medio audiovisual a cargo de Félix Fernández de Castro. Desde una perspectiva multidisciplinar y mediante el estudio de los distintos procesos de adaptación se pretende reflexionar acerca de la tarea divulgativa y didáctica que ambas obras llevan a cabo sobre las personas diagnosticadas con TEA (Trastorno del Espectro Autista). Por otro lado, se ahondará en el carácter autobiográfico de la narración y en el importante papel que desempeña la medicina gráfica en la representación de las realidades neurodivergentes, esas que quedan excluidas del discurso hegemónico.

**Palabras clave:** Novela gráfica. Adaptación cinematográfica. Autismo. Medicina gráfica. Patografía.

**Abstract:** The aim of this paper is to carry out a comparative analysis between the graphic novel *María y yo*, written by María and Miguel Gallardo, and its subsequent transfer to the audiovisual medium by Félix Fernández de Castro. From a multidisciplinary perspective and through the study of the different adaptation processes, the aim is to reflect on the informative and didactic task that both works carry out on people diagnosed with ASD (Autism Spectrum Disorder). On the other hand, the autobiographical nature of the narrative and the important role played by graphic medicine in the representation of neurodivergent realities, those which are excluded from the hegemonic discourse, will be explored in depth.

**Keywords:** Graphic novel. Film adaptation. Autism. Graphic medicine. Pathography.

## Nuevos enfoques de la novela gráfica contemporánea

En las décadas más recientes, el ámbito de la literatura comparada se ha visto renovado por la creación y representación de nuevas vertientes artísticas a raíz de formas más tradicionales. Así, medios como la novela gráfica son objeto de estudio de corrientes teórico-comparatistas insertas en el campo de la filología hispánica por tratarse de fuentes artísticas donde se entremezclan géneros, temas y aspectos formales de gran relevancia en el panorama literario y cultural. En su proceso de maduración, el componente temático de la novela gráfica se ha transformado, acercándola a temas cada vez más complejos y dramáticos, como la vejez, la violencia o la enfermedad, antaño reservadas exclusivamente a la literatura y otras artes canónicas. Al mismo tiempo que la novela gráfica aborda este abanico temático, también se estrecha la relación entre esta y la realidad, asumiendo géneros de no ficción que permiten una mayor reflexión por parte del lector —con esto no quiero decir que las obras de ficción no inviten a repensar el mundo y aquello que nos rodea—, como la crónica periodística, la autoficción o la (auto)biografía. Enmarcada en esta última se encuentra *María y yo*, una novela gráfica escrita por María y Miguel Gallardo<sup>1</sup>, y publicada en 2007 bajo el sello Astiberri Ediciones que mereció el Premi Nacional del Còmic de Catalunya de 2008, además del reconocimiento de público y crítica.

La principal característica de *María y yo* es la autorrepresentación y descripción de la relación entre el autor y su hija María, diagnosticada de TEA (Trastorno del Espectro Autista): por un lado, «he externalized both his own frustrations with the social situations that surround disability and his love for his daughter, and in the process he also gives voice [...] to María's own struggles, joys, and ways of thinking in ways that only a parent might be able to do» (Fraser, 2013: 39). Asimismo, es evidente el carácter didáctico-divulgativo de la obra al abordar el TEA desde la medicina gráfica<sup>2</sup>, es decir, empleando un lenguaje especializado con el fin de acercar al público unas realidades que se han visto sistemáticamente borradas, como es el caso de las personas autistas, al mismo tiempo que describe el pathos sanitario desde una perspectiva subjetiva. Desde principios del siglo XXI, la medicina gráfica ha ido evolucionando de la mano de la patografía gráfica, un término empleado por Anne Hunsaker Hawkins en un artículo sobre las narrativas de la enfermedad para describir la experiencia en primera persona de la enfermedad, el tratamiento y, a veces, incluso, la muerte (1999: 127). Sin embargo, como ocurre con otras patografías gráficas con las que se la ha vinculado, como *Arrugas*, de Paco Roca, o *Una posibilidad entre mil*, de Cristina Durán y Miguel Ángel Giner Bou, en *María*

---

1 La figura de Miguel Gallardo se ha asociado a la «línea chungu», término parodia creado por el propio Gallardo y Mediavilla en la revista *Makoki*, publicada entre 1982 y 1984. Señala Pérez del Solar que este movimiento consistía en «enfrentar los atributos de corrección y calidad de la “línea clara” con un término (otra vez, callejero) que aludiera a lo opuesto: lo “chungu”; nunca se quiso crear con este término un concepto positivo que sirviera para referirse a una forma de dibujar, ni a una elección de temas» (2013: 51).

2 Procedente del anglosajón *graphic medicine*, Mayor Serrano define la medicina gráfica como el «campo de estudio interdisciplinar que explora la intersección entre el medio del cómic —en sus diversos formatos y soportes de publicación— y la representación de la vivencia de carencia de salud, la práctica asistencial y la divulgación e información médicas, así como su uso y eficacia en la educación de profesionales de la salud y en la divulgación y educación en salud» (2018: s. p.). Por tanto, las obras que se enmarcan en esta modalidad funcionan como instrumento didáctico y divulgativo para el público, y dentro del mundo sanitario como herramienta de comunicación. Además, ofrecen guía y apoyo para aquellas familias que están atravesando situaciones similares y no tienen ningún referente.

y yo no se retrata la enfermedad propia<sup>3</sup>, sino la ajena: conocemos a María a través de la mirada y las experiencias de su padre. Afirmo Susan Wendell, sobre la otredad de las personas discapacitadas, que las personas no discapacitadas «group them together as the objects of our experience instead of regarding them as subjects of experience with whom we might identify, and we see them primarily as symbolic of something else» (1996: 60); y aunque en el texto Miguel actúa como puente entre su hija y la realidad que la rodea, María se representa como un sujeto individual y complejo, capaz de experimentar distintas emociones y sentimientos, y no como la mera causa de estos<sup>4</sup>. Por otro lado, es importante entender que, a pesar del carácter didáctico inherente a la novela gráfica, *María y yo* no es un ejercicio reflexivo en torno al TEA o una biografía de María leída esta únicamente como persona autista, sino, sobre todo, «a rendering solely of the time spent together by father and daughter —notably there is no set-up centered primarily on Miguel, nor is there any attempt to detail María's life apart from her father» (Fraser, 2013: 45).

Si bien María no participa activamente en la elaboración de la novela gráfica en sí, ella «is a part of every page and in a sense has inspired (at the very least) if not actively shaped the narrative, events, and the very content of the volume» (Fraser, 2013: 45) y su padre se ocupa personalmente de que cada decisión estilística consiga este objetivo. Así, en la propia cubierta de la novela, se pueden distinguir diferentes elementos visuales que resaltan la figura de María. El primero de ellos es la diferencia considerable del tamaño de letra del título, donde el nombre de María, que compone la primera parte de este, ocupa casi toda la parte superior central en tanto que la segunda parte —«y yo»— está escrito en un tamaño mucho menor. Asimismo, Miguel Gallardo figura como segundo autor de la novela, pues su nombre sigue al de María en la parte inferior central, con quien comparte la coautoría. Por último, el componente más llamativo de la ilustración que aparece en la cubierta es la camiseta color «rojo cantón» (como más adelante la describirá Miguel) de la adolescente —frente a la camisa de cuadros azul oscuro de su padre— que reza en mayúsculas lo siguiente: «I'm unique just like everyone else». Además, ahondando en cuestiones específicas del lenguaje del cómic

Gallardo utiliza un par de recursos para marcar o distinguir la participación de María. Uno de ellos remite a la rotulación —tamaño y tipo de letra, uso de mayúsculas, minúsculas, cursivas, subrayados, etc.—, sobre todo en la secuencia inicial que comienza en el aeropuerto de Barcelona y culmina en la de Canarias. En esas imágenes prevalece un tipo de letra que simula ser escrita

---

3 En el caso de María, una persona autista, más que de una enfermedad hablamos de una neurodivergencia, independientemente del nivel en el que se encuentra dentro del espectro (que no llega a mencionarse ni en la novela gráfica ni en la adaptación).

4 A diferencia de lo que ocurre en el caso de *Una posibilidad entre mil*, donde Cristina Durán y Miguel Ángel Giner Bou narran los tres primeros años de vida de su hija Laia, que sufre una parálisis cerebral severa al nacer. En esta novela, «while the adults get to be the subject of their story, Laia stays in the realm of being the subject to the able-bodied people that surround her, thus further alienating Laia from the book's readers and reinforcing damaging, ableist ideas of people with disabilities» (Jones, 2019: 414). A pesar de las múltiples herramientas y técnicas que ofrece la novela gráfica para representar de forma visual las emociones y experiencias de su hija no verbal, los autores no exploran el mundo interior de Laia, perpetuando de esta forma la idea de las personas discapacitadas como seres sin emociones o pensamientos. La ausencia, tanto física como psicológica, de Laia conlleva no solo a la falta de representación de personas que, como ella, han sufrido una parálisis cerebral, sino también a la propia deshumanización de su personaje.

por un niño, y en rojo, único color utilizado en la obra. Además, para simbolizar su estridencia, espacialmente esas frases rompen la estructura de la viñeta (Bórquez, 2021: 91).

*María y yo* juega un importante papel en la desmitificación del TEA, al mismo tiempo que invita a la autoevaluación del lector sobre su actitud para con las personas autistas y/o neurodivergentes<sup>5</sup>. Del mismo modo, a través de su experiencia como padre de una adolescente diagnosticada dentro del espectro, denuncia la desigualdad social a la que están expuestas las personas autistas en su día a día; una desigualdad, ante todo, de carácter estructural y no tanto de responsabilidad individual. Finalmente, este texto supone una forma novedosa de leer y repensar las discapacidades y neurodivergencias, así como la propia medicina.

### ***María y yo: autobiografía y autismo a través del lenguaje del cómic***

En *María y yo* se presenta la relación padre-hija mediante la metáfora del viaje no solo en el sentido narrativo, pues el motor de la historia son las vacaciones anuales a Canarias, sino también en uno figurado, ya que este desplazamiento adquiere cierto carácter terapéutico y sanador para ambos;

even though father and daughter are used to travelling each summer to the same place, they always come back as different people. They know themselves better and understand the rest of the world less. Through this change of perspective, the graphic travel diary adds value to María's neurodiversity (Mohring, 2018: 105).

La cita de Mohring continúa: «readers also embark on a journey, which makes them reconsider their understanding of the world» (2018: 105). Gallardo, siguiendo ese didactismo que mencionaba en el apartado anterior y mediante el uso de recursos propios de la medicina gráfica, conduce al lector de la mano durante prácticamente todo el viaje, mostrándole situaciones hasta entonces desconocidas e inexploradas en su imaginario. Al hacerlo, no solo cuestiona nuestra relación con aquellas personas excluidas en los límites de la otredad por una biopolítica neoliberal capitalista, sino que nos invita a reconsiderar el mundo que nos rodea: uno estructuralmente capacitista que niega el espacio público a aquellos cuerpos —entendidos estos como un categoría simbólica, política y social— que no son rentables ni autosuficientes<sup>6</sup>, o, dicho de otra forma, disidentes. Sobre la forma en que las personas neurotípicas se relacionan con María, Gallardo expone lo siguiente: «Un muro invisible rodea a María cuando la gente la ve por primera vez o se cruza con ella. Un muro de miedo a lo desconocido y de extrañeza. Nadie sabe qué hacer ni cómo comportarse al principio».

Según Isabelle Touton, la novela gráfica cumple cuatro funciones, de las cuales dos, la autobiográfica y la didáctica, ya se han explicado detenidamente a lo largo del artículo. La tercera función

---

5 Como muy bien apunta Touton: «En *María y yo*, la historia particular de esta niña nacida en una familia relativamente acomodada y culta hace que en parte se dejen a un lado los problemas de clases sociales y asistencia colectiva, y se centre el propósito en la preocupación antropológica por la mirada al otro, la diferencia y el cuidado» (2014: 89).

6 Maldonado Ramírez, miembro investigador del Grupo de Trabajo sobre Estudios Críticos en Discapacidad del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso) y padre de una niña con Síndrome de Down, afirma que: «[e]l capacitismo excede el hecho de la “actitud personal”, situándose en una combinación de ideas, prácticas, instituciones y relaciones sociales que postulan la materialidad de ciertos cuerpos en términos de deficiencias e inadecuaciones, privilegiando el cuerpo íntegramente productivo como modelo y requisito necesario para el progreso de la sociedad» (2020: 51).

está relacionada con el apoyo y la creación de una red solidaria, puesto que Gallardo, mediante su testimonio, consigue establecer un vínculo con el lector y tender una mano a aquellos que se puedan ver reflejados en su historia (personas neurodivergentes, familiares y profesionales relacionados con el campo del autismo). Por último, *María y yo* lleva a cabo una función metanarrativa al esbozar la problemática sobre el papel del arte como medio de expresión íntimo mediante el cual visibilizar realidades disidentes con el fin de alcanzar un cambio social (2021: 125-126).

Siguiendo la línea de las patografías, el autor ofrece un enfoque accesible de su experiencia personal como padre de una adolescente autista; una experiencia generalmente ausente en los discursos médicos. Sin embargo, el discurso médico sí que se halla inserto en la novela gráfica al servirse de un lenguaje técnico para explicar el autismo, sin eludir la complejidad científica y psicológica de este. El ejemplo más visual lo encontramos en la secuencia titulada «Tiempos muertos», en la que Gallardo explica qué son las estereotipias<sup>7</sup>, cuáles reproduce María —dar palmadas; golpearse cuello, barbilla, hombros y manos; y hacer movimientos rotatorios con los dedos— y la lógica detrás de estas. Al texto le acompaña una ilustración de carácter instructivo y pedagógico que adopta una estructura esquemática, pues, lejos de insertar los dibujos en viñetas o paneles, Gallardo opta por una apariencia diagramática donde debajo de cada dibujo aporta información relacionada con él. En esta escena, el autor emplea diversas técnicas propias de la novela gráfica para precisar las descripciones de los movimientos estereotipados de María: por un lado, resalta a través del color rojo las zonas corporales implicadas en estos (el cuello con múltiples líneas y la barbilla con una equis) y, por otro, recurre a las onomatopeyas y a las líneas cinéticas que dotan a la narración de dinamismo y énfasis.



Figura 1. Ilustración de las distintas estereotipias de María

7 Las estereotipias (en el caso de María, estereotipias motoras), o *stimmings*, pueden definirse como «movimientos repetitivos, aparentemente impulsivos, rítmicos y carentes de propositividad, que siguen un repertorio individual propio de cada individuo y que se presentan bajo un patrón temporal variable, bien transitorio o persistente» (Eiris-Puñal, 2014: 77). Se trata de una forma de autorregulación emocional, autocontrol y autogestión. Los movimientos estereotipados constituyen parte del repertorio motor de todo el mundo, independientemente de si son personas neurotípicas o neurodivergentes. Sin embargo, es desde el campo del TEA donde más estudios y aproximaciones teóricas sobre este asunto se realizan, por considerar el autismo como único cuadro que incluye una insistencia en la repetitividad monótona como criterio de diagnóstico (como se indica en el DSM-V). Estas conductas repetitivas comprenden una amplia gama de comportamientos, desde los tics a la manipulación estereotipada de objetos, y su tasa de exhibición va a depender de la situación, siendo más habituales cuando el sujeto se enfrenta a situaciones nuevas o impredecibles (López Gómez y García Álvarez, 2007: 125).

Dejando a un lado la intención pedagógica que encierra *María y yo*, la premisa de la novela es el viaje de un padre y una hija a un resort todo incluido del sur de Gran Canaria. Ya en la primera página<sup>8</sup>, Gallardo establece el escenario de la narración al ofrecer un simpático retrato de su hija —«María tiene 12 años, una sonrisa contagiosa, un sentido del humor especial y tiene autismo»— y explicar la situación en la que se encuentran: María vive con su madre en Canarias mientras Miguel reside en Barcelona, por lo que padre e hija intentan aprovechar al máximo el tiempo que pasan juntos durante las vacaciones. Tras esta breve aproximación, la novela se abre *in medias res* con una sección titulada «De Barcelona a Canarias», en la que el autor, valiéndose de los recursos tradicionales del cómic —que progresivamente acabará abandonando en aras de un estilo visual menos constreñido—, ilustra la odisea de coger un avión con María. Gallardo opta por dibujar a mano las viñetas de esta sección, que adquieren un matiz impreciso y poco profesional a propósito. La rapidez con la que parece que el autor ha trazado estas líneas casan a la perfección con la escena, pues la pareja protagonista ha llegado justo a tiempo para el embarque del avión.



Figura 2. Miguel y María llegan con el tiempo justo para coger el avión

8 Las páginas de *María y yo* no están numeradas, por lo que a lo largo del artículo remitiré a mi propio sistema de numeración, que puede diferir del que se emplee en otros estudios sobre la obra de Gallardo.

La página está dividida en once secuencias, de las cuales solo siete están enmarcadas dentro de viñetas, y en un apunte final en la parte inferior izquierda que explica quién es Ceiba —el nombre que grita repetidamente María—. El caos narrativo se ve incrementado por la bicromía (Gallardo se decanta por el uso de negro y rojo), que refuerza la complejidad visual y añade una sensación de sobreestimulación que alcanza no solo a padre e hija, sino también al espectador. El rojo cumple aquí dos funciones: la de relacionar a María con los gritos que profiere, pues tanto la gorra que lleva puesta como sus quejas en mayúsculas son del mismo color, y la de intensificar poco a poco el volumen de estos. Por otro lado, las escenas en las que Miguel arrastra a María por todo el aeropuerto para llegar a tiempo (5 y 6) no están insertas en paneles, manipulando, así, el sentido del tiempo del lector (McCloud, 2016). Todos estos elementos, además de otros como la presencia de hasta tres relojes en una misma página (dos de ellos en rojo), las viñetas en movimiento y el uso de exclamaciones, funcionan conjuntamente para transmitir una sensación de ajeteo.

Las dos siguientes páginas, en las que María y su padre consiguen sentarse juntos, y a tiempo en el avión, albergan las mismas características narrativas y visuales que la primera, y funcionan como una triple introducción: a la trama de la novela gráfica, al estilo de Gallardo y al tratamiento de la neurodivergencia de María (Fraser, 2013: 48-49). Asimismo, en ellas reside el objetivo del autor con esta obra: representar el día a día con su hija autista desde una perspectiva pedagógica que, lejos de buscar el dramatismo o la pena, genere empatía en el lector. A menudo, las experiencias de aquellos que conforman la red de apoyo y afectos de las personas discapacitadas —ya sean familiares, amigos, parejas o cuidadores— se describen a través del duelo, la frustración, el dolor o la vergüenza, pero en el caso de *María y yo*, «[t]he hand-drawn panel borders, the seemingly unrestrained personal honesty of the narrative, and the mundane nature of the subject-matter all contribute to the sympathetic presentation of disability» (Fraser, 2013: 49), además del humor sarcástico de Gallardo.

En la siguiente escena, bajo el rótulo «La llegada», padre e hija aterrizan, por fin, en su destino. La sexta página está dividida en dos fragmentos: arriba y enmarcada en un panel rectangular, un avión se dirige de la lluviosa Barcelona a una soleada Gran Canaria —el tiempo meteorológico aquí también puede relacionarse con el estado de ánimo de María y Miguel—, y abajo, sin enmarcar, la figura de los protagonistas a su llegada en el aeropuerto destaca por encima del resto de personas que aparecen de fondo (con trazo gris frente al negro habitual de padre e hija). Esta escena es la primera de la novela gráfica en representar una de las estereotipias de María —en rojo—, aunque sin mencionar que se trata de una: pellizcar a la gente cuando está feliz.



Figura 3. Panel superior del apartado «La llegada»



Figura 4. Panel inferior del apartado «La llegada»

A continuación, Gallardo nos presenta el lugar donde van a hospedarse los próximos días: el Dorado Beach, un apartahotel o, como a él le gusta llamarlo, «una reserva natural de alemanes». En las siguientes páginas, donde el color rojo inunda las ilustraciones —la pulsera de todo incluido, los bañadores, las sombrillas de la playa, la comida del bufé o, incluso, los propios clientes (que adquieren «su coloración típica de langostino»)—, Gallardo describe las diferentes actividades que oferta el hotel a sus clientes, desde una noche de karaoke hasta pasar toda la mañana en la piscina. Sabemos, por medio del autor, que una de las actividades favoritas de María es comer, pasatiempo que comparten padre e hija. En la página once, María se encuentra comiendo en el bufé, con los carrillos llenos —además de unas líneas cinéticas que indican el movimiento de mandíbula y una onomatopeya que simula el sonido al masticar «CHOM CHOM»—, y sobre su cabeza la palabra «superconcentración» en rojo. El uso de este término, que también aparecerá en la adaptación de Fernández de Castro, presentado aquí como un superpoder, para señalar que María cuando come se concentra refuerza lo que el estilo artístico de Gallardo ya venía mostrando desde un principio: la tendencia a infantilizar a su hija<sup>9</sup>. Sobre el fenómeno de la infantilización de personas adultas con discapacidades (PAcDI) o neurodivergencias se ha hablado mucho dentro del campo del desarrollo social, comunitario y políticas públicas (Martín Contino y Micheletti, 2019; Orozco Aranguren, Cruz Cárdenas y Neira López, 2023). A menudo, es la propia red de apoyo del adulto neurodivergente la que perpetúa, de forma

9 Esta infantilización, si bien puede pasar desapercibida en la novela gráfica, se hace patente en el documental de Fernández de Castro, donde «el imponente cuerpo de María [...], su presencia intensa y la estridencia de sus gritos» (Touton, 2014: 89-90) chocan con la imagen infantil que Gallardo esboza de ella. Asimismo, hacia el final de la obra original y antes del epílogo, se inserta una fotografía en la que padre e hijas se muestran muy animados en un chiringuito. La corporeidad de María sorprende al lector que, hasta entonces, solo la imaginaba a través de unas ilustraciones que la presentaban como un infante en plena niñez intermedia.

inconsciente, esa infantilización a través de mecanismos como la sobreprotección o la invalidación de sus deseos y sentimientos por los propios.

Más adelante, en la página catorce, titulada «Caras», Gallardo «works to resituate autism not merely as a neurophysiological issue but as a social relation as well—linking content with formal expression» (Fraser, 2013: 50). Para ello, divide verticalmente la página en dos: arriba, la cara sonriente de María aparece bajo el rótulo «Cuando María se ríe, todo alrededor se ilumina, como si se contagiara»; abajo, las caras de asombro, extrañeza y enfado representan esas que a Miguel no le gusta ver en las personas que miran a María cuando, por ejemplo, grita en mitad del comedor del hotel. La estructura formal de esta página contrapone las realidades de María, y también de su círculo, y la de aquellos que, desde el desconocimiento y la ignorancia, se cruzan con ella. En su labor de resituar el autismo como relación social, y siguiendo la misma línea de las miradas, en la página veinticuatro, Gallardo se sirve de distintos códigos semióticos propios del cómic para revelar cómo es ir en público con su hija.

El primero de estos códigos tiene que ver con el lenguaje corporal, que constituye la principal herramienta del cómic y es quizás el medio más eficaz para representar emociones y actitudes. Así, mediante la estilización de la forma corporal de Miguel y María en esta página, el lector interpreta lo que ambos personajes sienten sin necesidad de plasmarlo con palabras. Padre e hija caminan por la calle bajo la atenta mirada de trece ojos flotantes —despojados de rostro—: María sonríe animada sin ser consciente del escrutinio público; Miguel, algo encorvado y con los hombros alzados, devuelve, resignado, la mirada a los desconocidos. Asimismo, otro de los códigos empleados es la perspectiva de la ilustración. La ubicación de los distintos elementos de la página, es decir, personajes y ojos, permite al lector determinar la situación de cada uno y, al mismo tiempo, transfiere una carga emocional a la ilustración. Señala Eisner que «la función primaria de la perspectiva debería ser manipular la orientación del lector con un propósito de acuerdo con los planes narrativos del autor... Otro uso de la perspectiva es su utilización para producir varios estados emocionales en el lector» (2008: 91). Por último, Gallardo recurre al código cromático para articular el imaginario del lector (formado por una serie de convenciones establecidas y extendidas) en la construcción de su mensaje. Tanto María como él mismo están dibujados en negro, salvo ojos y boca —para facilitar así el primer código—, como si un sentimiento oscuro los embargase. En el contexto cultural en el que se enmarca la obra y teniendo en cuenta el público al que va dirigido, el color negro representa la muerte y todo lo que de ella se deriva: tristeza, ansiedad, pesar, etc.

Sin embargo, estos tres códigos parecen no coincidir con el retrato que lleva a cabo el autor de su hija, a quien traza sonriente y entusiasmada, por lo que la representación estética de la emoción no afecta, en realidad, directamente a ella, sino a su

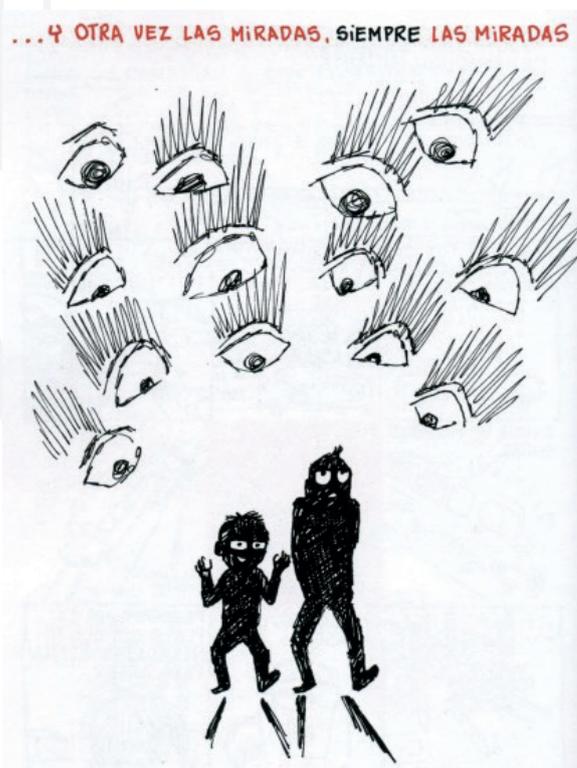


Figura 5. María y Miguel pasean bajo la atenta mirada de los desconocidos

padre. La yuxtaposición de los códigos hace pensar que el verdadero protagonista de esta escena es Miguel, pues son sus emociones las que se ven reflejadas.

En su labor pedagógica, Gallardo introduce a lo largo de la novela gráfica los patrones comportamentales o conductas repetitivas. Ya se han mencionado las estereotipias o movimientos estereotipados, pero el autor describe otros bajo el concepto de «rituales». Así, el lector sabe, por ejemplo, que una de las actividades favoritas de María desde pequeña es jugar a deslizar granos de arena entre sus dedos, muy cerca de sus ojos (este mismo gesto lo repite con pequeños trozos de papel). En *Autism in the Early Years: A Practical Guide*, se afirma que, a menudo, los niños autistas pasan «long periods intensely scrutinizing just one object or a single part of an object [...] Children on the autism spectrum spend less time playing functionally than others matched for expressive language and general mental age» (Cumine *et al.*, 2010: 60-61). La imagen de María jugando con la arena, además de operar como eje central de la obra, es una constante en ella, pues aparece tanto en ambas guardas —a modo de secuencia— como en su interior (concretamente en las páginas 16, 17 y 34). En estas páginas, una María concentrada deja correr cientos de granitos de arena por sus dedos, hasta caer en su cubo rojo. A Gallardo esta escena le transporta a una canción de Kevin Johansen, «Everything is Falling Into Place», al tiempo que se pregunta qué está pasando por la cabeza de su hija. A continuación, un primer plano del rostro de María junto a una fórmula química acompaña a las palabras del autor: «En mis fantasías [...] tiendo a pensar que María puede ver la composición de los átomos de la arena, o quizás ve mundos enteros o estrellas... o solo arena cayendo». Y al final, en tinta roja, el título de la canción destaca entre el texto.



Figura 6. María y la composición de la arena

Otro de los «rituales» que llevan a cabo padre e hija es el de establecer una rutina en su viaje<sup>10</sup>. Gallardo dibuja el itinerario diario con su hija, señalando la hora, así como la duración de las

10 Es común en las personas diagnosticadas con TEA la fuerte «resistencia al cambio, en su casa, en sus costumbres de la vida cotidiana, en expresiones, en gestos, en acciones, etc. No sólo se hace referencia a que buscan insistentemente ambientes familiares, sino que un mínimo cambio en ese ambiente o costumbre les provoca malestar y agitación y, por lo tanto, buscan siempre la inmutabilidad en el ambiente y en las acciones» (López Gómez y García Álvarez, 2007: 123).

actividades, y explicando detalladamente lo que hacen a lo largo del día mediante el uso de flechas que indican el orden. Por ello, el lector sabe a qué hora se levantan, qué recorrido hacen para ir y venir del pueblo o cuánto tiempo pasan en la piscina del hotel. Asimismo, arroja un nuevo dato sobre María: habla en tercera persona de sí misma y en imperativo<sup>11</sup>.

A María, además de una rutina establecida, también le gustan las listas, sobre todo de aquellas personas con las que tiene o ha tenido algún tipo de relación como la familia o los amigos. Del «fondo de uno de sus cajones», como dice Gallardo, surgen nombres que se van sucediendo a diario. La idea de que María posee «cajones» en el cerebro donde almacena sus recuerdos se representa a través del dibujo de Miguel en diferentes puntos de la novela gráfica como la contracubierta o la página 21. En esta última, aparecen dibujados trece cajones, de distintos tamaños —dependiendo de la importancia que María le otorga a cada cosa—, con trece etiquetas que aluden al contenido: comida, paseos, fotos, piscina, Barcelona, nombres, otras cosas, etc. Esta metáfora visual, que es también un código semiótico, sirve para mostrar unos patrones de pensamiento y relación característicos del autismo. Además, presidiendo la parte superior de la página, los rostros de Miguel y María sonríen acompañados de un texto donde el autor indica las diferencias y las similitudes entre ambos: «Compartimos además manías y costumbres, las mías me las he inventado yo, las tuyas son mezcla de su discapacidad y de ser terca como su abuela». Sobre esto, Fraser apunta que

Gallardo does well here in preventing María from being equated with her disability alone —it can be difficult for some unacquainted with people with disabilities to understand that a disability does not determine a person's behavior nor completely account for their personality or identity (2013: 54).

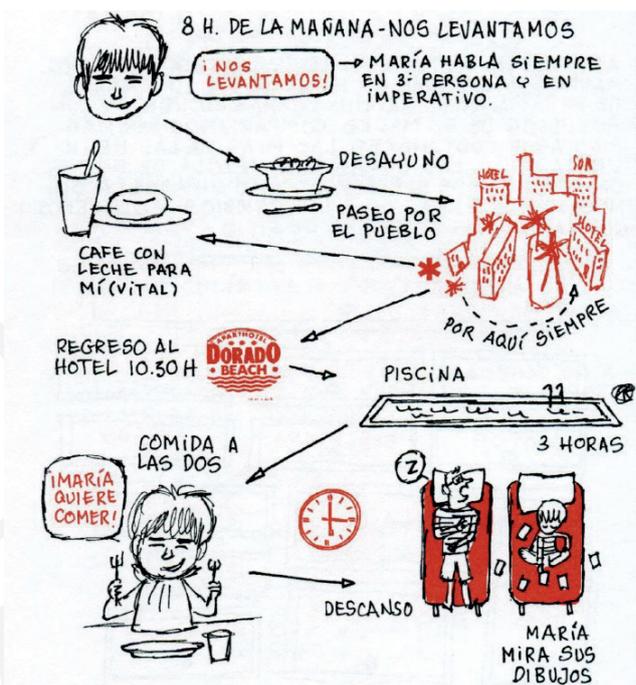


Figura 7. Rutina de Miguel y María durante su estancia en el Dorado Beach



Figura 8. Los cajones de María

11 El mutismo, la ecolalia, el canturreo o hablar en tercera persona (inversión pronominal) son algunos de los fenómenos más recurrentes de las personas autistas a la hora de comunicarse (García de la Torre, 2002).

Como ocurre con la metáfora de los cajones, empleada para intentar representar el pensamiento estructurado de María, más adelante Gallardo se servirá de la división tradicional del cómic en viñetas para mostrar cómo suelen ser sus conversaciones con su hija. Por lo tanto, en la página titulada «Una conversación con María», se produce un cambio estilístico muy importante: si a lo largo de la novela gráfica el autor parece presentar una aversión por la estructura tradicional del cómic, dando preferencia a un estilo propio en el que las distintas imágenes coexisten y se superponen<sup>12</sup>, aquí recurrirá al uso secuencial de los paneles. Así, a lo largo de dos páginas y veinticuatro viñetas,

Gallardo reproduce, en un primer plano donde él se encuentra a la izquierda y ella a la derecha, una de sus conversaciones poco convencionales, caracterizadas por la repetición y la aparente incoherencia. A esta secuencia le precede un extenso texto introductorio en el que el autor señala que estas conversaciones «siguen siempre unas pautas rígidas que ella [María] establece», y al final de la página el dibujo de una llave «as if he, here, intends to ‘unlock’ for the reader the secret of understanding how María’s thinking works and of learning how to appreciate one’s time with her» (Fraser, 2013: 54).



Figura 9. Conversación entre María y Miguel

Otro recurso propio del cómic tradicional que Gallardo inserta en su novela gráfica es el plano detalle. En la página 26, titulada «Peces», ilustra uno a uno los objetos imprescindibles para pasar un agradable día de piscina: mochila, protector solar, gorras, gafas de bucear, toallas, libretas y toallitas húmedas (por si acaso). Con todo preparado, padre e hija ya están listos para compartir una de sus

12 Las principales características del estilo visual de Gallardo son las siguientes: «disposiciones caprichosas entre viñetas, con órdenes de lectura inusuales, numerosas páginas con una sola imagen y una fuerte presencia de texto narrativo o dialógico encajado dentro del dibujo» (Arroyo Redondo, 2011: 117).

actividades favoritas, nadar. En la siguiente página, Gallardo se metamorfosea a sí mismo y a María en dos peces con una apariencia muy similar a la de sus formas humanas. A Miguel lo reconocemos, además de por su tamaño —mayor que el de María—, por las gafas y el flequillo, y a María por su pelo.

Una vez terminan sus vacaciones en el hotel, Miguel y María pasan el día en casa de esta última, donde vive con su madre, May, y el abuelo Pepe. Así, el autor presenta cómo es la verdadera rutina de María: lo querida que es entre sus vecinos, qué actividades extraescolares realiza o cómo es su habitación. La obra termina cuando Gallardo se despierta de madrugada para coger el avión directo a Barcelona. Sin embargo, a modo de anexo, se incluyen ilustraciones de todas esas personas a las que María ha estado nombrando a lo largo de la novela gráfica, bajo el rótulo «Reparto», siguiendo los mismos patrones que hasta entonces: sin ninguna estructura secuencial y esparcidos por las páginas. Además, Gallardo muestra la rutina de su hija mediante pictogramas (como los que ella utiliza en su día a día), empleando así un estilo visual más estructurado y pedagógico:

The difference in style here —both in terms of the image borders and also the images themselves, which are drawn with a thicker black pen and a more expressly polished if formal approach— helps the reader to conclude that these images are more professionally pedagogical or communicational documents (Fraser, 2013: 57).

*María y yo* termina con los agradecimientos a aquellas personas que le hacen la vida más fácil a María. Al final, la palabra «Gracias», inserta en un cajón, devuelve al lector a la historia de Miguel y María.

### ***María y yo*: de la novela gráfica al cine documental**

Tras el éxito de *María y yo*, el cineasta Félix Fernández de Castro le propone a Miguel Gallardo hacer una adaptación cinematográfica de su obra. Así, tres años más tarde de la publicación de la novela gráfica, en 2010, se estrena el largometraje documental homónimo, que opta al Goya a la mejor película documental de ese mismo año, aunque termina recayendo en *Bicicleta, cuchara, manzana* de Carles Bosch. Con todo, tanto crítica como público coinciden en aplaudir el trabajo de



Figura 10. María y Miguel con forma de peces



Figura 11. Pictogramas de las tareas de María

transemiotización que realiza Fernández de Castro en su película, sirviéndose de un lenguaje y unos códigos completamente nuevos y ajenos a los literarios.

El director, en su papel de creador, aborda la práctica adaptativa como lo que es: un proceso complejo en el que intervienen numerosos y variados factores devenidos del cambio de medio, por lo que las permutas no solo son recurrentes, sino necesarias. Así, por ejemplo, se prescinde del enfoque autobiográfico (Cuevas, 2013; Touton, 2014). Si en la obra matriz el título de *María y yo*, el pronombre en primera persona del singular «yo» hace clara referencia a Miguel Gallardo, coautor de la obra, estableciendo ya desde el inicio el pacto autobiográfico con sus lectores<sup>13</sup>, en su trasvase al cine, aunque el «yo» siga aludiendo al padre, este ya no es artífice de la obra, sino protagonista. El dispositivo, pues, pasa a ser ficticio en cuanto a la enunciación, pero no si hablamos del contenido del documental, ya que tanto los personajes como sus experiencias son reales. A pesar de esto, Fernández de Castro le reserva a Miguel

una posición narrativa muy cercana a la autobiográfica, en cuanto que utiliza su narración en primera persona, recurre como fuentes visuales de información a fotografías familiares, a los dibujos que Gallardo realizaba desde que nació su hija (dotándoles en ocasiones de animación) y a breves secuencias de animación diseñadas por Gallardo, que comparten los estilemas del cómic (Cuevas, 2013: 126).

Además de esta, la película documental presenta dos modificaciones —adiciones o, mejor dicho, ampliaciones— clave en su desarrollo: por un lado, May, la madre de María, adquiere un papel más relevante al abordar su perspectiva mediante una entrevista personal, propia del cine documental; y, por otro, se amplía la trama original, priorizando la rutina de María, ya no solo durante las vacaciones con su padre, sino también en su día a día<sup>14</sup>. Estas incorporaciones ya se vislumbran brevemente en la novela gráfica —por ejemplo, en el capítulo titulado «Dibujos», donde Gallardo dibuja a los compañeros de clase de María, y hacia el final del texto, cuando comparte con el lector parte de la rutina de su hija y presenta a algunas de las personas que la ayudan—, «pero ahora su presentación diverge, ya que nos introduce en el tiempo presente de la vida de María y su padre desde una perspectiva más externa» (Cuevas, 2013: 127). El propósito de estas adiciones es el de mostrar el mundo interior de María, para acercar su realidad al espectador y desvincularla de ese ostracismo al que son relegadas las personas neurodivergentes. Con todo, Fernández de Castro siempre acaba volviendo a las imágenes de padre e hija de vacaciones (Bórquez, 2021: 95), pues es la relación de ambos el eje que vertebra la narración. La práctica documental es el mayor reto de Fernández de Castro, que sortea con aparente sencillez la dificultad de adaptar una novela gráfica a un género audiovisual ya de por sí fronterizo, que, como indica Bórquez «trae aparejada una serie de nociones referidas a su confección, circulación y consumo» (2021: 92). El director, a través de recursos propios del género como son

---

13 Cuando hablo de «pacto autobiográfico» me refiero a la teoría establecida por Philippe Lejeune en su artículo homónimo de 1973 y matizada en sus posteriores trabajos de 1975, 1980 y 1986. El teórico francés concibe este pacto como una relación contractual en la que el autor se compromete con el lector a decir la verdad sobre sí mismo, responsabilizándose públicamente del contenido de su obra. Se establece así un diálogo entre los tres vectores de un relato literario: autor-texto-lector (Alberca, 2007).

14 De ahí que en la película documental aparezcan personas-personajes nuevos o que apenas se presentan en la novela gráfica y que forman parte de la cotidianidad y la rutina de María, como el abuelo Pepe, sus compañeros del colegio, sus profesoras, sus cuidadoras y su fisioterapeuta.

las entrevistas convencionales, la inserción de material audiovisual antiguo, el hogar familiar como telón de fondo del discurso narrativo, la disimulación de la presencia de la cámara (que enfatiza esa ficcionalización) o la ausencia de decorado profundiza y completa aquella información que apenas se menciona en el hipotexto.

Si en la novela gráfica el peso de la historia parece recaer a partes iguales en María y en Miguel, en la película, Fernández de Castro privilegia la experiencia de este último sobre la de su hija, rompiendo así con la perspectiva de «autobiografía compartida» que domina el texto. Esta ruptura es perceptible desde el inicio del documental, cuando, durante la escena del aeropuerto (que también es la primera en la novela gráfica), se inserta una secuencia en la que Miguel enseña un cuaderno de dibujos que empezó al nacer su hija mientras habla, en *voice over*, sobre las primeras semanas de vida de María. Sin duda, este testimonio, por la naturaleza de los hechos que relata, no aparece en el cómic, que evita deliberadamente el tono trágico en aras de uno más neutro. No obstante, las diferentes entrevistas que tienen lugar en el documental arrojan datos muy interesantes sobre el TEA, pero también sobre la maternidad<sup>15</sup> de hijos autistas, especialmente en un momento clave como es el diagnóstico. Gallardo explica que su mujer fue la primera en leer los indicios (sueño prolongado, estereotipias y ausencia de comunicación) de que algo le pasaba a María, y ese algo se hizo más evidente con el paso del tiempo. Coincidiendo con las palabras de May, Gutiérrez González y Ruiz-Ballesteros señalan lo siguiente sobre el momento del diagnóstico:

Tras unos meses de adaptación y un ejercicio normalizado de la maternidad estas madres comienzan a percibir las primeras señales de alerta en sus hijos, que se evidencian con una regresión en el desarrollo normativo, una interrupción o ralentización de los procesos habituales de crecimiento y un cambio repentino en determinadas conductas, como la relación particular y poco frecuente con algunos objetos y con otras personas (2020: 9).

En la adaptación, estas «primeras señales de alerta» se representan con una lista de cotejo donde se van marcando con cruces rojas las casillas (sí/no) aquellos rasgos del TEA que María cumple, al mismo tiempo que la voz de Miguel las va enumerando: no abraza, no muestra ninguna clase de emoción afectiva, no reacciona a los juegos, no sonrío, no usa los brazos y no reacciona a las canciones ni a las caricias.

En este contexto, los padres se enfrentan al duelo, es decir, aceptar la pérdida simbólica del hijo que conocieron en las primeras semanas de vida e imaginaron durante el embarazo y para el que construyeron todo un futuro. En el caso de Miguel y May, cada uno transitó el duelo de forma distinta:

---

15 Hablo de maternidad y no de paternidad porque, aunque la historia de *María y yo* se centra en la relación padre e hija, May es la principal red de apoyo y cuidados de María. A lo largo del documental puede verse la diferencia abismal entre la paternidad de Miguel —al que solo vemos ejercerla durante la semana de vacaciones juntos— y la maternidad de May —que desempeña su papel el resto del año—. Esto quiere decir que de puertas para afuera el padre es mucho más visible en tanto que está más presente en la crianza relacionada con el exterior o con los tiempos y espacios más lúcidos y gratificantes, mientras es la madre la que asume la responsabilidad del conjunto de la crianza (Fernández Pujana, 2014). Asimismo, durante el proceso del diagnóstico, las experiencias de Miguel estaban, de alguna forma, supeditadas a las de su mujer. Sin duda, esto se debe a una socialización diferencial para la maternidad y para la paternidad, de la que se han heredado modelos distintos, incluso contrapuestos, de ambos conceptos: la primera asociada a la ternura y a los cuidados, y la segunda, a la autoridad y a la provisión económica desde la distancia afectiva.

él dejando de dibujar y ella interiorizándolo. Asimismo, el testimonio de May pone de relieve diferentes asuntos con los que tienen que lidiar los padres de hijos autistas, como la negligencia médica —primero, los médicos no le dieron importancia al caso de María, después le diagnosticaron diversos trastornos (trastorno del desarrollo, síndrome de Angelman, encefalopatía, dispraxia...) hasta dar con el TEA después de muchos años (a María le diagnostican autismo con ocho años)—, la incertidumbre, la falta de una red de apoyo y de recursos, y el discurso científico inculpatario que responsabiliza a los padres, sobre todo a las madres, del diagnóstico de su hijo. Los testimonios de Miguel y May cuando hablan de las pruebas médicas que le realizan a María en sus primeros años de vida «imbuing the film with a medicalizing perspective on disability that is completely absent from the [...] Gallardo's comic book» (Fraser, 2013: 68).



Figura 12. El peso de los distintos diagnósticos de María recae en Miguel y May

Para mantener el tono paródico característico de la novela gráfica, a lo largo del documental se van intercalando, en un intento de reducir el dramatismo de la historia y buscar en el espectador una complicidad no lastimosa, secuencias animadas, bien en forma de ilustraciones que ya aparecen en el hipotexto, además de otras nuevas diseñadas por el ilustrador expresamente para el documental, o mediante *collages*. En estos casos, Gallardo y Fernández de Castro se unen para crear un nuevo formato de hibridación entre imagen real y animada. Recuperando el hilo anterior, durante la entrevista a May donde habla sobre el momento del diagnóstico, se añade una breve secuencia en la que aparece una foto recortada de María de pequeña, sentada en una playa artificial. Cuando la marea baja, las huellas de sus padres acercándose a ella se dibujan en la arena, mientras la voz de Miguel compara, de una forma lírica, a su hija con una isla desierta a la que solo a veces se puede acceder. Este montaje representa visualmente la sensación de impotencia de unos padres que ven instalarse un abismo entre su hija y el mundo que la rodea, incluido ellos, sin poder hacer nada al respecto. La combinación entre imágenes y palabras —puestas en boca de Gallardo— que surge en esta secuencia recuerda a la relación de interdependencia de la que habla McCloud en su obra *Entender el cómic: el arte invisible* cuando afirma que «puede que la combinación palabra-dibujo más corriente sea la interdependiente, en la que palabras y dibujos van de la mano para transmitir una idea que por separado no conseguirían hacer inteligible para el lector» (2016: 155).



Figura 13. Montaje de María de pequeña en la playa

La playa, ese lugar al que Gallardo regresa una y otra vez en la novela gráfica, mantiene la misma carga emocional en el documental. Fernández de Castro, de forma acertada, enfatiza en el gusto de María por ver los granos de arena correr entre sus dedos. Así, «situated at a privileged point approximately halfway through the 80-minute documentary [...], the director effects a punctuating fade from black to lead into the content originally delivered on [...] the comic book» (Fraser, 2013: 64), mientras la canción «Everything is Falling Into Place» de Kevin Johansen suena de fondo y distintas imágenes animadas se suceden (primero, las de unas moléculas y después, las del sistema solar), al mismo tiempo que la voz de Gallardo reproduce de forma casi idéntica el texto de la página 17 de la obra matriz, con pequeñas variantes. No obstante, aunque esta secuencia se mantiene, en la adaptación se priorizan las sensaciones y emociones de Miguel por encima de las de María; así lo demuestran sus comentarios en *voice over* y su presencia dentro del plano. Esta decisión por parte del director se debe a dos razones principales: por un lado, y como ya se ha mencionado anteriormente, para llegar a una audiencia más amplia y, por otro, para darle un sentido más metafórico y lírico al propio acto de jugar con la arena. Para conseguirlo, Fernández de Castro vuelve a grabar a padre e hija en la playa, repitiendo los mismos patrones: María viendo la arena deslizarse por sus dedos y Miguel observándola mientras cuenta qué le provoca esa escena.



Figura 14. Miguel observa a María jugar en la playa

De esta forma, aunque se trate de la misma secuencia, en la novela gráfica, esta opera a dos niveles interpretativos: «first, as an expression of both María's superconcentration when involved in this reiterative activity [...] and second, as an evocation of less character-driven and more universal themes associated with time» (Fraser, 2013: 63); mientras que, en el documental, por su naturaleza de medio temporal —en contraste con la forma puramente espacial del cómic—, no ocurre lo mismo.

Otra de las numerosas secuencias mantenidas en la adaptación es el apartado titulado «Caras» del texto, donde el rostro sonriente de María contrasta con las caras de asombro, reprobación y desconcierto de los huéspedes del Dorado Beach. Ahora, los rostros caricaturescos de estos personajes son sustituidos por imágenes de personas reales que observan a María cuando está en un lugar público, como ocurre en la escena del bufé. Sin embargo, podríamos considerar que la disimulación de la presencia de la cámara, propio del género documental, es un elemento tramposo de ficcionalización, ya que las miradas a las que alude la *voice over* de Gallardo —«ir por ahí con María es más o menos como ir con Madonna. Entrás en cualquier sitio e inmediatamente se convierte en el centro de atención»— son atraídas, en parte, por la presencia de todo un equipo de grabación, además de la presencia de María. Asimismo, esa mirada constante que persigue y objetualiza a María vuelve a aparecer más adelante, recreando otra de las escenas del texto mediante

el uso de una técnica permitida por el montaje digitalizado que toma prestado del cómic la representación espacializada del tiempo: se superponen en una misma imagen planos detalles centrados en los ojos de varias personas, en encuadres pequeños de formatos y tamaños variables, que aplastan visualmente a los dos protagonistas, dibujados como sombras de sí mismos (Touton, 2014: 94).



Figura 15. Múltiples fotos de ojos siguen a Miguel y María

Por otro lado, el director toma la decisión de mantener también y en toda su totalidad dos elementos clave de la vida de la adolescente: los nombres de personas y la rutina. Como ya señala el propio Gallardo en su novela, María tiene una memoria prodigiosa y recuerda a todas aquellas personas que ha conocido, en menor y en mayor medida, a lo largo de su vida. Mientras en la obra matriz estas personas aparecen dibujadas y reunidas hacia el final bajo el rótulo de «Reparto», la película juega con distintos recursos para potenciar la capacidad memorística de María. Así, un panel de breves grabaciones conecta a María con una enorme red de personas a las que conoce, desde parientes a amigos, pasando por profesoras y cuidadoras.



Figura 16. Red de personas a las que conoce María

En cuanto a la rutina establecida en la novela gráfica, es decir, la rutina creada durante las vacaciones en el hotel —y no la del día a día de María, en la que también enfatiza el documental—, Fernández de Castro emplea, inteligentemente, el lenguaje filmico para presentar el mismo itinerario que en el apartado «Caminos» del hipotexto, transmitiendo una sensación de repetición, pero sin llegar a ralentizar o sobrecargar el ritmo de la narración. Las distintas secuencias que componen la página del texto (el desayuno en el bufé, el paseo por el pueblo, la piscina, etc.) se representan mediante un montaje en el que el único elemento que varía es la ropa de Miguel y María; los lugares por los que pasean y los encuadres, en cambio, se mantienen inalterables, ajenos al paso del tiempo. Además de este montaje en el que los días se van sucediendo sin apenas percibirse, el director fragmenta el plano en cuatro rectángulos verticales por los que Miguel y María pasean siguiendo las mismas directrices de antes: se mantiene el mismo fondo en cada rectángulo y solo cambia la vestimenta.



Figura 17. Miguel y María caminan a lo largo del plano fragmentado



Figura 18. Miguel y María caminan a lo largo del plano fragmentado

Por otro lado, una de las escenas añadidas más interesantes de todo el documental, en el marco del análisis fílmico, está enfocada a representar la sobreestimulación y las estereotipias de las personas autistas en términos visuales a un público neurotípico, es decir, Fernández de Castro, a través del lenguaje cinematográfico, nos sitúa en el lugar de María para que sintamos lo mismo. Para lograr su objetivo, el director incluye numerosas imágenes que sugieren algún tipo de perturbación visual, además de sonidos diegéticos y extradiegéticos para potenciar también la perturbación sonora. Estas imágenes vienen acompañadas de la *voice over* de Miguel explicando cómo los estímulos pueden afectar a las personas autistas, dándole cierto contexto a la secuencia. Así, se van sucediendo los distintos estímulos: los dibujos animados en la televisión, una cafetera hirviendo en la hornilla, su padre llamándola a gritos desde la otra habitación, el ruido de la calle que se cuele por el balcón y por la ventana que da al ojo patio. A medida que la secuencia avanza, las imágenes se van sucediendo cada vez más rápido, las tomas son más cortas y los planos pasan de ser estáticos y abiertos al principio a planos más cerrados mediante el *zoom*. Los objetos, que ahora se encuentran en un plano detalle, cobran entonces gran relevancia y ocupan toda la pantalla. Asimismo, los sonidos se entremezclan creando una atmósfera tensa y angustiada que finaliza con una representación visual de una explosión —animada en la televisión y real con la cafetera—, seguidas del silencio y la familiar imagen de María sentada jugando con sus papelitos en un primer plano. Al mismo tiempo, la voz de Miguel explica: «Como resultado [de la sobreestimulación], muchos se vuelven hacia su interior, evitando el contacto con la gente, o se refugian en conductas repetitivas [estereotipias] intentando organizar el mundo en un orden más confortable».

La soledad a la que parece estar abocada María en esta secuencia reaparece en varios momentos del documental, no solo mediante imágenes, sino también en las propias palabras de sus padres cuando hablan sobre su futuro. Así, el propio final, que difiere al de la novela gráfica, no escapa a las reminiscencias de este sentimiento. Si el texto cierra con el regreso de Miguel a la rutina de Barcelona, el documental termina cuando May lleva a María a ducharse tras una conversación telefónica entre padre e hija. La escena final muestra la soledad de un sofá vacío que instantes antes estaba ocupado, mientras las voces de May y María se pierden en la distancia del hogar familiar antes de fundirse en negro.



Figura 19. María juega a acercarse a los ojos trocitos de papel



Figura 20. Escena final del documental de *María y yo*

## Conclusiones

La adaptación cinematográfica de la novela gráfica se ha entendido durante décadas como el simple proceso de conferir movimiento a los dibujos; sin embargo, largometrajes como el de *María y yo* ponen de manifiesto la existencia de un tipo de adaptación alejada de ese imaginario, una adaptación que yuxtapone la imagen real y la animada, denominada por García-Reyes como «filmosecuencial híbrida» (2021: 26). El trasvase de materiales de un medio a otro (en este caso, del literario al audiovisual) supone siempre una obligada transformación del soporte primitivo. De esta forma, los distintos procesos adaptativos llevados a cabo en la película documental contribuyen a desarrollar las posibilidades estéticas que ya presenta la novela gráfica, aunque en estos haya tenido lugar una migración de motivos narrativos de una a otra.

Fernández de Castro, en su película documental, rechaza el enfoque autobiográfico de la obra de Miguel Gallardo en favor de una tendencia didáctica, es decir, el director prioriza la tarea de enseñar al espectador sobre el TEA antes que representarlo en lo que podría considerarse un documental autobiográfico que en realidad no lo es. Los distintos desplazamientos derivados del cambio de contexto, de autor y, sobre todo, de medio, así como los recursos cinematográficos que el equipo directivo emplea en la película, son acertados a nivel estilístico y narrativo, pues la historia de Miguel y María se traspone a la gran pantalla de forma fluida. La película se convierte en un producto único, cuyos objetivos e intereses —distintos a los del hipotexto— se van alcanzando a medida que avanza.

## Referencias bibliográficas

- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ARROYO REDONDO, Susana (2011). «Formas híbridas de narrativa: reflexiones sobre el cómic autobiográfico», *Escritura e imagen*, 8, pp. 103-124.
- BÓRQUEZ, Néstor (2021). «De la novela gráfica al documental: el caso de *María y yo*», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 3, pp. 81-102.
- CUEVAS, Efrén (2013). «Fronteras del yo en el documental español contemporáneo», en Norberto MÍNGUEZ-ARRANZ (ed.), *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- CUMINE, Val et al. (2010). *Autism in the Early Years: A Practical Guide*. Londres: Routledge.
- EIRÍS-PUÑAL, Jesús (2014). «Trastornos motores en los trastornos del neurodesarrollo. Tics y estereotipias», *Revista Neurol*, 58, pp. 77-82.
- EISNER, Will (2002). *El cómic y el arte secuencial. Teoría y práctica de la forma de arte más popular del mundo*. Barcelona: Norma Editorial.
- FERNÁNDEZ PUJANA, Irati (2014). *Feminismo y maternidad: ¿una relación incómoda? Conciencia y estrategias emocionales de mujeres feministas en sus experiencias de maternidad*. Vitoria-Gasteiz: Emakunde.
- FRASER, Benjamin (2013). *Disability Studies and Spanish Culture. Films, Novels, the Comic and the Public Exhibition*. Liverpool University Press.
- GARCÍA DE LA TORRE, María del Pilar (2002). «Trastornos de la comunicación en el autismo», *Revista galego-portuguesa de psicología e educación*, 8, pp. 409-417.
- GARCÍA-REYES, David (2021). «Transferencias de la viñeta al fotograma. La narración gráfica y sus adaptaciones filmicas», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 3, pp. 9-35.
- GUTIÉRREZ-GONZÁLEZ, Angélica y RUIZ-BALLESTEROS, Esteban (2020). «“Mi hijo es autista”: normalidad y maternidades diferentes. Una aproximación antropológica a las dimensiones sociales del autismo», *Disparidades. Revista de Antropología*, 75, pp. 1-16.
- HAWKINS, Anne Hunsaker (1999). «Pathography: Patient Narratives of Illness», *Culture and Medicine*, 171, pp. 127-129.
- JONES, Elizabeth Jan (2019). «Medicine, Subjectivity, and the Representation of Disability in *Una posibilidad entre mil*», *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, 13, pp. 411-427.
- LÓPEZ GÓMEZ, Santiago y GARCÍA ÁLVAREZ, Consuelo (2007). «Patrones comportamentales en el trastorno autista: descripción e intervención psicoeducativa», *Psicología Educativa*, 13, pp. 117-131.
- MALDONADO RAMÍREZ, Jhonatthan (2020). «Sentir la discapacidad en tiempos neoliberales: optimismo cruel y fracaso», *Nómadas*, 52, pp. 45-59.
- MAYOR SERRANO, Blanca (2018). «Qué es la medicina gráfica», *Tebeosfera*, 9, s. p.
- MCCLOUD, Scott (2016). *Entender el cómic: el arte invisible*. Bilbao: Astiberri Ediciones.
- MOHRING, Agatha (2018). «Therapeutic Journeys in Contemporary Spanish Graphic Novels», *European Comic Art*, 11, pp. 98-117.

- PÉREZ DEL SOLAR, Pedro (2013). *Imágenes del desencanto: nueva historieta española 1980-1986*. Madrid: Iberoamericana.
- TOUTON, Isabelle (2014). «Apuntes sobre el realismo en las narraciones visuales actuales. El ejemplo de la adaptación cinematográfica del cómic *María y yo* de Miguel Gallardo por Félix Fernández de Castro», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 1, pp. 77-99.
- (2021). «Cómico y autismo, lo que nos han enseñado María y Miguel Gallardo», *Maremagnum: publicación galega sobre os trastornos do espectro autista*, 25, pp. 121-132.
- WENDELL, Susan (1996). *The Rejected Body: Feminist Philosophical Reflections on Disability*. Londres: Routledge.