

Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: retratos del artista como joven dibujante¹

JOSÉ MANUEL TRABADO CABADO

Departamento de Filología Hispánica y Clásica
Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Vegazana, s/n
Universidad de León
24071 León
jose-manuel.trabado@unileon.es

RECIBIDO: SEPTIEMBRE DE 2010
ACEPTADO: DICIEMBRE DE 2010

No es extraño encontrarse hoy día dentro del cómic con el discurso autobiográfico. Muchos de los cómics que han conseguido trascender sus ámbitos de circulación habituales para llegar a un público mucho más amplio poseen, de hecho, un marcado carácter autobiográfico. Baste con pensar en ejemplos como *Persépolis* de Marjane Satrapi o *La ascensión del gran mal* de David B., dentro de la tradición francesa, *Maus* de Art Spiegelman, o *American Splendor* de Harvey Pekar, entre otros muchos dentro de la tradición norteamericana; *Una vida errante* de Yoshihiro Tatsumi, creador del *gekiga* japonés o el reciente *El arte de volar* de Antonio Altarriba y Kim, para tener presente la importancia de la tradición autobiográfica dentro de este medio.²

La novela gráfica, como formato que se deshizo de las trabas editoriales, y el carácter experimental e innovador de los creadores más inquietos ha facilitado el encuentro entre el discurso del yo, anclado en la textualidad, y el lenguaje híbrido de la narración gráfica que se vale de una secuencia de imágenes para construir un relato. No sólo la novela gráfica en cuanto narración que huye de las imposiciones temáticas y formales propias del cómic ha sido el punto de encuentro en el discurso del “yo” y el cómic; el diario, la carta o las colecciones de apuntes y esbozos que llenan cuadernos de los dibujantes y que pueden ser entendidos como libros de viajes han mostrado la permeabilidad del discurso del cómic a las formas textuales “no ficticias”.³

Por otra parte, se ha señalado también la relación que existe entre la narración y la proliferación en el uso de imágenes cuando se trata de darle forma a una experiencia traumática. La estrecha vinculación de ambas en la conformación de una memoria gráfica ha llevado a acuñar un término como “autographics” (Whitlock) que habla de la capacidad expresiva del cómic en su construcción narrativa y visual de los sucesos dolorosos. Lo traumático parece, pues, construir un cedazo sobre el que cribar la memoria que acabará por cristalizar en una poética narrativo-visual de enorme potencia centrípeta para el discurso de la narración gráfica. Se explica, así, que el cómic autobiográfico muestre una matriz temática reconocible como puede ser la guerra (Sacco, Satripi), la enfermedad (el cáncer para Harvey Pekar, el sida para Frederik Peeters, la epilepsia para David B., el alzheimer para Paco Roca), la muerte de un ser querido (Spiegelman, Bechdel, Altarriba) o un periodo emocional complejo como es la adolescencia (Craig Thompson, Gloeckner).

Obviamente, esto ha generado una mayor capacidad de empatía en el lector general que ha ayudado a sacar al cómic del gueto en el que parecía estar confinado. No es ya un terreno escapista anclado en sólidas convenciones temático-genéricas que delimitaban el perímetro de la narración gráfica de forma estricta. La apertura temática llevaba al cómic a un terreno inusitado haciéndole modificar sus aspectos formales, narrativos y editoriales que le permitían variar su posición en el entramado cultural. Los circuitos de distribución, los puntos de venta varían hasta tal punto que permiten hablar de una verdadera revolución en la tradición del cómic que, sin dejar de ser lo que era, es ahora, además, otra cosa.

Cabe también recordar cómo la auto-representación prolifera en un mundo en que las imágenes saturan todos los ámbitos comunicativos y reformulan desde el campo de las nuevas tecnologías la idea del “yo” cuando se ha de convertir en una imagen. MySpace, Facebook, cuando no los blogs en los que se pueden incorporar fotos o vídeos, están llevando el territorio de lo propio y la esfera de lo privado a la inmediatez y ansiedad por la comunicación; en ese traslado de lo íntimo a lo público se construyen una serie de imágenes que ofrecen modelos que oscilan entre la veracidad y el juego deformante del individuo que las genera. Todo ello parece reclamar la necesidad de plantear herramientas críticas que hablen de esas nuevas prácticas en las que interfieren diversos lenguajes en la construcción de la identidad. El término de “autographics” viene, pues, a dar cuenta de esa hibridación de modos de fabricación visual y narrativa del “yo”; de ahí que las palabras de Whitlock y Poletti co-

bren pleno sentido al hacer ver el reto que supone para el estudio de lo autobiográfico la aparición de nuevos lenguajes en el seno de las culturas visuales: “There is now more than ever a proliferation of the autobiographical in visual cultures and new media, and these intersections of various modes and media of self-representation produce some new issues for critical inquiry” (vii). La irrupción de la necesidad de transformar el “yo” en imágenes, sonidos, espacios en blanco y otros discursos anclados en las nuevas tecnologías reorganiza no sólo el concepto de la identidad sino de la propia subjetividad que se proyecta y distorsiona a lo ancho y largo de los nuevos canales comunicativos: “Visual and digital modes are projecting and circulating not just new subjects but new notions of subjectivity through the effects of automediality. [...] Through heterogeneous media, the archive of the self in time, in space, and in relation expands and its fundamentality reorganized” (Smith y Watson 190). Tras haber decretado la muerte del autor a finales de los 60 parece como si esa explosión de nuevas vías expresivas proclamase una suerte de resurrección desde el momento en el que cada discurso parece llevar inscritas las huellas de quien está detrás creándolo.

Amparado en el ejemplo de Justin Green y su *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* publicada a principios de los 70, la obra de Art Spiegelman titulada *Maus* ha sido un punto de inflexión dentro de la historia del cómic que abrió en su momento la puerta a la confluencia de ambos discursos que ocurrían por trayectorias muy diferentes. La narración de lo que fue la experiencia familiar del holocausto nazi sirve a Spiegelman para mirarse a sí mismo. Contar la historia desde una perspectiva individual y a ras de suelo supone, también, teñirla de una mirada que explica no sólo lo que pasó sino también cómo aquellos hechos modelaron la identidad de quienes los vivieron y cómo ésta, además, está siendo interpretada por una segunda generación ya instalada en un marco cultural y emocional bien diferente. El discurso memorístico mostraba así un doble alcance: lo universal de los hechos y lo particular de las experiencias de quienes las vivieron troqueladas, en el caso de Spiegelman, por un intermediario que no fue testigo directo, incrementando la profusión de niveles narrativos estudiada perfectamente por Erin McGlothlin. La introducción de esa experiencia permite arrastrar al relato gráfico hacia el lado de la intimidad. Sin embargo, a las exigencias del relato autobiográfico el discurso del cómic añade una nueva problemática. No sólo es una reflexión sobre la forma narrativa que tiene el discurso del yo sino que habrá de vérselas con otra cuestión: cómo representar gráficamente ese “yo”. Podría decirse, en consecuen-

cia, que el cómic autobiográfico esboza una doble poética: una de índole narrativa y otra de tipo icónico representativa que podría tener sus puntos de contacto con la práctica del autorretrato, habitual dentro del discurso pictórico.

Desde esta perspectiva *El Retrato del Artista como un joven %@&** puede ser un buen ejemplo para acercarse a las posibilidades autobiográficas del cómic. Publicado primeramente en *Virginia Quaterly Review* en 2006 y, más tarde, junto con las historias experimentales de *Breakdowns*, este relato autobiográfico presenta una sólida reflexión no sólo sobre quién se es y cómo se construye narrativamente la identidad sino también sobre cómo representarse. Esa poética anfibia de narración y representación permitirá un diálogo constante entre dos códigos que interfieren y se explican entre sí: la imagen y la narración.

Atendiendo al relato, *El retrato* de Spiegelman se acoge a una construcción fragmentaria de los recuerdos: la narración se construye en pequeñas secuencias que, además, se encuentran descolocadas desde un punto de vista cronológico. Todo es un mosaico de pequeñas teselas que están sometidas a una interpretación desde la cronología del momento en que se escribe. Este desorden responde a una dinámica interna que busca enfatizar los elementos temáticos de acuerdo con su importancia emocional. Visto así, el relato autobiográfico no sólo se atiene a parámetros estéticos en su motivación estructurante sino que existe, soterrada y latente, otra lógica -la de los sentimientos- que trenza de otra manera el orden narrativo al asociarle a cada hecho una carga emotiva a la que en principio es ajena la ficción. Quizás sirva esto para explicar la aparición, ya desde el prólogo, de la madre como elemento central en este relato autobiográfico de Spiegelman. El suicidio de aquella en 1968 fue sin duda alguna una experiencia traumática cuyo dolor intentó mitigar el propio Spiegelman con la creación de otra historia titulada *Prisionero en el Planeta Infierno*, historia que, posteriormente, fue introducida dentro de su novela gráfica *Maus*. De manera muy sugerente Nancy Miller ha establecido lazos de conexión entre *Prisionero* y *Maus*. La inserción de “Prisionero” puede suponer una respuesta narrativa y emocional al hecho de que su padre quemase los diarios de su mujer tras su suicidio. Sería, en cierto modo, una forma de restaurar una narración perdida e irrecuperable.⁴ De este modo *Maus*, *Prisionero en el Planeta Infierno*, y *Retrato del artista como un joven %@&** poseen en común la necesidad de buscar a la madre a través de la memoria.

El discurso autobiográfico en Spiegelman tiene una fuerte dosis catártica.⁵ Narrar supone, en cierto sentido, buscarle sentido a lo que puede no

tenerlo, un consuelo contra lo absurdo e inexplicable de las grandes quiebras del dolor.⁶

Esa construcción fragmentaria del relato puede relacionarse con varios aspectos. De un lado el propio carácter de la memoria que es por naturaleza desigual, inestable y oscilante. En su naturaleza misma está inscrita cierta precariedad.⁷ Selectiva como es, bascula entre ciertos momentos aletargados que pueden activarse dependiendo de qué estímulos actúen en el momento del recuerdo. Sucede que esos intersticios son rellenados convenientemente por la actividad lógico narrativa del relato que los va nivelando, una vez limadas las aristas de su profunda singularidad. Sin embargo, el terreno del cómic puede incidir en una línea contraria. En su genética narrativa también está instalada la elipsis. Entre viñeta y viñeta hay siempre un vacío, un hueco que rellena el lector de forma inconsciente. En ello han incidido los teóricos de este lenguaje. Esa elipsis necesaria en el arte narrativo secuencial del cómic puede también llevarse a un terreno más amplio: el de su estructura. *El retrato* de Spiegelman es una buena muestra de cómo esas pequeñas secuencias esconden hiatos invisibles al lector; generan una ruptura en la continuidad narrativa y permitirán una oscilación de estilos gráficos a utilizar, pero también permiten otra cosa: la posibilidad de generar un silencio necesario para espolear y activar la reflexión en torno a lo que se cuenta. Pensemos en un discurso ilimitado y extenuante en sus detalles; podría impedir fácilmente la actividad interpretativa. De este modo Spiegelman ofrece unos cuantos hechos que han sido especialmente relevantes en su vida y que pertenecen a cronologías muy diversas estableciendo así la elipsis como nota discursiva que viene dictaminada por la memoria misma, por el lenguaje utilizado y por la capacidad reflexiva tanto en el autor como en el lector que toda interrupción del relato permite.

También, junto a la figura de la madre, se observa el peso del padre, algo sobre lo que pivotaba el edificio narrativo de *Maus*. Ambos, en lo que parece una remodelación de esta obra en un relato mucho más breve, conforman una matriz temática de lo próximo que parece ser una explicación suficiente, aunque a todas luces restrictiva, del pasado. Padre y madre son las figuras sobre las que se erige uno de los principales ejes temáticos de esta historia y que muestran, además, el conflicto generacional, como bien ilustra Candida Rifkind (400-07). Sin embargo, junto a este arraigo en lo familiar emerge otro universo temático que se desarrolla de manera paralela: el descubrimiento del mundo del cómic. No sólo se cuentan episodios relativos a la vida familiar sino también los relacionados con el nacimiento del artista. Es en 1955 cuando

Spiegelman se encuentra con la revista *Mad*, que causa una profunda conmoción en su sensibilidad. Cinco años más tarde tiene lugar otro episodio muy significativo: la de compra de un kit que enseñaba a dibujar. Sobre estas dos anécdotas se centra el nacimiento de una vocación, los primeros pasos de la adquisición de un instrumento expresivo que servirá, más tarde, para contar aquellos episodios transcendentales de su vida. Nacen, pues, los elementos esenciales para la construcción del discurso autobiográfico: el recuerdo de ciertos episodios y el encuentro con un lenguaje que permita contarlos. De la interrelación entre ambos surgirán profundas remodelaciones en ambos campos.

Una de estas renovaciones del discurso autobiográfico tiene que ver con la forma de auto-representación gráfica. Frente al carácter monolítico de la forma lingüística del “yo” el autorretrato permite una variedad de posibilidades que le hacen ganar a la narración autobiográfica matices expresivos vedados a las palabras (Hatfield 108-27). Hay que aludir antes de nada a la naturaleza bien diferente del “yo” como forma lingüística, que sólo identifica a quien habla y que es –además– intercambiable convirtiéndose en una forma de adueñarse del discurso, frente al autorretrato que no sólo identifica a quien lo hace sino que, además, lo reproduce de forma icónica y, por tanto, lo singulariza. No es, de este modo, intercambiable. Quien se dibuja a sí mismo reproduce, a priori, sus rasgos diferenciales y, por ende, identificativos; algo que no sucede con la forma “yo”, que sirve a todos por igual siempre y cuando sea quien habla en ese momento. En el caso del *Retrato del artista como un joven %@&*!* existe todo un inventario de posibilidades gráficas para la autorrepresentación que esbozan así un escala con diferentes grados miméticos. Tal variedad en las posibilidades gráficas a la hora de auto-representarse implica, como no podía ser de otra manera, una problematización. A este respecto me parecen interesantes dos momentos en la obra de Spiegelman. El primero de ellos se encuentra al inicio de la segunda



parte de *Maus* cuando Spiegelman prueba diferentes posibilidades gráficas para dibujar a su mujer: Françoise Mouly. No sabe bajo qué forma de animal dibujarla. El otro momento de especial importancia lo constituye una pequeña secuencia de su *Sin la sombra de las Torres* titulada “Apuntes de un narcisista con el orgullo herido”. Ante la conmoción que supone el derribo del World Trade Center el 11 de septiembre entra en crisis la identidad del autor. Esa crisis llega a afectar a su forma de dibujarse a sí mismo. Se explica, así, que el autor frente a un espejo decida cambiar de aspecto para llegar a la conclusión siguiente: “Ya no sé ni cómo representarme a mí mismo”. Es entonces cuando Spiegelman elige como autorretrato la cabeza de ratón en diálogo con lo que era el estilo de *Maus*. Sin embargo, ante esa dispersión amenazante podría establecerse un intento de sistematización que diese cuenta de la rentabilidad narrativa que posee la combinación proteica de diferentes formas de autorretrato.⁸

En esa escala mimética el primer nivel estaría representado por la foto. En el *Retrato* aparece una fotografía en la que se puede ver a un joven Spiegelman junto a su madre mirando un ejemplar de la revista underground *Mad*. Podría hablarse de una suerte de retórica visual de grado cero, una reproducción documental de una escena que posee un entronque con la realidad. Es como si todo ese universo dibujado necesitase un pasillo de conexión con las cosas. En la foto no sería viable una distorsión de la representación, se trata de algún modo de verificación y prueba de control porque parece que a la fotografía le asignamos un efecto de realidad. No es esto una estrategia aislada. En la primera viñeta de la historia *Prisionero en el Planeta infierno* aparece una mano dibujada, presumiblemente del propio autor, empuñando una foto de 1958 en la que aparece Spiegelman junto a su madre; también en *Maus* aparecen dos fotos: la de Vladek Spiegelman, padre del artista y protagonista de su relato, y la del hermano que nunca llegó a conocer: Richieu. Esa retórica cero, que le he asignado a la fotografía, afecta sólo a su referencia y en modo alguno supone una neutralidad emocional.⁹ Mirar fotos es siempre una actividad delicada, peligrosamente acechada de emociones y recuerdos que nos retrotraen a otra temporalidad al desactivar la anestésica epidermis del presente. Las fotos van modificándose con el tiempo y van cargándose de connotaciones emocionales; son hitos en el calendario vital y las miramos tamizándolas por los sucesos que han tenido lugar tiempo después. Desde la inocencia de su presente apenas se atisba el hondo calado que pueden desarrollar tiempo después. Las fotos son imágenes sobre las que se sedimenta el tiempo y su contempla-

ción agudiza la conciencia temporal estableciendo una feraz conversación entre lo que es y lo que fue, entre la presencia y la ausencia. Es, pues, un magnífico inventario de lo que fue: el paso necesario para la activación del recuerdo y la necesidad de contarlo. Por otro lado, mirar una foto implica siempre la construcción implícita de un relato, las más de las veces de tipo autobiográfico. Entre dos polos -el momento representado y el presente desde el que se observa- se establece un hueco que se rellena obligatoriamente con un relato que no tiene por qué verbalizarse. No extraña, así, que las fotos ocupen un lugar de gran importancia dentro del cómic autobiográfico. Baste recordar las palabras de Alison Bechdel en la entrevista con Hillary Chute cuando declara la gran importancia que poseen las fotos dentro de la construcción de su novela gráfica *Fun Home*: “Photographs were a huge resource for me. In many ways photographs really generated the book” (Chute 1005). Incluso las fotos, al igual que en *Maus*, son traducidas al lenguaje del cómic convirtiéndose también en parte del lenguaje del *cartoon*. En el caso de *Fun Home* las fotos poseen, además, una función narrativa estructurante: cada capítulo se inicia con un dibujo que remeda una fotografía. Los capítulos están titulados doblemente: de forma textual, por un lado, y, por otro, también gráfica. La narración gráfica de corte autobiográfico puede de esta manera tender hacia otro modelo formal: el del álbum, tal y como lo demuestra la obra de Edmond Baudoin, *Éloge de la Poussière*, en la que de forma recurrente aparece el dibujo-retrato de la cara de su madre, ya muerta. La estructura narrativa se diluye en pos de un recuerdo de imágenes que se superponen a modo de *collage* (Screech) creando su propia cronología emocional.¹⁰

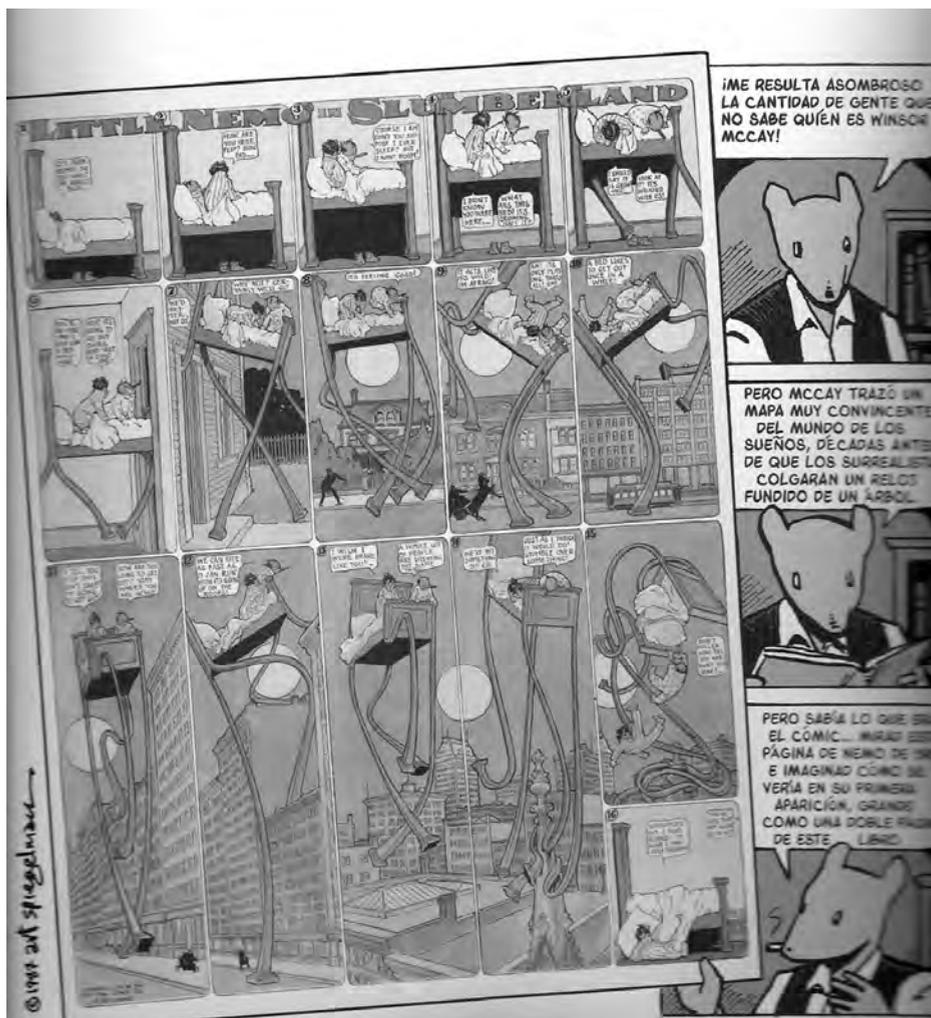
Frente a esa mimesis total que bien puede encarnar el núcleo de la catarsis narrativa existen otras formas de representación gráfica del “yo” que implican ya necesariamente una distorsión en la representación. No es rentable, sin embargo, interpretar esa distorsión en términos deconstructivos y verla como fruto de una inevitable incapacidad de reproducir la realidad mediante signos que no son sino vagos simulacros. Más bien al contrario, al cambiar el estilo representativo se ofrece un poliedro de posibilidades que entre sí forman un mosaico sumamente representativo de la identidad gráfica, por un lado, y de la riqueza de la narración, que puede asumir variantes y expresar diferentes connotaciones a la hora de contar los hechos. Aquí entra la labor del artista que se desfigura en un personaje de cómic.

En el caso de Spiegelman se puede apreciar lo que podría denominarse como “retrato icónico” que busca una simplificación de rasgos con respecto a

lo que vendría a ser un autorretrato realista pero que guarda un parecido con el original. Existe un equilibrio entre la referencia icónica del retrato y la poética del cartoon típica del cómic. Se puede observar esta forma de representación gráfica en las secciones tituladas “Deshaciendo la maleta” o “Arte Pop”. Posee un estilo más bien neutro, capaz de darle coherencia narrativa a toda la historia, que se desembaraza de la carga emotiva de las fotografías al estar asentado en una cronología cercana al momento de la escritura.

En esta escala que va de mayor a menor capacidad mimética podría situarse en siguiente lugar el “retrato cartoon”. El equilibrio mostrado en el caso anterior comienza a romperse a favor de la desfiguración típica que muestra el personaje del cómic. Ya no importa tanto representar la realidad sino sobre todo simbolizarla. Existe una mayor estilización y la mano del dibujante comienza a hacerse visible a los ojos del lector. Muestra varios grados que van desde la vertiente expresionista mediante la cual se recuerda el estilo del “Prisionero del Planeta Infierno” hasta las visiones caricaturescas de las secciones de “Quebraderos de cabeza” o “Día de muestras”. El dibujo ya no sólo refiere sino que, además, introduce toda una carga simbólica, añade un plus semántico que posee un espectro muy amplio: desde la hilaridad de “Día de muestra” hasta la congoja de *Prisionero del Planeta Infierno*. Los sentimientos provocados por las diversas situaciones ya no sólo se narran sino que, además, se muestran en esa desfiguración referencial a la que se ve sometido el autorretrato. Humor y dolor son polos entre los que bascula esta capacidad deformadora de la representación gráfica del “yo”. El “retrato cartoon” supone una pérdida en el grado icónico de la referencialidad en aras de una capacidad connotadora del dibujo. La narración ya no sólo se construye en la secuencialidad de las imágenes sino también en el estilo gráfico elegido que aporta una gran relevancia y observa una gramática perfectamente codificada y reconocida por el lector. Como ejemplo sirvan la exageración en la mímica facial y gestual que convierte al protagonista en algo cercano a una caricatura. Esa expresividad contrasta con lo atemperado del retrato icónico más inclinado hacia una verosimilitud narrativa.

Por último cabe señalar una posibilidad más, que puede ser descrita como “retrato simbólico”. Posee éste la peculiaridad de deshacerse de la exigencia referencial acentuando la carga connotativa de la nueva representación que tiene necesariamente que basarse en una máscara. Sucede así con la forma de representación elegida para *Maus* en la que los judíos se convierten en ratones en tanto que los nazis son gatos. Tiene mucho que ver con la propia tra-



dición comicográfica de los funny animals pero también con las alegorías explotadas por las fábulas literarias y los bestiarios y supone una evolución de las precedentes formas de retrato que acaban por emanciparse, paradójicamente, de su referente real para reinventarlo a través de su representación absolutamente deformada.¹¹ Sobre esta poética de la máscara el propio Spiegelman meditó al inicio de la segunda parte de *Maus*. Se trata de una convención expresiva, del retrato fotográfico se ha evolucionado a una representación simbólica de la identidad que curiosamente acaba por desvirtuar la singularidad. Un retrato habla de alguien concreto, una máscara oculta lo individual para

acercarse a los tipos simbólicos, al rescate de elementos esenciales que no quiere ningún intermediario anecdótico.¹² Esa máscara propicia que en *Maus* no sólo se hable de la historia familiar sino que a través de esa estrategia pueda trascenderse lo individual para llegar a lo colectivo. Al mismo tiempo sirve esta capacidad simbólica como herramienta perfecta para personalizar emociones. No sólo se retrata el rostro sino también una forma de ser oculta bajo los rasgos que el espejo devuelve.

Conviene señalar, sin embargo, que, Spiegelman había creado esa máscara de ratón como metáfora visual que recogía desde otra perspectiva el pensamiento nazi sobre la raza judía. Poseía, en un primer momento, una función claramente emocional pero también se acaba convirtiendo en una marca identificativa. El ratón, nacido como una deformación expresiva, subvertirá su función inicial para asumir una función identificativa. Eso explica que, cuando reseña el libro de John Canemaker sobre un autor clásico dentro de la historia del cómic como es Winsor McCay, utilice también la forma de ratón para representarse a sí mismo. La máscara del ratón asumió funciones de índole intelectual ya desde 1987. Lo interesante reside en comprobar cómo dentro de un formato como es el de la reseña el autor inscribe también su marca a modo de autorretrato.

Así las cosas, podría realizarse un resumen a modo de cuadro de las posibilidades del autorretrato:

	Fotografía	Retórica visual con grado cero
 <p data-bbox="220 1488 464 1552">Querido diario: Al recordar la época en que dibujé «Prisionero del planeta Inferno», me puse a revisar una caja de viejas fotos familiares.</p>	Retrato icónico: verosimilitud	Zona intermedia entre el grado cero de la foto y la deformación del <i>cartoon</i>



Posibilidades del “retrato cartoon”: van desde lo caricaturesco que impide prácticamente el reconocimiento con el referente real, como es el caso de la viñeta en que la familia Spiegelman está viendo un programa humorístico en la televisión hasta la deformación expresionista que, siguiendo la estética de *Prisionero en el Planeta Inferno* se retrata como un prisionero cuyo gesto trasluce el intenso sufrimiento del protagonista. Otro ejemplo es el de la viñeta en la que Spiegelman enseña sus bocetos de *Maus* a otros dibujantes que, no entendiendo la propuesta estética que ven, no saben cómo salir del paso a la hora de expresar su opinión.

Deformación expresiva codificada por los estereotipos del cómic

Retrato simbólico: en este caso es un remedo de *Maus*. Los judíos son metamorfoseados en ratones. La singularidad del retrato casi se pierde en pos del simbolismo de la máscara.

Establecida esta tipología podría verse otra cualidad esencial dentro de la gramática gráfico-narrativa del *Retrato*. Existen numerosas transiciones abruptas entre las viñetas y su forma de representación gráfica que poseen un po-

tencial narrativo de hondo calado. Todo se puede ver de forma clara en la secuencia titulada “Mad Love” que consta de 12 viñetas si contamos la que contiene el título. Está fechada en 1955 y, como ya se ha dicho, narra el episodio transcendental en el que Art Spiegelman se topa con la revista de cómic underground *Mad*. En la segunda viñeta se puede apreciar cómo Art Spiegelman recorre el supermercado de la mano de su madre pero existen ciertas anomalías en la imagen que redundan en un juego de temporalidades. El Spiegelman que se dibuja a sí mismo corresponde a una cronología muy cercana al momento de creación; sin embargo, todo lo demás remite al tiempo recordado. La viñeta, pues, construye una imagen imposible. Dibuja a un Spiegelman actual en una situación ya pasada. No camina sino que parece levitar de la mano de su madre. Todo ello son alteraciones en la capacidad representativa de la imagen. Desde un tiempo actual se recuerda una cronología pasada. El cine utiliza retóricas propias, como la voz en *off*, para narrar una situación pasada (que vemos en la imagen) desde un presente (que se oye a través de la voz fuera de campo). Este procedimiento también se utiliza en las viñetas 4, 6, 7, 8 y 9 de la secuencia mencionada pero no en la segunda y tercera. Existe ahora una originalidad que explota las peculiaridades del lenguaje del cómic y que son quizás intrasferibles a otros medios artísticos. El tiempo presente no se evoca a través de la voz que está fuera de campo sino que se inscribe dentro de la misma viñeta, el narrador cuenta desde la misma viñeta lo que pasaba en el 55. Por eso el discurso narrativo está visualizado en un globo y su origen es el propio personaje. Un Spiegelman adulto suplanta el espacio del Spiegelman niño y desde allí narra. Si echamos un vistazo a la viñeta siguiente se observa un cambio importante. El Spiegelman representado conserva el rostro de adulto –que sigue narrando desde dentro de la viñeta– pero posee ya un cuerpo del niño que fue. Por eso aparece ya caminando y no levitando en el aire. La siguiente viñeta finaliza esta transición: el niño se queda petrificado ante la revista *Mad*. Ha recuperado su aspecto y la representación gráfica del protagonista se ajusta a la cronología narrada y no al tiempo desde el que se narra. La visualización del discurso narrativo cambia de manera lógica. Ya no está enmarcado en un globo que procede del personaje sino que, como era de esperar, ahora se enmarca en un cartucho que indica que su procedencia está fuera del marco de la viñeta. Cuando el narrador suplanta al personaje narra desde dentro; cuando, por el contrario, el personaje recobra su aspecto de la época, la voz narrativa tiene que poner su foco de emisión fuera del espacio de representación. No acaban aquí las sutilezas narrativas de Spiegelman. Si vuelve-

mos a la viñeta segunda llama también la atención el hecho de que los ojos se salgan literalmente de las cuencas y la lengua salga en señal de apetito desmedido. Remeda a la portada del número 11 de Mad en el que se muestra a una belleza femenina pasada por el tamiz de la estética underground: sus ojos saltones, sus dientes visibles y su lengua a lo Rolling Stone influyen en el retrato que el propio Spiegelman hace de sí mismo. Con ello se puede ver cómo en una viñeta existen una confluencia temporal de varios substratos cronológicos que se funden en un mismo dibujo.

Tras mostrar la portada de la revista en las viñetas 7, 8, 9 y 10 de esta secuencia las dos últimas viñetas vuelven a ser un ejemplo magnífico de este tipo de transiciones en la representación gráfica del “yo” que atienden a distintas cronologías. En la penúltima se ve a Spiegelman niño llorando aparatosamente hasta inundar el establecimiento para que su madre le compre la revista. La siguiente y última viñeta de la secuencia muestra ya a Spiegelman con la revista en la mano caminando junto a su madre. Existen también cambios importantes. El Spiegelman posee un cuerpo de niño pero una cabeza de adulto; de ahí que la voz narradora vuelva a estar en un globo que sale de la boca del personaje. Al mismo tiempo la madre ha transformado su rostro y se ha convertido en la encarnación de la bella mujer monstruo que protagonizaba la portada de la revista MAD. Las distintas configuraciones temporales permiten descoyuntar la representación gráfica de los personajes y además fomentan la mutación de una viñeta a otra alterando su identidad gráfica pero explotando un potencial narrativo inusitado gracias a esas abruptas metamorfosis que indican mucho más de lo que un discurso verbal puede traslucir.

Las tres últimas viñetas de la sección “Deshaciendo la maleta” muestran también esa discontinuidad en la representación gráfica del “yo”. Tras mirar las fotos de su madre, se ve aquejado de un ataque de ansiedad. La alternancia de retrato fotográfico, el icónico y el cartoon expresionista modelan diferentes miradas sobre el autor que hacen hincapié en la causa, el efecto y la forma de expresarlo atendiendo, además, a una triple cronología. La economía expresiva maximiza su capacidad comunicativa.

También existen mutaciones del retrato icónico al retrato simbólico en el momento en que se habla de *Maus*. En este caso muestra el referente y su transformación simbólica, algo que no sucedía en *Maus*.

La figuración gráfica del “yo” se camufla bajo otros modelos reconocibles que pertenecen al ámbito de la ficción. En la sección “Bola ocular” aprovecha la anécdota de que su ambliopía no le permite ver correctamente los có-



Retrato fotográfico.
Causa del dolor.
Pasado lejano y feliz



Retrato icónico. Efecto:
ataque de ansiedad.
Presente desde el que
se recuerda



Retrato simbólico.
Forma de expresión.
Pasado doloroso
evocado. Suicidio de
la madre

mics en 3D. La conclusión que saca el narrador de todo aquello es que se convirtió en algo normal confundir los cómics en dos dimensiones con la realidad. Al tiempo que la voz narrativa afirma esto Spiegelman se retrata a sí mismo como el famoso personaje de Charlie Brown. La confusión entre vida y lenguaje artístico es algo que emerge como una preocupación esencial a lo largo de la creación de Spiegelman hasta el punto de que se vale de muchos de los iconos de la historia del cómic norteamericano para contar en forma de narración gráfica otra experiencia traumática: el ataque a las Torres Gemelas del 11 de septiembre que constituye el tema de su *Sin la sombra de las Torres*. La utilización de las formas estereotipadas de la ficción para contar su propia vida añade una capa de retórica sobre la sinceridad de los hechos que no los diluye sino que los hace más reconocibles. No deja de ser curioso cómo en la sección “Agujero en la Memoria” el narrador se desdobra en dos personajes. Se representa a sí mismo como un autorretrato regresivo que parte en la primera viñeta en el tiempo actual para pasar por la adolescencia y llegar a la época en que era apenas un recién nacido. Al mismo tiempo esa memoria que persigue el pasado se concreta en otro personaje que encarna un detective de novela negra que investiga unos hechos. Parece como si en este relato autobiográfico ciertas partes actuasen como una metanarración, lo que posibilita la simbiosis entre los elementos tomados de la ficción y los extraídos de su propia historia.

Otra innovación derivada del diálogo establecido entre la narración y la representación gráfica se aprecia en la sección titulada “Quebraderos de ca-

beza”. El dibujo responde a la poética del “retrato cartoon” como ya se ha indicado. El estilo parece prefigurar una lectura basada en un carácter humorístico. En cierto modo es así: sirve para recordar la costumbre que tenía de ver junto a sus padres un programa de humor que emitían por televisión. Sin embargo, todo cambia cuando reciben una llamada de teléfono para anunciarles que el tío Herman había muerto a causa de un atropello. El texto de la última viñeta es elocuente sobre los efectos en la vida familiar de aquella noticia: “Mi madre nunca se recuperó del golpe y no volvimos a ver a Dick van Duke”. A pesar del profundo dramatismo de este suceso el estilo gráfico sigue siendo el propio de un relato cómico y de temática ligera más inclinado a la hilaridad que al drama. Ese contraste hace más visible, si cabe, la brecha emocional que se inscribe en la vida diaria de la familia Spiegelman. Al dislocar la relación, perfectamente codificada en la tradición del cómic, entre la temática y el estilo gráfico se produce una suerte de desautomatización que incrementa la intensidad de la percepción por parte del lector. La hipercodificación de un mensaje como es el del cómic permite un mayor repertorio de recursos expresivos que remodelan notablemente la posibilidad de la narración autobiográfica.

Si el *Retrato* de Spiegelman posee una poética implícita cuyos mecanismos se han descrito en parte en estas páginas, también existe una poética explícita en la que el propio autor utiliza su relato para mostrar no sólo sus vivencias sino también su ideario estético acerca del cómic y del poder de la imagen. Esto sucede de manera notoria al final de la narración y se circunscribe a las tres secciones: “Pequeñas señales”, “Cortocircuito” y “Forma y contenido”. Son básicamente un repertorio de citas tomadas de otros autores como Susan Sontag en su ensayo “Sobre la fotografía” o Victor Shklovski “El arte como artificio”. Podría entenderse como un deslizamiento de la narración, arraigada inicialmente en el dolor causado por la muerte de su madre, hacia lo intelectual, lo que transforma la narración en un metadiscurso que aclara su propia dinámica. En parte eso es cierto, pero no conviene olvidar ciertos aspectos que enriquecen y sobrepasan esta visión en exceso simplista. Al tiempo que se incrustan esas citas de carácter teórico dentro del relato autobiográfico, se retoman viñetas que ya han aparecido anteriormente, solo que ahora los personajes parecen ser portavoces de ese pensamiento teórico. Las últimas secciones son un compendio de momentos vividos que han sido plasmados en viñetas de fuerte intensidad emocional. Su repetición indica el poder evocador y cartografía la persistencia de ciertas heridas que el tiempo no ha borrado en su totalidad. Simultáneamente a las palabras de Shklovski, que indican que la mi-

sión del arte es aumentar la percepción de las cosas frente al poder neutralizador de la costumbre, se van repitiendo y recordando aquellas viñetas en las que un niño acaba escupiendo a la madre del propio Spiegelman. El dolor se convierte en una expresión artística pero ese mismo discurso puede reavivar su intensidad porque las imágenes las carga de valor el tiempo y pueden borrar el intento del texto por aherrojarlas a un sentido monolítico. “Ningún título puede limitar ni fijar permanentemente el significado de una imagen”, palabras que Spiegelman cita del ensayo de Sontag. El regreso a aquella fotografía inicial implica una interpretación sobrevenida tras el dolor que le da otro relieve. El relato autobiográfico presenta el reto de hacer hablar a aquella imagen, muda por naturaleza, a la luz de un tiempo que todavía no conocían sus protagonistas. El espectador de todo aquello posee una conciencia trágica porque la examina desde un conocimiento que sabe todo lo que ha de venir y entonces, cuando sólo era modelo de la fotografía, ignoraba. No sólo recordar es una actividad hermenéutica para darle sentido a lo que somos, contemplar una foto conlleva superponer sobre ella tiempos que habían de llegar. Parece como si no se pudiera mirar sin una conciencia narrativa. Se yuxtaponen imágenes asociadas a momentos y en ese mecanismo existen afinidades muy grandes con la naturaleza de la narración gráfica. Frente a la esencia del autorretrato, que parece borrar las marcas temporales, el discurso autobiográfico del cómic hace reingresar a la imagen en esa corriente temporal. Frente a la autobiografía que se vale únicamente del texto, el cómic ha de enfrentarse necesariamente con la necesidad de autorrepresentación. Ahí se disparan las posibilidades y la versatilidad estilística permite en el caso de Spiegelman un asedio a los episodios más dolorosos de su vida desde laderas bien diferentes. Por otro lado, en esos meandros estilísticos se genera la posibilidad de aludir y recuperar los diferentes estilos usados en sus obras de modo que el artista retratado no es sólo un cúmulo de recuerdos sino también una cita de su propia obra. La narración se vuelve ahora intertextual y el autor organiza una forma especular de contarse y reflejarse a sí mismo que busca la síntesis no sólo de quién se ha sido sino de cómo se ha representado a lo largo del tiempo en sus historias trenzadas sobre la peripecia vital y dolorosa del pasado. Arte y vida se entrelazan y confunden a lo largo de la obra de Spiegelman pero en el *Retrato* es una preocupación obsesiva hasta constituirse en la propia médula del discurso: el hecho de que esas últimas viñetas se desenfocan como si se tratara de un cómic pensado para ser visto en 3D, recuerda aquella tendencia a mezclar la realidad con las formas de contar.

Se puede aventurar que las posibilidades gráficas que ofrecen los mecanismos de representación en el cómic son utilizadas de forma productiva dentro del relato autobiográfico de Spiegelman. Esa diversidad en modos representativos del autor ha sido ya usada por autores como Daniel Clowes en “Just Another Day” o de Robert Crumb “The Many Faces of Robert Crumb”. Deformar la apariencia realista no implica necesariamente un atentado contra la verdad sino una forma de hacerla visible. A este respecto argumenta Hatfield: “In this satire, Clowes [...] manipulates his own persona to expose the impossibility of telling the truth in comics” (117). Para el caso de Spiegelman no se puede sostener esa imposibilidad de contar la verdad sino más bien de acecharla desde diversos estados de ánimo, tomando distancias diferentes frente a lo narrado y codificándolas en estilos que son en sí mismos válidos por su diversidad para contar lo diferentes que fuimos a lo largo del tiempo. Esa disparidad estilística no deja de ser un ejercicio de honestidad basado en la renuncia a intentar homogeneizar desde un presente las profundas brechas que existen en la historia de nuestra identidad.

También cabe poner en relación el hecho de esa disparidad estilística en la auto-representación gráfica que exhibe el texto de Spiegelman con la obra a la que deliberadamente se hace referencia en el título: *Portrait of an Artist as a Young Man*, de James Joyce. Se advierte también en la obra del escritor irlandés una heterogeneidad estilística que adelanta parte de sus logros artísticos. Desde ese punto de vista posee una visión prospectiva de lo que será su escritura. Algo parecido podría verse en el caso de Spiegelman; los diferentes estilos mostrados pueden ser un guiño intertextual implícito a la obra de Joyce en tanto que el título supone un anclaje premeditado y visible del cómic en la tradición literaria. En el nivel estilístico/estructural esa posible alusión a Joyce funciona, en cambio, de forma silenciosa. La diferencia con respecto a Joyce, claro está, reside en que no posee esa capacidad anticipativa sino más bien retrospectiva. Recuerda Spiegelman quién fue asociado a la forma en que se ha visto representado en su obra. Se trata de un repaso vital al tiempo que recorre las diferentes posibilidades del lenguaje gráfico-narrativo del cómic. Hablar de sí mismo implica hablar de su lenguaje expresivo, como reconoce el propio autor: “It’s just a process of trying to understand, trying to understand myself and trying to understand other things, and my medium for understanding is comics” (Witek 2007, 137). En cierto modo, tal y como señala Rocío G. Davis (269) a propósito de *Persepolis* de Marjane Satrapi, el relato autobiográfico en cómic tiende a la forma de *Künstlerroman* (la novela de artista) ya que en

éste –me refiero al cómic autobiográfico– parecen indisolublemente unidas la narración de la memoria gráfica con la reflexión sobre la capacidad del lenguaje artístico para ahormar esos recuerdos-imágenes que se deben modular en una doble representación: gráfica y narrativa. Esa reflexión permite, cuando se hace explícita, la posible generación de un nivel retórico que se nutre de referencias a otros lenguajes o a otras obras, como es el caso de *Fun Home* de Bechdel¹³ o el propio *Retrato* de Spiegelman. Esa saturación intertextual no debería poner en tela de juicio la sinceridad del relato autobiográfico; todo lo contrario. Esa apropiación de otras retóricas y mundos temáticos son también una plantilla eficaz sobre la que instalar la memoria. Vivimos a través de los libros leídos, de las películas vistas o de la música que marcó a modo de banda sonora vital los años pasados. Esas referencias no desfiguraron la posible autenticidad de la representación del sujeto, no al menos en el caso de Spiegelman, sino que hablan de su poética narrativa desplegando así un mapa para leer el propio texto y para entender a la persona que lo crea. Cuando al final del *Retrato* el autor afirma en forma de globo de texto: “Los recuerdos se pueden yuxtaponer... para imitar el funcionamiento de la mente” nos está dando la clave interpretativa de las últimas siete viñetas del *Retrato* en las que se retoman imágenes-recuerdo ya usadas que poseían una gran relevancia emocional pero articuladas sobre un pensamiento teórico que habla también del fin último de este relato autobiográfico. A la vez, podría verse ese último capítulo como otro nuevo guiño estructural a la obra de Joyce a la que se alude en el título. Si el último capítulo del *Retrato* de Joyce es una suerte de monólogo interior, la reproducción de esas viñetas por parte de Spiegelman pretende crear un paralelismo entre la yuxtaposición del arte secuencial del cómic y el funcionamiento ilógico de las asociaciones de la mente en forma de monólogo interior. Que en la obra de Joyce y de Spiegelman ambos procedimientos cierren el relato puede ser otra muestra de esa convergencia silenciosa entre el novelista y el autor de cómics.

De esta manera el autor de *Maus* conjuga el arte elevado y el popular: Joyce y el lenguaje del cómic, algo que ha venido haciendo a lo largo de su obra. Baste recordar el ejemplo de “Ace Hole. Detective enano” en la que sobre una trama de relato negro inscribe registros gráficos del arte elevado como es el dibujo de la “femme fatale” en un remedo de las mujeres cubistas de Picasso. Por otro lado, Spiegelman vuelve la palabra “retrato” a su significación puramente gráfica.¹⁴ Sigue siendo una narración pero en ella va implícita de manera obligada una recreación gráfica de sí mismo.

Llama también la atención el uso de símbolos gráficos que resultan ilegibles dentro del título: “%@&*?”. Podrían ensayarse varias posibles interpretaciones. Cabría pensar en que la palabra “man” del original del título de Joyce está siendo deconstruida en otra grafía puramente visual. Se elimina así la capacidad intelectual inherente al significado verbal para desarrollar lo plástico sensorial de la tipografía convertida en imagen ilegible. Se actúa contra la dinámica de la costumbre que adormece la percepción. “Man” es demasiado genérico para determinar la identidad. Esos símbolos buscan desde otra perspectiva esa singularidad al mismo tiempo que nos hacen pensar que expresan lo que de otra manera no podría decirse. De este modo esa grafía, de imposible lectura pero fácilmente asimilable en tanto que significante plástico por la mirada, cifra en el título la poética narrativa del cómic autobiográfico.

También es necesario advertir que la propia tradición del cómic poseía convenciones gráficas en las que se usaban símbolos para sustituir mensajes verbales. Me refiero en concreto a aquellos que el cómic codificó para velar las palabrotas y enfados (Gasca y Gubern 528-49). Mediante esa suplantación gráfica de mensajes verbales se consiguió paradójicamente incrementar la expresividad del signo que sustituye a la palabra. Incluso al final de esas imprecaciones en el cómic solía poseer la marca de admiración, tal y como sucede en el caso de la obra de Spiegelman. Sin embargo, lo que era un lenguaje codificado por el cómic y usado de manera convencional es reformulado por Spiegelman para mostrar su carácter distintivo. En ese sentido cabe entender uno de los símbolos gráficos del título, que aparece de forma recurrente a lo largo de la obra. Esta repetición a lo largo del relato le da una variabilidad semántica al tiempo que ofrece una coherencia constructiva. Me refiero al símbolo que reproduce una especie de bucle.¹⁵ En las cinco primeras viñetas del relato aparece esa señal. Ese bucle sirve para mostrar el resbalón del personaje protagonista en la primera viñeta pero también ocupa todo el rostro de narrador en la segunda estableciendo así un parecido icónico con una interrogante “?”. Se insinúa así a través de procedimientos exclusivamente gráficos la búsqueda de una identidad. ¿Quién se oculta bajo el rostro de Spiegelman? La tercera viñeta supone un retroceso en el tiempo y recuerda el tiempo de infancia en la que el niño Spiegelman juega con su madre a realizar un dibujo a partir de este mismo trazo visual. Su madre dibuja sobre él una cara. Así, el uso continuado en las primeras viñetas del relato de un mismo signo gráfico que aparece en el título muestra un gran potencial semántico: resbalón, búsqueda de la identidad, juego de infancia. La yuxtaposición de esas viñetas iniciales busca gene-





rar una intuición en el lector que luego se habrá de corroborar cuando se den más detalles acerca de la historia.

La viñeta del resbalón es recuperada más tarde en la sección “La guía de un padre” pero ahora se acompaña de un texto que la vuelve significativa: “¡Caí de cabeza en un peligroso mundo adulto de imágenes violentas y de contenido sexual!”. Revela así la epifanía que supone para él entrar en otro mundo gracias al descubrimiento de los cómics de horror y crimen. Esa imagen

traduce visualmente el momento en el que el niño adquiere una mirada adulta. Todavía otra viñeta vuelve valerse del bucle que aparece en el título. Se trata de la que aparece en la sección “Cortocircuito”. La cara de Spiegelman cede paso a una flecha antropomórfica. Por encima de su cabeza figura ese bucle que, en este caso, concreta el estado de desorientación en el que se ve inmerso el artista. Ese sentimiento de desorientación se plasma de diferentes modos:

- A través del bucle ya mencionado, que funciona como una línea cinética convencional en el cómic para describir estados como el desmayo (Gasca y Gubern 176-9).
- La aparición de unas moscas que zumban en torno al artista. Esas moscas recuerdan a las usadas por Spiegelman en *Maus* en la sección “The Time Flies”. Son símbolos del peso apabullante de un pasado insistente en una conciencia torturada que lo recuerda.
- El uso de la flecha antropomórfica en lugar de la cabeza que recuerda cómo las páginas de cómic pueden ser montadas a modo de un diagrama estableciendo así numerosas asociaciones. Las flechas son un recurso visual para indicar las posibles asociaciones entre las diferentes viñetas. Con ello se desmonta el entramado narrativo-lineal del cómic para buscar una forma de concretar visualmente cómo funciona el pensamiento. Por esta razón reproduce parte de su historia “Un día en los circuitos”.¹⁶

Algún dato más nos permitiría comprender la capacidad estructurante que posee el título dentro de la narración como es, por ejemplo, el hecho de que en las viñetas iniciales aparezca letra a letra, una por cada viñeta, de nuevo el título. De este modo el inicio de la narración secuencial viene, además, mon-

tado sobre la reaparición de ese título que ofrece una guía de lectura al agavillar las diferentes viñetas. De igual manera, el título debe leerse ahora, por influencia del cómic, de modo secuencial. Por otro lado, tal y como se ha visto, la repetición de ese bucle ofrece otro modo de coherencia que viene, además, reforzado por la sinopsis final con la que Spiegelman cierra su *Breakdowns*. Allí en seis viñetas se dibuja un rápido recorrido vital del autor. En todas ellas aparece ese bucle que, gráficamente, sirve como hilo narrativo-visual que une todas esas viñetas, fragmentos de una vida convertidos en un relato porque encontraron una lógica narrativa (como se puede observar en el nacimiento, cénit y ocaso del sol para traducir los distintos tiempos vitales que están en estrecha relación con el envejecimiento del personaje representado) y visual (repetición de ese bucle con diferentes funciones) que los uniese otorgándoles un sentido.¹⁷

Visto así, el título del Spiegelman desarrolla funciones complejas. Sirve, entre otras muchas funciones, para aunar vida y arte, lenguaje verbal y visual, referencias cultas inscritas en un medio popular y todo en un compendio de posibilidades en las que el autor repasa su vida desde una perspectiva emocional pero también hace un balance explicativo de su obra; de ahí las numerosas autocitas de sus trabajos previos en un poderoso diálogo ya no con su memoria sino con su propia creación. El *Retrato* ya no sólo explica a la persona sino también su lenguaje: es, por esta razón autobiográfico y metaficcional. Lo



que había que contar y el lenguaje utilizado se vuelven algo indisoluble como demuestra la apropiación de las convenciones del cómic para contarse a sí mismo. El *Retrato* debía recrear gráficamente al autor pero tenía asignada, ade-

más, la labor de reflejar su dolor en un doble ejercicio de reflexión en la que el autor no puede mirarse a través de otra forma que no sea su propio lenguaje artístico.

Notas

1. Derechos de reproducción adquiridos de BREAKDOWNS © 1962, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 2005, 2006, 2007 and 2008, Art Spiegelman (The Wylie Agency, UK, Ltd.).
2. Sobre este aspecto el lector puede profundizar con la lectura de trabajos como los de Thierry Groensteen, que traza un panorama general del cómic autobiográfico. Para la tradición norteamericana y la relación con el cómic underground, es un clásico el trabajo de Robert C. Harvey. Más hincapié en la tradición francesa hace el capítulo titulado “Autobiography as Authenticity” en la fundamental monografía de Bart Beaty sobre la renovación del cómic europeo en los 90. Para el panorama español es de interés la obra de Pepe Gálvez y Norman Fernández. Pueden complementarse, desde una perspectiva general, con los trabajos de Ann Miller y Rocco Versacci.
3. Sin pretender ser exhaustivo, dentro del diario pueden citarse los *Diarios* de Fabrice Neaud o los *Carnets* de Joan Sfarr, que han servido de inspiración a los *Diarios del festival* de Ángel de la Calle. También conviene recordar las obras de Phoebe Gloeckner, *Diario de una adolescente*, donde se alterna la construcción textual y la narración a modo de cómic, o de James Kochalka, *American Elf*, en la que, a través de secuencias de tres o cuatro viñetas, se van inventariando el paso de los días. Apuntes sobre lo cotidiano son los agrupados por el francés Lewis Trondheim en volúmenes como *El síndrome del prisionero* o *La maldición del paraguas*. Los libros de viajes pueden estar representados por el *Cuaderno de viaje* de Craig Thompson o las obras de Guy Delisle como *Pyongyang* o *Crónicas birmanas* sin olvidar el libro al alimón realizado por Paco Roca y Miguel Gallardo, *Emotional World Tour*. Ejemplos de libros de bocetos, retratos de experiencias cotidianas son los clásicos *Sketchbooks* de Robert Crumb que

han influido en los *Acme Novelty Date-Books* del reconocido Chris Ware. Como caso especial conviene recordar la obra *La diagonale des jours* en la que se compilan las cartas que, también bajo forma de cómic, se cruzan el iniciador del cómic autobiográfico en Francia, Edmond Baudoin, con el artista Tanguy Dollohou.

4. “It’s as if at the heart of *Maus*’s dare is the wish to save the mother by retrieving her narrative” (Miller 2003, 52). Sobre este aspecto también ha incidido el trabajo de Ole Frahm.
5. El hecho mismo de que la escritura, frente al discurso oral, permita la aparición de una conciencia y ésta, a su vez, un desdoblamiento puede estar relacionado con esa función terapéutica de un relato anclado en el yo. El sujeto se cuenta y se interpreta a sí mismo. Se convierte en personaje de su relato en el que se interpreta: es quien mira y, también, lo contemplado. La inmediatez de lo hablado cede paso a lo diferido de la escritura y nace entonces la capacidad reflexiva. La experiencia traumática, por su lado, pide necesariamente su conversión en un relato en el que todo cobre sentido. Para una funcionalidad terapéutica de la narración puede verse el trabajo de María Tera Miró. Sobre la literatura del trauma, entre otros, pueden verse los trabajos de Cathy Caruth, Dominick LaCapra o Kali Tal.
6. Esa función catártica que desempeña este tipo de cómic autobiográfico afecta incluso al estatus de lo publicable. El propio Spiegelman así lo confiesa en una entrevista: “But when I did “Prisoner on the Hell Planet” specifically, which is a comic about my mother’s suicide, I wasn’t even certain I was gonna let it get published. I was just doing it because I needed to do it” (Witek 2007, 137). Se destaca, pues, la necesidad como motor creativo dentro del cómic autobiográfico. Por otro lado, y siguiendo con la misma cuestión, lo autobiográfico ha sido visto como una amenaza para la narración ficticia del cómic clásico. Así lo pone de manifiesto David B. cuando se le pregunta por lo que algunos han visto como una especie de hipertrofia genérica en el cómic: “Je suis assez surpris de cette réaction qu’ont beaucoup d’auteurs de rejeter l’autobiographie, comme ça, en vrac. On a peu l’impression qu’ils se sentent menacés: ils avaient l’habitude de pratiquer la BD d’aventure sans trop se poser de questions, et c’est comme si ce nouveau genre venait faire vaciller leurs certitudes. Je crois qu’il faut faire la part des choses: l’autobiographie ne

remet pas en cause la pratique de la fiction, ce n'est pas une panacée pour produire de la bonne bande dessinée! Si j'ai fait *L'Ascension* c'est parce que j'en avais besoin, parce que c'était une histoire que je ressentais au plus profond de moi" (Dayez 76-7). Dos elementos poseen en común estas afirmaciones: la necesidad de hacer el cómic y la desestabilización del lenguaje del cómic ya sea en el carácter publicable o en la disolución del elemento ficticio que es visto como una amenaza.

7. No está de más recordar cómo el carácter fragmentario de la memoria tiene hondas repercusiones en la construcción textual de la obra de Joe Brainard, *I remember*, basada en pequeñas entradas que se inician todas de la misma manera. Este modelo fue seguido entre otros por Georges Perec y su *Je me souviens*. Dentro del cómic, y por eso traigo estas obras a colación, esa estructura ha sido recogida para idéntico propósito por la libanesa Zeina Abirached en su obra *Me acuerdo*, quien ya en su obra anterior, *El juego de las golondrinas* había contado parte de su autobiografía centrada en la guerra que asolaba su ciudad natal: Beirut.
8. Algunos aspectos de *Sin sombra de las Torres* pueden ser relacionados con *El Retrato*: su carácter fragmentario y el pensamiento teórico sobre el lenguaje del cómic (Chute 2007, 229). Sobre las relaciones entre las formas de autorrepresentación de *Sin Sombra de las Torres* y *Maus* son de interés las páginas de Kristian Versluys. El propio Spiegelman ha declarado: "This was a means of representing myself at a time when I couldn't even see myself in the mirror clearly" (Witek 2007, 235) en lo que parece una cita casi textual del ejemplo señalado.
9. Roland Barthes advierte sobre la capacidad denotativa de la fotografía. Habla de una plenitud analógica (14) que impediría una descripción literal. Sin embargo, advierte de la naturaleza paradójica de la foto y sus posibles adquisiciones connotativas como el trucaje, la pose, la disposición de los objetos. Mi propuesta es que quien contempla la foto puede, por su parte, insertar en ella ciertas emociones que comparte con los demás a modo de relato y marcarla emocionalmente a los ojos de terceros, al menos en el caso de Spiegelman. Aun a sabiendas de que la foto que incluye de su padre en *Maus* es una foto de estudio en la que lleva el uniforme de los campos de concentración se le podría atribuir un carácter documental en el que se invita al lector a compartir ese "efecto realidad". Para las funciones de estas fotos dentro de las narraciones de Spiegelman son de

- interés las páginas de Hatfield (146-51). Marianne Hirsch realiza aportaciones de gran interés sobre el este aspecto (24-40). El propio Spiegelman se ha referido a este asunto de las fotos en *Maus*: “the Vladek in that photo certainly isn’t the Vladek I knew as his son, fifteen, twenty, or thirty years later. I don’t know what it’s evidence of, except that it’s this interesting photo that gives you another face to attach to the narrative that you’ve been in. Of course, I wanted something to pull you away from Vladek screened through Art, and the photo offered that” (Witek 2007, 159-60).
10. Son de especial interés las palabras de Nancy K. Miller cuando revela la importancia de las fotos en la construcción del relato autobiográfico: “Like all autobiographers, authors and contemporary family memoirs draw their material from the chronicles of family life. But in reclaiming their personal history as they try to recapture the family past, memoir writers necessary blur the lines between autobiographical and biography, self and other, especially when a child tells the parent’s story. In the century of the camera, this reconfiguration of a shared narrative often enlists images [...] in order to retrieve a past that is ours but not ours alone. In family memoirs, the photographs are usually described in their absence, though pictures frequently appear on the books cover, as if to remind the reader browsing in the nonfiction section that is or *was* the real thing. [...] The family memoir’s auto/biographical photographs emerge also from on the other body of memory, a series of images attached to a visual narrative” (1999, 51).
 11. En lo concerniente a la tradición del cómic que usa animales y las variaciones previas al estilo gráfico que condicionaba la representación en *Maus* son de interés las páginas de Joseph Witek (1989, 96-120). También Gene Kannenbeg se ocupa de la identidad y representación en *Maus*. Ese carácter universalizador de la máscara quizá explique el hecho de cómo Spiegelman ha rebajado la intensidad del lenguaje emocional de los rostros de sus personajes. Con ello se aparta de otras tradiciones narrativas del cómic, que buscaban justamente lo contrario, tal y como documenta Ed. S. Tân.
 12. En una entrevista el propio Spiegelman proponía entender esta forma de autorrepresentarse como una estrategia para crear un distanciamiento: “By using these mask-like faces, where characters look more or less the

- same, a sketchier drawing style, I am able to focus one's attentions on the narrative while still telling it in comic strip form" (Witek 2007, 89).
13. A este respecto, merece la pena citar las palabras de Julia Watson: "*Fun Home*, as autobiographical Künstlerroman, glosses Joyce's *Portrait of the Artist*, with Stephen Dedalus as one alter ego for Alison" (30).
 14. Son relevantes las palabras de Edmond Baudoin cuando contesta a la pregunta sobre la necesidad de hacer autobiografía en sus cómics: "Yo conocía las novelas, no los cómics, pero sí la pintura, me gustaba mucho y miraba la cara en las pinturas... ¿qué hace un pintor cuando pinta a alguien?... Rembrandt ... ¿por qué hizo tantos autorretratos?, ¿qué quiere decir hacer un retrato de alguien? No existe, no se puede hacer un retrato de alguien porque hay una máscara, con la nariz, los pómulos,... si se quiere pintar lo que está detrás de la máscara, no se puede hacer y no es muy interesante, porque si arrancas la faz está la sangre, el hueso, la muerte... Cuando se hace el retrato de alguien, siempre hay un propio retrato... si yo hago tu retrato, ¿qué es lo que tú me aportas a mí?, ¿qué es lo que despiertas en mi persona si hago tu retrato" (<http://www.avant-comic.net/es/2009/dialogo-con/edmond-baudoin.html>). Interesan por cuanto que separan la autobiografía de la narración para centrarla en un problema de representación visual. Sus referentes no eran los otros cómics sino la obra pictórica.
 15. Este bucle ha sido reproducido por necesidades tipográficas en las citas del título a lo largo de estas páginas por el signo &.
 16. Spiegelman se refiere a esta forma de disponer las viñetas y de entender la página en el epílogo que incluye a su *Breakdowns*: "Llegué a la conclusión de que podía desordenar viñetas y secuencias después de dibujarlas siempre que empleara viñetas del mismo tamaño en una cuadrícula. Podía entrelazar recuerdos, fragmentos narrativos e ideas en distintos estilos para imitar el funcionamiento no cronológico de la mente. Me pareció que merecía la pena intentarlo, pero por desgracia entonces era un joven %@#%\$!! demasiado disperso para dibujar el material suficiente con que acabar de descubrirlo" (s. p.).
 17. Si bien es cierto que la primera publicación del *Retrato* de Spiegelman tuvo lugar en la revista *Virginia Quaterly Review*, como se ha dicho, conviene también no desaprovechar la oportunidad para hacer una rápida referencia a la nueva función narrativa que adquiere al ser incluida dentro

de la antología de *Breakdowns*. En ese nuevo contexto *El Retrato* aparece como texto inicial. En cierta manera se configura como un prólogo, un marco que sirve de explicación previa al resto de historias que le siguen. De este modo se entiende que reproduzca parte de ellas, tal y como lo haría un preámbulo explicativo. Cabría, además, relacionarlo en este sentido con el epílogo de la citada antología en la que Spiegelman hace un repaso de su trayectoria vital y artística. El colofón a ese epílogo lo componen esas seis viñetas que sintetizan al máximo el recorrido vital del autor. Tanto epílogo como el *Retrato* mezclan narración y recopilación visual de su obra para explicar al hombre que está detrás urdiendo la trama de su obra. La autobiografía arrastra, pues, al discurso del cómic y, también, al ensayístico hacia el territorio de lo propio.

Obras citadas

Fuentes:

- Abirached, Zeina. *Me acuerdo*. Madrid: Sins entido, 2009.
- Altarriba, Antonio y Kim. *El arte de volar*. Alicante: Ediciones del Ponent, 2009.
- B., David. *La ascensión del gran mal*. 6 vols. Madrid: Sins entido, 2001-2007.
- Baudoin, Edmond. *Éloge de la Poussière*. París: L'Association. 2001.
- Baudoin, Edmond y Tanguy Dohollau. *La diagonale des jours*. Éditions Apogée, 1995.
- Bechdel, Alison. *Fun Home A Family Tragicomic*. Londres: Jonathan Cape, 2006.
- Brainard, Joe. *Me acuerdo (I remember)*. Madrid: Sexto Piso, 2009.
- Calle, Ángel de la. *Diarios del festival*. Avilés: AAHA, 2006.
- . *Diarios del festival 2*. Avilés: AAHA, 2007.
- Clowes, Daniel. "Just Another Day". *Eightball 5*. Seattle: Fantagraphics, 1993. 17-20.
- Crumb, Robert. "The Many Faces of R. Crumb". *Complete Crumb 9*. Seattle: Fantagraphics, 2009. 21-22.
- . *Sketchbook*. 10 vols. Seattle: Fantagraphics, 1992-2005.
- Delisle, Guy. *Pyongyang*. Bilbao: Astiberri, 2006.

- . *Crónicas birmanas*. Bilbao: Astiberri, 2008.
- Gallardo, Miguel y Paco Roca. *Emotional World Tour*. Bilbao: Astiberri, 2009.
- Gloeckner, Phoebe. *Diario de una adolescente*. Barcelona: Ediciones La Cúpula, 2007.
- Green, Justin. *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*. Berkeley: Last Gap, 1972.
- Kochalka, James. *American Elf. Un diario en viñetas de James Kochalka del 26 de octubre de 1998 al 22 de octubre de 1999*. Barcelona: Apa-Apa Comics, 2008.
- Neaud. Frabice. *Diario (1)*. Barcelona: Ediciones La Cúpula, 2005.
- . *Diario (2)*. Barcelona: Ediciones La Cúpula, 2006.
- Pekar, Harvey. *American Splendor 2*. Nueva York, DC: Comics, 2006.
- Pekar, Harvey y Joyce Brabner. *Our Cancer Year*. Nueva York: Four Walls Eight Windows, 1994.
- Peeters, Frederik. *Píldoras azules*. Bilbao: Astiberri, 2004.
- Perec, Georges. *Me acuerdo (Je me souviens)*. Córdoba: Berenice, 2006.
- Roca, Paco. *Arrugas*. 3.^a ed. Bilbao: Astiberri, 2008.
- Satrapi, Marjane. *Persépolis*. 3.^a ed. Barcelona: Norma, 2007.
- Sacco, Joe. *Gorazde Zona Protegida: la guerra en Bosnia Oriental 1992-1995*. 2.^a ed. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2006.
- Sfar, Joann. *Harmonica*. París: L Association, 2002.
- . *Ukulélé*. París: L Association, 2003.
- . *Parapluie*. París: L Association, 2003.
- . *Piano*. París: L Association, 2003.
- . *Caravan*. París: L Association, 2005.
- . *Greffier*. París: Delocourt, 2007.
- . *Missionnaire*. París: Delocourt, 2007.
- . *Maharajah*. París: Delocourt, 2007.
- . *Croisette*. París: Delocourt, 2008.
- Spiegelman, Art. *Sin la sombra de las Torres*. Barcelona: Norma Editorial.
- . “Ace Hole. Detective enano”. *Breakdowns*. Barcelona: Random House Mondadori, 2009. s.p.
- . *Retrato del artista como un joven %@&*!* *Breakdowns*. Barcelona: Random House Mondadori, 2009. s.p.

- . *Maus*. 4.^a ed. Barcelona: Randon House Mondadori, 2008.
- Tatsumi, Yoshihiro. *Una vida errante*. 2 vols. Bilbao: Astiberri, 2009.
- Thompson, Craig. *Blankets*. Bilbao: Astiberri, 2004.
- . *Cuaderno de viaje*. Bilbao: Astiberri, 2006.
- Trondheim, Lewis. *La maldición del paraguas*. Madrid: Sins entido, 2007.
- . *El síndrome del prisionero*. Madrid: Sins entido, 2008.
- Ware, Chris. *The Acme Novelty Date-book. Sketches and Diary Pages in facsimile 1986-1995*. Montreal: Drawn and Quarterly, 2003.
- . *The Acme Novelty Date-book. Sketches and Diary Pages in facsimile 1995 2002*. Montreal: Drawn and Quaterly, 2007.

Estudios:

- Barthes, Roland. “El mensaje fotográfico”. 1961. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.1986. 11-27.
- Baudoin, Edmond.- “Encuentro internacional con Edmond Baudoin”. 25 de noviembre de 2010 <<http://www.avantcomic.net/es/2009/dialogo-con/edmond-baudoin.html>>
- Beaty, Bart. *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*. Toronto, Buffalo, Londres: Toronto University Press, 2007.
- Canemaker, John. *McCay his Life and Art*. 2º ed. Nueva York: Harry N. Abrams, 2005.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University, 1996.
- Chute, Hillary. “An Interview with Alison Bechdel”. *Modern Fiction Studies* 52.4 (2006): 1004-1013.
- . “Temporality and Seriality in Spiegelman’s *In the Shadow of No Towers*”. *American Periodicals* 17.2 (2007): 228-244.
- Dayez, Huges. *La nouvelle bande dessinée*. Paris: Éditions Niffle, 2002.
- Davis, Rocío G. “A Graphic Self. Comics as autobiography in Marjane Satrapi’s *Persepolis*”. *Prose Studies* 27.1 (2005): 265-279.
- Farhm, Ole. “‘These Papers had too many memories. So I burned them’: Genealogical Remembrance in Art Spiegelman’s *Maus: A Survivor’s Tale*”. *The Graphic Novel*. Ed. Jan Baetens. Leuven: Leuven University Press, 2001. 61-78.

- Gálvez, Pepe y Norman Fernández. *Egoístas, egocéntricos y exhibicionistas: la autobiografía en el cómic. Una aproximación*. Colección Hermosos e Ilustrados, n.º 3. Gijón: Semana Negra, 2008.
- Gasca, Luis y Román Gubern. *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Groensteen, Thierry. “Les petites cases du Moi: l’autobiographie en bande dessinée”. *Neuvième Art* 1 (1996): 58-69.
- Harvey, Robert C. *The Art of the Comic Book: An Aesthetic History*. Jackson: University Press of Mississippi, 1996.
- Hatfield, Charles. *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson: University of Mississippi Press, 2005.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- Kannenberg, Gene. “I looked Just Like Rodolfo Valentino’: Identity and Representation in *Maus*”. *The Graphic Novel*. Ed. Jan Baetens. Leuven: Leuven University Press, 2001. 79-89.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins University, 2001.
- McGlothlin, Erin. “No Time Like the Present: Narrative and Time in Art Spiegelman’s *Maus*”. *Narrative* 11.2 (2003): 177-98.
- Miller, Ann. *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Miller, Nancy K. “Putting Ourselves in the Picture: Memoirs and Mourning”. *The Familial Gaze*. Ed. Marianne Hirsch. Hanover: University Press of New England, 1999. 51-66.
- . “Cartoons of the Self: Portrait of the Artist as a Young Murderer –Art Spiegelman’s *Maus*”. *Considering Maus: Approaches to Art Spiegelman’s “Survivor’s Tale” of the Holocaust*. Ed. Deborah R. Geis. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press, 2003. 44-59.
- Miró, María Teresa. “La reconstrucción terapéutica de la trama narrativa”. *Monografía de Psiquiatría* 17.3 (2005): 8-17.
- Rifkind, Candida. “Drawn from Memory: Comic Artist and Intergenerational Autobiography”. *Canadian Review of American Studies/ Revue canadienne d’études Américaines* 38.2 (2008): 399-427.
- Screech, Matthew. “Autobiographical Innovations: Edmond Baudoin’s *Éloge de la poussière*”. *European Comic Art* 1.1 (2008): 57-84.

- Shklovski, Victor. “El arte como artificio”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. Madrid: Siglo XXI. 2004. 55-70.
- Smith, Sidonie, y Julia Watson. *Reading Autobiography. A Guide for interpreting Life Narratives*. 2ª ed. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press, 2010.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- Tal, Kali. *Words of Hurt. Reading the Literatures of Trauma*, Nueva York, Cambridge University Press, 1996.
- Tan, Ed S. “The Telling Face in Comic Strip and Graphic Novel”. *The Graphic Novel*. Ed. Jan Baetens. Leuven: Leuven University Press, 2001. 31-46.
- Versaci, Rocco. *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature*. Nueva York: Continuum Books, 2007.
- Versluys, Kristian. “Art Spiegelman’s *In the Shadow of No Towers*: 9/11 and the Representation of Trauma”. *Modern Fiction Studies* 52.4 (2006): 980-1003.
- Watson, Julia. “Autographic Disclosures and Genealogies of Desire in Alison Bechdel’s *Fun Home*”. *Biography* 31.1 (2008): 27-58.
- Whitlock, Gillian. “Autographics: The Seeing ‘I’ of the Comics”. *Modern Fiction Studies* 52.4 (2006): 965-79.
- Whitlock, Gillian, y Anna Poletti. “Self-Regarding Art”. *Biography* 31.1 (2008): v-xxiii.
- Witek, Joseph. *Comic Books as History: The Narrative of Jack Jackson, Art Spiegelman and Harvey Pekar*. Jackson: University Press of Mississippi, 1989.
- . *Art Spiegelman: Conversations*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.