

ENTRE LO NARRATIVO Y LO ENSAYÍSTICO

El yo como espacio de reconciliación en el cómic

Gonçal LÓPEZ-PAMPLÓ RIUS

ABSTRACT • *Between Narrative and Essay. The Self as a Space of Reconciliation in Comics.* Mainstream comics models have been usually understood as fictional narrative. However, the development of graphic novel and popular science comics have pointed out basic autobiographical and essayistic aspects. Often, these books reveal themselves as healing and might be labeled as graphic medicine or, at least, might be seen as an space where the self can be happily reconciled with the other, through the recognition of shared circumstances.

KEYWORDS • Comics; Autobiography; Essay; Fiction; Graphic Medicine

1. Cómic y autobiografía

Hace ya más de medio siglo que el cómic ha encontrado campos de estudio sólidos, que garantizan un análisis homologable al que se practica con otras disciplinas artísticas, en particular la literatura y el cine. Al mismo tiempo, el desarrollo editorial de los últimos años –causa y consecuencia del enriquecimiento de las posibilidades expresivas del cómic actual– ha facilitado la aparición de nuevas propuestas que obligan a actualizar y repensar los diferentes paradigmas académicos. En este sentido, no es de extrañar que sean numerosas las contribuciones que aplican el concepto de *pacto autobiográfico* al cómic, a pesar de que el término se haya incorporado con relativa lentitud (Trabado 2015: 298, nota 5). Esta noción, acuñada por el teórico francés Philippe Lejeune (1987: 14), tiene su origen en el estudio de la narrativa, concretamente aquella que, de manera paradigmática, ofrece un relato retrospectivo de la propia vida. Sin embargo, Lejeune va un paso más allá, y amplía el concepto a todos aquellos textos que se sustentan sobre un acuerdo por el cual el nombre del autor (consagrado en la cubierta del libro) coincide con la voz que enuncia la obra y, también, con el personaje principal. Esta *identidad* es más importante, de hecho, que el elemento narrativo, puesto que se puede extrapolar, desde la perspectiva de la enunciación, a todo tipo de expresiones artísticas. Se trata, por lo tanto, de una categoría idónea para el estudio de la autobiografía como género literario –este es el interés inicial de Lejeune–, pero que lo trasciende y se aplica a manifestaciones diversas, como es el caso del cómic (Costa 2017: 2-5).

Aunque podríamos rastrear el elemento autobiográfico en cómics anteriores a los años setenta, es en este período cuando surge la llamada *novela gráfica*, un tipo de expresión privilegiada para el establecimiento del pacto, ya que goza de mayor autonomía y permite la aparición de temas y enfoques diferentes del cómic de ficción de carácter periódico, en especial aquel dirigido a niños y adolescentes. Diferentes estudios sugieren que *Binky Brown meets The Holy Virgin Mary* (1972),

del norteamericano Justin Green, no solo es una de las primeras obras merecedoras de este apelativo, sino que además es uno de los primeros cómics abiertamente autobiográficos (Arroyo Redondo 2012: 108). Aunque no podemos profundizar en este aspecto, cabe destacar el interés del vínculo entre la autobiografía y cómic *underground*. A pesar de nacer en una periferia estética y editorial del cómic, constituye el “germen” (Masarah 2016: 81) de lo que, al cabo del tiempo, se ha convertido en uno de los ámbitos más fecundos del cómic, esto es la novela gráfica. Dado que muchas de estas novelas están escritas y dibujadas por autoras, podemos observar una línea de continuidad que va desde Aline Kominsky-Crumb hasta Alison Bechdel (Masarah 2016: 81-82).

Hace medio siglo, pues, que el cómic occidental¹ no ha dejado de desarrollar formas de expresión del yo, con propuestas que presentan innovaciones tan sugerentes como imprevisibles, algunas de las cuales responden al modelo de novela gráfica (pensemos en Emil Ferris y su sorprendente *My Favourite Thing is Monsters*, de 2017), mientras que otras pertenecen, por ejemplo, a la tradición de la tira cómica (sería el caso de las *Memorias de un hombre en pijama*, de Paco Roca, una recopilación de historietas aparecidas en el diario *Las Provincias* y editadas en un solo volumen en 2011).

En este contexto, es lícito preguntarnos si una de las posibles vías de desarrollo del cómic se encuentra en el camino hacia lo ensayístico, si asumimos que una de las características principales de este género literario es la enunciación autobiográfica, que elude un pacto de lectura basado en la ficción. Desde luego, la pregunta que nos formulamos no es en absoluto original. En el ámbito francés se ha planteado la etiqueta de *essai dessiné* para referirse a esta opción, después de un largo debate que se remonta, al menos, a dos décadas atrás (Garric 2022: 116). Algunos autores de cómic tan importantes como Lewis Trondheim han reivindicado el término para algunas de sus obras, como por ejemplo *Désœuvré* (2005), que directamente lleva la palabra *essai* a la cubierta, justo debajo del título del libro, sin que, por ello, el autor deje de autorepresentarse gráficamente mediante su conocido *alter ego* animal. En otros casos, sin llegar a elevar la categoría como elemento de clasificación, el término sirve al menos como instrumento de caracterización: José Manuel Trabado (2015: 307), por ejemplo, considera que la obra de Paco Roca que acabamos de mencionar podría ser leída “como si se tratase de una serie de microensayos sociológicos sobre lo cotidiano que el humor vuelve digeribles para el gran público”. Susana Arroyo Redondo (2012: 105) advierte de que el cómic se ha acercado “a temas más complejos que los de su repertorio primitivo”, hasta el punto de “[asumir] géneros de «no-ficción» como la crónica periodística o la auto/biografía”. Y, sin embargo, a pesar de estos precedentes, todavía es necesario interrogarse sobre la naturaleza de lo que podríamos llamar *cómic-ensayo*. Antes de seguir adelante, se imponen dos consideraciones previas.

La primera es la concepción del cómic como *arte secuencial*, tal y como propuso Will Eisner en su clásico libro –¿deberíamos decir ensayo?– *Comics and Sequential Art* (1985). ¿Hasta qué punto la secuencia exige siempre una mínima arquitectura narrativa? Si tenemos en cuenta que, en términos estructurales, el ensayo se basa en el predominio de la argumentación o de la exposición, ¿podría llegar el cómic a asumirlo en detrimento de las secuencias de orden narrativo?

¹ En algunos estudios se sugiere que este fenómeno no se ha podido dar, por razones culturales, en otros contextos donde existe igualmente una importante producción de cómic. En Japón, por ejemplo, no son tantos los autores que apuestan por lo autobiográfico (o, sencillamente, por lo personal), pero sí que se encuentran aportaciones relevantes en este sentido, des de Yoshihiro Tatsumi hasta Jiro Taniguchi, pasando por Keiko Suenobu, una autora que se ha atrevido, con gran éxito, a tratar temáticas poco habituales en el campo del manga, como el acoso juvenil.

En este punto, quizá resulta útil la distinción (López-Pampló 2023: 34-39) entre un tipo de ensayo más centrado en el sujeto de la enunciación (que llamaríamos *deliberativo*) y un ensayo que se orienta hacia el objeto de comentario (que podemos llamar *divulgativo*). No se trata de categorías estancas, sino permeables entre sí, pero diferenciarlas permite observar dos polos o tendencias. Así, por ejemplo, disponemos de numerosos títulos que avalan el desarrollo de esta dimensión eminentemente divulgativa. Nos podemos referir a obras singulares, como la monumental *La casa. Crónica de una conquista* (2016), de Daniel Torres, conocido por sus series de ficción, como la protagonizada por Roco Vargas. En cambio, en este cómic reciente, el creador valenciano aborda la historia de los espacios domésticos, desde las primeras comunidades humanas conocidas hasta las hipótesis sobre cómo serán nuestros hogares en el futuro. Con secuencias narrativas intercaladas, el libro se construye, sobre todo, gracias a esquemas y diagramas, a ilustraciones de gran formato que conviven con breves explicaciones en prosa. Al mismo tiempo, son numerosos los artistas que han apostado por lo divulgativo como elemento estructural de su trayectoria. Es el caso de la dibujante sueca Liv Strömquist, cuyos libros de temática política y social han conseguido un gran éxito internacional. *Kunskapens frukt* (2014), traducida en castellano como *El fruto prohibido* (2022), aborda temas entre lo personal y lo colectivo con claras implicaciones de salud sexual y compromiso cívico, como son la menstruación o los tabúes que rodean los genitales femeninos. No debe sorprender que la editorial española, Reservoir Books, publicara la obra en redes sociales con la etiqueta #vivalavulva. En esta misma línea, Astiberri ha publicado recientemente (2022) una obra que se define en los paratextos con la etiqueta, explícita, de “cómic-ensayo”. *La palabra que empieza por A*, escrito por Elizabeth Casillas con ilustraciones de Higinia Garay, trata un tema rodeado, si cabe, de tabúes más densos que la menstruación: el aborto.² Y lo hace a partir de un recorrido histórico sobre la interrupción voluntaria del embarazo, en España y otras partes de Europa y del mundo, desde una perspectiva feminista inequívoca y, como destaca la contracubierta, “con rigor periodístico, pero sin dejar de lado el humor y la ironía”. En esta pequeña declaración se encierran ideas sugerentes que trataremos, tangencialmente, en otros puntos de este artículo. Así, por ejemplo, se apunta hacia la frontera con el periodismo, una de las más porosas entre el ensayo y sus lindes, a la vez que se señalan el humor y la ironía como elementos que, quizá, la tradición del cómic –o una determinada tradición, cuando menos– puede desarrollar de manera privilegiada.

También cabe destacar otra práctica reciente, sin duda promovida por grandes grupos editoriales que han encontrado en esta posibilidad un interesante reclamo comercial: nos referimos a las adaptaciones gráficas de superventas de la llamada *no-ficción*, una etiqueta tan útil como dispersa, que acoge obras claramente ensayísticas como *Sapiens*, de Yuval Noah Harari (2011), o *El infinito en un junco*, de Irene Vallejo (2019). La primera, bajo el paraguas del conglomerado Penguin, se ha transformado en una serie de cuatro volúmenes (de los cuales solo se han editado dos, hasta la fecha), con guion del propio Harari y del dibujante David Vandermeulen, e ilustraciones de Daniel Casanave. A su vez, el ensayo de Vallejo, publicado originalmente por una editorial independiente como Siruela, también ha sido llevado al cómic por parte del mismo grupo editorial, que ha elegido uno de sus sellos orientados a la no-ficción, Debate, para publicar la versión, de la que se ha encargado el ilustrador Tyto Alba.

Todos los ejemplos que acabamos de traer a colación se caracterizan porque, más allá de la posible presencia del pacto autobiográfico (que encontraríamos en algunos de los títulos

² Quiero agradecer a la profesora Katuscia Darici, de la Università di Torino, que me haya facilitado esta referencia.

mencionados, como el de Irene Vallejo), el peso de la obra recae sobre el tema del libro, y no tanto sobre la persona que lo enuncia. Así pues, hay que preguntarse si, por el contrario, existe un corpus sólido que apunte en la primera dirección que habíamos señalado, esto es, el ensayo deliberativo, el que se centra en el sujeto de la enunciación, en aquel gesto fundacional de Michel de Montaigne cuando afirmó en el prólogo a sus *Essais* que él mismo era la materia de su libro. A nuestro juicio, si bien la respuesta es afirmativa, todavía necesitamos aportaciones teóricas que contribuyan a establecer un corpus de análisis claro. Humildemente, en este artículo aspiramos a proporcionar argumentos y datos para llegar a un objetivo así.

Hemos dicho que se imponían dos consideraciones preliminares. La primera tenía que ver con los predomios estructurales, cosa que nos ha permitido constatar que existe un tipo de cómic-ensayo de carácter divulgativo y poco narrativo, en el que la argumentación y la exposición sustentan el peso de la obra. La segunda consideración enlaza con esta, puesto que no debemos olvidar que, de manera convencional, el cómic es percibido como ficción, es decir, el pacto autobiográfico tiene que manifestarse de manera explícita para romper el horizonte de expectativas más habitual. No en vano, la llamada *novela gráfica* se suele apartar de una serie de elementos que todavía operan como características convencionales en muchos casos: para mucha gente – entre otros, investigadores en teoría literaria–, el cómic es una forma subsidiaria de ficción, basada en una tradición de aventuras, humor y fantasía que no solo excluye el realismo, sino que imposibilita, en última instancia, un planteamiento intelectual de carácter autobiográfico. Entre las personas que nos dedicamos al estudio del cómic –y entre sus lectores apasionados, que también lo somos–, este es un prejuicio inexistente, por inconcebible. Sin embargo, tenemos la necesidad de combatirlo de puertas afuera, si se puede expresar así. Por otro lado, es innegable que, en los últimos años, el cómic ha experimentado una inversión de valores cuando menos curiosa, si utilizamos los conceptos teóricos de Pierre Bourdieu (1992: 175-178). Durante décadas, fue percibido como un arte popular, propio de niños y personas poco ilustradas, que merecía escaso interés por parte de la Academia. El *capital simbólico* que aportaba, en consecuencia, era más bien escaso, a pesar de los enormes rendimientos que generaba en términos de *capital económico*. Basta recordar el ejemplo de las dos grandes editoriales de cómic de la posguerra española, Bruguera y Valenciana. Sus principales revistas alcanzaron tiradas inmensas y sus personajes (Mortadelo y Filemón, Pumby y tantos otros) se incorporaron al imaginario colectivo de varias generaciones. Sin embargo, como retrató muy bien Paco Roca en *El invierno del dibujante* (2010), los artistas fueron maltratados, sus derechos de autor se ignoraron, y pasaron décadas hasta que se reconoció el valor y la dignidad de su aportación creativa. De un tiempo a esta parte, hasta cierto punto, la situación ha cambiado significativamente, al menos en el ámbito occidental (Arroyo Redondo 2012: 104-105). El cómic popular –barato, en términos materiales– ha sido sustituido por un tipo de edición más cara y de menor proyección social. Con esto no queremos decir que el cómic haya dejado de ser atractivo para el gran público, pero sí que este se ha restringido y especializado, con audiencias más definidas y de perfil cultural más alto. Las formas de consumo, actualmente, privilegian las redes sociales, por ejemplo, las cuales ocupan el tiempo de ocio que, hace varias décadas estaba reservado al cómic y otras opciones culturales. No es extraño, por consiguiente, que en paralelo a esta *revalorización* del cómic haya aumentado el interés académico que suscita, dado que aporta un capital simbólico cada vez mayor. Aunque queda fuera del objeto de este artículo, consideramos que nuestro trabajo puede resultar una invitación a construir genealogías que restituyan la dignidad del cómic popular y de sus autores. En el caso valenciano, la memoria de José Sanchis o de José Palop, entre muchos otros, todavía merece un ejercicio de recuperación, a pesar de los esfuerzos fundacionales de investigadores como Pedro Porcel y Álvaro Pons.

Si, actualmente, el cómic de mayor prestigio es el que se publica bajo la etiqueta de *novela gráfica*, ¿cuál es el espacio para el uso del término *ensayo*? Como sucedió antes con la novela,

¿es posible importar este término desde el ámbito estrictamente literario para actualizar las posibilidades expresivas del cómic actual? Los ejemplos que hemos aportado indican, claramente, que existe una ampliación del campo del cómic hacia lo divulgativo, con matices más o menos autobiográficos o narrativos, pero sin hipotecas de ficción e, incluso, con reivindicaciones explícitas del término, como pone de manifiesto el ejemplo de Trondheim. Dicho esto, la expectativa de lectura propia del género sigue siendo aquella que pone el relato inventado en primer plano, de manera que los paratextos y otros elementos de apoyo resultan indispensables para replantear el horizonte inmediato. Todo ello, además, no excluye otras posibilidades que no debemos ignorar: lo deliberativo, por ejemplo, suele estar más cerca de la narración autobiográfica que lo divulgativo, es decir, existe un tipo de cómic autobiográfico que, en esencia, pretende contar una historia. Profundizaremos en esta y otras ideas en el siguiente apartado.

2. Lo autobiográfico en el cómic: hacia una categorización

No obstante lo que acabamos de apuntar, hay que recordar que una de las virtudes del concepto de pacto autobiográfico es que, como ya hemos señalado, no exige como condición indispensable el relato retrospectivo de la propia vida. He aquí la diferencia principal entre el *pacto* (que es una categoría pragmática sobre la identidad, propia de la enunciación) y la *autobiografía* (que es un modo narrativo que, obviamente, necesita el pacto como condición previa). Es posible que esta distinción se perciba como un matiz teórico un tanto opaco. Algunos ejemplos nos pueden ayudar a esclarecerlo. Para explicarnos mejor, debemos insistir en la idea de que, llegados a esto punto, dejamos de lado el tipo de cómic-ensayo de carácter divulgativo que hemos descrito en el apartado anterior. Ahora nos centraremos en un tipo de cómic eminentemente narrativo, el cual, desde la asunción del pacto autobiográfico,³ puede servir para dos propósitos de índole diferente: testimonial o propiamente autobiográfica.

En el primer caso, nos encontramos frente a un tipo de cómic cuyo principal objetivo es convertir *el yo* en testimonio de *los otros*. Este gesto nos remite a la crónica periodística, en especial la desarrollada por corresponsales extranjeros, aquellos que toman la palabra para explicar lo que vieron allí donde estuvieron. Este carácter de testigo es indisociable del pacto autobiográfico, puesto que exige confiar en la veracidad de lo que el cronista relata o reflexiona. El cómic, en este sentido, nos ofrece ejemplos reveladores, entre los que destaca, a nuestro parecer, la obra del norteamericano Joe Sacco. Sus obras sobre Oriente Próximo, como *Palestine* (1996) o *Footnotes in Gaza* (2009), se han convertido en clásicos constantemente revisitados, como demuestra el interés que han suscitado ante el estallido, en octubre de 2023, de la última guerra en la región. En este artículo no podemos dedicar atención a determinados aspectos clave del cómic, como por ejemplo lo que, de manera laxa, denominaríamos *estilo*; sin embargo, no debemos olvidar que es

³ Susana Arroyo Redondo (2012: 108-120) sugiere pautas claras y fundamentadas para el reconocimiento del cómic autobiográfico a partir de acuerdos formales y pragmáticos, que ejemplifica mediante el análisis de algunas de las obras más importantes de los últimos años. Recomendamos la lectura de su artículo como complemento de nuestro trabajo, entre otras razones porque pone el acento en títulos y autores que nosotros no hemos abordado, desde Art Spiegelman y su célebre *Maus* (1980-1981) hasta David B. y *L'Ascension du Haut Mal* (1993-2006), títulos que, en muchos casos, tratan el trauma personal y colectivo, una de las dimensiones fundamentales del actual cómic autobiográfico. A su vez, el análisis de Arroyo (2012: 115-116) sobre obras que nosotros sí que comentamos, como las de Satrapi, Delisle o Sacco, resulta complementario y enriquecedor.

un factor crucial, que determina la recepción de cada obra.⁴ Así, las elecciones gráficas de Sacco tienen un extraordinario rendimiento: el uso del blanco y negro, el naturalismo matizado y a menudo dramático, son elementos que contribuyen a mostrar aquello que el cronista ha *presenciado*, pero también aquello que ha *sentido* al verlo. No en vano, Sacco se retrata a sí mismo, se sitúa en la escena, se convierte en parte de aquello que el dibujo denuncia.

El caso del quebequés Guy Delisle tendría concomitancias con el anterior, pero la enunciación no se basa en el testimonio del periodista, sino que tiene un carácter más individual y menos colectivo, más cotidiano y menos histórico. De ello se desprende un refinamiento irónico – humorístico incluso –, que no tiene la gravedad –en el buen sentido de la palabra– de las obras de Sacco. Su célebre tetralogía autobiográfica, formada por *Shenzhen* (2001), *Pyongyang* (2003), *Chroniques birmanes* (2007) y *Chroniques de Jérusalem*, no parte de la premisa del encargo periodístico del cronista que viaja a una zona de conflicto, sino que se basa en avatares familiares mucho más particulares: Delisle viaja por trabajo (es animador en estudios cinematográficos) o para acompañar a su mujer, cooperante de Médicos sin Fronteras, a los lugares a los que es destinada, junto al resto de la familia.

Las obras de la iraní (afincada en Francia) Marjane Satrapi o la del francés de origen sirio Riad Sattouf van más lejos si cabe, e introducen factores netamente humorísticos que reducen el elemento testimonial en favor de un tono que, con todas las precauciones, podríamos calificar de *memorialístico*,⁵ cercano ya a la autobiografía en el sentido de relato retrospectivo de la propia vida, como demuestran, en cada caso, sus series más famosas: *Persepolis* (2000-2003) y *L'Arabe du future* (2014-2022). Sobre la primera, Masarah (2016: 79) considera que estamos ante “un hito de la novela gráfica”, no solo por el tratamiento visual, que combina “una aparente simplicidad gráfica” con una “extraordinaria complejidad emocional y política”, sino también por “su interesante lectura en clave feminista”, una de las dimensiones más interesantes del cómic autobiográfico del último medio siglo. A propósito de *Broderies* (2003), otro de los títulos más conocidos de Satrapi, Trabado (2015: 301) considera que el humor es “algo estructurante”, que “cristaliza en el modelo textual del chiste y aparece ligado íntimamente a lo autobiográfico”. Así pues, “el humor deja de ser un ingrediente más para pasar a ser el núcleo constructivo de cada texto y una filosofía que aúna los diferentes episodios compilados”. Mediante un humor que se convierte en un factor estructural, por lo tanto, Satrapi y Sattouf explican trayectorias personales que, a su vez, sirven para dar cuenta de una realidad histórica; la vivencia individual se convierte en una metonimia irónica del devenir colectivo del mundo persa y árabe, respectivamente, además de su intersección con la realidad europea, en particular la francesa, el país de acogida de ambos historietistas. En definitiva, estos autores, como sugiere Trabado (2015: 319) para el Paco Roca de *Memorias de un hombre en pijama*, consiguen “construir un personaje en el que [el autor]

⁴ En este sentido, resulta muy interesante la perspectiva aportada por Reggiani (2016: 241-243), quien nos recuerda la oposición paradójica entre la “historieta humorística” (caracterizada por un tipo de dibujo caricaturesco, cercano a la animación, pero focalizada en historias cotidianas próximas al lector) y la “historieta realista” (llamada así por el naturalismo de los dibujos, al margen del contenido ficcional, que a menudo tenía poco o nada de realista, como demuestra el cómic fantástico o de ciencia-ficción).

⁵ Este término se ha aplicado también a uno de los cómics españoles más relevantes de los últimos años, *Paracuellos*, de Carlos Giménez (Arroyo Redondo 2012: 110). Sin embargo, la larga peripecia de su publicación (que dura casi medio siglo, desde 1975 hasta 2022), el carácter no propiamente autobiográfico y otros elementos idiosincráticos aconsejan dedicarle un estudio específico, sin incorporarlo al tipo de cómic que examinamos en este artículo.

deposita muchos de sus rasgos personales y lo convierte en un portavoz parcial de sí mismo (individuo) que resulta un paradigma de una generación (perspectiva social)”.

El artículo de Trabado es anterior a la publicación de uno de los cómics más celebrados de Roca, *La casa* (2015). Se trata de una obra sobre la pérdida del padre, en la que el pequeño chalé que heredan sus hijos (“la casa”) adquiere un notable valor simbólico. A pesar de que se mantienen muchos de los rasgos que hemos comentado en el párrafo anterior, esta obra es mucho más compacta e intimista, irónica pero no humorística. Y, aunque Paco Roca no se muestra como tal en la medida en que lo hacía en las historietas cortas de *Memorias de un hombre en pijama*, la “verdad personal” que se respira es mucho mayor, si se nos permite la expresión. Quizá por ello, se ha convertido en una de sus obras más nítidas y brillantes. De forma similar, en su penúltimo libro, *Regreso al Edén* (2020), también va de lo personal a lo colectivo a partir de una figura femenina (la madre, en este caso). Este ejercicio de elevación hacia la memoria de una sociedad se parece a las premisas con las que trabajan Satrapi o Sattouf, pero el estilo de Roca es más contenido y realista, con una rica paleta de colores y una sutileza propia de la tradición de la línea clara en la que, sin duda, se enmarca su obra.

En cambio, son muchos los cómics que no pretenden –al menos no de manera tan clara– ofrecer una lectura en clave histórica, incluso aunque esta sea, como acabamos de ver, la historia particular, modesta, de personas casi anónimas, ajenas a las páginas de los grandes manuales de la disciplina. Así, por ejemplo, el francés Manu Larcenet, con *Le combat ordinaire* (2006), nos brinda una poderosa reflexión sobre el amor, la ansiedad, la paternidad, el trabajo, etc., a partir de una enunciación que no es propiamente autobiográfica, pero que invita a asimilar aspectos del protagonista con la vida del autor, gracias a varios elementos textuales y paratextuales, además de indicios en la propia historia. Resulta interesante la apreciación de Trabado (2015: 300), quien advierte de los diferentes registros gráficos que adopta la obra en función de lo narrado:

En determinadas páginas se ofrece una voz en *off* acompañada de un dibujo de corte mucho más realista para concretar plásticamente reflexiones de gran calado que tienen que ver con esa veta traumática. En ellas se narran elementos como los ataques de angustia del protagonista, que contrastan con el resto de la narración con una paleta cromática muy diferente: un mayor espectro, colores planos y un estilo más esquemático y caricaturesco entroncado con la técnica del *cartoon*.

Algo similar sucede con la monumental primera parte del también mencionado *My Favourite Thing is Monsters* (2017), uno de los títulos más deslumbrantes de la actualidad, en el que Emil Ferris se dibuja y a la vez se enconde tras una elaboración narrativa y estética de enorme nivel, que combina el estilo de la *pulp fiction* con secuencias abocetadas y otras de un detallismo asombroso. La publicación de la segunda parte de la obra en 2024 constituye uno de los grandes acontecimientos de los últimos años en el mundo del cómic.

En definitiva, podemos diferenciar entre un tipo de cómic autobiográfico en que el testimonio principal es externo (se cuenta lo que ve y, a menudo, se muestra a quien lo cuenta) y otro en que el autor es testimonio de sí mismo (se cuenta lo que se vive y, necesariamente, se muestra a su protagonista). El uso de diferentes mecanismos gráficos y narrativos permite introducir filtros que recuerdan al cómic de ficción, pero en general estas obras se mantienen dentro de los parámetros del pacto autobiográfico como lo hemos descrito al principio. No nos gustaría cerrar este apartado sin recordar la interesante reflexión de José Manuel Trabado (2015: 298) a propósito de este “desdoblamiento propio del cómic que adquiere tintes autobiográficos”: la voluntad –o la necesidad, a menudo– de *mostrar* al enunciador del texto convierte la obra “no solo [...] en una historia sobre uno mismo sino también en un autorretrato”. Esta dimensión, que deriva de la propia naturaleza gráfica del cómic, es una de las diferencias más claras con el ensayo clásico, carente de imágenes, y entronca más bien con la rica tradición pictórica y escultórica del autorretrato,

además del retrato literario.⁶ A su vez, la idea de *mostración* nos conduce a un interesante debate teórico, que se da también en el ámbito del teatro (Rosselló 2023). Así, Reggiani (2016: 247) se hace eco de la propuesta de Thierry Groensteen mediante la cual este investigador distingue entre el “mostrador” (es decir, “el responsable de la cadena visual de la historieta”) y el “enunciador verbal” (esto es, “el responsable de los textos narrativos en off”, si los hay). Desde luego, el pacto autobiográfico solo puede sostenerse si se instituye sobre la plena identidad entre todas estas instancias.

3. El yo como espacio de reconciliación

Otra de las derivadas del enfoque que estamos planteando sería considerar el valor de estas obras como *medicina gráfica*.⁷ Nos referimos a aquel tipo de cómic que, de manera prioritaria, explícita y premeditada aborda la salud y el bienestar, con una finalidad representativa (la descripción de la enfermedad, por ejemplo), terapéutica (el cómic como apoyo para el paciente) o divulgativa (la explicación sencilla de cuestiones médicas complejas). Si introducimos ahora este concepto es porque cuando se renuncia a la ficción (aunque sea parcialmente) y se adopta una enunciación de carácter autobiográfico, la obra de arte se convierte en un espacio idóneo para reflexionar de manera directa sobre determinados conflictos, entre los que la salud juega un papel fundamental. Por supuesto, si hubiésemos profundizado en el tipo de cómic ensayístico con afán divulgativo al que antes nos referíamos, no cabe duda de que habrían surgido numerosos ejemplos afines a la medicina gráfica, cuando no plenamente inscritos en este concepto y tradición.

Si embargo, ahora nos interesa poner el acento en el cómic de carácter autobiográfico, más o menos ensayístico o narrativo, que puede ofrecer un espacio de reconciliación de innegable beneficio psicológico. De reconciliación, queremos decir, entre el yo y el nosotros, aquel umbral de donde surgen buena parte de los conflictos individuales y colectivos. Lo hemos visto en los traumas sociales que abordan las obras de Roca o Satrapi, por ejemplo. Como otras disciplinas artísticas, el cómic nos brinda un espejo en el que reconocer, en los testimonios de los otros, nuestras propias debilidades y fortalezas, nuestros miedos e inquietudes, nuestra capacidad de resistencia y de esperanza. En seguida volveremos a esta idea, a propósito de Manu Larcenet. Por otro lado, como demuestra el ejemplo de Sacco, el cómic nos pone en la piel de quien mira, y nos invita a observar con él o ella, a compartir esta mirada, que se vuelve empática y solidaria, pues atiende a las razones de los demás, lejos de actitudes egocéntricas o, directamente, egoístas. Acabamos de advertir de que esta virtud –si se le puede llamar así– no es exclusiva del cómic, sino compartida por la mayor parte de expresiones artísticas. “El tema del otro”, si lo podemos calificar de esta manera, es fundamental en la historia del arte y, especialmente, en el desarrollo de la literatura occidental. Es por ello por lo que el cómic incorpora esta dimensión desde sus orígenes y la potencia a partir de los años setenta, de la mano del extraordinario despliegue de la

⁶ Trabado (2015: 311) se fija en uno de los episodios de *Memorias de un hombre en pijama*, titulado “Como cagallón por acequia”, en el que Paco Roca se desdobra y dibuja una conversación entre su yo adulto y su yo joven, en un gesto intertextual que, de manera explícita, evoca “El otro”, un cuento de Jorge Luis Borges que parte de idéntica premisa. El estudio de este tipo de relaciones entre el cómic y la literatura, así como su rendimiento en términos de autobiografía –o, como sugiere Trabado, de autoficción–, supone una de las líneas más ricas para futuros desarrollos del trabajo aquí planteado.

⁷ Para más información sobre el concepto, se puede consultar el portal del proyecto homónimo del Graphic Medicine International Collective: <https://www.graphicmedicine.org/> [Consulta: 7-1-2024].

novela gráfica y de lo que, poco a poco, podemos llamar ya cómic-ensayo, en concreto en su dimensión más deliberativa. Y lo hace, evidentemente, con los medios que le son propios, como por ejemplo la particular combinación entre narración y mostración, entre palabra e imagen, que genera discursos de una enorme riqueza expresiva. Con esto no queremos sugerir ninguna superioridad del cómic frente a otras disciplinas, sino subrayar las posibilidades que surgen de su idiosincrasia.

Sirva como ejemplo, a modo de conclusión, un caso personal. La representación de la ansiedad en *Le combat ordinaire* supuso, para mí, un antes y un después en la relación con este trastorno de salud mental. En un determinado momento, el protagonista sufre un pánico indescribible que le lleva, entre otras cosas, a evitar conducir por autopistas y optar por carreteras secundarias. Hace años, antes de leer el cómic de Larcenet, me sucedió algo similar. Y una de las cosas que más me ayudaron a superarlo fue encontrar, en las páginas de aquel libro, una circunstancia tan parecida, tan vívida y cercana. De pronto, aquello que yo sentía y que no alcanzaba a explicar con claridad se volvía nítido y comprensible, se convertía en un espacio de comunicación real, que reconciliaba mi yo perplejo y acomplejado con la experiencia de quienes sufrieron lo mismo. Quizá es excesivo atribuirle un valor de medicina gráfica, pero sin duda este tipo de encuentros propiciados por el cómic tienen un valor sanador.

BIBLIOGRAFÍA

- Arroyo Redondo, Susana (2012), “Formas híbridas de narrativa: reflexiones sobre el cómic autobiográfico”, *Escritura e imagen*, vol. 8, pp. 103-124.
- Bourdieu, Pierre (1992), *Les règles de l’art*, París, Éditions du Seuil.
- Costa Mendia, Irene (2017), *Los discursos del cómic autobiográfico*, tesis doctoral en línea. <https://addi.ehu.es/handle/10810/25767> [Consulta: 7-1-2024]
- Garric, Henri (2022), “Boulet et l’essai dessiné”, in Langlet, Irène & Conant-Ouaked, Chloé (eds.), *L’essai médiatique*, París, Lisaa Éditeur, pp. 115-134.
- Lejeune, Philippe (1987), *Le pacte autobiographique*, París, Éditions du Seuil.
- López-Pampló, Gonçal (2023), *Primera lliçó sobre l’assaig*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- Masarah Revuelta, Elena (2016), “Lecturas feministas en el cómic autobiográfico contemporáneo”, *Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas*, n.º 1, pp. 77-88.
- Reggiani, Federico (2016), “De la aventura a la autobiografía: crisis del realismo y crisis del yo en la historieta”, *Miguel Hernández Communication Journal*, n.º 7, pp. 237-255.
- Rosselló, Ramon X. (2023), *Primera lliçó sobre el teatre*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- Trabado Cabado, José Manuel (2015), “La autoficción cómica en Paco Roca”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, n.º 2, pp. 295-323.

GONÇAL LÓPEZ-PAMPLÓ • (Valencia, 1982) He holds degrees in Catalan Studies (UV) and English Studies (UNED). Master in Education and e-learning (UOC). He obtained his PhD in 2016 with a thesis directed by Professor Carme Gregori Soldevila, which dealt with essay as a literary genre. In the same field, he has published the books *D’Ors a Fuster. Per una història de l’assaig en la literatura contemporània* (PUV, 2017) and *Primera lliçó sobre l’assaig* (PAM / CMT, 2023), as well as several contributions to collective books, academic journals and conferences. Associate professor since 2007, between 2014 and 2022 he held the position of literary director at Edicions Bromera and Algar Editorial. In September 2022, he has become a full-time professor in the Department of Catalan Philology.

E-MAIL • goncal.lopez-pamplo@uv.es