

# Nuevas Poligrafías.

## Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada

ISSN:  
2954  
4076

N E P  
U A V O L  
S G R A F  
I A S



Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México

No.7

feb - jul  
2023

# EQUIPO EDITORIAL

## DIRECTORA EDITORIAL

**Irene María Artigas Albarelli** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

## COMITÉ EDITORIAL

**Gabriela García Hubard** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

**Susana González Aktories** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

**Noemí Novell Monroy** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

**Aurora Piñeiro Carballeda** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

**Rocío Saucedo Dimas** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

## EDITORA DE RESEÑAS

**Julia Edith Constantino Reyes** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

## COMITÉ ACADÉMICO ASESOR

**Jean Bessière** | Université de la Sorbonne Nouvelle (Francia)

**Warren Butcher** | Queen Mary University of London (Reino Unido)

**Daniel F. Chamberlain** | Queen's University (Canadá)

**Horácio Costa** | Universidad de São Paulo (Brasil)

**Laura López Morales** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

**Federico Patán** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

**Lois Parkinson Zamora** | Houston University (Estados Unidos)

**Françoise Perús** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

**Luz Aurora Pimentel** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

**Meri Torras Francés** | Universitat Autònoma de Barcelona (España)

**Dietrich Rall** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

**Enric Sullá** | Universitat Autònoma de Barcelona (España)

**Mario J. Valdés** | Universidad de Toronto (Canadá)

**María Elena de Valdés** | Universidad de Toronto (Canadá)

**Gabriel Weisz** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

**María Teresa Zubiaurre** | University of California (Estados Unidos)

## EDITORES TÉCNICOS

**Isabel del Toro Macías Valadez** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

**José Maximiliano Jiménez Romero** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

## ASISTENTES EDITORIALES

**Ian Ángel Galván** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

**Elena Eguiarte Pardo** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

**Mariana Ramírez Mendoza** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

## GESTIÓN EDITORIAL, PRODUCCIÓN Y DISEÑO

**Logotipo** | Ana Paulina García Treviño

**Portada** | Ana Paulina García Treviño

**Formación** | José Maximiliano Jiménez Romero

**Cuidado editorial** | Alejandra Martínez Gómez | José Maximiliano Jiménez Romero



*Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, número 7, febrero — julio 2023, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México. Teléfono: (55) 5622 1863. Correo electrónico: «[revista.poligrafias@filos.unam.mx](mailto:revista.poligrafias@filos.unam.mx)». Dirección web: «<http://revistas.filos.unam.mx/index.php/nuevaspoligrafias>». Editora responsable: Dra. Aurora Piñeiro Carballeda. Reserva de Derechos al uso Exclusivo del título: 04-2021-111217455000-102. ISSN: 2954-4076. Reserva de Derechos e ISSN otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor, México.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja el punto de vista de la revista ni el de la UNAM. Se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los contenidos de la revista, siempre y cuando sea sin fines de lucro o para usos estrictamente académicos, citando la fuente sin alteración del contenido y dando los créditos de autor correspondientes. Para otro tipo de reproducción, escribir a «[revistas.investigacion@filos.unam.mx](mailto:revistas.investigacion@filos.unam.mx)». *Nuevas Poligrafías* no cobra a sus autores por publicar sus textos, ni a sus lectores por acceder a las publicaciones.

Número publicado a través de un sitio implementado por el equipo de la Subdirección de Revistas Académicas y Publicaciones Digitales de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM sobre la plataforma OJS3/PKP.

DOI: [10.22201/ffyl.29544076.2023.7](https://doi.org/10.22201/ffyl.29544076.2023.7)

# CONTENIDO

NOTA EDITORIAL.....	5
---------------------	---

## CENTRAL POLIGRAFÍAS

El impacto de la violencia en la identidad narrativa: una aproximación desde los estudios del discurso. Caso: <i>Persépolis</i> de Marjane Satrapi.....	12
---	----

Jéssica Aidé PÉREZ-PÉREZ

La construcción de la identidad de un héroe: visiones de la infancia en <i>El árabe del futuro</i> de Riad Sattouf.....	34
---	----

Laura Catalina ANDRADE QUINTERO

Salud gráfica feminista: una aproximación a las patografías gráficas en la historieta argentina reciente.....	50
---	----

Mariela Alejandra ACEVEDO

Transformaciones titánicas en <i>Cuentos del Olimpo</i> : traumas y violencia en el cuerpo femenino.....	77
--	----

Mónica SALVADOR SERRANO

“All water has perfect memory”: deslices y disonancias en <i>Wake</i> de Rebecca Hall.....	97
--	----

Odette de Siena CORTÉS LONDON

## OTRAS POLIGRAFÍAS

La apropiación de la <i>flâneuse</i> en Diane di Prima.....	124
---	-----

Ambar GEERTS ZAPIÉN

Fotografías narrativas: el archivo multimodal en <i>Desierto sonoro</i> de Valeria Luiselli.....	140
--	-----

Armando Octavio VELÁZQUEZ SOTO

## RESEÑAS

DAVIES, Dominic; RIFKIND, Candida (Eds). (2020). <i>Documenting Trauma in Comics: Traumatic Pasts, Embodied Histories, and Graphic Reportage</i> . Palgrave Macmillan.....	157
--	-----

Alejandra ESPINOSA GUERRERO

VARIOS AUTORES. (2021). <i>Estamos aquí</i> . Centro de Cultura Digital.....	160
--	-----

Eme VARGAS CELIS

PIÑEIRO CARBALLEDA, Aurora (Coord.). (2021). <i>Rewriting Traditions. Contemporary Irish Fiction</i> . Universidad Nacional Autónoma de México.....	164
---	-----

Julieta FLORES JURADO

NOTA EDITORIAL

**E**l auge de los estudios de cómics durante los últimos años los ha vuelto un espacio valioso para la reflexión en torno a las fluctuaciones entre lo popular y la alta cultura; entre las formas de expresión infantil, juvenil y de adultos; entre las diversas posibilidades de los géneros y las disciplinas —autobiografía, ficción, no ficción, poesía, filosofía, medicina gráfica—, o entre la diferencia entre los conceptos mismos de materialidad, medio, modo y género. Desde sus orígenes, la historieta, la *bande dessinée*, el manga o la novela gráfica —gracias a o a pesar de la resistencia opuesta por escuelas, bibliotecas y los hogares más restrictivos— han abrevado de distintas tradiciones y han establecido estereotipos; los han reforzado, subvertido o restaurado. Niñas, niños y mujeres en especial han sido doblemente desterrados de la narrativa gráfica secuencial una y otra vez, ya sea porque los cómics no son lecturas “de verdad” (y sólo son objetos de entretenimiento) o bien porque los cómics son demasiado complejos y ricos (y no son aptos para mentes jóvenes o “impreparadas”). Una de las exploraciones más interesantes desde el medio, muy relacionada con lo anterior, tiene que ver con los territorios en los que nos representamos a nosotros mismos. Y es que la autorrepresentación en el cómic ha producido una explosión creativa que ha derivado en planteamientos complejos y variados sobre el yo, la autoría, la memoria, las historias o la Historia, y la colectividad.

Este número 7 de *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada* se inserta en estas aproximaciones a los cómics en las que se consideran paradigmas como los de la autobiografía, la autoficción, los relatos de filiación, la ficción autobiográfica, la medicina gráfica y las contranarrativas históricas restaurativas. También refleja la importancia que en los últimos años han tenido los estudios sobre las diversas corporalidades, el dolor, el trauma y la violencia que han sido foco de diversos estudios desde los feminismos y el género. Lo anterior se ve reflejado en el desarrollo de la narrativa gráfica en Latinoamérica y en México. El surgimiento de ferias, exposiciones y editoriales es una muestra clara de que el noveno arte ha ido consolidando, o recuperando, su posición cultural relevante. En este panorama también han surgido espacios para la crítica y la investigación desde muchas áreas y medios como el arte, la literatura o los estudios culturales. Ejemplo de ello es la formación de

plataformas para una reflexión sobre el medio, como el podcast *Conversacómix*,<sup>1</sup> en el cual se dialoga de los distintos ángulos que tiene la narrativa gráfica. Su objetivo es indagar en las experiencias de las creadoras y en temas específicos que nos parecen relevantes para constituir una mirada crítica compartida que se abra al debate. Empresas como ésta, y tanta otras, han facilitado los resortes de análisis y de divulgación que promueven la creación, la crítica y los vínculos sociales.

En este orden, muchas de las investigaciones han situado al cómic como algo ineludible para entender la actualidad y en el que se han descubierto líneas de reflexión valerosas, como este número pone de manifiesto. Dentro de ellas nos gustaría acentuar la que nos encontramos realizando acerca de las narraciones personales en el cómic latinoamericano creado por mujeres, en especial en el mexicano producido desde los ochenta. En ella nos centramos en las distintas articulaciones del cuerpo y en el agenciamiento de las narrativas íntimas para generar una mirada colectiva. Como ésta, a la fecha, existen muchas otras pesquisas que abordan lo historiográfico, lo visual, el género o la teoría entre tantos otros temas de los cuales aquí se exhibe una muestra.

“Central Poligrafías” incluye cinco artículos en los que se analizan cómics y webcómics tomando en cuenta cuestiones importantes en torno a la autobiografía y otras figuraciones del yo, además de en relación con las representaciones del dolor, la violencia y el trauma y las posibilidades de restaurarlas gracias a la materialidad de estos medios. La sección ofrece un recorrido por textos que se colocan entre disciplinas como la literatura, la psicología y la medicina, entre conceptos como la ficción y la no ficción, y en la transversalidad de los estudios de género y los feminismos.

En “El impacto de la violencia en la identidad narrativa: una aproximación desde los estudios del discurso. Caso: *Persépolis* de Marjane Satrapi”, Jessica Aidé Pérez-Pérez se aproxima a dos secuencias de este influyente cómic, considerándolo un discurso autobiográfico multimodal en el cual se narra la experiencia individual de vivir la revolución iraní, la instauración del régimen islámico y la migración forzada a Europa. La selección de dichas secuencias obedece a lo que Pérez-Pérez considera algunas de las “epifanías de la autora”, mismas que vincula a diversas formas de violencia que serán decisivas en la transformación identitaria de la protagonista. El artículo utiliza un original método de análisis biográfico y narrativo que, desde

<sup>1</sup> *Conversacómix* puede escucharse en el siguiente enlace: <https://conversacomix.com.mx/quienes-somos/>.

consideraciones sobre el discurso multimodal, muestra cómo los factores históricos, sociales y culturales condicionan, además de trastocar, a la narradora.

También en el ámbito de los estudios de identidades y autorrepresentación, “La construcción de la identidad de un héroe: visiones de la infancia en *El árabe del futuro* de Riad Sattouf”, de Laura Catalina Andrade Quintero, se nutre de los estudios sobre la figura y el viaje del héroe para explorar la imagen del niño en el cómic de Sattouf. Este relato autobiográfico, según Andrade Quintero, utiliza aspectos como el color para distinguir los espacios geográficos del periplo infantil, determinados por los vaivenes de la historia familiar y la Historia de diferentes países de Oriente Medio durante casi treinta años. Sattouf representa a su yo niño desde diferentes perspectivas, en momentos distintos y, así, establece relaciones de afecto con los lugares de su niñez y con las representaciones de otros héroes del cine y los dibujos animados, normalmente establecidos desde lo masculino y lo violento. Según la autora, en *El árabe del futuro* las grandes hazañas y los descubrimientos de un niño lo vuelven un héroe de lo cotidiano.

“Salud gráfica feminista: una aproximación a las patografías gráficas en la historieta argentina reciente”, de Mariela Alejandra Acevedo, es una interesante propuesta para pensar las patografías gráficas —aquellas narraciones visuales en las que se presentan procesos de salud, atención, enfermedad y cuidado— desde un enfoque denominado *salud gráfica feminista*. El texto recorre varios ejemplos de cómics y webcómics que se ocupan del asunto y resalta diversos mecanismos discursivos para distinguir el autocómic factual del ficcional. El resultado es un artículo que resitúa estos relatos en la perspectiva de pacientes y de quienes usan los sistemas de salud, que son quienes hacen circular todas estas narraciones. Acevedo consigue que su texto cuestione los límites clásicos entre las disciplinas estableciendo puentes interdisciplinarios desde las llamadas humanidades médicas. También consigue aproximarse a la búsqueda intimidad, planteada por diversos estudios feministas, de una voz que, en un texto académico, se narra a sí misma y a su experiencia. En este caso, Acevedo presenta su trayecto personal por la enfermedad.

Mónica Salvador Serrano, por su parte, analiza la reescritura de mitos griegos en un webcómic y la manera en que se plasma la realidad de la violencia en torno al cuerpo femenino en las particularidades del medio. Así, “Transformaciones titánicas en *Cuentos del Olimpo*: traumas y violencia en el cuerpo femenino” se centra en los

cambios corporales que Koré, luego Perséfone, sufre debido a las diversas violencias que tiene que vivir. Sus metamorfosis, según Salvador Serrano, son mecanismos de defensa, además de denuncia, ante la violación, la sobreprotección materna, la extorsión o la pérdida. Considerando la perspectiva de las contrapedagogías de la crueldad, de Rita Segato, y los estudios sobre el trauma de Frankel, el artículo revisa la manera en la que *Cuentos del Olimpo* presenta metáforas y narraciones que reactualizan la mitología clásica y la hacen llegar instantáneamente a públicos de muy diversas latitudes.

La sección cierra con el artículo “‘All water has perfect memory’: deslices y disonancias en *Wake* de Rebecca Hall”, de Odette de Siena Cortés London, una propuesta valiosa que examina dos aspectos que vertebran el carácter híbrido entre autobiografía, imaginación histórica e historia oficial de esta contranarrativa. El primero de ellos es la relación disonante establecida entre texto e imagen con la cual se presentan dos versiones de una historia de forma simultánea. El segundo aspecto es la forma en la cual, debido a la ocularización del yo hacia la imaginación histórica, la autora, gracias al trabajo gráfico de Hugo Martínez, queda representada como una testigo con la capacidad de narrar una contrahistoria restaurativa que interviene los registros oficiales. De esta manera, este cómic resulta ser un esfuerzo colaborativo que elude al archivo histórico y otorga materialidad a narraciones que han sido sistemáticamente borradas.

En esa ocasión, “Otras Poligrafías” continúa con algunas de las exploraciones de la sección anterior, como la autorrepresentación y la reescritura de estereotipos o las diferentes relaciones posibles entre imágenes y textos verbales, además de con algunos de los temas abordados en otros números de la revista, como las andanzas y la intermedialidad. Así, en “La apropiación de la *flâneuse* en Diane di Prima”, Ambar Geerts Zapién explora la manera en la que la ciudad de Nueva York, y diversos recorridos por ella, aparecen representados en varios de los poemas tempranos de Di Prima. La relación que se establece en estas obras con el entorno urbano y con tradiciones poéticas de representación de las metrópolis —como la del *flâneur*— hace de la voz de Di Prima una que, desde su subjetividad y corporalidad femeninas, cuestiona los límites entre lo público y lo privado, además de varios supuestos ligados a la clase o el género. Según Geerts Zapién, la intertextualidad desplegada en estos poemas problematiza diversas filiaciones convencionales gracias a elementos como la mirada, la presencia del cuerpo femenino en la ciudad y la posibilidad real de moverse en ella. Es también

una negociación poética muy peculiar entre la tradición y la vanguardia, y entre la urbe imaginaria y la representación de calles específicas y experiencias particulares.

En “Fotografías narrativas: el archivo multimodal en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli”, Armando Octavio Velázquez Soto propone un acercamiento a la novela de esta escritora mexicana desde lo que se ha denominado *paradigma del archivo*, especialmente tomando en cuenta las tensiones establecidas entre, por un lado, las palabras y, por el otro, las fotografías, los dibujos y los mapas que aparecen en el libro. Desde los estudios de la multimodalidad, Velázquez Soto enfatiza que en esta obra el archivo es tanto tema como procedimiento de composición para entretener la historia del viaje de una familia, las historias contemporáneas de la migración infantil desde Centroamérica a Estados Unidos y las reverberaciones de los apaches masacrados a lo largo del siglo XIX en ese país. Con ello, se postula la autotraducción como práctica creativa (recordemos que *Desierto sonoro* se publicó originalmente en inglés) y, además, se cuestiona la división tradicional entre literaturas nacionales.

Las reseñas incluidas en este número presentan tres libros relacionados con los estudios de cómics, la cultura digital y la reescritura de la tradición en la ficción irlandesa contemporánea. Alejandra Espinosa Guerrero presenta el libro *Documenting Trauma in Comics: Traumatic Pasts, Embodied Histories, and Graphic Reportage* (2020), editado por Dominic Davies y Candida Rifkin, que incluye ensayos de diferentes autorías sobre la posibilidad de representar pasados traumáticos de los cuales parecería que no se puede hablar, además de tres narrativas gráficas que exploran también la posibilidad (y la necesidad) de documentar eventos dolorosos traumáticos, tanto a nivel personal como colectivo.

Por su parte, Emé Vargas Celis reseña *Estamos aquí* (2021), también de autorías varias y editado por el Centro de Cultura Digital de la Ciudad de México. Los ensayos que conforman el volumen se centran en la literatura digital, su materialidad, variedad, difusión y obsolescencia. Vargas enfatiza el carácter ecléctico y heterogéneo de la colección y el impacto que tuvo en su lectura la cualidad algorítmica y la secuenciación aleatoria de la misma. Así refleja la naturaleza cambiante del entorno digital y el impacto que tiene ésta en la reflexión crítica y literaria.

El número termina con la reflexión que hace Julieta Flores Jurado sobre el libro electrónico *Rewriting Traditions. Contemporary Irish Fiction* (2021), editado por Aurora Piñero Carballeda. Flores Jurado subraya cómo la perspectiva relacional que

supone la reescritura de textos hace que las diversas aproximaciones a la narrativa angloirlandesa contemporánea incluidas en este libro constituyan un interesante caleidoscopio crítico que contiene tanto ensayos como textos creativos inéditos, traducciones, ejercicios y sugerencias de lectura. Para ella, se trata de un libro necesario para conocer a profundidad las posibilidades diversas de las reescrituras contemporáneas que conectan a Irlanda con otros lugares y otras voces.

Cerramos esta nota agradeciendo la revisión editorial realizada por Ian Ángel Galván, Elena Eguiarte Pardo y Mariana Ramírez Mendoza. También volvemos a dar las gracias a Maximiliano Jiménez e Isabel del Toro, quienes desde el Programa de Revistas de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México realizaron las revisiones técnicas de los textos y el diseño del número, además de que nos resuelven siempre cualquier dificultad técnica con el gestor editorial de la revista.

*Alfredo Guzmán Tinajero*

*Áurea Esquivel Flores*

*Irene Artigas Albarelli*

A decorative graphic consisting of three overlapping circles filled with various letters and characters in different sizes and orientations, creating a word cloud effect. The circles are arranged in a triangular pattern, with one at the top and two below it.

# CENTRAL POLIGRAFÍAS

EL IMPACTO DE LA VIOLENCIA EN LA IDENTIDAD NARRATIVA: UNA APROXIMACIÓN DESDE  
LOS ESTUDIOS DEL DISCURSO. CASO: *PERSÉPOLIS* DE MARJANE SATRAPI\*

THE IMPACT OF VIOLENCE ON NARRATIVE IDENTITY:  
AN APPROACH FROM DISCOURSE STUDIES. CASE: MARJANE SATRAPI'S *PERSEPOLIS*

**Jéssica Aidé PÉREZ-PÉREZ**

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”  
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA | Puebla, México  
Contacto: [jessica.perezp@alumno.buap.mx](mailto:jessica.perezp@alumno.buap.mx)

**Resumen**

En esta contribución discuto el tema de la violencia y su impacto en la identidad dentro de la novela gráfica *Persépolis* (2000-2003). La autora de este discurso autobiográfico multimodal, Marjane Satrapi, narra su experiencia individual sobre la revolución iraní e instauración del régimen islámico de finales de los años setenta. El corpus está compuesto por dos secuencias que he seleccionado de acuerdo con las epifanías de la autora —(1) la muerte de su amiga Neda y (2) su migración forzada a Europa— para demostrar cómo estos momentos de transformación identitaria dentro del discurso se vinculan con las diferentes formas de la violencia. Cada secuencia es analizada desde el método biográfico-narrativo y con herramientas procedentes tanto del análisis del discurso multimodal como de los estudios de la identidad. Parte de los resultados exponen que la narradora utiliza diversos elementos evaluativos, inscritos dentro de los recursos semióticos icónicos y lingüísticos, que permiten evaluar los eventos y las acciones propias y ajenas. Con lo anterior, se evidencia que la violencia subjetiva-sistémica transformó al sujeto de dos maneras: en una mujer

**Abstract**

In this contribution I discuss the theme of violence and its impact on identity within the graphic novel *Persepolis* (2000-2003). The author of this multi-modal autobiographical discourse, Marjane Satrapi, recounts her individual experience of the Iranian revolution and the establishment of the Islamic regime of the late 1970s. The corpus is composed of two sequences, which I have selected according to the epiphanies of the author—(1) the death of her friend Neda and (2) her forced migration to Europe—to demonstrate how these moments of identity transformation within the discourse are linked to different forms of violence. Each sequence is analyzed with the biographical-narrative method and with tools from both multimodal discourse analysis and identity studies. Part of the results show that the narrator uses various evaluative elements inscribed within the iconic and linguistic semiotic resources, which allow to evaluate the events and the actions of one's own and of others. With this, it is evident that subjective-systemic violence transformed the subject in two ways: into a brave woman and into a woman uprooted from her culture and

\* El presente artículo forma parte de la tesis La conjunción de lenguajes simbólicos para la configuración de la identidad: caso *Persépolis* de Marjane Satrapi, presentada y defendida por la autora en enero de 2022, bajo la dirección de la Dra. Victoria Pérez, en el Posgrado de Ciencias del Lenguaje de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México.

valiente y en una mujer desarraigada de su cultura y de sus lazos familiares. En conclusión, el sujeto es trastocado por factores contextuales no sólo históricos, sino políticos, sociales y culturales que lo condicionan al cambio a través del tiempo. La narradora se configura a partir del relato doblemente articulado y en los diferentes modelos de acción que afectan, principalmente, su *identidad-ipse*.

family ties. In conclusion, the subject is disturbed by contextual factors—not only historical, but political, social, and cultural—that condition her to change over time. The above is configured by the narrator in the doubly articulated story and in the different models of action that affect, mainly, her *identity-ipse*.

**Palabras clave:** *Análisis del discurso multimodal, Identidad en la literatura, Tiras cómicas, Violencia en la literatura, Marjane Satrapi*

**Keywords:** *Multimodal discourse analysis, Identity in literature, Comic books, Violence in literature, Marjane Satrapi*

El giro subjetivo en las ciencias sociales y humanidades ha permitido un acercamiento de corte científico a la vida cotidiana (Schütz, 1993) de cualquier hablante, pues ha encontrado en el relato un repositorio de la experiencia. De ahí que asevere que la práctica de la narración (auto)biográfica sea “el ejercicio de otorgar sentido al propio pasado, recapitulando sobre algunos recuerdos, reflexionando en torno a ellos, creando, en definitiva, un texto —en su sentido general e interpretativo— con estructura dramática que tiende a producir un ‘sí mismo’ en términos de un personaje” (Piña, 1988: 96). Es en la narración del relato donde hallamos un principio organizador de las vivencias traducidas en experiencias (Schütz, 1993) que evidencian momentos de máxima alegría o infortunios, según sea la evaluación del hablante. De acuerdo con esto, en mis reflexiones considero la novela gráfica *Persépolis* (2000-2003) de Marjane Satrapi y explico la influencia de la estructura social en la identidad personal.

Dentro del análisis señalo que la violencia (Žižek, 2008) afecta directamente la configuración de la identidad personal (Ricoeur, 2013), lo cual es instanciado<sup>1</sup> en un discurso multimodal a través de la identidad narrativa (Ricoeur, 1999; 2013); por lo tanto, dichos conceptos mantienen una correlación dentro del discurso autobiográfico. Lo anterior me permite vincular la novela gráfica de tipo autobiográfico *Persépolis*

<sup>1</sup> Lo instanciado se vincula con el proceso de abstracción de una serie de conceptos e ideas que son traducidos a cualquier lenguaje natural por el hablante. En este caso, la experiencia de este último es conceptualizada y se expresa a través del discurso, el cual obedece ciertos códigos y se define como parte de un género —en este caso, el autobiográfico.

como un discurso en donde se entrelazan aspectos de la vida privada y pública, además de que se trastoca el contexto social de la vida del hablante. Esto es parte de una propuesta<sup>2</sup> que trabaja con el desarrollo de una teoría explicativa de la identidad, donde el soporte del discurso —en este caso, la novela gráfica— es un elemento preponderante en la configuración y expresión de la identidad.

La obra concentra los eventos de la infancia, la adolescencia y parte de la edad adulta de Satrapi durante la Revolución iraní, la posterior instauración del régimen islámico de los años ochenta y su autoexilio a Europa. Como consecuencia de esta transformación política, Marjane vive gradualmente las restricciones de sus garantías individuales, a tal grado que su identidad como mujer libre y emancipada se ve amenazada constantemente. La obra fue publicada por una editorial francesa independiente conocida como *L'Association*. Originalmente la edición contó con cuatro tomos que van del año 2000 al 2003. La obra fue escrita y dibujada por la misma Satrapi, con excepción de una breve introducción histórica presentada por David B, la cual concluye con la frase “Esta es la gran historia. Marjane ha heredado todo eso y ha hecho el primer álbum iraní” (Satrapi, 2017: 7). Con ello se prevé que la experiencia de la violencia es instanciada en el discurso del cómic.

## La violencia y el trauma desde el lenguaje

Las investigaciones sobre la violencia han propuesto nuevas y variadas perspectivas para abordar la realidad social de los grupos humanos, lo cual dificulta definirla en un sentido unívoco, pues se trata de un fenómeno complejo que remite a circunstancias específicas para su definición. En consecuencia, con fines ilustrativos señalo la importancia de la mirada multidisciplinaria y transdisciplinaria para definir una postura teórica dentro de mi trabajo. Por ello, para entender la violencia propongo dos ejes: la violencia como un fenómeno diacrónico en el cual converge la perspectiva histórica de la sociedad (Fanon, 2011; Benjamin, 1996); y la violencia como fenómeno sincrónico, al exponer sus diversas condiciones actuales, tanto externas como internas, en

<sup>2</sup> La investigación en que se inserta este trabajo abraza la identidad a través de las significaciones construidas en la interacción comunicativa de la novela gráfica y expone los desafíos prácticos de la identidad personal a través de tres grandes dimensiones (Bamberg, 2011): la dimensión diacrónica del yo, la dimensión sincrónica del yo y la agencialidad.

determinados espacios geográficos y en culturas específicas (Scheper-Hughes, 1997; Bourgois, 2009). En ambos ejes se cruzan y trastocan los sistemas económico y político (Galtung, 1969; Farmer, 2004; Žižek, 2008) que coadyuvan en la definición de la situación y en el destino de las sociedades (Žižek, 2008).

He considerado los aportes conceptuales de Slavoj Žižek (2008), ya que abren una veta para pensar y enfrentarse al trauma desde el lenguaje y, al mismo tiempo, consideran el contexto sociohistórico de la sociedad. De esta forma, para conceptualizar la violencia, Žižek (2008; 2012) establece una tipología tanto en sus formas objetiva como subjetiva a través del triunvirato: violencia subjetiva simbólica, violencia subjetiva sistémica y violencia objetiva. La *violencia subjetiva simbólica* se encuentra enraizada en el lenguaje y sus formas. Por medio de ella existe una imposición de cierto universo de sentido, el *significado-amo*, aceptado por los agentes como parte de su imposición violenta, por lo que no se basa en razones posteriores, lo que evita cualquier intento de reciprocidad equilibrada (Žižek, 2008). Por su parte, la *violencia subjetiva* es la más visible de todo el triunvirato y es ejecutada por un agente o agentes identificables. Algunas veces pareciera que surge sin razón aparente, por lo que podría ser comparada con el concepto de violencia pura, divina, de Benjamin (1996) en el que, comúnmente, se condena a los sujetos individuales o colectivos y se les identifica como “los individuos malvados por los aparatos represivos, y las multitudes fanáticas” (Žižek, 2008: 22). Esto último va de la mano con las primeras apreciaciones de Occidente con respecto a lo acontecido en Irán durante la Revolución islámica de 1979, señalándola como “un seísmo imprevisible, y asust[ándose] con la irrupción en el escenario nacional iraní, y luego en el escenario mundial, de unos ‘locos de Dios’ de comportamiento irracional” (Adelkhah, 1996: 21). Por otra parte, la *violencia sistémica* es considerada como tal porque aborda las consecuencias de los sistemas político y económico, las cuales son desastrosas y se manifiestan en la vida cotidiana. En otras palabras, se presenta en la apreciación de la realidad social (Schütz, 1993) o el mundo de la acción (Ricœur, 2004) y su interacción. Finalmente, la violencia objetiva se establece en el nivel cero de lo que se pudiera percibir como violencia, inherente al estado normal de las cosas, por lo que parecería que se contrapone a lo que podríamos comprender como lo subjetivamente violento (Žižek, 2008). Por medio de esta conceptualización de la violencia, Žižek (2008) decide no enfrentarse directamente a ella en sus reflexiones debido al “horror sobrecogedor de los actos

violentos y la empatía con la víctima [que] funcionan, sin excepción, como un señuelo que impide pensar” (12). Así, opta por un análisis conceptual sobre la tipología de la violencia que ignora por completo el impacto traumático de la misma.

Al pensar en la experiencia traumática, algo similar corrobora Benjamin (2009) en su ensayo *El narrador*, en donde detecta el decaimiento y la poca cotización de la propia experiencia después de que la gente volvía del campo de batalla durante la Primera Guerra Mundial. Y es que ya lo mencionaba Roland Barthes (2016) en sus reflexiones sobre el mensaje fotográfico: “el trauma es precisamente lo que suspende el lenguaje y bloquea la significación” (97). Evidentemente, vivir o ser testigos de un hecho violento conlleva echarse encima la pesada carga del trauma; de ahí que sea definido desde los eventos sociohistóricos de una comunidad.

En el caso de *Persépolis* podemos señalar dos cuestiones con respecto a la instanciación del trauma en el discurso autobiográfico de la novela gráfica: la primera tiene que ver con el tiempo —su obra fue publicada seis años después de su autoexilio a Francia— y la segunda es la doble articulación del lenguaje que le permitió codificar las dificultades que presenta el trauma a través del recurso semiótico icónico, pues donde la prosa —entendida como un recurso semiótico lingüístico— fracasa, la imagen tiene éxito. Una herramienta más es la composición de la obra a través del uso de la yuxtaposición del recurso icónico y verbal —en forma de página, viñeta e incluso cartucho narrativo— que “revela un texto matizado que obliga a los lectores a repensar conceptos previos sobre Irán” (Davis, 2005: 271; traducción propia). Esto permitió configurar de manera dicotómica representaciones de la violencia como la imposición del velo islámico, las reformas sociales y educativas de gobierno del Ayatolá Jomeini, y los contrastes dramáticos de las experiencias que vivió Marjane en Viena e Irán. Ahora bien, la construcción de la realidad social violenta es mediada a través de la narración, la cual, a su vez, configura la identidad del hablante, pues de qué otra manera tenemos acceso a la experiencia personal de la violencia (Schütz, 1993), si no es por la mediación del relato de una vida.

## La novela gráfica: entre la historia de vida y la literatura autobiográfica

Para hablar de la experiencia dentro del cómic autobiográfico es preciso ubicarla en una situación de interacción específica, en donde tal experiencia entra en un proceso de enunciación distinto al del narrador de carne y hueso (Benjamin, 2009) —es decir, aquel informante que encontramos en una interacción cara a cara—. Sin embargo, muchas veces pareciera emularlo, de manera que el soporte representa un punto de partida que permite retratar la experiencia personal a partir de las formas discursivas que la distinguen como tal. Charlotte Linde (1989; 1993) comenta que la autobiografía literaria podría ser lo más cercano a lo que ella y otros investigadores como Daniel Bertaux (2005) nombran *historias de vida* o *life stories*. No obstante, para establecer la relación entre estos discursos autobiográficos, incluyendo a la novela gráfica, he propuesto ampliar la definición de Linde y Bertaux de *historia de vida*, quienes la entienden como una unidad lingüística de tipo oral en la que incide la interacción social y en la que un hablante decide contar a un oyente, investigador o no, un episodio cualquiera en el que examina el contenido de una parte de su experiencia vivida.

En la Figura 1 se resumen los elementos considerados en las dos formas del discurso autobiográfico: la historia de vida y el cómic autobiográfico. Al considerar la concepción de Linde (1993) y Bertaux (2005), la principal diferencia con el cómic autobiográfico radica en su situación comunicativa y su modalidad. La primera considera una escritura-ilustración premeditada capaz de cumplir con el pacto autobiográfico (Lejeune, 1991) y en la que, en consecuencia, se establece una comunicación con un interlocutor virtual apelando a una audiencia amplia; la segunda atiende a un lenguaje doblemente articulado en el que inciden los recursos semióticos lingüísticos e icónicos.

Además, discursivamente, el hablante del cómic autobiográfico coincide con el hablante de la historia de vida al expresar sus epifanías (Denzin, 1989) —mayor, acumulativa, menor y revivida— como eventos historiados a manera de narrativas que “reorganizan la cronología en múltiples y diferentes formas y capas de experiencia significativa” (Denzin, 2017: 85) y que representan un momento de quiebre positivo o negativo para el sujeto que las experimenta y con las cuales reinterpreta su vida. Las epifanías se diferencian de los eventos emblemáticos (Linde, 1993) porque son producto de la interpretación individual y no necesariamente se presentan como sucesos

**Figura 1**

*Dos formas del discurso autobiográfico*



Nota: Elaboración propia

condicionados cultural o colectivamente, de manera que no se espera que aparezcan en una historia de vida. Para identificar las epifanías es posible auxiliarse de las evaluaciones que el narrador hace sobre sí mismo o sobre el mundo. Es así como el narrador se vale de comparaciones, intensificadores, términos de correlación y proposiciones explicativas expuestas a través de una tipología de cuatro rubros propuestas por William Labov: (1) evaluación externa, (2) evaluación encadenada, (3) evaluación por el hecho y, finalmente, (4) evaluación por suspensión de la acción (en Pinilla Vásquez, 2003).

Otros elementos discursivos en los que la historia de vida y el cómic autobiográfico coinciden son la narrabilidad y la reportabilidad (Linde, 1993; Prince, 2003). En ambos casos se toma en cuenta la competencia comunicativa del narrador y su capacidad para detectar que un evento reportable ha ocurrido. En el caso del cómic, el principal interés radica en la relevancia social al momento de ser publicado en un medio de comunicación masiva y retratar eventos extraordinarios que merecen ser contados, al abordar temas de memoria social e historia de un grupo determinado, contados desde abajo o desde una postura no oficial. La estructura abierta reconoce que una historia de vida cambia constantemente, ya sea por la adición de nuevas experiencias hechas historia o por la pérdida de ciertas historias y la reinterpretación de viejas historias que expresan nuevas evaluaciones. En el cómic autobiográfico, por su carácter permanente,

se dejan abiertas nuevas reflexiones por parte de su autor o autora que son presentadas en ediciones posteriores —tal como ocurre con *MetaMaus* (2011) de Art Spiegelman o *Píldoras azules* (2001) de Frederik Peeters.

Estos elementos acercan más el cómic autobiográfico a la historia de vida que a la novela autobiográfica (Linde, 1993), pues su origen y producción no son los mismos que el de la forma puramente literaria. Recordemos que el cómic autobiográfico nace en la escena *underground* estadounidense de principios de los años setenta de los llamados *comix*, en donde sus autores encontraron un medio para exponer momentos vulnerables en el que se ven envueltos familiares, amigos, amores o compañeros de trabajo, algo que en la autobiografía descrita por Linde (1993) no ocurría. Consideremos también que el cómic (auto)biográfico abordó temas marginales y de denuncia de la sociedad del momento, por lo cual se aleja de las grandes editoriales para apostar a las independientes (Puga García, 2017).

Actualmente, es posible reconocer su impacto social y su valor teórico a través de la exploración de las formas literarias de su registro documental y testimonial por parte de investigadores de las ciencias sociales y humanidades, quienes se han dedicado al análisis y descripción del uso de lenguaje literario. Tal es el caso de Krista Quesenberry (2017) y Matt Reingold (2019), quienes trabajan con las autorrepresentaciones de género y de origen étnico-nacional, respectivamente, a través del cómic autobiográfico; de Rafael Sánchez Villegas (2016), quien se ha dedicado a investigar temas sobre la memoria histórica en los cómics, además de su apogeo y relevancia después de la Segunda Guerra Mundial; y de Rocío G. Davis (2005), quien amplía el término *autobiografía* a través del estudio de la apropiación del texto y sus técnicas narrativas por parte de la autora de *Persépolis*: Marjane Satrapi.

Con los elementos discursivos de la experiencia en los discursos autobiográficos antes abordados, descarto la reducción de las identidades a la descripción de los personajes y su desarrollo dentro del dominio narrativo y me permito vincular al cómic autobiográfico con las diferentes realidades humanas. Esto hace posible abordar la identidad más allá de un nivel referencial o de representación, pues discurre entre las actividades de la vida cotidiana que tienen lugar en la construcción, formación y ejecución de las identidades (Bamberg, 2011). Para ello, en el siguiente apartado me dispongo a exponer la configuración de la identidad en el discurso narrativo.

## La configuración de la identidad en el discurso narrativo

Ya he presentado al discurso de la novela gráfica de tipo autobiográfico como un repositorio de la experiencia humana. En este discurso es posible atender a las identidades dentro de un proceso que tiene lugar en una situación de interacción específica, de forma que se inserta en las prácticas sociales. Su condición es dinámica, ya que produce constelaciones de identidades en vez de constructos individuales y monolíticos, así que se desmarca de los esencialismos del yo. No surge desde lo individual, sino que resulta de procesos de negociación e instanciación relacionados con lo social, lo que conlleva un trabajo discursivo (De Fina *et al.*, 2006).<sup>3</sup> De ahí que proponga llevar la configuración de la identidad en el cómic autobiográfico más allá de entenderla desde un nivel referencial o de representación de personajes, para analizarla a partir de diversas disciplinas que “reafirman el rol fundamental del proceso lingüístico y estrategias en la creación, negociación y establecimiento de identidades” (De Fina *et al.*, 2006: 1).

Ahora bien, concuerdo con la propuesta de Bamberg (2011) —que va en el mismo sentido que las reflexiones de Paul Ricœur (1999; 2013)—, quien reconoce que, en el discurso narrativo, cualquier reclamo de identidad se topa con tres desafíos prácticos. El primero consiste en la vacilación diacrónica entre la constancia y el cambio, en la que se expone la mismidad de sentido de uno mismo a lo largo del tiempo frente al cambio constante. La segunda es el establecimiento sincrónico de la mismidad y la diferencia a ser iguales a todos los demás y a la unicidad de la persona frente a otros, respectivamente. Finalmente, el tercero se relaciona con la construcción bidireccional de la agencia, constituida por uno mismo y el mundo (Bamberg, 2011). No obstante, para efectos de los objetivos de este artículo, me centro en el primer desafío, el cual es descrito por Bamberg (2011) desde el potencial agentivo de la persona, con eventos que son calificados por ésta como formativos o transformadores y que apoyan el surgimiento de su identidad. Aquí, la dimensión temporal de la ficción es resultado de la experiencia de la vida cotidiana, puesto que en ella hallamos el mundo de la acción instanciado en una unidad lingüística —y, por qué no, también icónica— que pretende un orden de la experiencia del narrador.

<sup>3</sup> A partir de esta cita, todas las traducciones de esta fuente son propias.

El dinamismo diacrónico del *yo* y la conexión sincrónica entre la mismidad y su distinción son parte del problema de la identidad personal descrito por Ricoeur (2013). Para resolver tal problema, el filósofo opta por recurrir a la narración en la que se confrontan los dos conceptos de la identidad: *mismidad* (latín: *ídem*) —es decir, aquello que permanece y se identifica con lo mismo frente al paso del tiempo, como rasgos físicos, cualidades, carácter de la persona y la fidelidad de mantener la palabra dada—, e *ipseidad* (latín: *ipse*) —lo que cambia por factores contextuales, configurados por los diferentes modelos de acción y de vida que enfrenta—. La acción y la transformación de la identidad-*ipse* de los personajes a lo largo de la trama y las formas de representación multimodal del contexto social interno dentro de la obra son pautas que nos permiten vincularnos con el mundo social y sus fenómenos. De ahí la importancia de un análisis que nos permita comprender la instanciación de la violencia en el discurso.

### **Descripción y análisis del impacto de la violencia en la identidad en *Persépolis***

Una vez definidos los conceptos y categorías del análisis, es momento de presentar las herramientas analíticas. En este caso, tales herramientas están regidas por el carácter multimodal del discurso, y es así como el cómic, en cuanto sistema de significación, implica un plano de expresión conformado por los recursos semióticos lingüístico e icónico, además de un plano de contenido, donde la significación de ambos planos coincide con la relación que existe entre ellos (Barthes, 1986). De ahí que, para identificar un significado connotado, tome este primer sistema como resultado de un segundo sistema, en donde el primero se convierte en el plano de expresión del segundo sistema.

A partir de lo anterior, propongo sintetizar los elementos que intervienen en el proceso de significación en un esquema que permita visualizarlos para su posterior análisis. Para el desarrollo de este esquema, contemplo los elementos hallados en los recursos semióticos lingüísticos y los icónicos. Como *recurso semiótico lingüístico* señalo las cláusulas que lo conforman con el fin de facilitar su posterior referencia, a la vez que identifico si se encuentra en un cartucho o en un globo, diferenciando este último por guiones de diálogo y por los nombres de los personajes enunciantes. Como *recurso icónico* contemplo las microunidades de significado de la viñeta

(Gubern, 1972; Gasca y Gubern, 1994) y su composición en el espacio visual. La suma de estos elementos del recurso icónico es el *significado denotado* de la imagen (Kress y Van Leeuwen, 2006). Finalmente, considero el *significado global connotado*, el cual es consecuencia de la conjunción de los recursos semióticos del primer sistema de significación y, por supuesto, del orden lógico de la narración de Satrapi.

Para comenzar, he tomado el primer momento de crisis vinculado con la violencia que enfrenta Marjane, el cual se enmarca en la guerra contra Irak y se presenta en la primera viñeta de la página 151 (Satrapi, 2017). La autora lo identifica como una epifanía mayor, pues se trata de un quiebre en su vida. Dentro de la narración, Marjane desarrolla esta epifanía de forma acumulativa como se presenta a continuación según la esquematización propuesta:<sup>4</sup>

*Recurso lingüístico*

(1) Cuando pasamos frente a la casa destruida de los Baba-Lévy, noté que tiraba de mí disimuladamente. (2) Algo me decía que los Baba-Lévy estaban en casa. (3) Algo llamó mi atención.

*Recurso icónico*

**Microunidades de significado** cartucho; plano general, Marjane y su madre se toman de la mano

**Composición** escombros, un objeto —brazalete— relevante gracias a los destellos —dominio de lo dado—; Marjane y su madre —dominio de lo Nuevo con dirección hacia lo Nuevo.

**SIGNIFICADO DENOTADO:** La madre de Marjane la aleja de los escombros; Marjane voltea.

**SIGNIFICADO GLOBAL CONNOTADO:** Marjane sabe que algo no anda bien.

<sup>4</sup> Esta esquematización y las posteriores son de elaboración propia, con base en la propuesta de Barthes (1986), Kress y Van Leeuwen (2006), Kress, Leite-García y Van Leeuwen (1997), Gubern (1979) y Gasca y Gubern (1994).

Según este esquema, la viñeta en cuestión nos señala el momento previo al punto de quiebre, pero al mismo tiempo lo anticipa. Esto se reconoce en las cláusulas (2) y (3), las cuales se presentan como una evaluación externa,<sup>5</sup> que interrumpe el relato y explica al interlocutor que el interés radica en un objeto, aún sin ser identificado verbalmente por Marjane. No obstante, el recurso icónico adelanta una figura ubicada en un grado importante de relevancia, lo que se deduce gracias a los destellos que emergen alrededor del objeto. Posteriormente, en la viñeta que procede a la anterior, ocurre lo siguiente:

### *Recurso lingüístico*

(1) Vi un brazalete de turquesas, (2) el de Neda. (3) Se lo había regalado su tía cuando cumplió catorce años...

### *Recurso icónico*

<b>Microunidades de significado</b>	cartucho; plano general —se acorta—, Marjane, preocupada y su madre atenta, se toman de la mano.
<b>Composición</b>	escombros, objeto relevante —brazalete— por los signos de atención que simulan destellos —dominio de lo Dado—; Marjane y su madre —en dominio de lo Nuevo— con la madre en dirección hacia lo Nuevo, mirada hacia lo Dado. Marjane con dirección a lo Dado.
<b>SIGNIFICADO DENOTADO</b>	Marjane se dirige a los escombros mientras su madre la ve.
<b>SIGNIFICADO GLOBAL CONNOTADO</b>	Marjane se preocupa por Neda.

Las tres cláusulas dentro del cartucho son una manifestación continúan de la evaluación externa de la narradora. Ella brinda datos sobre la dueña del brazalete y víctima

<sup>5</sup> En este apartado identifiqué las evaluaciones dentro de los esquemas con el subrayado, mientras que las epifanías serán señaladas con las cláusulas en negritas.

del misil que bombardeó el barrio; implícitamente, Marjane remite, por la información que revela, a la relación cercana que tiene con Neda. Además, da paso a las viñetas 3, 4 y 5 de la misma página, que funcionan como evaluación encadenada, en donde la suspensión de la acción permite que la atención se centre en las emociones evocadas. Aquí, el uso de primeros planos en el recurso icónico permite que la atención se centre en Marjane y en su estado emocional. Por otra parte, el grado de relevancia, dado por el valor de la información<sup>6</sup> y la preponderancia narrativa expuesta, da un ritmo menor a la narración y, por ende, da espacio a observar detalles.

Esto se aprecia en lo comentado en el cartucho de la tercera viñeta, en donde la función del recurso lingüístico es de anclaje, principalmente. En este mismo, el uso de los puntos suspensivos implica una evaluación, ya que no poder articular la frase completa rompe con el uso esperado del orden sintáctico.

*Recurso lingüístico*

(1) El brazalete aún estaba unido a... (2) No lo sé...

*Recurso icónico*

<b>Microunidades de significado</b>	cartucho; primer plano, Marjane sorprendida/triste, se cubre la boca.
<b>Composición</b>	Marjane es la figura relevante, no hay objetos alrededor de ella. Fondo blanco, contraste con el color oscuro del vestido de Marjane.
<b>SIGNIFICADO DENOTADO</b>	Marjane triste/sorprendida
<b>SIGNIFICADO GLOBAL CONNOTADO</b>	Marjane ve algo que no puede describir.

<sup>6</sup> Gunther Kress y Theo van Leeuwen (2006) parten de la comunicación visual occidental de las culturas alfabéticas y reconocen tres principios de composición: el valor de la información, que depende de la ubicación de sus elementos; la preponderancia —aquellos elementos que atraen la atención del lector—; y el encuadre, definido por la presencia o ausencia de dispositivos de encuadre como líneas virtuales divisorias o marcos reales, como los que hallamos en las viñetas de los cómics que conectan o desconectan elementos.

Esto termina por reforzarse con la ausencia del recurso lingüístico en la viñeta que sigue:

*Recurso lingüístico*

[Sin recurso lingüístico]

*Recurso icónico*

<b>Microunidades de significado</b>	cartucho; primer plano, Marjane se cubre los ojos, triste.
<b>Composición</b>	Marjane es la figura relevante, no hay objetos alrededor de ella. Fondo blanco.
<b>SIGNIFICADO DENOTADO</b>	Marjane triste.
<b>SIGNIFICADO GLOBAL CONNOTADO</b>	Marjane triste.

Sobre esta misma línea, el recurso icónico también se ve alterado en la quinta viñeta:

*Recurso lingüístico*

(1) No existe grito en el mundo que hubiera podido aliviar el sufrimiento y la cólera que sentía.

*Recurso icónico:*

<b>Microunidades de significado</b>	figura negra; cartucho
<b>Composición</b>	cartucho inferior; gran parte del espacio visual está en un sólido negro.
<b>SIGNIFICADO DENOTADO</b>	figura oscura
<b>SIGNIFICADO GLOBAL CONNOTADO</b>	Marjane, emocionalmente, tocó el fondo.

En ésta aparece un cuadro negro que recubre todo el espacio visual; enseguida, debajo de éste, se encuentra el cartucho. En él, la cláusula 1 de la quinta viñeta en cuestión contiene un marcador modal conformado por un operador pragmático expresivo-valorativo que la enunciante ocupa a través de la construcción verbal negativa

*no existe...*, nuevamente transgrediendo la operación sintáctica esperada. Con ello, valora los hechos a partir de la reacción y la emoción que estos mismos provocan.

Tales elementos dentro del discurso, por acumulación de evaluaciones, remiten a un alto grado de intensidad del evento y se vinculan directamente con otros. Esto anticipa al lector para lo narrado en la primera viñeta de la página 152, donde podemos observar que la cláusula 1 corresponde a una evaluación externa con la que Marjane evidencia la epifanía mayor, señalada en *bold* y subrayada:

### *Recurso lingüístico*

(1) Después de la muerte de Neda Baba-Lévy, **mi vida dio un giro**. (2) Tenía catorce años, (3) era rebelde y (4) **ya nada me daba miedo**.

*Directora escolar:* — (5) ¡Os he repetido mil veces que (6) está prohibido por completo llevar joyas y tejanos!

### *Recurso icónico*

<b>Microunidades de significado</b>	plano general; mujer con chador, grupo de quince chicas con maghnaeh; cartucho; globo de diálogo
<b>Composición</b>	mujer con chador con dirección a las jóvenes —dominio de lo Dado—; grupo de chicas —dominio de lo Nuevo— con mirada dirección a la mujer con chador. Dos de ellas están distraídas.
<b>SIGNIFICADO DENOTADO</b>	profesora y jóvenes, excepto dos, una de ellas es Marjane.
<b>SIGNIFICADO GLOBAL CONNOTADO</b>	Marjane ya no es la misma.

En esta primera viñeta de la página 152 se confirma el momento de quiebre que indica el trastoque en la identidad de Satrapi. Aquí, el adverbio de tiempo *después* explícitamente refiere a una ruptura en términos de comparación entre un momento previo de su vida y el de entonces. Por otra parte, la negación en la cláusula (4) —constatada por su adverbio de negación— evalúa sus propias acciones a partir de lo que pudo haber sentido en ese momento, pero no fue así. Ésta se ve reforzada por el

tipo de evaluación del hecho, pues a través de la descripción de la acción del personaje, “Marjane distraída”, que se denota en el recurso icónico, se reafirma ese “giro” al cual refiere Satrapi. De esta forma, entre ambos recursos semióticos, que se complementan, se da cuenta del sentido global connotado: Marjane cambió: ella lo dice y lo demuestra con sus acciones.

Ahora bien, el capítulo culmina con una viñeta cuya esquematización es la siguiente:

### *Recurso lingüístico*

(1) ...y mejor me hubiera marchado.

### *Recurso icónico*

<b>Microunidades de significado</b>	Sala de espera y sala de abordaje. Plano medio: Ebi triste carga a Tadjji vestida con pañuelo, desmayada. Plano general: Marjane con pañuelo, detrás del cristal, sorprendida. Usuarios del aeropuerto, dos de ellos sorprendidos.
<b>Composición</b>	profundidad de campo en tres niveles: padres de Marjane son la figura relevante, —rostro de Ebi ensombrecido—, en un segundo nivel están tres usuarios del aeropuerto, la mirada de dos de ellos se dirige a los padres. Al fondo está Marjane observando a sus padres; ella sobresale de los demás. Framing: Fondo blanco, contraste con el color oscuro de los personajes; desconexión entre los padres y Marjane por el cristal (ver figura 8).
<b>SIGNIFICADO DENOTADO</b>	Los padres de Marjane se van abatidos, mientras ella los observa detrás del cristal.
<b>SIGNIFICADO GLOBAL CONNOTADO</b>	Marjane está desconectada de su familia.

Tanto la primera como la tercera viñeta de esta página (Satrapi, 2017: 152) representan la situación liminal de la experiencia (Denzin, 2017), un momento de quiebre que marca un antes y un después. La emoción que provoca comparar la despedida con la muerte y ver a sus padres devastados advierte el gran cambio que Marjane está viviendo. Esto último es señalado a través del recurso icónico, pues en la composición existe una desconexión entre los personajes representados. Lo anterior está registrado por la profundidad de campo que apoya al *framing* reforzado por un elemento estructural: la disposición del marco del cristal del aeropuerto —que señalo en la Figura 2 con líneas verdes perpendiculares—, de manera que podemos notar el énfasis en la separación y el dolor que causó en la familia de Satrapi. Esto último es evidenciado por el plano medio que permite que la atención recaiga en los padres de la narradora, a lo que se suman las miradas que se vuelcan sobre ellos —flechas de dirección rojas, Fig. 2—,

Figura 2

*Valor de información en la despedida entre Marjane y sus padres*



Fuente: Edición propia sobre Satrapi (2017: 162)

indicando su relevancia dentro de la viñeta. De la misma manera, el tamaño de la viñeta dentro de la página varía con respecto a las primeras dos, ocupando una mayor dimensión, lo cual añade un aspecto preponderante y, por tanto, se vuelve evaluativo.

Como he expuesto en los esquemas de varias viñetas anteriores, Satrapi suele utilizar pocos elementos que distraigan la atención de lo que ella desea transmitir. No obstante, en la última viñeta a la que me refiero (Fig. 2) emplea más elementos de los que suele considerar en la composición del recurso icónico y, por lo tanto, queda marcado y a la vez es evaluativo<sup>7</sup> a nivel icónico. Ahora bien, lo anterior sólo fue la antesala de las vivencias que la protagonista tendrá en Europa, donde se dará cuenta de las consecuencias de la separación familiar y el desarraigo cultural. Su migración forzada implicó una ruptura en su cotidianidad y resignificó sus relaciones personales y su estatus cultural al crecer sin sus padres y desvinculada de su país. De ahí que, en su discurso, Marjane refiera en retrospectiva a las epifanías acumulativas, en otras palabras, a reacciones ante la experiencia de haber dejado su lugar de origen y a su familia durante cuatro años.

## Conclusiones

Los fragmentos que he presentado consideran la emoción como una fuente directa para reafirmarse, pues es a través de ella que la ipseidad se trastoca y apela a un momento de crisis. Es por medio de la emoción que el *yo* es capaz de designarse a sí mismo, de ser percibido y percibirse como el que tiene el cuerpo que percibe, el quién. Para hablar de esta forma de designarse, extraigo de los significados globales connotados de las viñetas analizadas la manera en que el *yo* de Marjane se presenta después de los eventos consecuencia de la violencia sistémica.

La violencia ha sido un factor que transformó al sujeto de dos maneras: en una mujer valiente y en una mujer que padeció el desarraigo de su cultura y de sus lazos familiares. Enfatiqué que el contexto, no sólo histórico sino político, social y cultural,

<sup>7</sup> Considero que los elementos que configuran el recurso icónico, en específico cuando se trata de un dibujo o una caricatura, pueden estar sujetos a una evaluación, ya que el código por sí mismo ya implica un estilo de producción, es decir, un tratamiento de la imagen (Barthes, 2016). La diferencia está en su gradación, que oscila entre lo marcado y no marcado del sistema semiótico.

influye en la identidad del hablante. Es decir, los eventos externos son evaluados y se les atribuye un impacto importante para lograr este desequilibrio en la vida de Satrapi. De ahí que se les califique como una forma de violencia, específicamente, una violencia sistémica que, si bien no tiene un agente claro para su ejecución, sí se puede atribuir a las políticas reestructurales a nivel social y cultural en el Irán de principios de los años ochenta, lo cual definió el destino de muchas personas.

El tiempo que se estructura en la narración permite dar cuenta de los eventos que impactaron en la vida de Marjane, entre ellos los que son catalogados como violencia. Estos eventos violentos funcionan como situaciones contextuales que la protagonista vivió y que de cierta manera transformaron su vida, tal como lo señalan las evaluaciones halladas en su discurso. Asimismo, pueden presentarse, a nivel narrativo, como elementos disruptores o reevaluaciones de la situación; a nivel del análisis del discurso toman la forma de evaluaciones del hecho; y en una historia de vida también coinciden con alguna epifanía.

Hasta ahora, aseguro que la conceptualización sobre la violencia propuesta por Žižek (2008; 2012) es de utilidad para mi investigación como categoría de análisis, ya que me permitió trazar las formas de organización social, política y económica desde la estructura general hasta sus consecuencias que apuntan a las circunstancias particulares de los individuos. Esto se confirma con el concepto crucial de violencia subjetiva sistémica, con el cual atendí a la ideología de la estructura sin desplazar el fundamento de las personas reales, y en sus relaciones con sus preocupaciones reales (Žižek, 2008); dicho de otra manera, así comprendemos la experiencia de la vida (Schütz, 1993).

Finalmente, *Persépolis* es una historia de vida (Linde, 1993) ya que, como señalé en el apartado de análisis, el hablante no aborda de principio a fin su vida: narra ciertos episodios en donde cada uno de los capítulos de la historia presentan una o más anécdotas. Esto se logra, recordemos, apelando a la oralidad del recuerdo en una situación cara a cara, alejándose de las formas narrativas de la autobiografía tradicional, y tomando como referencia la descripción que Linde (1993) hace de ella. No obstante, queda para otra entrega profundizar en el estudio del narrador y la presencia de la oralidad en el cómic autobiográfico.

## Referencias bibliográficas

- ADELKHAH, Fariba. (1996). *La revolución bajo el velo*. Bellaterra.
- BAMBERG, Michael. (2011). "Who Am I? Narration and Its Contribution to Self and Identity". *Theory & Psychology*, 21(1), 3-24. <https://doi.org/10.1177/0959354309355852>.
- BARTHES, Roland. (1986 [1982]). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces* (C. Fernández Medrano, Trad.). Paidós.
- BARTHES, Roland. (2016). "El mensaje fotográfico". *Cuadernos de Cine Documental*, (10), 86-98. <https://doi.org/10.14409/ccd.v0i10.6040>.
- BENJAMIN, Walter. (1996). "Critique of Violence". En Marcus Bullock y Michael W. Jennings (Eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings*, Vol. 1 – 1913-1926 (pp. 236-252). Belknap Press.
- BENJAMIN, Walter. (2009 [1936]). *El narrador* (Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún). Metales pesados.
- BERTAUX, Daniel. (2005). *Los relatos de vida: perspectiva socioetnológica*. Bellaterra.
- BOURGOIS, Philippe. (2009). "Recognizing Invisible Violence: A Thirty-Year Ethnographic Retrospective". En Barbara Rylko-Bauer, Linda Whiteford y Paul Farmer (Eds.), *Global Health in Times of Violence* (pp. 18-40). School of Advanced Research Press.
- DE FINA, Anna; SCHIFFRIN, Deborah; BAMBERG, Michael. (2006). "Introduction". En Anna De Fina, Deborah Schiffrin y Michael Bamberg (Eds.), *Discourse and Identity* (pp. 1-24). Cambridge University Press.
- DENZIN, Norman K. (1989). *Interpretive Biography*. SAGE.
- DENZIN, Norman K. (2017). "Autoetnografía interpretativa". *Investigación Cualitativa*, 2(1), 81-90. <https://www.investigacioncualitativa.com/index.php/revista/article/view/52>.
- DAVIS, Rocío G. (2005). "A Graphic Self: Comics as Autobiography in Marjane Satrapi's *Persepolis*". *Prose Studies*, 27(3), 264-279. <https://doi.org/10.1080/014403500223834>.
- FANON, Franz. (2011 [1961]). *Los condenados de la tierra* (Julieta Campos, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- FARMER, Paul. (2004). "An Anthropology of Structural Violence". *Current Anthropology*, 45(3), 305-325. <https://doi.org/10.1086/382250>.
- GALTUNG, Johan. (1969). "Violence, Peace, and Peace Research". *Journal of Peace Research*, 6(3), 167-191.
- GASCA, Luis; GUBERN, Roman. (1994). *El discurso del cómic*, 3ra Ed. Cátedra.

- GUBERN, Roman. (1979). *El lenguaje de los cómics*. Península.
- KRESS, Gunther R.; VAN LEEUWEN, Theo. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, 2da Ed. Routledge.
- KRESS, Gunther; LEITE-GARCÍA, Regina; VAN LEEUWEN, Theo. (1997). “Discourse Semiotics”. En Teun A. van Dijk (Ed.), *Discourse as Structure and Process* (pp. 257-291). SAGE.
- LEJEUNE, Philippe. (1991). “El pacto autobiográfico”. *Anthropos: Boletín de Información y Documentación*, (Número extraordinario 29: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental), 47-67.
- LINDE, Charlotte. (1989). “Private Stories in Public Discourse: Narrative Analysis in the Social Sciences”. *Poetics*, 15(1-2), 183-202. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(86\)90039-2](https://doi.org/10.1016/0304-422X(86)90039-2)
- LINDE, Charlotte. (1993). *Life Stories: The Creation of Coherence*. Oxford University Press.
- PINILLA VÁSQUEZ, Raquel. (2003). “La evaluación en los relatos: aspectos de la interacción y la intersubjetividad”. *Enunciación*, 8(1), 6-19. <https://doi.org/10.14483/22486798.2474>.
- PRINCE, Gerald. (2003). *A Dictionary of Narratology*. University of Nebraska Press.
- PIÑA, Carlos. (1988). *La construcción del sí mismo en el relato autobiográficos*. Flacso.
- PUGA GARCÍA, Sonia. (2017). “El cómic underground y su relación con el lowbrow Art”. *Tercio Creciente: Revista de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural*, (12), 29-38. <https://doi.org/10.17561/rtc.n12.3>.
- QUESENBERRY, Krista. (2017). “Intersectional and Non-human Self-representation in Women’s Autobiographical Comics”. *Journal of Graphic Novels & Comics*, 8(5), 417-432. <https://doi.org/10.1080/21504857.2017.1355831>.
- REINGOLD, Matt. (2019). “American Jews Explore Israel: Jewish and Israel Identity Exploration with Harvey Pekar and Sarah Glidden”. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 10(5-6), 525-542. <https://doi.org/10.1080/21504857.2018.1532920>.
- RICŒUR, Paul. (1999). *Historia y narratividad*. Paidós.
- RICŒUR, Paul. (2004). *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en relato histórico*. Siglo XXI.
- RICŒUR, Paul. (2013). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI.
- SÁNCHEZ VILLEGAS, Rafael. (2016). *La narrativa gráfica de la memoria: Nakazawa, Spiegelman y Sacco* (Tesis de doctorado, Universidad Autónoma Metropolitana, México). Recuperada de <http://hdl.handle.net/11191/6416>.
- SATRAPI, Marjane. (2017). *Persépolis* (Albert Agut, Trad.). Norma.

- SCHEPER-HUGHES, Nancy. (1997 [1992]). *La muerte sin llanto: violencia y vida cotidiana en Brasil*. Alianza.
- SCHÜTZ, Alfred. (1993). *La construcción significativa del mundo social*. Paidós.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2008). *Violence. Six Sideways Reflections*. Picador.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2012). *En defensa de la intolerancia*. Sequitur.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DE UN HÉROE:  
VISIONES DE LA INFANCIA EN *EL ÁRABE DEL FUTURO* DE RIAD SATTOUF

BUILDING A HERO'S IDENTITY:  
VISIONS OF CHILDHOOD IN RIAD SATTOUF'S *THE ARAB OF THE FUTURE*

**Laura Catalina ANDRADE QUINTERO**

Departamento de Letras Modernas\*

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA — CIUDAD DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: [lauracatalinaandrade@gmail.com](mailto:lauracatalinaandrade@gmail.com)

**Resumen**

Este artículo busca analizar los elementos a través de los cuales se construye la identidad del héroe en la figura del niño en el cómic *El árabe del futuro* de Riad Sattouf. Al explorar su propia infancia, itinerante y multicultural, Sattouf crea una imagen de su yo niño vista desde diferentes perspectivas. Para empezar, los viajes, que marcarán ese periodo de su vida y el de su familia, constituyen el hilo conductor de una historia atravesada tanto por los designios del padre como por la historia de diferentes países de Oriente Medio desde finales de los años setenta hasta mediados de los años noventa. Sumado a esto, la autoridad y las imposiciones del padre serán determinantes para el personaje de Riad niño, que lo admira y lo venera, pero que a medida que pasa el tiempo y avanza la narración se percata de que la imagen que había construido en torno a él estaba distorsionada o al menos incompleta. De esta manera, Sattouf nos ofrece un relato autobiográfico que a lo largo del cómic se sirve de aspectos como el uso del color para distinguir los espacios geográficos por los que transita y, a la vez, para establecer relaciones de afecto y cercanía con esos lugares que habitó durante su niñez. A lo largo de seis volúmenes,

**Abstract**

This article seeks to analyze the elements through which the identity of the hero is built in the figure of the child in the comic *The Arab of the Future* by Riad Sattouf. By exploring his own itinerant and multicultural childhood, Sattouf creates an image of his child-self from different perspectives. To begin with, the journeys, which will mark this period of his life and that of his family, constitute the guiding thread of a story traversed both by the father's decisions, as well as the history of different countries in the Middle East from the late 1970s to the mid-1990s. Furthermore, the authority and impositions of the father will be decisive for the character of Riad as a child, who admires and venerates him, but, as time passes and as the narrative progresses, he realizes that the image he had built around his father was distorted or at least incomplete. In this way, Sattouf offers us an autobiographical story that throughout the comic uses aspects such as color to distinguish the geographical spaces through which he transits and, at the same time, to establish relationships of affection and closeness with those places that he inhabited during his childhood. Throughout six volumes, *The Arab of the Future* values the figure

\* Estudiante del Doctorado en Letras Modernas

*El árabe del futuro* enfatiza el valor de la figura del niño como un héroe de lo cotidiano, de curiosidad e imaginación sin límites, de pequeñas hazañas y grandes descubrimientos.

of the child as a hero of the everyday, of curiosity and imagination without limits, of small feats and great discoveries.

**Palabras clave:** *Análisis del discurso multimodal, Tiras cómicas, Héroses en la literatura, Identidad en la literatura, Niños en la literatura, Riad Sattouf*

**Keywords:** *Multimodal discourse analysis, Comic books, Heroes in literature, Identity in literature, Children in literature, Riad Sattouf*

**E***l árabe del futuro. Una juventud en Oriente Medio* es un cómic autobiográfico creado por el historietista y cineasta francés Riad Sattouf. La serie está dividida en seis partes, y su último volumen fue publicado en diciembre de 2022. La historia comprende tres décadas, empezando a finales de los años setenta. El primer volumen abarca el periodo entre 1978 y 1984; el segundo, entre 1984 y 1985; el tercero, entre 1985 y 1987; el cuarto, entre 1987 y 1992; el quinto, entre 1992 y 1994, y el sexto, entre 1994 y 2011. Desde la publicación del primer libro, en 2014, ha contado con gran éxito, tanto así que en 2015 ganó el Premio al Mejor Álbum en el Festival Internacional de la Historieta de Angulema.

Narrada en primera persona, la historia nos lleva en un viaje a través de los años de infancia y adolescencia del autor, vividos entre Francia, Libia y Siria. De padre sirio y madre francesa, el autor ilustra la memoria infantil (acerca de la figura paterna y su papel predominante en la toma de decisiones familiares) como el hilo conductor de la obra, que además muestra el trasfondo sociopolítico de Oriente Medio a finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, época de grandes cambios y de tensiones internacionales. Sattouf logra mostrar a través de un relato autobiográfico la memoria detallada de una niñez itinerante, dejándonos entrar en esos primeros recuerdos marcados por el constante cambio de espacio geográfico y las implicaciones que estos traslados tuvieron tanto en la vida familiar como en sí mismo.

El presente texto indaga cómo la construcción de la figura del héroe en la obra de Sattouf se hace a través de la exploración de la identidad de su protagonista, una identidad marcada por la relación con su padre y por los múltiples desplazamientos geográficos por los cuales transcurren su infancia y su adolescencia. Así, la autorepresentación

en formato de cómic del Riad niño nos permite vislumbrar las diferentes etapas de ese desarrollo identitario en el que poco a poco se configura un héroe como el que caracteriza Mijaíl Bajtín (2003): “el héroe como punto de vista, como mirada sobre el mundo y sobre sí mismo” (74). Esa “autoconsciencia” será el rasgo que podemos rastrear a lo largo de los volúmenes como un proceso de crecimiento y al mismo tiempo de profunda observación de su entorno familiar, cultural, religioso y escolar, e inclusive de su interior, de ese mundo onírico en el que se nos revela lo que en la superficie es opaco.

El tipo de obra que Sattouf crea en *El árabe del futuro* entra en la categoría de lo que Guzmán Tinajero (2017) ha denominado *autócomic*, el cual define como “un cómic en el que el autor es el eje discursivo de la narración sin importar su referencialidad o su ficcionalidad; tampoco el tipo de relato que cuenta” (III). Este concepto, que engloba obras de diferente naturaleza pero que comparten el rasgo del *yo* en el centro de la narración, sirve para explicar el mecanismo que emplea Sattouf a lo largo de la serie: contar la infancia y la adolescencia de Riad y todas las dinámicas familiares, escolares, sociales y políticas que se tejen en paralelo exaltando precisamente una visión subjetiva de lo que ocurre. A partir de esto, podemos sostener que a lo largo de la narración se presenta una focalización interna fija en la que “la experiencia y espacio perceptivo, está sujeta a un solo personaje. El relato no se separa de éste para mostrarnos su percepción de los hechos; es decir, siempre estamos a la espera de lo que le sucede. El lector no tiene ningún otro acceso ni filtro en la experiencia de la diégesis” (Guzmán Tinajero, 2017: 122-123). Nuestra experiencia como lectores está mediada por la mirada de Riad: vemos lo que él quiere mostrarnos, viajamos con él por varios países de Oriente Medio y a la región de Bretaña en Francia, y somos testigos de su configuración identitaria a medida que él nos la muestra.

Asimismo, vale la pena detenerse en el hecho de que el autor use su propio nombre, el de sus padres y el de sus hermanos como los nombres de sus personajes. No es un detalle menor, pues establece una relación directa entre el autor y el personaje que delimita para afincarlo en lo referencial. En el tomo 2 de la serie, observamos una secuencia en donde Riad está en la escuela aprendiendo a leer y a pronunciar los diferentes sonidos del alfabeto árabe. El dibujo nos muestra una sucesión de rostros de Riad que se repiten y que emiten diversos sonidos con una particularidad sonora que se destaca a partir del estilo de las letras dentro de los bocadillos. En la viñeta posterior vemos el nombre “Riad Sattouf” escrito en árabe y de nuevo los rostros repetidos

de Riad pronunciando cada letra. Leemos en el cartucho superior a la viñeta: “Otros sonidos me resultaban más fáciles. Mis favoritos eran los de mi nombre y apellido” (Sattouf, 2016a: 65); en el inferior, leemos que: “En árabe, las palabras ‘Riad’ y ‘Sattouf’ tienen una solemnidad impresionante que pierden en francés” (Sattouf, 2016a: 65). De acuerdo con Guzmán Tinajero (2017), “el nombre no sólo servirá para relacionar al autor de un texto con el nombre de la portada, sino también para crear una red entre textos que pueden unirse bajo una misma identidad” (128). En este sentido, el nombre propio adquiere una importancia definitiva, puesto que el propósito de hacer explícita esta relación entre autor y personaje, la cual se afianzará aún más al usar los nombres reales de sus familiares, tiene el valor de formar un vínculo y a la vez una tensión entre la identidad en formación del Riad niño/adolescente y la del Riad autor.

Además de estos aspectos de lo narrativo que hacen de *El árabe del futuro* un autocómico, también podemos aludir a la parte gráfica y a cómo ésta contribuye a crear una identidad visual de Riad y de los personajes que lo rodean que es continua y consistente a lo largo de la serie. Su “yo-gráfico” es fácilmente reconocible, ya que “permite una identificación sin necesidad de establecer en cada viñeta la relación con el autor, ya que porta el carácter y la historia (real y ficticia) resultante de su combinación, transposición e invención” (Guzmán Tinajero, 2017: 134). La acumulación de sus apariciones, así como los rasgos distintivos del personaje, hacen que los lectores seamos capaces de identificar a Riad no sólo por su nombre, sino por la consistencia de múltiples representaciones gráficas que despliegan al personaje en toda clase de situaciones cotidianas.

Podemos ejemplificar lo dicho anteriormente acerca del “yo-gráfico” con la caracterización que se hace de Riad al inicio de cada uno de los libros que componen la serie. La primera viñeta de cada cómic presenta al niño durante la etapa que está representada en el volumen, a los dos, cuatro, siete, diez y catorce años respectivamente. Los dibujos nos muestran al niño señalado por pequeñas flechas en las que por medio de descripciones se remarcan algunos rasgos físicos distintivos, como su “larga melena rubia platino. Abundante y sedosa” (Sattouf, 2015: 7), o de su personalidad: “Demasiado seguro de su encanto” (Sattouf, 2016a: 7). Estas viñetas introductorias, además de mostrarnos la evolución cronológica de Riad y los cambios físicos que va experimentando con el paso del tiempo, sirven como un comentario del autor sobre la percepción que tiene de sí mismo durante esas etapas y la percepción que otros tenían de él. El uso de la tercera persona en estas descripciones —“Tiene que

controlarse mucho para no llorar cada vez que se cae” (Sattouf, 2016a: 7), “Cordones atados por su mamaíta” (Sattouf, 2016a: 7)— contrasta con la primera persona con la que se presenta al inicio de cada uno de los libros: “Me llamo Riad. En 1984, tenía 6 años y seguía siendo un hombre arrebatador” (Sattouf, 2016a: 7). De alguna manera, este uso inusual de la tercera persona muestra una mirada diferente, y por demás crítica, a la opinión favorable que al parecer Riad tiene sobre sí mismo.

### **El viaje del niño como el viaje del héroe**

Para identificar cómo se construye la identidad del héroe en la figura de Riad, el protagonista, es importante definir y delimitar el concepto. Retomando a Joseph Campbell (1959), quien define al héroe como “el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales” (19), podemos hablar del viaje físico, psicológico y emocional que vive Riad a lo largo de los volúmenes. Es posible situar diferentes momentos de la narración en las etapas del viaje del héroe que plantea Campbell (1959).

Desde el establecimiento de un contexto familiar, a modo de mundo ordinario, en donde conocemos a los padres y tratamos de entender las motivaciones detrás de su mudanza de Francia a Libia, intuimos que esos múltiples desplazamientos darán paso a una suerte de aventura en la que la familia tendrá que embarcarse siguiendo los designios del padre. Esta aventura genera múltiples desequilibrios en los que los miembros del núcleo familiar tendrán que adaptarse a las nuevas circunstancias de la mejor manera posible, aunque en muchos casos esa adaptación nunca se alcance. Para Riad en especial, la “llamada de la aventura” (Campbell, 1959: 36) significa encontrarse con el mundo porque, por un lado, en los primeros libros el protagonista es un niño de muy corta edad que está conociendo todo por primera vez y, por otro, porque ese encuentro es con *otro* mundo diferente al que había conocido hasta ese momento por medio de su vida en Francia con sus padres. Podríamos interpretar esta colisión de mundos como que “[u]na ligereza —aparentemente accidental— revela un mundo insospechado y el individuo queda expuesto a una relación con poderes que no se entienden correctamente” (Campbell, 1959: 36). En contraposición a lo que ya conocía, el viaje a Oriente Medio le abre otro espectro de posibilidades que van desde

sus experiencias en los juegos con otros niños, hasta su paso por la escuela con normas estrictas y castigos físicos que lo aterrorizaban.

La figura del guía o mentor planteada por Campbell (1959) está claramente personificada en Abdel-Razak, el padre de Riad, quien tiene la voluntad de forjar el destino de su hijo a su imagen y semejanza. Si bien para el mitólogo estadounidense la ayuda que recibe el héroe es de tipo sobrenatural, en este caso esa figura adquiere las características del “guía, el maestro, el conductor”, de “quien induce a las almas inocentes a los reinos de la prueba”, una suerte de “sacerdote iniciador” (Campbell, 1959: 48). Sin embargo, su deseo de encaminar el destino de Riad y sus hermanos está lleno de contradicciones. Su talante autoritario lo lleva a imponer más que a guiar; hacia el exterior se muestra como una figura fuerte, masculina y hegemónica, pero en el espacio doméstico teme los reproches de su esposa y resiente sus opiniones y sus críticas. Esta oposición entre madre y padre, en la que el segundo predominará, al menos en los tres primeros libros, posiciona lo materno como un espacio seguro, aunque profundamente vulnerable, y a lo paterno, como el lugar de la aventura, pero a la vez como la representación de lo obtuso, lo intransigente, lo irreconciliable. Campbell (1959) lo nombra a través del mito de la tribu australiana Murngin, con el que puede ejemplificar “la pesadilla arquetípica del padre ogro” (82):

La llamada del Gran Padre Serpiente fue motivo de alarma para el niño; la madre significaba la protección. Pero el padre vino. Fue el guía y el iniciador a los misterios de lo desconocido. Así como el padre es el intruso original en el paraíso del niño con su madre, es el enemigo arquetipo; de este momento en adelante, a través de toda la vida, todos los enemigos son símbolos (para el inconsciente), del padre. (92)

Como afirmamos anteriormente, la figura del padre en su naturaleza contradictoria es recibida por parte de Riad de forma dual. Por un lado, lo admira y lo ve como un modelo a seguir y, por otro, se distancia de su manera de ser, se siente diferente a él y quiere seguir otro camino. Podemos tomar este hecho como un rechazo a la llamada de aventura (Campbell, 1959) y, así, “[a]unque la llamada a la aventura puede ser aceptada por el héroe, ya sea de forma voluntaria o arrastrado por las circunstancias, otras veces podemos advertir que se da una cierta reticencia por su parte.

Esta negativa es una expresión de los miedos provocados por la idea de abandonar la familiaridad del mundo cotidiano” (Chamorro Ramos, 2017: 14). En el caso de Riad, esos miedos no tienen que ver solamente con la pérdida de lo familiar y el paso hacia lo desconocido, sino con una consciencia de lo que aceptar ese llamado significaría: apegarse a los preceptos del padre y cumplir su voluntad.

El paso del mundo ordinario al mundo extraordinario, en donde hay un cruce del umbral en el que se presentan pruebas y en donde el héroe conocerá aliados y enemigos (Campbell, 1959), está representado en el cómic a través de la idea del desplazamiento. Podemos incluso leer cada uno de los volúmenes de la serie como diarios de viaje en los que Sattouf ha consignado sus recuerdos de esos primeros años entre Francia, Libia y Siria con las implicaciones que tiene para un niño y para su familia el hecho de no encajar completamente en ninguno de esos lugares y el esfuerzo que conlleva tratar de integrarse o de sentirse parte de algo. La memoria que reconstruye de sus experiencias como niño viviendo en esos países logra capturar diferentes aspectos culturales y sociales que dan como resultado un retrato íntimo de lo que ocurre en la cabeza de un niño para el cual no tener un lugar fijo o moverse constantemente es sinónimo de normalidad.

Aquí nuevamente la figura del padre será clave para entender esos desplazamientos puesto que es él quien toma las decisiones en la familia y los embarca en un primer viaje a Libia en 1980, en donde lo han aceptado como profesor titular de la Universidad de Trípoli. Luego, por temporadas, irán a Francia a visitar a los abuelos maternos y finalmente se asentarán en Siria, el país natal de Abdel-Razak, el padre, en donde sólo obtiene una plaza como profesor adjunto a pesar de ser uno de los candidatos más calificados por su título como Doctor en Historia. Al viajar a estos destinos podemos ver la fascinación que tiene el padre por figuras como el dictador libio Muamar el Gadafi o el sirio Háfes al-Ássad. Su carácter nacionalista se traducirá en una admiración ciega por los líderes del mundo árabe de esa época y por un rechazo a los valores de Occidente y a sus formas de hacer política y de educar a sus ciudadanos.

Por otra parte, uno de los aspectos gráficos que se utilizan para mostrar los tránsitos de los personajes por diferentes países es el color, ya que Sattouf lo emplea para representar cada uno de los espacios que habita la familia: el azul será el color predominante cuando están en Francia, el amarillo en Libia, y el rosa y el rojo en Siria. Este uso monocromático del color crea una atmósfera para cada país; podemos

sentir el calor desértico de Libia o el frío y la humedad del norte de Francia. A su vez, Sattouf configura una conexión sensible con cada lugar, y esto podemos evidenciarlo con la tonalidad que usa para representar el paso de su familia por Siria. Se pueden relacionar los colores rojo y rosa empleados en esta sección con el hecho de que es la tierra natal de su padre, en donde están sus raíces: de allí proviene su sangre. Aquí es donde el padre se mostrará más vulnerable al encontrarse con su madre, la abuela de Riad; sólo en ese momento él también volverá a ser niño y se tumbará para besarle los pies y ser abrazado como en su infancia. El vínculo entre color y espacio es completamente afectivo, como si la memoria del Riad niño rememorara esos episodios casi como en una película, pero en lugar de ver todo en blanco y negro, como tradicionalmente se representa el pasado, lo hace en colores.

Si bien este artículo no se detiene a analizar cada una de las etapas del viaje del héroe planteadas por Campbell (1959), sin duda muchas de ellas podrían localizarse en *El árabe del futuro*, ya que la historia del protagonista, Riad, puede ser leída en clave mitológica como un viaje interior. Como afirma el autor estadounidense, “La travesía del héroe mitológico puede ser, incidentalmente, concreta, pero fundamentalmente es interior, en profundidades donde se vencen oscuras resistencias, donde reviven fuerzas olvidadas y perdidas por largo tiempo que se preparan para la transfiguración del mundo” (Campbell, 1959: 24). La profundidad que ofrece la mirada de Riad niño sobre los sucesos que acontecen a su alrededor da cuenta no sólo de una curiosidad innata, sino de una elaboración compleja por parte del autor con sus recuerdos de infancia y adolescencia. Los cómics de esta serie pueden ser vistos como un viaje inacabado en el que el lector también se embarca en ese desplazamiento hacia el interior del niño que, en su camino a convertirse en un héroe de lo cotidiano, nos permite adentrarnos en miedos, sensibilidades y rupturas compartidas.

### **Una identidad más allá de lo heroico**

Conocemos a Riad no sólo por medio de la imagen que nos ofrece el cómic, sino por su manera de narrar en detalle cada aspecto de lo que observa a su alrededor. La idea que nos hacemos del niño pertenece al orden de los personajes miméticos inferiores. Como señala Maria Nikolajeva (2014), en este tipo de historias vemos a “niños

normales en situaciones ordinarias: historias domésticas, escolares” (78), aunque más adelante veremos que algunas de las circunstancias que rodean la vida de Riad distan de ser ordinarias. La naturalidad que es propia de este tipo de personajes es representada a través de situaciones de la cotidianidad peculiar a la que se enfrenta la familia: la adaptación por parte de la madre francesa y del niño al nuevo entorno cultural, social, político y religioso con el que se encuentran en Libia y luego en Siria, al cual el padre ya pertenece por haber nacido y crecido allí. Esto último, por supuesto, abarca elementos como la relación con nuevos espacios, costumbres, juegos y, en última instancia, con formas de ver y de aproximarse al mundo.

En este sentido, y como también subraya Nikolajeva al hablar de este tipo de personajes, *El árabe del futuro* nos muestra una representación de la vida interior del Riad niño, y no porque explícitamente Sattouf lo haga hablar sobre sí mismo o sobre cómo se siente, sino porque las situaciones que describe desde la primera persona permiten vislumbrar su carácter y ver esa transición que se da de héroe a personaje por “la capacidad del autor adulto para adoptar la postura del niño” (Nikolajeva, 2014: 97). No encontramos aquí a un niño extraordinario con grandes virtudes o habilidades. En su lugar, vemos la singularidad característica de la infancia, la sinceridad de quien al ser nuevo en el mundo observa todo con genuina curiosidad.

Desde las proposiciones de E. M. Forster (1990), podemos observar que, tal y como él afirma, “la vida interior que se manifiesta en los signos externos deja de ser interior y entra en el reino de la acción” (21). Eso es lo que sucede con *El árabe del futuro*, ya que Sattouf nos permite entrar en su narración autobiográfica en formato cómic para verlo en acción. Siempre el Riad niño está en medio de alguna situación que lo obliga a actuar o al menos a observar cómo otros actúan. Sin embargo, y como bien señala Forster, algunas de esas actividades que llevamos a cabo en la cotidianidad, como comer o soñar, solamente están allí con el propósito de mostrar al protagonista como un ser social que interactúa con su entorno, o que extrapola sus miedos, generalmente referidos al padre, por medio del sueño.

En una de las secuencias del primer cómic (Sattouf, 2015: 15-16), Riad sueña con la figura del toro negro de plástico que su papá lleva a todas partes y que pone encima del televisor para sentir que está en su hogar. En el sueño el toro es real y, cuando va a huir porque va a ser embestido, del otro costado sale otro toro. Cuando los dos animales van a chocar contra él, de repente una mano gigante lo levanta y lo

salva: la mano de su padre que lo vuelve a poner en su cama para que siga durmiendo. El sueño nos permite vislumbrar la importancia que tendrá el padre a lo largo de la narración y también la imagen que el niño tiene de él: es enorme, omnipotente y omnipresente, tanto así que también está en sus sueños. Este elemento onírico se repetirá en otras viñetas del cómic y las imágenes que de allí se desprenden sirven para comprender aspectos de su vida despierto, y en particular de su relación con el padre.

Otra de las formas en las que Sattouf nos muestra al Riad niño es por medio de su relación con otros héroes, con esos personajes salidos de la cultura popular y que toma de los dibujos animados y de las películas que ve en la televisión y a los cuales quiere parecerse. También, a través de esos otros héroes, Riad forma en su mente modelos e ideas de lo que significa la valentía, el honor y la fuerza. Tomemos dos ejemplos a los que se hace referencia en el cómic: el primero de ellos es *Goldorak*, una serie de anime japonesa que era transmitida en la televisión siria y que dio paso a famosas sagas como las de *Mazinger Z* o *Gran Mazinger*. En el tercer volumen, Riad le ruega a su padre que le compre una figura de plástico de Goldorak “gigante”, o al menos más grande que él a sus siete años, por lo que vemos en la viñeta. Lo describe como “fier et puissant”<sup>1</sup> (Sattouf, 2016b: 22) mientras lo vemos a él frente a la vitrina mirando maravillado a la figura robotizada.

El segundo ejemplo, que aparecerá no sólo en uno sino en varios volúmenes del cómic, es Conan el Bárbaro. Su afición por las películas de acción lo lleva a conocer a este personaje en la versión de la película de 1982 protagonizada por Arnold Schwarzenegger. Al ver la imagen de Conan, Riad sólo puede describirlo como “je n’avais jamais vu d’homme aussi beau et musclé de ma vie. J’étais ébloui”<sup>2</sup> (Sattouf, 2016b: 32). Cuando finalmente ve la película en compañía de sus dos primos queda completamente impresionado con la historia de Conan, ese bárbaro que busca venganza por la muerte de sus padres. Sattouf recrea en las viñetas las escenas de la película en las que Conan, siendo niño, ve cómo asesinan a su madre, ve la frialdad en los ojos del agresor antes de cortarle la cabeza y posteriormente es convertido en esclavo junto con otros niños. El hecho de mostrar a Conan no sólo como el hombre adulto extraordinariamente fuerte y valiente que aplasta a sus enemigos, sino como

1 Orgullosa y poderosa. Traducción propia.

2 El hombre más musculoso y hermoso que he visto en mi vida. Estaba maravillado. Traducción propia.

el niño que vive la tragedia y luego se sobrepone de manera excepcional, tiene un propósito claro. Riad puede verse en ese niño y también puede proyectarse en la figura adulta que llegará a ser Conan; quiere ser como él, tener su fuerza, su belleza, ser aclamado por multitudes, ser el gladiador que nadie puede vencer. En este sentido, también podemos leer el cómic desde la pregunta por los modelos de heroicidad con los que hemos crecido, héroes en su gran mayoría hombres o personajes masculinizados que son atractivos por su belleza, pero también por la violencia que los rodea. Cómic como *El árabe del futuro* permiten cuestionar las imágenes que guardamos de nuestra infancia y que finalmente hacen parte de nuestra educación visual, de esa enciclopedia que guardamos dentro de nuestra memoria y que de alguna manera han conformado la idea que tenemos de lo que significa ser un héroe.

Retomando la idea de desplazamiento trabajada con anterioridad, es evidente que los diferentes países en los que vive la familia aportan elementos interculturales a la identidad del protagonista. Como lo menciona Sattouf en el podcast *Les Champs Libres* (Wassmer, 2018), su primera lengua fue el árabe; su primer contacto con el mundo a través del lenguaje lo hizo en el idioma de su padre. Éste no es un aspecto menor dado que esos primeros recuerdos de su infancia estarán mediados por los sonidos y la musicalidad de esta lengua; los juegos, las relaciones con su familia paterna y los primeros años escolares estarán inscritos en su mente a través de la cultura de su padre. Después, y como también lo menciona Sattouf, perderá su lengua árabe en el curso de quince días durante un viaje a Francia y le será difícil comunicarse y asistir a la escuela al volver a Siria, pues de repente ha perdido su habilidad para hablarlo, y aunque todavía puede entenderlo, ya no puede articular sus palabras de manera fluida. Aquí podemos intuir que la identidad de Riad está fragmentada de algún modo; los viajes lo transforman e inclusive lo llevan a olvidar algo tan importante como su lengua paterna y a empezar a usar el francés que aprende de su madre.

Al examinar las estructuras textuales propuestas por Joseph Campbell podemos identificar varias de ellas en *El árabe del futuro*, especialmente las que tienen que ver con la partida y el regreso. Toda la historia transcurre en un constante ir y venir, y esto indudablemente hace que el protagonista vaya cambiando su manera de actuar y de pensar frente a las diferentes circunstancias que observamos en las viñetas. A medida que la historia avanza, no sólo vemos el crecimiento físico del protagonista, sino que también percibimos cómo empieza a adquirir otras cualidades. En cada uno

de los espacios, Riad tendrá que pasar por diferentes pruebas, como ésas que todos y todas tuvimos que superar durante la infancia. Sin embargo, la prueba más grande que tendrá que enfrentar será la de romper con la imagen que ha construido de su padre y que, con el pasar del tiempo y de los hechos, se va desdibujando o, más bien, va haciéndose más nítida ante los ojos del niño que crece y cambia.

Las dinámicas de ausencia y presencia del padre, así como su carácter autoritario e individualista, determinan el destino de la familia y a su vez configuran en gran medida la identidad del protagonista. El deseo de su padre de obtener reconocimiento y un alto cargo en alguna de las prestigiosas universidades a las que se postula llevan a la familia a emprender diferentes viajes en los que el bienestar de la madre y los hijos es secundario. Además, su persistencia en imponer en ellos sus creencias y formas de pensar y de actuar provoca el efecto contrario. Ya hacia el tomo cuatro de la serie percibimos que Riad no se siente cómodo con su padre, muchas veces no entiende su manera de actuar y, por eso, prefiere evitarlo. La imposición de que hable árabe, así ya no lo recuerde mucho, y la religiosidad que se hace más fuerte en su padre a medida que avanza la historia, hacen que el protagonista poco a poco cambie la imagen idealizada que tenía de él. Esta ruptura de la imagen que había creado representa una carencia y a la vez una necesidad de adaptarse a su ausencia.

Esta carencia hará que finalmente sobresalga el papel de la madre, Clementine, que en gran parte de la obra había permanecido en el trasfondo como un personaje plano, sin muchos atributos y más bien definida desde la visión paterna. La ausencia del padre, que se va a trabajar a Arabia Saudita, y la posterior mudanza por parte de Clementine y sus hijos harán que ella cobre protagonismo y veamos otros aspectos que hasta el momento quedaban relegados frente a la predominancia de Abdel-Razak. Durante estos años, en los que además comienza la adolescencia de Riad, la madre tendrá que buscar trabajo sin obtener resultados y además veremos los estragos de un matrimonio fallido y de una soledad acumulada en su salud física y mental. A pesar de que sólo hacia el final de los volúmenes Clementine adquiere una mayor relevancia en la historia, cabe destacar que su oposición al padre y sus decisiones también se pueden vincular con los rasgos que tomará la personalidad de Riad. Contrario a lo que desearía el padre, el niño se parece más a esa versión “occidentalizada”, tan temida por él, que al niño árabe que tanto soñaba.

A pesar de ser una serie de cómics en la que predomina lo masculino, por la importancia del padre y en general del hombre en el mundo árabe, también hay espacio para la admiración que siente Riad por varias de las mujeres que hacen parte de su historia. Como mencioné anteriormente, vemos que hacia el final de los volúmenes hay una inversión de los afectos y una toma de consciencia por parte del protagonista sobre la figura de su madre. Intuimos que la admira por el hecho de que es capaz de emprender una vida sola con tres niños de vuelta en Francia y por la fuerza con la que se enfrenta a los designios del padre.

Tal vez el ejemplo más claro de las mujeres que admira a lo largo de la obra es el de su prima Leila. Ella tiene 35 años y es viuda, vive con sus padres y es menospreciada por no ser físicamente atractiva. En una de las escenas del cómic vemos que Leila se interesa por los dibujos de Riad y le ayuda a mejorarlos, le enseña cómo dibujar un barco para que parezca que está en el mar y, con el dibujo de una cancha de fútbol, le da su primera lección de perspectiva. Mientras Riad mira con sorpresa el ingenioso dibujo que ella ha hecho, Leila le dice: “Tienes que imaginar que todas las líneas van al mismo punto. Así es más realista” (Sattouf, 2016a: 32). Además de esto, la viñeta deja una anotación que apunta a la mujer con una flecha que dice: “Fue la primera gran genio del dibujo que conocí” (Sattouf, 2016a: 32). Esto hace pensar a Riad en las opciones de vida que tienen las mujeres y los hombres en Siria y cómo éstas están determinadas precisamente por el género. Aquí, Sattouf por un momento subvierte la idea del héroe como el hombre fuerte y subraya la importancia que tiene para el niño esta mujer habilidosa y creativa que sabe dibujar y que, además, generosamente, le enseña a hacerlo. Su admiración por los personajes femeninos, entonces, también estará mediada por la relación diferente que establece con ellas: una de afecto y de apertura, en contraposición a la de exigencia y dureza que mantiene con su padre.

Podemos concluir que la imagen de Riad niño en *El árabe del futuro* se suscribe a la idea del personaje como héroe y lo configura a través de este protagonista que crece, en múltiples sentidos, y que lleva a cabo un viaje que no solamente es geográfico sino hacia su propio interior. Al tomar consciencia de sí mismo y de los eventos que rodearon su infancia, nos ofrece un punto de vista, una mirada. En este caso, “el autor, mediante toda la estructura de la novela, no habla *acerca* del héroe, sino *con* el héroe” (Bajtín, 2003: 98). Podríamos decir que por medio del cómic acompañamos a Riad en cada uno de sus viajes, estamos con él en su primer día de escuela en Siria,

sentimos su dolor cuando es circuncidado, nos enamoramos por primera vez y nos desencantamos del padre que creíamos inmenso e infalible.

El hecho de que *El árabe del futuro* sea un cómic desplegado en varias entregas hace que la intención de mostrar la construcción de la identidad del protagonista sea más evidente. Sattouf nos lleva en un viaje cronológico en el que lo vemos desde los dos años de edad hasta su adolescencia; somos espectadores de la progresión de sus cambios físicos y de las incomodidades que esto puede suponer, de sus maneras de observar y entender lo que sucede a su alrededor, de la relación con su familia y, especialmente, con su padre. Podríamos ver las páginas de este cómic como un gran álbum de recuerdos en el que su autor no quiso olvidar ningún detalle, casi como una necesidad compulsiva de reconstruir cada momento de su infancia, el deseo de salvaguardar por medio de la imagen y de la narración que ella configura cada impresión de esos primeros años de vida.

En este sentido, otra de las virtudes del héroe sería la de tener una memoria prodigiosa o, por qué no, la habilidad de contar historias que nos transportan a nuestra propia infancia. Walter Benjamin (1991) afirma que “[e]l narrador toma lo que narra de la experiencia; [de] la suya propia o la referida. Y la convierte a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia” (65). A pesar de que Sattouf construye el relato a partir de sus propias vivencias, como un niño que no se adapta del todo a los espacios en los que se encuentra y que tiene que moverse entre diferentes culturas y tradiciones, logra que quienes leemos sus cómics nos conectemos con nuestra memoria de la infancia sin que necesariamente compartamos el destino de Riad y su familia. Ese narrador en primera persona que nos cuenta su historia desde los ojos del niño abre la posibilidad para reencontrarnos con nuestros recuerdos familiares, de los tiempos de juego en la escuela, de las pequeñas peleas y envidias entre hermanos, de la desilusión al comprobar que nuestros padres son de carne y hueso y cometen errores, y de la decepción al comprobar que nuestros héroes no son lo que pensábamos.

Los héroes siempre lo han sido porque otros, o inclusive ellos mismos, han vuelto después de una gran hazaña o desde tierras muy lejanas a contar sus aventuras, victorias e infortunios. Sattouf hace precisamente esto con *El árabe del futuro*: nos brinda su propia historia, la de un niño que por azares del destino tuvo que vivir en Oriente Medio y vivir todas esas experiencias propias de ese periodo de la vida en medio de circunstancias fuera de lo común y al mismo tiempo ordinarias que en gran medida

determinaron parte de su identidad y moldearon aspectos de su persona que trascenderían posteriormente. Si nos fijamos bien, esta obra no narra una niñez heroica. En su lugar, es el ejemplo perfecto de cómo el personaje se convierte en héroe, de cómo en la simplicidad de lo cotidiano, especialmente en lo que puede representar la infancia, emergen cualidades, defectos, difíciles pruebas y en ocasiones grandiosas victorias.

Sattouf toma los dos grandes temas de la obra, la relación con el padre y el viaje, para a partir de ellos moldear la identidad de su *yo* niño, haciendo que se adapte a los diferentes obstáculos que encuentra en el camino y que, sin dejar de ser vulnerable o de salir con algunas heridas de esas batallas, resurja para volver a comenzar, como lo hacemos todos los días, como lo hacíamos cuando éramos niños al tropezar. Entonces, justo en eso radicaría la heroicidad de Riad: en sobreponerse no a grandes tragedias, sino a los pequeños periplos que supone crecer, a la posibilidad de no encajar del todo y de buscar una identidad en medio de la transición que hacemos de la niñez a la adolescencia. Riad, el niño, es un héroe porque nos ayuda a entender la problemática figura del padre que muchas llevamos auestas y que, en su ausencia o su intermitencia, aún duele como cuando éramos niñas.

## Referencias bibliográficas

- BAJTÍN, Mijaíl M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*, 2da ed. (Tatiana Bubnova, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1979)
- BENJAMIN, Walter. (2008). *El narrador* (Pablo Oyarzun R. Trad.) Ediciones Metales pesados. (Obra original publicada en 1936)
- CAMPBELL, Joseph. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (Luisa Josefina Hernández, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1949)
- CHAMORRO RAMOS, Adrià. (2017). *El viaje del héroe campbelliano. Continuidad y ruptura del monomito en la fantasía épica contemporánea* (Trabajo final de grado en Humanidades, Universitat Pompeu Fabra, España). Recuperado el 17 de noviembre de 2022 de <https://repositori.upf.edu/handle/10230/33646>.
- FORSTER, E. M. (1990). *Aspectos de la novela* (Guillermo Lorenzo, Trad.). Debate. (Obra original publicada en 1983)

- GUZMÁN TINAJERO, Alfredo Carlos. (2017). *Figuraciones del yo en el cómic contemporáneo*. (Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, España). Recuperado el 17 de noviembre de 2022 de <http://hdl.handle.net/10803/456586>.
- NIKOLAJEVA, Maria. (2014). *Retórica del personaje en la literatura para niños* (Ignacio Padilla, Trad.) Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 2002)
- SATTOUF, Riad. 2015. *El árabe del futuro. Una juventud en Oriente Medio (1978-1984)* (Pablo Moíño Sánchez, Trad.). Salamandra. (Obra original publicada en 2014)
- SATTOUF, Riad. (2016a). *El árabe del futuro 2. Una juventud en Oriente Medio (1984-1985)* (María Otero Porta, Trad.). Salamandra. (Obra original publicada en 2015)
- SATTOUF, Riad. (2016b). *L'arabe du futur 3. Une jeunesse au Moyen Orient (1985-1987)*. Allary Éditions.
- WASSMER, Arnaud (Anfitrión). (2018). *L'Arabe du futur 4 – Rencontre avec Riad Sattouf* [Episodio de podcast]. En *Les Champs Libres*. Les Champs Libres. Recuperado el 17 de noviembre de 2022 de <https://open.spotify.com/episode/5R3wWXNFhZzzg42gjtDCzl?si=544517ed8fb249fe>.

SALUD GRÁFICA FEMINISTA: UNA APROXIMACIÓN A LAS PATOGRAFÍAS GRÁFICAS  
EN LA HISTORIETA ARGENTINA RECIENTE\*

FEMINIST GRAPHIC HEALTH: AN APPROACH TO GRAPHIC PATHOGRAPHIES  
IN RECENT ARGENTINEAN COMICS

**Mariela Alejandra ACEVEDO**

Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES | Buenos Aires, Argentina  
Contacto: [acevedo.mariela7@gmail.com](mailto:acevedo.mariela7@gmail.com)

**Resumen**

Este artículo presenta un panorama de las narraciones gráficas sobre enfermedades (patografías gráficas) que plasman procesos de salud-enfermedad-atención-cuidado (PSEAC) y que pueden considerarse ficciones basadas en hechos reales, aunque no necesariamente sean relatos autobiográficos. Apuntamos a algunos mecanismos discursivos que sirven para distinguir el autocómico factual del ficcional. Se relevan y analizan sintéticamente algunas novelas gráficas e historietas breves autoconclusivas editadas en papel o publicadas en plataformas digitales durante la última década en Argentina que tematizan alguna cuestión en torno a las condiciones de salud. Para ello rastreamos la articulación de la figura autoral con la de narrador y personaje, principalmente en las historietas que definimos como *autocómic*. Se trata de un trabajo exploratorio que tiene como objetivo construir un corpus de análisis inicial de medicina gráfica en el que nos interesa analizar cómo se articulan las *experiencias del yo* que narran los PSAEC desde un enfoque feminista. También se propone pensar estas narrativas que se ubican dentro de la corriente de medicina gráfica

**Abstract**

This paper presents an overview of graphic narratives about diseases (graphic pathographies) that capture health-disease-attention-care processes (HDACP) and that can be considered fictions based on real events, although they are not necessarily autobiographical stories. We point out some discursive mechanisms that serve to distinguish the factual from the fictional autocomic. Some self-contained graphic novels and short comics edited on paper or published on digital platforms during the last decade in Argentina that thematize some issue around health conditions are surveyed and synthetically analyzed. For this, we track the articulation of the authorial figure with that of narrator and character, mainly in the comics that we define as *autocomic*. This is an exploratory work that aims to build a corpus of initial analysis of graphic medicine in which we are interested in analyzing how the experiences of the self that narrates the health-disease-attention-care processes are articulated from a feminist approach. We also propose to think about these narratives that are located within the current of graphic medicine from an approach that we consider

\* Este artículo se deriva de una investigación apoyada por una beca posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina.

desde un enfoque que consideramos superador que es el de salud gráfica feminista, lo que resitúa los relatos en la perspectiva de las/os pacientes y usuarias/os del sistema de salud que ponen a circular estas historias.

surpassing that of feminist graphic health, which re-locates the stories in the perspective of patients and users of the health system that circulate these stories.

**Palabras clave:** *Análisis del discurso multimodal, Medicina en la literatura, Crítica literaria feminista, Tiras cómicas autobiográficas, Literatura argentina*

**Keywords:** *Multimodal discourse analysis, Medicine in literature, Feminist literary criticism, Autobiographical comic books, Argentine literature*

### **A modo de introducción: ¿Qué es la medicina gráfica y por qué nos interesa su lectura?**

**E**n este artículo nos interesa relevar un conjunto de historietas que podríamos considerar a priori, por su temática, como *patografías gráficas*: relatos en los que la salud es uno de los ejes centrales de la narrativa y que usualmente son catalogados dentro de la vertiente denominada *medicina gráfica*. Nos proponemos pensar entonces en esta categorización y considerar la posibilidad de configurar otra forma en la que abordarlas: el término *medicina gráfica* sitúa a la disciplina médica como la vara en la que se medirán los diagnósticos, síntomas, tratamientos e identidad de los profesionales. Desde nuestra perspectiva, la experiencia en torno al cuerpo y los procesos de salud-enfermedad-atención-cuidado (PSEAC) requieren de un abordaje feminista que plantee las prácticas desde los sujetos que transitan el sistema médico como usuarias/os o familiares y como cuidadoras/es profesionales o informales. Abogamos entonces por el término *salud gráfica* para englobar estos relatos y apuntamos que su abordaje será desde los marcos que nos ofrecen los feminismos. En síntesis, en este artículo revisamos el término *medicina gráfica*, que es el utilizado habitualmente en el análisis de estos relatos, y proponemos la utilización de la categoría más amplia y política de *salud gráfica feminista*: por un lado, esta descentra la posición dominante de la medicina sobre los PSEAC y, por otro, incorpora las coordenadas de géneros y sexualidades desde un enfoque interseccional.

La medicina gráfica se inscribe en el campo de las humanidades médicas que inicialmente se constituyen como un espacio interdisciplinar que pretende construir

un puente entre la medicina, la literatura y el cine. Luego expandirá su objeto, explorando la posibilidad que brindan relatos y producciones populares como series televisivas e historietas. Dan cuenta de ello los editores de la *Revista Medicina y Cine* en el texto "Del cine a las series médicas de televisión, pasando por la literatura", donde repasan la ampliación de su mirada desde su propuesta inicial en 2004 (Baños *et al.*, 2019). En *El cómic como recurso didáctico en los estudios de medicina*, la investigadora Ma. Blanca Mayor Serrano (2016) recupera algunas de las principales narrativas gráficas en español y desarrolla un método para la enseñanza de la medicina gráfica para las y los profesionales de la salud. En un artículo breve en el que se ocupa del origen y recorrido de la medicina gráfica, Mayor Serrano (2018) define sintéticamente la medicina gráfica como "los cómics creados expresamente para la divulgación, información y educación en el ámbito de la medicina y la salud, y su estudio" (s. p.).

En el manual, la autora repasa el origen anglosajón de la medicina gráfica como recurso para la promoción de la salud y el desarrollo de habilidades de comunicación en el personal de salud desde 2007 y su trayectoria en la última década:

La Facultad de Medicina de la Universidad de Pensilvania (Estados Unidos) fue [...] "la primera facultad que integró la literatura en particular, y las humanidades en general, en su plan de estudios de Medicina". Y ha sido precisamente esta misma facultad la primera, de nuevo, en hacer uso del cómic como instrumento docente. Tras comprobar el valor de este medio de comunicación para la formación de los estudiantes de Medicina en varias áreas, otras facultades han ido incorporando en sus metodologías este novedoso recurso didáctico. (Mayor Serrano, 2016: 9)

Equipos de salud en Inglaterra, Estados Unidos, España, Alemania y Japón han desarrollado cursos de medicina gráfica con intención de mejorar el vínculo entre personal de salud y pacientes,<sup>1</sup> pero en Argentina y en la región de América Latina no se han identificado aún iniciativas vinculadas a las humanidades médicas que incluyan este tipo de aproximación.

**1** Pueden consultarse los sitios <https://www.graphicmedicine.org/> (sitio de EEUU, en inglés), <https://medicinagrafica.wordpress.com/> (sitio de España), <https://graphicmedicine.jp/about-en/> (sitio de Japón, en inglés), [https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/friedrichschlegel/assozierte\\_projekte/Pathographics](https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/friedrichschlegel/assozierte_projekte/Pathographics) (sitio de Alemania, en inglés).

Como podemos ver, el concepto *medicina gráfica* ya tiene sus años en el campo de las humanidades médicas. Como señala Mayor Serrano (2018),

En poco más de una década, lo que se ha venido en llamar “medicina gráfica” ha pasado de ser un término acuñado para un ciber sitio [...] a un campo [...] de estudio interdisciplinar que explora la intersección entre el medio del cómic —en sus diversos formatos y soportes de publicación— y la representación de la vivencia de carencia de salud, la práctica asistencial y la divulgación e información médicas, así como su uso y eficacia en la educación de profesionales de la salud y en la divulgación y educación en salud. (s. p.)

La propuesta de medicina gráfica en cuanto campo conformó en estos años sitios donde se reseñan novelas gráficas que relatan enfermedades o tránsitos en el sistema de atención y salud (patografías y autopatografías gráficas), cursos y seminarios entre los que destacan el Máster de formación permanente en Medicina Gráfica de la Universidad de Andalucía con tres ediciones, artículos en revistas de medicina y ciencias sociales, y congresos (el primero en Londres, en 2010, y desde entonces en ediciones en inglés y español con sede en distintas universidades).

Por otro lado, en esta aproximación nos interesa vincular este concepto con el de *salud feminista*, cuya definición está en construcción, aunque podemos señalar como rasgo característico su posicionamiento de denuncia al modelo médico hegemónico (MMH). El MMH refiere a la organización y administración de la medicina alopática, y puede ser reconocido por sus principales características, que Menéndez (1998: 18) enumera y que han sido criticadas: 1) el biologicismo; 2) una concepción evolucionista, dualista (mente/cuerpo), mecanicista, positivista del individuo y de la enfermedad, centrada en lo patológico, ahistórica e individualista; 3) excluyente de la subjetividad del individuo; 4) donde lo clínico/asistencial/curativo es dominante; 5) de eficacia pragmática y en la que la salud/enfermedad/atención se valora como mercancía; 6) en la que se concibe la enfermedad como ruptura, desviación, diferencia; 7) cuya práctica curativa está basada en la eliminación del síntoma y la relación médico/paciente se presenta como asimétrica; 8) donde el paciente es considerado ignorante o portador de un saber equivocado; 9) el paciente como responsable de su enfermedad; 10) que tiende a medicalizar cada vez más aspectos de la vida cotidiana.

El autor señala que las observaciones que se hacen sobre esta forma que adquieren los sistemas burocratizados o mercantiles de salud provienen de distintos grupos de la sociedad —entre los que menciona a usuarias/os de medicinas alternativas, colectivos de mujeres, de personas con discapacidad o de salud mental—, pero también autocríticas de sectores de la biomedicina, especialmente de las corrientes sanitaristas.

Teniendo en cuenta estas características, Maffeo *et al.* (2021) señalan como elementos centrales para una definición de *salud feminista* una concepción política de la salud —integral e interseccional— que articule con demandas colectivas y prácticas comunitarias, democratice el acceso a la información y permita a usuarias/os del sistema la reapropiación crítica de las tecnologías vinculadas. Las autoras reconstruyen una genealogía de este concepto al apuntar que es

necesario mencionar la centralidad del movimiento por la salud de las mujeres, dentro de los feminismos, particularmente a partir de los años 70 y 80. Más recientemente, la perspectiva de género en salud ha logrado instalarse en la agenda feminista internacional, particularmente a nivel de los organismos y agendas internacionales. Así, desde diversos enfoques teóricos y experiencias colectivas de atención y autogestión de la salud, los feminismos han visibilizado los sesgos patriarcales y androcéntricos de la atención e investigación del enfoque hegemónico en salud. (Maffeo *et al.*, 2021: s. p.)

Las críticas al MMH no sólo provienen de los feminismos que denuncian sesgos androcéntricos, sino también de los activismos de la diversidad étnica cultural que señalan la subordinación de los saberes de medicinas ancestrales o comunitarias, de los activismos que se identifican como de diversidades corporales (movimiento gordo, personas con discapacidad o de colectivos de neurodiversidad). Por eso nos parece que una perspectiva feminista interseccional que incluya las diversidades identitarias y contemple las desigualdades de clase y estatus es el enfoque que debe primar en el abordaje de los relatos gráficos.

## Panorama de medicina gráfica en la historieta argentina reciente

Nos proponemos realizar una caracterización de algunas obras identificables —desde nuestra perspectiva— como salud gráfica feminista, algunas de los cuales plasman rasgos de “autocómic visual” (Andrade Ecchio, 2019) en una diversidad de formatos y extensiones: se trata de novelas gráficas, crónicas dibujadas, historietas breves autoconclusivas o tiras de humor gráfico que han sido publicadas en papel o se difundieron en plataformas de revistas digitales. La mayoría de estos materiales, además, han sido producidos por autoras o por autorxs que se reconocen como parte del colectivo LGBTI y todos fueron puestos en circulación en la última década.<sup>2</sup>

Entendemos que son patografías gráficas aquellos “cómic, a menudo autobiográficos, que relatan experiencias vinculadas a enfermedades físicas o mentales o de personas en situación de discapacidad” (Picornell, 2021: 116). El rasgo autobiográfico suele predominar, aunque, como veremos, algunas patografías gráficas son ambiguas en ese aspecto. Un ejemplo interesante es el de *Modus Operandi* (2017) de Carina Maguregui y Muriel Frega,<sup>3</sup> que tematiza el encarnizamiento terapéutico. La novela gráfica es narrada en primera persona por Ángela, quien relata su padecer, su resistencia a los “espantapájaros” que cortan, serruchan, vacían y cosen partes de su carne mientras la despojan de su nombre, succionan sus recuerdos, borronean las fronteras de toma de decisión sobre su cuerpo. Pasan sus familiares, ve llegar y salir otros pacientes en un tiempo que pueden ser semanas o meses, y su padecer se termina hacia el final de la novela, cuando se libra de las instancias de intervención sobre su cuerpo.

Rojas-Malpica y De Lima-Salas (2020) señalan —siguiendo la clasificación de Anne Hunsaker Hawkins— que las patografías que analizamos pueden ser de cuatro tipos: 1) Las patografías didácticas, que plasman un interés explícito en comunicar

<sup>2</sup> El hecho de que la firma coincidiera con la de autoras o identidades lgbt no fue una condición para la selección de materiales. Por ejemplo, se evalúa *Diagnósticos*, la antología de historietas breves realizadas por Diego Agrimbau y Lucas Varela, publicadas originalmente en la revista *Fierro* y editadas posteriormente por Hotel de las Ideas y que ha sido incluida en algunas listas como medicina gráfica. Puede considerarse que no se trata de patografías gráficas que combinan rasgos autoficcionales sino de una suerte de ejercicio formal con el lenguaje historietístico que toma los trastornos mentales o enfermedades “raras” como un disparador para su exploración.

<sup>3</sup> Las autoras pusieron a disposición la versión digital en <https://textodromo.files.wordpress.com/2017/03/modusoperandi.pdf>.

la experiencia para colaborar con pacientes, familiares y contribuir con el trabajo del personal de salud. 2) Las patografías "enojadas", en donde se denuncia el trato en el sistema de salud en varios aspectos vividos personalmente o por familiares durante la atención como pacientes, y que principalmente se ha identificado como falta de empatía. 3) Las patografías alternativas, que también son críticas con el sistema médico, pero propositivas de otra forma de experimentar la sanación y que, de igual modo que las patografías enojadas, muestran disconformidad con la medicina alopática o las formas de medicalización. 4) Las ecopatografías, que vinculan una experiencia personal de enfermedad con problemas ambientales, políticos o culturales más grandes como resultado o efecto de un entorno que debe ser transformado.

Así, *Modus Operandi* se encuadra como una "patografía enojada" cuyo objetivo es, en primer lugar, denunciar la forma en la que se prolonga la vida más allá del deseo de los pacientes y, en segundo lugar, pretende establecer la necesidad de transformar el sistema de atención y cuidados —de humanizarlo— especialmente en torno a la atención de los pacientes terminales (véase Figura 1). De este modo, podemos entender que, aunque basado en una experiencia documentada o en un "hecho real", estamos frente a un relato ficcional en cuanto que no hay un solapamiento entre narradora, personaje y las creadoras. Podemos intuir que la historia es una experiencia muy cercana a Carina Maguregui, la guionista, quien la escribió inicialmente como pieza teatral en 2004. Así, en 2017, cuando realiza la transposición a la novela gráfica, Maguregui señala que "muchas cosas en la novela parecen ficción y no lo son, están basadas en hechos de la vida real" (en Valenzuela, 2017: s. p.), pero quien se hace cargo del aparato enunciativo es el personaje ficcional.

En la mayoría de los materiales identificados, sin embargo, se plasma una gama de escrituras del yo que pueden emerger como autoficciones factuales o ficticiales (Guzmán Tinajero, 2017: 167) que no se ajustan al *pacto autobiográfico* clásico definido por Philippe Lejeune (1991). El pacto autobiográfico es el acuerdo implícito por el cual las y los lectores asumen que lo que se le cuenta ha sucedido o ha sido experimentado así por su narrador, quien certifica ese relato con datos, fechas, nombres y documentación. Sin embargo, como afirma Gerardo Vilches (2023), "todo relato autobiográfico es, en realidad, una ficción. Y una vez que asume eso, un dibujante puede entrar en un nuevo campo de juego, en el que todo está permitido porque, si lo que hace es ficción, entonces es lícito *mentir*" (s. p.). Así, aunque ciertamente se puede distinguir un pacto

**Figura 1**

*Espantapájaros: la violencia institucional personificada*



Fuente: Maguregui y Frega (2017: 49). © Muriel Frega y Carina Maguregui; reproducida con autorización.

autobiográfico, un pacto referencial o un pacto ficcional, también puede emerger de la lectura un *pacto ambiguo* que “consiste en el ocultamiento de las intenciones del autor, de modo que la distinción entre ficción y factualidad resulta indecible” (Guzmán Tinajero, 2017: 177). Además del pacto de lectura, Guzmán Tinajero (2017: 173) señala que es necesario atender a dos cuestiones más: los paratextos peritextuales (títulos, portadas, prólogo, etcétera) y la referencialidad discursiva (la manera en que se elabora un discurso veraz a partir de distintos mecanismos).

Muchas de las propuestas que relevamos pueden entenderse como una renovación temática y enunciativa: se trata de patografías gráficas que plasman, por ejemplo, experiencias de abuso sexual o de enfermedades que se vinculan a eventos ginecológicos como el cáncer de cuello de útero y que son narrados desde la primera persona de quienes padecieron y sobrevivieron. Si bien, tal como registra Elena Masarah Revuelta (2016), el cómic autobiográfico hecho por autoras —especialmente en Estados Unidos, aunque no únicamente allí— ha explorado temas personales en torno al cuerpo y la identidad desde las pioneras del *underground* en los años sesenta o ha visibilizado el activismo lésbico o disidente a partir de los años ochenta, en Argentina este tipo de producciones se hizo visible más recientemente. Claudia Andrade Ecchio (2019) señala que entre 2010 y la actualidad se produjo una multiplicación de narrativas visuales vinculadas al fenómeno del autocómic realizadas por mujeres en América Latina. Las propuestas gráficas que presentamos aquí se enmarcan en esta “explosión” creativa que protagonizaron autoras, en las que confluyen factores tecnológicos, como la expansión de comunidades virtuales y redes sociales digitales, y político-culturales, como la visibilidad de las demandas del movimiento de mujeres, feministas y colectivos de la disidencia sexual.

### **Tres autocómics en forma de novelas gráficas:**

#### ***Gravidez, Familia y Otra Julieta, querido Shakespeare***

Guzmán Tinajero (2017) engloba en el término autocómic un abanico de propuestas: “El autocómic integra cualquier narración en la que el autor es el eje discursivo del relato” (167). Podemos apreciar esto en las novelas gráficas que analizamos en este apartado. *Gravidez* (2017) y *Familia* (2022) son dos novelas gráficas de Júlía Barata

que pueden leerse en continuidad. En el relato autobiográfico de *Gravidez* la autora narra desde una mirada extrañada su incursión en el sistema de salud público de Argentina. Es el relato de una migrante embarazada que llega al país desde su Portugal natal siguiendo “a un argentino”. En la solapa del libro, la autora —junto a un autorretrato dibujado y su nombre— se presenta en estos términos: “Nací en Portugal en 1981 y me crié en Mozambique. Viví en muchos sitios antes de emigrar a la Argentina, embarazada, en 2013” (Barata, 2017). La lectura de la novela será como acceder a su mundo y a la experiencia de parir en otro país, lejos de su familia de origen. Una de las cuestiones más interesantes que nos permite ver la patografía gráfica desde la perspectiva de una usuaria del sistema de salud es la forma de representar su experiencia a través de metáforas visuales. En este caso, Barata nos permite experimentar sensaciones difíciles de describir que pueden ser consideradas como violencia obstétrica cuando, al salir de la consulta en la que el médico la expuso a una revisión frente a estudiantes-practicantes, arrastra la presencia del profesional en su cuerpo (Figuras 2 y 3). Por su parte, en *Familia* la clave de la narración gráfica no está centrada en un evento médico como puede ser el parto de la primera novela gráfica, sino

Figura 2

*Críticas al sistema sanitario: exposición corporal*



Fuente: Barata (2017: s. p.). © Musaraña Editora y Júlía Barata; reproducida con autorización.

**Figura 3**

*La presencia imborrable: una metáfora sobre la invasión corporal*



Fuente: Barata (2017: s. p.). © Musaraña Editora y Júlía Barata; reproducida con autorización.

que se desliza hacia la situación de estrés y saturación mental de una joven profesional atravesada por la experiencia de la maternidad y la vida en pareja.

Aunque ciertamente se pueden leer por separado, la lectura de ambas obras nos permite adentrarnos en la intimidad de dos autocómics factuales en donde la espera de la maternidad y su ejercicio, relatados por la autora, desarman ciertas imágenes hegemónicas de lo que es ser una mujer que pare, cuida y trabaja dentro y fuera del hogar en la actualidad. En *Gravidez*, Barata nos cuenta el costo emocional de convertirse en mamá lejos del hogar y la familia de origen. A eso le sumaba las peripecias de parir como primeriza y elegir entre el aspecto mercantil del sistema privado de atención y esperar entre muchas usuarias los turnos y filas del sistema sanitario público de Argentina. En paralelo nos cuenta cómo inicia un nuevo círculo de amistades y colegas artistas en Buenos Aires. Nos encontramos allí con un relato gráfico urgente —en blanco y negro— en el que comenzaba a darle forma a una grafía muy personal que permite reconocer el estilo de la autora.

Entre *Gravidez* y *Familia*, la protagonista se afianzó en su rol *multitasking* de arquitecta-madre-joven, y en esta oportunidad nos muestra cómo esta pareja ejerce la maternidad/paternidad atravesada por conflictos existenciales que se plasman en insomnios, dolencias y experiencias de hastío de la convivencia, de la compañía y del

día a día. Podríamos pensar que *Familia* es un diario gráfico de la autora y encontramos indicios entre las páginas de la novela gráfica de ello, como cuando el compañero le dice que estuvo viendo su cuaderno de dibujo y sabe lo que le ha pasado esos días (en referencia a un encuentro sexual que ella no concreta pero que se arrepiente de no haberlo hecho), lo que habilita una charla en la pareja sobre abrir o no la relación (Figura 4). Sin embargo, Barata se encarga de resituar su propuesta en la autoficción en una entrevista con motivo del lanzamiento del cómic:

**Figura 4**

*El cuaderno de dibujos como diario íntimo*



Fuente: Barata (2022: s. p.). © Musaraña Editora y Júlía Barata; reproducida con autorización.

yo no lo veo como un libro estrictamente autobiográfico. Tengo mucha inspiración de algunas cosas que son parte de mi vida y busco una situación semejante pero a partir del recorte, lo que uno decide decir, ya se vuelve ficción porque el 80% no está. Y lo que aparece, está distorsionado. Uso lo que quiero, tomo cosas de otras personas y las mezclo. A partir del recorte hay una referencia a la realidad, pero cualquier libro de ficción también. (en Torres, 2022: s. p.)

Podríamos señalar que si *Gravidez* nos muestra un panorama del sistema de salud y la vivencia de una madre primeriza, *Familia* se interesa por mostrar cómo afectan a la salud mental y emocional de la protagonista la vorágine de la vida moderna, las responsabilidades laborales y familiares y el consumo de drogas legales e ilegales. Si tuviéramos que incluir estas patografías gráficas en la clasificación que proponen Rojas-Malpica y De Lima-Salas (2020), podríamos señalar que *Gravidez* está más cerca de una patografía crítica, aunque no enojada, y *Familia*, de una ecopatografía que delinea los problemas de salud mental que naturalizamos o normalizamos en la vida diaria.

La siguiente propuesta que nos interesa incluir en este recorrido es el relato gráfico de Juleeika (pseudónimo de Julieta Curutchet) *Otra Julieta, querido Shakespeare* (2021), publicado por Estudio Mafía. La narración en tercera persona inicia con el nacimiento de Julieta, llamada así por la pieza teatral que la autora reescribe para introducir un episodio de violencia sexual en la infancia y una forma de sanación a través de una patografía alternativa. Se trata de pensar las heridas que produce el patriarcado y un camino de autoconocimiento a través de la medicina ancestral que incluye conocer el linaje materno y las plantas medicinales. Hacia el final, el blanco y negro con el que inicia se va tiñendo de un verde ligado a la lucha por el derecho a decidir la interrupción del embarazo en Argentina y se combina con información en torno a datos duros sobre la educación sexual infantil (ESI) y el abuso sexual en la infancia (ASI), por lo cual también podríamos señalar que es una patografía didáctica (véase Figura 5). Juleeika (la autora) y el recorrido de esa otra Julieta (el personaje) se superponen, y esta promesa autobiográfica es reforzada por algunos paratextos: en la página de legales aparece la obra adjudicada a Julieta Curutchet y catalogada en la categoría de 1) autobiografías, 2) feminismo, 3) chamanismo. Además, el prólogo que firma Néstor Goyanes afirma que lo que leeremos “va de su historia personal a la colectiva, es una búsqueda permanente: su recorrido [...]”

es un autorretrato en el que, su pensamiento, su imaginación y su decir nos lleva de la mano a una historia que protagoniza, permitiéndonos asomarnos a su intimidad, nutriéndonos de sus experiencias e investigaciones” (Goyanes, 2021: s. p.)

**Figura 5**

*Página de Otra Julieta, querido Shakespeare*



Fuente: Juleeika (2021: s. p.). © Estudio Mafia y Juleeika; reproducida con autorización.

### **Webcómic e historieta breve: algunas piezas de medicina gráfica**

*Bicho y yo* es un webcómic escrito por Lucas Fauno Gutiérrez y dibujado por Jon Amarillo para la Agencia Presentes que puede considerarse una ecopatografía: su punto fuerte como relato en clave de humor gráfico es la dimensión social y política de convivir con el VIH.<sup>4</sup> La tira presenta a Bicho, mezcla de fantasma-mascota que

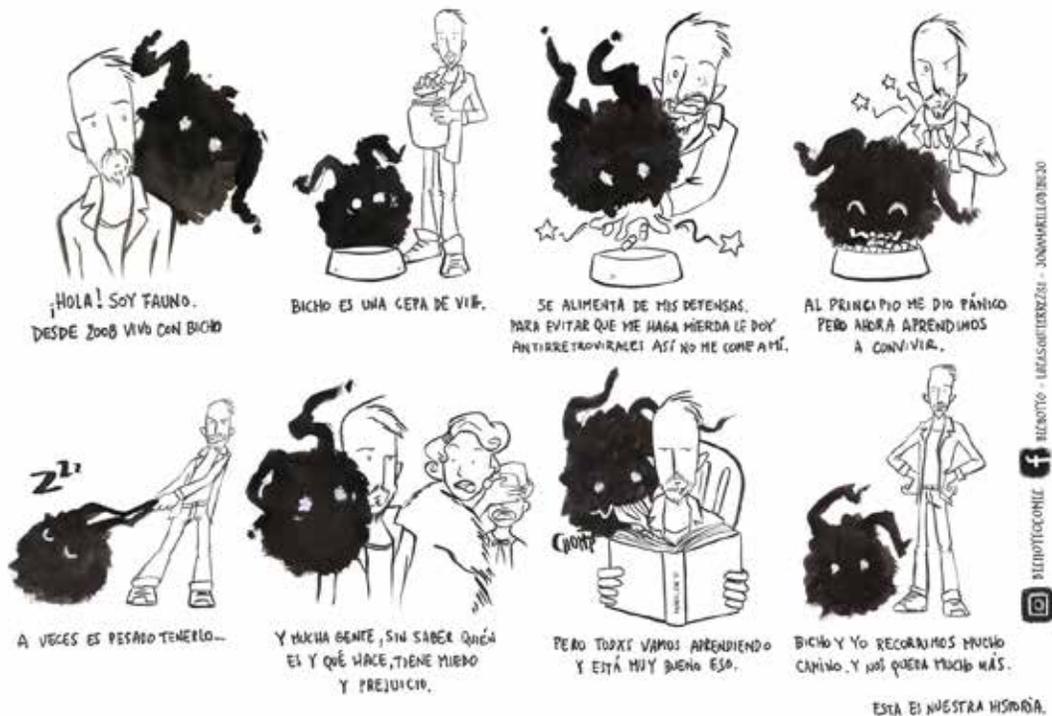
<sup>4</sup> Se puede acceder a todas las tiras de *Bicho y yo* publicadas en línea por Agencia Presentes en <https://agenciapresentes.org/bicho-y-yo/>.

—como una presencia oscura pero también algo compañera— convive con el personaje de Lucas Fauno, el activista (Figura 6). Bicho y Fauno serán inseparables, pero no se trata de mostrar su convivencia como un combate entre el protagonista y su condición médica, sino más bien de que Fauno luche contra el estigma y la mirada social, la burocracia, la falta de empatía y el miedo. Fauno nos muestra cómo el entorno (la discriminación, las barreras, la falta de campañas o el incumplimiento de leyes) es el que necesita ser transformado para mejorar la calidad de vida.

Las viñetas de Lucas Fauno Gutiérrez y Jon Amarillo, publicadas semanalmente en línea, pusieron en evidencia la voz del activismo por una nueva ley de VIH. Recientemente se promulgó en Argentina la Ley Nacional de Respuesta Integral al VIH, Hepatitis virales, otras infecciones de transmisión sexual -ITS- y Tuberculosis -TBC- (Ley 27675), una ley que vino a reemplazar otra promulgada en 1990 cuando

Figura 6

*La presentación de Bicho y Fauno*



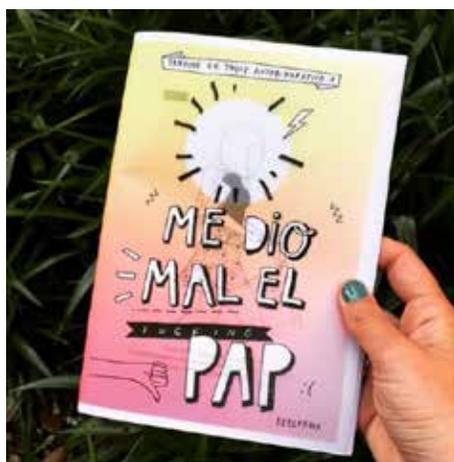
Fuente: Fauno Gutiérrez y Amarillo (2017)

se necesitaba atender la urgencia del SIDA. Hoy el activismo reclama calidad de vida, y esta nueva ley compromete al Estado en eso. La construcción discursiva que plantea la convivencia con el virus y la necesidad de transformar el entorno para mejorar las condiciones de vida de personas con enfermedades crónicas (como es hoy el VIH) es parte de la propuesta gráfica y textual de *Bicho y yo*, que desde una primera persona le pone voz al activismo por la salud de colectivos de personas viviendo con VIH.

Otro material en primera persona que es interesante traer a esta reflexión es *Me dio mal el fucking pap*, un fanzine que relata la experiencia de detección temprana de un evento ginecológico que podría conducir a un cáncer de cuello de útero.<sup>5</sup> Silvana Baylac, quien firma su trabajo como Seelvana, narra esta experiencia personal primero a través de su cuenta de Instagram y luego decide hacerla historia gráfica. El objetivo expreso de la autora fue ayudar a otras mujeres que se encuentren en una situación similar, apuntando a la necesidad de realizarse el estudio médico de rutina y detectar una lesión en el cuello del útero vinculada al virus de papiloma humano (VPH). La portada nos indica que se trata de un “fanzine un toque autobiográfico” (Figura 7) en

Figura 7

Portada de fanzine “un toque autobiográfico”



Fuente: Seelvana (2017b). © Seelvana; reproducida con autorización.

<sup>5</sup> *Me dio mal el fucking pap* fue liberado por su autora a través de [https://issuu.com/seelvana/docs/me\\_dio\\_mal\\_el\\_pap\\_prueba](https://issuu.com/seelvana/docs/me_dio_mal_el_pap_prueba).

el que Seelvana relata las sensaciones frente al diagnóstico y primeros estudios que la conducirán a una intervención quirúrgica (conización) al tiempo que comparte datos estadísticos sobre la enfermedad en la población. El relato gráfico puede encuadrarse como una patografía gráfica didáctica no exenta de humor que busca transmitir la importancia de realizarse estudios de detección temprana. La enunciación autobiográfica explícita se refuerza a lo largo del relato apelando a un yo gráfico que se confronta a una fotografía en la que la autora está internada, recién salida de la intervención (Figura 8). Al final del fanzine, la autora además anima a lectoras que estén pasando por una situación similar a que le escriban a su correo electrónico.

**Figura 8**

*La fotografía como documento autobiográfico*



Cae Augusto fuera de hora porque él es todo VIP  
Me boludea, nos reímos, me saca una foto en la que salgo bastante  
digna y la uso para avisar que salió todo bien.

*Fuente:* Seelvana (2017a: 33). © Seelvana;  
reproducida con autorización.

En “El día que iba a morir”, una historieta de Maelitha,<sup>6</sup> podemos encontrar también el relato de un evento ginecológico, su diagnóstico y la manera en que los síntomas afectan el día a día de la personaje-narradora de la historia que nos muestra/cuenta cómo sufre sangrados repentinos y abundantes por un mioma. La historieta llega hasta la intervención quirúrgica y concluye de manera abierta con la pregunta “¿y qué hago hasta saber los resultados?”. El registro es autobiográfico, pero a diferencia del fanzine de Seelvana, que interpela a su público todo el tiempo, en este caso asistimos más como espectadoras/es de una historia en la que se describen los síntomas y efectos sobre la vida cotidiana, los miedos y las reflexiones en torno a la proximidad de la muerte por complicaciones en el quirófano (Figura 9). Probablemente la autora

**Figura 9**

*Página de “El día que iba a morir”*



Fuente: Maelitha (s. f.). © Maelitha; reproducida con autorización.

<sup>6</sup> La historieta fue incluida en la antología *Pibas* (2019), pero se encuentra disponible en línea en la página de la autora: <https://maelitha.tumblr.com/comics>.

haya pensado el material como episodio de una historia más extensa. Lo publicado hasta ahora consigue poner en página algunas cuestiones en torno a los servicios de salud, los tiempos de internación/tratamiento y la forma en la que se transita la experiencia de incertidumbre frente al diagnóstico y el tratamiento.

El último material que revisamos en este recorrido son dos historietas breves de Gonzalo Agüero: “Quiero saber si tengo algo mal” y *El diario del cangrejo*. La primera fue publicada en la compilación *Historieta LGBTI*, libro que fue resultado del concurso que lanzó en 2017 la Editorial Municipal de Rosario,<sup>7</sup> y la segunda se encuentra publicada en línea en el portafolio del autor. “Quiero saber si tengo algo mal” es una historieta de nueve páginas a color que cierra la antología que reúne un total de diez trabajos sobre diversidad, disidencia y activismos LGBTI. La historieta de Agüero, que tiene formación de médico pediatra, se desarrolla en un consultorio al que llega un adolescente de diecisiete años con la pregunta que titula la historieta (Figura 10).

**Figura 10**

*Dos páginas de “Quiero saber si tengo algo mal”*



Fuente: Agüero (2017: 100-101). © Gonzalo Agüero; reproducida con autorización.

<sup>7</sup> Disponible en línea en [https://issuu.com/emr-rosario/docs/historieta\\_lgbti\\_compressed\\_\\_compressed\\_](https://issuu.com/emr-rosario/docs/historieta_lgbti_compressed__compressed_).

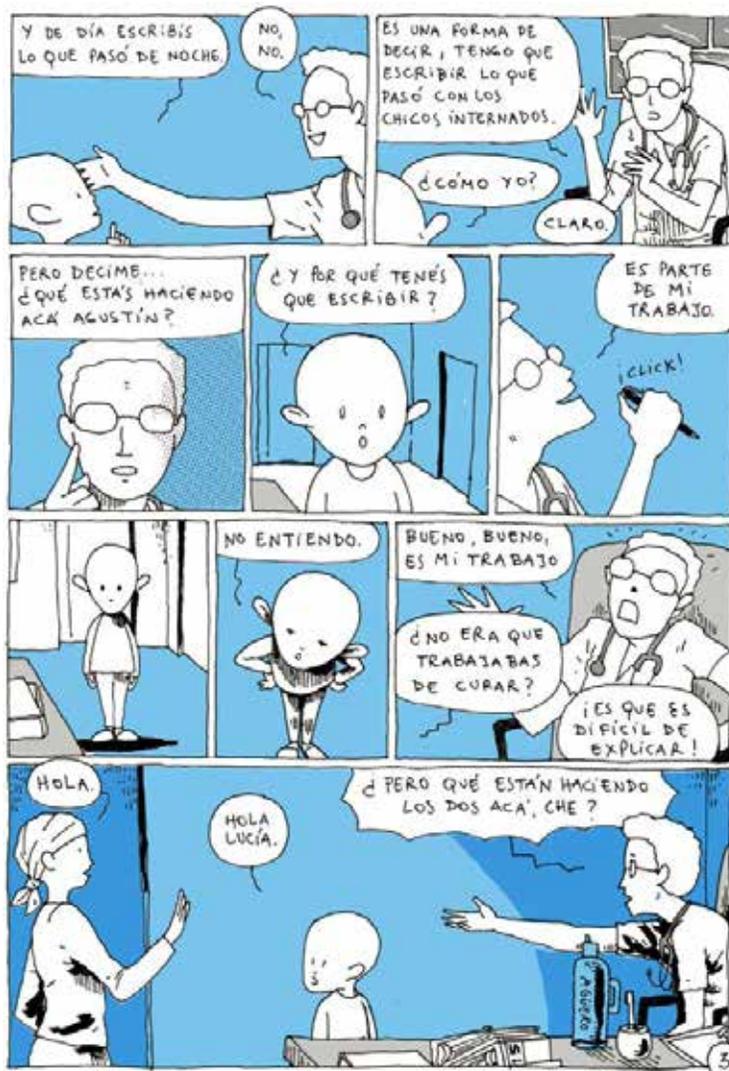
Su inquietud se origina en el diagnóstico de ginecomastia, definido como algo que ocurre con frecuencia en los varones preadolescentes: se trata de tejido mamario que crece en la pubertad y que usualmente desaparece antes del año. “A veces no desaparece, como te pasó a vos”, dice el médico, y agrega, “pero tiene solución” (Agüero, 2017: 102), y seguidamente lo deriva a un cirujano. Toda la secuencia se cuenta en planos que recortan fragmentos del cuerpo: distinguimos la bata del profesional y la desnudez del adolescente. El joven frena la decisión del médico con una pregunta, “¿cómo?”, y ésta es arrojada al paciente de vuelta: “¿Cómo “cómo”?” (Agüero, 2017: 103). El joven no quiere una cirugía, y eso es incomprensible para el doctor que entiende que debe “corregir” el cuerpo para que adquiriera los rasgos definidos como “normales” para la ciencia médica. La historieta nos permite recorrer algunas de las características del MMH que definimos siguiendo a Menéndez (1998: 18) y la voz desafiante de un paciente que es considerado ignorante o carente de saber pero que se anima a decidir otra cosa frente a la autoridad médica. Que la propuesta se incluya en una compilación de relatos gráficos LGBTI también nos resulta sugerente: el relato no apunta a una expresión identitaria vinculada al género o la orientación sexual sino a la experiencia corporal por fuera de la mirada normativa de la biomedicina que precisa “corregir” y encasillar lo que define como anormal o patológico.

En *El diario del cangrejo*,<sup>8</sup> Agüero elabora una historieta sobre el cáncer en la infancia y adolescencia. La residencia en pediatría y salud del adolescente lo acercó a la experiencia de niñas/os y jóvenes en tratamiento oncológico y se traduce en su interés en abordar estos temas en algunas de sus historietas. Sin embargo, el autor señala que no se trata de historietas basadas en hechos puntuales vividos, sino que le interesa filtrar en las ficciones algunos de estos temas. La historia es narrada desde la voz de Agustín Alegre, un niño de catorce años que se ha recuperado de una leucemia que le fue diagnosticada a los siete. A través de constantes *flashbacks* asistimos al tratamiento y al momento en que el protagonista forja amistades en el curso de su enfermedad (Figura 11). El reencuentro con amigos del hospital, tres años después, abre el primero de diez capítulos publicados en los que iremos conociendo a Mora, Nico, Mauro y Luca. Algunos de ellos han sobrevivido al cáncer y otros han muerto.

<sup>8</sup> *El diario del cangrejo* es una novela gráfica en progreso publicada por episodios en la plataforma Behance bajo el sello Loco Rabia: <https://bit.ly/3TuENOH>.

Figura 11

Página 3 del capítulo 10 de El diario del cangrejo



Fuente: LocoRabia Editora (2021). © Gonzalo Agüero; reproducida con autorización.

El diario del cangrejo es el cuaderno que dibujaban en la juegoteca y la forma en la que enfrentan sus miedos. La patografía gráfica está contada desde la perspectiva de un paciente, pero muchas de las explicaciones son parte del bagaje médico científico de Agüero que explora algunas metáforas visuales interesantes para representar el cáncer y las experiencias de internación (Figura 12).

Figura 12

Página 7 del capítulo 10 de El diario del cangrejo



Fuente: LocoRabia Editora (2021). © Gonzalo Agüero; reproducida con autorización.

Estas representaciones sirven para lidiar con la enfermedad y la muerte. Tal como señala Eduardo Menéndez (1998),

[l]as sociedades necesitan construir representaciones y prácticas respecto de la pérdida del alma y de la expansión del sida, respecto de la peste negra y de la drogadicción, respecto del mal de ojo y del cáncer. La significación de la enfermedad y de la cura son parte sustantiva del equipo básico de toda sociedad no sólo para interpretar sino para asegurar la reproducción biosocial. (20)

Si bien entendemos que el origen del concepto de medicina gráfica surge en las humanidades médicas en el corazón de la enseñanza de la disciplina para facilitar procesos de empatía médico-paciente, estos relatos gráficos ponen a circular experiencias y voces de pacientes (usuarias/os), familiares y cuidadoras/es informales o profesionales, y de quienes transitan (y padecen) los sistemas de salud. Por ello, insistimos, llegados aquí, que estos relatos críticos o didácticos, alternativos a la biomedicina o transformadores, se enmarcan mejor como narrativas de salud gráfica feminista.

### **Para seguir pensando**

Llegamos al final del recorrido y podemos recapitular algunas de las cuestiones que hemos esbozado hasta aquí. En primer lugar, nos propusimos relevar algunos materiales que denominamos *medicina gráfica* siguiendo a Mayor Serrano (2018) y González Cabeza (2018), entre otras autoras que han relevado novelas gráficas y comics en el contexto español. Sin embargo, en este escrito hemos optado por emplear *salud gráfica feminista* en lugar de *medicina gráfica*, que es el uso reconocido. Y esa decisión tiene que ver con las historietas, webcómic y fanzines que hemos relevado: se trata de producciones de autoras o autorxs del colectivo LGBTI que en gran medida están atravesadxs por el feminismo y los activismos de la disidencia sexual. Abordamos estas lecturas desde un enfoque feminista interseccional a partir de las discusiones que han puesto en escena los colectivos activistas por una salud feminista.

Este entramado entre medicina gráfica y salud feminista puede reformularse en el concepto de *salud gráfica feminista* y tiene otra ventaja: el concepto de *medicina*

*gráfica*, que nos permite reconocer rápidamente a qué nos referimos como corriente que busca en las novelas gráficas y cómics elaborar una estrategia pedagógica para el sector salud, nace de las escuelas de medicina y, de alguna forma, reitera cierto lugar de poder con respecto a otras profesiones de la salud como la enfermería o las tareas de cuidado. Así, la biomedicina se erige como lugar privilegiado para hacer oír la experiencia de pacientes y familiares. Al otorgarle un lugar central a la medicina, queda de nuevo en la sombra que estas narrativas (que hemos llamado *patografías gráficas*) son elaboraciones en gran medida autobiográficas o autoficcionales que ponen en circulación la experiencia de pacientes y familiares. Además, esas experiencias son críticas de la medicina tal y como la conocemos, con su modelo médico hegemónico y sus modelos de atención y cuidado burocratizados, mercantilizados y homogéneos en los que las personas sienten que deben luchar contra la falta de empatía y la deshumanización. Estas narrativas ponen a circular patografías enojadas o críticas, denuncias o formas alternativas de sanar, y también explican a otras/os pacientes o usuarios/os del sistema de salud cómo sortear los obstáculos, cómo reclamar derechos y cómo luchar por transformar la mirada social y estigmatizante sobre poblaciones que conviven con enfermedades como el VIH. También son una oportunidad para tender un puente entre pacientes y personal de salud.

Y acá me referiré a algo personal: hace un año, cuando me diagnosticaron cáncer, llegué a mi primera sesión de quimioterapia y el jefe de enfermeros me recibió con un fanzine que habían realizado con el asesoramiento de una paciente. Allí, el equipo de enfermería oncológica recopilaba mucha información que la doctora no me había facilitado: sobre sexualidad, nutrición, descanso, ansiedades y miedos. Soy docente de comunicación en la Escuela de Enfermería en la ciudad de Buenos Aires, y después de reconocer en ese gesto un increíble potencial en el formato fanzine (y lo que sentí como amor a su profesión de atención y cuidado por parte del equipo de enfermería) decidí incorporar la lectura de novelas gráficas y la creación de publicaciones autogestivas o fanzines en la materia que dicto. Comprobé la posibilidad que tienen las historias para abrir conversaciones y empatizar, pero también lo potente que es poner a circular relatos propios, información que puede plasmarse en soportes como el web-cómic y el fanzine. Tal como expresa González Cabeza (2018b),

Cuando encontramos las palabras (y, en el caso que nos ocupa, también las imágenes) adecuadas para definir y delimitar lo que nos sucede es cuando conseguimos imponer orden en el caos, analizar y racionalizar nuestros sentimientos, así como dar forma a lo que antes parecía abstracto e incomprensible. Además, en el acto de compartir nuestras historias con los demás, esencial a nuestro carácter de animal social, encontramos la quizás inconscientemente ansiada identificación con el otro, el consuelo de saber que importamos porque otros pueden comprendernos, recordarnos y aprender de nosotros. (s. p.)

De esta manera, estos relatos gráficos, más allá de su valor como testimonio, como denuncia o como una forma de abordar y comprender temas difíciles como la fragilidad de los cuerpos o la vulnerabilidad emocional en la que nos coloca la enfermedad propia o de familiares, tiene un valor también como discurso transformador. Se trata de la experiencia de cómo vivimos y morimos y, en el medio, de cómo amamos, creamos mundos y contamos historias.

## Referencias bibliográficas

- AGÜERO, Gonzalo. (2017). “Quiero saber si tengo algo mal”. En *Historieta LGBTI* (pp. 96-104). Editorial Municipal de Rosario.
- ANDRADE ECCHIO, Claudia. (2019). “Narrativa visual producida por mujeres en Latinoamérica: el autocómic como espacio de cuestionamiento y denuncia”. *Universum*, 34(2), 17-40. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762019000200017>.
- BAÑOS, Josep-E.; CAMBRA-BADII, Irene; GUARDIOLA, Elena. (2019). “Del cine a las series médicas de televisión, pasando por la literatura”. *Revista de Medicina y Cine*, 15(4), 197-199. <https://doi.org/10.14201/rmc2019154197199>.
- BARATA, Júlia. (2017). *Gravidez*. Musaraña Editora.
- BARATA, Júlia. (2022). *Familia*. Musaraña Editora; Sigilo.
- FAUNO GUTIÉRREZ, Lucas; AMARILLO, Jon. (2017). “Bicho y yo’, la historieta que cuenta en primera persona cómo es vivir con VIH”. *Presentes: periodismo de géneros, diversidad y derechos humanos desde América Latina*, Cultura. Recuperado de [https://agencia-presentes.org/2017/12/01/diamundialvih-bicho\\_lucas\\_fauno/](https://agencia-presentes.org/2017/12/01/diamundialvih-bicho_lucas_fauno/).

- GONZÁLEZ CABEZA, Inés. (2018). “Autobiografías sobre cuidados: repensando la catarsis” (en línea). *Tebeosfera*. Recuperado el 10 de agosto de 2022 de [https://www.tebeosfera.com/documentos/autobiografias\\_sobre\\_cuidados\\_repensando\\_la\\_catarsis.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/autobiografias_sobre_cuidados_repensando_la_catarsis.html).
- GOYANES, Néstor. (2021). “Prólogo”. En Juleeika, *Otra Julieta, querido Shakespeare* (s. p.). Estudio Mafia.
- GUZMÁN TINAJERO, Alfredo Carlos. (2017). *Figuraciones del yo en el cómic contemporáneo*. (Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, España). Recuperado el 17 de noviembre de 2022 de <http://hdl.handle.net/10803/456586>.
- JULEEIKA [Julieta Curutchet]. (2021). *Otra Julieta, querido Shakespeare*. Estudio Mafia.
- LEJEUNE, Philippe. (1991). “El pacto autobiográfico”. *Anthropos: Boletín de Información y Documentación*, (Número extraordinario 29: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental), 47-62.
- LOCORABIA EDITORA. (2021, 13 de junio). “*El diario del cangrejo*. Guión y dibujos: Gonzalo Agüero” [publicación de Behance]. Recuperado de <https://www.behance.net/gallery/121433545/DOMINGO-El-diario-del-cangrejo-G-Agueero>.
- MAELITHA. (s. f.). “El día que iba a morir” [publicación de Tumblr]. Recuperado de <https://maelitha.tumblr.com/comics>.
- MAFFEO, Florencia; SZWARC, Lucila; FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, Sandra. (2021, 27-29 de octubre). *De la perspectiva de género a la salud feminista: trayectorias, debates e intersecciones* [Ponencia]. V Jornadas Internacionales de Estudios de América Latina y el Caribe, Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- MAGUREGUI, Carina; FREGA, Muriel. (2017). *Modus Operandi*, Mala Praxis Ediciones.
- MASARAH REVUELTA, Elena. (2016). “Lecturas feministas en el cómic autobiográfico contemporáneo”. *Filanderas. Revista Interdisciplinaria de Estudios Feministas*, (1), 77-88. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_filanderas/fil.201611507](https://doi.org/10.26754/ojs_filanderas/fil.201611507).
- MAYOR SERRANO, Ma. Blanca. (2016). *El cómic como recurso didáctico en los estudios de Medicina*. Fundación Dr. Antonio Esteve.
- MAYOR SERRANO, María Blanca. (2018). “Qué es la medicina gráfica” (en línea). *Tebeosfera*. Recuperado el 28 de agosto de 2022 de [https://www.tebeosfera.com/documentos/que\\_es\\_la\\_medicina\\_grafica.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/que_es_la_medicina_grafica.html).
- MENÉNDEZ, Eduardo Luis. (1998). “Modelo Médico Hegemónico: Reproducción técnica y cultural”. *Natura Medicatrix*, (51), 17-22.

- PICORNELL, Mercè. (2021). "Superando la patografía. La honestidad del relato no fiable en tres historias gráficas sobre salud mental". *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 13(25), 115-135. <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202213.25.07>.
- ROJAS-MALPICA, Carlos; DE LIMA-SALAS, Miguel Ángel. (2020). "Teoría y técnica de la investigación patográfica. Una propuesta humanística para la enseñanza de la medicina". *Mente y Cultura*, 1(2), 63-82. <https://doi.org/10.17711/MyC.2020.011>.
- SEELVANA [Silvana Baylac]. (2017a). *Me dio mal el fucking pap*. Autoedición. Recuperado de [https://issuu.com/seelvana/docs/me\\_dio\\_mal\\_el\\_pap\\_prueba](https://issuu.com/seelvana/docs/me_dio_mal_el_pap_prueba).
- SEELVANA [@seelvana]. (2017b, 25 de septiembre). *Un pap que me salió mal me salvó la vida* 🤖 yo agarré el proceso y lo hice fanzine ilustrado [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/BZefc3DhTCF/>.
- TORRES, Leila. (2022, 19 de julio). "Julia Barata: 'Me interesaba describir la sutileza de los vínculos humanos'" (en línea). En *Télam Digital*, Cultura. Télam S. E. Recuperado de <https://www.telam.com.ar/notas/202207/599045-julia-barata-novela-grafica.html>.
- VALENZUELA, Andrés. (2017, 6 de mayo). "Viñetas de la relación médico-paciente" (en línea). En *Página 12*, Cultura y espectáculos. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/35905-vinetas-de-la-relacion-medico-paciente>.
- VILCHES, Gerardo. (2023, 8 de enero [2017]). "Basado en hechos irreales: ficción y mentira en los cómics autobiográficos". *The Watcher and the Tower*. <https://thewatcherblog.wordpress.com/2023/01/08/basado-en-hechos-irreales-ficcion-y-mentira-en-los-comics-autobiograficos/>.

TRANSFORMACIONES TITÁNICAS EN *CUENTOS DEL OLIMPO*:  
TRAUMAS Y VIOLENCIA EN EL CUERPO FEMENINO

TITANIC TRANSFORMATIONS IN *LORE OLYMPUS*:  
TRAUMA AND VIOLENCE ON THE FEMALE BODY

**Mónica SALVADOR SERRANO**

INVESTIGADORA INDEPENDIENTE | Ciudad de México, México

Contacto: [moni.2.vip@gmail.com](mailto:moni.2.vip@gmail.com)

**Resumen**

El presente artículo analiza la narrativa del webcómic *Cuentos del Olimpo*, de Rachel Smythe, centrándose en las transformaciones corporales del personaje de Perséfone, la diosa de la primavera y reina del Inframundo. A lo largo de la historia, la protagonista, que conceptualmente posee muchas características estereotípicamente femeninas, pasa por varios tipos de metamorfosis, desde el crecimiento de cabello descontrolado y ojos rojos, hasta tamaños titánicos, hibernación corporal y mental. Todas estas transformaciones tienen un trasfondo de trauma y violencia, tales como la violación, la sobreprotección materna, la extorsión, la invalidación, el encapsulamiento de sentimientos, la pérdida inesperada de seres queridos y el deseo de venganza. Sostengo que estas transfiguraciones se activan como un mecanismo de protección del cuerpo al sentirse en peligro o abrumado por emociones como ira, impotencia, miedo y dolor. Una característica de los momentos en que ocurren estas transformaciones es que la diosa las narra en primera persona, lo que se indica con la tipografía en un color distinto al del resto del capítulo donde se lleva a cabo la metamorfosis: el rosa, la paleta de colores del

**Abstract**

This article analyzes the narrative of the webcomic *Lore Olympus* by Rachel Smythe, focusing on the corporal transformations in the character of Persephone, goddess of spring and queen of the Underworld. Throughout the story, the protagonist, who conceptually possesses many stereotypically feminine characteristics, goes through various types of metamorphosis, from uncontrolled hair growth and red eyes to titanic sizes and bodily and mental hibernation. All these transformations have a background of trauma and violence such as rape, maternal overprotection, extortion, invalidation and encapsulation of feelings, the unexpected loss of loved ones, and the desire for revenge. I sustain that these transfigurations are activated as a protection mechanism of the body when feeling endangered or overwhelmed by emotions such as anger, helplessness, fear, and pain. A characteristic of the moments in which these transformations occur is that the goddess narrates the story in the first person, which is indicated with the typography in a different color from the rest of the chapter in which the metamorphosis takes place: pink, the color palette of the character. From the metamorphoses of the character, her story can be

personaje. A partir de las metamorfosis del personaje se puede construir su historia; desde Kore, diosa de la primavera, hasta Perséfone, reina del Inframundo.

traced—from Kore, goddess of Spring, to Persephone, queen of the Underworld.

**Palabras clave:** *Análisis del discurso multimodal, Violencia en la literatura, Trauma psíquico, Metamorfosis en la literatura, Mitología en la literatura, Webcómic*

**Keywords:** *Multimodal discourse analysis, Violence in literature, Psychic trauma, Metamorphosis in literature, Mythology in literature, Webcomics*

Los procesos lectores para cada individuo son diferentes; se pueden empezar a desarrollar desde temprana edad o surgir más tarde. Sin embargo, se tiene la idea de que la escuela y los padres son las figuras principales que deben inculcar este hábito. Lo que se olvida es que el lector puede ser su propio guía al elegir las historias que quiere consumir, frecuentemente en la narrativa gráfica, los cómics y el manga. Anteriormente se adquirían estos materiales de manera física, pero el internet abrió una puerta que permitió a los usuarios navegar en una variedad de obras internacionales. Gracias a esto, los lectores se pudieron sumergir en un mundo *underground* que se desarrollaba según sus propias normas; es decir, se pudo acceder a mangas y cómics traducidos y editados por casas editoriales, o acceder a foros, espacios en Facebook, Instagram o Telegram donde lo único que se pedía era apoyar el trabajo del autor en caso de estar en la posibilidad de hacerlo. El trabajo de edición se comenzó a hacer de fans para fans —en otras palabras, fuera de los ámbitos legales.

De la complicidad creada entre el internet y la narrativa gráfica surgió un término que causó una revolución de contenido: el webcómic. En los foros donde las lecturas se conseguían sin una editorial como intermediaria, el manga y los cómics digitales eran publicados originalmente en papel; luego, se escaneaban y traducían a diferentes idiomas para que su distribución fuera mayor. Sin embargo, el webcómic posee características muy distintas. Bartual Paredes (2013) comenta al respecto que “el fenómeno del webcómic no se compone única y exclusivamente de la creación de un cómic con intención de ser leído explotando las oportunidades que ofrece la web para crear una nueva experiencia lectora [...] hay dos factores clave con tal de que un webcómic se reconozca como tal: 1) Publicado originalmente en internet y 2) Con cierta continuidad” (26-29).

El hecho de que un cómic fuera publicado originalmente en internet causó que surgieran diversas plataformas cuya única finalidad era la distribución de este contenido. Un ejemplo notable es el portal Naver, de Corea del Sur, que creó su propio servidor llamado Naver Webtoon, donde las historias se pueden leer principalmente en el celular, lo que genera que el formato de las imágenes sea a color<sup>1</sup> y vertical para que los lectores puedan hacer *scrolling*; incluso en algunos capítulos se incluye música para acentuar el mensaje que se quiere transmitir. En 2015, Naver lanzó la plataforma Line Webtoon a nivel internacional y tradujo narrativas de origen extranjero, llevando historias locales a un público más amplio. Uno de los webcómic que se encuentra en Webtoon desde marzo de 2018, y que continúa siendo publicado, es *Lore Olympus*, o *Cuentos del Olimpo* en su traducción al español, de la autora neozelandesa Rachel Smythe. Es la historia más popular según sus estadísticas. En junio de 2022, tuvo 1100 millones de visitas y 5.8 millones de suscriptores; ganó un Premio Harvey, un Premio Eisner y recibió nominaciones para un Premio Ringo.<sup>2</sup> Además, ha sido considerada un *bestseller* por el *New York Times*. Su hilo narrativo cuenta el mito griego de la diosa de la primavera, Perséfone, y el dios del inframundo, Hades, adaptado a la época actual.

En la mitología griega abundan relatos de transformaciones físicas, especialmente en los cuerpos femeninos y siempre con un dejo de violencia. Por ejemplo, la sacerdotisa Medusa es transformada en un monstruo con cabellos de serpiente que convierte a quien la vea en piedra, como castigo de Atenea tras ser violada por Poseidón en uno de sus templos; Aracné, por su parte, es transformada en una araña por ser mejor tejedora que Atenea. Las diosas no se encuentran exentas de la violencia y también recurren a la transformación como un medio de protección; muestra de ello es cuando Deméter se transforma en una yegua para intentar escapar de Poseidón; sin embargo, éste se convierte en un semental y la viola. Las metamorfosis griegas han sido tratadas en múltiples investigaciones académicas, ya que pueden estudiarse desde múltiples puntos de vista. Algunos ejemplos de ello son el artículo “La metamorfosis como género literario en la Antigüedad clásica y en los relatos de Kafka”, de José Ramón del

<sup>1</sup> Diferencia significativa con el manga, ya que éste se imprime en blanco y negro.

<sup>2</sup> El Premio Harvey se entrega anualmente en la industria estadounidense de cómics; todas sus categorías están enfocadas en los elementos que conforman la narrativa gráfica. Los Premios Ringo se otorgan por logros en cómics y se someten a votación abierta entre los profesionales y fanáticos del género. Los Premios Eisner se otorgan por el logro creativo en la industria del cómic; se entregan durante la Convención Internacional de Cómics de San Diego, la más importante del sector en Estados Unidos.

Canto Nieto (2007), o “La cosmogonía de las *Metamorfosis* de Ovidio y las *Rapsodias órficas*”, de Alberto Bernabé (2018). De la gran producción de trabajos sobre la cultura griega se utilizará para este artículo el libro de Víctor Hugo Méndez Aguirre y Martha Patricia Irigoyen Troconis *Mujeres en Grecia y Roma y su trascendencia: diosas, heroínas y esposas* (2015), en donde se reúnen diversos textos abocados a la figura femenina con una perspectiva de género.

*Cuentos del Olimpo* es una obra que, como se mencionó, actualiza mitos griegos y hasta ahora ha sido poco analizada. Karariina Haukka (2021) estudió la paleta de colores usada dentro de la obra y el impacto que tiene en la narrativa. El tema de la violencia corporal en la narrativa gráfica ya ha sido tratado por Áurea Xaydé Esquivel Flores (2019), pero su corpus principal son mangas y comics, no webcómic. Así, el objetivo principal de este trabajo es dar a conocer cómo a lo largo de *Cuentos del Olimpo* Perséfone sufre varias transformaciones físicas ligadas a un trauma y a la violencia. Para ello se utilizará la teoría de Rita Segato (2018), quien postula que las pedagogías de la crueldad son “todos los actos y prácticas que enseñan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en las cosas [...] son hoy actos de rapiña y consumición del cuerpo que constituyen el lenguaje más preciso con que la cosificación de la vida se expresa” (11). Otros artículos que se utilizarán giran en torno a la violencia contra las mujeres (Molina Petit, 2015; Ortiz Cruz *et al.*, 2021), y para explicar los temas del trauma se recurrirá a Jay B. Frankel (2008), quien reúne las ideas de varios textos del psicoanalista Sandor Ferenczi.

Por la temática que se desarrolla en el webcómic abundan las transformaciones corporales tanto en cuerpos masculinos como femeninos; la diferencia es que cuando ocurren en los cuerpos masculinos, se deben a que ellos están o quieren ejercer algún tipo de violencia, mientras que cuando suceden en los cuerpos femeninos es debido a que son las receptoras de la violencia. La hipótesis a comprobar es que esta transfiguración es un mecanismo de defensa, una respuesta descontrolada o una consecuencia ante un peligro inminente. Las transformaciones son entonces metáforas de la violencia sobre el cuerpo femenino con las que los lectores pueden identificarse gracias a la reactualización de los mitos.

## La apertura: los traumas detrás del acto de ira

En el episodio 189 de *Cuentos del Olimpo*, “Vándalos y veredictos [Parte 2]”, Eris obliga a Deméter a contar la manera en que creó a su heredera. Después de su nacimiento, fue con otras diosas para que le otorgaran una bendición a Kore. Eris revela que la bendijo en secreto con ira, lo que Kore ha identificado a lo largo de su vida como “ese sentimiento” que la hacía estar inconforme con las estrictas, aislantes e impuestas normas de su madre. La ira normalmente es vista como algo negativo; dependiendo del contexto en el que se desarrolla, puede tener matices, y más aún en el caso de las mujeres “refleja una suerte de degradación de la feminidad civilizada sepultada bajo una naturaleza salvaje que reaparece y simboliza los peligros que acechan al sentido del límite y el orden representado en la mujer civilizada” (Sierra González, 2015: 144). Es decir, en las mujeres la ira no está permitida, y por lo mismo Perséfone es juzgada y castigada.

Deméter se percata de que su hija es una diosa de la fertilidad; este tipo de diosas tienen un fuerte poder de vida y por lo tanto han sido utilizadas para grandes hazañas. Algunos ejemplos de ello son cuando Urano utiliza a Gaia; Kronos, a Rea para derrocar a su padre, lo que provoca la muerte de la titánide por el prolongado uso de sus poderes, y cuando Zeus devora a Metis para derrotar a su progenitor. En estas dinámicas los varones fungen como el Estado; la masculinidad y fuerza que obtienen mediante los poderes de las diosas les permite ejercer el dominio, a costa de la vida de ellas. Por esto Deméter decide ocultar los poderes de su hija a todos, incluso a la misma Perséfone.

El tópico de diosa de la fertilidad es un eje central en la concepción de Perséfone como personaje, pues ella en sí misma es una dualidad que se debate entre los poderes que tiene de nacimiento y los que adquiere durante su vida. El arrebato de ira en contra de unos humanos le hace cambiar su nombre a “portadora de la muerte”. Posteriormente, al comer la granada, se hará monarca por derecho propio del Inframundo. Recordemos que, según Molina Petit (2015),

El cuerpo de la mujer ha estado realmente sobrecargado de simbología desde los más variados discursos [...] el cuerpo de la mujer ha ocupado un lugar céntrico en la cultura tanto en el pensamiento como en la imaginación y la ficción. Desde las Venus prehistóricas hasta las incontables representaciones de diosas, ninfas, odaliscas, santas y vírgenes [...] vamos a encontrar [...] un

amplísimo testimonio de la fascinación que ha ejercido el cuerpo de la mujer en la conciencia individual y colectiva. (73)

Es así como la corporalidad del personaje de Perséfone es una máxima representación de los conceptos estereotípicos considerados femeninos: desde su creación por medio de miles de rosas perfectas, hasta las curvas de un cuerpo atractivo. La paleta de colores cálidos que se le asigna produce un contraste con las tonalidades frías de Hades y el Inframundo. El hecho de que Deméter la postule a las diosas de la virginidad eterna para protegerla de cualquiera que ansiara su poder es también parte de estos estereotipos femeninos. Sin embargo, como apunta Frankel (2008),

La ternura excesiva dirigida a los niños [...] lleva al niño a sentirse asfixiado [...]. La exigencia de los padres al niño “a lograr éxitos extraordinarios” [...], logros precoces, [se considera] equivalente a un ataque al niño [...] Pero cuando los padres niegan el sufrimiento del niño, este sufrimiento se agrava [...]. Ferenczi llamaba “doble shock” [...] a las situaciones en que al hecho traumático inicial seguía la negación por parte de los padres. (254-256)

Resulta entonces que la causa que detona la primera transformación titánica de Perséfone es el excesivo y aprehensivo cuidado que su madre ejercía en todos los aspectos de su vida. La subestimación de sus deseos y ambiciones por parte de Deméter causa una fuerte discusión que deja latente un trauma constante en ella, resultante de la violencia de la sobreprotección.

Después de la discusión con su mamá, Perséfone es víctima de otro trauma (Smythe, 2021b). Según Ferenczi, “Traumático es lo imprevisto, lo insondable, incalculable [...]. Una amenaza exterior inesperada, cuyo sentido no se comprende, es insoportable” (citado en Frankel, 2008: 253). Considerando lo anterior, surge un segundo trauma a partir de una breve discusión que tiene Perséfone con unas ninfas sin posibilidad de una disculpa, pues ellas mueren inexplicablemente frente a ella al deshacerse en pétalos. Ante este nuevo evento, la diosa queda pasmada, sus ojos se tornan rojos y, gracias a la narrativa gráfica, se transmite que la ira con la que la bendijo Eris se va apoderando de su cuerpo y de sus acciones. El color rojo simboliza el “peligro del instinto, de un poder descontrolado” (Chevalier, 1986: 890).

En el apartado 132, “Pañuelo”, la primera mitad del capítulo se narra en primera persona desde la voz de Perséfone, como suele ocurrir cuando acontecen las transformaciones corporales. Al ir a las tierras sagradas, la diosa encuentra a los humanos arrancando las flores; ellos la ignoran y es cuando sucede el acto de ira. Ella, al relatarle a Hades cómo le cortó el cuello al campesino con la guadaña dice: “No recuerdo haberlo hecho. Fue como estar fuera de mi propio cuerpo” (Smythe, 2021d). Es entonces que Perséfone, movida por los traumas anteriores y la ira que experimenta al confirmar sus propias inseguridades respecto a su figura como diosa, ejerce la violencia de manera inconsciente y tajante. Como apunta Frankel (2008), “la mente se desprende de la experiencia traumática y el cuerpo se adapta automáticamente al ataque. [...] la disociación que resulta del trauma [es] como una forma de muerte psíquica” (259).

Al terminar el acto de ira y percatarse de que está manchada de sangre humana, poco a poco toma conciencia de sus acciones; esa muerte psíquica que menciona Frankel (2008) se manifiesta como pánico, ya que no puede controlar sus poderes y, por ende, éstos estallan en una transmutación corporal que la hace crecer lentamente del tamaño de un gigante y provoca que de su espalda broten dos árboles enormes (Smythe, 2021b). Sus miedos aumentan al no poder controlar su corporalidad, lo que la descontrola aún más, generando un círculo vicioso en el que su psique no puede calmarse y, por ello, como mecanismo de defensa, se activan sus poderes de manera desproporcionada. A lo largo del webcómic se puede apreciar, en mayor o menor medida, este mecanismo de cambios corporales en las representaciones gráficas del personaje, como los mencionados ojos rojos, el crecimiento de su cabellera o las lianas rojas en su cabeza que puede controlar a voluntad. Cuando ocurren las transformaciones, aparecen los pensamientos de la diosa, es decir, el narrador en primera persona desde la voz de Perséfone.

### **La máxima destrucción corporal: la violación**

Otro trauma violento trascendental que le sucede a Perséfone es la violencia de género, específicamente, la violación que sufre por parte de Apolo. Consideremos que, según Ortiz Cruz *et al.* (2021): “la violencia de género tiene múltiples expresiones, en lo económico, social, sexual, político o institucional, pero de todas estas violencias es la sexual la que se inscribe en el cuerpo de la mujer. Es este escenario donde, a

través de múltiples actos degradantes, se controla el cuerpo de la mujer” (29). Dicha violencia puede observarse cuando Apolo es representado como un hombre joven de color morado, acostumbrado a obtener todo lo que quiere y a expresar sus opiniones sin ningún miramiento. No es del agrado de Perséfone, pero él se siente atraído hacia ella, sin importarle la incomodidad que la diosa siente.

La información gráfica que se presenta en las posteriores interacciones de estos dos personajes es una especie de pentagrama negro o blanco, largo y retorcido, que simboliza el dolor. Este símbolo aparece por primera vez en una interacción entre Apolo y Artemisa, cuando ella lo abofetea por un comentario que la diosa considera de mal gusto (Smythe, 2020a). En el capítulo 24, “Un lobo en el gallinero [Parte 3]”, es donde ocurre el asalto sexual. Desde el apartado 22 se van dando indicios a través del paratexto del título. Artemisa pertenece al grupo de diosas de la eterna virginidad y Perséfone es una candidata para entrar a la asociación, así que la figura de Apolo, como un acechante lobo en un lugar seguro para las gallinas, se torna peligrosa para ella. El título demuestra la relación de atacante y presa, victimario y víctima, caracterizada por Ortiz Cruz *et al.* (2021) de la siguiente forma:

La violación es un crimen expresivo [...] el violador no manifiesta un deseo sexual como usualmente se cree, sino que, bajo el mandato de la masculinidad, necesita exhibir la capacidad de dominación de un cuerpo [...] el sujeto no viola porque tiene poder o para demostrar que lo tiene, sino para obtenerlo. El violador se considera un moralizador, ya que considera que la mujer es inferior e imperfecta y él es ese sujeto que saca su vitalidad. (29)

Apolo entra en el cuarto de Perséfone mientras ella está dormida y la empieza a atacar; le recrimina haber estado coqueteando con él todo el día y le dice que no debe sorprenderle su manera de actuar. Es entonces que aparece otra vez la narración en primera persona desde la voz de Perséfone, señalada con el color rosa y acompañada con los gráficos negros del dolor envolviendo sus pensamientos: “¿Eso hice? ¿Me gusta esto? No puedo pensar bien” (Smythe, 2020b). Kore intenta defenderse al decirle que es candidata al grupo de las diosas de la eterna virginidad, pero Apolo la ignora y sigue despojándola de su ropa. Según lo que explica Frankel (2008) siguiendo a Ferenczi,

las impresiones traumáticas sortean la conciencia y se registran en el cuerpo. [...] por efecto del terror el trauma se acompaña de una parálisis temporaria de la capacidad de adaptación [...]. Este terror se intensifica si el trauma tiene lugar durante un estado de inconsciencia, por ejemplo el sueño [...]. La parálisis da a entender que no hay ninguna defensa contra la impresión de los sentidos: todo se incorpora [...]. Según [Ferenczi] hay una secuencia en el registro de las impresiones traumáticas: primero se registran las impresiones de los sentidos, después las emociones y sus sensaciones físicas y por último los estados mentales que representan la propia experiencia del trauma. (257)

Es así que Perséfone se pierde en su psique y se concibe a sí misma dentro de un invernadero sin ventanas ni puertas hecho por su madre: ahí está a salvo, pero cautiva. Esta metáfora espacial es una demostración de la violencia sobreprotectora que ejerce Deméter sobre ella. La postulación de Perséfone a las diosas de la virginidad es una de las consecuencias de esta violencia, ya que es una vida que eligieron para ella y que tiene que adoptar para siempre. La intervención de Apolo parece ser una nueva variante dentro de estas imposiciones; es una opción negativa, pero que representa un cambio, por lo que después de todas las insistencias del dios, ella accede sin estar convencida.

En su psique, su representación, antes tranquila en el invernadero, se ve alterada, envuelta en dolor y esperando que todo se detenga (Smythe, 2020b). El flash de un celular la trae momentáneamente de vuelta a la realidad, pues Apolo está tomando fotos. Después de eso, y mientras la agresión continúa, ella se pierde en las profundidades de su mente: sólo siente sufrimiento; no quiere que él la vea llorar; sus ojos están rojos y su cabello va creciendo. El nuevo trauma está haciendo que su corporalidad cambie. Con el antecedente de la primera transformación en la que Perséfone toma el tamaño de un titán, los cambios físicos provocados por este nuevo trauma parecieran insignificantes. Sin embargo, se debe tomar en cuenta que “[resulta] traumático el simple poder de una persona sobre otra” (Frankel, 2008: 256). Otra de las razones por las que no hay grandes cambios físicos es que la psique de Perséfone aún no procesa lo que le ha pasado. Eso sucederá después ya que, como apunta Segato (2018) respecto a este tipo de situaciones, “[l]a expresión ‘crímenes sexuales’ es problemática. [...] La motivación de estos crímenes no es sexual, aunque sí son crímenes perpetrados por medios sexuales. Por medio de la sujeción sexual se mata moralmente a la persona y a la sociedad que la cobija. El crimen

sexual es un crimen profanador, capaz de destruir la confianza moral y de fragilizar una sociedad entera” (74).

Apolo no buscaba satisfacer un simple deseo sexual. Su objetivo principal era que la diosa pensara que tenía un poder sobre ella, un vínculo que los conectara, a pesar de que lo ignorara y desdenara. De esta manera logra establecer una relación de poder vertical, donde él se encuentra en lo alto de la pirámide y ella sólo puede relacionarlo a él con el dolor, la preocupación y la angustia, como ocurre cuando Hera le pregunta por el dios a Perséfone y ella visualiza su silueta cubriéndola completamente, atravesada por el dolor (Smythe, 2020c). Apolo revelará que se ve como el salvador de Perséfone: la describe como una diosa de segunda categoría cuyos poderes no son admirables, pero es hermosa, y por eso está dispuesto a convertirla en una diosa olímpica si accede a estar con él. Como asegura Segato (2018), “es el poder lo que se esconde por detrás de la testosterona, [...] lo que se expresa ahí es la afirmación de poder exigida por un mandato, que es un mandato masculino de violación, de dominación, de control del territorio-cuerpo” (49).

Pareciera que él sólo quiere que ella le preste atención, pero hay una razón oculta que es el principal motor: él sabe que es hijo de Zeus, la representación del Estado, sabe que el poder de la vida de las diosas de la fertilidad se ha utilizado para derrocar a los reyes anteriores y descubre que Perséfone pertenece a este tipo de diosas. Quiere dominar a la diosa de la fertilidad para ocupar el lugar del Estado. Todo el razonamiento de Apolo está articulado por la violencia, pues ejerce su voluntad sin importarle nada más, y en su psique de victimario cree que está actuando de manera correcta y servil. Como indica Segato (2018), “la violación es consumación de un cuerpo. Ser capaz de consumirlo y alimentarse del tributo que viene de él. La motivación no es sexual: es política y tiene que ver con la necesidad de demostrar poder a través del control de un cuerpo-territorio” (75).

Por su parte, Perséfone tarda en asimilar lo que sucedió, ya que “hay una secuencia en el registro de las impresiones traumáticas: primero se registran las impresiones de los sentidos, después las emociones y sus sensaciones físicas y por último los estados mentales que representan la propia experiencia del trauma” (Frankel, 2008: 257). No es sino hasta el capítulo 66, “Aquí”, que la palabra *violación* aparece. La diosa había calificado el incidente como algo incómodo que quería olvidar; se esforzaba por seguir con sus actividades cotidianas, pero la continua convivencia con su agresor la

alteraba. Es Eros quien logra hacer que Perséfone asimile que lo que le pasó no fue una situación normal y que “no es correcto insistirle a alguien que tenga sexo contigo. Así no funciona el consentimiento” (Smythe, 2020d).

### **El plato que se sirve frío: la venganza**

En el episodio 81, “Arrebato”, la diosa tiene una nueva transformación corporal, pero esta vez controlada: sus ojos vuelven a enrojecer y, con su largo cabello y lianas que se entrelazan, roba la lira del auto de Apolo. El final está relatado por Perséfone y lleno de las virutas del dolor. Ella declara que quiere arrebatarle cosas, así como él lo ha hecho con ella, que desea inspirarle el mismo miedo que ella siente por él; busca venganza. Según Segato (2018), “es innegable que un ataque sexual al cuerpo de una mujer es un crimen contra su persona, por el otro es una profanación de la sociedad a la que pertenece, a su familia, a la comunidad y también al Estado, es decir, a todas aquellas instancias que deberían estar en capacidad de protegerla. [...] Del Estado prácticamente no se puede esperar nada” (74). Esto podría explicar por qué en ningún momento Perséfone busca la justicia; sabe que con Zeus al mando eso nunca ocurrirá, ya que ella ha visto los desplantes que es capaz de hacer si no está de buen humor. Por medio del dolor que emana de ella, Eros y Hera se enteran de su situación; le sugieren que lo mejor es denunciarlo, pero la diosa se niega al instante. No quiere que nadie más se entere porque sabe que no obtendrá nada más allá de críticas; sabe que ella sería la enjuiciada en vez de su agresor, como ocurre capítulos después.

Sus sentimientos desbordados no le permiten quedarse quieta. De hecho, la ira y el miedo se combinan en un arrebato que busca venganza. Recordemos que, “al hablar sobre la venganza y sus implicaciones éticas —de acuerdo con Levinas—, Judith Butler afirma: ‘La violencia no es un justo castigo que sufrimos ni una justa venganza por lo sufrido’” (Esquivel Flores, 2019: 78). En el capítulo 98, “No soy tu diosa Olímpica”, donde el título deja en claro el sentir de la diosa, Perséfone llega a su límite ante la insistencia de Apolo. El enojo le permite expresar sus sentimientos y, aunque éstos son deliberadamente ignorados, dejan en claro que ella planeaba una venganza lenta —le confiesa al dios: “Disfrutaría de tu frustración en silencio. Te vería desmoronarte”

(Smythe, 2021a)—, ya que el individuo “puede también buscar vengarse del agresor y escapar de la tensión de enojo creciente que enfrenta” (Frankel, 2008: 261).

### **El límite: un nuevo descontrol**

En el episodio 113, “Les contaré”, Perséfone amenaza a Apolo con contarle a Dafne y a Artemisa lo que le hizo. Hablar con él hace que se altere y que su apariencia física sufra otra vez cambios. Los ojos rojos de ira y las lianas del mismo color en su cabello lo reflejan. Como apunta Sánchez Barragán (2015), “Cuando una mujer se libera es un peligro, cierto, pero sólo para aquellos varones que aman controlar el poder y someter a los demás” (116). Y eso es lo que ocurre: Apolo la amenaza con mostrar a todo el mundo las fotos que tomó al momento de la violación, lo que es una forma nueva y diferente de dominarla. Es un constante refuerzo del trauma inicial. Una de las secuencias iniciales del episodio 129, “Demasiado tarde [parte 2]” (Smythe, 2021c), refleja toda la tensión que acumula Perséfone por esta extorsión. Cuando amenaza a Apolo con decir la verdad, el fondo en el que se encuentra es de un oscuro color morado, tonalidad que identifica al victimario. Esto se hace para demostrar que, aunque ella intenta tomar el control de la situación, se sigue viendo envuelta en la violencia que éste ejerce en su contra.

En los capítulos 128 y 129, “Demasiado grande” y “Demasiado grande [Parte 2]”, después de la extorsión, la transformación de Perséfone tarda en llevarse a cabo y ocurre cuando está en la intimidad de su cuarto (Smythe, 2021c). Los cambios físicos se presentan de manera rápida según el mismo mecanismo que su cuerpo activó al momento de realizar el acto de ira: la cabellera larga, los ojos rojos y, con el grito de furia, el surgimiento de pequeños árboles en su espalda. La diferencia crucial es que ella reprime este enojo y frena la transformación. En las últimas dos viñetas de la secuencia en cuestión (Smythe, 2021c) se puede observar por primera vez cómo sus ojos pasan de estar enardecidos a su estado normal. Aunque parece que el personaje se está calmando, el fondo lila informa que la amenaza de Apolo sigue alrededor de ella. Según explica Frankel (2008), “[e]s difícil deshacer los efectos del trauma porque la víctima vive ahora en un mundo en el que ya no está segura de estar a salvo” (263). Reprimir las emociones desbordadas causadas por todos los traumas que pesan sobre ella no significa un entendimiento total o la aceptación de lo que le está ocurriendo.

En este estado busca la soledad para organizar sus pensamientos y trazar un plan de acción, así que decide huir al Inframundo.

En el Inframundo se entera de que Zeus ha emitido una orden de arresto en contra de ella y su madre acusándolas de cometer y ocultar un acto de ira. Al saber que todos los reinos están enterándose de sus secretos, su cuerpo se va transformando, pero la transfiguración es diferente a las anteriores. Esta vez no toma un tamaño titánico, sino que su cabello empieza a crecer kilométricamente y partes de él se tornan en hojas y lianas; de su espalda ya no brotan árboles sino raíces larguísimas; sus ojos no se enrojecen: cambian a un color azulado, demostrando la pérdida de consciencia por el uso excesivo de sus poderes. Se está refugiando en su psique (Smythe, 2021c). Las enredaderas de su espalda crecen tanto que en un punto actúan como un capullo que la mantiene protegida de la realidad, y al mostrarla completamente envuelta por las plantas, se puede observar nuevamente el invernadero, el azulado refugio mental. Lo inesperado que resulta que todos sepan de sus actos genera un nuevo trauma que se suma a los anteriores. El acto de ira, la violación, la frustración y el enojo por la venganza, y la extorsión por sus fotos provocan que su cuerpo genere esta nueva transformación defensiva: la hibernación. He ahí que sus ojos sean azulados y no rojizos. Recordemos que “el abandono de la resistencia puede ser, también, una forma diferente de estrategia de supervivencia, como ocurre con los animales que fingen estar muertos para sobrevivir” (Frankel, 2008: 260). El cuerpo ha exigido un descanso de los traumas consecutivos y se refugia en la hibernación.

Dentro de su capullo de seguridad, el lector puede apreciar la psique de Perséfone. Su representación se encuentra de la misma manera que su cuerpo físico: abrazando las rodillas en una posición fetal para buscar la calma, pues la ansiedad es abrumadora. Al estar dentro del invernadero, esta metáfora de protección extrema, la narración otra vez proviene de Perséfone y se centra en todos los traumas no asimilados por los que ha pasado. Rita Segato (2018) postula que la pedagogía de la crueldad es la cosificación de la vida, como les ocurre a las diosas de la fertilidad, que sólo son vistas como una fuente de poder. Aunque Segato (2018) también indica formas de contrarrestar esto:

Existen dos proyectos históricos en curso en el planeta, orientados por concepciones divergentes de bienestar y felicidad: el proyecto histórico de las cosas y el proyecto histórico de los vínculos [...] El proyecto histórico de los vínculos insta a la

reciprocidad, que produce comunidad. Aunque vivamos inevitablemente de forma anfibia, con un pie en cada camino, una contra-pedagogía de la crueldad trabaja la consciencia de que solamente un mundo vincular y comunitario pone límites a la cosificación de la vida. (16)

Lo único que logra sacar a Perséfone de ese estado catatónico es la voz de Hades; al ser su vínculo principal, consigue que ella logre despertar de la hibernación. Sin embargo, los cambios de su cuerpo no se revierten. Los ayudantes de Hades tienen que cortar todas las raíces que surgieron de su espalda y, a pesar de que no se muestre dolor, se trata de un cercenamiento de su cuerpo.

Otra contra-pedagogía de la crueldad es la verbalización de los traumas. De acuerdo con Segato (2018), “las mujeres hemos identificado nuestro propio sufrimiento y hablamos de él. Los hombres no han podido hacerlo. Una de las claves del cambio será hablar entre todos de la victimización de los hombres por el mandato de masculinidad” (16). En el webcómic, por consejo de Hécate, Perséfone decide ir a la psicóloga para atender todo lo que le está sucediendo; con Quirón logra expresar las inseguridades y situaciones que detonaron los actos de ira. En un intermedio del juicio, la diosa le confiesa a Hades la violación que sufrió; hablar del tema hace que el vínculo de los dos se fortalezca. Contrariamente, Apolo no le comunica a nadie sus planes de derrocar a Zeus; ni siquiera le dice a Artemisa que el dios del trueno es su padre; sólo busca el apoyo de Leto, su madre, pero ella no tiene el panorama completo de la psique de su hijo.

## **La reina del Inframundo**

Luego de ser enjuiciada y condenada a vivir desterrada en el reino humano, Perséfone queda a cargo de las tareas y ninfas que Deméter cuidaba. Con ellas sigue formando vínculos —con Eris y Mente, por ejemplo—, lo que le permite controlar sus poderes. Diez años después, Perséfone decide regresar al Inframundo porque sabe que Hades se encuentra en peligro. En el episodio 205, “Devotion”, rescata el cuerpo de un Hades sumergido en un sueño profundo, provocado por Kronos, quien quiere escapar de su encierro en el Tártaro. Sin embargo, Hades no reacciona, pues se encuentra muy malherido.

Kronos logra salir de su prisión y lo primero que quiere es deshacerse del dios Hades, pues es el único capaz de volver a aprisionarlo.

Ante el inminente ataque del titán, Perséfone sufre una nueva transformación corporal: sus ojos se enrojecen de ira y largas lianas brotan de su espalda (Smythe, 2022b). La diferencia fundamental con los cambios anteriores es que éstos los está controlando ella para protegerse a sí misma y a Hades, pues Kronos quiere utilizarla al igual que a Rea. En esta ocasión está consciente de sus poderes, pero la fuerza del titán la supera, así que decide consumir la granada, pues de esta forma podrá controlar al Tártaro y vencer a Kronos. Al comer la granada, desarrolla una nueva transfiguración titánica. Por un momento, su característico color rosa se pierde para dar paso a un gigantesco y luminoso ser que destaca en la oscuridad del Inframundo. Entonces retoma su tonalidad conceptual además de la de su nueva identidad: el color negro. De esta manera, su metamorfosis se ve completada, pues ya no es solamente Kore, sino que pasa a ser la reina del Inframundo. Buitrago Monroy y Fuentes Hernández (2022) han apuntado que “Rappaport [...] define el empoderamiento como ‘el poder que ejercen los individuos sobre sus propias vidas, a la vez que participan democráticamente en la vida y la comunidad’. En ese sentido, el empoderamiento como acto consciente del sujeto de su realidad, tanto individual y colectiva, les otorga un lugar o posición en la toma de decisiones sociales y de desarrollo personal” (40-41). Entonces, esta transformación titánica es una representación del empoderamiento de su corporalidad. Ella decide consumir la granada para proteger a sus seres queridos; es decir, accede a la transformación como un medio y herramienta para preservar la seguridad de otros. En el capítulo 206, “Bon appétit”, ejerce los nuevos poderes obtenidos gracias al cambio corpóreo que sufrió y puede tener una pelea en la que vence al titán.

Según Segato (2018), “la contra-pedagogía de la crueldad tendrá que ser una contra-pedagogía del poder y, por lo tanto, una contra-pedagogía del patriarcado [...] El patriarcado [...] es la primera pedagogía de poder y expropiación de valor” (15). Es así que la batalla en la que Perséfone sale victoriosa, gracias a la transformación corporal que sufrió, es la metáfora de la mujer contra el Estado primigenio, ese ser que sólo buscaba abusar de sus poderes para sus propios fines. Haberse empoderado corporalmente es un reflejo del “fortalecimiento de su autoestima y la apropiación de su identidad” (Chila Prada *et al.*, 2021: 70). Ahora puede usar sus poderes originales —como lanzar abejas, un símbolo de la naturaleza—, además de los que le otorga su

jurisdicción en el Inframundo, como otorgarle al Tártaro un cuerpo para que éste consuma a Kronos. Las transformaciones en las que ella perdía el control de su cuerpo por el trauma y la violencia han quedado atrás, pues es consciente de sus poderes y de lo que puede hacer con ellos.

Al perder esta imagen de fragilidad al hacerle frente al titán, y gracias a que tiene control consciente de sus poderes, la imagen de Perséfone se ve transformada. Ángela Sierra González (2015) distingue dos clases de heroínas en las tragedias de época clásica: “la abnegada y la rebelde. Las primeras [...] son mujeres emblemáticas que prestan servicios a su familia o a la comunidad, aunque ello signifique la renuncia a la vida. La rebelde [...] transgrede las normas sociales establecidas como reacción ante los disturbios que afectan a sus respectivos grupos familiares. Sus heroísmos son diferentes, oscilando entre la abnegación de sí mismas y su afirmación a ultranza” (12-13). Al comienzo de la narrativa gráfica, Kore parece ser una heroína abnegada, dispuesta a aceptar los mandatos de su madre al poner su vida al servicio de una comunidad, es decir, de las diosas de la eterna virginidad. Sin embargo, conforme van aconteciendo las transformaciones corporales, los límites entre heroína abnegada y rebelde se desdibujan. Los actos de ira la posicionan en una semántica de rebeldía; posteriormente logra controlar la corporalidad que le otorga la ira para proteger a sus seres amados. El tipo de heroína que representa es dual, al igual que toda su configuración como personaje.

### **Otra víctima de Apolo: la ninfa de las flores**

En el capítulo 171 de *Cuentos del Olimpo*, “Corre por tu vida [Parte VI]”, se relata la transformación de Dafne a causa de Apolo. Gracias a una flecha de Eros, ella puede percatarse de que el dios del sol violó a Perséfone; horrorizada le grita que va a revelar esta verdad ante todos. Al ver que no logra hacerla cambiar de parecer, Apolo decide que lo mejor para él es eliminarla. Según Segato (2018), “Las mujeres son y no son personas, porque realmente nuestra posición en la sociedad tiene ese carácter anfíbio. [...] En algunos momentos somos moneda de trueque, somos cosa, nuestro cuerpo es cosa, [...] la mujer está ahí, no es persona. Sin embargo, al mismo tiempo, también somos personas” (52-53). Resulta entonces que Dafne deja de ser un ser viviente a ojos del dios; deja de ser la sustituta de Perséfone para transformarse en una cosa: un

obstáculo en sus planes. Lo anterior la pone en peligro y, al momento en que ella se percata de esto, la narración cambia y se centra en sus pensamientos, que se muestran en un color rosa para que el lector pueda identificar que le pertenecen a ella: “Ay no... Me va a matar. Si logro regresar a la tierra sagrada de Démeter puedo hibernar, y él no podrá hacerme daño” (Smythe, 2022a).

Con la certeza de que no podrá sobrevivir al ataque de un dios, la ninfa de las flores decide transformar su cuerpo en un intento de supervivencia. Se presenta entonces una de las secuencias verticales más largas en donde se puede apreciar esta trágica transmutación. Que esta parte del capítulo cambie su narrador a primera persona, en voz de Dafne, no es gratuito: la narración en primera persona permite que el lector pueda sumergirse en todos los pensamientos de la ninfa ante la violencia latente. De esta manera, Apolo logra su cometido: silenciar a Dafne. Como apunta Molina Petit (2015), “el cuerpo no ha sido un tema filosófico tradicional como Dios, el alma o el mundo; más bien, lo corporal ha representado un problema en la búsqueda de técnicas precisas y eficaces para dominarlo o dirigirlo” (70). En la narrativa de la historia, el propósito inicial de Apolo era asesinar a la ninfa, pero con la modificación corporal que la obliga a hacer, logra dominarla bajo parámetros con los que él se encuentra cómodo.

## Conclusión

La narrativa gráfica es un medio de comunicación que permite a los autores expresar historias de una manera diferente sin utilizar únicamente herramientas verbales. Con el agregado de la ilustración, la comunicación se lleva a otro nivel. El formato innovador del webcómic permite que las historias lleguen con facilidad a lectores en todas partes del mundo. En *Cuentos del Olimpo* se encuentran narradas diferentes experiencias del yo que involucran traumas y violencia en el cuerpo. Por ejemplo, recordemos las cicatrices que reciben durante la Titanomaquia los seis traidores o la seducción de Hera y su posterior desmembramiento como venganza. Sin embargo, son las transformaciones corporales que sufre Perséfone las que se desarrollan extensamente para que el lector pueda ver el proceso y las razones que hay detrás de ellas.

En los ejemplos desarrollados en este artículo se ha dado a conocer que las metamorfosis femeninas suceden debido a que los cuerpos son víctimas de algún tipo de

violencia, en este caso sexual, política, bélica y moral. La corporalidad deja de importar debido a que ya no se les considera seres vivos y pasan a ser objetos que otorgan poder. Las transfiguraciones funcionan como un mecanismo natural de defensa ante el trauma, ya sea para protegerse o como una acción involuntaria o consciente. Esto sólo ocurre después de un proceso de apropiación. El análisis demuestra, gracias a los textos teóricos utilizados, que las transformaciones presentadas en *Cuentos del Olimpo* son metáforas y representaciones que se manifiestan ante diferentes tipos de violencia. El lector puede identificarse con las situaciones o alcanzar una catarsis debido a la reactualización del mito. Así, la realidad de la violencia en torno al cuerpo femenino queda expresada en las particularidades de la narrativa gráfica.

## Referencias bibliográficas

- BARTUAL PAREDES, Daniel. (2013). *Características y evolución del webcómic en Estados Unidos y en España*. (Tesis de máster, Universidad Politécnica de Valencia, España). Recuperado el 25 de julio 2022 de <https://riunet.upv.es/handle/10251/35320>.
- BERNABÉ, Alberto. (2018). “La cosmogonía de las *Metamorfosis* de Ovidio y las *Rapsodias órficas*”. *Emerita*, 86(2), 207-232. <https://doi.org/10.3989/emerita.2018.01.1721>.
- BUITRAGO MONROY, Lina María; FUENTES HERNÁNDEZ, Cristian Elías. (2022). *Cuerpos socioculturalmente contruidos: el empoderamiento corporal en la vulnerabilidad*. (Tesis de grado, Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá, Colombia). Recuperado el 10 de agosto 2022 de <http://hdl.handle.net/20.500.12209/17541>.
- CANTO NIETO, José Ramon del. (2007). “Las metamorfosis como género literario en la Antigüedad clásica y en los relatos de Kafka”. *Epos: Revista de Filología*, (23), 21-38. <https://doi.org/10.5944/epos.23.2007.10541>.
- CHEVALIER, Jean (con Alain Gheerbrant). (1986). *Diccionario de los símbolos*. Herder.
- CHILA PRADA, Ángela; BALLESTEROS BENAVIDES, July Tatiana; RODRÍGUEZ MONTILLA, Maryuri Katherine. (2021). *Empoderamiento corporal: exploración de un aporte de la Educación Física para las mujeres víctimas de violencia* (Tesis de grado, Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá, Colombia). Recuperado el 5 de agosto 2022 de <http://hdl.handle.net/20.500.12209/13369>.

- ESQUIVEL FLORES, Áurea Xaydé. (2019). *La (re)construcción del cuerpo y el discurso de las heroínas a través de la hiperviolencia en la narrativa gráfica posmoderna*. (Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, México). Recuperado el 1 de julio 2022 de <http://ri.ibero.mx/handle/ibero/2394>.
- FRANKEL, Jay B. (2008). “La teoría del trauma en Ferenczi”. *Revista de la Sociedad Argentina de Psicoanálisis*, (11-12), 249-247. <https://pesquisa.bvsalud.org/bivipsil/resource/es/psa-3082>.
- HAUKKA, Karariina. (2021). *Kerronnan täydentäminen värein: Lore Olympus – sarjakuvan värien käytön. Analyysi* [La narrativa de colores. El uso de los colores en la caricatura de Lore Olympus. Análisis] (Tesis de grado, Turku University of Applied Sciences, Finlandia). Recuperado de <https://www.theseus.fi/handle/10024/745917>.
- MOLINA PETIT, Cristina. (2015). “La construcción del cuerpo femenino como victimizable y su necesaria reconstrucción frente a la violencia machista”. *Investigaciones Feministas*, 6, 69-84. [https://doi.org/10.5209/rev\\_INFE.2015.v6.51380](https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2015.v6.51380).
- ORTIZ CRUZ, Laura Camila; RIVERA CASTILLO, Valentina; PARDO FERNÁNDEZ, Luisa Fernanda; FAJARDO HOYOS, Nilsa Eugenia. (2021). “El cuerpo de la mujer como territorio de violencia”. *Justicia y Derecho*, 9, 26-35.
- SÁNCHEZ BARRAGÁN, Ernesto Gabriel. (2015). “Atalanta o la libertad. Un análisis sobre las fuentes del mito de la heroína”. En Víctor Hugo Méndez Aguirre y Martha Patricia Irigoyen Troconis (Eds.), *Mujeres en Grecia y Roma y su trascendencia: diosas, heroínas y esposas* (pp.75-121). Universidad Nacional Autónoma de México.
- SEGATO, Rita. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.
- SIERRA GONZÁLEZ, Angela. (2015). “Memoria y olvido, una idea sobre el heroísmo de las mujeres”. En Víctor Hugo Méndez Aguirre y Martha Patricia Irigoyen Troconis (Eds.), *Mujeres en Grecia y Roma y su trascendencia: diosas, heroínas y esposas* (pp. 123-152). Universidad Nacional Autónoma de México.
- SMYTHE, Rachel. (2020a, 11 de enero). “Episodio 22: Un lobo en el gallinero (parte 1)”. *Cuentos del Olimpo*. Webtoon Line. [https://www.webtoons.com/es/romance/lore-olympus/ep-022/viewer?title\\_no=1725&episode\\_no=23](https://www.webtoons.com/es/romance/lore-olympus/ep-022/viewer?title_no=1725&episode_no=23). (Obra publicada originalmente en inglés el 21 de julio de 2018)
- SMYTHE, Rachel. (2020b, 18 de enero). “Episodio 24: Un lobo en el gallinero (parte 3)”. *Cuentos del Olimpo*. Webtoon Line. <https://www.webtoons.com/es/romance/lore-olympus/>

- ep-024/viewer?title\_no=1725&episode\_no=25. (Obra publicada originalmente en inglés el 4 de agosto de 2018)
- SMYTHE, Rachel. (2020c, 10 de febrero). “Episodio 31: Un premio por ser un idiota”. *Cuentos del Olimpo*. Webtoon Line. [https://www.webtoons.com/es/romance/lore-olympus/ep-031/viewer?title\\_no=1725&episode\\_no=32](https://www.webtoons.com/es/romance/lore-olympus/ep-031/viewer?title_no=1725&episode_no=32). (Obra publicada originalmente en inglés el 29 de septiembre de 2018)
- SMYTHE, Rachel. (2020d, 1 de agosto). “Episodio 66: Aquí”. *Cuentos del Olimpo*. Webtoon Line. [https://www.webtoons.com/es/romance/lore-olympus/ep-066/viewer?title\\_no=1725&episode\\_no=67](https://www.webtoons.com/es/romance/lore-olympus/ep-066/viewer?title_no=1725&episode_no=67). (Obra publicada originalmente en inglés el 6 de julio de 2019)
- SMYTHE, Rachel. (2021a, 13 de marzo). “Episodio 98: No soy tu diosa olímpica”. *Cuentos del Olimpo*. Webtoon Line. [https://www.webtoons.com/es/romance/lore-olympus/ep-098/viewer?title\\_no=1725&episode\\_no=99](https://www.webtoons.com/es/romance/lore-olympus/ep-098/viewer?title_no=1725&episode_no=99). (Obra publicada originalmente en inglés el 15 de febrero de 2020)
- SMYTHE, Rachel. (2021b, 10 de julio). “Episodio 115: La portadora de la muerte”. *Cuentos del Olimpo*. Webtoon Line. [https://www.webtoons.com/es/romance/lore-olympus/ep-115-final-de-t1/viewer?title\\_no=1725&episode\\_no=116](https://www.webtoons.com/es/romance/lore-olympus/ep-115-final-de-t1/viewer?title_no=1725&episode_no=116). (Obra publicada originalmente en inglés el 13 de junio de 2020)
- SMYTHE, Rachel. (2021c, 23 de octubre). “Episodio 129: Demasiado grande [parte 2]”. *Cuentos del Olimpo*. Webtoon Line. [https://www.webtoons.com/es/romance/lore-olympus/t2-ep-129/viewer?title\\_no=1725&episode\\_no=131](https://www.webtoons.com/es/romance/lore-olympus/t2-ep-129/viewer?title_no=1725&episode_no=131). (Obra publicada originalmente en inglés el 31 de octubre de 2020)
- SMYTHE, Rachel. (2021d, 13 de noviembre). “Episodio 132: Pañuelo”. *Cuentos del Olimpo*. Webtoon Line. [https://www.webtoons.com/es/romance/lore-olympus/t2-ep-132/viewer?title\\_no=1725&episode\\_no=134](https://www.webtoons.com/es/romance/lore-olympus/t2-ep-132/viewer?title_no=1725&episode_no=134). (Obra publicada originalmente en inglés el 21 de noviembre de 2020)
- SMYTHE, Rachel. (2022a, 13 de agosto). “Episodio 171: Corre por tu vida [Parte VI]”. *Cuentos del Olimpo*. Webtoon Line. [https://www.webtoons.com/es/romance/lore-olympus/t2-ep-171/viewer?title\\_no=1725&episode\\_no=173](https://www.webtoons.com/es/romance/lore-olympus/t2-ep-171/viewer?title_no=1725&episode_no=173). (Obra publicada originalmente en inglés el 24 de septiembre de 2021)
- SMYTHE, Rachel. (2022b, 30 de julio). “Episode 205: Devotion”. *Lore Olympus*. Webtoon Line. [https://www.webtoons.com/en/romance/lore-olympus/s2-episode-205/viewer?title\\_no=1320&episode\\_no=210](https://www.webtoons.com/en/romance/lore-olympus/s2-episode-205/viewer?title_no=1320&episode_no=210).

“ALL WATER HAS PERFECT MEMORY”:  
DESLICES Y DISONANCIAS EN *WAKE* DE REBECCA HALL

“ALL WATER HAS PERFECT MEMORY”:  
SLIPPAGE AND DISSONANCE IN REBECCA HALL’S *WAKE*

**Odette de Siena CORTÉS LONDON**

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: [odettecortes@filos.unam.mx](mailto:odettecortes@filos.unam.mx)

**Resumen**

Agobiada por la eliminación de las historias de esclavos en Estados Unidos, Rebecca Hall propone una contranarrativa desde el formato del cómic para intervenir los registros oficiales en un acto de historiografía restaurativa en su narrativa gráfica *Wake: The Hidden History of Women-led Slave Revolts* (2021), ilustrada por Hugo Martínez. En este artículo propongo examinar dos aspectos que articulan la hibridación entre la autobiografía, la imaginación histórica y la historia oficial en el relato de Hall. Por un lado, estudio las disonancias entre texto e imagen como una forma de presentar dos versiones de la historia de forma simultánea. Por otro, planteo que los deslices que llevan de la ocularización del yo hacia la imaginación histórica transforman a Hall en un testigo de la historia mientras le dan una oportunidad de crear una contranarrativa restaurativa. Por medio de estos recursos, Hall elude los límites del archivo histórico para otorgarle materialidad a historias escritas en agua, pues la yuxtaposición entre el lenguaje literal, presente en la palabra escrita, y el lenguaje figurativo, en la ilustración, hacen de la narrativa gráfica un sitio

**Abstract**

Haunted by the erasure of the slave experience in the United States, Rebecca Hall poses a counter-narrative from a comic-book format to disrupt official records in an act of restorative historical justice in her graphic narrative *Wake: The Hidden History of Women-led Slave Revolts* (2021), illustrated by Hugo Martínez. In this article, I propose a way to examine two aspects that structure a hybrid space between autobiography, historical imagination, and official records in Hall’s narrative. On the one hand, I place a close lens on the dissonance between image and text as a means to feature two versions of history simultaneously. On the other hand, I propose that the slippage between self-ocularization and historical imagination makes a historical witness out of Hall while creating an opportunity for her to craft a restorative counter-narrative. Through these resources, Hall evades the limits imposed by historical archives, as she grants tangibility to stories written on water since the juxtaposition between literal language, found in the written word, and figurative language, expressed through illustrations, make her graphic narrative a site of memory where the

de memoria en donde la autora confronta y cuestiona la historia “oficial” mientras imagina los vacíos históricos como parte de un acto restaurativo.

author challenges and questions an “official” history while envisioning gaps in history as part of a restorative act.

**Palabras clave:** *Análisis del discurso multimodal, Postcolonialismo en la literatura, Historia de Estados Unidos, Novelas gráficas, Memoria colectiva*

**Keywords:** *Multimodal discourse analysis, Postcolonialism in literature, United States history, Graphic novels, Collective memory*

Mucho se ha escrito sobre la forma en la que los diferentes tipos de imagen-texto proporcionan maneras de entender temas como el trauma, la memoria (personal y colectiva) y la historia. La riqueza del medio abre paso a una diversidad de formas de estudio para estos temas. Es importante mencionar que en ocasiones estas ópticas están polarizadas, pues, por un lado, en la crítica llega a predominar el énfasis por la cualidad literaria de obras como *Maus* (1980-1991) de Art Spiegelman y *Persépolis* (2000) de Marjane Satrapi, productos de un solo autor, y por otro se llega a exaltar la cualidad cinematográfica de obras como *Kingdom Come* (1996) de Mark Weid, Alex Ross y Todd Klein, un esfuerzo colaborativo relegado al cómic comercial. Más allá de estos polos, literario y comercial, que rigen las categorías del medio, el estudio del cómic se enriquece cuando se presta atención a su valor narrativo bajo una lente en donde lo visual coexiste a la par de lo escrito en la construcción de universos diegéticos de imagen-texto. Aquí los márgenes narrativos abarcan desde el macrocosmos de la página hasta el microcosmos de la viñeta para contar una historia en capas. Por una parte, este medio aprovecha los saltos temporales que proveen las viñetas e intercuadros en la disposición de la página en un acto de materialización ya que los recuadros llegan a simular el proceso fragmentado de la recuperación de la memoria, ya sea ésta personal o histórica, mientras favorecen una interpretación subjetiva (Hirsch, 2011; Jones, 2015; Pérez García, 2016; Whaley, 2016). Por otra parte, su estructura ilustra una variedad de relaciones entre la imagen y el texto en el nivel interno de la viñeta, pues en ocasiones la disonancia entre las partes permite contar dos versiones de la historia simultáneamente. Aunque a veces el texto y la imagen pueden estar en armonía, la disonancia problematiza las formas en las que diversos autores se relacionan con el pasado.

Éste es el caso de *Wake: The Hidden Story of Women-led Slave Revolts* (2021), escrito por Rebeca Hall e ilustrado por Hugo Martínez, una narrativa gráfica que combina la experiencia de Hall como historiadora afroamericana con el pasado de Estados Unidos durante el siglo XVIII para elaborar una crítica hacia las prácticas historiográficas que han borrado a ciertos sujetos de la memoria colectiva. La estructura de la imagen-texto introduce una nueva forma de problematizar la relación entre el individuo, la historia y el proyecto de nación por medio de deslices y disonancias que sobreponen distintas interpretaciones de los hechos históricos. Desde el pasado, Hall confronta los documentos oficiales con su lectura entre líneas para volverse testigo mientras recupera la historia de las mujeres negras en las rebeliones del siglo XVIII; desde el presente, la autobiografía, una crónica del proceso de investigación de Hall, sirve para concientizar al público sobre las repercusiones que ha tenido la historiografía en la vida personal y académica de la autora. De esta manera, su búsqueda personal crea un espacio para imaginar un pasado restaurativo. Así, la estructura de la narrativa gráfica articula una contranarrativa que interviene la historia oficial desde un lugar híbrido.

En este artículo propongo leer *Wake* como una narrativa gráfica que conecta al pasado con el presente a través de disonancias entre el texto y la imagen, además de deslices en la focalización que problematizan la relación entre la historia oficial, la historia sumergida y la autobiográfica como un tipo de contranarrativa reparativa. Primero presento un enfoque crítico sobre la narrativa gráfica y su capacidad para intervenir la historia; complemento esto con una introducción a las gramáticas visuales relevantes para mi estudio, pues me interesa ver cómo se construye una narrativa desde la fragmentación y la descoyuntura de historias borradas. Después paso a estudiar la manera en que la autobiografía, junto con la ilustración, produce una herramienta crítica que introduce nuevas formas de cuestionar las prácticas historiográficas que han borrado a ciertos sujetos de la historia a la vez que ignoran las repercusiones que éstas han tenido en el presente. Una vez establecido el puente entre el presente de la autora y el pasado que la atormenta, paso a emplear las gramáticas visuales para entender la disonancia entre el lenguaje literal presente en la escritura y el lenguaje figurativo de las metáforas visuales y, así, explorar cómo la narrativa gráfica se convierte en un sitio de “imaginación histórica” (Hall, 2021). Por último, indago en la forma en la que los deslices en la focalización intervienen la historia oficial para proponer una contranarrativa reparativa que le permite a la autora entender su presente como

historiadora y mujer afroamericana en los Estados Unidos contemporáneos a través de su papel como testigo del pasado.

### ***Wake*: la narrativa gráfica y sus gramáticas visuales**

En el marco de los diferentes tipos de imagen-texto, *Wake* mezcla la autobiografía con la historiografía para entender el presente a través del pasado o, más bien, a través de los silencios y ausencias de mujeres negras en los registros “oficiales” de la historia. En lugar de sólo presentar los resultados de su investigación en un formato puramente académico, Hall opta por contar la historia desde su experiencia personal como historiadora en busca de las mujeres que fueron desplazadas, borradas y silenciadas en la época colonial de Estados Unidos. La decisión de contar esta historia desde la narrativa gráfica y no solamente desde la escritura introduce nuevas tensiones en la forma en que la autora se relaciona con su objeto de estudio:

Graphic narrative is a powerful medium that allows me to accomplish what I couldn't in any other format. The use of text and images in a complex back-and-forth relationship allowed me to put the past right up against the present, which was crucial for this book. It also allowed me to make this story more accessible while keeping its complexity [...]. The graphic narrative format is a powerful methodology for portraying what I call the “shape of absence”. (Hall, 2021: s. p.)

En este contexto, la narrativa gráfica introduce una serie de estructuras que no sólo confrontan el pasado con el presente en un vaivén entre viñetas, sino que también se presentan como una herramienta crítica que reimagina la historia a través de la visualización de corporalidades, un acto que se extiende hasta el presente de la autora. Por lo tanto, la narrativa gráfica es el medio que Hall usa para problematizar diferentes aspectos de la historia desde un mismo espacio.

El término narrativa gráfica, *graphic narrative*, en ocasiones se usa para describir cómics que cuentan con una extensión similar a la de un libro, pero más allá de esta característica este tipo de narrativas se presentan como una forma de materializar la

memoria a partir de una mezcla entre la autobiografía, la historia y la ficción según la interpretación de Hillary Chute (2010):

even as [graphic narratives] deliberately place stress on official histories and traditional modes of transmitting history, they are deeply invested in their own accuracy and historicity. They are texts that either claim nonfiction status or choose, as Lynda Barry's invented term "autobifictionalography" well indicates, to reject the categories of nonfiction and fiction altogether in their self-representational storylines. (3)

La narrativa gráfica enfatiza la importancia de intervenir la historia oficial para introducir contralecturas que utilizan la experiencia individual como punto de partida para acceder al pasado. La hibridación de los diferentes componentes establece un espacio crítico en donde el texto y la imagen abren paso para enfrentar diferentes versiones de la historia. Según Chute (2010), "graphic narrative establishes [...] an expanded idiom of witness, a manner of testifying that sets a visual language in motion with and against the verbal in order to embody individual and collective experience, to put contingent selves and histories into form" (3-4). Hall adapta la figura del testigo a su realidad, pues, como historiadora, ella tiene la capacidad de juntar los fragmentos, leer entre líneas e imaginar una historia que ha sido escrita en agua. Así, la narrativa gráfica otorga la posibilidad de darle una corporalidad a la historia y la experiencia personal, dos características importantes para reconfigurar la ausencia de las mujeres negras en la historia de su país.

En este caso, la intervención de la historia oficial a través de la narrativa gráfica es importante ya que Hall crea oportunidades para indagar sobre los sucesos históricos mientras dialoga con los documentos que han elidido a estas mujeres de sus páginas porque se les consideraba insignificantes; su existencia, por lo tanto, ha sido borrada de la memoria colectiva a pesar de que las repercusiones de sus actos mantienen su relevancia en el presente. La autora, desde su formación como historiadora, critica severamente la imposibilidad de contar la historia de las comunidades afroamericanas de manera lineal, pues sus historias han sido relegadas al olvido, trasapeladas y fragmentadas. Las repercusiones de esta violencia epistémica están presentes de manera similar en lo que Derek Walcott (1992) nombró la "amnesia

histórica” dispersa a lo largo de la experiencia de la diáspora africana en un tipo de desconocimiento del pasado que se caracteriza por la incapacidad de recobrar los detalles de la historia. De este modo, la narrativa gráfica tiene la capacidad de juntar los pedazos de una historia fracturada por medio del cómic para hilar la ausencia de personajes y los deslices entre la realidad y la imaginación con las disonancias entre texto e imagen para estructurar una contranarrativa desde la imaginación histórica.

Los cómics tienen la capacidad de entretrejer la memoria personal y colectiva para instaurar otras formas de matizar la historia, pues se sitúan en un espacio híbrido donde las diferencias entre lo real, lo oficial y lo imaginado se desdibujan en una narrativa que le da una cualidad material al trauma histórico. Según Chute (2010), “Images in comics appear in fragments, just as they do in actual recollection; this fragmentation, in particular, is a prominent feature of traumatic memory. The art of crafting words and pictures together into a narrative punctuated by pause and absence, as in comics, also mimics the procedure of memory” (4). Aunque en este caso la autora se refiere a la memoria personal y su relación con el trauma, cuando se trata de una amnesia histórica causada por la violencia epistémica esta concepción de la articulación de la memoria cuenta con rasgos similares que señalan la incapacidad de sostener una narrativa lineal ante la ausencia de información en archivos. El trauma causado por los prejuicios de aquellos que escribieron la historia e hicieron que la presencia de los esclavos fuera relegada al olvido puede articularse por medio de una mezcla entre imagen y texto en una propuesta alternativa.

Como medio narrativo, el cómic, en sus diferentes versiones y extensiones, aprovecha la disposición de la página para materializar memorias complicadas que se entraman a través de recursos visuales y escritos. Hirsch (2011) señala que “the spatiality of memory mapped onto its temporality, its visual combined with its verbal dimension, makes memory, as W.J.T. Mitchell suggests, in itself an ‘imagetext, a double-coded system of mental storage and retrieval.’ Images and narratives thus constitute its instruments and its very medium, extending well into subsequent generations” (22). Desde una perspectiva más técnica de la forma, Sánchez Villegas (2016) sugiere que “la articulación de las viñetas implica una modificación de los canales, esos espacios en blanco que separan y sostienen las viñetas, y que en ocasiones funcionan como marcadores de elipsis. Los canales condicionan los ritmos de lectura y recorridos espaciales de la mirada” (49). Este argumento es similar al de Jones (2015):

“the author also utilizes the gutters, the visually empty spaces, to pace the narrative flow and add meaning and drama to the text” (6). De esta manera, la materialización de la memoria y las complicaciones que la segmentan en el cómic se pueden traducir a la relación entre viñetas e intercuadros (canales, para Sánchez Villegas) en un primer nivel de la gramática visual del relato. El doble proceso de almacenamiento y recuperación (en el caso de Hall, reimaginación) propone una alternativa para expresar la relación entre el yo autobiográfico y los matices de la historia que articulan la realidad.

En otro nivel el cómic tiene la capacidad de hacer deslices entre la focalización, la mirada del testigo (Beristáin, 1995: 359) y la ocularización, entendida como la perspectiva de un personaje en el universo diegético (Sánchez Villegas, 2016: 50). El deslizamiento hace que Hall sea testigo, personaje y autora de la imaginación histórica en una misma página. En *Wake*, el relato autobiográfico funciona como una introducción a las problemáticas de cómo hacemos memoria. La ocularización nos lleva de la mano en la búsqueda de las historias elididas; en este proceso el desliz ocurre cuando Hall emplea su imaginación histórica para ser testigo de lo que pudo haber ocurrido en los espacios ausentes de la historia oficial. De este modo, la ocularización se transforma en una focalización que emplea un lenguaje figurativo desde la dimensión visual, en donde imagina las corporalidades y voces en ausencia. Los deslices entre la focalización y la ocularización entrelazan las diferentes dimensiones de la memoria personal con la colectiva para así entretejer un tipo de posmemoria desde un lugar híbrido.

Como parte de la discusión sobre la capacidad que tiene el cómic para representar el trauma, el concepto de *posmemoria* de Marianne Hirsch se distingue, pues indaga sobre la hibridez que está presente en este tipo de materialización cuando se mezcla lo individual con lo colectivo, lo sagrado con lo profano, y lo inmutable de la historia oficial con la movilidad de la experiencia personal (Hirsch, 2011: 22). De este modo, el cómic tiene la capacidad de convertirse en un sitio de contranarrativas críticas desde su trato singular en la construcción de la memoria:

Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation [...]. Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives

that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. (Hirsh, 2011: 22)

La hibridez de este concepto funciona bien para la obra de Hall ya que las ausencias en la historia oficial tienen la posibilidad de reimaginarse a través de la imagen que cuestiona mientras propone una nueva interpretación de los hechos históricos. Así, la disposición de la página con sus deslices y disonancias llega a hilar los fragmentos para crear una alternativa histórica desde un presente amnésico en donde la autora emplea la dimensión personal como un puente hacia la memoria colectiva.

Para terminar con la gramática visual, el último término que empleo es la *disonancia*, que uso para describir la disyuntiva entre el texto y la imagen en las viñetas. En el caso de Hall, este recurso se emplea constantemente para presentar dos versiones diferentes de la historia de forma simultánea. Por un lado, el texto es una herramienta de control que se relaciona con la historia oficial que borró y desplazó a los sujetos esclavizados fuera de la memoria colectiva. La misma Hall utiliza la palabra escrita en su papel como historiadora, pero su escritura por sí sola es incapaz de desestabilizar del todo la armonía de la historia oficial. Por otro lado, las disonancias en la imagen habitan en un lenguaje figurativo que expresa un modo subjuntivo capaz de imaginar la historia desde la memoria del agua, la voz viva y las corporalidades desplazadas. Pienso que las disonancias son unas de las herramientas narrativas más enriquecedoras para intervenir la historia, pues dismantelan la jerarquía entre la palabra escrita y otras formas de transmisión para plantear una relación entre pares. Así, la imagen construida a partir de metáforas e hipérboles se convierte en un elemento importante para articular la posmemoria.

Por último, antes de pasar al análisis de la obra me interesa introducir la perspectiva en contrapunto de los estudios poscoloniales en el cómic, pues en éstos se hace hincapié en el uso de las diversas estructuras para articular contranarrativas, las cuales veo presentes en la escritura de Hall y la ilustración de Martínez. Por un lado, Jones (2015: 17) enfatiza que hay ciertas formas de contar una narrativa que favorecen una lectura occidental. En el caso del cómic comercial, esta mirada occidental se introduce a través de la cualidad colaborativa del medio, pues además del escritor las publicaciones cuentan con la presencia de ilustradores, entintadores, coloristas y

editores que filtran o norman la narrativa. El argumento de Jones aboga por un cómic unilateral en donde el control de la narrativa está en las manos del escritor para garantizar un tipo de autenticidad en la narración:

The closest form of representation to lived experience is the representation of self. Stories told and images created about the self give the author's or artist's perspective on his or her own life and experience. When the representation is filtered through the lens of someone else, the fidelity to the original experience is less certain. The farther the author or artist [...] is from the lived experience, the greater the possibility of misinterpretation. I theorize three layers of representation that move from least to most likely to end in misrepresentation: representation of self, representation of imagined self, and representation of self-and-other. (Jones, 2015: 14-15)

En particular el protagonismo de la autobiografía en la narrativa gráfica se caracteriza por la forma en la que se materializa la memoria a partir de la experiencia personal. Ahora, en este caso, Hall recurre a la ilustración de Martínez para traducir su experiencia en imágenes. En entrevistas ambos señalan que su colaboración se ejecutó con sumo cuidado para evitar sesgos en la experiencia que busca retratar Hall:

I think there are some artists who are able to use... have this whole vision in their head and they lay it out. This is a much more complicated process [...] we were working simultaneously. Rebecca was writing while I was illustrating and it was all kind of piecemeal where Rebecca finished the prologue and chapter one and I started doing that, and then she would... like chapter five and then I would start doing that [...] I wasn't illustrating in its complete sense, but I was doing storyboards and then we'd put that together jumping back and forth. We had to work together to string it together. There are plenty of times when I was struggling with how to depict something in the story and... there was one that I think we re-did like five times. (C-SPAN, 2021: 16:38-17:48)

En este caso particular, *Wake* es una narrativa gráfica colaborativa que adquiere otro nivel de hibridez con la inclusión del dibujo de Martínez, quien traduce la

corporalidad, la afectividad y la experiencia personal de Hall al campo de lo visual. Martínez también propone formas creativas que interrumpen una lectura puramente occidental de la imagen, como mostraré más adelante. De este modo, el aspecto colaborativo se convierte en otra forma de proponer alternativas en la intervención de la historia, aunque en otro estudio valdría la pena explorar las secuencias en la imaginación histórica bajo la lente del orientalismo y lo poscolonial para ver si éstas consiguen escapar del todo de la lente occidental.

Por otro lado, Deborah Elizabeth Whaley (2016) presenta un estudio sobre el papel que han jugado las mujeres africanas y afroamericanas en la historia de Estados Unidos:

Black women in comics constitute a mixture of national agendas: they are part of the US national machine, and they question and undermine that apparatus for politically progressive ends; they may also purport to have a “homeland,” and claim a Black or African nationalism in opposition to US nation making. As national subjects involved in nation making, Black female characters may choreograph social relations and political operations on a smaller scale to, in the words of comic book character Martha Washington, “weave the fabric of a new world—and a new society”. (16-17)

Este tema es de particular interés para Hall, quien, como historiadora, también muestra una preocupación por la importancia de estas mujeres en las rebeliones de esclavos y, eventualmente, en la construcción de la identidad de la nación. Hall propone una interpretación alternativa para las historias de las mujeres desplazadas de la historia oficial —hipervisibles, pero al mismo tiempo borradas— a partir de la imaginación de corporalidades que llenan los vacíos a través de la imagen. *Wake* también se aproxima de forma crítica a los procesos de “nation making” que han contribuido a la violencia epistémica en Estados Unidos a partir de una contranarrativa que introduce la memoria colectiva desde las fisuras creadas por la investigación de Hall. De esta forma, propongo que los deslices y disonancias en la narrativa gráfica se convierten en métodos para expresar estos dos ejes que pretenden intervenir los relatos oficiales desde el medio no oficial del cómic, que busca alejarse de los métodos totalmente occidentales de narrativa mientras problematiza la manera en la que la otredad se ha utilizado en la construcción de la nación.

## El nexa autobiográfico y la imaginación histórica

En *Wake*, la autobiografía está intrínsecamente ligada a la posmemoria que se construye, por un lado, a través de la imaginación histórica, plasmada en imágenes de metáforas acuíferas y oníricas, y, por el otro, de la corporalidad de la autora, cuya función en la historia no sólo es ser la narradora que dirige la focalización y la ocularización de las viñetas, sino que también ejerce el papel de puente que facilita la convivencia de distintas versiones de la historia en una misma página. Al introducir su corporalidad a la narrativa gráfica, Hall propone utilizar su investigación académica como una herramienta crítica para evaluar las prácticas historiográficas mientras atestigua y recrea el pasado. La importancia del aspecto autobiográfico permea a lo largo de toda la obra, pues es un constante recordatorio de la manera en la que el presente y el pasado habitan en un mismo cuerpo; así, el solapamiento temporal se normaliza como una forma narrativa para comprender el mundo de Hall.

Desde el título de la obra, *Wake*, Hall introduce un nexa autobiográfico por medio de las diferentes formas de interpretar su significado. Su cuerpo y experiencia toman la palabra y la resignifican a lo largo de la obra para ilustrar las permutaciones en la relación de la autora con su presente y el pasado. Sin otras palabras que la rodeen, *wake* adquiere maleabilidad al poderse interpretar de varias maneras. En un inicio carente de referentes visuales, el título podría interpretarse como 1) el verbo imperativo *wake* que ordena a alguien despertar o entrar en conciencia; 2) el verbo transitivo que indica la acción de despertar, suscitar a la acción o despertar interés; 3) el sustantivo que remite a un velorio; 4) la noción de estar despierto o consciente (en especial en lenguaje coloquial), y 5) para hablar de la estela que deja un barco en el agua. Propongo que estas interpretaciones adquieren significado en la narrativa gráfica ya que pueden ilustrar la fluidez que busca expresar Hall a partir de la importancia de la dimensión autobiográfica en su narrativa como clave para descifrar la relación entre el presente y el pasado desde lo personal.

Encuentro algunas de las primeras definiciones del título en el prólogo, donde las imágenes combinan el pasado y el presente con el yo autobiográfico en una secuencia onírica de metáforas marinas que articulan el deslizamiento entre el yo, la historia y su relevancia para repensar la forma en la que creamos una memoria colectiva. En la primera página (Figura 1, izquierda) existe un reposicionamiento de

la historia desplazada, la cual se presenta a partir de un desfase en el patrón de lectura occidental, que normalmente sigue una secuencia en forma de z. Aquí la lectura inicia en el rincón superior derecho y se expande hacia la izquierda. Las viñetas, en una secuencia de momento a momento, centran a la figura de la mujer africana que previamente había quedado desplazada a los bordes de la historia oficial; este acto le otorga protagonismo. En esta misma secuencia el agua se presenta como un motivo que conecta el pasado al presente y la realidad con la imaginación histórica en el sueño, pues es el puente que utiliza la ancestral para llegar a Hall. La no definición de la palabra escrita se materializa en las acciones que arrastran a Hall fuera del ensueño, un acto que enfatiza el uso del imperativo de *wake*; sin embargo, en la siguiente página (Fig. 1, derecha), la palabra se vuelve a resignificar. Una vez que Hall despierta y declara, “I am a historian. And I am haunted”, el título se refiere simultáneamente al

**Figura 1**

*Primera y segunda página del prólogo*



*Fuente:* Hall (2021: s. p.)

despertar y al entrar en conciencia. A partir de este instante en la narración, Hall se convierte en nuestra guía, pues su experiencia ata el pasado al presente, así como la dimensión afectiva a la historia.

Como sugiere Pich-Ponce (2018), “Tanto la novela gráfica autobiográfica como el cómic-reportaje son efectivos por el poder de impacto que tienen las imágenes, pero también por el punto de vista subjetivo que se adopta, puesto que permiten al creador aparecer como personaje, facilitando de esta manera la transmisión no sólo de la acción y de la información, sino también de las emociones” (86). El impacto de la corporalidad autoral y sus respuestas afectivas hacia su investigación histórica son una guía que nos lleva de la mano a la vez que le da una cara al trauma de la amnesia histórica. Su yo en la narrativa gráfica funciona de forma similar a la imaginación histórica, pues ambas materializaciones de cuerpos femeninos forman parte del despertar de la conciencia histórica que genera la lectura de *Wake*.

La página que abre el siguiente capítulo ilustra la reubicación de la mirada, pues ahora se posiciona la autora en el centro de la imagen. La disonancia entre el lenguaje literal de la palabra, ubicada en el contexto de la ciudad de Nueva York en 1999, contrasta con la imagen que ilustra una relación desequilibrada entre el presente de Estados Unidos y su pasado escrito en agua (Figura 2). En esta viñeta el cuerpo de Hall funciona como un ancla que conecta las dos versiones de Estados Unidos y nos introduce al proceso de recuperación de la historia esclavista que ayudó a construir el país. La investigación de Hall nos ayuda a cobrar conciencia de rastros de historias que no han podido ser contadas, pero que ahora se materializan en la imaginación histórica que se imbrica con el presente.

La intervención de la historia oficial desde una dimensión autobiográfica juega de forma creativa con la disposición de viñetas e intercuadros en la página para introducir una contranarrativa sobrepuesta. Para Mehta y Mukherji (2015), este proceso marca el inicio de una problematización más profunda: “postcolonial textualities, therefore, enter colonial discourse deconstructively, inhabiting its ambiguities and fissures, and thus initiate a ‘persistent questioning of the frame, which at one level, is the space of representation, and at another level, the frame of Western modernity itself’” (2). En el caso de Hall, la efimeridad del agua como sitio de memoria establece un espacio ambiguo en la narración, en donde la historia elidida está presente como un palimpsesto acuífero que irrumpe en el discurso oficial.

Figura 2  
*Inicio del capítulo 1*



Fuente: Hall (2021: s. p.)

Ahora, el palimpsesto que introduce la dimensión ilustrada en la historia cuenta con una gramática visual que emplea lenguaje figurativo como herramienta para introducir una contrahistoria reparativa. En su estudio sobre la novela gráfica española, Francesca Crippa (2014), argumenta lo siguiente:

Esta misma condición se manifestaría en muchas de las obras contemporáneas dedicadas a la rememoración de eventos traumáticos, no sólo en ámbito literario sino también cinematográfico. En ellas, en efecto, los autores vuelven a meditar sobre la cuestión de los vínculos que existen entre presente y pasado, pero se sirven de la creación artística con la finalidad que ya no es la de reconstruir objetivamente el curso de la historia. Al contrario, vuelven a interpretarla desde perspectivas originales, proporcionando a los lectores nuevas herramientas críticas útiles para individuar, descifrar y asimilar las consecuencias de los traumas del pasado aún vivos en la actualidad. (146)

Aunque Crippa se refiere en gran medida al cómic español, pienso que partes de su argumento resuenan con la forma en la que Hall interpreta el vínculo entre el pasado y su presente. El trauma histórico, que se ha descartado al territorio de la ausencia y el olvido, repercute en el presente que habita la autora. La reconstrucción de los hechos de forma creativa a través de un lenguaje visual y figurativo le da la oportunidad de proponer una alternativa para lidiar con el trauma que se le ha enseñado a olvidar. De esta manera, las disonancias que surgen a partir de su interpelación a la historia utilizan su cuerpo y experiencia para iniciar su proceso de materialización.

### **La disonancia como vehículo de imaginación histórica**

En *Wake*, el trabajo académico es intervenido por imágenes que representan, más que la realidad, los sentimientos de frustración, enojo y desaliento que afectan a la autora mientras indaga en los documentos oficiales. Es aquí en donde ella encuentra fisuras para introducir a los sujetos que olvidó la historia. Fragmentadas, las historias de las mujeres africanas y afroamericanas del siglo XVIII son casi imposibles de rastrear, como ilustra la secuencia en la Figura 3. La ocularización sobre la investigación de

Hall paulatinamente se transforma en una introducción a la imaginación histórica del testigo que intenta reconstruir los fragmentos. Esta secuencia sobre la investigación de la rebelión de esclavos en Nueva York en 1712 arroja dos fragmentos: una lista de nombres —“Sarah / Abigail / Lily / Amba” (Hall, 2021: s. p.)— y un reporte del testimonio de una de estas mujeres: “Having nothing to say for herself than what she had previously said [...]” (Hall, 2021: s. p.). Ambos están cargados de desinterés por

Figura 3

Secuencia de investigación en archivo 1



Fuente: Hall (2021: s. p.)

preservar la identidad y memoria de las personas involucradas en la rebelión. Ante esta pequeña prueba de existencia, la autora muestra curiosidad: “Who were these women?” (Hall, 2021: s. p.); sin embargo, el registro histórico carece de respuestas, de modo que la ilustración expande el horizonte de la secuencia y llena las ausencias.

Por un lado, las primeras viñetas están en un tipo de armonía con el texto, pues retratan de momento a momento el proceso de investigación. No obstante, los intercuadros estrechos acortan el respiro entre cada escena, acelerando el ritmo de la lectura; más bien la transición ayuda a emitir una sensación de aglomeración de información que se acentúa por medio de un acercamiento forzado al documento oficial. Por otro lado, la introducción de la disonancia entre texto e imagen comienza cuando el rastro vacío de las mujeres en el archivo se transforma en siluetas (colores sólidos que sobresalen en la estética de la obra) que buscan darle corporalidad a los dos fragmentos del archivo histórico. Esta materialización rebasa los límites del recuadro establecidos por el documento oficial a la vez que se presenta como un preámbulo a la imaginación histórica que va a ir más allá de los límites del registro oficial.

Indagar sobre estos sujetos en los archivos no es fácil para Hall dado que enfrenta jerarquías implícitas en la escritura cuando los registros legales del siglo XVIII desplazan a las mujeres esclavas hacia un pseudo anonimato mientras les dan protagonismo a otros personajes distantes a la rebelión. En este caso, la disonancia entre imagen y texto ilustra de igual forma la frustración de la autora y la cualidad hiperbólica de estas relaciones desiguales, como puede verse en la Figura 4. La presencia imperial de la Reina Anne en los registros del juicio se presenta como apabullante, pues ahoga la presencia de la otredad en la memoria oficial: “This is one way history erases us. What we had to say was not even considered important enough to record” (Hall, 2021: s. p.). La ocularización desde la perspectiva de Hall nos muestra su frustración al no poder rebatir los documentos históricos, pero la imagen tiene la posibilidad de confrontar esta narrativa cuando enfatiza la abrumante violencia epistémica que se ha normalizado. En medio de esta secuencia, la ausencia de Sarah, Abigail, Lily y Amba llama a la vista a través del uso de colores sólidos: blanco para las siluetas atrapadas en el limbo legal de “Dom Regina” y negro para representar el espacio desconocido al cual la autora está por adentrarse a través de una secuencia de imaginación histórica (Figura 5). Estas disonancias en medio de la profusión visual producen una capa más de significado en la contranarrativa que busca articular Hall.



Figura 5

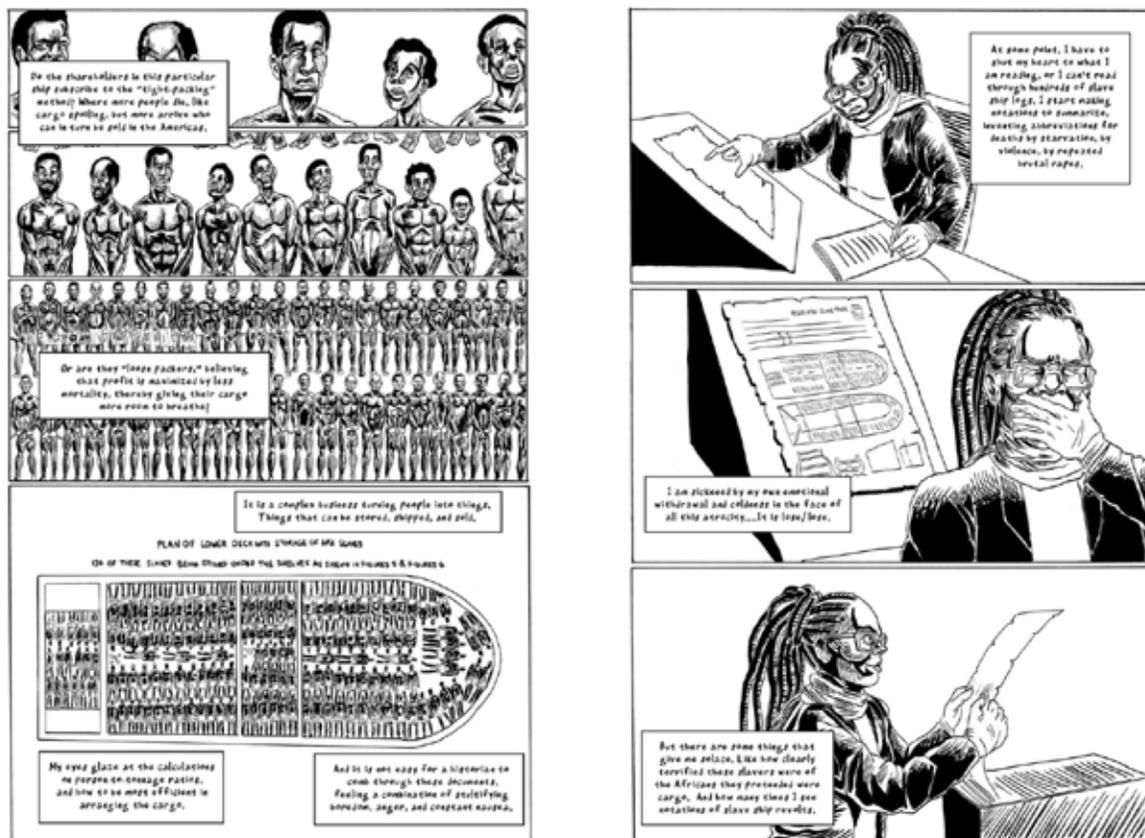
*Secuencia imaginada de la rebelión de 1712**Fuente: Hall (2021: s. p.)*

de Hall la lleva a indagar las prácticas y sucesos de la trata transatlántica de esclavos (Figura 6). A nivel narrativo, la imagen provee un contexto que humaniza las palabras presentes en el documento comercial, de modo que la relación entre el presente y el pasado se puede visualizar en distintos niveles, en particular para ilustrar la violencia, en este caso física, que conserva el registro histórico. Como explica Laurike in 't Veld (2019), “Themes like the interplay between memory and history, the interaction between narrative layers, the self-reflexive awareness of the work’s position as a genocide or trauma text, and the analysis of medium-specific qualities in the construction of sensitive historical episodes similarly inform scholarship focused on other graphic novels that deal with historical violence and traumatic events” (14). Las atrocidades de

la trata transatlántica y el trauma que ésta generó se encuentran minimizados dentro del documento comercial, en donde se eliminan las repercusiones en la psique y el cuerpo humano que tuvieron estas prácticas. En la secuencia presentada en la Figura 6, el texto legal se desplaza para darle énfasis a las percepciones de la historiadora, quien, como testigo tardío, está atormentada y abrumada por los documentos que encuentra: “It is a complex business turning people into things. Things that can be stored, shipped, and sold. // My eyes glaze at the calculations on person-to-tonnage ratios, and how to be the most efficient in arranging the cargo” (Hall, 2021: s. p.). La disposición de la página establece al menos dos niveles que interactúan en la secuencia.

Figura 6

Secuencia de investigación: trata transatlántica (mayo 1770)



Fuente: Hall (2021: s. p.)

En un primer nivel, el documento oficial, compuesto tanto de la imagen como del texto, es intervenido por la ilustración de Martínez cuando ésta inicia la narración con un acercamiento a los rostros del “cargamento”; el énfasis está en la expresión de horror y dolor de los esclavos. Poco a poco las viñetas se alejan para hacer una calca del registro que ilustra el éxito de un método para optimizar el transporte del cargamento. En un segundo nivel, la voz de la autora se sobrepone a las imágenes para comentar sobre las repercusiones históricas y su respuesta afectiva ante estas atrocidades. Esto se complementa en la siguiente página, cuando Hall aparece en las imágenes y su lenguaje corporal desplaza la frialdad del documento para mostrar una respuesta puramente afectiva ante el horror del que ahora es testigo. La imbricación de intervenciones al registro histórico establece una contranarrativa que desmantela la deshumanización del registro y abre paso a otra versión de la imaginación histórica.

La disonancia, en esta ocasión, no recurre al lenguaje figurativo, sino más bien se centra en la dimensión afectiva que interviene la historia oficial para proponer una contranarrativa crítica. La dimensión visual impide que las atrocidades de la trata transatlántica se desechen como simples datos. La narrativa gráfica interrumpe la armonía de la historia única presente en el documento y se convierte en una herramienta crítica que otorga corporalidad y emoción; al mismo tiempo, exige la admisión de las atrocidades cometidas en el pasado. La sobreposición narrativa de intervenciones por medio de disonancias es otra propuesta de imaginación histórica que le da forma a las ausencias al presentar dos historias de manera simultánea.

### **Deslizamientos e hibridez**

Junto con las disonancias, los deslizamientos entre la narración del yo y la imaginación histórica también se convierten en una forma de confrontar e intervenir la historia oficial. Los deslizamientos aparecen en aquellos momentos en los que la imagen adquiere la capacidad de interrumpir la armonía de los discursos oficiales al introducir corporalidades, memorias y reimaginaciones que inicialmente se hacen evidentes en las fisuras de la narrativa gráfica para desbordarse sobre la realidad. En un acto de remuneración histórica, *Wake* se desliza entre la ocularización del yo distante en el

presente y la focalización del testigo de la historia; ambas partes se ven encarnadas en el cuerpo y la experiencia de Hall.

Los últimos capítulos de *Wake* relatan la investigación que rodea la rebelión en el barco Unity en 1797. Sujetos al modo subjuntivo en el discurso de Hall, la imaginación y la posibilidad inscrita en palabras como *perhaps* y *maybe* se transforman para construir una alternativa histórica capaz de posicionarse en los vacíos históricos. Una vez más, cuando Hall (2021) anuncia, “but all that I can do for them is imagine their story” (s. p.), la presencia de la autobiografía se concentra en la búsqueda académica de respuestas que abren paso a una exploración del pasado ignorado de las mujeres en las rebeliones. La frustración por no poder reconstruir una historia lineal a partir de fragmentos se desahoga en la parte gráfica de la narración. Por ejemplo, en la página que aparece del lado izquierdo en la Figura 7, encontramos una mezcla

Figura 7

Transición: capítulo 8 y 9



Fuente: Hall (2021: s. p.)

de temporalidades presentes en diferentes planos. En un primer plano, se presenta a Hall decidida a encontrar un medio alternativo de narración con la capacidad de rebasar las limitaciones impuestas por la historia oficial que reduce a los sujetos del estudio a categorías como “woman no. 9” para luego olvidarlas. En el plano también encontramos colores sólidos (blanco y negro) que representan el vacío y las corporalidades imaginadas de los sujetos: “With a measured use of historical imagination, I can reconstruct the story of how these two Ahogi warriors ended up on the Unity” (Hall, 2021: s. p.). En esta imagen, la vista se desliza entre la realidad de la autora que migra hacia la construcción de la imaginación histórica en una transición donde las sombras se extienden en el interlineado para unir dos viñetas. El acto impide separar lo real de lo imaginado, pues comparten una misma memoria. En un segundo plano vemos ventanas que simulan la presencia de viñetas en donde el mar también conecta el pasado colonial, en este caso representado con el barco negrero Unity, con el presente visto en la arquitectura contemporánea. La presencia del agua en el fondo también anuncia un deslizamiento entre la perspectiva de la autora y su interpretación de la historia imaginada como vehículo de una memoria fluida.

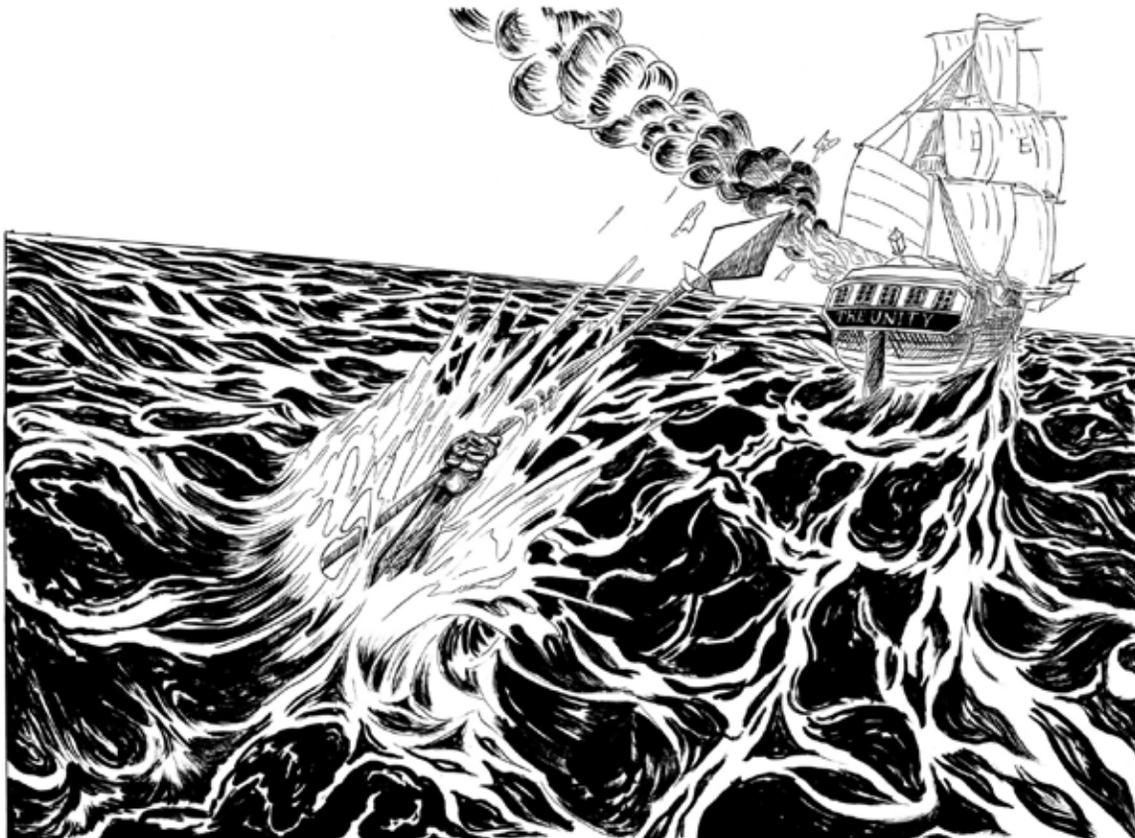
El título del capítulo 9, “All Water Has a Perfect Memory”, establece que hay formas alternativas y fluidas de conservar la memoria que van más allá de los registros históricos. La presencia del agua en los deslices y la disonancia entre texto e imagen muestran la urgencia por intervenir la historia desde lugares efímeros y maleables que rompan la monotonía de los discursos oficiales para proponer historias imaginadas que ubiquen en el centro a los sujetos desplazados. La circularidad de la narrativa gráfica termina una vez más resignificando el título de *Wake* cuando de la estela del barco negrero Unity emerge la memoria de aquellas mujeres que se rebelaron y murieron en el mar (Figura 8). La mano de la guerrera ahogi emerge de la estela del barco (*wake*), acto que remite al inicio de la narrativa con las manos que urgían a Hall a despertar. Aquí la circularidad de las mareas sugiere que la labor de la autora no está cerca de terminar.

## Conclusión

Como registro historiográfico alternativo, la narrativa gráfica encuentra espacio para articular un espectro de emociones e historias en la página. En el macrocosmos de la

**Figura 8**

*Fin del capítulo 9 y la narrativa gráfica*



*Fuente:* Hall (2021: s. p.)

obra, el agua como metáfora tiene la capacidad de imaginar una memoria restaurativa que se ubica en la conjunción de la imagen con el texto. Su presencia en la obra es un recurso narrativo transversal que requiere tanto de la imagen como del texto para mostrar el cuadro completo de la historia. En el caso de *Wake*, me parece importante recalcar la cualidad colaborativa de la obra, pues Hall y Martínez consiguieron contar una historia desde sus respectivas disciplinas y en donde se expande el horizonte de la memoria autobiográfica para llevarla a una autobiografía colectiva. Esta obra cuestiona la visión purista que sugiere que la imagen-texto autobiográfica sólo puede estar a cargo de un autor; en su lugar, *Wake* sostiene la relación autora-ilustrador que caracteriza a gran parte del mundo de los cómics para dar vida a una historia que tiene en

un primer plano la narración y experiencia de Hall, pero que se nutre de la ilustración e interpretación de Martínez. Ambas partes son esenciales para crear una narrativa de memoria restaurativa.

A modo de conclusión, ya que esta conversación, como el agua, requiere de la circularidad de la marea, pienso que las disonancias y los deslices bifurcan el protagonismo en la narrativa entre la crónica personal de Hall y su imaginación histórica que busca llenar los vacíos en su investigación académica. La estructura de la narrativa gráfica se presenta como una contranarrativa que interviene la historia desde un discurso no oficial que mezcla la autobiografía con la ficción de la imaginación histórica como un acto restaurativo que le otorga materialidad a historias escritas en agua. A través de este elemento, la articulación de la posmemoria en *Wake* hace del agua, y su presencia gráfica, un sitio de memoria en lugares poco convencionales para producir deslizamientos y disonancias que mitigan la ausencia de ciertos personajes de la historia escrita. El vaivén de esta narrativa conjuga el lenguaje literal, plagado de amnesia histórica, con el lenguaje figurativo que imagina los vacíos, al crear una cierta poética visual colaborativa que propone nuevas formas de aproximarse a la historia borrada de un país.

La presencia de Hall en la narrativa es clave para entender la dimensión afectiva y humana que genera la lectura de algunos de los documentos históricos que encontramos en *Wake*. Su propia corporalidad e historia se convierten en el puente que conecta, confronta y crea conciencia sobre la relación entre el presente y el pasado. Será interesante ver cómo evoluciona la crítica alrededor de esta obra que trata con una historia dolorosa que es de igual forma conocida y desconocida, y que, por el momento, sólo puede llenar sus vacíos historiográficos a través de la hibridación entre la realidad y la imaginación.

## Referencias bibliográficas

- BERISTAÍN, Helena. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.
- CHUTE, Hillary L. (2010). *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. Columbia University Press.

- CRIPPA, Francesca. (2014). “La representación del trauma de la memoria en dos novelas gráficas contemporánea”. *Siglo XXI: Literatura y Cultura Españolas*, (12), 143-156.
- C-SPAN. (2021, 2 de junio). *Wake* [Video]. C-SPAN. <https://www.c-span.org/video/?512494-1/wake>.
- HALL, Rebecca. (2021). *Wake: The Hidden History of Women-led Slave Revolts* (Hugo Martínez, Illust.). Simon & Schuster.
- HIRSCH, Marianne. (2011). “Mourning and Postmemory”. En Michael A. Chaney (Ed.), *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels* (pp. 17-44). University of Wisconsin Press.
- JONES, Rachel Bailey. (2015). *(Re)thinking Orientalism: Using Graphic Narratives to Teach Critical Visual Literacy*. Peter Lang.
- MEHTA, Binita; MUKHERJI, Pia. (2015). “Introduction”. En Binita Mehta y Pia Mukherji (Eds.), *Postcolonial Comics: Texts, Events, Identities* (pp. 1-29). Routledge.
- PÉREZ-GARCÍA, Juan Carlos. (2016, 16-18 de noviembre). *La representación en el en el cómic de la memoria traumática sobre la Guerra Civil española* [Ponencia]. Congreso internacional Guerre civile espagnole et bande dessinée, Angoulême, Francia. <http://hdl.handle.net/10630/12604>.
- PICH-PONCE, Eva. (2018). “Memoria y novela gráfica: la yuxtaposición de lo cotidiano y de la guerra en la obra de Zeina Abirached”. *Cuaderno de Investigación Filológica*, 44, 83-102. <https://doi.org/10.18172/cif.3428>.
- SÁNCHEZ VILLEGAS, Rafael. (2016). *La narrativa gráfica de la memoria: Nakazawa, Spigelman y Sacco* (Tesis de doctorado, Universidad Autónoma Metropolitana, México). Recuperado el 2 de julio de 2022 de <http://hdl.handle.net/11191/6416>.
- VELD, Laurike in 't. (2019). “Introduction”. En *The Representation of Genocide in Graphic Novels: Considering the Role of Kitsch* (pp. 1-40). Palgrave Macmillan.
- WALCOTT, Derek. (1992, 7 de diciembre). “The Antilles: Fragments of Memory”. *The Nobel Prize*. Recuperado el 2 de julio de 2022 de <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1992/walcott/lecture/>.
- WHALEY, Deborah Elizabeth. (2016). *Black Women in Sequence: Re-inking Comics, Graphic Novels, and Anime*. University of Washington Press.



# OTRAS POLIGRAFÍAS

## LA APROPIACIÓN DE LA *FLÂNEUSE* EN DIANE DI PRIMA

### APPROPRIATING THE *FLÂNEUSE* IN DIANE DI PRIMA

**Ambar GEERTS ZAPIÉN**

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: [ambargeerts@filos.unam.mx](mailto:ambargeerts@filos.unam.mx)

#### Resumen

La voz poética de Diane di Prima (1934-2020) se encuentra, al menos en las primeras décadas de su vida, estrechamente relacionada con el entorno urbano. Esta relación refleja la complejidad que implican la subjetividad y la corporalidad femeninas en una urbe donde las esferas de lo público y lo privado se encuentran claramente delimitadas y separadas en términos de clase y de género. El medio urbano, con sus múltiples posibilidades de experiencia humana, brinda a la poeta estadounidense material fundamental para la formación de su voz, pero también para construir y representar la ciudad que habita, y es, en este sentido, una fuente primordial de su identidad como poeta. Al entablar un diálogo con la tradición poética de la metrópolis y con el paradigma literario del *flâneur*, Di Prima se inserta dentro de esta tradición. Además, también se apropia de y cuestiona varios aspectos de esta tradición, tales como la supuesta masculinidad del *flâneur* como figura literaria y los mitos del origen masculino de su construcción. El resultado es una intertextualidad que problematiza esta filiación a través de un juego de alteraciones de algunos de sus componentes esenciales, como la mirada, la presencia del

#### Abstract

The poetic voice of American poet Diane di Prima (1934-2020) is, at least in the first decades of her career as a writer, closely related to the urban setting. This relationship reflects the complexity underlying feminine subjectivity and corporality in a city where the public and private spheres are clearly separated and delimited in terms of class and gender. The urban environment, with its multiple possibilities for human experience, offers Di Prima fundamental matter for the shaping of her voice, but also for the construction and representation of the city she inhabits. It is, in this sense, a primary component of her identity as a poet. Engaging in a dialogue with the poetic tradition of the metropolis and with the literary paradigm of the *flâneur*, she inserts herself within this tradition. Yet, she also appropriates and questions various of its aspects, notably the assumed masculinity of the *flâneur* as a literary figure, and with this also the myths of the masculine roots of its construction. This results in an intertextuality that problematizes this filiation by means of the playful alteration of some of its paradigmatic components such as sight, the presence of the feminine body in the urban space, and the validity of

cuerpo femenino en el espacio urbano y la validez del acceso a este espacio como *flâneuse*, conectando su obra temprana con la historia de las representaciones poéticas de la ciudad contemporánea.

her access to this space as a *flâneuse*, thereby connecting her work with the history of the poetic representations of the city.

**Palabras clave:** *Caminatas en la literatura, Poesía estadounidense, Vida urbana en la literatura, Mujeres en la literatura, Tradición literaria*

**Keywords:** *Walking in literature, American poetry, City and town life in literature, Women in literature, Literary tradition*

### La apropiación de la *flâneuse* en Diane di Prima

La tradición poética urbana ha producido una gran cantidad de textos teóricos y creativos sobre las diferentes artes que se enraízan y nacen de la experiencia de la ciudad occidental. En el canon literario han destacado, entre otros, los textos del poeta francés Charles Baudelaire, las reflexiones del filósofo alemán Walter Benjamin, y la teoría del filósofo y sociólogo francés Henri Lefebvre. Estos autores parten de la experiencia “moderna” del individuo decimonónico para plasmar una nueva forma de subjetividad en la cual la ciudad es, a la vez, fuente y objeto de fascinación y ansiedad. Asimismo, estos textos son el origen de paradigmas relacionados con la experiencia urbana de la era moderna, entre los cuales la figura más destacada es la del *flâneur*. A pesar de que el término y sus derivados han sido utilizados de múltiples formas y en tantos contextos que hoy su significado original se encuentra disuelto, lo retomo aquí en su sentido paradigmático, como fundamento teórico del cual parten diferentes prácticas artísticas urbanas. Respecto a éstas sitúo la exploración de la representación poética de la ciudad y sus espacios que lleva a cabo la poeta estadounidense Diane di Prima (1934-2020).

Si bien la figura del *flâneur* se desarrolla originalmente como un avatar del artista masculino moderno blanco de clase media o alta en la París decimonónica, en un contexto histórico y social bien definido y bastante diferente al de la Nueva York de la mitad del siglo xx, al observarla vemos que las diversas influencias que ha tenido sobre las subsecuentes prácticas literarias la han vuelto una referencia inevitable de las representaciones textuales y artísticas, incluso populares, de la experiencia urbana, ya sea para adoptarla, modificarla o rechazarla en la práctica y representación literaria

del deambular urbano. Cuando nos acercamos al extenso corpus poético de Diane di Prima, vemos un claro contraste y una marcada diferenciación entre sus poemas tempranos y los de la época posterior a la década de 1960. Esto se debe, por supuesto, a los cambios que implica el proceso de maduración de la voz poética, pero lo relaciono también con un evento biográfico: su alejamiento de Nueva York, ciudad en la que nace y vive hasta alrededor de los treinta y cinco años. Di Prima nunca volvió a habitar la urbe que había sido su lugar de formación poética y subjetiva. Sin embargo, su experiencia literarizada del contexto citadino nos permite indagar diversas cuestiones relacionadas con vivir y experimentar la ciudad desde una subjetividad artística y marginal, desde sus círculos sociales y la pertenencia al entorno literario Beat, pero también desde una corporalidad femenina, cuestiones que indudablemente marcan el proceso de maduración de la voz de la poeta. Como indica Robert Bennett (2003), los Beats siempre buscaron defender, documentar o producir las experiencias urbanas excéntricas situadas por debajo de la superficie, en los márgenes, o en los intersticios del centro homogéneo de la ciudad.

Como veremos, el diálogo de Di Prima con la tradición del *flâneur* pone en jaque varios supuestos ligados a la universalidad de la masculinidad de la experiencia urbana, resultando en una intertextualidad que problematiza su lugar en esa tradición poética a través de la reapropiación y alteración lúdica, o incluso irónica, de algunos de sus componentes, tales como la mirada, la alienación y la dicotomía entre lo que es culturalmente catalogado como privado o público. En sí, podemos reconocer en el Manhattan poético de Di Prima una clara filiación con el *flâneur* (las referencias, respuestas, homenajes y subversiones evidencian que Di Prima leyó los textos y tomó la decisión de conversar con ellos), ecos de Dada y de surrealismo, así como referencias y prácticas que recuerdan el movimiento Situacionista (el cual es contemporáneo a los poemas diprimianos en cuestión, pero situado geográficamente en ciudades europeas). No obstante, me interesa subrayar que hay varios aspectos que dan pie para contrastar tal espacio con estas vanguardias, principalmente si las observamos desde la perspectiva del género (notablemente en lo que respecta al ejercicio de la mirada masculina), y que en conjunto sitúan a la poeta en una posición que representa una reapropiación del *flâneur* decimonónico. En este sentido es importante la corporalidad, más específicamente la socialización a la cual es sujeto el cuerpo femenino, ya que la tradición poética de la metrópolis se ha desarrollado históricamente —y hasta

hace poco— desde el punto de vista y la experiencia literaria y artística de un sujeto universal *a priori* designado como masculino (véase Heddon y Turner, 2012: 225).

Así, a través de algunos ejemplos, me propongo demostrar que la poesía de Di Prima expande la definición estrecha y masculina de Baudelaire, Benjamin y otros, brindando lecturas para otras expresiones literarias que no caben en una definición estricta y convenida. Veremos que, de entrada, el primer poema que analizaremos, “To a Youngster o 57th Street”, es un diálogo con “A une passante” de Baudelaire, en el cual plantea el problema de la prostituta versus la *flâneuse*. El segundo, “For Manhattan”, es un eco al “N. Y.” de Ezra Pound, que evidencia de manera irónica el problema de la apropiación masculina y la feminización de la ciudad como pasiva, subvirtiendo lúdicamente el paradigma patriarcal que plantea el original. El diálogo que entabla la poeta con estos versos canónicos de la experiencia urbana subvierte la universalidad masculina del sujeto caminando por la ciudad. Veremos que su posición brinda, en contraste con las representaciones de la ciudad como lugar de alienación y de fragmentación que generalmente emanan de dicha tradición, una producción de la urbe como espacio de posibilidades eróticas, cuyas fronteras entre lo íntimo y lo público son permeables o, para tomar un término benjaminiano, porosas (Benjamin, 2019).

En las últimas décadas se ha especulado mucho acerca de la identidad forzosamente masculina del personaje *flâneur* y de la imposibilidad para las mujeres de experimentar la ciudad con la misma libertad y distanciamiento. Esto implica cuestiones de género y de violencia latente que, aunque obviamente no fueron articuladas en el *Das Passagen-Werk* de Benjamin (1999), desde una perspectiva contemporánea arrojan cuestionamientos, notablemente por la implicación de que la contraparte femenina del *flâneur* del siglo XIX sea la prostituta (Parsons, 2000: 24), o la figura de la *passante* (2000: 81), es decir la visión fugaz de una mujer idealizada y erotizada que desaparece pronto entre la gente, como la problematizaron diversas autoras.<sup>1</sup> Ahora, en 1953, año en que Di Prima llega a Manhattan huyendo de la casa familiar de Brooklyn “like a bat out of hell” (Di Prima, 2001: 72), la liberación de las mujeres de la mirada y del espacio confinado de la familia tiene implicaciones sexuales aún más importantes. Por el anonimato que otorga, la metrópolis es un lugar en el que se manifiestan posibilidades sexuales que son mucho menos evidentes en el medio

<sup>1</sup> Véanse Wolff (1985), Wilson (1992), Munson (2002) y Scalway (2002).

rural o suburbano, cuyo tejido social más estrecho permite ejercer un mayor control sobre la sexualidad de los individuos. De hecho, históricamente, el nacimiento de la ciudad moderna trae consigo una serie de inquietudes relacionadas con la decencia, particularmente la femenina: la migración hacia la metrópolis de las jóvenes en búsqueda de oportunidades laborales implica angustias de orden moral, causadas por la promiscuidad y el anonimato que brindan las calles de la ciudad, revelando la prevalencia de un sistema de clases sexista y depredador. Así, con el argumento de que las jóvenes que trabajan en los centros urbanos, alejadas del control o la “protección” de sus familias, se hallan en peligro de caer en innumerables tentaciones sexuales, la naciente disciplina sociológica del siglo XIX manifiesta una marcada inquietud ligada a la amenaza a la autoridad patriarcal que constituyen esos cambios (Wilson, 1992: 73). El proceso de suburbanización aleja a una parte de las mujeres de la clase media de estos supuestos peligros, encerrándolas en casas desde las cuales es más difícil acceder a los centros urbanos y por donde el hecho de caminar, escasamente practicado, está sujeto al escrutinio vecinal, pero la gran mayoría de la población urbana ocupa y transita por las calles de la ciudad en el ejercicio de sus múltiples actividades.<sup>2</sup>

Esto significa, entonces, que también en la Nueva York de 1953 la emancipación y consecuente sexualización de una mujer visiblemente sola la vuelve “pública” a los ojos de la sociedad. En su autobiografía, Di Prima relata que cuando deja la casa familiar y el *college* para vivir en un barrio de inmigrantes en Manhattan, en el camino a su apartamento le hacen propuestas sexuales y tiene que soportar el acoso de hombres. Esta escena es relatada de forma similar en varias autobiografías de mujeres Beat que resuelven irse a vivir solas en la ciudad.<sup>3</sup> Para estas mujeres “desviadas”, como para la sociedad que las condena, la dimensión sexual implícita en el acto emancipatorio es extremadamente importante. En *Minor Characters*, Joyce Johnson (1999) declara “[her] more abstract desire to be ‘free’. By which I meant—if I’d been pressed to admit it—sexually free. The desire for this kind of freedom subsumed any other” (x). Desde luego, las consecuencias son inmediatas: “The crime of sex was like guilt by association—not visible to the eye of the outsider, but an act

<sup>2</sup> Es de notarse que el caminar de Di Prima en las calles sucias y oscuras de la ciudad ocurre justamente al iniciar el periodo de mayor desarrollo de las áreas suburbanas y su concomitante valoración por las clases medias (la casa, el jardín, las amplias avenidas arboladas).

<sup>3</sup> Véanse Johnson (1999) y Cohen (1990), entre otras.

that could be rather easily conjectured” (Johnson, 1999: x). Claramente, la vertiente sexual de esta emancipación es una respuesta a la represión normativa que, incluso en el medio urbano, es aplicada de un extremo a otro de la escala social. Por un lado, en su autobiografía, Di Prima (2001) declara irse a Manhattan “to become a poet” (xx), afirmando así su ambición literaria; por el otro, su texto de autoficción erótica *Memoirs of a Beatnik* (1978) se halla explícitamente escenificado en el lugar y tiempo de los primeros años en los que la protagonista vive sola. Su anhelo por explorar las posibilidades liberadoras de la congestión humana de la ciudad está, pues, estrechamente ligado a la iniciación y exploración sexual.<sup>4</sup>

De igual manera, sus diarios de ese periodo hacen frecuentes referencias a su deseo y a sus prácticas sexuales. Esto indica una correlación importante entre emancipación, escritura y sexualidad, la cual se expresa en varios poemas a través de una experiencia erotizada de la ciudad. Si bien su autoficción representa escenas sexuales principalmente en espacios confinados, en su representación poética de la ciudad este componente erótico se manifiesta en anécdotas en las cuales la calle es un espacio que da cabida y posibilidad a la construcción de la tensión que desemboca en encuentros amorosos o sexuales. De esta manera, los espacios privados y públicos son experimentados en una continuidad, donde el exterior se vuelve un lugar de posibilidades, saturado de fantasía y erotismo. Esto implica representaciones de encuentros con tonos erotizantes en la tradición poética del *flâneur*, aunque la posición de Di Prima frente a la marginalidad y la especificidad de la experiencia femenina la distingue de ciertos paradigmas de esta tradición, e incluso los subvierte. Así, podemos reconocer en los poemas de Di Prima características *cool* como el cinismo, el desapego y la vocación literaria del poeta en devenir, pero, inversamente, el ideal situacionista planteado por Guy Debord del individuo indiferente, desprovisto de relaciones afectivas supuestamente restrictivas (McDonough, 2002), no aplica a la experiencia femenina de intersubjetividad que expresa Di Prima en su obra. Su interacción con los personajes y su implicación emocional con ellxs contradice la posición desapegada, la anonimidad y la invisibilidad del *flâneur*, construyendo así una figura desde la reapropiación

<sup>4</sup> Sin embargo, no se trata de romantizar estas emancipaciones juveniles, las cuales también desembocan en la represión moral y física que, en algunos casos, descritos por Di Prima y otras en entrevistas, implican confinamiento en instituciones psiquiátricas, tortura y suicidio.

del paradigma. Podemos entonces decir que Di Prima hereda esa tradición patriarcal para apropiársela y reescribirla de manera personal y singular.

Veamos los ejemplos que nos revelan cómo, aun cuando la intertextualidad es muy obvia, se encuentra subvertida. Primeramente, el poema "To a Youngster on 57th Street" de *This Kind of Bird Flies Backward* puede leerse como un diálogo o una respuesta a "A une passante" de Baudelaire, célebre poema de *Las flores del mal*, pero desde una subjetividad genéricamente indeterminada:

I wanted my boy  
to say good luck  
but you swished by  
with your collar up  
so fast  
I just had time  
to double take  
and you thought I was cruising.

As if I'd never seen  
you imp  
eyebrows before  
or a ballet boy (Di Prima, 1958)

La figura de la transeúnte representada aquí es, desde luego, un mito literario muy presente en la literatura francesa (Guillaume de Nerval, Alfred de Musset, Guy de Maupassant, Guillaume Apollinaire, Marcel Proust, entre otros). En este caso, Di Prima brinda una respuesta al tropo que retoma el poeta francés, a la vez que complica la relación genérica del encuentro y la mirada fugaz entre dos personajes en la calle, escenificando la visión momentánea de un joven posiblemente atractivo en una calle transitada del centro urbano, mencionada específicamente, como suele ocurrir en numerosos poemas diprimianos.<sup>5</sup> El género de la voz es ambiguo, pero por el tono maternal/paternal

<sup>5</sup> Tentativamente y sin fuentes que lo confirmen, podríamos también suponer una correspondencia lúdica entre el "57th Street" del título, el hecho de que este poema data de 1957, y 1857, el año de publicación de *Las flores del mal*. Cabe mencionar que en los alrededores había diversas instituciones y escuelas de danza, por lo cual debe de haber sido común encontrar bailarines y bailarinas en esas calles.

(“my boy”) podemos suponer que es la voz de una persona mayor al personaje del transeúnte, quizás identificada como la poeta. La ambigüedad radica en el uso del verbo *cruising*, que se origina en el *slang* gay masculino, por lo cual esta lectura implicaría que habla un hombre. Sin embargo, a lo largo de la obra poética de Di Prima no hallamos otros casos explícitos de personificación masculina, pero sí muchos casos de indeterminación, por lo que es probable que aquí la poeta se haya querido apropiarse del término, revistiendo así una identidad andrógina. Aparentemente desapegada, la persona que observa dice quererle desear “buena suerte”, pero la actitud esquiva del joven le devuelve el reflejo propio de una persona en busca de sexo. Es importante señalar que el objeto de su mirada es a la vez un sujeto que la mira y que la juzga, o al menos la voz infiere que la juzga. Por medio de su fingido desinterés se deslinda de la intención sexual —“I wanted [...] to say good luck”—, pero la interpretación sexual —“you thought I was cruising”— reestablece la carga erótica del encuentro, en la cual ambos protagonistas se hallan implicados.

El modo irónico y despechado de la segunda parte busca elevar a la voz poética por encima del joven descrito como pretencioso, y con el artículo indefinido lo diluye entre los otros chicos que andan por ahí. Asimismo, el “ballet boy” es un sujeto andrógino, cuya ambigüedad genérica se asemeja a la de la voz poética. Subvierte así la interacción convencional entre hombres y mujeres heterosexuales en el espacio público, en la cual la mujer suele ser el objeto mirado y el hombre el sujeto que mira. Aquí el *voyeur* es también *voyeuse*; la transeúnte de Baudelaire, enlutada y “con su pierna de estatua” (expresión que usa Baudelaire en la versión original), plasmada en la eternidad por la mirada del poeta, es aquí un personaje cualquiera, ambiguo en su identidad genérica, que además de haber sido visto antes, no se distingue de sus semejantes y tiene cejas de enano. La rima y semirrima ABAB de la primera parte es interrumpida abruptamente con una interjección, *so fast*, cuya brevedad prolonga su contenido semántico y acaba con la forma tradicional del inicio, al tiempo que nos deja como la observadora: detenidos/as, miramos mientras pasa volando el muchacho.

La segunda parte se lee como un pensamiento o a lo mucho un susurro, en todo caso un comentario interior con tono picado. El uso del pronombre personal en lugar del posesivo crea ambigüedad en cuanto a quién se le otorga el calificativo *imp*, reforzando el tono de despecho, o quizás de cariño juguetón. La lectura con encabalgamiento enlaza el calificativo con las cejas del personaje, dándole un aspecto casi bufonesco.

Asimismo, a diferencia del poema baudelaireano, escrito en un presente que refuerza la eternización de lo efímero, Di Prima opta por el pasado, dando así una impresión más anecdótica. Finalmente, este poema se puede considerar, por un lado, como un ejemplo de la búsqueda de una poética urbana que, de forma breve, con lenguaje conciso, muestra la escena típicamente citadina del encuentro fugaz desde una perspectiva contrastada con la de Baudelaire, y, por el otro, puede verse como una demostración de la negociación entre tradición y ruptura que atraviesa la obra diprimiana.

La referencia al poeta maldito toma sentido, entonces, en la construcción de una voz poética situada en la ciudad. Efectivamente, Baudelaire ha sido reconocido por haber tratado las posibilidades estéticas de la modernidad, anunciando la nueva sensibilidad de la vida urbana (Parsons, 2000: 21). Con este poema, Di Prima busca su lugar en la tradición de los poetas de la metrópolis, subvirtiendo el patrón genérico plasmado por Baudelaire que seguirían los escritores posteriores, es decir la dicotomía *quien mira* (hombre) / *quien es mirada* (mujer). Este poema denota asimismo el carácter transgresivo que encierra la suposición de la existencia de una *flâneuse*, cuyo caminar es un acto de desafío inscrito en la continuidad de la figura de la mujer sola, autónoma, anómala en las calles de la ciudad (véase la figura de la *flâneuse* en Lauren Elkin [2016]).

Múltiples artistas han trabajado con las herramientas de la tradición masculina mencionada arriba para crear obras singulares que, como los poemas diprimianos replicados aquí, contrastan con esta filiación y reflejan experiencias culturales e individuales propiamente femeninas de la ciudad.<sup>6</sup> En el plano biográfico, la poeta comparte con el *flâneur* la vocación literaria, síntoma de la relación entre contemplación y escritura. De hecho, el *flâneur* suele plasmar religiosamente en su diario las reflexiones y descripciones que le inspiran sus paseos por la ciudad, lo cual apunta hacia una implícita vocación literaria: “the would-be poet” (Wilson, 1992: 75). Significativamente, los diarios de Di Prima, en los cuales registra detalles, poemas y descripciones de lo cotidiano, cubren casi ininterrumpidamente cinco décadas desde su adolescencia. El lema de su juventud, *nulla dies sine linea*, subraya el aspecto “diarístico” que reviste para ella la escritura poética, en donde el gesto es preponderante y el resultado es secundario. Esto apunta a que la práctica artística se halla conectada al ritual, a la magia (Solnit, 2000: 268), lo cual revela la importancia del proceso y se encuentra

<sup>6</sup> Virginia Woolf, Charlotte Mew, Jean Rhys, Michèle Bernstein, Sophie Calle, entre otras.

expresado en un poema escrito décadas más tarde, “OLD AGE: The Dilemma”: “most of what I’m writing / not that interesting / but the act of writing itself / more compelling than ever” (Di Prima, 2014: 106).

Si bien en gran parte no están destinados a ser publicados, los textos diarísticos de la poeta se pueden consultar casi íntegramente en los diferentes archivos que conservan sus documentos personales. En ellos se manifiesta claramente la vocación literaria y el anhelo por la trascendencia poética, así como la búsqueda de un posicionamiento dentro de un linaje de escritores (primordial y forzosamente integrado por hombres). Así, la ciudad producida por los varones es fuente de material poético y un lugar donde la experiencia es más significativa: “a life more edged, more costly, more charged with knowledge, than life elsewhere” (Rich, 1979: 54).

El segundo ejemplo de referencialidad a la tradición de la metrópolis que quiero brindar aquí es el poema “For Manhattan”, en el cual Di Prima responde al “N.Y.” de Ezra Pound. Si bien no se trata propiamente de un poema que refiere al acto de deambular o moverse en la ciudad, sino de una visión de la atmósfera urbana en la cual la ciudad es dotada de un género y sexualizada, la referencia y réplica al poeta imagista es clara:

leanfingered  
slenderhipped  
ah, hubris, hubris

what does the wind do to you  
lot you care  
and the night, bedding down  
slipping into you easy

lady when there are stars  
does it help? (Di Prima, 1968)

La ciudad a la que Pound pretende, como demiurgo, soplar vida, dotándola de un alma con su acto poético es, como en el poema de Di Prima, codificada como un cuerpo femenino, pero aquí con características andróginas o pueriles (*slender, no breasts*). La metáfora de la ciudad como mujer es común desde antes de Freud y la encontramos,

por dar un ejemplo canónico, múltiples veces en la Biblia (por ejemplo, Jerusalén es una viuda en Lamentaciones 1:1-7). Sin embargo, en este segundo caso, el soplo de la poeta se ha vuelto un viento que deja indiferente a la urbe. La voz en “For Manhattan” parece lamentar la pretensión de la ciudad personificada: “ah hubris, hubris”. Asimismo, la ciudad blanca y virginal a la que Pound pide oído es nocturna, sexual e indiferente en Di Prima. Aquí vemos que lo que la poeta retoma de Pound es la delgadez y androginia como cualidades que aplica directamente al cuerpo urbano, más específicamente a partes del cuerpo femenino que expresan un ideal estético valorado por la contracultura beat (*leanfingered, slenderhipped*), en marcada oposición a la belleza convencional extremadamente femenina celebrada por los medios hacia la mitad del siglo xx (Marilyn Monroe, Jayne Mansfield o Brigitte Bardot). En contraste con el poeta imagista, que le busca dar la inmortalidad, la voz en el poema diprimiano no quiere el control o la posesión de la ciudad, que es más bien poseída y penetrada por la noche, revelando así una sensibilidad descentrada de los valores viriles heteronormativos

Lo que surge aquí es una especie de mofa a la intensidad controladora del poeta para con la ciudad pasiva, además de que en el poema diprimiano la ciudad es inmovible. Juega con el sentido a través de los encabalgamientos y cambios de verso y de estrofa (“easy/lady”). Sin embargo, aunque la voz en “For Manhattan”, más *cool* que la de Pound, no busca poseer la ciudad, dotarla de un alma con su soplo o volverla inmortal, ésta sigue siendo erótica, a la vez que elegante y desapegada. Ambas son mistificaciones de la mujer: donde la mujer-ciudad de Pound es idealizada como virginal y blanca, en Di Prima es *femme fatale*, “lady” arrogante, una reconstrucción de la ciudad metafórica que valida su mirada femenina. Los dos poemas plasman lo que Kevin R. McNamara (1996) llama presentar “la ciudad como protagonista” (4), en ambos casos pasiva, aunque indiferente en el poema de Di Prima. La pregunta que cierra el poema podría estar apuntando hacia una posibilidad de conmover a la ciudad-mujer: a falta de que sean el viento y la penetración masculina de la noche, quizás las estrellas, como elementos naturales fuera del control mecánico humano, le ayuden a soportar la invasión de la oscuridad. La forma sencilla y despojada del poema se deriva del estilo de Pound y contiene la complejidad de la urbe en unas cuantas palabras trazadas en versos minimalistas. Estas referencias a Baudelaire y Pound ejemplifican, de acuerdo con Ortega (2006: 37), el conflicto entre la inspiración y las limitaciones que enfrenta la poeta al heredar prácticas poéticas definidas por lo masculino.

Está claro entonces que, si bien la poesía diprimiana de esta época se inscribe explícitamente en una filiación de poetas de la metrópolis, varios aspectos, algunos de los cuales fueron delineados aquí, la apartan de esta tradición. Así, la figura del *flâneur* es problematizada por la cuestión del género expresada en una intersubjetividad que no cuadra con el desapego expresado por el paradigma literario en su forma tradicional. En este sentido, la poesía diprimiana revela una ciudad en la cual existen y se construyen relaciones que van más allá de las dicotomías *bueno/malo*, *claro/oscuro*, *público/privado*. Esta reapropiación de figuras poéticas y, a través de ello, el trastoque de estas dicotomías que estructuran la experiencia en términos binarios desembocan en representaciones poéticas donde la carga erótica se sitúa en la calle, lugar de posibilidades, de anonimato y de experiencias fragmentarias de la subjetividad.

Para concluir este análisis forzosamente parcial de la relación de la poeta con la ciudad y con el personaje del *flâneur*, quisiera añadir un breve comentario sobre una ilustración que acompaña este texto: se trata de la pintura del artista judío neoyorkino de origen ruso Raphael Soyer, *Diane di Prima Walking* (Figura 1). Di Prima trabajó como modelo para varios de sus cuadros social-realistas, que generalmente representaban personajes ordinarios en entornos contemporáneos. Es interesante el pasaje de la autobiografía de Di Prima en el que describe su traslado —a pie— hacia el taller del pintor, que presenta claros tonos de nostalgia y plasma un lugar que fue destruido poco tiempo después para construir el Lincoln Center:

There was this magic spell that was cast by the place. First, the walk up Broadway in the inevitable wind; then the Arcade: the whirl of shops, of color, flowers, and smells. Then that strange, art-deco elevator cage. The long silent hall, where I'd listen for the sounds that told what each one was up to [...]

Returning from the Lincoln Arcade to the pad on Amsterdam Avenue was easy; I remained in a continuum, Rafael's time to mine. (Di Prima, 2001: 134, 136)

En este caso, la modelo no es un personaje anónimo: el cuadro lleva su nombre y la describe explícitamente caminando, razón por la cual me pareció pertinente incluirlo en este texto. En el fondo observamos a una mujer en tonos grises cargando a un bebé, y curiosamente se trata de la misma modelo, como si Soyer hubiera querido

**Figura 1**

*Di Prima Walking de Raphael Soyer (1899-1987)*



*Nota:* Forum Gallery Inc., Nueva York.  
© Estate of Raphael Soyer; reproducida con permiso.

insinuar algo de la decidida identificación de Di Prima con la maternidad —la poeta tuvo cinco hijos— representándola detenida en el caminar, como una imagen transparente, una visión aún por realizarse. De manera contrastante, la figura en el primer plano no está viendo la calle o el piso, sino que tiene la mirada puesta en algo que se encuentra más arriba, podría ser el cielo o un edificio alto, dándole un aire de inspiración y de ausencia. Esta mirada apunta justamente hacia la falta de participación del *flâneur* en las escenas que presencia y hacia una forma no pragmática de estar en

la calle; tampoco lleva bolsa ni objetos en las manos, lo cual indica que su traslado no tiene utilidad, al menos no una utilidad explícita. En este sentido, la Di Prima del cuadro de Soyer está claramente siendo representada en su cualidad de *flâneuse*, y su “sombra” en el fondo dialoga con esta representación, indicando un estado diferente y una subjetividad transformada.

A modo de conclusión, podemos decir que la influencia que ha tenido la *flânerie* en la producción artística urbana apunta a que es, por un lado, una forma de responder a la ciudad, y, por el otro, una forma de *construirla*. Finalmente, los poemas diprimianos permiten definir ciertos puntos de ciertas ciudades circunscritas en un periodo específico, aportando así a la edificación histórica y memorial de la ciudad estadounidense del siglo xx y de la historia cultural urbana. Los poemas diprimianos de la ciudad están situados entre Brooklyn, los pisos del Lower East Side y los tugurios de Hell’s Kitchen. La frecuencia y la precisión con las que indica las calles y los sitios en sus poemas (57th Street, MoMA, 42nd, Morton Street, Charles Street, Cornelia Street) subrayan la importancia de lugares precisos como elementos constitutivos de sus poemas, a la vez que manifiesta su relación con barrios específicos, validando su conocimiento total de los espacios urbanos. Este conocimiento le otorga el acceso a la ciudad como *flâneuse* (Ortega, 2006: 12) y la conecta, junto con otras y otros, a una historia literaria de la ciudad que atraviesa y a la vez es atravesada por su poética. Por otro lado, sería anómalo que Di Prima no se inscribiera en la tradición poética de la metrópolis, puesto que gran parte de su poética se construye sobre la negociación entre la tradición y la vanguardia, la adopción y ruptura con las formas que ofrece la tradición poética. Este conflicto es una de las tensiones más interesantes de su obra y le permite crear un espacio privilegiado desde la corporalidad y la subjetividad femenina, en este caso como *flâneuse*.

## Referencias bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. (1999 [1982]). *The Arcades Project* (Howard Eiland y Kevin McLaughlin, Trads.). Harvard University Press.
- BENJAMIN, Walter. (2019 [1978]). *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writing*. Mariner Books.

- BENNETT, Robert. (2003). *Deconstructing Post-WWII New York City: The Literature, Art, Jazz, and Architecture of an Emerging Global Capital*. Routledge.
- COHEN, Hettie. (1990). *How I Became Hettie Jones*. Grove Press.
- DI PRIMA, Diane. (1958). "To a Youngster on 57th Street". En *This Kind of Bird Flies Backwards* (p. 38). Totem Press.
- DI PRIMA, Diane. (1968). "For Manhattan". En *Earthsong Poems 1957-1959* (s. p.). Poets Press.
- DI PRIMA, Diane (2001). *Recollections of My Life as a Woman. The New York Years*. Viking.
- DI PRIMA, Diane. (2014). "OLD AGE: The Dilemma". En *The Poetry Deal* (p. 106). City Lights.
- ELKIN, Lauren. (2016, 29 de julio). "A Tribute to Female Flâneurs: The Women Who Reclaimed Our City Streets" (en línea). *The Guardian*, Cities. Recuperado el 13 de agosto de 2022 de <https://www.theguardian.com/cities/2016/jul/29/female-flaneur-women-reclaim-streets>.
- HEDDON, Deirdre; TURNER, Cathy. (2012). "Walking Women: Shifting the Tales and Scales of Mobility". *Contemporary Theatre Review*, 22(2), 224-236. <https://doi.org/10.1080/10486801.2012.666741>.
- JOHNSON, Joyce. (1999 [1983]). *Minor Characters: A Beat Memoir*. Penguin Books.
- MCDONOUGH, Tom (Ed.). (2002). *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. The MIT Press.
- MCNAMARA, Kevin R. (1996). *Urban Verbs: Arts and Discourses of American Cities*. Stanford University Press.
- MUNSON, Elizabeth. (2002). "Walking on the Periphery: Gender and the Discourse on Modernization". *Journal of Social History*, 36(1), 63-75. <http://dx.doi.org/10.1353/jsh.2002.0100>.
- ORTEGA, Kirsten Bartholomew. (2006). *The Poet Flâneuse in the American City: Gwendolyn Brooks, Adrienne Rich, Diane di Prima, and Audre Lorde* (Tesis de doctorado, University of Florida, Estados Unidos). Recuperado de [http://ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/E0/01/48/81/00001/ortega\\_k.pdf](http://ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/E0/01/48/81/00001/ortega_k.pdf).
- PARSONS, Deborah L. (2000) *Streetwalking the Metropolis: Women, the City, and Modernity*. Oxford University Press.
- RICH, Adrienne. (1979 [1972]). "Teaching Language in Open Admissions". En *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978* (pp. 51-68). Norton & Company.
- SCALWAY, Helen. (2002). "The Contemporary Flâneuse". *Helen Scalway*. <https://helenscalway.com/wp-content/uploads/2013/01/The-Contemporary-Flâneuse.pdf>.

SOLNIT, Rebecca. (2000) *Wanderlust. A History of Walking*. Penguin.

WILSON, Elizabeth. (1992). “The Invisible Flaneur”. *New Left Review*, (I/191), 90-110. <https://newleftreview.org/issues/i191/articles/elizabeth-wilson-the-invisible-flaneur>.

WOLFF, Janet. (1985). “The Invisible Flaneuse. Women and the Literature of Modernity”. *Theory, Culture & Society*, 2(3), 37 - 46. <https://doi.org/10.1177/0263276485002003005>.

FOTOGRAFÍAS NARRATIVAS:  
EL ARCHIVO MULTIMODAL EN *DESIERTO SONORO* DE VALERIA LUISELLI

NARRATIVE PHOTOGRAPHS:  
THE MULTIMODAL ARCHIVE IN VALERIA LUISELLI'S *DESIERTO SONORO*

**Armando Octavio VELÁZQUEZ SOTO**

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: [armandovelazquez@filos.unam.mx](mailto:armandovelazquez@filos.unam.mx)

**Resumen**

Publicada en inglés en 2019, *Lost Children Archive* fue traducida al español como *Desierto sonoro*. En esta novela, Valeria Luiselli entretiene la historia del viaje de una familia a través de Estados Unidos con los ecos de los apaches masacrados a lo largo del siglo XIX y las penurias de miles de niños migrantes centroamericanos que intentan llegar al país del “sueño americano”. Con referencias claras a las *road trip novels*, uno de los elementos más importantes en esta novela es el archivo como tema literario y procedimiento de composición. En consonancia con diversos estudios realizados sobre *Desierto sonoro*, en este trabajo propongo un acercamiento a la obra a partir del “paradigma del archivo”, del cual forman parte múltiples producciones artísticas contemporáneas, pero centrándome en los elementos visuales que aparecen en el libro: dibujos, mapas y fotografías. Asimismo, para abordar las tensiones significativas producidas entre el texto y las imágenes, recurro a algunas de las propuestas de los estudios multimodales aplicados a la literatura. De esta manera, realizo un breve análisis de la estructura

**Abstract**

Published in English in 2019, *Lost Children Archive* was translated into Spanish as *Desierto sonoro*. In this novel, Valeria Luiselli weaves the story of a family's journey across the United States with echoes of the massacre of Apaches throughout the nineteenth century and the hardships of thousands of Central American migrant children who try to reach the country of the “American dream.” With clear references to road trip novels, one of the most important elements in this novel is the archive as a literary theme and composition procedure. In line with various studies carried out on *Desierto sonoro*, in this article I propose an approach to the work based on the “archival paradigm,” which multiple contemporary artistic productions are part of, but focusing mainly on the visual elements that appear in the book: drawings, maps, and photographs. Also, to address the significant tensions produced between text and images, I resort to some of the proposals of multimodal studies applied to literature. In this way, I carry out a brief analysis of the structure of the work to then outline some of the

de la obra y posteriormente perfiló algunos de los elementos de las poéticas de archivo, vinculándolas con ciertas propuestas de los estudios multimodales aplicados a la literatura.

elements of archive poetics, linking them with certain proposals of multimodal studies applied to literature.

**Palabras clave:** *Análisis del discurso multimodal, Multimedia, Migración en la literatura, Literatura y fotografía, Valeria Luiselli*

**Keywords:** *Multimodal discourse analysis, Multimedia, Migration in literature, Literature and photography, Valeria Luiselli*

*We should begin to see all documentation as intervention, and all archiving as part of some sort of collective project. Rather than being the tomb of the trace, the archive is more frequently the product of the anticipation of collective memory. Thus the archive is itself an aspiration rather than a recollection.*

—ARJUN APPADURAI, “ARCHIVE AND ASPIRATION”

En 2019 fue publicada *Lost Children Archive*, la tercera novela de Valeria Luiselli (México, 1983) y la primera que escribe en inglés; el mismo año fue traducida al español como *Desierto sonoro* por la propia autora y Daniel Saldaña París. Luiselli también ha publicado dos libros de ensayos; sus obras se han vertido a más de veinte idiomas y ha sido reconocida con diversos premios, entre los cuales destacan el American Book Award (2018) por *Tell Me How It Ends: An Essay in 40 Questions* (traducción de *Los niños perdidos*, de 2016) y el Rathbones Folio (2020) por su novela más reciente. En el título *Lost Children Archive* se condensan dos elementos que atraviesan la totalidad del relato: los miles de “niños perdidos” latinoamericanos que migran hacia Estados Unidos, y el archivo como tema y procedimiento compositivo. Diversos estudios (Zinni, 2019; Swiderski, 2020; Montero Román, 2021) han destacado la configuración archivística de la obra, ya sea por el trabajo de documentación sonora que realizan los personajes; las distintas enumeraciones de libros, discos y cuadernos; los epígrafes y otras referencias intertextuales de libros teóricos y críticos sobre el archivo, entre otros aspectos. A pesar de que en dichos trabajos se mencionan los elementos

visuales presentes en la novela (dibujos, mapas y fotografías), no se profundiza en las relaciones y tensiones que se establecen entre éstos y el texto, pues se asume que su función es, en cierta medida, complementaria al relato y subordinada a la textualidad.

Aunque en la traducción de la novela el título cambia radicalmente, con lo cual se da un mayor énfasis al espacio y los sonidos (ambos elementos relevantes en la obra), el archivo es sin duda uno de los principales ejes en torno a los cuales se constituye *Desierto sonoro*.<sup>1</sup> Esto puede observarse tanto en la propia trama de la novela como en las numerosas imágenes que aparecen en ella: unas fueron seleccionadas de libros y sitios de internet por la pareja de documentalistas que viaja por carretera con sus dos hijos desde Nueva York hasta Arizona, mientras que la gran mayoría son fotografías instantáneas tomadas por el niño mayor, a quien en las páginas iniciales de la obra le regalan una cámara fotográfica por su décimo cumpleaños. Las veinticuatro imágenes a color, todas tituladas “Polaroid”, aparecen una por página al final de la novela y pueden considerarse, en cierto sentido, como el último capítulo del libro.

La inclusión de estos elementos visuales no sólo está motivada por una voluntad de experimentación, sino también se inscribe en un giro archivístico en las artes obstinado en documentar la realidad por medio de la recolección de rastros y huellas. Vinculadas a este “paradigma del archivo” (Guasch, 2011) o “impulso de archivo” (Foster, 2016), han surgido en el ámbito de lo literario diversas “narrativas del archivo” (López-Gay, 2020) estructuradas en torno a la tensión entre la memoria y el documento. En este trabajo abordaré la dimensión visual del archivo en *Desierto sonoro*; para ello, realizaré un breve análisis de la estructura de la obra y posteriormente perfilaré algunos de los elementos de las poéticas de archivo, vinculándolas con ciertas propuestas de los estudios multimodales aplicados a la literatura.

<sup>1</sup> Posiblemente el cambio radical en el título de la novela se deba a que el libro previo de Luiselli es *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)* (2016); de haber traducido literalmente el título original, se habría dado la repetición de *los niños perdidos* en ambos libros, lo cual podría producir confusiones. En una aproximación a algunas de las publicaciones de Luiselli y Mario Bellatin, Ilse Logie (2020) propone que muchas de las obras de estos autores “son textos que no aparecen simplemente ‘en traducción’, sino que incorporan la traducción más que facilitarla” (208); es decir, están escritos para poder traducirse a otros idiomas. Considero que la hipótesis de Logie puede extenderse a prácticamente toda la obra de Luiselli.

### **“Perderse en ‘las cenizas’ del archivo”: una novela dispuesta en cajas**

Además de haberse escrito originalmente en inglés, *Desierto sonoro* también se distingue del resto de la obra de Valeria Luiselli por su extensión: en sus más de cuatrocientas páginas se desarrolla la historia de una familia que recorre, de norte a sur, los Estados Unidos con el objetivo de llegar a la Apachería en Arizona. El desplazamiento es otro de los componentes fundamentales de este relato y permite relacionar la obra con las *road trip novels* de la literatura estadounidense, y con la literatura de viajes en general. La familia está compuesta por los padres —él, dedicado a realizar un inventario sonoro de los ecos de los apaches (se asume como “documentólogo”); ella (documentalista), ocupada en catalogar las voces de los niños migrantes latinoamericanos en busca de asilo (a quienes llaman “los niños perdidos”)— y sus hijos: el niño de diez años, hijo del padre, y la niña que cumplirá seis, hija de la madre. Los personajes carecen de nombre hasta que deciden adoptar un apelativo semejante al de los apaches, con lo cual se autodesignan como Papá Cochise, Flecha Suertuda, Pluma Ligera y Memphis.

La novela está dividida en cuatro partes: “Sonido familiares”, “Archivo de ecos”, “Apachería” y “Huellas”. Cada una contiene un número distinto de capítulos, a su vez conformados por fragmentos cuyos títulos pueden repetirse en otras partes de la obra. Durante los preparativos del viaje, Papá Cochise adquiere “siete cajas de archivo (38 x 30 x 25 cm) de cartón con doble fondo y tapas resistentes” (Luiselli, 2019: 16) en las que llevará todo lo necesario para realizar su investigación: libros, cuadernos de notas, folders con información, discos, etcétera. No obstante, Flecha Suertuda, su esposa, se apropia de una de las cajas para guardar sus propios materiales, y después cada uno de los niños pide la suya propia, las cuales llevarán vacías “para poder coleccionar cosas durante el viaje” (Luiselli, 2019: 37). Las cajas cumplen una función fundamental en la novela: al consultar el índice observamos que están presentes en tres de las cuatro partes de la obra, y además de que su contenido se describe con precisión, las cajas también aparecen representadas en el libro: un recuadro de línea continua ocupa toda la página impar; centrada en la parte superior aparece la palabra *Caja* seguida de un número romano (del uno al siete). En la siguiente página (o páginas) se enlistan, agrupados en distintos conjuntos, los objetos contenidos, todos ellos empleados por los padres para sus proyectos sonoros. Como lo señala

Liliana Swiderski (2020), “El contenido de las cajas de los padres, minuciosamente inventariado, descubre sus expectativas, su formación profesional, su enciclopedia cultural, sus dudas y su posición ideológica; los niños, en cambio, parten en estado de inocencia” (88-89).<sup>2</sup> Sin embargo, dicha inocencia será desplazada por las experiencias que los hijos tienen a lo largo del viaje, las cuales les permitirán llenar sus propias cajas y con ello construir un archivo personal.

Como puede observarse a partir de esta breve descripción de la obra, en *Desierto sonoro* el archivo se presenta en diversos niveles: desde los proyectos de investigación de los padres, pasando por la representación de las propias cajas en la página impresa, las numerosas referencias hechas a libros que tratan sobre documentar, hasta convertirse en el objetivo mismo del viaje para los integrantes de la familia: el archivo es tanto el origen como el final del periplo. La relevancia y persistencia del archivo en este relato de Luiselli lo convierten en uno de los temas que estructuran la novela. Para Claudio Guillén (2005), el tema tiene una condición “activa y pasiva a la vez. Aliciente integrador, por un lado. Objeto de modificación, por otro. Procedente del mundo, de la naturaleza y la cultura, el tema es lo que el escritor modifica, modula y trastorna. [...] No es lo que se dice, advertíamos, sino aquello con lo que se dice” (235). El comparatista español destaca que el tema trasciende la anticuada oposición entre contenido y forma, pues, a pesar de originarse en la dimensión semántica de la obra, requiere, para materializarse verbalmente, del despliegue de distintos elementos formales: los temas piden formas y éstas, a su vez, inciden en la configuración temática del texto literario.

Aunada a su importancia como “tema estructurador” perceptible en diversos niveles de la novela, el archivo en *Desierto sonoro* también puede concebirse como un conjunto de procedimientos de composición. Al final del volumen, después de los agradecimientos, aparecen dos paratextos fundamentales para entender la construcción de la novela: “Obras citadas (notas sobre las fuentes)” y “Créditos de las imágenes”. En el primero se consignan detalladamente todas las obras referidas en el libro y se señala lo siguiente: “El archivo que sostiene la novela es un elemento inherente y al mismo tiempo visible en la narrativa central. En otras palabras, las referencias a las

<sup>2</sup> La representación visual de las cajas de archivo al mismo tiempo hace evidente las dimensiones de la caja tipográfica del libro: las líneas continuas impresas coinciden con los márgenes de las zona de impresión. De esta manera puede afirmarse que todo el libro, y no sólo los objetos reunidos por los personajes, está distribuido en cajas.

fuentes [...] funcionan como marcadores interlineales que apuntan a la conversación polifónica que el libro mantiene con otras obras” (Luiselli, 2019: 453). Sin cuestionar si hay o no polifonía, lo cierto es que esta red de relaciones intertextuales es más que un conjunto de referencias; en cierta medida da cuenta del “archivo cultural” del cual surge *Desierto sonoro*, pues cada una de las obras enlistadas ha contribuido de alguna manera para que esta novela haya podido formarse.

No obstante, es necesario plantear que este archivo cultural, más que a un origen, apunta a un procedimiento de composición o ensamblaje, pues como destaca Swiderski (2020): “la escrupulosidad para consignar las fuentes replica el *afán documental* que sostiene la novela” (89; énfasis agregado). Dicho afán documental, presente en otras obras literarias y manifestaciones artísticas, también se extiende al apartado “Crédito de las imágenes”, las cuales sólo aparecen en las cajas v y vii, pertenecientes a la madre y al hijo, respectivamente. Las de la caja v son imágenes que Flecha Suertuda ha reunido antes de comenzar el viaje porque son útiles para su proyecto; provienen de fuentes públicas y aparecen intercaladas con reportes de mortalidad de migrantes, recortes, folders, títulos de libros, e incluso la página de una revista con un poema en inglés. La distribución de todos estos elementos trata de reproducir el desorden de la caja de archivo de Flecha Suertuda, que contrasta con la escrupulosa organización de las cajas de Papá Cochise.

Por otra parte, las imágenes de la caja vii son las veinticuatro fotografías instantáneas que Pluma Ligera tomó durante el recorrido; aunque se indica que provienen “del archivo personal de la autora” (Luiselli, 2019: 459), no se dice si fueron elaboradas expresamente para el libro o no. El origen extraliterario de estas fotografías refuerza la referencialidad que históricamente se les ha adjudicado a estas imágenes y, con ello, se muestran como vestigios, “huella de lo real, una impresión o reproducción directa, sin mediación, del referente” (Perkowska, 2013: 39). A pesar de que puede ser una coincidencia, el número de fotografías es igual al de fotogramas que en el cine se requerían para producir la ilusión de un segundo de movimiento; asimismo, la disposición de todas estas imágenes juntas en la parte final del libro les confiere un carácter de secuencia y, en cierta medida, las hace equivalentes a prácticamente todo el viaje. Sin embargo, para que esta secuencialidad adquiera una dimensión temporal —y narrativa—, es necesario relacionar las fotografías con los distintos capítulos que

las preceden, pues en ellos se cuenta cómo fueron tomadas por Pluma Ligera, lo cual permite saber a qué momento del viaje corresponde cada imagen.

Las veinticuatro fotografías documentan no sólo el propio viaje, sino también el proceso por medio del cual el hijo mayor aprende a manejar la cámara instantánea y, con esto, se distancia, hasta cierto punto, de sus padres. Mientras ellos construyen archivos sonoros, él elabora uno visual y, además, graba un casete para su hermana en el que le narra todo lo sucedido durante el viaje, pues sabe que al final del recorrido sus padres se separarán y Memphis, al ser tan pequeña, no podrá recordar lo que vivieron. Además de sus recuerdos sobre el último viaje que realizaron como familia, Pluma Ligera cuenta con las imágenes que al término de la novela constituyen su propio archivo; con ellas llena la caja de cartón cedida por su padre. Es significativo que sean fotografías instantáneas y no digitales, pues en la materialidad del papel “auto-revelado” se conjugan la tangibilidad y la fragilidad de las huellas que no son el viaje, ni tampoco sus recuerdos: “señalan lo que no está ahí, lo que no vuelve sino en destellos, vacíos, agujeros, recreando una experiencia de la ausencia” (Zinni, 2019: s. p.).

El archivo de Pluma Ligera contiene el famoso “esto ha sido” que, según Roland Barthes (2018), caracteriza a la fotografía: “lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto [...] ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado” (91). En *Desierto sonoro*, el “esto ha sido” designa, además de los objetos captados por la cámara, al aprendizaje del hijo mayor y el último viaje de la familia. Las fotografías documentan no sólo lo que la mirada observó en algún momento del periplo, sino también el innumerable conjunto de acciones que condujeron a los personajes a determinados sitios, las habilidades que Pluma Ligera fue adquiriendo para manejar la cámara, las tensiones raciales, la desolación, la decadencia... los vestigios de las violencias pasadas y presentes. Además de por su visualidad, el archivo del hijo mayor se distingue del de los padres por conformarse mientras transcurre el viaje: es una obra en proceso que al concluir también cierra la novela; ambos rasgos permiten concebir *Desierto sonoro* como un archivo multimodal. En el siguiente apartado referiré brevemente algunos elementos de los estudios multimodales aplicados a la literatura y de las poéticas de archivo; a partir de ellos analizaré ciertas características de la novela de Luiselli.

## “Me pregunto si no le habré contagiado mi manía documental”: relatos que se construyen como archivos

La inclusión de imágenes en obras literarias, en este caso de fotografías, no es un recurso nuevo; no obstante, se piensa con frecuencia que la función de los elementos visuales es la de ilustrar el texto, de lo cual se deduce su carácter accesorio y, en cierta medida, prescindible. Para Magdalena Perkowska (2013), la presencia conjunta de texto e imágenes da lugar a una resistencia entre los elementos, una “tensión que se produce entre el mensaje visual y el verbal” (52) que activa, en la recepción, tanto al lector como al espectador. Para dar cuenta de estas tensiones significativas, desde mediados de la década de los noventa del siglo pasado los estudios sobre multimodalidad afirman que no existe la comunicación monomodal, pues todo intercambio comunicativo entre seres humanos emplea dos o más modos.<sup>3</sup> En el caso de los estudios multimodales aplicados a literatura, se parte de que el lenguaje verbal no es ni la única ni la más importante forma de comunicarse, y se afirma que la interpretación de una obra no debe privilegiar los elementos textuales sobre los visuales, sino cuestionar qué relaciones se establecen entre ellos.

Una de las principales objeciones a la multimodalidad es, precisamente, su noción de *modo*, que tiende a confundirse con la de *medio* (ampliamente desarrollada por los estudios de intermedialidad). Para los teóricos de la multimodalidad, el modo es un conjunto de recursos semióticos (color, forma, gestos, etcétera) y el medio son los elementos materiales o físicos por los que se transmiten estos modos (instrumentos musicales, madera, papel, etcétera) y los canales de comunicación (Page, 2010: 6).<sup>4</sup> En el caso de la literatura multimodal, podemos distinguir la que se desarrolla impresa de la digital; en ambas pueden estar los mismos modos, pero es precisamente el medio (su soporte material) el que marca los límites y posibilidades en el empleo de recursos semióticos. En el caso de la versión impresa de *Desierto sonoro* observamos que su medio es el papel, en el cual aparecen imágenes y textos (entre otros modos),

<sup>3</sup> He realizado una aproximación introductoria más amplia sobre la multimodalidad y un breve análisis de tres novelas mexicanas en Velázquez Soto (2021).

<sup>4</sup> Sin duda, la distinción entre medio y modo, tal como la planteo aquí, es bastante difusa y requiere mayores precisiones; como lo señala Rodrigo Guijarro Lasheras (2019), incluso en las publicaciones especializadas sobre multimodalidad más reconocidas, como *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis* (2014), existe ambigüedad al distinguir ambos términos e, incluso, *multimodalidad* y *multimedialidad* se emplean de manera intercambiable.

pero no audios, pues es precisamente el medio el que limita los modos posibles. A esta restricción se debe que la grabación del relato del viaje de la familia (hecha por Pluma Ligera para Memphis) sea transcrita en la novela, estableciéndose una equivalencia entre el texto y el audio; en contraste, como las fotografías instantáneas comparten el mismo medio que el libro, sí son integradas a éste.<sup>5</sup>

Uno de los rasgos representativos de la narrativa multimodal reciente es la documentación de la realidad hecha por los propios personajes. A partir de distintas novelas multimodales inglesas y alemanas, Wolfgang Hallet (2009) identifica que en ellas los personajes se ocupan de manera casi obsesiva en documentar su realidad con fotografías y películas: “también son coleccionistas de todo tipo de documentos como artículos de periódicos y recortes, anuncios, avisos de defunción, cartas escritas por ellos mismos o por otros, poemas y mensajes escritos, entradas, registros, anotaciones en el diario, etcétera” (136).<sup>6</sup> Estos elementos pueden aparecer transcritos o reproducidos como imágenes legibles y es posible que se desarrolle una historia completa sobre el documento mismo y su relación con los personajes, con lo cual estas obras representan “el proceso de construcción de un archivo personal y cultural de algún tipo [...] En ese sentido, la novela multimodal también representa y hace accesible la multimodalidad de los archivos culturales, del conocimiento y la memoria” (Hallet, 2009: 136-137).<sup>7</sup>

En *Desierto sonoro*, la documentación de la realidad hecha por los personajes es un elemento fundamental en la obra; a diferencia del archivo de Papá Cochise (que es representado sólo por medio de texto), los de Flecha Suertuda y Pluma Ligera se caracterizan por su multimodalidad, pues además de elementos textuales, también incluyen distintas imágenes vinculadas en formas diversas con el desarrollo de la diégesis. Es quizá la “Caja V”, perteneciente a la madre, en la que se encuentran con mayor potencia los objetos que apuntan a un archivo cultural de la migración, el exterminio y el despojo. Flecha Suertuda observa que la aniquilación, reubicación y

<sup>5</sup> En la versión digital de *Desierto sonoro* sí aparecen las fotografías y otros elementos visuales; sin embargo, las cajas y ciertos juegos con la tipografía fueron omitidos sin mayor explicación, como si su ausencia no fuera significativa; dichas omisiones evidencian la perspectiva “textocentrista” que rige las publicaciones literarias.

<sup>6</sup> “They are also collectors of all sorts of documents like newspaper articles and clippings, advertisements, death notices, letters written by themselves or others, handwritten poems and notices, entrance tickets, agenda, diary entries and so forth”. La traducción de textos en inglés es mía.

<sup>7</sup> “The process of building up a personal and cultural archive of some sort [...] In that sense, the multimodal novel also represents and makes accessible the multimodality of cultural archives, knowledge and memory”.

concentración de los diversos pueblos originarios, agrupados como apaches, forma parte de las mismas acciones biopolíticas que rigen el tránsito y la vida “ilegal” de los migrantes latinoamericanos en Estados Unidos. Esto es porque la pertenencia a un territorio y la posibilidad de circular libremente por él se convierten en privilegios de los colonos y sus descendientes, en objetos de deseo para los millones de migrantes que arriesgan su vida al cruzar la frontera. La relación hecha por la madre no sólo se explicita textualmente en distintas partes de la novela, sino que también en su archivo se evidencia esto al reunir en la misma caja, entre otros objetos, lo siguiente: una imagen de Gerónimo y los últimos de su grupo al pie del tren que los conduciría al destierro y la muerte en Florida; una fotografía de los objetos encontrados en los senderos del desierto recorridos por migrantes; el mapa de la ONG Fronteras Compasivas, en el que se advierte a los migrantes no atravesar el desierto; los reportes de mortalidad de los cuerpos encontrados, casi todos ellos fallecidos por deshidratación, elaborados por una oficina forense.

Mientras el archivo de la madre se conforma antes de iniciado el viaje y tiene un carácter mucho más colectivo y cultural, el del hijo mayor es personal y está en proceso de construcción, por lo que en la novela se cuenta el inicio de la grabación del relato del viaje para Memphis y su aprendizaje en el manejo de la cámara: cómo toma las fotografías, en dónde las guarda para que se revelen y, finalmente, la decisión de archivarlas en su caja. Las fotografías aparecen organizadas cronológicamente en la parte final del libro, en cierta medida separadas del resto de la obra. Esta peculiar disposición puede explicarse por la distribución en cajas de los archivos que cada miembro de la familia posee: la caja es una unidad que se integra al resto de la novela, pero permanece apartada de ella, limitada por el recuadro que la contiene.

No obstante, la disposición de las fotografías también puede relacionarse con el “propósito documental” que Mitchell (2018) identifica en el ensayo fotográfico, en el cual las relaciones entre texto y fotografías se basan en la “igualdad, independencia y colaboración” (252), lo cual hace que las imágenes no sean ilustrativas del texto, ni que éste las explique. Aunque en las referencias de *Desierto sonoro* no se menciona, existen semejanzas entre la novela de Luiselli y *Let Us Now Praise Famous Men* (1939), uno de los ensayos fotográficos estudiados por Mitchell (2018), obra descrita de la siguiente manera: “Las fotografías están completamente separadas, no sólo del texto [...] sino de cualquiera de esas mínimas características textuales que generalmente

acompañan las fotografías: sin leyendas, fechas, nombres, localizaciones, ni números que pudieran asistir la ‘lectura’ de las mismas” (253). La descripción es claramente aplicable a las imágenes tomadas por Pluma Ligera, que sólo aparecen encabezadas por la palabra “Polaroid”, pero sin ningún otro texto. Para Mitchell (2018) esta separación tiene, entre otros objetivos, el propósito de dificultar el “acceso demasiado fácil al mundo que representan [las fotografías]” (257), y funciona como una “estrategia ética” que sabotea cualquier posibilidad de apropiarse fácilmente de las imágenes. En *Desierto sonoro* puede afirmarse que dicha estrategia implica no fotografiar a los niños migrantes, aunque sí se narre cómo son deportados:

Veo una fila mínima de figuras que salen andando del hangar hacia la pista. Son todos chicos. Niños, niñas: uno detrás de otro, sin mochilas ni nada. Avanzan con el aire de quien ha capitulado, prisioneros silenciosos de una guerra que ni siquiera les toca pelear. [...] Ayer en la noche los trajeron en autobús desde un centro federal de entrenamiento policial en Artesia hasta este pequeño aeropuerto sobre la Carretera Estatal 559. Ahora caminan hacia el avión que los llevará de vuelta al sur. (Luiselli, 2019: 228)

Mientras Memphis duerme en el coche, los padres y el hijo mayor miran desde la reja que limita la pista de aterrizaje cómo se va llenando el avión que deportará a los “niños perdidos”; la madre narra con detalle todas las circunstancias del hecho. No obstante, en la fotografía que Pluma Ligera toma antes de que inicie el abordaje, sólo puede verse, a través de la reja, un avión detenido en la pista, sin ningún niño o agente de migración cerca. ¿Por qué no fotografiar a los niños migrantes? Porque sin duda esto sería lo esperado y lo más sencillo: una foto de denuncia explícita; en contraste, el acceso fácil a la “crisis migratoria” es saboteado deliberadamente, con lo cual se obstruye cualquier posibilidad de consumo. La fotografía del avión, una “imagen intolerable”, adquiere una mayor potencia crítica al alejarse de lo anticipado y con ello “contribuye a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible” (Rancière, 2019: 103). La estrategia ética señalada por Mitchell adquiere una dimensión política porque no se fotografía la brutalidad de las deportaciones de menores, sino sus herramientas y mecanismos: “Así tal vez produce un desplazamiento del afecto acostumbrado

de indignación a un afecto más discreto, un afecto de efecto determinado, curiosidad, deseo de ver de más cerca” (Rancière, 2019: 104). La curiosidad planteada por Rancière impulsa a sustituir la indignación esperada por la reflexión que problematiza lo que se observa, a mirar con mayor atención una imagen de poca calidad que, en última instancia, no puede mostrar más porque nada oculta. Lo que el espectador quiere mirar no está en la imagen, tampoco en el texto, sino en el afuera al que remite la fotografía: la llamada “crisis migratoria” que se ha convertido en un régimen de expulsiones y desplazamientos humanos.

La voluntad de Pluma Ligera de documentar el viaje para que Memphis lo recuerde en el futuro forma parte de los distintos elementos que hacen de la archivación un procedimiento de composición de la novela, y esto se relaciona con el “paradigma de archivo” que Anna Maria Guasch (2011) ha señalado como una de las tendencias del arte del último siglo. Para esta investigadora, el arte de archivo “se refiere al tránsito que va del objeto al soporte de la información, y de la lógica del museo-mausoleo [semejante a la de la biblioteca] a la lógica del archivo” (10). Guasch (2011) identifica en el arte contemporáneo dos funcionamientos de las “máquinas de archivo” relacionados con su soporte físico: “el archivo unido a la cultura objetual y a la lógica de los sistemas de memorias materiales, y el archivo basado en la información virtual, que sigue una racionalidad más próxima a lo flexible y no estable” (15). Al interior del universo diegético en *Desierto sonoro*, los distintos archivos que se conforman tienen una dimensión objetual que en cierta medida aspira a una mayor estabilidad y permanencia. Quizá esto explique que las fotografías tomadas por Pluma Ligera no sean digitales, sino instantáneas, lo que también implica que no existe un negativo al cual recurrir para multiplicar las imágenes: cada una de ellas es un original “recalcitrantemente tangible” (Foster, 2016: 105) resguardado en una caja de cartón. La tangibilidad del archivo lo transforma en “un repositorio para el futuro, un punto de partida, no un punto final” (Guasch, 2011: 303). En la novela, este volcarse hacia el porvenir es evidente en la intención de Pluma Ligera por documentarlo todo: “sabía que tú no recordarías nada de ese viaje, porque sólo tenías cinco años [...] Necesitaba encontrar una forma de ayudarte a recordar, aunque sólo fuera a través de las cosas que yo documentaba para ti, para el futuro” (Luiselli, 2019: 258). De esta forma, y como señala Arjun Appadurai (2003) en el epígrafe que encabeza este trabajo, la grabación y fotografías que Pluma Ligera prepara para Memphis, además de documentar el

propio viaje, no tienen como objetivo último la constitución de un archivo: son una intervención directa para generar un vínculo entre ellos que los una en el futuro; “así, el archivo es en sí mismo más una aspiración que un recuerdo” (16).<sup>8</sup>

En su investigación sobre archivo y narrativas de vida, Patricia López-Gay (2020) destaca que el efecto de realidad que produce el archivo inserto en una obra literaria es una desestabilización fundamental de los marcos de la ficción novelesca. De aquí que López-Gay llame *ficciones de verdad* a las obras que constituyen su corpus de estudio: novelas en las cuales las fotografías se integran como parte fundamental del relato, ya sea que se presenten producidas por la propia voz narrativa o para constatar/confrontar alguna de sus afirmaciones. Para López-Gay (2020) el “autor-archivista retorna como una figura que ordena y reordena sobre el papel o en la pantalla fragmentos, ruinas de un todo presentado como inaprehensible; organiza recuerdos y reflexiones cotidianas, citas que podrían o no ser inventadas, inciertas fotografías y otras huellas difusas, visuales o textuales” (27). En estas narraciones se integran sistemáticamente diversos elementos visuales, de los cuales se da por hecho que remiten a la realidad extratextual, presentándose como “evidencia archivística”. López-Gay (2020: 72) observa dos tendencias en las narrativas de archivo: en la primera (a la que llama *moderna*) se considera al archivo como fuente del relato; en la segunda (designada como *posmoderna*), el archivo y el relato se constituyen mutuamente, de tal forma que el proceso de selección y catalogación de las huellas se narrativiza.

Los “personajes-archivistas” de *Desierto sonoro* perturban con sus archivos la ficcionalidad de la novela, pues los elementos que resguardan en sus cajas reiteradamente remiten al universo factual exterior a la obra. Asimismo, la narrativización del archivo ubica su constitución en el presente diegético del relato y, a la par, lo proyecta hacia el futuro al conformarlo con las huellas que permitirán la rememoración en el porvenir. Si bien el archivo “no será jamás la memoria ni la anamnesis en su experiencia espontánea, viva e interior” (Derrida, 1997: 19), los elementos que contiene cumplen la doble función de constatar la existencia de lo ya sido y facilitar el acceso al pasado al propiciar la rememoración. En este sentido, las fotografías de Pluma Ligera son las pruebas de múltiples aprendizajes y de un viaje; al observarlas en secuencia puede percibirse el paulatino mejoramiento de sus habilidades y, también, el

<sup>8</sup> “Thus the archive is itself and aspiration rather than a recollection”.

descubrimiento del mundo que recorre con su familia, un exterior que se balancea entre los extremos de la hostilidad y la indiferencia.

### **“Y tendrás las fotos y también esta grabación como evidencia”: consideraciones finales**

El paradigma del archivo que Ana Maria Guasch (2011) ha destacado como una dominante en el arte del último siglo sin duda está presente en diversas tradiciones literarias; en el caso de la literatura latinoamericana, *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli forma parte de un creciente corpus de obras desarrolladas a partir del archivo como tema y procedimiento de composición. Aunque esta vertiente se ha intensificado en las últimas dos décadas, en cierta medida vinculada al giro de la memoria presente en la región, encontramos antecedentes de narrativas del archivo en obras como *Libro de Manuel* de Julio Cortázar, publicado en 1973. En México han aparecido en los últimos años diversos libros, como *Conjunto vacío* (2015) de Verónica Gerber, *Procesos de la noche* (2017) de Diana del Ángel, y *Permanente obra negra* (2019) de Vivian Abenshushan, por mencionar sólo algunos, en los que el “procedimiento archivo” y la inclusión de elementos visuales es fundamental para la configuración de las obras. A pesar de la semejanza en los recursos y modos de hacer, los objetivos políticos de cada obra son distintos, y también lo es su papel en las disputas por las memorias del futuro.

En *Desierto sonoro* es posible identificar el funcionamiento del archivo en los distintos niveles de la obra, desde su desarrollo como procedimiento de composición por parte de la autora archivista, pasando por las acciones de los personajes, las referencias intertextuales y su tematización por medios narrativos y visuales. Asimismo, la inclusión de imágenes en la novela, principalmente las fotografías adjudicadas a Pluma Ligera, tensionan las relaciones entre los elementos visuales y los textuales, produciendo una obra en la que el archivo multimodal se ofrece como una grieta para atisbar que la historia de un viaje familiar está inmersa en el innumerable tejido de los desplazamientos humanos.

En la novela archivo que es *Desierto sonoro* se observa que la vinculación de las prácticas de archivo con las estrategias multimodales no están del todo comprometidas en las luchas por las memorias del pasado, sino orientadas por un claro deseo de

contribuir a las memorias del porvenir: “esta práctica del archivo, al situarse en un presente casi contemporáneo a la escritura [...] nos distancia de la idea del pasado, aunque permanezca en ella la de archivo de lo real y de recolección de fragmentos y retazos” (Garramuño, 2015: 70). Finalmente, con esta novela Valeria Luiselli también cuestiona de manera frontal las tradicionales divisiones de las literaturas nacionales y postula la autotraducción como una práctica creativa.

## Referencias bibliográficas

- APPADURAI, Arjun. (2003). “Archive and Aspiration”. En Joke Brouwer y Arjen Mulder (Eds.), *Information is Alive: Art and Theory on Archiving and Retrieving Data* (pp. 14-25). V2; NAI.
- BARTHES, Roland. (2018 [1980]). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (Joaquim Sala-Sanahuja, Trad.). Paidós.
- DERRIDA, Jacques. (1997 [1995]). *Mal de archivo: una impresión freudiana* (Francisco Vidarte, Trad.). Trotta.
- FOSTER, Hal. (2016). “El impulso de archivo” (Constanza Qualina, Trad.). *Nimio*, (3), 102-125. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351>.
- GARRAMUÑO, Florencia. (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica.
- GUASCH, Anna Maria. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- GUIJARRO LASHERAS, Rodrigo. (2019). “La multimodalidad en la narrativa española contemporánea: tres vías de integración del discurso no verbal”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 28, 747-780. <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25093>.
- GUILLÉN, Claudio. (2005). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Tusquets.
- HALLET, Wolfgang. (2009). “The Multimodal Novel: The integration of Modes and Media in Novelistic Narration”. En Sandra Heinen y Roy Sommer (Eds.), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* (pp. 129-153). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110222432.129>.

- LÓPEZ-GAY, Patricia. (2020). *Ficciones de verdad: archivo y narrativas de vida*. Iberoamericana Vervuert.
- LOGIE, Ilse. (2020). “¿Escritos en la traducción y para la traducción? Dos ejemplos: Valeria Luiselli y Mario Bellatin”. En Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane, Benjamin Loy y Gesine Müller (Eds.), *Literatura latinoamericana mundial: dispositivos y disidencias* (pp. 207-222). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110673678-012>.
- LUISELLI, Valeria. (2019). *Desierto sonoro* (Daniel Saldaña París y Valeria Luiselli, Trads.). Sexto Piso.
- MITCHELL, W. J. T. (2018 [1994]). *Teoría de la imagen* (Yaiza Hernández Velázquez, Trad.). Akal.
- MONTERO ROMÁN, Valentina. (2021). “Telling Stories That Never End: Valeria Luiselli, the Refugee Crisis at the US-Mexico Border, and the Big, Ambitious Archival Novel”. *Genre*, 54(2), 167-193. <https://doi.org/10.1215/00166928-9263052>.
- PAGE, Ruth. (2010). “Introduction”. En Ruth Page (Ed.), *New Perspectives on Narrative and Multimodality* (pp. 1-13). Routledge.
- PERKOWSKA, Magdalena. (2013). *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Iberoamericana Vervuert.
- RANCIÈRE, Jacques. (2019 [2008]). *El espectador emancipado* (Ariel Dilon, Trad.). Manantial.
- SWIDERSKI, Liliana. (2020). “Desierto sonoro, de Valeria Luiselli: en búsqueda de los ‘niños perdidos’”. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista Semestral de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, (13), 87-100. <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2020/09/87-100.pdf>.
- VELÁZQUEZ SOTO, Armando Octavio. (2021). “Novelas desbordadas. Multimodalidad en la narrativa mexicana contemporánea”. En Tomás Martínez Gutiérrez y Cecilia Eudave (Coords.), *Imaginar el pasado, reconstruir futuros. Literatura mexicana del siglo XXI: entre nuevas textualidades y la reivindicación de tradiciones* (pp. 15-40). Universidad de Guadalajara.
- ZINNI, Mariana. (2019, 8 de octubre). “Novela, archivos, ecos: *Lost Children Archive*, de Valeria Luiselli” (en línea). *Viceversa Magazine*, Cultura. Recuperado de <https://www.viceversa-mag.com/novela-archivos-ecos-lost-children-archive-de-valeria-luiselli/>.



# RESEÑAS

DAVIES, Dominic; RIFKIND, Candida (Eds). (2020). *Documenting Trauma in Comics: Traumatic Pasts, Embodied Histories, and Graphic Reportage*. Palgrave Macmillan.

Alejandra ESPINOSA GUERRERO

El formato del cómic se presta con facilidad para la exploración de temas relacionados con la memoria y la documentación de acontecimientos sociohistóricos relevantes. Si bien estos dos conceptos pueden parecer mutuamente excluyentes, los límites entre las narrativas documentales y las autobiográficas se desdibujan al considerar que la supuesta naturaleza objetiva del género periodístico queda subordinada a los intereses subjetivos de los documentadores. Por ello, múltiples autores de cómics se han valido de los elementos formales únicos de este género —tales como la separación narrativa por medio de canaletas, la reproducción de documentos oficiales en formato gráfico o la representación del yo en distintos grados de iconicidad— para señalar al público objetivo las limitaciones que implica la labor de documentar.

Este tipo de problemáticas adquiere aún más matices cuando el evento sobre el que se quiere documentar es uno traumático que afectó a la o el autor. En el libro *Documenting Trauma in Comics: Traumatic Pasts, Embodied Histories, and Graphic Reportage*, los editores Dominic Davies y Candida

Rifkind reúnen catorce capítulos de diferentes autores, quienes analizan múltiples cómics que intentan representar lo irrepresentable de los pasados traumáticos. De igual manera, se incluyen en el libro tres narrativas gráficas: “Documenting Trauma”, de Nicola Streeten; “Crying in the Chapel”, de Una, y “First Person Third”, de Bruce Mutard. Cada una de ellas explora desde una perspectiva autorial los temas principales que se trataron de manera teórica en los capítulos que las preceden.

Debido a que todos los textos, ya sean literarios o académicos, abordan sus hipótesis desde un marco teórico basado en los *trauma studies*, no es de extrañar que una de las interrogantes que se busca responder de manera constante sea la de cómo se define el trauma y cómo éste se puede representar de manera gráfica. Sin embargo, de la misma manera que recordar un evento traumático a menudo resulta difícil para quien lo sufrió debido a que la memoria se desdibuja, definir de manera definitiva qué es el trauma es una tarea complicada. En la introducción del libro, “Documenting Trauma in Comics”, Davies (2020) describe el trauma como un objeto tanto emocional como cultural ya que,

a pesar de que sea una experiencia que sólo puede ser interiorizada de manera individual, sus causas suelen estar ligadas a fenómenos sociales que afectan a colectividades. Puesto que el cómic ofrece la posibilidad de mostrar las experiencias en primera persona de los y las autoras desde una perspectiva en tercera persona —tal y como demuestra de manera gráfica Bruce Mutard—, su formato también facilita la tarea de representar al mismo tiempo la experiencia individual y la colectiva sin que una invisibilice a la otra. Por ejemplo, en su capítulo “Una’s *Becoming Unbecoming*, Visuality, and Sexual Trauma”, Ana Baeza Ruiz analiza la manera en la que Una, la autora de *Becoming Unbecoming*, enlaza su autobiografía con la historia de las víctimas de los asesinatos de Peter Sutcliffe. Baeza Ruiz (2020) afirma que “[the comic] takes up the themes of misogyny and victim-blaming that arise from the Sutcliffe murders and refracts them through an autobiographical lens” (226). De esta manera, dentro del comic conviven indistinguibles la historia de un trauma colectivo que tuvo las mismas causas culturales que el trauma individual de Una.

A pesar de que el *trauma genre* surge en los comics a partir del molde que dejó *Maus* de Art Spiegelman, lo cual abre la posibilidad de encontrar elementos formales y estéticos en común que identifiquen a este género como tal, considerar a una obra como perteneciente a este canon no es tarea sencilla. El hecho de que exista dificultad para delimitar qué es el trauma significa que no todas sus representaciones van a seguir la misma estructura de contrastar la experiencia individual con la colectiva. Un ejemplo que se analiza en el libro y que resalta como la antítesis de *Becoming Unbecoming* es “An Old Fable”, escrito por Tabish Khair e ilustrado por Priya Kuriyan. A diferencia

del cómic autobiográfico de Una, “An Old Fable” cuenta su historia desde una perspectiva colectiva en la que se representa el trauma de la partición de la India por medio de la personificación del imperio británico, del hinduismo y del islam. De igual manera, dentro de esta historia alegórica no podemos encontrar a un personaje que simbolice la presencia de los autores dentro de la diégesis, como es común que ocurra en otros cómics que se analizan a lo largo del libro.

Cada capítulo, pues, nos presenta diferentes propuestas estéticas para documentar sucesos traumáticos de tal manera que se construya un diálogo intertextual con otras obras pertenecientes al *trauma genre* en los cómics, lo cual, a su vez, evita que se genere una definición monolítica del trauma. Tal y como comenta Davies (2020) en su introducción, “documenting trauma becomes a genealogical undertaking, a process that seeks to feel out the contours of cultural responses and social reactions to trauma, rather than to define or delineate trauma itself” (8). Por supuesto, a pesar de que en ninguno de los capítulos se nos proporciona una definición estática del trauma, el hecho de que todos ellos trabajen bajo la hipótesis de que los textos que analicen pueden ser clasificados dentro de un mismo género implica que su carácter a menudo trabaja bajo el principio de la clasificación. Sin ir más lejos, en el primer capítulo, “Hierarchies of Pain: Trauma Tropes Today and Tomorrow”, Katalin Orbán (2020) demuestra por medio del análisis de cinco cómics diferentes cómo es que cada uno de ellos se adhiere a o se aleja de lo que canónicamente se considera como una estética del trauma.

Sin embargo, esto no quiere decir que se descarten los cómics que no cumplen con los

parámetros formales establecidos desde la publicación de *Maus*. Al contrario, los editores incluyeron trabajos que incluso van en contra del discurso usual de los *trauma studies* en cómics tales como el ensayo de Alexandra Lloyd (2020: 50), quien analiza narrativas gráficas que documentan el trauma que sufrieron los ciudadanos alemanes —desde soldados y miembros de las juventudes hitlerianas, hasta civiles adultos e infantes— durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Ya que la obra de Art Spiegelman y muchos otros cómics posteriores se centran en documentar el Holocausto desde una perspectiva judía, posicionar a individuos alemanes en el centro de narrativas sobre trauma representa una desviación que abre la posibilidad de mantener discusiones relacionadas con el perfil que se considera como adecuado por la sociedad

cuando se habla sobre víctimas de trauma, tal y como se analiza en el ensayo de Lloyd.

En resumen, *Documenting Trauma in Comics* ofrece una introducción pertinente a los *trauma studies* y a su relación con el formato de los cómics. La elección de los capítulos resulta más que apropiada para demostrar la variedad que existe en las representaciones de eventos traumáticos. Esto, a su vez, revela que la inviabilidad de definir el trauma hace que resulte imperativo continuar con la búsqueda por encontrar nuevas maneras de intentar documentarlo. De esta manera, la apertura al diálogo que caracteriza a este género continúa siendo garantizada. La pluralidad de opiniones y marcos teóricos que se aprecia en los trabajos que conforman el libro hace que la lectura de cada uno de ellos sea interesante y enriquecedora.

## Referencias bibliográficas

- BAEZA RUIZ, Ana. (2020). “Una’s *Becoming Unbecoming*, Visuality, and Sexual Trauma”. En Dominic Davies y Candida Rifkind (Eds.), *Documenting Trauma in Comics: Traumatic Pasts, Embodied Histories, and Graphic Reportage* (pp. 221- 242). Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-37998-8\\_13](https://doi.org/10.1007/978-3-030-37998-8_13).
- DAVIES, Dominic. (2020). “Introduction: Documenting Trauma in Comics”. En Dominic Davies y Candida Rifkind (Eds.), *Documenting Trauma in Comics: Traumatic Pasts, Embodied Histories, and Graphic Reportage* (pp. 1-26). Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-37998-8\\_1](https://doi.org/10.1007/978-3-030-37998-8_1).
- LLOYD, Alexandra. (2020). “Emotional History and Legacies of War in Recent German Comics and Graphic Novels”. En Dominic Davies y Candida Rifkind (Eds.), *Documenting Trauma in Comics: Traumatic Pasts, Embodied Histories, and Graphic Reportage* (pp. 49-67). Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-37998-8\\_3](https://doi.org/10.1007/978-3-030-37998-8_3).
- ORBÁN, Katalin. (2020). “Hierarchies of Pain: Trauma Tropes Today and Tomorrow”. En Dominic Davies y Candida Rifkind (Eds.), *Documenting Trauma in Comics: Traumatic Pasts, Embodied Histories, and Graphic Reportage* (pp. 29-48). Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-37998-8\\_2](https://doi.org/10.1007/978-3-030-37998-8_2).

VARIOS AUTORES. (2021). *Estamos aquí*. Centro de Cultura Digital.\*

Eme VARGAS CELIS\*\*

*Estamos aquí*, libro digital en formato epub3 publicado por el proyecto editorial del Centro de Cultura Digital, comienza hablando sobre cápsulas de tiempo, estos artefactos en los que depositamos unos tantos objetos disímiles que por equis o ye motivos sentimos que son importantes en ese momento y queremos que alguien en el futuro lo sepa, aun si no sabe(mos) por qué. Mónica Nepote, directora del proyecto editorial y quien escribe la introducción, concibe esta colección de textos sobre literatura digital, escritos en distintos puntos de los últimos años por autorxs de múltiples disciplinas, como una cápsula de tiempo. Y es que, en cierta medida, todo libro lo es, en cuanto que preserva algo de un momento particular para ser interpretado más adelante, pero nombrarlo de este modo (como libro-cápsula y como *Estamos aquí*) nos brinda ya las primeras claves sobre cómo quiere que se le interprete: como reflejos de su tiempo, dislocados del mismo.

Dice Nepote (2021) que “si bien ese presente [del que proviene el libro] no termina de volverse

pasado, quizá otros momentos fueron ya engullidos por el aceleracionismo tecnológico” (s. p.). Leyendo a poco menos de un año de la publicación del libro, puedo constatar que esto es cierto: si bien la presencia de hipervínculos en textos que a menudo tienen que ver con crítica y transmedialidad —y pensados para ser leídos en dispositivos conectados a internet— resulta de lo más lógica y provechosa, buena parte de ellos llevan a sitios que ya no existen, donde en su ausencia mi navegador me muestra un dibujito de un archivo con carita triste y me sugiere comprobar que la dirección esté bien escrita. Esto, por una parte, está fuera del control de lxs autorxs y editorxs del libro pero, además, es el ejemplo más claro posible de una cuestión abordada, desde diferentes ángulos y posturas, en varios de los ensayos de la colección: la caducidad de la literatura digital debida a la rápida obsolescencia (programada o no) de sus soportes.<sup>1</sup>

Élika Ortega (2021) apunta que la literatura digital “está definitivamente anclada en los medios, códigos y dispositivos de su momento histórico

<sup>1</sup> Aquí quiero hacer una advertencia (que sirve también como metacomentario) de que el lector de epub para Chrome que recomiendan en la página de descarga de libro para usuarios de Windows (Readium) ya dejó de recibir mantenimiento y fue progresivamente presentando más fallas conforme preparaba esta reseña, al punto que tuve que cambiar a otro lector (Thorium, disponible, por ahora, aquí: <https://www.edrlab.org/software/thorium-reader/>). Úsese el lector de su preferencia, siempre y cuando sea compatible con epub3, o puede haber algunas fallas en la funcionalidad del libro.

\* Libro electrónico publicado en <https://editorial.centroculturaldigital.mx/libro/estamos-aqui>.

\*\* Estudiante de la Licenciatura en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

específico” (s. p.), y dado que éstos están sujetos tanto a los avances tecnológicos como a los caprichos del mercado, la posibilidad de acceso a las obras se ve amenazada por estos cambios, que ocurren cada vez más rápido. Es por ello que Ortega (2021) sostiene que “[l]a literatura digital impone que parte de su estudio y su crítica sea también una labor de preservación” (s. p.). Sin embargo, lo que implica y conlleva esta labor no es algo que deba darse por sentado. Benjamín Moreno se pregunta si en las obras digitales “lo que tendría que preservarse sería la materialidad (las condiciones de reproducción del objeto digital) o más bien la parte procedimental” (en Anaya y Cruz Arzabal, 2021: s. p.). Mientras que él opta por lo segundo, Susana González Aktories (2021) recuenta cómo la profesora de letras inglesas Lori Emerson “creó un ‘laboratorio arqueológico de medios’, integrado por computadoras originales, obsoletas, que corrían con programas anticuados, pero que eran las únicas interfaces capaces de ‘leer’ o descifrar los textos escritos por ciertos autores” (s. p.). El tema se complica todavía más al considerar que, como plantea María Andrea Giovine (2021), el acto mismo de preservar se ha modificado con las posibilidades de almacenamiento de la red, en apariencia infinitas pero no por ello menos susceptibles de desaparecer (como se vio con todos los enlaces muertos en el libro), y que nos han predispuesto al mismo tiempo a necesitar más que nunca una labor curatorial y a tender a postergar la misma hasta un futuro incierto. (Giovine aquí hace un paralelismo, que me parece bien acertado, con la cantidad de fotos que guardamos en nuestros dispositivos, con la intención de seleccionar con qué quedarnos “luego”). ¿Qué y cómo preservar, entonces? El

concepto de cápsula del tiempo se erige como una posible respuesta ante esto.

Otro rasgo esencial de la cápsula de tiempo que se recupera en esta colección, particularmente cuando la cápsula pretende representar a un colectivo o comunidad, es la variedad de sus contenidos. Cada persona que participa elige algo con lo que quiere ser representada y lo deposita en la cápsula. Mirar todos los objetos en su conjunto permite formar una visión compleja del grupo en ese presente-pasado, pero quizá lo más fascinante del asunto es acercarse a mirar cada uno de ellos y notar lo distintos que son entre sí, y por ende lo distintas que eran esas personas que se juntaron a hacer un registro único colectivo. En este sentido, *Estamos aquí* consigue mostrar la pluralidad de perspectivas, disciplinas y acercamientos que ha habido en México en torno a la literatura digital en los últimos años. Esto se nota no sólo en la diversidad de temas que se tocan —en los que por supuesto hay convergencias, como vimos arriba, pero las aproximaciones son diferentes y ahí está lo rico—, sino también en las distintas clases de textos que conforman la colección. Hay una buena proporción de artículos puramente académicos, así como de ensayos literarios y textos que hibridan ambas formas o alguna de ellas con algunas otras (la bitácora, la autobiografía, las notas); hay una entrevista, una colección de manifiestos, una articulación de proyectos, una minibiografía editorial y, sobre todo, hay links (que sirven y que no sirven), hay gifs, capturas de pantalla y muchos emojis. Ahora bien, como pudiera esperarse de una colección tan ecléctica y heterogénea, la impresión que dejan los textos es variable; hubo textos que disfruté mucho, que me dejaron pensando un buen rato, y textos que pasaron sin más. Sin

embargo, cada pieza, como objetos en una cápsula, contribuye a un panorama más completo.

Hay un último elemento que quiero destacar, por varias razones: el impacto que tuvo en mi lectura, su conexión con la idea del libro como cápsula de tiempo y su cualidad algorítmica, que sólo es posible en el marco de lo digital. Tras pasar la pantalla con la que termina la introducción, aparece un pequeño aviso que advierte:

Esta cápsula/libro  
no es fija ni estable,  
su orden se modifica con agitación.  
Agitar un libro/cápsula es  
abrir y cerrar en el tiempo y el espacio.  
Cada vez que abres este libro los 19 textos  
que lo conforman se reaccionan, propo-  
niendo distintas rutas para pensar el rumbo  
de las escrituras que implican dispositivos  
electrónicos. Si lo tuyo es la ruta fija, puedes  
guiarte por el índice. (s. p.)

Y, efectivamente, al pasar la pantalla de nuevo, tras una breve pero perceptible pausa en lo que se procesa la ruta propuesta, puede aparecer cualquiera de los textos, seguido por cualquier otro, y así sucesivamente con los diecisiete textos restantes previos al epílogo, que permanece fijado al último. Esto ofrece una experiencia única para cada lector, pues cada texto leído está contextualizado en cierta medida por los textos que le preceden.

Igualmente, la secuenciación aleatoria le da a la colección un sentido de horizontalidad entre los autorxs, sin jerarquizarlos pero reteniendo la individualidad de sus contribuciones, como quien pone un objeto querido en una cápsula, entre los objetos de los demás. Es un efecto que, tal cual aparece, no podría lograrse en un medio distinto; y en un libro tan abocado a delinear las posibilidades y particularidades de la literatura digital, es grato ver un ejemplo de esas posibilidades en la composición misma de la obra.

El espacio no me alcanza para abordar el resto de los temas presentes en este libro, pero los lectorxs interesadxs podrán hallar reflexiones sobre materialidades, espacio, identidad, reescrituras, interactividad, transmedialidad, lectoescritura y demás asuntos que surgen al pensar en literatura digital, todos ellos llenos de preguntas. No obstante, si algo deja en claro la obra es la naturaleza cambiante del entorno de lo digital y su impacto en el quehacer crítico y literario; dicho de otra forma, *Estamos aquí* me hace pensar en el paso del tiempo. El texto de Eugenio Tisselli, “Tres manifiestos [tres mapas]”, en el que reúne sus posicionamientos con respecto a la escritura electrónica en tres momentos diferentes de su vida, muestra claramente ese tránsito y las transformaciones (desde fuera y desde dentro) que en él ocurren. El cambio es inevitable, es constante y, no sé cómo, pero viene cada vez más rápido. Vale la pena dejar algo en la cápsula, algo que nos recuerde que, ahorita, estamos aquí.

### Referencias bibliográficas

- ANAYA, Juan Pablo; CRUZ ARZABAL, Roberto. (2021). “La literatura electrónica de Benjamín Moreno: afecto y sentido fuera de las convenciones de lo literario”. En Varios Autores, *Estamos aquí* (s. p.). Centro de Cultura Digital.
- GIOVINE, María Andrea. (2021). “Preservar el futuro: memoria y olvido en la era digital”. En Varios Autores, *Estamos aquí* (s. p.). Centro de Cultura Digital.
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana. (2021). “Impresiones sobre literaturas digitales y otras materialidades”. En Varios Autores, *Estamos aquí* (s. p.). Centro de Cultura Digital.
- NEPOTE, Mónica. (2021). “Estamos aquí, pero ¿dónde y cómo? Manual de usuario”. En Varios Autores, *Estamos aquí* (s. p.). Centro de Cultura Digital.
- ORTEGA, Élika. (2021). “Dimensiones materiales en la literatura digital”. En Varios Autores, *Estamos aquí* (s. p.). Centro de Cultura Digital.

PIÑEIRO CARBALLEDA, Aurora (Coord.). (2021). *Rewriting Traditions. Contemporary Irish Fiction*. Universidad Nacional Autónoma de México.\*

Julietta FLORES JURADO\*\*

Quizás resulte difícil señalar un concepto que haya sido tan transformador para los estudios literarios de los últimos sesenta años como el de *intertextualidad*. En contraste con un paradigma de interpretación que concibe el texto como original, singular, autosuficiente y con fronteras delimitadas, cuyo significado se hallaría en la reconstrucción de una intención autoral precisa, la intertextualidad está en la base de las teorías de la lectura que ven los textos como objetos en constante reconstrucción, que no existen en el vacío y que dialogan no sólo con una constelación de escrituras precursoras, sino además con los códigos y convenciones de otras expresiones culturales. En su libro *Intertextuality*, Graham Allen (2011) sostiene que la intertextualidad es un término productivo para el estudio de las culturas contemporáneas debido a que “it foregrounds notions of relationality, interconnectedness and interdependence in modern cultural life” (5). *Rewriting Traditions: Contemporary Irish Fiction* emplea esta perspectiva relacional para aproximarse a la narrativa angloirlandesa contemporánea: la reescritura

de obras previas, un procedimiento que Gérard Genette relacionó con la hipertextualidad, es la brújula para recorrer este paisaje sin imponer nunca una historia única acerca de lo que caracteriza a la literatura de la Irlanda de hoy. El libro establece como su campo de trabajo la narrativa irlandesa escrita en inglés en los siglos xx y xxi (de 1914 a 2016), y destaca aquellos textos que, en distintos grados, pueden considerarse reescrituras o apropiaciones en las que intervienen procesos de imitación, transformación, o incluso de ruptura respecto a obras previas.

Genette (1989: 19) ya señalaba el riesgo de considerar toda la literatura como hipertextual, en cuanto que todo texto nuevo inevitablemente evocará textos anteriores; no obstante, este volumen sigue al narratólogo francés en comprender estas relaciones como decisiones creativas e interpretativas deliberadas. Parafraseando a Matei Calinescu, la reescritura involucra un proceso en el que el texto fuente, el hipotexto, confiere importancia estructural al texto más nuevo. Esto no significa que todos los textos contemporáneos se orienten hacia

\* Libro electrónico publicado en [http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL\\_UNAM/4006](http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/4006)

\*\* Becaria posdoctoral en el Centro de Investigaciones sobre América del Norte, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México. Contacto: [julietafloresjurado@filos.unam.mx](mailto:julietafloresjurado@filos.unam.mx).

sus fuentes como homenajes o aceptando los valores propuestos en éstas; al contrario, son frecuentes las reescrituras transgresoras que se integran a una tradición al mismo tiempo que articulan una postura crítica respecto a ella. Como sugiere Susana González Aktories (2021) en el artículo contenido en este libro, el rol que los creadores y creadoras asumen respecto a las obras que les sirven de inspiración “straddle[s] the line between high fidelity and creative license” (56). Más aún, los estudiosos que participan en este volumen señalan en distintas ocasiones la utilidad del registro cómico, de la parodia y de lo absurdo para desestabilizar nociones dadas por hecho sobre la identidad, la originalidad y la autoridad —en especial la autoridad cultural de los clásicos y del canon.

*Rewriting Traditions* es un libro electrónico que resulta de la intensiva labor del proyecto PAPIME PE400219 “Literatura angloirlandesa contemporánea de los siglos xx y xxi” de la Universidad Nacional Autónoma de México, y asociado a la organización del Congreso Norteamericano de James Joyce 2019 y al ciclo de webinars *Cartografías ilimitadas: literatura irlandesa contemporánea* en 2020. Estas actividades precedieron la creación de la primera cátedra de estudios irlandeses en México, la Cátedra Eavan Boland-Anne Enright, en noviembre de 2021. Todas estas labores han involucrado a académicos, artistas y traductores mexicanos e irlandeses, y el libro mantiene esta colaboración al presentar la crítica, la creación y la traducción como actividades entrelazadas. El volumen se divide en tres secciones: la primera consiste en nueve artículos académicos, de los cuales cuatro están dedicados a la narrativa joyceana. La segunda sección se estructura en torno a la traducción, y el libro concluye con ejercicios y preguntas

de estudio que complementan los artículos de la primera parte.

La identificación de referencias a obras previas en *Ulysses* ha generado un continuo interés, seguramente desde el día de su publicación, y la propia novela de Joyce no tardaría en ocupar el rol del hipotexto que nutre los actos de creación posteriores. En el primer capítulo, Luz Aurora Pimentel (2021) demuestra que la práctica joyceana de nombrar las calles, tiendas y monumentos de Dublín invita a localizarlos en un mapa de la ciudad, y al conectar estos puntos, “significant figures do appear” (24). Así, el mapa como paratexto agrega otra dimensión de significado a los eventos narrados. En segundo lugar, Pimentel indaga las posibilidades del lenguaje verbal para representar la música: en el episodio “Sirens”, la forma musical de la fuga hace posible que el lenguaje escrito, por naturaleza secuencial, represente eventos y voces simultáneas, y que estas voces tracen líneas sobre una página-partitura narrativa. En el siguiente artículo, Susana González Aktories señala la importancia que la música tuvo siempre en la labor creativa de Joyce, y recapitula la trayectoria del compositor John Cage y sus relecturas de *Finnegans Wake*, que motivarían la creación de *mesostics* (poemas en los que, a diferencia de los acrósticos, una frase atraviesa los versos por en medio en el eje vertical) y la composición de *Roaratorio*. Terence Killeen analiza las transformaciones de textos periodísticos que se integraron a *Finnegans Wake*, y a partir de una sola oración de la novela argumenta que la dificultad de esta obra reside no en su ausencia de significado, sino en el exceso de éste. En los artículos siguientes, Hedwig Schwall y Carolina Ulloa examinan las respuestas contemporáneas a *Dubliners* en la antología conmemorativa *Dubliners 100*. Schwall recurre a

diversas voces desde el psicoanálisis para dar cuenta de la narrativa de formación frustrada de los protagonistas de dos cuentos titulados “Eveline”, mientras que Ulloa propone la metáfora del fuego como un elemento simultáneamente destructor y generativo que figura en las nuevas versiones de los cuentos “The Sisters” y “The Dead” y en la novela *Spill Simmer Falter Wither* de Sara Baume. La aproximación paródica que estas obras tienen respecto a sus hipotextos puede describirse en términos ígneos; en estos relatos destacan las casas y bibliotecas que arden como metonimia de un linaje o tradición.

Aquí concluyen los artículos dedicados al tema de Joyce y la reescritura. En el siguiente capítulo, Hedda Friberg-Harnesk elige la metáfora del agua —los ríos, mares e inundaciones— en las *Novelas de Sligo* de Sebastian Barry y relaciona estas propiedades fluidas con la difuminación de fronteras nacionales, étnicas y sexuales que se manifiesta en la obra de este narrador. Enseguida, el artículo de Aurora Piñeiro, centrado en *The Infinities* de John Banville, aporta un preciso marco teórico en torno al concepto de reescritura, que complementa los términos explicados en la introducción. Es clara la deuda de *The Infinities* con la comedia *Anfitrión* de Plauto y con la obra del mismo título de Heinrich von Kleist: a esta línea pertenece también la obra previa del propio Banville *God’s Gift*. Además, en *The Infinities* entran en juego las convenciones de la comedia isabelina y el género de la *Irish big house novel*. Para Piñeiro, estas influencias convergen en una novela representativa de la estética posmoderna, con su empleo de la parodia, el travestimiento y el pastiche como cuestionamiento de las grandes narrativas y de los fundamentos del humanismo liberal. Los últimos dos artículos

comparten un interés en el cuento de hadas y el folklore: Giovanna Tallone recorre la obra de Éilís Ní Dhuibhne y su apropiación tanto del folklore irlandés como de la literatura rusa en relatos que remiten a Tolstói y a Chéjov, mientras que Ana Elena González discute las resonancias de la historia de Hansel y Gretel para representar el abuso infantil en *The Gathering* de Anne Enright.

La segunda parte del libro es bilingüe: en ella se incluyen tres fragmentos de prosa reciente o inédita de Mary Costello, Claire Keegan y Sara Baume acompañados de su traducción al español y de un comentario en el que cada traductor expone su experiencia de lectura y su método de trabajo. Esta sección incluye asimismo un ensayo de la actriz Pía Laborde-Noguez y la traductora Adriana Toledano Kolteniuk sobre las reflexiones lingüísticas y escénicas que se generaron durante la traducción y producción de *Una niña es una cosa a medio formar*, obra teatral que presentaron en la Ciudad de México en 2019 y 2022, y que se basa en la novela *A Girl Is a Half-formed Thing* de Eimear McBride adaptada al teatro por Annie Ryan. La tercera y última sección comprende ejercicios y sugerencias de lecturas complementarias. Este material está dirigido a estudiantes de literatura que requieran preguntas de estudio y apoyo para la escritura de trabajos académicos, pero las actividades propuestas son igualmente valiosas para la planeación de clases y para reforzar y hacer crecer el contenido de los capítulos.

Refiriéndose a los poetas irlandeses contemporáneos (si bien este comentario puede describir también a los novelistas y cuentistas), Jody Allen Randolph (2014) expresa su asombro ante el descubrimiento de una cultura literaria en constante reevaluación de su propio pasado: “Nothing I had

read [...] prepared me for the sight of the literature of a small island where writers could shift a whole paradigm in a single generation. [...] This spectacle of poets shifting whole blocks of history and literary consciousness into new and contentious shapes, like giants flinging boulders through the air, was new to me” (xix). *Rewriting Traditions* consigue dar cuenta de estos emocionantes movimientos en la narrativa angloirlandesa del último siglo, y gracias a la inclusión de fragmentos inéditos de importantes autoras actuales, así como de ejercicios que invitan a continuar expandiendo el diálogo académico y creativo, el volumen mira también hacia el futuro. Este libro representa un

logro notable no sólo por tratarse del primer libro académico sobre este tema publicado en México, sino porque estos materiales de gran calidad ahora se encuentran a disposición del público en un formato totalmente gratuito. *Rewriting Traditions* es una lectura necesaria para personas interesadas en teoría narrativa y en conocer a profundidad las variadas posibilidades de relaciones hipertextuales asociadas con la narrativa posmoderna. Como sugiere el capítulo de Friberg-Harnesk (2021: 131), mirar al mundo desde una isla no implica en modo alguno una separación de los flujos de personas, ideas y discursos que conectan Irlanda con otras historias y con otras voces.

## Referencias bibliográficas

- ALLEN, Graham. (2011). *Intertextuality* (2da. edición). Routledge.
- FRIBERG-HARNESK, Hedda. (2021). “Waters, Islands, and Insular Minds: Connection and Division in Sebastian Barry’s Sligo Novels”. En Aurora Piñeiro Carballeda (Coord.), *Rewriting Traditions. Contemporary Irish Fiction* (pp. 131-151). Universidad Nacional Autónoma de México.
- GENETTE, Gérard. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Celia Fernández Prieto, Trad.). Taurus. (Obra original publicada en 1962).
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana. (2021). “Variations on a Joycean Theme: John Cage’s Readings, Rewritings, More Re-Readings, and Visitations of *Finnegans Wake*”. En Aurora Piñeiro Carballeda (Coord.), *Rewriting Traditions. Contemporary Irish Fiction* (pp. 45-60). Universidad Nacional Autónoma de México.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (2021). “Musical Cartography. The Narrative Structure of ‘Sirens’”. En Aurora Piñeiro Carballeda (Coord.), *Rewriting Traditions. Contemporary Irish Fiction* (pp. 23-44). Universidad Nacional Autónoma de México.
- RANDOLPH, Jody Allen. (2014). *Eavan Boland*. Bucknell University Press.