

Trazos subjetivos: análisis de las novelas gráficas *Virus tropical* (Gaviria 2011), *Persépolis* (Satrapi 2000), *En el cielo hay carnaval* (Weyhe 2013)

Alex Schlenker

Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador
alex.schlenker@uasb.edu.ec

Recibido: 31 de marzo de 2023 / Aprobado: 2 de mayo de 2023

Resumen

Las novelas gráficas *Virus tropical* de Paola Gaviria (2011), *Persépolis* de Marjane Satrapi (2000) y *En el cielo hay carnaval* de Birgit Weyhe (2013) despliegan importantes relatos autobiográficos en los que el *Yo-narrativo* reconstruye el proceso de crecer: los años de infancia y adolescencia, hasta que las autoras dejan su hogar, son reconstruidos y examinados a contraluz de unos marcos sociales de la memoria anclados, entre otros, a la familia, la escuela, la iglesia, el Estado, el amor, las amistades, el dinero. La reconstrucción y narración, a través de los recursos propios de la novela gráfica (texto+imagen), de hechos del pasado se torna, al mismo tiempo, en una mirada histórica que, desde la perspectiva de las autoras, interpela la configuración masculina del mundo.

Palabras clave: novela gráfica, autobiografía, giro subjetivo, biografía de crecimiento, trazos, dibujos, memoria, violencia.

Abstract

The graphic novels *Virus tropical* by Paola Gaviria (2011), *Persepolis* by Marjane Satrapi (2000), and *In Heaven Is Carnival* by Birgit Weyhe (2013) unfold

important autobiographical stories in which the first-person narrative reconstructs the process of growing up: the years from childhood and adolescence until the authors leave their homes are reconstructed and examined against the backdrop of social frameworks of memory anchored, among others, to family, school, church, state, love, friendships, and money. The reconstruction and narration of past events through the resources of the graphic novel (text+image) simultaneously offer a historical perspective that questions the masculine configuration of the world from the authors' point of view.

Keywords: graphic novel, autobiography, subjective twist, coming-of-age biography, strokes, drawings, memory, violence.

1. Introducción

Esta investigación, centrada en analizar las novelas gráficas *Virus tropical* (Paola Gaviria, 2011), *Persépolis* (Marjane Satrapi, 2000), *En el cielo hay carnaval* (Birgit Weyhe, 2013), se sitúa en el campo de los estudios culturales, específicamente de los estudios visuales y del arte. En diálogo con la literatura y la visualidad gráfica se centra en aproximaciones en y desde los estudios enfocados en las representaciones visuales. Parte de tal exploración se concentra en el análisis de la autorepresentación, en clave histórico-social, en relatos de infancia, adolescencia y adultez en lenguajes gráficos. El marco referencial geográfico es la región andina, América Latina y el sur global (Santos, 2011) o los llamados otros «Sures» del mundo.

¿Cómo son narrados los hechos del pasado de las autoras y de los contextos en que vivieron, especialmente de los años entre la infancia y el momento de «salir de sus casas al mundo»? ¿Qué papel juega lo histórico en relación con lo biográfico? ¿Con qué imágenes y con qué textos reconstruyen las tres autoras estos hechos? ¿Qué rol juega el dibujo —y en qué formatos— en tales relatos? Son algunas de las preguntas que articulan esta investigación

Este proyecto revisa, en su primer momento, las posibilidades narrativas y políticas de la novela gráfica como formato impreso (o digital) para aproximarse a situaciones específicas de la vida cultural, como es la construcción social de la condición de crecer/ser mujer. En su primera etapa, centrada en mapear discursos gráfico-literarios de autobiografías escritas/dibujadas por mujeres, explora el entrecruzamiento entre los lenguajes específicos de la novela gráfica y el relato autobiográfico en primera persona. Este primer momento se aproxima a tres novelas gráficas de tres autoras de tres geografías completamente distantes: Alemania (Birgit Weyhe), Colombia/Ecuador (Paola Gaviria) e Irán (Marjane Satrapi). Estas indagaciones recogen una gran cantidad de aspectos del género y de la escritura autobiográfica. Esta investigación, por lo tanto, se permite una mirada «gran-angular» que abarca desde los mismos trazos que componen el lenguaje gráfico, hasta las posibilidades interseccionales con la teoría de la historia feminista contemporánea.

Tal énfasis busca criticar un canon narrativo (literario, artístico, fílmico, gráfico, entre otros) que ha privilegiado la mirada masculina sobre el mundo en un primer momento y, en un segundo momento, una mirada referencial sobre los *otros* (en muchos casos es lo mismo), antes que sobre la mismidad. Esta investigación parte del supuesto de que mirarse a sí misma/mismo, es una potente manera de sumar otras miradas al complejo desafío de entender e interpretar el mundo en el que vivimos. Es así que hay aún mucho trabajo empírico por realizar para encontrar, identificar, agrupar y poner en diálogo trabajos autobiográficos, especialmente aquellos creados por mujeres que deciden contarse y con ello contar el mundo desde su perspectiva en primera persona. Este artículo se centra en las lecturas mismas de los lenguajes,

en las morfologías de las narrativas visuales, en las posibilidades de relatos múltiples al interior de las viñetas, y de las capacidades sintéticas y elípticas del gesto de la memoria personal. En tres partes, respectivamente, me aproximo a la genealogía de la novela gráfica, a la especificidad del lenguaje gráfico-textual en las novelas gráficas de tres autoras y a los modos en que las autoras entretejen contextos históricos con autobiografías.

2. Entretejer el trazo y la palabra: conceptos en torno a la novela gráfica (propiedades formales, género literario, breve historia de la novela gráfica)

Origen de la novela gráfica

En la historia cultural, la cercanía y colaboración de los lenguajes gráficos con la palabra escrita tienen un largo recorrido. Ya en la antigüedad, en la Edad Media y posteriormente en el Renacimiento muchas formas de representación gráfica (pinturas, dibujos, grabados, mapas) estaban provistos de textos explicativos (Gombrich, 2014). En la pintura popular religiosa de América Latina, por ejemplo, pueden observarse con frecuencia relatos de devoción, admiración y agradecimiento incorporados a distintos formatos de pinturas. Los mapas del Fondo de David Ramsey o los del Library of Congress presentan textos que se incorporan a los elementos visuales para un relato específico. Dado que cada soporte (papel, madera, textiles, piedra, etc.) y signo tienen su propia especificidad, alcance y delimitación, en esta combinación de lenguajes, lo icónico subraya e ilustra lo textual y viceversa. De esta manera, las posibilidades expresivas crecen considerablemente, otorgándole al relato, y sobre todo a su despliegue narrativo —a la estructura y al ritmo— una condición de narración desambiguada (McKee, 1998). En la pintura colonial, por ejemplo, está el caso de la pintura *Los negros de Esmeraldas*, de Andrés Sánchez de Gallque del siglo XVI, la cual lleva inscrita en pintura los nombres de los representados:



Imagen 1. *Los mulatos de Esmeraldas* de Andrés Sánchez de Gallque. Wikicommons

A lo largo de la historia de la literatura y de las visualidades existen una infinidad de textos que incorporan imágenes, así como libros visuales/gráficos que incorporan distintas estrategias textuales (Tychinski, 2004). Los modos, las proporciones y relaciones en que los dos lenguajes se encuentran, contaminando e interactuando de cara a un relato estructurado, determinarán posteriormente el desarrollo de ciertos formatos, entre ellos, por ejemplo, la novela gráfica.

Influenciada por la novela corta o *nouvelle*, por las tiras cómicas publicadas desde los años cincuenta en secuencias breves en distintos diarios alrededor del mundo y por el dibujo como técnica narrativa central, la novela gráfica irrumpió en el campo editorial hace más de cincuenta años (García, 2000; Tychinski, 2004). Richard Kyle acuñó el término de *novela gráfica*, en 1964, en un ensayo del fanzine sobre *comics* titulado *Capa-Alpha* (Schelly, 2010). Para Stan Tychinski (2004), el soporte (gráfica con texto) ocupa un segundo orden frente a la necesidad, casi esencial, del ser humano de entender su lugar en el mundo a través del relato de historias. La genealogía de Tychinski busca recordar que, contrario a la noción generalizada de un mundo escritural, la especie humana contó sus historias durante miles de años (y mucho antes de las primeras formas de escritura signica) con ayuda de imágenes: «from the cave paintings of the Cro-Magnon to the hieroglyphics of ancient Egypt» (Tychinski, 2004).¹ Tychinski subraya, además, que la posibilidad de aprender a leer se generaliza hace algo menos de un siglo; mientras la lectura era un privilegio de las clases dominantes, la clase obrera era educada mediante ilustraciones e imágenes (Tychinski, 2004).²

Ya en los años treinta del siglo XIX imagen y palabra se habían encontrado. Así, por ejemplo, Rodolphe Töpffer, combina en *Les amours de Mr. Vieux Bois* (1837) los lenguajes gráficos y textuales para articular un tragicómico relato en el que Vieux Bois no logra obtener el amor de la mujer que le gusta. La versión en inglés se publicó pocos años más tarde bajo el título *The Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck*.

1 Si uno observa, por ejemplo, las pinturas rupestres realizadas en las cuevas de Lascaux se encuentra con imágenes narrativas que con más de 40.000 años son «el nacimiento de la comunicación visual». Ver: Huppertz, D. (2010). The cave: Writing design history. *Journal of Writing in Creative Practice*. 3. 135-148. 10.1386/jwcp.3.2.135_1.

2 Durante la colonización española en América Latina se aplicó una suerte de «evangelización visual» a través de iconografía religiosa, como la que producían en el mundo andino la Escuela del Cuzco y la Escuela Quiteña. Para una relación con las imágenes durante la Colonia ver Sergei Gruzinski, *La guerra de las imágenes* (1994).



Imagen 2. *The Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck*. www.dartmouth.edu/library/digital/collections

En la historia de Obadiah Oldbuck, este joven soltero descubre un día a una mujer que lo atrapa.

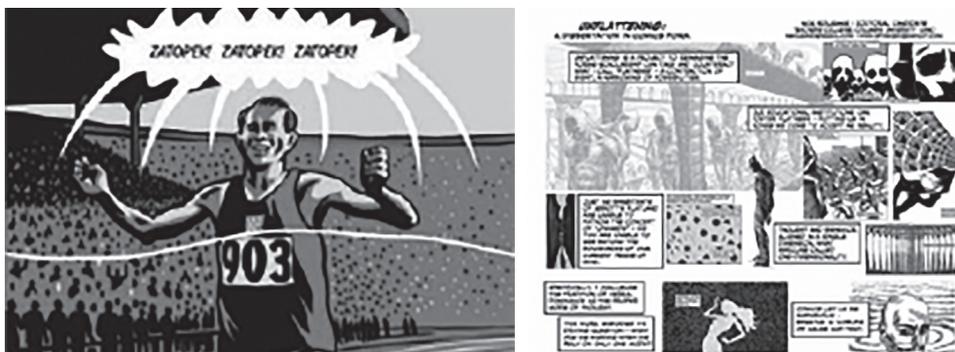


Imagen 3. *The Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck*. www.dartmouth.edu/library/digital/collections

A lo largo de ochenta páginas Mr. Oldbuck intenta encontrar a la mujer que un día viera en el parque. Tal empresa se torna en una odisea jocosa con media docena de intentos de suicidio. Durante toda la narración, el texto, a pie de imagen, explica lo que le sucede a Oldbuck.

La novela gráfica en el siglo XXI

Desde el relato de Oldbuck hasta nuestros días se han publicado innumerables libros gráfico-textuales. El relato, desplegado por lo general en 100 a 200 páginas, entretexe la narrativa textual —de base documental con cierta licencia ficcional (Arnold, 2003)— con la ilustración gráfica. La novela gráfica aborda, como género literario, una amplia gama de temas e historias (García, 2010). Hay obras que abordan, por ejemplo, aspectos históricos como la Primera Guerra Mundial en *Atentado* (Rehr, 2013); la biografía de personajes como el corredor checo *Zátopek* (Novák, Jaromír, 2016); el desarrollo de líneas de pensamiento como las teorías de percepción de la realidad desarrolladas por Nick Sousanis en *Unflattening* (2015).



Imágenes 4 y 5. Viñetas de *Zátopek* (2016) y *Unflattening* (2015)

La novela gráfica es en la actualidad uno de los formatos más difundidos en el campo editorial (García, 2000). Una infinidad de temas de las humanidades, especialmente de la historia, la filosofía, la politología y los estudios de género, entre otros, hacen uso del recurso narrativo que combina texto con imagen. Distintos teóricos, como Edward Said, Z. Zizek, Fernando Savater o Sloterdijk han prologado importantes novelas gráficas.³ Hay ya una importante cantidad de estudios e investigaciones sobre la novela gráfica, pero siguen siendo escasos los estudios sobre novelas gráficas autobiográficas escritas por mujeres. En el marco de una profunda y crítica revisión sobre el lugar de las voces de la mujer en el mundo contemporáneo (Ramírez, 1975, 2009), esta investigación busca aportar a ese campo de estudio.

Aunque hay muchas investigaciones que se aproximan a las distintas temáticas desarrolladas por las novelas gráficas, son muy incipientes los estudios que analizan la relación entre las historias contadas y las biografías de quienes las escriben: las llamadas *autobiografías gráficas* o los relatos en clave autobiográfica. Más escasos aún

3 Así, por ejemplo, Edward Said escribió el prólogo de la novela gráfica *Palestina* de Joe Sacco (2015) y Fernando Savater la introducción de *Tragicómix. Una búsqueda épica de la verdad* (2009) de Apostolos Doxiadis y Christos Papadimitriou.

son los estudios que se preocupan por indagar en el rol de género de las autoras. Esta investigación se centra en el análisis de tres novelas gráficas publicadas en el marco de un importante giro en el campo editorial gráfico: novelas gráficas autobiográficas escritas por mujeres. *Virus tropical* (Paola Gaviria, quien firma como «Powerpaola», 2011), *Persépolis* (Marjane Satrapi, 2000), *En el cielo hay carnaval* (Birgit Weyhe, 2013) comparten una similar estrategia narrativa que, a través de la combinación del relato autobiográfico enmarcado en un contexto histórico de conflicto bélico, económico o político, se centra en indagar la condición de devenir/ser mujer.

En una industria editorial dominada por autores masculinos, la irrupción de voces femeninas ha incorporado una potente dimensión subjetiva. Al contar los recuerdos en relación con determinados acontecimientos históricos, los modos en que crecieron, las relaciones interpersonales que vivieron con parientes, parejas, instituciones y otros actores, las tres autoras exploran el rol de la memoria, de la familia, el mundo de los afectos y el peso de los procesos sociales y subjetivos que determinan la condición de crecer como mujer. La perspectiva autobiográfica emplaza a las autoras como autoras-personajes de sus propios relatos gráficos, en los tres casos, del texto y de las imágenes que componen las novelas gráficas.

Lo autobiográfico es, en las tres novelas, al mismo tiempo histórico, en tanto despliega una mirada (crítica) sobre el pasado y desde el presente. Tal mirada doble, autobiográfica e histórica, constituye el marco para la indagación por el Yo de las autoras. Una suerte de núcleo de la subjetivación (Barros, 2012) en el que, a decir de Foucault, «la cuestión es determinar aquello que debe ser el sujeto, a cuales condiciones está sometido, qué estatuto debe tener, cual posición debe ocupar en lo real [...]; se trata de determinar su modo de subjetivación» (Foucault, 2001, p. 451).

Recordar no es entonces simplemente reconstruir los acontecimientos y los posibles sentidos que en los mismos se inscribieron, sino, como operación que hace pasar el pasado de nuevo por los afectos (etimología: *recordare*), emplazar una subjetividad que recuerda con el afán de asumir un mandato: «La *subjetividad rememorante* es quizás aquella que se corresponde con la era del auge de la memoria, donde recordar se convierte en mandato» (Garzón, 2015, p. 121).



Imagen 6. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

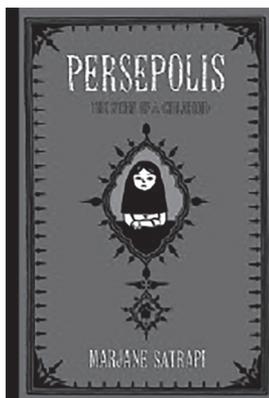


Imagen 7. *Persépolis* (Satrapi, 2000)

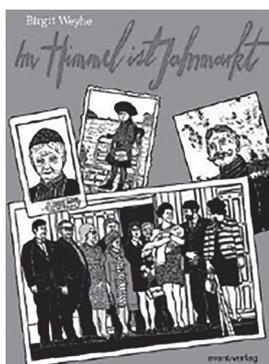


Imagen 8. *En el cielo hay carnaval* (Weyhe, 2013)

Análisis visual / narrativo

Para el diseño metodológico de la presente investigación se combinaron técnicas de análisis visual (de secuencias) y de contextos históricos/sociales, así como el análisis literario (especialmente de personajes) con los estudios de dramaturgia (argumento/estructura). El análisis visual de las secuencias se centró de manera transversal al análisis literario y de contenidos; específicamente, se analizaron los elementos visuales de los dibujos desplegados en los cuadros. Un aspecto central es el análisis del encuadre (la porción seleccionada de los eventos recordados) y de la composición (el ordenamiento des-jerarquizado de los elementos incluidos en la viñeta, es decir, el encuadre).

A nivel visual/gráfico las tres novelas comparten un formato en común: el libro gráfico con páginas verticales en las que se ha diagramado un ritmo alterno de viñetas grandes (media página a página entera) con secuencias de sucesivas viñetas

pequeñas (1/8 a 1/12 de página). Tal ritmo visual compuesto por «escenas grandes» de una sola viñeta de página entera que se leen como escenas en sí, casi en formato póster y «escenas pequeñas» que se requieren entre sí y de manera sucesiva permite una lectura en varios niveles. Las secuencias permiten que la acción dramática avance por varios momentos, acumulando las situaciones que entretejen acciones y reacciones. Ello hace que el género de la novela gráfica sea entendido también como una suerte de «cine en papel» en el que la dimensión del tiempo, en tanto elemento vertebrador de los hechos se perciba a través de las secuencias de viñetas. Las viñetas componen secuencias, las secuencias capítulos y los capítulos la novela gráfica. Solo en el caso de *Persépolis* la novela gráfica tiene un segundo tomo. No obstante, esta investigación se centra en el primer tomo titulado *Los años de infancia*, que concluyen cuando la protagonista, la misma autora, sale de su casa a los 14 años de edad para vivir en un internado en Austria.

La viñeta, el cuadro gráfico con personajes, objetos y situaciones/acciones, es la unidad narrativa básica de la novela gráfica. Es al interior de la viñeta que se despliega la morfología visual de la gráfica que recoge las acciones de las autoras re-convertidas en personajes de sus propios relatos biográficos. A nivel formal, los elementos morfológicos del lenguaje visual de las tres autoras comparten una serie de elementos comunes: las tres novelas gráficas están compuestas de viñetas dibujadas de manera monocromática en blanco y negro. En relación con los trazos utilizados, la tinta negra fue empleada de tres maneras distintas: en el caso de *En el cielo hay carnaval* se trata de un contraste ligero, en el caso de *Virus tropical* de un contraste medio y en el caso de *Persépolis* un alto contraste del blanco y negro que incluso por momentos emplea el negro como color de fondo usando trazos blancos para separar las figuras del fondo:



Imágenes 9, 10 y 11. *En el cielo hay carnaval / Virus Tropical / Persépolis*

La novela gráfica hereda de su antecesor, el cómic, los diálogos ubicados en burbujas. El uso de los diálogos acontece en las tres novelas gráficas en varios niveles: por un lado, están los diálogos entre personajes al interior de la viñeta haciendo uso de las burbujas de diálogo; por el otro, los comentarios, a modo de voz narrativa, de las autoras en el borde alto o bajo de la viñeta. A ello se suman ciertas estrategias

textuales que introducen en las viñetas letras de canciones, textos en materiales impresos con los que interactúan los personajes y otras intertextualidades. Este recurso diverso permite llevar los diálogos entre los personajes y entre la autora y los sucesos y el pasado a una suerte de polifonía que entreteje varios relatos al mismo tiempo. Los distintos análisis se detendrán en este recurso formal.



Imagen 12. *Persépolis*



Imágenes 13, 14 y 15. *Persépolis / Virus tropical*

Otro aspecto del análisis visual es el tema de la corporalidades y las gestualidades inscritas en la construcción de los personajes y las distintas puestas en escena (conjunción de los elementos visuales: tamaño, relacionalidad, actitud, acciones, etc., que el lenguaje visual despliega para el relato. No solo el tipo de corporalidades, sino además las gestualidades, como expresiones del rostro, son elementos narrativos para comprender los matices de las historias que las novelas gráficas buscan relatar. Parte de estas *puestas en escena* tiene que ver con los escenarios (históricos/subjetivos) en que se sitúan las secuencias y la llamada relación de términos, la relación entre personajes y los espacios dibujados. Si bien Gaviria tiende a dibujar el espacio de manera concreta en toda la dimensión de la mirada, Satrapi abstrae con frecuencia el espacio con el uso de un solo color (blanco o negro) predominante.



Imágenes 16 y 17. *Virus tropical / Persépolis*

El análisis contextual, histórico y social de Weyhe, Gaviria y Satrapi y del entorno en sus novelas gráficas permitió establecer los marcos y las relaciones contextuales entre las dimensiones biográficas de las tres autoras e históricas de tres naciones: Alemania, Colombia, Irán. Para el análisis de contenidos/narratológico se desarrolló una estrategia metodológica para indagar por los elementos que articulan la historia personal/nacional y el posible rol en el argumento de la novela gráfica; se prestó especial atención a estructuras no-canónicas —erróneamente entendidas como «formas menores»— tales como los intertextos, los microrelatos, las anécdotas, las referencias visuales o los homenajes, entre otras.

El análisis dramático se concibió a través de distintos niveles de indagación como son el análisis de personajes, el análisis del plot dramático, de las unidades dramáticas, los capítulos como microestructuras y la novela como macroestructura dramática.

Central a las tres novelas gráficas seleccionadas es una minuciosa investigación documental que entrelaza archivos familiares (fotografías, testimonios, documentos, cartas, etc.) con los relatos oficiales de determinados acontecimientos históricos. A esta investigación le sigue un guión gráfico que «traduce» estos elementos documentales en imágenes. Las autoras desarrollan como parte de sus lenguajes gráficos interesantes relaciones con formatos canónicos de la pintura como son el paisaje, el retrato y el bodegón (naturaleza muerta).



Imágenes 18, 19 y 20. Formato retrato en *En el cielo hay carnaval, Persépolis* y *Virus tropical*

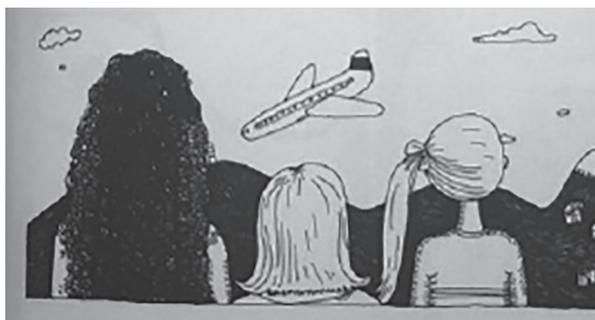
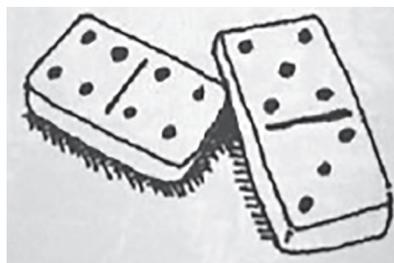


Imagen 21. Formato paisaje en *Virus tropical*



Imagen 22. Formato paisaje en *Persépolis*



Imágenes 23 y 24. Formato bodegón en *En el cielo hay carnaval* y *Virus tropical*

3. Análisis de los contextos históricos: Apuntes sobre dramaturgia y personajes en tres novelas gráficas

El giro dramático / the inciting incident

Todo relato se despliega, en mayor o menor grado, sobre una estructura que ordena los elementos que articulan la historia. Tal estructura administra las acciones dramáticas —en tanto formas relacionales entre personajes y de estos frente a fuerzas externas— que recaen sobre los personajes principales y aquellas que los mismos accionan. En las tres novelas gráficas las personajes principales son mujeres adultas que recuerdan/reconstruyen su pasado como niñas/jóvenes y de este modo el de sus familias. Las personajes avanzan en el tiempo del relato (una etapa que abarca la niñez, la adolescencia y la primera juventud adulta) interactuando con personajes de menor tratamiento o exposición, llamados comúnmente personajes secundarios: hermanas, amigas, novios, vecinos.

Un elemento común en las tres novelas gráficas es el hecho que las tres autoras utilizan el texto y la imagen para reconstruir e interpretar su propio devenir biográfico en relación a hechos externos a su propia existencia. En los tres casos un elemento central es una suerte de *accidentalidad* que determina tal rumbo biográfico. Dicha condición de accidentalidad, en tanto giro a través de lo inesperado, implica la irrupción del mundo externo sobre la subjetividad de cada autora; por ende, es el mundo adulto, con sus conflictos y tensiones, el que irrumpe sobre las autoras. Tal irrupción puede ser leída como una suerte de dramaturgia narrativa (McKee, 1998) a partir de un giro dramático en la narrativa biográfica, aquello que McKee llama «el incidente que incita [al héroe]»: «The inciting incident, the first major event of the telling, is the primary cause for all that follows, putting into motion other elements such as: progressive complications, crisis, climax, resolution» (McKee, 1998, p. 181).

Todo *giro* es externo y en un primer momento ajeno al deseo de los personajes centrales. Como suspendidas en un momento dado de sus vidas, estas autoras niñas-jóvenes no han pedido que el mundo de los adultos les «caiga» encima. Dos de los tres casos (*Virus tropical* y *Persépolis*) comparten un modelo similar: los sucesos que afectan a los adultos condicionan y modifican sustancialmente la cotidianidad de las familias y con ello la vida de las niñas-jóvenes. Esto es recordado años más tarde por las autoras en sus narraciones. Los sucesos históricos condicionaron los giros biográficos.

La teoría dramática comprende al giro como un cambio circunstancial con implicaciones existenciales. En el drama clásico, el héroe es interpelado por el giro (muerte de una persona, aparecimiento de un documento inesperado, cambios políticos en determinado lugar, amenazas por desastres naturales, etc.) Al enrumbarse en un viaje del cual no volverá sino hasta haberse convertido en *otro*. El viaje se despliega ante todo en una dimensión psicológica que le permite al personaje encontrarse en el mundo que le tocó vivir.

En la estructura dramática clásica el héroe deviene en un otro. El Perseo que, por ejemplo, regresa a Ithaca, ya no es el mismo que el que partió unos años antes. En el caso de las tres novelas gráficas a ser analizadas en este investigación, tales giros obligan a los personajes femeninos a confrontarse con nuevas realidades.

Para Marjane Satrapi, el relato de Persépolis, inicia con un giro descrito en el primer capítulo titulado: «El Velo», el cual emplea como elemento detonador la reproducción de una fotografía de la clase de la autora en 1979 cuando, recién derrocado el Sha en la Revolución Iraní, ella tenía 10 años y al igual que todas las niñas de Irán fue obligada a usar el velo para cubrir su cabello. El velo opera como elemento de giro, en tanto marca un antes y después en la vida social de la autora:



Imagen 25. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

El relato de Persépolis, la novela gráfica de Marjane Satrapi, entretiene a lo largo de 150 páginas acontecimientos de la familia de la autora con los sucesos políticos de un país convulsionado a lo largo de la segunda mitad del siglo xx. La autora emplea como estrategia narrativa un movimiento dinámico entre ambos relatos: el íntimo privado, de su memoria personal, y el público de la memoria nacional. El elemento articulador de ambos niveles narrativos es la búsqueda de sentido por parte de una niña obligada a crecer y a madurar en medio de un contexto de violencia armada permanente. La autora reflexiona sobre el sentido del velo impuesto por la revolución islámica especialmente para niñas que intentan jugar, crecer e ir a la escuela. A lo largo de la novela gráfica la autora muestra en repetidas ocasiones la rapidez con la que el dogma del fundamentalismo islámico fue acogido por una sociedad que pocos años antes se mostraba abierta y cosmopolita. A la edad de 10 años la autora presencia el momento en que la educación vuelve a ser dividida en niños y niñas:



Imagen 26. *Persepolis* (Satrapi, 2002)

Así, en Persépolis, Satrapi se ve atrapada en los conflictos políticos y armados del Irán de la década de 1980, lo que obliga a su familia a enviarla a vivir con amigos en Viena, Austria, quienes sin embargo la llevan a vivir a un internado de monjas. La ironía es que Marjane sale de Irán, un país condicionado por ideologías religiosas, para vivir en un espacio marcado por otras formas de dominación religiosa.



Imagen 27. *Persepolis* (Satrapi, 2002, Capítulo: «Soup»)

El giro que hace irrumpir al estado islámico sobre un país que, bajo el mandato de los dos últimos Shah —Reza Shah Pahlavi y su hijo Mohammad Reza Pahlavi, derrocado en 1979—, se proyectaba de manera progresiva hacia el mundo⁴ tiende

⁴ Satrapi asiste a un colegio internacional bilingüe en Teheran, clausurado por la Revolución Islámica por el contacto con «símbolos decadentes del capitalismo [de Occidente]» (Satrapi, 2002).

una suerte de giro que modifica su cotidianidad, obligándolos a accionar en busca de preservar sus vidas y los modos en que la misma se desplegará.

El tercer caso es distinto, ya que para Birgit Weyhe el detonador de la búsqueda de recuerdos no es el afán o la necesidad de la misma autora por elaborar una memoria personal que, a través de la operación de memoria autobiográfica, permita comprender su subjetividad, su devenir mujer, sino que el mismo se debe, de manera más externa y accidental, a una tarea que sus dos hijas, Paula y Mira,⁵ deben realizar con ayuda de su madre para la escuela: el árbol genealógico de su familia.



Imagen 30. *En el cielo hay carnaval* (Weyhe, 2013)

La tarea es en realidad para la madre de las niñas, quien intenta resolverla con sus álbumes de fotos. La autora se representa a sí misma como adulta en el presente, sin llegar a ser niña o adolescente en su relato:



Imagen 31. *En el cielo hay carnaval* (Weyhe, 2013)

5 Weyhe dedica su libro: *En el cielo debe haber carnaval* a sus hijas Paula y Mira (Weyhe, 2013).

La maestra sin embargo considera que es una «tarea incompleta», ya que falta mucha información: «faltan datos» (Weyhe, 2013). Al ser interpelada por su hija, por «no saber nada (sobre el pasado familiar)», Weyhe decide visitar a los parientes que aún viven, de quienes recibe más fotografías y algunos documentos. Su estrategia histórica privilegia entonces lo privado por sobre lo público con «métodos y enfoques [...] como la biografía, la microhistoria, la historia cultural, [...] (de la familia, de las ideas), la tradición oral, [porque] la historia de las mujeres acepta las distintas lecciones que le ofrecen sus múltiples relaciones con otros campos del conocimiento» (García-Peña, 2016, en línea).

Surge en la novela un primer borrador del árbol genealógico que ofrece nombres y fechas de nacimiento y de defunción:



Imagen 32. *En el cielo hay carnaval* (Weyhe, 2013)

Aunque el giro es detonado por las hijas y su tarea, es la madre la que asume «el viaje del héroe» y deja en claro que los vacíos que existen en las fotografías, documentos y testimonios «serán resueltos con ficción para zurcirlos con este libro» (Weyhe, 2013, p. 22):



Imagen 33. *En el cielo hay carnaval* (Weyhe, 2013)

Para Weyhe su infancia juega un rol mínimo en el intento por reconstruir el pasado (histórico) de su familia. Lo suyo es más bien un trabajo sobre testimonios y archivos familiares, antes que una indagación en su propia memoria. Si los métodos enumerados por García-Peña (2016) resultan insuficientes se ofrece la especulación, a través de escritura de ficción a partir de rasgos en las fotos. En la revisión de las fotos de una tía abuela, Weyhe advierte un cambio en el peinado que reconstruye de manera especulativa a través de una viñeta en la que la hermana de la tía-abuela se burla del nuevo peinado:



Imagen 34. *En el cielo hay carnaval* (Weyhe, 2013)

La reacción de la hermana habría detonado determinadas reacciones en los padres, especialmente en la madre que llora inconsolablemente como lo muestra el gesto gráfico del charco de lágrimas:

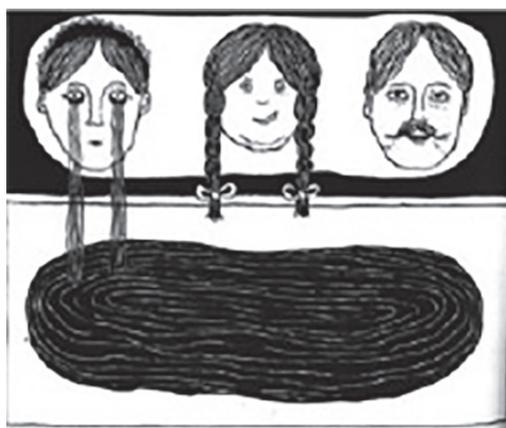


Imagen 35. *En el cielo hay carnaval* (Weyhe, 2013)

La historiografía clásica, centrada en documentos como formas más precisas para reconstruir el pasado, no aprobarían esta especulación gráfica, la cual, sin

embargo, otorga a las mujeres de su familia la condiciones de sujetos actantes en un tiempo específico.

Subjetividades históricas

En las tres novelas, determinados acontecimientos históricos, lejos de ser simples contextos históricos, operan como elementos detonantes relacionados con los respectivos giros dramáticos. Las guerras del siglo XIX, la I y II Guerra Mundial (*En el cielo hay carnaval*), la Revolución Islámica en Irán en 1979 (*Persépolis*) y la migración latinoamericana condicionada por la búsqueda de mejores condiciones de vida (un posible segundo rol sería la expansión del capital financiero transnacional sumado a la violencia del conflicto armado colombiano) de las décadas de 1970 y 1980 (*Virus tropical*) no son simples trasfondos históricos, sino elementos constituyentes de la dramaturgia. Las autoras-personajes exploran sus experiencias al crecer/ser mujer en relación con los modos en que estos acontecimientos históricos accionan sobre sus familias. No obstante, las tres autoras se remiten con un diferenciado interés a los contextos históricos del pasado. Así, mientras Gaviria y Satrapi emplazan determinados elementos históricos en el escenario de sus secuencias, *En el cielo hay carnaval* se limita a contextualizar más bien la historia cultural doméstica. La autora reconstruye el mobiliario, los vestuarios —vestidos e incluso uniformes militares—, los peinados y otros elementos de la época, sin remitirse a detalles de los hechos políticos e históricos. Weyhe, a diferencia de Gaviria y Satrapi, no vivió los hechos que narra, apenas los reconstruye a partir de fuentes visuales y orales.

En *Virus tropical* la accidentalidad que da origen a la trama es la irrupción misma de la autora en un mundo que le preexiste. Una familia colombiana de clase media, con padre, madre y dos hijas reciben inesperadamente en 1977 a la quinta integrante de dicha familia. Así, la autora, personificada y encarnada en el personaje principal de la novela gráfica, llega a una familia que no la esperaba.



Imagen 36. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

Su aparición está fuera de todo cálculo. Un médico niega el embarazo de la madre, llamándolo «un virus tropical», mientras el padre espera convencido que será «un varón».

El giro que hace emprender el viaje a la Paola de la novela gráfica, es su propio nacimiento; ella es a su vez un giro para su familia. La dramaturgia se centra en crecer e intentar comprender y construir sentido en medio de una familia que ya ha construido sus propios sentidos. Pero tal reflexión no se ejecuta durante el crecimiento mismo del personaje, sino, años más tarde, desde la escritura crítica de la novela gráfica, cuando la autora es ya una mujer adulta. Lo que narran los trazos de los dibujos es aquello que queda en la memoria de la autora, sus pequeños fragmentos de acontecimientos varios, que operan en tanto fragmentos de lo sucedido, como hitos de distintos sucesos familiares.

En el universo contextual en el que se mueve *Virus tropical*, tiene menos presencia la realidad social, cultural, económica o histórica del entorno, y un peso mucho mayor los modos familiares de entender y sortear la vida y las distintas prácticas que la configuran. En el relato de Gaviria hay una suerte de doble extrañamiento: por un lado se trata de una familia caleña de clase media, con un padre de Medellín y una madre de Cali, que se establecen en Quito a mediados de los años setenta. Como si la razón de tal traslado no tuviera la importancia que tiene el hecho en sí, esta mudanza no se explica en la novela gráfica. El padre aparece varias veces de traje y corbata y con un maletín, llegando por la tarde del trabajo. No obstante tal caracterización, no es posible entender en la novela que ocupación tendría y por qué razón la ejercería en Ecuador.

El contexto socioeconómico en que se ambienta la novela gráfica apunta a una clase media en cuya cotidianidad la migración misma no ocupa un rol mayor. Ninguno de los personajes hace referencia al hecho de haber migrado de Cali a Quito. Si en los relatos visuales (narrativas que, desde el cine, la TV, el arte se enfocaron en la realidad de migrantes forzados latinoamericanos) de los últimos años (2000-2019) que dan cuenta de las masivas migraciones latinoamericanas en el marco de las reformas neoliberales de fines de la década de 1980, el mismo hecho de migrar supone una suerte de tragedia nacional y personal, *Virus tropical* no tematiza la condición migrante de la familia, aunque probablemente tal condición juega un rol en la subsistencia de la familia, sobre todo cuando el padre prácticamente abandona a la familia para regresar a vivir a Medellín. Los recursos que este envía hasta Quito son insuficientes para que la madre y sus tres hijas se puedan mantener, por lo que la madre se ve obligada a encontrar «su modus vivendi» leyendo el dominó. Una viñeta con detalle y una secuencia reconstruyen el oficio de la madre:



Imágenes 37 y 38. *Virus tropical* (Gaviria, 2011).

Esta dimensión metafísica de la madre —con enorme potencialidad política al dotar a las mujeres consultadas de elementos para la toma de decisión— es destacada constantemente por la autora, quien ve en ella a una mujer con poderes que le permiten ver lo que parecería oculto a la mirada. Así, la madre adivina dónde están en ciertos momentos sus hijas, qué le ha robado su empleada doméstica y qué debe hacerse en tal o cual situación:



Imagen 39. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

El tema económico se vuelve relevante para las tres hermanas a medida que estas crecen. En un momento dado, cuando las hijas y la madre se han visto obligadas a vivir de nuevo en Cali, el apoyo económico del padre es escaso y esporádico. Así, al poco tiempo la madre decide regresar a vivir en Quito donde tiene un círculo de clientas consultantes del dominó. Las hijas asumen entonces con distintas estrategias —clases de gimnasia, venta de postres, etc.— su propia subsistencia.



Imagen 40. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

No obstante, si bien *Virus tropical* se enfoca principalmente en la dimensión económica de la familia y de sus integrantes, hay breves indicios sobre ciertos aspectos de la economía de la sociedad colombiana. Así, por ejemplo, la autora se representa a sí misma en entornos urbanos de Cali en donde las economías de la droga —«los traquetos»⁶— han ido construyendo y dominando ciertos espacios urbanos a «los que es prohibido ir»:



Imagen 41. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

6 *Traqueto* es el término informal usado en Colombia en espacios donde las economías ilegales de la droga han establecido a través de la violencia lógicas territoriales vinculadas a dinámicas de poder y de intercambio. Ver: Luz Stella Castañeda (2005). *El parlache: resultados de una investigación lexicográfica*. Revista *Forma y Función* 18, pp. 74-101. Departamento de Lingüística, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, D.C.

En Persépolis el contexto histórico es distinto. Persépolis, la novela gráfica de Marjane Satrapi, se estructura en dos tomos. El primero, objeto de la presente investigación dividido en 19 episodios precedidos por una introducción de la misma autora, que pone en perspectiva histórica su relato personal. Tal prefacio esboza el contexto histórico en torno al surgimiento de la región conocida como Irán, hace aproximadamente 4000 años. En la segunda parte del prefacio Satrapi coloca un marco contextual que permite entender los principales hitos de Irán en el siglo xx, especialmente a partir de la segunda posguerra, en que distintas potencias occidentales intentaban controlar la política nacional iraní para garantizarse el acceso y la extracción de recursos naturales, de gran abundancia en Irán catalogada por los británicos como «full of oil»:



Imagen 42. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

Este relato autobiográfico —y al mismo tiempo histórico— de Marjane Satrapi establece con precisión los referentes históricos en los que, al ir creciendo, se fue ubicando su devenir biográfico-familiar. Los imaginarios de una izquierda revolucionaria de los sesenta marcaron buena parte del ambiente familiar:



Imagen 43. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

Influida por su madre, la autora pasa a ser parte de una menguante minoría de mujeres que intentan resistirse al despliegue masivo del control islámico. Su madre, activista por los derechos y las libertades civiles, llega incluso a convertirse en un ícono mediatizado en «all the European newspapers» (Satrapi, 2002, p. 5).



Imagen 44. *Persepolis* (Satrapi, 2002)

La autora define en ese contexto a su familia como «muy moderna y avantgarde» (2002, p. 5). Tal enunciado puede ser desglosado en dos niveles: la noción de familia y el rol de la madre (en tanto sujeto político). Si para Halbwichs (2004) la familia es un marco social de la memoria, para Marjane Satrapi —al igual que para Gaviria y Weyhe— la madre (representada con el brazo en alto) será el marco social y político del recuerdo de las autoras; en el caso de Weyhe, ella se erige como el marco social de la memoria de sus hijas.

Otro desglose necesario es el de la religión como elemento contextual. Si bien en *En el cielo hay carnaval* y *Virus tropical* hay referencias hacia la dimensión religiosa de la vida social, es en *Persépolis* en donde la interpretación religiosa del horizonte político determina el rumbo de la nación iraní. Lo religioso irrumpe de manera creciente en la novela gráfica de Satrapi, quien en su infancia se interesa por la religión, imaginándose como la primera profeta mujer:



Imagen 45. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

Un proyecto de vida objeto de burla de compañeros y maestros:



Imagen 46. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

En *Virus tropical*, es la figura del padre la que encarna, junto a la abuela paterna, el imaginario católico-conservador comúnmente difundido en Colombia. En la novela gráfica el padre oficia misa a escondidas en su casa, integra el comité que espera la visita del papa Juan Pablo II a Quito y en ese contexto hace que la autora haga un dibujo para el papa.



Imagen 47. *Virus tropical*: Estampa de portada de capítulo (Gaviria, 2011)

Gaviria representa a su padre en dos de sus unidades narrativas: la estampa y la secuencia. Independientes, pero interrelacionadas. La primera, es una viñeta de página entera que opera como portada del capítulo; la segunda, se compone de viñetas que narran la historia.



Imágenes 48 y 49. *Virus tropical*: secuencia de viñetas (Gaviria, 2011).

Sin que el padre y la madre rompan formalmente su relación, se insinúa en la novela una tensión inscrita en la moral católica en la que el padre cuestiona a la madre por no usar debidamente el anillo de matrimonio y esta reformula su relación con Dios.



Imágenes 50 y 51. *Virus tropical* (Gaviria, 2011).

Este desencuentro entre ambos miembros de familia y personajes de la novela gráfica irá en aumento a lo largo de la misma, sin ser tematizado mayormente. Es siempre la madre la que saldrá de estos episodios reconocida y admirada por la autora. Aunque no enmarcado en los términos contemporáneos, el grado de exposición que Gaviria asigna al padre y a la madre, no solo construye lugares distintos en el relato, sino en la construcción de visiones de futuro que del mismo se desprenden. A diferencia de la madre, construida como un personaje principal, quien a través de sus acciones (dramáticas) se encarga de guiar a las hijas por un mundo marcado por la dominación masculina, el padre es apenas un personaje secundario incluido más como elemento de yuxtaposición. Es en el (re)encuentro de las mujeres de *Virus tropical* —la madre, las tres hijas, la empleada doméstica— que surge una suerte de posibilidad espiritual: la sororidad permite a las mujeres comprenderse y cuidarse.

Este recurso narrativo se torna en una potente estrategia crítica al patriarcado. El giro que las posibilidades espirituales toman en el Irán posterior a la revolución le restan a la autora interés por la dimensión religiosa para intentar entender la dimensión política del país convulsionado. Así, Satrapi representa el intento de una revolución islámico-socialista en Irán a través de la metáfora de una bicicleta para varias personas que no logra movilizarse correctamente:



Imagen 52. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

Los primeros capítulos de la novela gráfica describen la vida de una niña que dialoga con Dios, con Karl Marx, con Newton y otros personajes históricos, referentes de Satrapi. Un eje transversal a todos los episodios narrados es una violencia latente en todos los momentos de la vida social y política del Irán en el que ella crece y que sustituye toda posibilidad espiritual por dogmas fundamentales del islam. Satrapi describe gráficamente un país dividido en dos bandos «visuales».



Imagen 53. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

Visualmente surge un Irán dividido a lo largo de fronteras visuales/corporales configuradas por el *tchador* (velo de cuerpo entero con rostro descubierto) y la barba

de corte largo. Esta diferencia encuentra su correlato en la dimensión política: esa tensión política entre fuerzas progresistas, reformadoras y abiertas al mundo, enfrentadas a los dogmas conservadores del islam más fundamentalista, muestra a la autora permanentemente interesada en participar en las distintas protestas, tal como lo hacen sus padres permanentemente.

La biografía de Satrapi se entreteje con la historia del mismo Irán. La autora desciende de la familia real que intentó hacer determinadas reformas impedidas por una sociedad que acogía sin mayor resistencia a la revolución islámica y sus leyes promulgadas bajo amenazas de violencia y muerte. Su abuelo, Ahmad Shah Qajar, heredero por la dinastía Qajar del imperio persa, es relevado en 1921 por Reza Sha Pahlavi, el Sha secundado por la asamblea de Irán. Su trono lo ocupó más tarde su hijo, el rey Mohammad Reza Pahlavi, quien a su vez fue derrocado en la revolución iraní de 1979. Así, la historia de las disputas por el poder en Irán, es parte central de la biografía de la familia de Satrapi. Tal marco social de la memoria de su familia y con ella de su propia memoria se confronta ahora con la realidad de la tortura como mecanismo para eliminar la diferencia religiosa, política, etc:

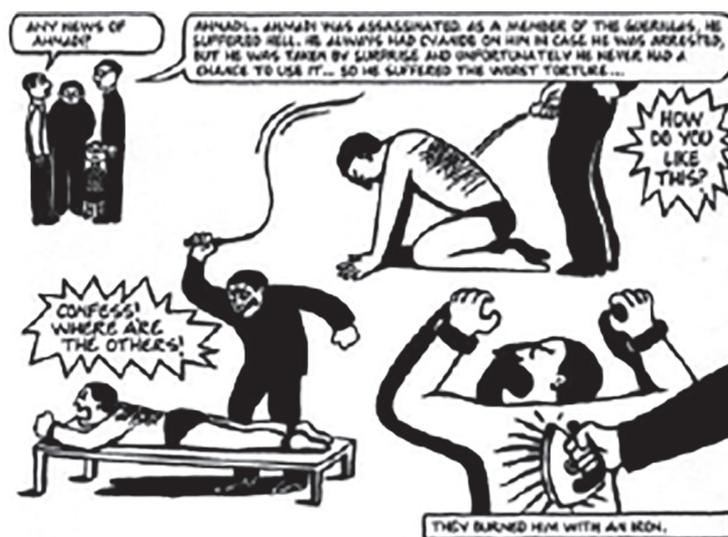


Imagen 54. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

La violencia latente indigna a su madre, quien (de nuevo con el brazo en alto) considera que, con 10 años, su hija ya tiene edad para «defender sus derechos como mujer». Así, el rol de la madre trasciende el clásico rol de responsable del hogar. En *Persépolis*, la madre de la autora no es retratada en ningún momento con funciones típicas del cuidado del hogar. La autora representa a su madre siempre en actividades intelectuales o de militancia política. La representación que Satrapi hace de su madre coloca a esta como eje central de la dimensión familiar, relegando al padre

a un segundo plano. Central en esta estrategia narrativa es la faceta de conciencia política de su madre.



Imagen 55. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

No obstante esta construcción del personaje de su madre, surge una cierta tensión en torno a la noción de clase, ya que la familia cuenta con una empleada doméstica, la cual aparte de cumplir con las respectivas funciones se convierte en una suerte de hermana mayor para la autora.



Imagen 56. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

Personajes y dramaturgias: el giro subjetivo en la (re)construcción de la memoria. Breves apuntes sobre una teoría de personajes

Un ámbito central en la definición de un texto literario, como la novela, son los personajes que la configuran. Desde la narratología, los personajes son aquellos sujetos portadores y receptores de las acciones dramáticas. Los hechos de la vida recaen sobre ellos y ellos accionan frente a los mismos. Las teorías más clásicas de la novela distinguen entre personaje principal, personaje secundario y personaje complemen-

tario. El personaje protagónico será aquel sobre el que recaen principalmente los hechos de la realidad y aquí, en la perspectiva narrativa, por tanto, el espectador colector acompaña en la lectura. Los personajes secundarios influyen, se relacionan o determinan a los personajes principales, aunque el acompañamiento sobre los mismos es menor.

En las tres novelas gráficas del presente estudio, los personajes principales son las mismas autoras, quienes en clave autobiográfica abordan su vida frente a determinados hechos de la realidad social histórica que les afecta. El análisis de personajes para textos literarios, obras dramáticas en general, se enfoca en los modos en que los autores «construyen» a sus personajes. Tal construcción o invención, en tanto licencia de ficción en mayor o menor grado cercano a la realidad, contempla dos grandes ámbitos del personaje: la dimensión física y la dimensión psicológica.

En la dimensión física el autor determina las características corporales como peso, estatura, constitución, color de piel, vestimenta, etc., mientras que la dimensión psicológica explica sus hábitos, temores, deseos y anhelos. Es importante recordar que muchas de las características psicológicas de los personajes solo son perceptibles en la interacción con otros personajes. El espectador solo conocerá la personalidad de un personaje a partir de los modos en que este se relaciona con otros personajes. Ternura, celos, envidia, indignación, etc., son rasgos de una personalidad que no necesariamente son visibles en un primer momento, sino como formas expresivas resultantes de la relación con otros personajes. Cada personaje está además situado en tiempos específicos que son los que sostienen sus acciones (crecer, descubrir, amar, comprender, etc.). En términos generales, toda dramaturgia entiende a sus personajes como sujetos actantes en determinadas estructuras temporales.

La temporalidad de las personajes-autoras

Parte de la estructura narrativa obedece a la articulación entre el tiempo biográfico y el tiempo del relato, es decir, el tiempo en el plano histórico y el tiempo en el plano biográfico de las autoras. En las tres novelas gráficas, cada personaje establece una relación específica entre el tiempo biográfico y el tiempo del relato. Cada una de las tres autoras coloca su propia biografía en la escala temporal del marco familiar y del marco social e histórico de su propio contexto.

Para Birgit Weyhe el inicio del relato es cuando, como mujer adulta, encargada de hacer el árbol genealógico, se pregunta por el contenido de unos álbumes de fotos que han caído en sus manos después de que muriera algún pariente lejano en avanzada edad. Así, Weyhe irrumpe en la novela como mujer adulta cercana a los 40 años que reflexiona sobre su biografía familiar a partir de unos objetos recibidos.

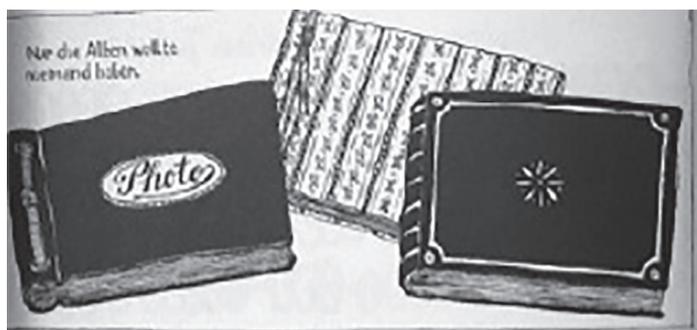


Imagen 57. *En el cielo hay carnaval* (Weyhe, 2013)

Tal momento no es ajeno al relato. Al contrario, la autora dibuja desde su punto de vista físico⁷ los álbumes que tiene sobre la mesa. Si bien la autora no regresa necesariamente a su propia infancia, adolescencia o juventud, ya que los acontecimientos que intenta reconstruir no son parte de su propia experiencia vivida, sí abre un arco temporal de varias generaciones para tratar de entender de dónde viene y qué rasgos suyos podrían provenir de parientes de generaciones anteriores. Así, los objetos recuperados cartas, fotografías, relatos varios, etc., le permiten reconstruir de manera especulativa la estructura de su árbol genealógico con un punto de partida de aproximadamente 120 años. Su propia temporalidad adquiere así una presencia menor, limitándose a sostener su pregunta por la identidad familiar a través de las varias generaciones que reconstruye a través de la gráfica.

Virus tropical, la novela gráfica de Paula Gaviria, está estructurada en 12 capítulos: *Quito, 1976; la familia; la religión; las mujeres; el dinero; las despedidas; los amigos; la adolescencia; Cali; la identidad; el trabajo; el amor, y Dios*. Los capítulos de *Virus tropical* abordan distintas facetas de su vida en las etapas de la infancia, la adolescencia y la juventud y se integran así al relato general a través de tres niveles: los marcos sociales de la memoria (familia, religión, amigos del colegio, etc.),⁸ los distintos actores que intervienen a lo largo de este primer corte de su vida (desde la concepción hasta la juventud adulta) y determinados acontecimientos que marcan el desarrollo de la autora, como, por ejemplo, la adolescencia, las despedidas y otros momentos que pueden ser leídos como parte del ciclo de la vida moderna occidental. Transversal a esta estructura están elementos que permean los distintos momentos del relato, como la búsqueda de identidad, el habla, el dinero, los espacios urbanos como las ciudades de Quito y Cali, los hábitos y costumbres, entre otros.

7 En teoría visual el *punto de vista* se refiere al lugar físico que ocupa la persona que observa determinados elementos de la realidad y en segunda instancia a la perspectiva desde la cual los narra. Ver: James Monaco

8 Para Maurice Halbwachs el acto de recordar es una operación humana básica que se apoya en los llamados marcos sociales de la memoria: la familia, la escuela, la iglesia, etc. Ver: Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004, pp. 137-141.

Cada capítulo es una unidad dramática en sí, con inicio, desarrollo y desenlace. Los doce capítulos componen un arco dramático que va desde la concepción de la autora hasta el momento en que sale de su casa a los 18 años de edad a vivir su vida por cuenta propia. Los espacios entre uno y otro capítulo operan como *elipsis*, un término muy usado en dramaturgia, en el que la acción entre un momento y otro ha avanzado por fuera del relato, a veces de manera significativa. Así, entre un capítulo y otro, la autora tiene una edad más avanzada, por ejemplo.

Todo el relato de *Virus tropical* aparece condensado en una suerte de portada de estampa en la primera página del capítulo, un collage de personajes y objetos. La novela inicia con un dibujo que retrata los padres de la autora teniendo relaciones sexuales, por tanto, probablemente el momento en que la autora fuera concebida. En el suelo algunos de los elementos que representan a sus padres, sobre todo el crucifijo y la Biblia, parte del imaginario religioso del padre de la autora.

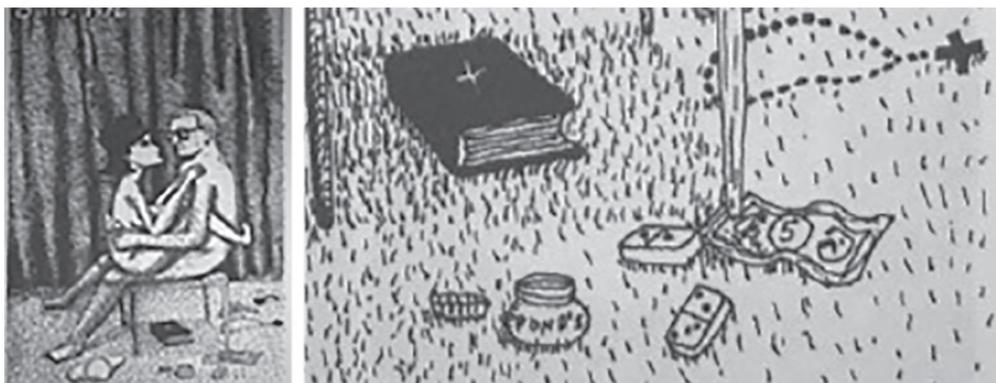


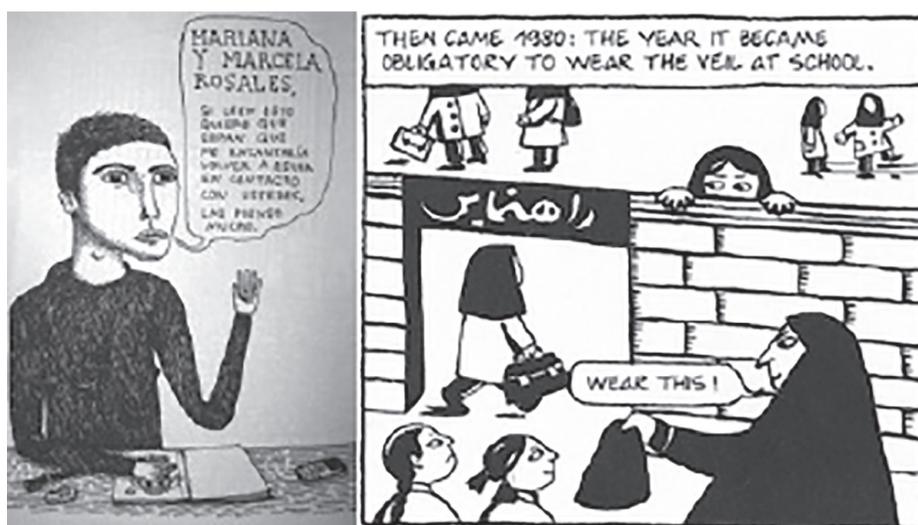
Imagen 58a y 58b. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

En *Virus tropical*, la Paola-personaje inicia su relato con especulaciones sobre el momento más lejano de su aparición. El lector asiste así al inicio de su vida, que es el mismo inicio de la novela gráfica. La secuencia que le sigue es la de la fecundación misma en la que un espermatozoide ingresa a un óvulo. Pocos cuadros después, el conductor de un automóvil escupe por su ventanilla sobre el vientre de la madre embarazada. Estas primeras imágenes son una suerte de prólogo. Es a partir de la página ocho que el relato en texto empieza a cubrir de detalles el relato visual. Es así que se narra la barriga hinchada de la madre, su consulta con un médico que le diagnostica embarazo psicológico y finalmente la idea de que se trata de un virus tropical.

Gaviria coloca en la secuencia de episodios de *Virus tropical* su personaje-autor de naturaleza autobiográfica en la misma curva de su vida iniciando con el momento de la concepción y llegando hasta el presente de la autora que relata su propia auto-

biografía, un tiempo cercano a los 30 años cuando la autora rompe la 4.^a pared⁹ del relato en un dibujo de página entera que la autorretrata como autora adulta en una viñeta dirigiéndose a amigas de la infancia a las que quisiera volver a ver.

Para Marjane Satrapi, por su lado, el relato comienza más tarde, cuando la autora es una niña que durante la revolución iraní debe usar velo. Su narración abarca un arco temporal menor que el de Weyhe y el de Gaviria, ya que se concentra específicamente en los años de la infancia y la adolescencia de la autora —aproximadamente entre los 9 y los 14 años—. Un giro central en el tiempo de su infancia es el año 1980 cuando las maestras reparten los velos a la entrada de la escuela:



Imágenes 59 y 60. *Virus Tropical* (Gaviria, 2011); *Persépolis* (Satrapi, 2002)

En su novela gráfica Satrapi entreteteje una gran cantidad de personajes con los que interactúa permanentemente, los cuales pueden ser agrupados en principales (la autora, sus padres) cuyas vidas accionan con los acontecimientos, secundarios (su abuela, Mehri la empleada doméstica, el tío Anoosh perseguido por el gobierno, las amigas de la adolescencia,...) que influyen en sus vidas sin necesariamente ser afectados ellos mismos y complementarios (policías, vigilantes, maestras, vecinos, personajes históricos, etc.) que le sirven a la autora para describir y criticar aspectos de la realidad social y política de Irán.

Satrapi no describe la violencia inscrita en el nuevo régimen iraní como una memoria distante, leída o escuchada, sino como una memoria familiar en la que uno

9 Surgida en la concepción del teatro, la cuarta *pared* es imaginaria y por definición existe entre el actor y el espectador y establece dos espacios distintos: el de las acciones escénicas y el de la audiencia observante. Los actores en principio no interactúan con el público, y este no se entromete en las acciones del escenario.

de los perseguidos políticos del régimen es, al mismo tiempo, el tío Anoosh con el que tiene una relación especial. Una vez que Anoosh es detenido y se le permite una sola visita, es su sobrina, la autora, quien podrá visitarlo, siendo el último miembro de la familia que lo vio con vida. El tío será ejecutado acusado de ser un espía ruso pocos días después. Así, el personaje histórico del tío Anoosh disidente, es al mismo tiempo un personaje de la familia de la autora.



Imagen 61. *Persépolis* (Satrapi, 2002)



Imagen 62. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

Parte central de toda dramaturgia es la relación que se establece entre personajes protagónicos y antagonicos. En la dramaturgia clásica el personaje protagónico se enfrenta permanentemente a un personaje antagonico que persigue el objetivo contrario a él. Personaje protagónico y antagonico están en yuxtaposición por tener esencias y objetivos (metas) distintos. Así, si el protagónico persigue la vida, el antagonico persigue la muerte. En el caso de *Persépolis*, el personaje de la autora, inspirado por la valentía de su madre, persigue la libertad como persona y sobre todo como mujer. A este objetivo se oponen los personajes antagonicos (aunque complementarios) como las maestras, las vigilantes islámicas del velo e incluso la policía. El gran personaje antagonico es finalmente el mismo Estado iraní posterior que surge en 1979.



Imagen 63. *Persépolis* (Satrapi, 2002)



Imagen 64. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

El personaje protagonista, en este caso la misma Satrapi, se constituye en tal debido a que encuentra modos para vencer a sus antagonicos. Son sus virtudes, como la valentía, el arrojo, la sinceridad, la honestidad, la destreza (física o verbal), entre otras, las que configuran al personaje protagonista, a decir de la dramaturgia clásica, como un héroe.

Si en *Persépolis* el arco temporal de la autora abarca por momentos varios siglos de la historia de Persia y después de Irán, el relato visual y textual de Paola Gaviria prioriza de manera detallada la observación de la unidad temporal mínima: el instante. Este micro-acontecimiento es extraído de la memoria personal de la autora. En *Virus tropical*, Gaviria se preocupa menos por una estructura dramática clásica, en la que las fuerzas antagonicas generan un campo de tensión, y más por las acciones desarrolladas por personajes que son resueltas de manera conjunta, ya sea entre la madre y la hija, entre las hermanas, entre la madre y chavela, la empleada doméstica.

En general, la trama que sostiene en *Virus tropical*, la dramaturgia, a través de las acciones y situaciones que viven los personajes, no emplea el esquema clásico de la arquitecra, con grandes fuerzas en conflicto (por ejemplo: la guerra vs. la paz, la vida vs. la muerte, la libertad vs. la opresión, la justicia vs. la injusticia, la verdad vs. el engaño, etc.), sino una estructura llamada «mini-trama», centrada en la búsqueda del recuerdo. Así, reconstruyendo la cotidianidad de una familia común, la autora, como si hiciera un inventarios de objetos menores, halla en su

memoria situaciones importantes que reconstruye deteniendo el tiempo como una suerte de instantánea, ya no en cámara fotográfica, sino en dibujo. Son los objetos de la cotidianidad, con los conflictos por su propiedad, utilidad, uso y demás los que detonan muchas de las situaciones en las que los personajes se relacionan: el teléfono, una nota, los discos, un anillo, unos aretes, un dibujo, las muñecas, las piezas de dominó, unos zapatos; la primera viñeta de la novela, la portada interior, recoge el universo de personas y objetos.



Imagen 65. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

Así, por ejemplo, cuando llega de visita la abuela paterna, una conservadora mujer católica de Medellín, se da un conflicto entre la madre de la autora y su suegra en relación al anillo de matrimonio. Gaviria, sin embargo, no persigue la resolución del conflicto, sino se concentra en pequeños detalles como los aretes que impone la abuela (y que quedan colocados de manera asimétrica).

Aunque en el desencuentro ideológico y cultural entre la suegra y la nuera no hay solución en el relato de la autora, se insinúa una tregua a través de la comprensión que la autora le brinda a su abuela, a quien su entorno le había anunciado que su hijo sería sacerdote. La actitud hostil de la abuela contra su nuera y sus nietas queda entonces evidenciada como parte de la frustración de un catolicismo a ultranza que soñaba con la bendición de tener a un sacerdote en la familia. Al comprender la frustración, Gaviria resuelve el conflicto por otro lado. No es el clímax clásico, como lo entendería Aristóteles, sino el ejercicio de la memoria crítica en una perspectiva histórica que permite comprender la situación. Tal capítulo hace justicia a su manera: reivindicando a la madre oprimida por la moral del padre y cerrando el episodio con

un retrato de cuerpo entero del padre de pie sobre la biblia rezando el rosario, para arrancar el siguiente capítulo describiendo la absurda religiosidad del padre; ambas imágenes de cuerpo entero.



Imágenes 67a y 67b. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

En el cielo hay carnaval la curva temporal es ante todo más descriptiva que dramática; tanto Satrapi como Gaviria en cambio emplean una macroestructura dramática que va de la infancia al momento en que ambas autoras-personajes salen de sus casas al mundo: Satrapi a un internado en Austria y Gaviria a estudiar arte por sus propios medios.



Imagen 68. *Persépolis* (Satrapi, 2002)



Imagen 69. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

La microestructura dramática, de relativa independencia narrativa, en ambos casos está dada por los distintos capítulos. En *Virus tropical* estos se entrelazan no solo por una progresión temporal en la que la autora va creciendo y enfrentándose a la vida a través de distintos estadios del desarrollo, como lo son la infancia, adolescencia, la juventud y la edad adulta, que se articulan además de manera temática.

En *Virus tropical*, el capítulo titulado *La religión* profundiza en la interpretación que la autora tiene del dogma de la religión católica y su versión exacerbada en la región de Antioquía, en Colombia. Algo similar ocurre en el capítulo *La llave* de Persépolis, que narra desde la perspectiva de la autora la manera en que el fundamentalismo forma mártires —provenientes de las clases más empobrecidas del país— capaces de entregar su vida por el país, el premio era una llave de plástico que les prometía acceso al paraíso. Contrario a lo que se esperaría de la religión, estas versiones masculinas, patriarcales, conservadoras, no unen, sino separan a las personas.



Imagen 70. *Persépolis* (Satrapi, 2002)



Imagen 71. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

Más allá de la figura del padre religioso, en *Virus tropical* la religión juega un rol casi insignificante, limitada a estrechar en un momento dado a las hermanas cuando Patty hace su primera comunión:



Imágenes 72 y 73. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

Es la relación entre las mujeres la que permite, en una suerte de sororidad no verbalizada, afrontar los retos del mundo real. En *Virus tropical* la autora recuerda

cómo idolatraba a su hermana mayor; en *Persépolis* lo mismo ocurre en la relación entre Satrapi y su abuela:



Imagen 74. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

Gaviria centra su relato en la relación con las mujeres que quedan/se reencuentran después de que su padre, de quien la autora asegura guardar pocos recuerdos de la infancia, decide irse a vivir a Medellín. La separación del padre y la madre no es profundizada por la autora, quien no arriesga un juicio de valor por lo sucedido, sino describe la situación tal como se dio: «cuando mi papá se fue de la casa. Quedamos sólo mujeres». El capítulo *Las mujeres* narra como en la casa irrumpió una cotidianidad dominada por mujeres: la madre, tres hijas y Chavela, la empleada doméstica. El paso de una familia con padre a una organizada en torno a una madre cabeza de hogar se puede observar en las portadas de los capítulos *La familia* y *Las mujeres*:



Imágenes 75 y 76. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

Una «foto» familiar clásica, con composición jerárquica y solemne —el padre es el único sentado ocupado en la lectura del periódico como signo de la distancia con

el entorno familiar, mientras la madre carga a la bebé— da paso a un retrato grupal de mujeres que, a juzgar por los cuerpos espontáneos e informales —dos hijas aparecen en ropa interior y pijama, respectivamente, mientras que la madre lo hace en bata— parecen estar bailando liberadas de la presencia del padre. Este elemento, de un entorno exclusivamente de mujeres, se repite en la novela gráfica de Gaviria en otros momentos. En el capítulo titulado *Los amigos*, ella realiza una suerte de cartografía del edificio en el que años más tarde vivió con su familia y en el que la cercanía con otras chicas permitía enfrentar acompañadas un mundo dominado por hombres, por jóvenes que estos fueran (Gaviria, 2011, p. 75). Tal cartografía entrelaza en una suerte de interseccionalidad, la dimensión de género y política. En una página entera la autora retrata un edificio de 14 pisos en el que: «casi todos los habitantes eran extranjeros. En su mayoría exiliados políticos de Chile y Argentina». Sobre la imagen vertical del edificio la autora va insertando pequeñas viñetas que ubican en las distintas ventanas de los respectivos departamentos a sus compañeras de colegio y amigas, a los varones con los que las chicas de esa generación tenían sus primeras relaciones afectivas, su propio departamento, entre otros. Algunas de las amigas son mencionadas como parte de un extenso lapso de tiempo que inicia: «desde que nuestras mamás estaban embarazadas». La viñeta de esta página deja en claro el universo familiar y biográfico de la autora, como uno configurado fundamentalmente por mujeres.



Imagen 77. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

Es en el marco de este universo de lo femenino que las autoras restituyen en la historia, reconstruida y contada por mujeres, un lugar para los afectos, una dimensión excluida de la historiografía canónica narrada por el mundo de los hombres. Las autoras usan su propio universo de experiencias para indagar por las experiencias de las mujeres en general. Así, por ejemplo, la aproximación que en el relato autobiográfico hace Gaviria de sus primeras experiencias eróticas se presenta a través de un doble relato. Mientras la telenovela, sustituta educativa de la hermana mayor Patty, muestra la secuencia de una pareja besándose, la joven adolescente sale por el edificio en busca de su vecino Eduardo, un adolescente más o menos de la misma edad, al que le pide, de manera exploratoria como favor «un beso como en las telenovelas». Los cambios corporales en las mujeres, en el caso de *Virus tropical* la primera menstruación en la adolescencia son narradas con la naturalidad que el tabú del mundo masculino ha censurado. Así, en la viñeta del capítulo *La adolescencia* la autora se autorretrata con el flujo menstrual convertido en un mar por el que navega mientras sostiene las muñecas con las que jugará hasta el día en que decidirá, por cuenta propia, «dejar de ser niña».



Imágenes 78 y 79. *Virus tropical* (Gaviria, 2011)

La historia hecha por mujeres se permite incluir sus propios cuerpos y los procesos que los mismos experimentan como parte de los lugares del mundo donde se ve amenazada la vida. En *Persépolis* las amigas son parte de la vida de la autora hasta que el peso de la realidad rompe esa cercanía. Satrapi relata el modo en el que descubrió en el edificio bombardeado por aviones iraquíes, en el marco de la guerra entre Irán e Irak, el brazalete de su amiga, aún sujeto a la muñeca de la misma.

Imágenes 80 y 81. *Persépolis* (Satrapi, 2002)

Gaviria y Satrapi emplazan así una historia que, contada por mujeres y anclada a perspectivas de experiencias vividas, se centra en aspectos ignorados o incluso invisibilizados por el canon masculino de la historia concentrado en documentos que rara vez incluyen las dimensiones sensibles de la vida. Para Felipe Gómez Gutiérrez, se trata de dos importantes novelas gráficas que «toman prestado de la novela de aprendizaje (*Bildungsroman*) su estructura para relatar el crecimiento y maduración de su personaje principal, que debe ir afrontando las adversidades para encontrar finalmente su lugar en el mundo» (Gómez Gutiérrez, 2015, p. 96). María Dolores Ramos Palomo se refiere a esta perspectiva como una central para la historia feminista, una aproximación/postura que busca «explicar qué es un hecho histórico, teniendo en cuenta que el hombre —en abstracto— no constituye la medida de lo humano» y que ello apunta a que se ha venido haciendo historia de hombres en perspectiva de hombres desde que la disciplina fuera creada «a la par que surgían los nuevos Estados de Alemania e Italia y que la enseñanza de la misma en escuelas y universidades cumplió, ante todo, una función de integración social. En tales circunstancias el tipo de historia que los gobiernos estaban dispuestos a financiar era, lógicamente, la historia del Estado [de las masculinidades]» (Ramos Palomo, 2006, p. 516). El giro hacia una historia feminista ha necesitado de mujeres que irrumpieran en la disciplina y en los relatos históricos canónicos con el relato de la misma experiencia sobre qué implica ser mujer y hacer historia para desmontar «el androcentrismo como un punto de vista central, hegemónico, que relega a los márgenes de lo insignificante aquello que se considera no pertinente —y también impertinente— para su propia perspectiva o punto de mira» (Ramos Palomo, 2006, p. 519).

Hacer historia desde la perspectiva de las mujeres es una odisea que busca releer —y a contraluz— una historia centrada en exterminar la dimensión subjetiva de la experiencia histórica, que siempre, absolutamente siempre, es eso: una experiencia (*erfahrung*) que, en forma de una porción del mundo, irrumpe en las formas de comprender la complejidad de la vida.

4. Conclusiones

La novela gráfica es una forma contemporánea de relato que combina lo gráfico/

visual con lo literario/narrativo. Si bien ha ganado mucha presencia en las últimas dos décadas, es un género que se ha ido fraguando lentamente a lo largo de varios momentos de la historia del arte; sus antepasados pueden ser rastreados en combinaciones de pinturas con inscripciones de textos hace varios siglos.

Tal como algunos teóricos de la novela gráfica han ido señalando en los últimos años, es menos relevante discutir qué tipo de lenguaje sería y por lo tanto qué valor ocuparía la novela gráfica. Resulta mucho más potente discutir las posibilidades que el formato tendría para difundir determinados enfoques y debates. Así, para la presente investigación resulta de enorme potencia que la novela gráfica sea empleada por tres mujeres que, en clave autobiográfica, entretejen determinados contextos históricos (casi siempre de violencia patriarcal global) con vivencias propias en el proceso de crecer en la infancia a la adolescencia y a la primera edad adulta. La combinación de lo visual con lo textual, en un «un estilo de dibujo muy sencillo, con cuya iconocidad resulta fácil de empatizar» (Gómez Gutiérrez, 2015, p. 88) permite una lectura de acceso amplio. La viñeta, en tanto unidad mínima del relato gráfico-textual, permite conjugar, a través de la puesta en escena, la composición, los diálogos y las referencias incorporadas, relatos en varios niveles simultáneamente. Las tres novelas gráficas analizadas aquí tienen múltiples distinciones internacionales y han sido adaptadas, en formato de animación, al cine.

Pero no solamente hay que destacar las potencialidades del formato en sí, sino las enormes potencias políticas y de resistencia que se desprenden de unos importantes análisis críticos sobre la realidad, hechos desde la perspectiva de mujeres que han colocado sus cuerpos frente a la irracionalidad del mundo masculino. No obstante, las formas de aproximarse a esta dimensión no es la misma. Para Birgit Weyhe el pasado no vivido por ella misma la interpela invitándole a especular, a partir de fotos y recuerdos familiares, sobre las relaciones interpersonales en generaciones ya ausentes de su familia. La reconstrucción del pasado de Weyhe es un rosario compuesto por distintas guerras que han atravesado a varias generaciones de su familia en Alemania. No obstante, lo que Weyhe recupera no son sus recuerdos personales de niña, sino una posible historia familiar que se remonta al siglo XIX, con lo que la autora, a diferencia de Satrapi y Gaviria, no narra hechos dentro del corte temporal de su vida, sino un pasado de mayor duración en el que la autora está ausente de los hechos narrados.

A su vez, lo de Paola Gaviria, alias *Powerpaola*, es una autobiografía sincera y honesta, sin poses. Gaviria recuerda y describe episodios de su infancia, el reto por aclimatarse a nuevos espacios y procesos en medio de múltiples problemas familiares y desafíos económicos, la adolescencia con sus primeras experiencias sexuales o con la curiosidad por las drogas, y una decisión por hacer las cosas por sí misma que renueva la fe en tiempos mejores. Central a todo su relato es la relación con otras mujeres que le ayudan a crecer en todo momento: la abuela, la madre, las hermanas, las amigas.

Si Weyher y Gaviria retrataron procesos vitales en distintas generaciones con sus vivencias, Satrapi, probablemente con la pluma (de dibujar y escribir) más ambiciosa y precisa, es capaz de retratar una perspectiva global depredadora masculina que parece haber estado ahí siempre, cambiando solamente su forma de darse a ver en el mundo cuando haga falta. La dialéctica entre una situación global (sobre todo sociopolítica del Irán contemporáneo) y una situación personal proveen a *Persépolis* de una potencia crítica inusual. Otro aspecto importante en relato autobiográfico de *Persépolis* es la mirada sobre una sociedad de clases. Así Marjane Satrapi relata la relación con Mehri, la empleada doméstica iletrada de la familia Satrapi, a quien Marjane ayuda escribir cartas de amor para un joven vecino. Satrapi se vuelve así cómplice y celestina de una relación amorosa imposible por un sistema social casi cercano al de las castas. Para Satrapi estos episodios marcan los cimientos de lo que hoy llamamos *sororidad*.

En las tres novelas, especialmente en *Virus tropical* y *Persépolis*, se asigna un importante rol a la madre, quien es la que crea una cierta dimensión espiritual de la vida que les permite a las hijas horizontalizar las relaciones entre mujeres de distintas generaciones. Estas novelas gráficas no son solo el relato de pasados ya acontecidos, sino importantes exhortaciones para re-pensar los largos y complejos viajes para «crecer y ser mujer con otras mujeres».

Referencias

Bibliografía primaria

- Gaviria, Power Paola (2011). *Virus tropical*. Editorial Común.
Satrapi, Marjane (2002). *Persépolis: the story of a childhood*. Random House.
Weyhe, Birgit (2013). *In heaven is carnival*. Avant-Verlag.

Bibliografía secundaria

- Arnold, A. D. (14/11/2003). The Graphic Novel Silver Anniversary. *Time*.
Barros II, J. R. (2012). *El giro subjetivo de Michel Foucault: Ontología del presente y de nosotros mismos* [en línea]. VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1703/ev.1703.pdf
Castañeda, L. S. (2005). El parlache: resultados de una investigación lexicográfica. *Revista Forma y Función*, (18), 74-101. Departamento de Lingüística, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, D.C.
Foucault, M. (2001). *L'herméneutique du sujet*. Cours au Collège de France 1981-1982. Gallimard.

- García-Peña, A. L. (2016). *De la historia de las mujeres a la historia del género*, Contribuciones desde Coatepec, (31), 2016, Universidad Autónoma del Estado de México.
- García, L. (coord.) (2000). *Del cómic a la novela gráfica*. Literaturas.com
- García, S. (2010). *La novela gráfica*. Astiberri Ediciones.
- Garzón, M. A. (2015). La subjetividad rememorante. *Revista Colombiana de Sociología*, 38(2), 115- 137.
- Gombrich, E. H. (1984). *The Story of Art* (14th edition). Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- Gómez Gutiérrez, F. (2015). «*Virus tropical*»: Presencia y relevancia del personaje autobiográfico femenino en la novela gráfica colombiana. *Iberoamericana* (2001-), 15(57), 85-102. Retrieved from www.jstor.org/stable/24369341
- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. Fondo de Cultura Económica.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos.
- Huppatz, D. (2010). The cave: writing design history. *Journal of Writing in Creative Practice*, 3(2), 135-148. 10.1386/jwcp.3.2.135_1.
- Novák, J., Svejdlík, J. (2016). *Zátopek*. Volland & Quist Editions.
- Ramírez, J. A. (1975). *El «comico» femenino en España. Arte sub y anulación*. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, S. A. Colección Divulgación universitaria, Arte y literatura, número 78. Depósito Legal: M. 8.752 - 1975 ISBN 84-229-0177-3.
- Ramírez, J. A. (28/07/2009). Prefacio. La novela gráfica y el arte adulto. En García, Santiago, *La novela gráfica* (pp. 11-13). Astiberri Ediciones.
- Ramos Palomo, M. D. (2006). Historia de las mujeres y pensamiento feminista: una historia plural a debate. *Revista Vasconia*, (35), 515-526.
- Said, E. (2015). Homenaje a Joe Sacco. En Sacco, Joe, *Palestina*. Editorial Planeta.
- Santos, M. (2021). *The Nature of Space* (translated by Brenda Baletti). Duke University Press.
- Savater, F. (2009). Introducción. En Apostolos Doxiadis y Christos Papadimitriou, *Tragicómix. Una búsqueda épica de la verdad*. Salamandra Graphic.
- Schelly, B. (2010). *Founders of Comic Fandom: Profiles of 90 Publishers, Dealers, Collectors, Writers, Artists and Other Luminaries of the 1950s and 1960s*. McFarland. p. 117.
- Sousanis, N. (2015). *Unflattening*. Harvard University Press.
- Tychinski, S. (n.d., 2004). Brodart.com: «*A Brief History of the Graphic Novel*». Disponible en: www.graphicnovels.brodart.com

Fuentes visuales:

Fondo AV-LICA

Fuentes virtuales:

www.graphicnovels.brodart.com

<https://www.dartmouth.edu/library/digital/collections>

<https://www.virustropical.com/>

<https://papelenblanco.com/>

<https://www.davidrumsey.com/>

<https://www.loc.gov>