



Universitat Autònoma de Barcelona

Departamento de Filología Española

Programa de doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Tesis doctoral

Figuraciones del yo en el cómic contemporáneo

Tesis de doctorado presentada por

Alfredo Carlos Guzmán Tinajero

Directora

Ana Casas Janices

Tutor

David Roas Deus

Universitat Autònoma de Barcelona,

Bellaterra, Catalunya

2017

Segunda parte: tipología del autocómico

4. Autocómics factuales

Habiendo separado el autocómic en dos grandes categorías, pasaremos a analizar la primera de ellas: el autocómic factual, que, a su vez, dividiremos en tres tipos generales: la autobiografía, el diario y el (auto)cómic documental. A pesar de que los tres tienen como origen común la enunciación factual, veremos cómo plantean distintos proyectos discursivos que, además, conllevan determinadas formas y estructura narrativas, así como temas particulares. Por ello, sin querer diseccionar minuciosamente cada categoría, daremos cuenta de ciertos rasgos comunes que permiten diversos métodos de abordar el autocómic de acuerdo con el modelo de lectura que planteamos en los capítulos anteriores. En el primer apartado veremos cómo se manifiesta el cómic autobiográfico en un sentido más clásico, para luego dar paso al diario y, por último, al cómic documental. Esta clasificación prescinde de ofrecer una definición rigurosa de cada uno de los tipos, los cuales se presentan más bien como propuestas de lectura a partir de determinados dispositivos recurrentes.

Uno de los principales argumentos para la segmentación del autocómic factual es la clase de pacto de lectura que se propone. Aunque los tres tipos que estudiaremos en este capítulo plantean una enunciación factual (que comporta un pacto referencial), el pacto de lectura se articula de un modo diferente en cada uno de ellos. Por un lado, en la autobiografía, según la entiende Lejeune (1975; 1998), el autor y su vida son el centro del relato. Por el otro, el diario plantea la transcripción de la vida del autor, pero no como una sucesión de hechos, sino como un proceso de escritura continua. Por el último, el cómic documental utiliza la

enunciación factual como mecanismo de verificación de la realidad, para con ello desterrar al autor, en muchas ocasiones, a un papel de mero enunciador. A continuación desarrollaremos más a fondo cada una de estas diferencias y veremos cómo el autor (y su yo-gráfico) se manifiesta de distintas formas en cada una de estas categorías.

4.1 Cómico autobiográfico

Actualmente el concepto de autobiografía parece haberse diluido en la vastedad de términos que han tratado de definir las escrituras del yo. Desde la teoría literaria, donde se ha trabajado con mayor amplitud, se ha propuesto incluso su imposibilidad (De Man, 1979; Deleuze, 1993), y se ha afirmado, asimismo, que toda obra con intención autobiográfica contiene un grado de ficción (Sprinker, 1980; Eakin, 1985), o que en el acto de la escritura se instaura la ficción debido a su incapacidad mimética (Jay, 1987; Walsh, 2003). Al contrario del ámbito literario donde el debate ha sido amplio y minucioso,²⁰⁴ en los estudios de cómic, el término autobiografía sirve, de un modo general para referirse a todo aquellos cómics en los que el autor tiene alguna participación personal en el relato (lo que nosotros entendemos como autocómic²⁰⁵). Considerando lo anterior, en este apartado nos referiremos a la autobiografía como un tipo narrativo dentro del autocómic, cuya principal intención es narrar la vida del autor de forma veraz. A pesar de que hemos insistido en que el término autobiografía en el cómic ha sido utilizado de forma profusa como marca comercial (y que, por momentos, parece haber perdido su significado o haber sido utilizado de forma errónea), no es del todo equivoco si lo ubicamos dentro de nuestra tipología, en tanto que forma habitual del autocómic.

La voluntad autobiográfica como el impulso de narrar la propia vida parece haber estado presente en la sociedad desde el comienzo de la escritura (Weintraub, 1978: 821). Y aunque está claro que las prácticas autobiográficas preceden al término, los académicos han establecido que las *Confesiones* de San Agustín son el germen de la autobiografía (Anderson, 2001: 18) como la forma de establecer un relato privado de uno mismo. De igual forma, las

²⁰⁴ Estas investigaciones son de muy diversa índole y en extremo extensas. Debido a que esta tesis no versa sobre la autobiografía literaria obviaremos, por espacio y tiempo, gran parte de los estudios autobiográficos. Sin embargo, creemos necesario mencionar que para un estudio de lo autobiográfico deben de retomarse los análisis de James Olney (1972, 1976), Georges May (1979), Paul Jay (1984), Paul Eakin (1985), Georges Gusdorf (1991), Anna Caballé (1995), Ángel Loureiro (2000), Leigh Gilmore (2001), Linda Anderson (2001), Jeremy Popkin (2005) o Joser María Pozuelo (2006), entre otros.

²⁰⁵ Recordemos que gran parte de la conceptualización del término autocómic se origina en el debate sobre la pertinencia del término autobiografía, por lo que no profundizaremos de nueva cuenta en ello.

Confessions (1789) de Rousseau estaría en el inicio de lo que actualmente entendemos por autobiografía (Miraux, 1996: 26), en tanto que narración de la vida de un autor por sí mismo. A partir de entonces –y a lo largo de todo el siglo XIX–, la autobiografía cobró un impulso cultural en todo el mundo (Álvarez, 1989: 440), permitiendo que su publicación creciera exponencialmente, y situándose como una lectura común. Este auge de la escritura autobiográfica favoreció, a su vez, el resurgimiento de otros géneros afines, como los diarios, las memorias, las confesiones o las cartas, que, hasta nuestros días, continúan siendo parte del amplio catálogo de las escrituras personales e íntimas. A pesar de esta tendencia creciente por la escritura autobiográfica, ésta se ha mantenido hasta mediados del siglo XX como un objeto limítrofe de la literatura, como un apéndice personal o como pieza anecdótica personal del autor (Hubier, 2003: 41).

No fue sino hasta pasada la Segunda Guerra Mundial bien cuando la humanidad dio un giro intimista, que la autobiografía asumió una posición relevante en la literatura y en la cultura. Es evidente que este giro hacia lo personal ha bebido de muchas tradiciones filosóficas. Si bien cada periodo y cultura tienen una forma distinta de acercarse a la autobiografía (Brockmeier, 2001: 247), podemos afirmar que en la segunda mitad de siglo XX la convergencia de la crisis del sujeto, el auge de las narrativas testimoniales y poscoloniales, las transformaciones en el Psicoanálisis y el arribo de la Posmodernidad provocaron que se prestara atención a la escritura autobiográfica como un objeto-documento relevante, tanto creativo como testimonial (Smith y Watson, 2001: 104-111): “El siglo XX, por su parte, ha producido una avalancha de textos autobiográficos de una nueva índole” (Jirku y Poza, 2011: 15), como la autobiografía experimental o los testimonios de guerra, que han llevado los límites del género a lugares impensables; esto ha favorecido a su vez la aparición de la autoficción. Asimismo, la consolidación del género en el ámbito literario y comercial también ha provocado que otros medios como en el cine o el cómic comenzarán a utilizar narrativas equivalentes adaptadas a sus lenguajes.²⁰⁶

La revitalización y expansión creativa de la autobiografía trajo consigo una intensa actividad crítica,²⁰⁷ en especial a partir de mediados de los años setenta, con la publicación del seminal *Le pacte autobiographique* (Lejeune, 1975), en el que se asentaron las bases teóricas para el estudio del género. Éstas han sido seguidas y cuestionadas, incluso para para

²⁰⁶ Como en el primer capítulo, es justo recordar que el cómic no ha sido ajeno al deseo autobiográfico y que, aunque existen algunos acercamientos en los albores del medio, no fue hasta los años sesenta, en esta prosperidad de las narraciones del yo, que el cómic comenzó a preocuparse por este género de forma clara.

²⁰⁷ El estudio de la autobiografía tiene un largo recorrido. Aunque es verdad que los grandes avances se dan a partir de la década de los sesenta, es indispensable mencionar los trabajos de Georg Misch (1950) y K. J. Weintraub (1978b).

dar cabida a otros géneros literarios como la autoficción, sobre el cual regresaremos en el siguiente capítulo. Siguiendo la propuesta de Lejeune, consideramos de manera general y en primera instancia que la autobiografía es una narración factual en la que un autor cuenta su vida. En ocasiones los términos y su definición teórica son rebasados por los conceptos que éstos nombran; sin embargo, consideramos que un buen punto de partida para nuestro análisis puede ser la palabra misma. De este modo, entenderemos la autobiografía a partir de su etimología, es decir: la escritura de la vida propia por uno mismo,²⁰⁸ aunque la noción resulta más compleja que el análisis de la composicional de una palabra. Sin embargo, esta es la base de la explicación de Lejeune (1975, 1986, 2005), a partir principalmente de la distinción entre la autobiografía y la novela desde de elementos textuales y pragmáticos. A pesar de que Lejeune no es el único que ha presentado un modelo de análisis de la autobiografía, en esta investigación tomamos como referente sus nociones, especialmente las expuestas en *Le Pacte autobiographique* (1975), ya que, al combinarlas con los elementos narrativos que hemos desglosado en los capítulos anteriores, podemos delimitar de buena manera cómo opera la autobiografía en el cómic.²⁰⁹

Lejeune ha dado la definición, que podemos llamar *clásica*, de la autobiografía: “récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité” (Lejeune, 1975: 14). Aunado a esta noción, el crítico francés apunta que existen cuatro elementos indispensables para la conformación de una autobiografía: 1) la forma del lenguaje es narrativa en prosa, 2) el tema tratado es la vida individual, 3) con respecto la situación del autor, la identidad del autor que designa una persona real que remite al narrador, y 4) la posición del narrador que coincide con el personaje principal y se expresa mediante una orientación retrospectiva (Lejeune, 1975: 14). Estos elementos son importantes en el modelo de Lejeune, porque la ausencia de alguno de ellos, o su cambio, haría imposible la autobiografía o nos pondría dentro de alguno de los géneros limítrofes como las memorias, la biografía, la novela personal, el poema autobiográfico, el diario o el ensayo. No obstante, el

²⁰⁸ En este orden, la autobiografía sería la unión de tres grandes dimensiones conceptuales (Gusdorf, 1991b: 10). La primera, el *autos*, que es la identidad autoconsciente de sí mismo: el principio de existencia; la acumulación de elementos personales que definen a la persona en tanto que ser humano dentro de una sociedad. La segunda, el *bios*, que afirma la continuidad de esta identidad, su desarrollo a través del tiempo; la conformación de una persona, en tanto que ser humano, se da a través de la consecución inevitable de eventos, este es el *bios* de “l'histoire réelle et accomplie, débordé à tout instant la capacité de la conscience actuelle” (Camarero, 2008: 61). Por último, la *grafía* es el método técnico por el cual se manifiestan las dos primeras.

²⁰⁹ La teoría autobiográfica de Lejeune tiene varios críticos y opositores (De Man, 1979; Genette, 1991b; Caballé, 1995; Anderson, 2001), y aunque los hemos considerado en nuestra reflexión teórica y en algunos casos los hemos incorporado a nuestra investigación, hemos decidido no entrar en debates entre las distintas perspectivas sobre la autobiografía.

propio Lejeune ha matizado estos detalles con el fin de no resultar tan restrictivo e incorporar algunas de estas escrituras dentro de las fronteras de la autobiografía o simplemente como marcas que distinguen las diversas variantes (Lejeune, 1986; 1998; 2005).

Para Lejeune el más relevante de estos elementos, como vimos en el capítulo anterior, es la relación de identidad entre autor, narrador y personaje (Lejeune, 1975: 15), ya que ésta permite, por un lado, vincular el mundo tangible con el mundo del relato, y, por el otro, se vuelve la primera señal de autenticidad. “Dans l’autobiographie, on suppose qu’il y a identité entre l’auteur d’une part, et le narrateur et le protagoniste d’autre part. C’est-à-dire que le ‘je’ renvoie à l’auteur. Rien dans le texte ne peut le prouver” (Lejeune, 1971: 24), excepto por el nombre. Es a través de la homonimia que la autobiografía confirma su relación con la realidad, ya que ésta vincula todo lo relatado con el exterior. De la misma manera, un autor se instaure como un narrador que está intentando afirmar la autenticidad del relato (Lejeune, 1975: 36). El nombre sirve así como prueba de las intenciones; es el primer gesto del compromiso con el lector que tiene que aceptar que el autor, el narrador y el personaje son la misma persona. De este modo, se establece una complicidad con el lector que da pie al acuerdo de autenticidad planteado por el pacto de lectura. Con ello se confirma que el nombre opera como marca de realidad, porque el lector podrá dudar del parecido del autor o de los acontecimientos, pero jamás de la identidad contenida en el nombre (Lejeune, 1975: 26). La autobiografía se sustenta en que la confianza es “un genre... ‘Fiduciaire’, si l’on peut dire. D’où, d’ailleurs, de la part des autobiographes, le souci de bien établir au début de leur texte une sorte de ‘pacte autobiographique’, avec excuses, explications, préalables, déclaration” (Lejeune, 1998: 17). Por consiguiente, sin pacto de lectura, la autobiografía es imposible ya que aquel es la promesa del autor de que todo lo que se cuenta es cierto y, de manera singular, de que lo que se cuenta corresponde a la vida del autor.

El pacto, como ya dijimos antes, debe ser evidente, ya sea por medio de una declaración implícita evidente o patente a través de algún elemento como puede ser la homonimia (Lejeune, 1975: 27), ya sea a través de los acontecimientos con el mundo real. En una autobiografía no debe de existir la ambigüedad, tiene que esclarecerse que lo que se cuenta es la vida del autor; la duda no es un factor que opere en su interior: se tiene que demostrar que se aspira a contar toda la verdad a través del relato. La autobiografía, de esta manera, no acepta la duda, la autobiografía es o no es: “L’autobiographie, elle, ne comporte pas de degrés: c’est tout ou rien” (Lejeune, 1975: 25). No se trata solamente de una narración basada en un pacto referencial, el cual resulta un acuerdo de veracidad pero no de intimidad. La autobiografía tiene que aseverar que lo que cuenta son las anécdotas personales del autor,

la vida íntima que se expresa de muchas formas. Así, la autobiografía es un proceso de narrar lo íntimo, que bien puede expresarse en el formato del cómic.²¹⁰

À un niveau de très grande généralité, on peut se demander par exemple si l'autobiographie en bande dessinée aide à repenser la question de l'autobiographie elle-même. Un rapide survol des récents travaux théoriques en ce domaine dégage vite deux points essentiels, qui touchent non seulement à la définition, mais aussi et surtout aux enjeux de l'autobiographie (Baetens, 2004).

4.1.1 Constitución del cómic autobiográfico

En general, el modelo de Lejeune es replicable a cualquier medio; sin embargo debemos prestar atención a un elemento característico de la literatura que no es aplicable al cómic. Lejeune afirma que la autobiografía tiene que ser un relato en prosa. Es evidente que el concepto de prosa (en términos lingüísticos) sólo existe en la escritura, y transponerlo al cómic resulta inoperante. Aunque habitualmente el cómic utiliza en los cartuchos la prosa para narrar, ésta no rige el discurso. Como hemos explicado ya, el cómic basa su forma de narrar en el trenzado; y para que este trenzado sea entendido debe contener una lógica causal, donde las viñetas y las planchas se sucedan de modo que permitan ser interpretadas como unidades de una narración o como partes de la misma escena.²¹¹ En consecuencia, proponemos una modificación a la definición de Lejeune como punto de partida para conceptualizar la autobiografía en el cómic: hablaríamos entonces, de un relato retrospectivo *en cómic* con un trenzado causal en el que una persona real da cuenta de su existencia, poniendo el acento en su vida individual, particularmente en la historia de su personalidad. Entendemos, también, por historia de su personalidad todos aquellos acontecimientos, acciones e ideas que el autor ha acumulado en su vida, ya que “the autobiographical subject must be understood as socially and historically constructed and multiply positioned in complex worlds and discourses” (Bergland, 1994: 131).

Acogiéndonos a esta definición, mencionaremos algunos ejemplos que tienen cabida dentro de ella, como un breve apunte de los muchísimos cómics que han utilizado esta forma. En *Blankets*, Craig Thompson hace un recuento de su infancia a través de diversas escenas en

²¹⁰ Insistimos, el cómic y la literatura son medios distintos, por lo cual no podemos hacer una translación analógica del modelo autobiográfico de Lejeune al cómic. Por este motivo, expondremos en qué puntos debemos hacer una adaptación y, sobre todo, explicaremos la manera en la que operan los elementos que hemos descrito en los capítulos anteriores.

²¹¹ Este apunte no es fortuito porque el trenzado no siempre es lógico. En los cómics abstractos esta unión entre viñetas es secuencial, mas no causal. Son imágenes que se yuxtaponen para dar un sentido aunque no son correlativas.

las que nos muestran su despertar sexual y sentimental. Al mismo tiempo, describe cómo la presión emocional de crecer en un entorno católico afectó sus relaciones afectivas (Lykou, 2014: 127). *Blankets* (2003) es un relato retrospectivo que describe un tiempo anterior al presente del autor: ello queda patente no sólo porque las recitativas se encuentran escritas en pasado, sino también porque en el cómic se realizan diversas analepsis que se remontan a la infancia y adolescencia de Craig. En cuanto a la causalidad, a pesar de que el relato no es completamente lineal, todas las escenas se rigen por una lógica de continuidad y conexión, no sólo al interior de cada plancha y capítulo sino de todo el libro, organizado como una unidad de acontecimientos conectados entre sí. Por ejemplo, el primer capítulo, donde se cuenta cómo de niños Craig y su hermano jugaban a esconderse en una cueva en el bosque, no se relaciona causalmente con el segundo capítulo, en el que vemos el primer día de Craig en el campamento de invierno donde conoce a Raina (la chica de la que se enamora). Ambos capítulos refieren momentos de la vida de Thompson separados temática y temporalmente, pero que cobran sentido argumental cuando, en el último capítulo, se retoma la primera anécdota de la caverna. En ese momento Craig ya adulto, después de la ruptura con Raina, regresa al bosque cerca de su casa y no encuentra la cueva en la que jugaba de niño con su hermano. Cabe leer simbólicamente el episodio como la pérdida de la infancia, que ya sólo es un recuerdo.

Con una organización distinta, completamente lineal y siguiendo un orden cronológico,²¹² la autobiografía de Riad Sattouf, *L'Arabe du futur* (2014-2016), cuenta las vicisitudes durante su estancia en la Siria de Gadafi y todo lo que su familia tuvo que afrontar para adaptarse a las condiciones de vida de ese país y en contraste con las comodidades de su Francia natal. Al igual que *Blankets*, se trata de un relato retrospectivo, cuyo tiempo de la historia notamos, en primera instancia, por el contexto y las fechas que aparecen tanto en la portada como en el interior del cómic; y, en segunda instancia, por el tiempo verbal, en pasado, que emplea el recitante. A pesar de que *L'Arabe du futur* cuenta en gran medida la historia familiar, el centro de la trama es la vida del autor; sus aventuras y conflictos son la marca de que la atención se fija en la existencia individual del joven Riad. En vista de los ejemplos anteriores, la definición que propusimos antes se cumple en ambos casos. Claro está que con algunas diferencias, sobre todo en la estructuración del relato; sin embargo, reducir la categorización de la autobiografía en el cómic sólo a partir de estos elementos resultaría insuficiente. Para clarificar cómo distinguimos un tipo de otro, veremos a continuación la

²¹² Esto sucede así a excepción de las tres primeras planchas del primer libro que cuentan cómo se conocieron sus padres (2014: 8-10); el resto narra su vida en orden cronológico.

forma en que se organiza el resto de elementos estructurales que Lejeune señala y que creemos relevantes para considerar un cómic como una autobiografía.

Más allá de la definición y de una lectura inicial en la que apreciamos si la historia se ocupa de la vida del autor contada de modo retrospectivo, es necesario atender a otra serie de elementos que permita atestiguar que lo que se cuenta es efectivamente verdad y que existe una relación de identidad entre el personaje principal y el autor. Para ello, uno de los puntos centrales es el pacto autobiográfico; esto ocurre, como vimos en el capítulo anterior, de un modo implícito o manifiesto, como sucede en *L'Arabe du futur*. Desde la primera plancha en este cómic se afirma la homonimia entre autor y personaje [Fig. 4.1],²¹³ abriendo la puerta con ello a un pacto de lectura,²¹⁴ que debe ser ratificado, como dijimos, por una sólida referencialidad discursiva.



Fig. 4.1 (Sattouf, 2014: 7)

²¹³ Esta misma forma de presentación la realiza en los dos siguientes volúmenes, en los que cambia la edad y se autodibuja con el crecimiento correspondiente.

²¹⁴ El cual se afirma un poco más a través de los elementos paratextuales como el texto en la contraportada donde se aclara que es una historia verdadera.

La autobiografía propone una enunciación factual; por lo tanto, es necesario que tenga una referencialidad discursiva sólida, ya que ésta se afirma para aclarar la veracidad de la obra. Si bien el pacto autobiográfico es un primer paso para ello, es necesario que existan una documentación y una autenticación rigurosas. Para eso es necesario, antes que cualquier otra cosa, que la relación de la identidad del autor con la del personaje quede perfectamente marcada. Recordemos que, en el autocómic la tríada que Lejeune marca como indispensable para la autobiografía aquí no lo es tanto. Sin embargo, como revisaremos a continuación, sí es habitual hallarla en el cómic autobiográfico, ya que con eso se amplifica la sensación de unidad entre autor y personaje. Para ello, el cómic autobiográfico da preferencia el narrador extra-homodiegético actorizado,²¹⁵ como se aprecia desde la primera plancha en *L'Arabe du futur*. Este narrador tiene una presencia tanto visual como recitante, permitiendo identificar al narrador recitante con el personaje, el niño rubio de nombre Riad, idéntico, por lo tanto, al del autor del cómic. Inferimos, en consecuencia, que se trata de la misma persona. Aunado a esto, a lo largo del cómic el personaje repite varias veces su nombre y sus apellidos, lo que apoya el hecho de que se trata de la misma persona.

Aunque en el ejemplo de Sattouf dicho reconocimiento sucede en la primera plancha, la constitución de la relación autor y personaje, y luego con el narrador, puede darse en las páginas subsecuentes, y de forma indirecta, como pasa en *Blankets*, *Fun Home* (2006), *Persepolis* (2007) o *Pourquoi j'ai tué Pierre* (2006). En estos cómics el recitante narra en primera persona describiendo las acciones, por lo que a través de la imagen y de la focalización identificamos a un personaje como actorización del narrador. A continuación, debemos esperar a que algún personaje o el propio narrador actorizado introduzcan el nombre para confirmar la homonimia que incrementa la sensación de intimidad en el relato. Esto ocurre en *Fun Home*, desde la primera plancha [Fig. 4.2], donde identificamos a la narradora con el personaje de la camisa a rayas por el uso de la primera persona y porque desempeña una función más o menos descriptiva con respecto a lo que sucede. Después, en la página 5, en la segunda viñeta [Fig. 4.3], su madre la llama desde el interior de la casa con el nombre de Alison, nombre idéntico al que aparece en la portada del cómic. Más adelante, esta forma de afirmación del nombre del personaje se repite en distintas ocasiones hasta llegar incluso a mencionar el apellido, con lo cual la relación queda plenamente certificada.

²¹⁵ Como veremos un poco más adelante, en la autobiografía existen otras situaciones narrativas; por ejemplo en *The Quitter*, de Harvey Pekar, tenemos un narrador intra-homodiegético actorizado.



Fig. 4.2. (Bechdel, 2006: 3)

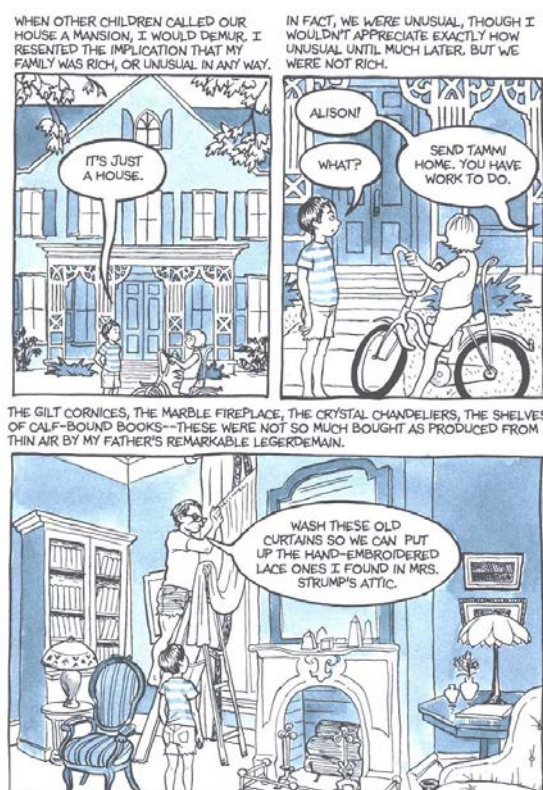


Fig. 4.3. (Bechdel, 2006: 5)

En nuestra consideración de la autobiografía también entra en juego la focalización. Si bien Lejeune, como la mayor parte de los críticos, no presta demasiada atención a ello, consideramos que en el cómic ésta tiene una relevancia significativa. En parte, la autobiografía admite únicamente una voz narrativa centrada en una sola persona, privilegiando la focalización interna fija (Edmiston, 1989: 730). A pesar de que sea un relato retrospectivo, reconocible debido al paso del tiempo, en el pensamiento del resto de los personajes el punto de visión siempre será el mismo, el del narrador, ya que con ello se manifiesta una única perspectiva que proviene del interior de la persona; es la marca de que esto lo vivió quien lo cuenta. En el cómic ocurre algo similar, pues existe una intención de focalizar todo lo narrado desde la mirada del personaje central, que se vuelve el foco perceptivo por el que se filtra toda la información. Aunque con diferentes grados de penetración en la mente de los personajes, tanto *L'Arabe du futur* como *Blankets* hacen uso de esta clase de focalización. En este último, el único filtro perceptivo a lo largo de sus casi seiscientas páginas es Craig; en ningún momento, a pesar de los saltos temporales, dejamos de experimentar lo que Craig percibe y, sobre todo, cómo lo interpreta. Incluso en los momentos en los que aparecen otros personajes –como su hermano o Raina–, la percepción siempre es la de él. Craig está presente en casi todas las viñetas y en las que no, notamos que,

de todos modos, se trata de su interpretación de lo que sucede. Esto demuestra que la intimidad de la autobiografía se concentra en esta atracción hacia la figura de un personaje y su interpretación de los acontecimientos. Se trata aquí de una percepción personal de mundo, que exhibe la intimidad de los pensamientos. En el caso de Thompson, con un trazo visual contenido y frío –provocado en gran medida por el uso de una sola tinta–, propone un melancólico relato sobre la pérdida de la inocencia, mientras que Sattouf, con un trazo caricaturesco y colorido, muestra la recuperación de sus recuerdos de infancia como una aventura a través de los momentos dramáticos, pero sobre todo una aventura divertida.

Al pensar que las anteriores combinaciones de situación narrativa y focalización son las más frecuentes en el cómic autobiográfico, está claro que este tipo de autor se dedica a establecer un yo-gráfico conciso, en el que concentrar la mayor información para autentificar a la persona y, con ello, el relato. Con este fin, los autores inscriben el mayor número de documentación sobre su identidad y su vida, creando una extensa densidad referencial que certifica la veracidad del relato y, en este sentido, dan más peso al personaje que es el eje principal del discurso: ellos mismos. En este sentido, la autobiografía es, en gran medida, el vehículo para crear un yo-gráfico conciso porque la trama es la reconstrucción de la vida del autor y de su personalidad. Es a través de las distintas anécdotas que nos cuentan que podemos delinear el personaje que está unido al autor de forma inseparable. Al comenzar a leer *Blankets*, el yo-gráfico de Craig Thompson resulta inexistente porque Craig jamás había sido mostrado en ningún cómic, pero al final de la autobiografía no sólo hemos acudido a su despertar sentimental, sino que lo hemos visto crecer gracias a las digresiones del relato y hemos conocido gran parte de su historia personal hasta ese momento, lo que nos hace pensar como lectores que lo hemos llegado a conocer. De este modo, la autobiografía es el relato “d’une education rapporte comme quelque’un a été forme, a commencé à etre (soi meme)” (Kerbrat, 1997: 9).

Estamos insistiendo en que el yo-gráfico de la autobiografía es consistente porque se genera en el mismo cómic que lo cimienta. Esto queda claro en *L’Arabe du futur*, en el cual presenciamos, casi literalmente, cómo Sattouf se forma como individuo. A lo largo de los tres volúmenes lo vemos crecer tanto física como intelectualmente. Y aunque su autodibujo se transforma debido al progreso de su edad [Fig. 4.4], los rasgos distintivos nos permiten reconocerlo a lo largo de los diferentes volúmenes y en otros autocómics como en *No Sex in New York* (2004) o *Retour au collègue* (2005), y dotar a sus otros cómics de un tejido personal que antes de la publicación de *L’Arabe du futur* no tenían.



Fig. 4.4 Distintos autodibujos de Sattouf, en el primer volumen de *L'Arabe du futur*, en el segundo y en el tercero. Por último sus autodibujos en *No Sex in New York* y en *Retour au collège*.

En esta lógica, debemos señalar que la autobiografía en el cómic se presenta habitualmente en un formato extenso; lo que no implica que exista únicamente como libro de cómic, sino que su concepción como unidad narrativa tiende a acumular mucho material. Dicha acumulación de material es esencial en el tramado autobiográfico, ya que permite establecer puntos de referencia entre obras, y al interior de los cómics mismos, que nos llevan a conocer mejor el autor; ninguna anécdota en la autobiografía está de más. Si bien es cierto que gran parte de las autobiografías que hemos analizado se presentan en forma de libro de cómic, en algunos casos se trata de series que se prolongan por cierto tiempo con el fin de aumentar la información sobre el sujeto autobiográfico. Tal es el caso de “El show de Albert Montey”, que desde 2014 aparece mensualmente en *Orgullo y satisfacción* y cuenta su vida cotidiana. Si bien es cierto que la información que obtenemos no es exacerbada, con el tiempo se ha llegado a construir un carácter identificable como una persona angustiada pero cándida. De un modo más explícito tenemos gran parte de la obra autobiográfica de Harvey Pekar, que, aunque ha sido recopilada en varios tomos,²¹⁶ se publicó originalmente a manera de relatos cortos en diversos números de *American Splendor* y en otras publicaciones. En ellos, Pekar ha ido dejando una huella importante de su personalidad. Su obra autobiográfica es un gran *collage* de escenas sueltas de su vida diaria en Cleveland, lo que ha ido constituyendo su carácter gruñón y antisocial. Otros autores que han desarrollado sus autobiografías a lo largo de varios volúmenes son Satrapi con *Persepolis*, que se publicó primero en cuatro pequeños volúmenes para ser recuperada después en un solo tomo, y David B., con *L'Ascension du Haut Mal* (2011), aparecida primero en seis tomos. Si bien en una sola tira podemos identificar los rasgos que conforman una autobiografía, es más convincente

²¹⁶ *American Splendor: The Life and Times of Harvey Pekar* (1986), *More American Splendor* (1987) y *The New American Splendor Anthology* (1991).

cuando se cuenta con el mayor número de información personal, contextual y narrativa.²¹⁷ Esta acumulación de planchas e historias es una manera de desarrollar y mostrar cómo en diversas publicaciones el mayor número de elementos incrementa, por un lado, la referencialidad del yo-gráfico y, por el otro, otorga más información al lector para configurarlo de un modo más completo, al poder combinarlo con la información paratextual de la vida del autor. Así, en la autobiografía el yo-gráfico se establece casi como un ente autónomo que conlleva una carga documental relevante.

4.1.2 Variantes temáticas

Cada persona posee una autobiografía distinta; cada vida puede ser contada de una forma única y centrarse en los aspectos particulares que singularizan a sus autores. No hay duda de que existen dos características comunes en cualquier autobiografía: “la première est que leur autobiographique est l’œuvre de leur âge mur, sinon de leur vieillesse; le seconde est qu’ils étaient eux-mêmes connus du public dès avant la publication de l’histoire de leur vie” (May, 1979: 30). Así, hay ciertas temáticas generales que se repiten o que son similares, debido a que las vidas de los seres humanos, por más extrañas que puedan ser, no son tan diferentes las unas de las otras. En este sentido, la autobiografía en el cómic, a diferencia de la autobiografía literaria centrada en la vida de gente importante, ha creado un espacio para los relatos de vidas comunes o de gente desconocida. Para algunos autores como Harvey Pekar, Liz Prince o Lucy Knisley la obra autobiográfica para se ha vuelto su producción principal y no el espacio de revelación pública de un autor consagrado. A través de ella han construido la persona como “a discourse of identity, delivered bit by bit in the stories we tell about ourselves day in and day out, autobiography structures our living” (Eakin, 2004: 122).

A pesar de que la autobiografía tiene la intención de contar una vida, ésta conlleva una elección temporal o temática que delimita el relato; es decir, no se trata de una obra infinita, es un proyecto cerrado que debe tener límites, cuando menos editoriales. Este cierre ocurre de dos maneras, con un final abierto, en el que el autor parece “abandonar” el texto en un momento dado, aunque éste no marque el final de ningún periodo, como sucede en los dos

²¹⁷ Antes de continuar con el análisis de las temáticas más recurrentes en la autobiografía, debemos recordar que la autobiografía es un discurso factual. Por este motivo está obligada a autenticarse de una manera precisa mediante los mecanismos que vimos en el capítulo anterior. Por cuestiones de espacio no analizaremos a profundidad, ni detallaremos cómo se conforman todos los cómics autobiográficos que aparecen en este capítulo, sin embargo diremos que todos cumplen con los lineamientos antes mencionados (la mayoría presentan un narrador extra-homodiegético actorizado y están focalizados en el personaje del autor). Al menos que se indique lo contrario, daremos por sentado que contienen estos elementos.

volúmenes de *L'Arabe du futur*, que carecen de final temático –más allá de la fechas marcadas en las portadas–, e incluso contienen la famosa inscripción “continuará”. Y, en segundo lugar, con un cierre conclusivo, en el que la narración tiene un final. Como en *Blankets*, cuando Craig regresa a casa de sus padres y, mientras busca entre sus cosas de su época de adolescente encuentra la manta que le hizo Raina, lo que desata una ola de recuerdos de los buenos tiempos sin que lo notemos afectado por ellos. Este final lo único que implica es el término de su relación con Raina, aunque la vida de Craig continúe, y, por lo tanto, funciona únicamente como la conclusión de un momento relevante de su existencia. Esta forma de cierre es consecuencia de la organización de los acontecimientos como una historia estructurada que no sólo pretende contar los hechos tal y como pasaron. También hay una voluntad argumentativa, que no consideramos suficiente para hablar de una ficcionalización, en contra de lo que algunos críticos dicen a propósito de la organización narrativa que imita la de la novela como una marca de ficción (Abott, 1988: 602). Las autobiografías, por más organizadas que se encuentren, siempre apelarían a su veracidad. Como hemos insistido, todo relato por factual que sea es una construcción, por lo que su estilo o tono no afectará su referencialidad. Se trata únicamente de estilos narrativos, artilugios retóricos, para contar una vida y dotarla del sentido deseado, que a su vez también se vuelven una marca personal. Thompson crea un relato intimista contenido que repite en sus obras de ficción como en *Habibi* (2011), mientras que Sattouf avanza por el camino contrario en la exposición jovial de las emociones –por momentos caricaturesco– que aparecen también en su obra de ficción, como en *Les Pauvres Aventures de Jérémie* (2003).

Aunque los aspectos que “más contribuy[e]n a la problematicidad de la cuestión autobiográfica es la enorme dispersión y variedad que las formas que adopta este género” (Pozuelo, 2006: 19), hemos reconocido algunas que son comunes. Al usar la relato autobiográfica en la vida de la gente célebre, se establecieron ciertos modelos de escritura que, con la democratización de las escrituras del yo, fueron replicados por todo aquel que se acercaba al género. Por este motivo, los temas no difieren mucho entre la gente de la clase dominante y la gente común (Lejeune, 1986: 8). Lo único que distingue a estas autobiografías son los matices personales y el contenido de las anécdotas que podemos agrupar en diversas categorías como: la niñez, la adolescencia, los testimonios traumáticos o las historias de superación, entre otras. Muchas de estas temáticas están presentes en el cómic, sin embargo en nuestra investigación hemos visto que sobresalen tres especialmente: el relato de aprendizaje, lo que se ha denominado *autopatografía* (Couser, 1991: 65) o narración de enfermedad y la autobiografía de filiación. Es habitual que este tipo de autobiografía no se

enmarque bien dentro de una sola categoría. Como veremos a continuación, estos ejemplos incorporan elementos de distintas categorías, aunque su eje temático esté bien definido.

a) *Autobiografías de formación*

Parte de la crítica de las escrituras del yo ha remarcado que la infancia es uno de los temas predilectos de los autores de autobiografías (cf. Douglas, 2010). Incluso se las ha estudiado como una especie de subgénero conocido como el “*récit d’enfance*” (Lejeune, 1986: 117). Éste se centra en las narraciones de los primeros años de vida, aunque también se incluyen los relatos de la adolescencia. Son las obras en las que el autor relata su paso de la infancia a la vida adulta y, por lo general, se centran en la construcción de la personalidad y del carácter que les permitió llegar a ser las personas que son en la actualidad. No son pocos los autores que vuelven a su pasado en busca de esas anécdotas que moldearon su personalidad, o simplemente para recordar una época de su vida que creen significativa o importante para su identidad presente, lo vemos bien en *L’Arabe du futur*, *Persepolis*, *L’Institution* (Binet, 1981) o *Tomboy* (Prince, 2014).

La autobiografía puede adoptar formas narrativas provenientes de la ficción (Popkin, 2005: 42): por consiguiente, es posible pensar que muchos de los cómics autobiográficos han imitado algunas de las estructuras de la ficción que “provides a shape for his narrative. It also provides meaning” (Eagan, 1984: 21). Una de las más recurrente es la novela de aprendizaje o *bildungroman* (Smith y Watson, 2001: 70).²¹⁸ En estas obras, el tema central es el desarrollo moral y espiritual del personaje. Es común que se trate de relatos de niñez y juventud, en los que el personaje realiza un camino de descubrimiento a través del cual experimenta determinados ritos de iniciación que, de paso, permiten el desarrollo de su personalidad. Aunque la noción de novela de formación tiene origen en la ficción literaria, creemos pertinente disponer de este término y unirlo al de autobiografía para denominar *autobiografías de formación* a todos aquellos cómics que, siendo considerados como autobiografías, narren la historia de la infancia o adolescencia del autor, y donde el argumento tenga algunos elementos similares a los de la novela de aprendizaje.²¹⁹

Blankets ilustra de buen modo este tipo de autobiografías. En él, Thompson se enfoca en su paso de la adolescencia a la edad adulta a través de la transformación emocional de los sentimientos románticos de la inocencia pueril a un deseo físico adulto contrapuesto a su

²¹⁸ De acuerdo con Harmon (2003: 59), una novela de aprendizaje es: “A novel that deals with the development of a young person, usually from adolescence to maturity; it is frequently autobiographical”.

²¹⁹ Está claro, en este sentido, que existen cómics de formación como obras de ficción, algunos de los cuales tienen relación con el autor. De ello nos ocuparemos en el apartado relacionado a la ficción autobiográfica.

educación conservadora. El cómic muestra el periodo de desarrollo espiritual y anímico que comienza con la infancia de Craig en el seno de una familia religiosa, y concluye con una suerte de liberación de la culpa católica interiorizada que lo atormenta durante años y es parte central en su relación con Raina. A través de diversas anécdotas, que van de la confrontación con la imaginería católica, hasta el miedo a pecar no sólo física sino espiritualmente, vemos cómo Craig conforma su temperamento y, sobre todo, cómo experimenta el paso de la inocencia a la madurez sentimental. Además, al mismo tiempo que observamos este crecimiento, Craig también logra una comprensión de su vocación como autor de cómics. Así, en *Blankets* distinguimos tres momentos clave que podemos marcar como los ritos de paso que determinaron los cambios y el proceso de madurez del personaje: el primero es cuando Craig y Raina tienen relaciones por primera vez; el segundo, cuando Craig sufre un colapso creativo y se pregunta si debe seguir su carrera de dibujante; y, por último, el tercero, cuando regresa a casa después de su periplo sentimental y tiene que confrontar los últimos rastros de su pasado católico. Estos eventos son, en cierta medida, parte de un imaginario convencional de la transición de la adolescencia a la adultez; y, al narrarlas en el cómic como pruebas que Craig va superando, sirven como una división estructural del desarrollo de su personalidad. En el cómic se aprecia la evolución emotiva de Craig a partir de su relación sentimental con Raina, sus vínculos profesionales, su devenir autor, e incluso su transformación física, ya que, como vimos en el capítulo anterior, en el cómic Thompson muestra visualmente el crecimiento de Craig.

Esta aspiración a presentar *Blankets* como un *bildungsroman* se hace patente en la estructura misma del cómic. Cada uno de los ocho capítulos en los que se divide el libro están dedicados a ciertos momentos emblemáticos de la vida de Craig. En ellos la trama se va estructurando como una suerte de acontecimientos, a veces sin conexión, que se unifican porque muestran la evolución tanto en la relación de Craig y Raina, como en la formación del carácter del protagonista. Estos momentos se organizan alegoría de la manta construida con retazos de tela que cose Raina en el relato; para Thompson sus recuerdos de infancia y adolescencia son una serie de momentos que, constituidos en un relato dan cuenta de cómo ha llegado a ser la persona que es. Esta construcción deja claro que el autor tiene una determinada intención dramática, que evoca todo un proceso de descubrimiento que viene en gran medida de la novela de formación o de aprendizaje. Además de los ritos de paso mencionados, también aparecen en el cómic otros motivos similares como el del viaje, cuando Craig visita a Raina en casa de sus padres, y que se combina con la partida del hogar familiar, también motivo recurrente en las novelas de formación.

Además de los motivos y de la organización prestados de la ficción, Thompson utiliza metáforas visuales para enfatizar que se trata de una construcción que va dotando de significado su existencia y con el objeto de mostrar su manera de entender su proceso de maduración.²²⁰ Thompson recurre a metáforas relacionadas con la religión para exhibir sus diversos conflictos existenciales, como cuando se debate si continuar dibujando o no, momento en el que aparece una serie de demonios que lo presionan para que deje su profesión. Como cualquier narración autobiográfica, *Blankets* presenta una trama definida que no resulta compleja: se limita observar el crecimiento y la vida de Thompson. Sin embargo, la decisión de plantearlo como un relato de aprendizaje, con toda la organización que ello requiere, le confiere un estatus específico dentro de la autobiografía. Este tipo de relato autobiográfico ha sido utilizado para recuperar un pasado perdido, para exhibir el momento de construcción de la personalidad y expiar un poco los recuerdos de un modo organizado en el que cobran sentido. Como

recit d'apprentissage, l'autobiographie explique pourquoi et comment un individu devient ce qu'il est. La cause première, c'est l'origine (historique, géographique, socioculturelle, familiale); puis les expériences et les rencontres successives déterminent progressivement la formation d'un caractère particulier. Il est donc logique de raconter chronologiquement ce parcours éducatif ; pourtant les autobiographiques nécessairement gauchissent peu ou prou la chronologie (Kerbrat, 1997: 23).

Otro ejemplo que ilustra la autobiografía de formación es *The Quitter* (2005) de Harvey Pekar (dibujada por Dan Haspiel), en el que Pekar narra parte de su infancia y adolescencia como hijo de inmigrantes judíos en la Cleveland de los años cincuenta y sesenta. Pekar hace un recuento de su educación y las problemáticas que tuvo que enfrentar en las distintas escuelas a las que asistió, así como las experiencias violentas en su barrio. Pekar plantea las peleas con los otros chicos, sus romances, su desarrollo deportivo y su comienzo laboral como una serie de pruebas que fue sorteando para volverse el hombre que es hoy. Incluso comenta cómo algunas acciones tienen todavía consecuencias en la actualidad, estos es, en el momento de la enunciación. En este cómic se cuenta el proceso de un adolescente que busca su lugar en el mundo hasta que logra un trabajo en el que pasará “el resto de su vida”. Los ritos de paso en *The Quitter* son, al igual que en *Blankets*, reconocibles aunque menos dramáticos; podemos señalar tres: cuando no lograr entrar al primer equipo de fútbol

²²⁰ Está claro que si no tuviéramos el resto de elementos de autenticación (coincidencia nominal, densidad referencial, relación paratextual, pacto de lectura, etcétera), el relato podría ser interpretado como una ficción realista. Pero al leerlo como autobiografía estos elementos juegan como vehículo para certificar la autenticidad del relato.

americano y decide seguir en la escuela a pesar de querer dejarla; cuando comienza a trabajar como administrativo —a la larga su trabajo permanente—; y cuando compra sus primeros discos de jazz.

En este proceso vemos cómo se forma el carácter de Pekar quien, aunque para el momento de la publicación ya era conocido, aún no había abordado con tanta profundidad esta época de su vida. Si bien el yo-gráfico de Pekar era ya bastante conciso —el lector habitual de sus cómics lo reconocía físicamente pero como el archivista malhumorado y coleccionista de discos de jazz— no se conocía el origen de su personalidad. *The Quitter* viene a funcionar como ventana retrospectiva a la construcción de ese carácter y, al mismo tiempo, como una autobiografía autosuficiente, ya que no requiere del resto de autocómics de Pekar para establecerse como tal. Antes de continuar nos gustaría apuntar la manera en la *The Quitter* plantea la relación del autor con el relato a través de una situación narrativa distinta a la que se presenta habitualmente. *The Quitter* tiene dos narradores, uno fundamental en el que aparece el personaje de Harvey,²²¹ y que se vuelve un narrador intra-homodiegético actorizado. Sin embargo, en esta plancha, la primera del cómic [Fig. 4,5], se produce un cambio de narrador en la última viñeta. En ella, los globos de diálogo de Harvey y la mitad del dibujo que lo representan aparecen delineados, a diferencia de lo que sucede en las otras tres viñetas. Este marco es una forma de introducir el segundo nivel diegético que queda confirmado en la segunda plancha [Fig. 4.5], donde se entiende que el recitante no corresponde a un narrador extradiegético sino al personaje de Harvey. Es característico cómo, después de esta primera plancha, el primer nivel de la diégesis aparece en contadas ocasiones (en 13 viñetas de 96 planchas), con el afán de recordar que el relato autobiográfico está siendo narrado por Harvey como personaje en el primer nivel.

Esta situación narrativa crea una ilusoria tríada autor-narrador-personaje que delimita casi al mínimo la presencia discursiva del dibujante, lo que en la obra de Pekar ha sido una constante, porque, a pesar de haber una escisión entre autor y dibujante, el relato se concentra en la figura de Pekar. Este uso de la situación narrativa tiene la intención de situar a Harvey como narrador principal con el objeto de producir un mayor grado de identidad y de cercanía entre lo narrado y el autor. Al no ser Pekar quien dibuja, existe una distancia que inteligentemente es acortada atrayendo todo el relato personal a su yo-gráfico, quien asume tanto la vinculación con el personaje del relato central como la relación con el autor. El

²²¹ Que es reconocible porque su yo-gráfico, para el momento de la publicación no necesitaba presentación. Y porque a lo largo del cómic se va revelando el nombre. Al principio por su nombre en hebreo, Herschel, poco después por su apellido, y finalmente por el nombre de Harvey.

narrador fundamental es, pues, desplazado a una simple instancia que permite la presencia del relato, pero le otorga la fuerza de la voz –y con ella la intimidad autobiográfica– al narrador intradiegetico. Juntamente, esta situación narrativa establece una sucinta autentificación personal al situar a Harvey como narrador, ya que, al poder vincular al personaje con la representación de Pekar real, provoca que el relato cobre sentido de veracidad.²²²



Fig. 4.5 (Pekar y Haspiel, 2005: 3-4)

Para finalizar con la autobiografía de formación mencionaremos brevemente el reconocido y premiado ejemplo de *Fun Home*. En este cómic, la joven Alison tiene que lidiar con la muerte de su padre y las sospechas de la homosexualidad reprimida de éste, al tiempo que descubre la suya propia de una forma natural y mucho menos conflictiva. Al igual que en *Blankets* y *The Quitter*, en *Fun Home* la joven Alison tiene que pasar por una serie de ritos de paso, como el viaje a la universidad, su primera experiencia sexual y la muerte del padre, para formular el hilo conductor del cómic, que no es otro que la búsqueda de Alison de entenderse a sí misma. Al mismo tiempo que es un cómic sobre la pérdida, *Fun Home* narra la formación intelectual de Alison y cómo su padre influyó su carrera artística.

²²² Aunado esto, el cómic presenta una referencialidad discursiva bastante precisa a través de la documentación pública.

Sin embargo, no porque la narración sea la de una vida desde la niñez hasta la edad adulta estos cómics son categorizados como autobiografía de formación, sino porque en ellos se observa de manera clara cómo se construye el carácter y las aspiraciones artísticas de los autores. Es decir, la vida no es el tema central, sino la conformación de estas aptitudes y emociones.

b) Autopatografías

La segunda temática que hemos distinguido también resulta recurrente en la autobiografía. Las *autopatografía* son:

narratives of illness and disability, offer stories of loss and recovery at the same time that they function as a call for increased funding for research, new modes of treatment, and more visibility for those who have been assigned the cultural status of the unwhole, the grotesque, the uncanny (Smith y Watson, 2001: 108).

Es decir, se trata de autobiografías en las que el centro argumental es alguna enfermedad o padecimiento físico o mental, poniendo el acento en cómo el autor ha vivido o lidiado con ellos y con sus tratamientos (Couser, 2014: 65).²²³ Es imposible pasar de largo que el auge del autocómic y su estudio en los últimos años se debe en gran medida a la necesidad de narrar este tipo de vivencias.²²⁴ Si consideramos, como muchos críticos, que este vuelco hacia lo personal en el cómic se originó con la publicación de *Binky Brown* (1972), es lógico que muchos autores vieran en el cómic la posibilidad de exponer sus problemas físicos y mentales de un modo directo, al mismo tiempo que marcaban una distancia visual con respecto a ello (Waples, 2014: 158). A nuestro juicio, el cómic de Justin Green está cerca de la ficción autobiográfica (que analizaremos en el último apartado de esta segunda parte); sin embargo, esto no afecta que sea la génesis de un sinfín de obras que persiguen el mismo objetivo de utilizar el cómic como vehículo de exposición del dolor y como mecanismo para dejar testimonio del esfuerzo que los autores han tenido que hacer para salir adelante. Con ello, el cómic autobiográfico se vuelve una forma de extensión del proceso de curación o de comprensión de la enfermedad.

²²³ La enfermedad como parte de la creación artística ha sido largamente estudiada (cf. Kauffman, 1998; Hawkins, 1999; Brody, 2005). También sobre la relación de la enfermedad y el cómic se han realizado numerosas investigaciones desde diversos ángulos (cf. Williams, 2012; McNicol, 2014; Green, 2015; McMullin, 2016).

²²⁴ Como muestra de ello podemos mencionar la conferencia anual *Graphic Medicine*, que se ha realizado desde el 2011 en distintas ciudades y la cual está enfocada a estudiar la relación entre medicina y cómic.

Para considerar una autobiografía como autopatografía, la enfermedad tiene que ser el argumento central, o al menos parte significativa de la historia; no basta con que sea una anécdota o un pasaje dentro del cómic (Martos, 2014). Todo lo contado debe de girar en torno a la dolencia, al tratamiento, o al proceso de curación. Una de las autopatografías más reconocida es *Our Cancer Year* (2005) de Harvey Pekar, en colaboración con su esposa, Joyce Brabner. Este libro de cómics cuenta la vida “cotidiana” de la familia durante todo un año, desde que detectan un linfoma a Pekar, hasta el comienzo de su recuperación. De modo paralelo al sufrimiento de Pekar a causa de la enfermedad y de la quimioterapia, presenta la llegada de una hija adoptiva, su relación con Joyce y los problemas cotidianos que todo ello conlleva, y cómo todos son afectados por la enfermedad. *Our Cancer Year* ejemplifica poco a poco el deterioro físico del personaje; es una muestra rigurosa que permite reconocer una intimidad importante. La visión de Pekar y Brabner de la situación no pretende ser un retrato optimista, por lo que el dibujo de Frank Stack es expresivo al tratar de capturar las crudas emociones que experimentó la pareja con una transparencia punzante. El estilo gráfico por momentos roza la abstracción para poder explicar y exteriorizar el dolor de Harvey. En esta plancha [Fig. 4.6] vemos cómo el protagonista sufre de alucinaciones debido a la terapia que comienza. Si ya el dibujo del cómic es en general bastante esquemático, en este momento se vuelve prácticamente absurdo como exhibición palpable de la mente de Harvey.



Fig. 4.6 (Pekar, Brabner y Haspiel, 1994: sn)

De igual forma, existen algunas otras referencias destacadas que, a diferencia de Pekar y Brabner, recurren a otro registro como *Cancer Vixen* (2006) de Marisa Acocella Marchetto, quien hace un recuento, con toque humor de su lucha contra el cáncer de pecho desde su detección hasta su remisión. A esta autora, el uso del humor le permite afrontar todo el proceso como una comedia de situaciones que la libera de la tensión y la angustia producto de su enfermedad. Con ello, el cómic produce una distancia que podemos categorizar como beneficiosa, pues ofrece a los autores la posibilidad de lidiar con la enfermedad de manera distinta a simplemente narrar el padecimiento de forma directa. En este mismo sentido Miriam Engelberg, en *Cancer Made Me a Shallower Person* (2006), también cuenta su lucha contra el cáncer con humor, aunque en este caso opuesto, más bien negro y cómo la enfermedad le hizo cobrar perspectiva, sobre todo, con respecto a la forma en que se relacionaba con las personas a partir del padecimiento y del proceso de mejora. A diferencia de *Cancer Vixen*, que recurre a un estilo gráfico icónico realista y colorido que le da un tono cálido en contraposición al contenido dramático del relato, *Cancer Made Me a Shallower Person* utiliza un estilo esquemático, casi de borrador, en el que las variantes visuales son escasas e incluso la configuración de la plancha no varía casi en lo absoluto (seis viñetas por plancha). Esto provoca que, a pesar del humor con el que discurre el cómic, el tono general sea tenso y acelerado. En ambos casos las autoras hicieron un recuento de todos los procesos médicos por los que pasaron y cómo estos afectaron a sus relaciones humanas, incluidas las repercusiones en su carácter (Waples, 2014: 178). Pero, a pesar de tener aproximaciones similares, el uso de diferentes estilos gráficos establece una lectura distinta. Por un lado, el cómic de Marchetto despliega una comedia liberadora, y el Engelberg nos sitúa en los terrenos de la ironía sombría.

Otro ejemplo de *autopatografía* es *Stitches* (2009), en el que David Small cuenta el proceso de recuperación física y emocional que experimentó después de que a los catorce años quedara prácticamente mudo a causa de una operación. *Stitches* también narra la maduración de David, con lo que podríamos conectarla con la autobiografía de formación, lo que nos recuerda una vez más cómo estas temáticas se entrelazan en muchas ocasiones creando múltiples niveles de interpretación. Las autopatografías no sólo cuentan afecciones físicas, también tratan de temas mentales como el trastorno bipolar en *Marbles: Mania, Depression, Michelangelo, and Me* (2012) de Ellen Forney, o la depresión en *La parenthèse* (2010) de Élodie Durand.

Cabe señalar que algunas autopatografías no son relatos dedicados a la vivencia personal directa de la enfermedad, sino que también se han convertido en narraciones testimoniales de los padecimientos de padres, hijos o hermanos: “La autobiografía se nutre de lo vivido, lo recordado pero también lo oído o lo recordado por otros” (Alary, 2002: 194). Ahora, aunque estos cómics no dejen de estar dentro de los parámetros de la autobiografía, sí desplazan el interés hacia otros personajes. Por ejemplo *Mom’s Cancer* (2006) de Brian Fies o *Tangles: A Story About Alzheimer’s, My Mother* (2012) de Sarah Leavitt, en los que, como los títulos anuncian, los autores son observadores del padecimiento de sus progenitoras, siendo este el eje argumental de la autobiografía. No obstante, cabe señalar, que si bien las historias que se cuentan se centra en la enfermedad de la madre, son Fies y Leavitt quienes la narran y, sobre todo, quienes la perciben. Ambos cómics presentan un narrador extra-homodiegético actorizado con una focalización interna fija, aunque los autores apenas cuentan su vida más allá de la convivencia con la madre, situándose en un punto de observación. Fies y Leavitt se vuelven testigos del dolor ajeno, lo cual produce un efecto en sus propias vidas y queda plasmado en los cómics. El gesto autobiográfico reside, entonces, en la interpretación que hacen de la experiencia del otro, acercándose a otro tipo de relato que llamaremos de filiación (y sobre el cual regresaremos un poco más adelante).

Cuando el tema del relato es la enfermedad ajena, la narración no se decanta completamente a la experiencia del otro; no se trata de un registro documental de la enfermedad.²²⁵ La autopatografía que narra la experiencia ajena puede ser una narración equilibrada, como sucede en *L’Ascension du Haut Mal*, en el cual David B., autor del libro, recuerda las anécdotas familiares desde la infancia hasta la actualidad alrededor de la epilepsia de su hermano. Para lograr que la historia no sea únicamente un testimonio del sufrimiento de su hermano Jean-Christophe, David B. plantea anécdotas en las que los participantes son ellos dos o toda la familia. En estas dos planchas [Fig. 4.7] vemos claramente que, si bien el que narra es David B., el centro de la historia es su hermano, quien incluso sale de las viñetas para contarnos las distintas visitas a los médicos en las que sabemos que el autor no tomó parte.²²⁶ En este cómic, la focalización es interna variable entre David B. y Jean-Christophe, pero la mayoría del tiempo se sitúa en David B., lo que

²²⁵ Es posible plantear un documental en cómic sobre la enfermedad o el padecimiento de una persona, sin embargo, la autopatografía se ocupa de la experiencia personal. Es un producto vivencial y no el resultado de una investigación, como sucede en el cómic documental.

²²⁶ Es interesante ver la forma en la que en la primera viñeta de la segunda plancha David B. establece una metáfora visual en la que, para explicar el sinnúmero de visitas a médicos a los que tuvo que acudir su hermano sitúa en una ronda la imagen de todos ellos como un juego infantil. Entendemos, en gran medida debido al texto, que se trata de una fórmula figurada de narrar.

introduce un cierto distanciamiento con respecto al autor. Aunque sucede en esta escena, donde todo se presenta de modo que entendemos cómo David B. es afectado por los acontecimientos. En este sentido, la necesidad de contar la experiencia desde la mirada del autor se expresa a través del narrador extra-homodiegético que confirma que el cómic trata de las emociones del autor y no del hermano. La enfermedad, entonces, es el centro de la anécdota, pero no como el relato del padecimiento de Jean-Christophe, sino en tanto que experiencia personal del autor.



Fig. 4.7 (David B., 1996: 9-10)

Con un tratamiento distinto, un poco más relajado y encaminado a contar el lado optimista del padecimiento, consideramos dentro del mismo ámbito la experiencia compartida que se narra en *María y yo* (2007), de Miguel y María Gallardo. En este cómic, y en su continuación, *María cumple 20 años* (2015), se narra la relación de Miguel con su hija María, que padece autismo. Los dos cómics dan cuenta de la manera en la que ambos afrontan tanto el rechazo como la aceptación social, al tiempo que explican la construcción de códigos de comunicación entre padre e hija. Al igual que ocurre en *L'Ascension du Haut Mal*, Gallardo, en tanto que narrador, cuenta la historia de una manera en la que ambos, su hija y

él, son igual de relevantes (los cómics, incluso, están firmados por ambos), pero es evidente que el eje discursivo es siempre Miguel Gallardo. El narrador extra-homodiegético actorizado se vincula con él, al igual que la focalización interna fija, lo que nos aleja de la figura de María. Esta posición marca que lo que leemos, aunque conocedor en gran medida de los pensamientos y sentimientos del otro, parte de la interpretación de Gallardo. De nueva cuenta estamos ante un uso de la autobiografía para exponer y dar salida a las emociones provocadas por una época conflictiva en la que, si bien el principal afectado no es quien narra, éste sí ha tomado parte significativa de los sucesos. Aunque el resultado haya sido positivo, la curación o la comprensión del padecimiento, así como la liberación de la consternación sufrida, permiten afrontar de mejor manera el futuro.

En las autopatografías existe un trabajo de autenticación relevante, sobre todo a través de la documentación pública y personal. Al aportar datos médicos e información sobre las enfermedades y los tratamientos, se crea una referencialidad discursiva que permite afirmar el relato como verídico. Esta situación es importante debido a que uno de los fines de la autobiografía, como hemos mencionado, es certificarse como verídica. En esto, la atribución de certeza de un parte médico se vuelve rigurosa y dota a los textos de una veracidad particular, que simultáneamente imprime una sensación de sinceridad. Esto nos acerca a los autores que se exponen de una forma rotunda al mostrar algo de un calado tan íntimo. Dicha exhibición sucede primordialmente con la integración de documentos médicos, como pueden ser las radiografías tal y como sucede en *Cancer Vixen*, o a través de reportes de transcripciones de datos médicos como en *Our Cancer Year*. Esta documentación vuelve al lector testigo y acompañante del autor en tanto que enfermo. Nos vuelve de alguna manera parte del círculo cerrado que posee esta información. Es una manera de romper cualquier pantalla de pudor, de exhibirse desnudo como un ser enfermo, a veces de forma literal, como ocurre *Our Cancer Year* o en *Cancer Vixen*.

De igual forma, esta variante de la autobiografía se vuelve fuente de información pública (Holmes, 2014: 159). En *Monstrous* (2009) de Ken Dahl, el lector va descubriendo las particularidades y variedades del herpes a la par que el personaje. El cómic, entonces, se vuelve un pequeño manual de la enfermedad. Esto facilita estrechar la empatía con el lector, ya que éste ha tenido seguramente una experiencia similar, no con dicha enfermedad en particular, sino con respecto a la manera de afrontarse a un padecimiento (El Refaie, 2012: 188). Las autopatografías sirven como una forma de compartir la experiencia para evitar la soledad del padecimiento, pues como lo señala Fies, estos cómics permiten comunicarse de una forma íntima con el lector: “I was astonished by how many readers saw their own stories

in ours” (2006). De igual forma, la maleabilidad del dibujo permite volver el relato mucho más expresivo y dotarlo de matices que verbalmente resulta menos factible conseguir. Como ejemplo podemos regresar a *Monstrous*, en el que la metáfora del devenir monstruo a causa de la enfermedad es muy gráfica, ya que Dahl dibuja literalmente la enfermedad como una criatura grotesca que acecha al enfermo. Esta metáfora visual cobra una intensidad muy singular ya que materializa la enfermedad y la sensación de miedo se expresa por otra instancia más allá de la palabra. No obstante, y de manera simultánea, al utilizar un trazo poco realista y caricaturesco, se produce una impresión de ligereza que conforta y vuelve ese recelo algo menos abrumador. Al igual que en *L'Ascension du Haut Mal*, las metáforas visuales sirven para comprender la enfermedad; en el mundo de fantasía de David B., él y su hermano “become empowered and are equipped with the tools required to battle these challenges” (Donovan, 2014: 184).

Por último, dentro de las autopatografías existe una variante que diversos autores (cf. Smith, 1998; Gilmore, 2001) han señalado también como recurrente, y que incluso podríamos apuntar como una variante temática aparte; hablamos de las narraciones postraumáticas. De manera general, el trauma “is understood as a wound inflicted not upon the body but upon the mind” (Caruth, 1996: 3); es decir, una experiencia o un evento (en la mayoría de los casos violento) que perturba y deja una huella en la personalidad o los sentimientos de la persona. El trauma “is not locatable in the simple violent or original event in an individual’s past, but rather in the way that it’s very unassimilated” (Caruth, 1996: 6). Así, por narraciones postraumáticas nos referimos a todos aquellos relatos que dan cuenta de alguna experiencia de esa índole, donde el cómic se vuelve una manera de lidiar con aquella. En el cómic este tipo de narraciones tiene un especial calado los traumas ocasionados por los conflictos bélicos como *Persepolis*, o *In the Shadow of No Towers* (2004); o de algún conflicto familiar, digamos, como *Fun Home* o *One Hundred Demons* (2002).

Como apunta Gilmore, la escritura autobiográfica permite dialogar con el trauma (Gilmore, 2001: 6), por lo que las víctimas han encontrado en ella un espacio para procesarlo. La articulación de un relato en el cual se expresan las emociones, por más desconectadas que parezcan entre sí, permite dar orden a las ideas y sentido al cúmulo de emociones concentradas en lo que ha producido ese malestar en la memoria. El trauma genera silencio, y el cómic permite expresar y liberar lo que no puede ser expresado por otros medios. Este uso aparece, por ejemplo, en *In the Shadow of No Towers*, en el que Spiegelman hace un recuento de su experiencia durante el ataque a las Torres Gemelas en 2001. A pesar de que el cómic presenta una narrativa fragmentaria, incluso en el interior de cada plancha, existe un relato

retrospectivo sobre el desasosiego que el autor sintió durante las horas posteriores al ataque, y que permite codificar el cúmulo de emociones tanto de Spiegelman como del lector. Cada plancha se plantea como una instantánea de ese momento y, aunque el relato es muy corto, dos días, la sensación de conocer el sufrimiento de Spiegelman es profunda.²²⁷ Por ejemplo, la noción de ansiedad al ver desaparecer las torres se ve expresada gráficamente en distintas planchas como una estructura fantasmal delineada por el fuego. No se trata de las torres ardiendo, es la proyección de las emociones de Spiegelman.

Con un poco más de extensión –a través de lo cual comprendemos mejor el trauma, sus consecuencias y el proceso de superación–, podemos mencionar *Persepolis*, en el que Satrapi desvela los efectos que la revolución en Irán tuvo en su infancia, así como los problemas que sufrió para integrarse en Francia. De una forma similar, la trilogía de Miguel Fuster, *Miguel, 15 años en la calle*, retrata las penurias que pasó este autor durante el tiempo que no tuvo hogar. En estos dos cómics, la narración de los problemas, los conflictos sociales y raciales sirven como catalizador para articular el recuerdo y afrontarlo de una forma que no quede insondable (Tensuan, 2011). Los cómics recurren a la narración de un pasado apesadumbrado para poder combatir la sensación de indiferencia. El cómic, por consiguiente, otorga las herramientas al autor para mostrar a los lectores el sufrimiento o las penurias que ha experimentado: en el caso de *Persepolis* con la intención de atenuar la historia, dándole una sensación inocente; en *Miguel, 15 años en la calle* (2010) a través de un estilo expresionista sucio que intenta mostrar el sufrimiento de la vivencia.

c) *Autobiografías de filiación*

La última variante temática que nos gustaría marcar aquí es la autobiografía de filiación. Para poder describir su funcionamiento tomamos prestado el concepto planteado por Dominique Viart *recit de filiation* (1999; 2005): describe una tendencia en las escrituras del yo que busca contrarrestar las crisis históricas, morales e ideológicas, y propicia un regreso al Otro en el marco de un cuestionamiento literario. Estos relatos dejan de narrar la vida del autor para dar paso a la del Otro. En este tipo de autobiografía no existe un relato compartido, sino que es a través de la historia de alguien más que el autor expresa sus emociones. La vida que se cuenta es la de un Otro relevante en la vida del autor, que es comúnmente un padre, biológico o artístico, que se vincula con él por medio de una herencia

²²⁷ Tendríamos que advertir que el yo-gráfico de Spiegelman es así de conciso porque ya está montado sobre sus otros dos autocómics. Con ello en *In the Shadow of No Towers* utiliza ciertas conexiones con *Maus* tanto para autentificar el texto como para ampliar su estatuto factual.

real o ficticia (Viart, 1999: 128). A pesar de que para Viart (2005: 81) esta filiación ocurre mayoritariamente en la ficción, la idea de recurrir al pasado familiar resulta útil para referirse a un grupo de autobiografías que desplazan el foco de atención del autor hacia otras personas: “Le récit de l’autre –le père, la mère ou tel aïeul– est le détour nécessaire pour parvenir à soi, pour se comprendre dans cet héritage: le récit de filiation est un substitut de l’autobiographie” (Viart, 2005: 80). Más que una suplantación de la voz del Otro, debe entenderse como una extensión compartida de la vida de uno. Dar voz a los que no la tienen y al mismo tiempo vincular ambas vidas bajo un mismo relato.

En estos cómics el eje del discurso tiene que ser el autor, quien narra los eventos por más que no sean suyos. Es él quien filtra la información pero de una historia compartida con alguien que en algunos casos tiene más relevancia y más presencia que la suya propia. Un ejemplo significativo es *Fun Home*, de Alison Bechdel. Recapitulando un poco, el cómic se centra en la vida del padre de Alison, su supuesto suicidio y la incapacidad de aceptar su homosexualidad. Paralelamente, se narra cómo Alison elabora más o menos de forma natural su propia homosexualidad. Como ya mencionábamos, *Fun Home* tiene un narrador extra-homodiegético actorizado identificable como Alison, con una focalización mayoritariamente fija lo que implica que es ella el sujeto del cómic. No obstante, *Fun Home* va alternando el relato del padre con el de Alison quien en muchos momentos, cuenta la vida de él como si fuera la suya. Así, nos permite entrar en la memoria del padre y entender los motivos de su suicidio, de modo que se convierte en la búsqueda de Alison por comprender a su padre gracias a los testimonios, los recuerdos y los documentos que va encontrando. Al finalizar la lectura de *Fun Home* entendemos la vida de ambos, pero sobre todo somos conscientes de que la vida del padre afectó la manera en que Alison ve el mundo. La historia del padre, en cierta medida queda inconclusa debido a que no tenemos su recuerdo para entender su suicidio o confirmar su homosexualidad, pero la reconstrucción de Bechdel la une definitivamente a su padre.

Todos los relatos de filiación incluyen una averiguación o una reflexión sobre la información del Otro, pero no en los mismos parámetros que el cómic documental (lo veremos en la tercera parte de este capítulo). Brevemente señalaremos que el éste sitúa un objeto sobre el cual gira la investigación y el relato de lo encontrado es lo que acaba mostrándose, mientras que en la autobiografía de filiación la pesquisa es una búsqueda de sí mismo a través de la información del Otro: “Les récits de filiation sont alors autant d’investigations historiques qui prennent en charge les silences familiaux et s’attachent à redonner des mots aux pages blanches de l’histoire” (Demanze, 2008). En el caso de *Fun de*

Home, Alison va especulando, a través de diversas informaciones y de los objetos que va recuperando, lo que pudo haber sucedido y los motivos de su padre para haberse suicidado. Estos intentos de recuperar historias perdidas o de desvelar secretos familiares son el motor de muchos de los relatos de filiación:

où le narrateur essaye de creuser les silences et les non-dits de la parole familiale pour y déceler les mystères et démêler l'écheveau compliqué des mythes généalogiques. Le narrateur n'est dès lors plus un continuateur fidèle de la mémoire familiale, il en est plutôt l'herméneute critique qui traque les mensonges, dévoile les hontes et exorcise les fantômes qui hantaient le cercle familial (Demanze, 2008).

Moi, René Tardi, prisonnier au Stalag II-B (2012),²²⁸ de Jaques Tardi es también un ejemplo de esa búsqueda en el pasado del padre. Este cómic es casi paradigmático de este tipo de autobiografías porque la parte autobiográfica que corresponde a la vida de Tardi (hijo) es muy escasa, delegando todo el texto al relato paterno. Tardi adapta los cuadernos de notas de su padre redactados durante sus años de juventud, en especial durante periodo en que fue combatiente de guerra y prisionero en el frente alemán. Tardi explora así sus raíces, sus orígenes y los pasajes de su propia vida a través de los de su padre.

Moi, René Tardi, prisonnier au Stalag II-B plantea una situación narrativa muy compleja que trataremos de describir. El cómic cuenta con un narrador extra-homodiegético actorizado que corresponde al padre; este narrador tiene la particularidad de que su recitante está marcado como globo haciendo parecer que se encuentra al interior, aunque su relato demuestra que no es así. Por otro lado, en el mismo nivel extradiegético se encuentra el hijo, que va realizando preguntas y comentando el relato del padre en una especie de diálogo entre los dos. Lo interesante aquí es que, si bien está actorizado, dicha actorización se encuentra fuera de la diégesis, al menos discursivamente, ya que al igual que los cartuchos del padre, su imagen aparece en la historia pero sin ser realmente parte de ella. Es decir, la actorización de Jaques Tardi funcionaría como un cartucho, ya que él no participa en el relato y tampoco se encarga de la narración, únicamente dialoga con el narrador extra-homodiegético, funcionando como una especie de marca de acotación que va articulando la memoria del padre.

En este par de planchas observamos dicho mecanismo [Fig. 4.8]. En la primera viñeta, en ambas planchas, el recitante corresponde a René (padre) que sabemos está actorizado porque así lo menciona en la segunda plancha. En la segunda viñeta de la primera plancha el

²²⁸ Y en la segunda parte también *Moi, René Tardi, prisonnier au Stalag II-B, tome 2 : Mon retour en France* (2014).

personaje que habla en el extremo derecho es Jaques (hijo), que no está en el espacio diegético y le pregunta al recitante, no a nadie dentro de la viñeta. Así, su personaje aparece tanto en la tercera viñeta como en la segunda, de la segunda plancha, atravesando el campo aunque su presencia no corresponde a la época del relato. En la última viñeta de cada plancha el globo de texto corresponde al recitante extratextual René (padre) pero Tardi lo sitúa dentro de la viñeta como elemento retórico que implica que el padre está dentro del tanque y es el personaje que toca el acordeón, aunque el origen de la enunciación no sea el personaje que parece, sino el que lo enuncia.



Fig. 4.8 (Tardi, 2012: 22)

Aunado a esto existe una singularidad en el libro que es la inscripción de dos niveles narrativos que se mezclan de una forma particular. Tanto el narrador que identificamos como René, que se expresa por medio del recitante y de los globos de texto, así como Jaques, relatan desde una posición extradiegética, pero ambos tienen una representación visual que no forma parte de la diégesis que están contando. Es decir, la figura de Tardi niño funciona como otro dispositivo más del recitante, como si fuera un cartucho más, de igual manera que sucede con los globos de texto en los que René expresa lo que debería ir en los diferentes dispositivos del recitante. Los globos a través de los que se expresa René no se originan en

los personajes de los que supuestamente proceden. Es como si en una viñeta convergieran visualmente el nivel el narrador extradiegético y las imágenes de la diégesis que corresponden a su recuerdo. Esta combinación es en extremo particular y debería ser analizada con mayor profundidad; sin embargo, en este apartado queríamos mostrar cómo en esta singular organización narrativa Tardi se apropia, vincula y narra la vida de su padre. El juego, por otro lado impresionante, sirve principalmente para intensificar la estrecha relación entre el padre y el autor, al tiempo que se cuestiona el vínculo con la memoria de aquél y la forma de articular la autobiografía. El autor deja de ser la fuente de los recuerdos que se cuentan, aquí los narradores se insertan en los recuerdos y los examinan como si fueran paisajes artificiales. Este uso funciona para anclar la enunciación en un tiempo distinto al de los eventos y demostrar que todo acto de memoria involucra una reconstrucción de los recuerdos.

Para no extendemos más, el relato de filiación se origina en el gesto de permanencia de ambos personajes en que se establece un relación paternal. Sabemos que René no es el autor del relato sino Jaques Tardi, aunque la historia sea la suya; entendemos, pues, que el que da forma a la narración es el hijo, por lo que su presencia en las viñetas y su papel de recitante es una manera de situarse como figura fundamental en el cómic. El eje del discurso autobiográfico no es sólo la vida de René, es también cómo se la cuenta a su hijo, aunque sepamos que se trata de una reconstrucción y esto otorgue al texto una apariencia de documentación testimonial. Tardi articula el relato verídico de su padre a través de una estructura en la que él se integra como escucha pero también como facilitador de la continuidad; son sus preguntas las que hacen proseguir el relato.

Existen varios cómics que dan voz al padre para recuperar la memoria familiar (Mitaine, 2015: 172). El más famoso es *Maus* (1991), pero, como hemos dicho ya y como veremos, éste es sobre todo un cómic documental antes que una autobiografía. Existen otros casos como *El arte de volar* (2009), de Altarriba y Kim y *Un largo silencio* (1998) de Miguel Gallardo. Ambos narran la vida del padre a partir de textos y diálogos con sus hijos. En *El arte de volar*, el cambio de voz se hace explícito desde la primera plancha, cuando el autor afirma que le prestará su voz a su padre, que se llama igual que él. Al portar el mismo nombre, se crea un enmascaramiento del autor, que de algún modo sigue portando la identidad de su nombre pero que también es la del padre al mismo tiempo. De igual forma, al saber que es la voz del padre a través de la del hijo, sabemos que todo el discurso pasa a través de la mirada de Altarriba (hijo) aunque sea sólo como un rumor de fondo. Esta misma forma, en la que el autor hijo presta su voz al padre para discurrir ocurre en *Un largo silencio*,

donde Miguel Gallardo da voz a las memorias que su padre había dejado plasmadas en un diario.²²⁹ Confirmamos así que el relato de filiación articula una exigencia doble: “restituer les figures parentales, dans une célébration qui emploie fréquemment un lyrisme assourdi, et se constituer à travers le geste même de cet hommage dans une renégociation critique et fidèle de son héritage” (Demanze, 2008).²³⁰

4.1.3 Subtipos del cómic autobiográfico: el ejemplo de las *memorias*

Estas variantes temáticas permiten observar los aspectos temáticos, tan amplios, que tiene la autobiografía. Ahora observaremos algunas de sus variantes estructurales. Ya Lejeune advierte que existen escrituras del yo que se acercan a la autobiografía pero que no cumplen con todos los parámetros y conforman categorías o géneros distintos. Siguiendo con nuestro planteamiento, en el cómic sucede algo similar, ya que muchos textos con aspiraciones referenciales escapan del paradigma que hemos venido examinando, aunque mantengan una propuesta factual que se asemeje bastante o que, cuando menos, se instaure dentro de lo verídico. En el cómic, al igual que en la literatura, la autobiografía tiene algunos géneros fronterizos como las memorias, las cartas, los comentarios, y el ensayo (Hubier, 2003: 43). Estas variantes son una especie de subtipos de la autobiografía no completamente diferentes, más allá de que cada uno de ellos tiene una estructura particular. Todas estas variantes comparten la intención de un pacto referencial y la transmisión de un fragmento de la vida de los autores. Aunque en el autocómic existen casi todos los tipos de las variantes autobiográficas, la presencia de ensayos²³¹ o cartas²³² es mínima, y para no extendernos innecesariamente nos centraremos en las memorias, la cual se encuentra dentro de los confines de la autobiografía por a sus afinidades temáticas y estructurales. Debemos mencionar que dentro de estas variantes consideramos como un tipo aparte de autocómic el diario, sobre el que hablaremos en el siguiente epígrafe.

²²⁹ En este sentido, Gallardo incluso le da crédito a su padre como guionista.

²³⁰ Siguiendo esto podríamos entender como relatos de filiación a cómics como en el caso del *Le Photographe* o *La Guerre d'Alan*, ambos de Guibert. Sin embargo no califican como autobiografía, pues no existe una marca textual dentro del cómic que indique la presencia del autor.

²³¹ Podemos en este sentido considerar como ensayos *Understanding Comics* (1993) y *Reinventing Comics* (2000) de Scott McCloud; *Bande dessinée, apprendre et comprendre* (2006) de Sergio Garcia y Lewis Trondheim; o *Désœuvré* (2005) de Lewis Trondheim.

²³² Existen pocos ejemplos y casi siempre son cartas sueltas. La única recopilación de la que tenemos noticia es el primer volumen de *Asuntos moneros* (2009), que recoge la correspondencia en cómic entre Jis y Trino entre 1997 y 2009. También podríamos considerar *La Diagonale des jours* (1995) de Baudoin y Dohollau.

Las memorias han sido problematizadas en diversas ocasiones por los teóricos de las escrituras del yo, especialmente en la duda de si existe una diferencia real entre éstas y la autobiografía (Rack, 2004). Esta pregunta se sitúa, incluso, en el origen de ambas formas como dependientes una de la otra o en la confusión editorial que durante muchos años se tuvo con respecto a la igualdad entre memorias, confesiones, diarios, etcétera (Folkenflik, 1993: 5). La línea que las separa es muy fina: “in practice the two forms are almost always mixed, the distinction between them a matter of nuance and emphasis” (Gorra, 1995: 145), ya que las dos están basadas en las experiencias del autor: “No hay ninguna autobiografía que no sea de alguna manera una memoria y no hay memoria sin información autobiográfica” (Álvarez, 1989: 446). De cualquier forma, creemos que existen ciertas características que las distinguen.

Existen dos diferencias principales entre la autobiografía y el diario. La primera es que mientras la autobiografía cuenta la vida de manera cronológica y argumentada, las memorias hacen un recorrido aleatorio de los recuerdos (Quimby, 1992: 299). El ánimo no consiste en narrar la vida, sino extractos de ésta que va acumulándose dando forma a un mural de escenas. De este modo, las memorias, que evitan o no proponen una trama específica, son como un mapa de los recuerdos que se conectan, ya sea por la persona o por una temática: “La diferencia essencial entre autobiografia i memòries [...] consisteix en què, en el primer cas, l'autor es fixa més en la vida personal pròpia [...] que no pas els fets generals que es desenvolupen en el seu entorn; contràriament, les memòries s'ocuparan preferentment d'aquest darrers” (Bou, 1993: 43). Las memorias, así, funcionan como registro de una época desde una mirada personal. En ellas el autor hace una selección de escenas de su vida que considera relevantes. Al no ser su existencia o la formación de su personalidad el eje central, el tema o el propósito queda disperso entre fragmentos simbólicos. En las memorias no existe una cohesión causal ni un hilo narrativo entre las diversas anécdotas como en la autobiografía. Como consecuencia estas narraciones se separan de la vida cotidiana del autor y relatan escenas dispersas que son hiladas temáticamente y no por una causalidad.

La segunda es que, al contrario que la autobiografía, las memorias están enfocadas primordialmente a la vida pública. No tratan de argumentar el interior de los personajes (Fetherling, 2001: vii). En la literatura esto se ve claramente al ser la mayoría de las memorias obra de personajes públicos, quienes no pretenden detallar su vida sino narrar escenas importantes de la historia en las que tomaron parte o fueron testigos: “les mémoires impliquent toujours une importance sociale qui peut être liée à des événements, à des

positions dominantes” (Lecarme y Lecarme-Tambone, 1997: 50). Así, los autores de memorias están en una posición que permite dar voz a los recuerdos colectivos como testigos privilegiados. Con la democratización de la escritura esta postura puede ser ya ocupada por cualquiera. Si, por un lado la autobiografía trata siempre de la vida del autor, por el otro, las memorias hablan de eventos o situaciones que lo afectaron indirectamente o de los cuales se fue testigo.

Aunque la forma narrativa no cambia en muchos aspectos, haremos una distinción desde la narratología: la autobiografía dará preferencia al narrador autodiegético (que cuenta su vida como protagonista) y las memorias al narrador homodiegético simple (narrador testimonial):

Il faut assurément, dans le principe, maintenir une opposition commode entre les mémoires et les autobiographies, le premier concernait le mode, l’histoires et les autres, c’est-à-dire un certaine objectivité de l’événement, la second le moi, se sentiments et se souvenirs, autant dire une subjectivisation radical de faits (Lecarme y Lecarme-Tabone, 1999: 47).

Las memorias, al poner el acento en la vida exterior más que en la vida interior (Miraux, 1996: 14), recurren a otras formas de focalización que no son la interna fija habitual en la autobiografía, sino que se desplaza al personaje y lo coloca en la posición de ver lo que pasa a su alrededor. En el cómic esto produce un yo-gráfico habitualmente disperso, pues el lector tiene pocos elementos para dotarlo de contenido profundo más allá del vínculo con el autor o como extensión de una construcción previa. Así

On entend par “mémoires” la relation, écrite qu’une personne fait des événements auxquels elle a participé ou qu’elle a observés. A différence de l’historien, le mémorialiste rapporte ce qu’il a vu et/ou fait, en tant que témoin, acteur de premier plan ou personnage secondaire: son récit n’est donc pas objectif. Mais, comme l’historien, il s’intéresse à l’histoire aux grands événements (publics), et non pas à sa propre petite histoire (privée) (Kerbrat, 1997: 33).

Je me souviens (2008), de Zeina Abirached, es un buen ejemplo de la forma en que las memorias se articulan en el cómic. Ya desde el título, que es una referencia a *Je me souviens* (1978) de Georges Perec, es posible suponer que la obra está conformada por recuerdos. El ejercicio de Perec, inspirado a su vez en *I remember* (1970) de Joe Brainard, consistía en la escritura de 480 recuerdos sin conexión aparente que comenzaban con la frase “Je me souviens” (“Me acuerdo”); a su vez, el texto se organizaba como una mirada global de una generación. Al igual que sus antecesores, Abirached dispone una serie de recuerdos aleatorios que el recitante introduce por medio de la frase “Je me souviens”, para dar paso a una plancha

en la que se narran pequeños sucesos, a veces dos, y que remiten a un fragmento de la vida de Abirached. A diferencia de Perec, el cómic sí presenta un tema claro que unifica la historia: la guerra de Líbano y, en particular, los bombardeos sobre Beirut. A pesar de la unidad temática, la narrativa es fragmentaria, todas las escenas son independientes y, aunque están ordenadas cronológicamente, no tienen un sentido causal. *Je me souviens* parte de un recuento personal de la experiencia, pero en la mayoría de los recuerdos se realiza un desplazamiento de su interioridad hacia la vida familiar para perpetrar una visión general de los acontecimientos. Esto lo vemos en las dos planchas en las que la autora parte de su propia sensación al escuchar los bombardeos y reconocer los esfuerzos de su padre para que ella no los escuchara –subiendo la música–, y dar paso a las impresiones de sus vecinos que se articulan en forma de viñetas independientes en las que, a través de los rostros, apreciamos sus reacciones al volumen de la música [Fig. 4.9].²³³

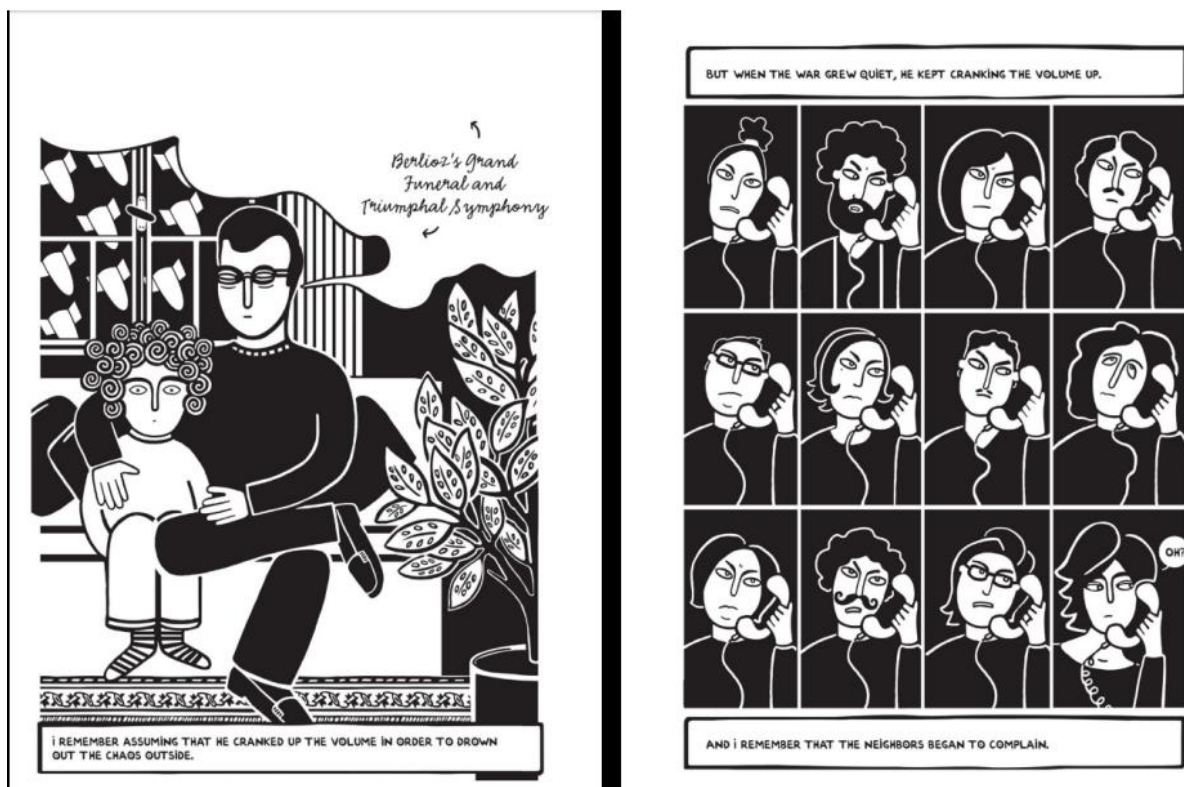


Fig. 4.9 (Abirached, 2008: 30-31)

²³³ Hemos de mencionar que en primera instancia, es complejo ubicar la homonimia y, en cierta medida, tendríamos que dudar acerca de la relación de identidad; sin embargo algunos paratextos, como la dedicatoria a los padres, el narrador extra-homodiegético recitante (sospechosamente actorizado) y el parecido físico de la foto de contraportada con una de las niñas dentro del libro nos hacen pensar que se trata de un autocómic. De igual forma, el uso de datos históricos muy precisos confirman el pacto referencial. También es cierto que la autora tiene otros tres autocómics donde las dudas anteriores son disipadas.

Otro ejemplo en el que nos gustaría detenernos brevemente es *Paracuellos*. En esta serie, publicada entre 1975 y 2000, Carlos Giménez narra la vida cotidiana en un internado de Auxilio Social durante el franquismo. Cada historia,²³⁴ conformada entre una y ocho planchas, cuenta diversos eventos protagonizados por los niños que habitan el internado, generando un retrato, a veces de forma dramática (Martín, 2001: 3), de la época. En ocasiones, dos o tres episodios tienen alguna conexión, pero esto no ocurre de modo habitual. El único elemento que unifica la serie es la aparición recurrente de ciertos personajes que reconocemos en gran medida por sus nombres, ya que la imagen de los niños resulta por momentos confusa, lo que intensifica la sensación de relato coral. Al principio de la serie descubrimos que uno de los niños del internado, que aparece en casi todas las planchas, se llama Giménez y poco después se le llama Carlos, lo que nos lleva a identificarlo como la representación del autor.²³⁵ De igual forma, en muchas de las historias podemos identificar al narrador con este personaje.

A pesar de que identificamos al autor dentro del cómic, el narrador fluctúa entre fundamental y extra-heterodiegético recitante actorizado, lo que hace que el relato no esté centrado en él. Si bien identificamos al autor como testigo de lo que se relata, no podemos relacionarlo frecuentemente con los narradores, ni como el focalizador principal. Así queda claro que el cómic no versa sobre su vida; las historias son las de todos aquellos niños que sufrieron los horrores de la postguerra. También es cierto que para afirmar su presencia como testigo en la gran mayoría de las historias, este personaje y, por consiguiente el autor, tiene algún tipo de participación. *Paracuellos* es el relato de un periodo, el franquismo, y de un lugar, el internado; y es una obra coral, en la que el protagonista es a la vez uno y muchos. Como vemos, las memorias son en general una variante que cambia el foco de atención del autor al Otro pero ya no como elemento compartido del relato sino como testigo del mundo.

²³⁴ Cada una de estas fue publicada independientemente en diversas revistas. Al haber sido publicada de esta manera que cada una de las escenas tiene cierta autonomía. Tal vez la construcción de las memorias se deba en parte a esta organización editorial.

²³⁵ El nombre en *Paracuellos* es un caso particular debido a que si bien en el primer volumen el personaje se llama igual que el autor, en los subsecuentes va cambiado de Pablo o García-García a Giménez o Carlos. Esto podría fracturar el pacto referencial debido a la falta de una relación onomástica; sin embargo, no creemos que la actitud sea la de ocultarse tras un nombre distinto. A pesar de ello, el cambio de relación entre este personaje y el autor es bastante transparente. Aunado a esto, la autenticación del cómic es lo suficientemente adecuada para no levantar sospecha de falsedad.

4.2 Diario

Dentro de los subtipos, o subgéneros, asociados comúnmente a la autobiografía, consideramos que el diario tiene una posición significativamente distinta del resto, y por lo tanto es un tipo aparte de autocómico. No es fortuito que el propio Lejeune (1990, 2000, 2009), reflexionando sobre los géneros fronterizos de la autobiografía, haya notado que el diario es un género independiente dentro de las escrituras del yo. A grandes rasgos, lo que diferencia al diario de la autobiografía y de sus géneros afines es su capacidad de integrar distintos recursos formales y temáticos sin necesidad de una norma o un paradigma que los defina (Didier, 1976: 8). La única limitante que tiene es la marca del proceso de escritura periódica: “C’est tout simple, on a du papier, ou son ordinateur, on met la date, on écrit ce qu’on fait ce qu’on sent ce qu’on pense. Ce n’a aucune forme imposée, aucun contenu obligatoire. C’est libre” (Lejeune, 2005: 63). También se caracteriza por tener una intención, en un principio, opuesta a la autobiográfica; mientras ésta tiene una clara voluntad de exhibición pública, el diario está pensado como un proyecto privado que no tiene aspiraciones de ver la luz. Por último, un rasgo distintivo del diario es la emergencia en el proceso de escritura. Si por una lado, la autobiografía (y sus variantes) se originan en un proceso de reflexión y de meditación, el diario, por el otro, parte de un impulso de inmediatez, de relatar los hechos lo más pronto posible sin necesidad de (re)organizarlos o darles estructura de relato: “il ne va pas du présent ver le passé mais se réalise dans l’instant de l’énonciation plus o moins instantanée; et même s’il utilise la médiation de l’écriture, il prend racine dans l’immédiateté” (Miraux, 1996: 13).

El término *diario* es una forma abreviada de referirse al diario íntimo; además, al substraerle el adjetivo “íntimo” puede integrar textos que no necesariamente habla de los pensamientos privados o de la vida personal de sus autores. Con todo, el diario resulta una de las categorías más escurridizas, debido, en gran medida, a que su elaboración en lo privado ha provocado que su registro, historia y análisis no se haya llevado a cabo hasta tiempos recientes. No es sino hasta poco antes de los años setenta cuando se presta atención teórica al diario como objeto de estudio literario; la mayoría de los estudios lo analizaban como fuente histórica o como anexo social a la obra central de los escritores (Hubier, 2003: 9). A continuación veremos la forma en que entendemos el diario y cómo ésta ha forjado un cierto tipo de autocómico.

Trazar la historia del diario es una labor casi imposible. Incluso si nos remontamos al inicio de la escritura es probable que no encontremos el momento preciso en el que las

personas comenzaron a guardar registro de sus días de modo *diarístico*, o al menos de manera cronológica y frecuente (Havercroft, 1996: 23). Es una escritura que se ha refugiado en la intimidad y la privacidad, por lo cual su exposición pública no ocurrió sino hasta el siglo XIX, cuando la publicación de diarios se volvió algo común (Autrey, 1991: 78). En ese momento, la escritura diarística era una suerte de accesorio para la escritura que revelaba el mundo interior del autor a los lectores, con lo cual se pensó entenderían mejor su obra, provocando que se pensara en él como parte de un proyecto autobiográfico. No obstante, el diario fue el vehículo de expresión para aquellas personas imposibilitadas de adecir públicamente o que no contaban con los espacios para hacerlo. El diario estaba confinado a el secretismo en el que sus escritores plasmaban cualquier tipo de información sobre su vida cotidiana o sus ideas y experiencias diarias; era el refugio y la memoria de los secretos. Aún hoy, el diario continúa, en muchos casos, limitado a la escritura privada sin aspiración pública, como un espacio donde el Otro no tiene cabida (Didier, 1976: 178).

Tomando esta idea de poder escribir sobre todo, a partir del siglo XX la escritura diarística se ha vuelto una manera de indagar en el mundo interior sin ningún tipo de limitantes (Lejeune, 2005), de igual forma que se ha vuelto una forma de dejar testimonio, especialmente para la gente común que ve en el diario una manera de dejar pruebas de lo vivido, incluso a pesar de saberse privados (cf. Kaufman, 2010). El diario sirve, pues, para “enregistrer le présent dans une suite d'instantanés qui préservent le frémissement de l'expérience vécue, conjurer l'oubli de l'éphémère” (Tenant y Simonet-Tenant, 2001: 79). Así, tiene una doble función: por un lado, es un objeto para el registro de la memoria personal y, por el otro, es un lugar de expresión de plena libertad. Sin embargo, su éxito comercial y creativo ha cambiado la forma de pensar y de escribir los diarios, sobre todo con la llegada de internet y, en especial, de los blogs (Lejeune, 2000: 306), en los que su creación se vuelve una escritura pública. Con ello, la postura privada del diario se ha visto alterada y el mundo íntimo ha pasado a ser del dominio público. Internet ha permitido la transformación del diario sin lectores a un modelo de diario abierto para todo el mundo, donde lo que se publica queda expuesto sin necesidad de ser mediatizado por los editores.²³⁶ Esta época de la exhibición ha cambiado el panorama comercial: los lectores están ávidos de consumir diarios. Así, muchos autores han pasado de un registro completamente privado a publicar diarios que permiten jugar con sus límites tanto en la consideración de lo que cuentan, como cuánto es lo que están

²³⁶ Aunque nosotros hablaremos de los cómics digitales, no analizaremos este cambio ocurrido en el entendimiento de los diarios a partir de los blogs y de la escritura digital (cf. Markham, 2008; Tanneer; 2012; Poletti & Rak, 2014).

dispuestos a dejar entrar al lector, así como en la capacidad de potenciar la inmediatez de la lectura y la creación: “Il n'existe pas un Journal sur lequel on pourrait dire des choses simples, mais des journaux, qui suggèrent des éléments de réponses complexes et parfois contradictoires” (Lejeune, 1989: 27). En este sentido, el autocómico, en especial a partir de la década de los noventa, ha encontrado en los diarios digitales un modelo a seguir y un relevante camino creativo. No se trata ya sólo de la inmediatez que ofrece internet, sino también de la recurrencia que demanda el medio.

El diario, más allá de tener una forma establecida por lineamientos de estructura, responde a una práctica de amplias dimensiones: “La diversité qualitative et quantitative des journaux semble vouer à l'échec toute tentative d'analyse généralisant” (Simonet-Tenant, 2001: 5). Tampoco es un género; “es un manuscrito y una huella personal; es, antes que nada, una práctica de escritura y sólo después, con la publicación, se convertirá en una ‘obra’” (Lejeune, 2010: 86). Más que una definición, “son ouverture sémantique symbolise l'ouverture de la pratique qu'elle désigne” (Allam, 1996: 17); se define pues por una reproducción de ciertos hábitos de producción que según Girard podemos delimitar a siete (1963: 3-4):

- 1) Que esté escrito día a día. Esto crea una oposición con cualquier obra creada mediante la reflexión. Cualesquiera que sean las intenciones del diario, el autor es libre de poner en él lo que quiera, en el orden que le parezca adecuado. Si bien en muchos casos la escritura diaria es inviable, lo importante es la continuidad y la constancia temporal. No debe haber una reflexión sobre su creación.
- 2) En un diario el autor está presente personalmente. Es el quien debe ser testigo de todo lo percibido y lo pensando.
- 3) Para que sea percibido como íntimo, el escritor debe de llevar estos testimonios hacia el lado privado más que a una percepción pública.
- 4) Son textos que no se separan del autor, se escriben sin pensar en el lector. En los diarios el único lector posible es el propio autor.
- 5) El autor no debe de llevar el texto al editor.
- 6) El acento de lo registrado tiene que estar puesto en el autor. No importa que evoque acontecimientos exteriores o anécdotas de otras personas, lo que importa es la resonancia que tenga en el autor. El objeto no es el mundo exterior sino el interior.
- 7) Debe mantenerse por un largo periodo.

Estas características sitúan claramente los ejes del diario escrito; no obstante algunos puntos se han vuelto con el paso del tiempo algo obsoletos, tanto que hoy sirven más como

limitantes técnicas que como normas creativas. De este modo, no consideramos necesario tomar en cuenta para el diario en el cómic los puntos 4 y 5, ya que actualmente, como mencionamos, internet ha cambiado las formas de exhibición, edición y publicación, de modo que debatir sobre las precisiones de cómo se llega al público es irrelevante. Igualmente, la “prohibición” de no estar pensada para el público ha sido discutida en diversas ocasiones con base a la idea de que desde que sabemos que hay diarios publicados, el autor puede condicionar su escritura inconscientemente (Simonet-Tenant, 2001: 68). De cualquier forma, esta problemática ocasiona un sesgo importante en nuestra descripción del diario en el cómic, por lo que no consideraremos como un obstáculo para su estudio si el diario pretende o no ser público.

4.2.1 Constitución del diario en cómic

Lejeune señala que la existencia en el cómic de diarios al uso no sería extraña (2005: 80). Es bastante posible que haya personas que guarden registro de sus días usando el cómic como lenguaje principal. Incluso, podríamos considerar como una suerte de diarios los cuadernos que algunos dibujantes usan para bocetar o los cuadernos de borradores que algunos de ellos llevan durante la producción de un cómic. Sin embargo, no nos ocuparemos de estos como parte de este tipo de autocómics ya que rara vez se publican.²³⁷ En este apartado nos centraremos en aquellos cómics que reproducen algunos elementos del diario escrito, pero que han edificado una forma propia.

Como ya mencionábamos, el diario hizo su aparición en el cómic relativamente tarde. Aunque existen algunos ejemplos de ejercicios de cómics diarísticos en los años noventa, como *My New York Diary* (1999), de Julie Doucet, o los seminales diarios de Fabrice Neaud (1996-2002), la aparición más prominente tuvo lugar con la irrupción de los webcómics y especialmente con el voluminoso trabajo de James Kochalka en *American Elf*. Una diferencia importante entre lo que consideramos diario en cómic y diario escrito está en el propósito de su creación. Mientras el diario al uso, como hemos afirmado, es una escritura sin destinatario

²³⁷ El periódico *The Guardian* tuvo una sección en el 2013 en la que invitaba a diversos autores a mostrar estos cuadernos. Algunos demostraron tener una vocación diarista, como Chris Ware, quien afirmó “My comic strip diary is more than 800 pages long” (2013), de las cuales algunas pueden ser leídas en *The Acme Novelty Date Book: Sketches and Diary Pages in Facsimile* (2013). No hablamos, en este sentido, de los diarios que reciben el nombre de *carnets*, como los cuatro volúmenes de *Carnet de bord* (2002-2004) y su continuación, *Les Petits riens* (2006-2015), de Lewis Trondheim, con siete volúmenes; o los doce volúmenes de *Les carnets de Joann Sfar* (Sfar, 2002-2016), ya que éstos están pensados para su publicación. Incluso en el caso de Sfar, algunos de ellos con un tema determinado o incluso cambiando de tipo de autocómic como sucede con *Greffier* (2007), que se enmarca dentro del cómic documental.

que se realiza con el fin de llevar a cabo una comunicación personal y privada, en el cómic el diario se convierte en una postura para llevar las viñetas al dominio público (Mao, 2014: 129). El diario en cómic, de este modo, se vuelve un vehículo similar a la autobiografía para contar la vida del autor, pero se distingue de éste, y del resto de los tipos del autocómico, a partir de ciertas particulares que en su mayoría proceden del diario escrito. Así, es factible mencionar que el diario en cómic posee las siguientes características:

- 1) Tiene, en apariencia, un registro diario o cuando menos recurrente.
- 2) Los contenidos son libres así como su estructura, que frecuentemente es fragmentada.
- 3) Tiene una duración prologada.
- 4) El autor está presente.
- 5) Habla desde la mirada del autor.

Como vemos, el diario reclama una escritura constante, continua e íntima, en la que el autor está presente. Esta constancia debe marcarse de alguna forma: para ello son de gran ayuda la datación, es decir, situar el diario en una fecha. La datación es indispensable y es la fuente principal para distinguir la frecuencia en la escritura, es “la substance même du journal” (Blanchot, 1959: 224). La datación no tiene que estar marcada por una fecha, puede ser alguna otra marca (los días de la semana, los meses, incluso las horas); lo importante es que marque el seguimiento de una rutina: “Le rythme d’écriture des diaristes n’est pas nécessairement régulier, et certains peuvent s’interrompre pendant de longues périodes de temps; l’essentiel est que les inscriptions datées créent une sorte de chaîne dans le temps” (Simonet-Tenant, 2001: 11). A cada uno de estos fragmentos, separados entre sí por un espacio de tiempo determinado, los denominaremos “entradas”.

Por consiguiente, la periodicidad en el registro de entradas, o de su aparente registro, durante un periodo determinado debe ser extensa. La constancia, por su lado, tiene que ser mucha, ya sea que estas entradas sean diarias como en *American Elf*, semanales como *Diario I. Va de nuez* (2008) o sin especificidad temporal como en la serie *My New York Diary*, de Julie Doucet. Hablamos de una evidente regularidad que se distingue y se confirma de manera habitual por medio de la datación. Se notará, pues, el progreso temporal de la obra y se darán los parámetros en la secuencia de las entradas. Así, por ejemplo, en 365, Julie Doucet dedicó y marcó cada página como correspondiente a un día; el libro dura aproximadamente un año (del 20 de octubre de 2002 al 6 de noviembre de 2003) y todas las planchas incluyen la fecha. Del mismo modo, Kochalka marcó sus tiras diarias durante más de catorce años (del 26 de octubre de 1998 al 31 de diciembre de 2012) con la fecha (día, mes

y año) en la parte inferior de cada plancha; no le bastó que las entradas del blog donde se publicó marcaran automáticamente la fecha, sino que dejó testimonio en el dibujo.

La inscripción temporal, así como su creación llega a ser menos rigurosa, como sucede en *Diary of a Mosquito Abatement Man* (2005) de John Porcellino o en los diarios de Neud, donde las fechas se alternan de tal modo que no distinguimos un plan minucioso de registro de las entradas.²³⁸ Si bien en ambos casos no existe un patrón, la constancia es notoria y la intención de llevarlas a cabo a lo largo de un tiempo prolongado, ambos cómics cumplen con los aspectos mínimos del diario. La fecha no es siempre el elemento de marca temporal, también lo es la inscripción de los días de la semana, como en *Diario I. Va de nuez* [Fig. 4.10], en el cada viñeta está marcada como un día de la semana, y, aunque ninguna de las planchas tiene fecha, cada una corresponde a una semana, por lo que concluimos que la duración del registro es prolongada.



Fig. 4.10 (Jis, 2008: 96)

²³⁸ Cabe mencionar que, además de las fechas, aparece junto a ellas el lugar de los acontecimientos. Esto produce un efecto de mayor exactitud.

La progresión de las entradas también se puede distinguir a través de las variaciones en el dibujo; no obstante, esta interpretación puede llevar a una percepción errónea, debido a que muchos autores cambian de estilo entre obra y obra. Las variantes, o progresiones, en el dibujo son un apoyo a la idea de un desplazamiento temporal más que una marca gráfica de éste. En *American Elf* esto es notorio en el perfeccionamiento del dibujo: de tener al principio un estilo poco delicado y a una sola tinta, similar a una línea sucia, se transformó a un trazo fino y en color cercano a la línea clara. A pesar del cambio en el estilo, el contenido y el tono del diario no tiene mucha variación y sólo se muestra como un perfeccionamiento en la técnica. En *Diary of a Mosquito Abatement Man*, por el contrario, con el paso de las entradas, el estilo se vuelve más esquemático, impulsado por la necesidad de crear éstas de manera más directa.

De igual manera, en el diario cada entrada reclama una escritura inmediata o poco reflexiva. El diario, aunque personal, no debe aspirar a una meditación organizativa como sucede en la autobiografía: “L’écriture du journal refuse précisément toute organisation. C’est une écriture essentiellement du registre du discontinu, de l’éphémère, au sens propre. On note ce qui vient, comme cela vient” (Didier, 1983: 168). En este sentido, difiere en gran medida del resto de relatos factuales, ya que no permitiría una búsqueda de una documentación precisa. Es pertinente mencionar que, a diferencia del diario escrito en el que la escritura reclama cierta inmediatez, en el cómic ésta es menor, debido a que su creación implica siempre más tiempo, en tanto que creación más organizada o planificada. Por esta razón, notamos que el registro de las entradas tiene que hacerse en un periodo de tiempo determinado o, por lo menos, aparentarlo. Por ejemplo, es evidente que en el caso de Kochalka la creación de cada tira ocurría diariamente porque el proceso de publicación así lo demandaba. Pero en caso de Doucet, Jis o en *An Age of License* (2014) de Knisley, no queda tan claro, debido a que sólo recibimos los libros ya terminados. En este sentido, la marca temporal, la datación en las páginas, es lo que generará esa sensación, aunado claro está, a la fragmentación. De este modo, incluso si la datación no corresponde al momento de creación, el uso de la forma permite tejer el discurso que entendemos como cualquier otra construcción discursiva. Entonces, la fecha, mejor dicho, la datación, juega un papel relevante en la sensación de inmediatez, aunque sospechemos o sepamos que fue dibujado con posterioridad.

Otra de las características del diario es la presencia del autor en él. En el cómic, como vimos en el segundo capítulo, dicha presencia se lleva a cabo por el reconocimiento de un personaje que vinculamos con el autor. Debido a que el diario carece de una narrativa

continua, es extraño que se trace alguna marca para vincular el autor con el personaje. A diferencia de la autobiografía, en la que se hace evidente esta relación, el diario apela a una suposición por parte de lector. Para hacerla patente entran en juego diversos elementos narrativos, como la situación narrativa, la focalización y los paratextos.

En este sentido, el yo-gráfico se presenta en el diario de una forma particular que podemos llamar “dispersa”: en él todo se incorpora de forma enredada, en el sentido de que la información nos viene por diversos conductos y registros. Si bien tiene que ser conciso, ya que el diario exige una presencia de lo personal, al mismo tiempo, la falta de necesidad de una representación, cuando es observador o incluye abstracciones, hacen que la parte visual sea menos específica en la relación autor-narrador. De cualquier forma, en la mayoría de los casos, el autor establece en el diario un yo-gráfico que se va elaborando a sí mismo, como en *American Elf*, donde Kochalka elabora un yo-gráfico conciso, al haberse expuesto por más de una década contando su vida. Esta manera de construir el yo-gráfico a partir del diario es una situación común en los diarios creados por gente poco conocida o cuando se trata del primer autocómico de un autor. Así, podemos considerar que el yo-gráfico del diario se parece al yo-gráfico autobiográfico en cuanto a su autonomía de construcción con respecto al del cómic, pero se distancia de la figura del autor en cuanto figura real.

Aunque la libertad estructural de los diarios les permite usar cualquier tipo de narrador, por lo general los diarios ocupan el extra-homodigético actorizado y fundamental; y es normal que se alternen entre entradas. En 365, por ejemplo, la gran mayoría de las entradas presentan un narrador extra-homodigético actorizado; sabemos que es actorizado porque el recitante va describiendo las acciones que realiza el personaje que aparece en todas las viñetas realiza. Como ya vimos, esta enunciación deja clara la relación entre narrador y personaje, mas no con el autor. Al ser narraciones poco causales, no es tan común que los diarios presenten viñetas autorreferenciales, por lo que es necesario hacer una lectura paratextual para confirmar la relación con el autor. Esta confirmación ocurre regularmente al titular, o subtítular, el cómic como “diarios” (o alguna variante cercana como “cuaderno” o “libretas”), lo que nos haría pensar, como en el caso de Doucet, que el libro hablará de la autora, razón por la que el personaje más recurrente tendría que ser Julie. A pesar de esta primera lectura paratextual, Doucet manifiesta esta relación por otros mecanismos, que certifican de mejor manera que se trata de ella, de su proyección. En la segunda entrada del libro (del 31 de octubre de 2002) [Fig. 4.11], el personaje lee una hoja con su nombre; esto es suficiente para comprender que el personaje principal se relaciona con la autora y, por consiguiente, con la

narradora. Doucet también certifica esta relación a través de otro de los mecanismos, como la mención de su nombre a través de terceros.



Fig. 4.11 (Doucet, 2007: sn)

El diario recurre mayoritariamente a la focalización interna fija, lo que permite confirmar que el personaje es el centro del discurso y, así concentrar todos los acontecimientos y pensamientos sobre un mismo sujeto. En muchos casos, a pesar de que no es el autor el personaje principal de las entradas, se hace la distinción de que todo lo percibido se vincula con el autor, al menos como testigo. En esta plancha de 365 (de 12 de enero de 2003) [Fig. 4.12] vemos cómo el personaje que identificamos con Julie observa lo que le ocurre a Mike Watt, que es el personaje central de la historia; la pequeña anécdota gira en torno a él, mientras que Julie es un simple testigo que va relatando de acuerdo a como ella entiende que sucedieron los eventos. Queda claro que la entrada trata de Mike, pero que el punto de vista es el Julie, porque ésta va dejando notas sobre su opinión y porque desde la primera viñeta la relación entre narradora y personaje queda clara. La focalización continúa siendo fija en Julie, pero no para ver sus acciones, sino para ver cómo las experimenta. Su

punto de vista se vuelve incluso literal en la última viñeta, donde el encuadre subjetivo se identifica con su mirada. De igual forma, en las entradas en las que todo se cuenta como un *collage* de imágenes dispersas o imágenes abstractas, la resonancia de esta mirada personal también se hace presente y confirma que todo el texto trata de las observaciones personales de la autora. Tenemos en la lectura la idea de que es el diario de Doucet, así que todo se origina en ella como foco perceptivo y filtro de los acontecimientos. Como veremos un poco más adelante, existen diarios de viaje en los que los autores realizan paisajes, siendo la actorización, y con ello la presencia del personaje, mínima. Entender que el diario es producto de un autor que plasma su punto de vista nos lleva a considerar estas viñetas como su mirada, la cual a través del estilo logra evocar su entendimiento del espacio: “El diario hecho cómic más que una narración se ajusta a la poética del álbum de recuerdos y vistas” (Trabado, 2014: 1468). Esto nos conduce a pensar que en los diarios, reconocidos como tales, siempre existe una focalización fija implícita.

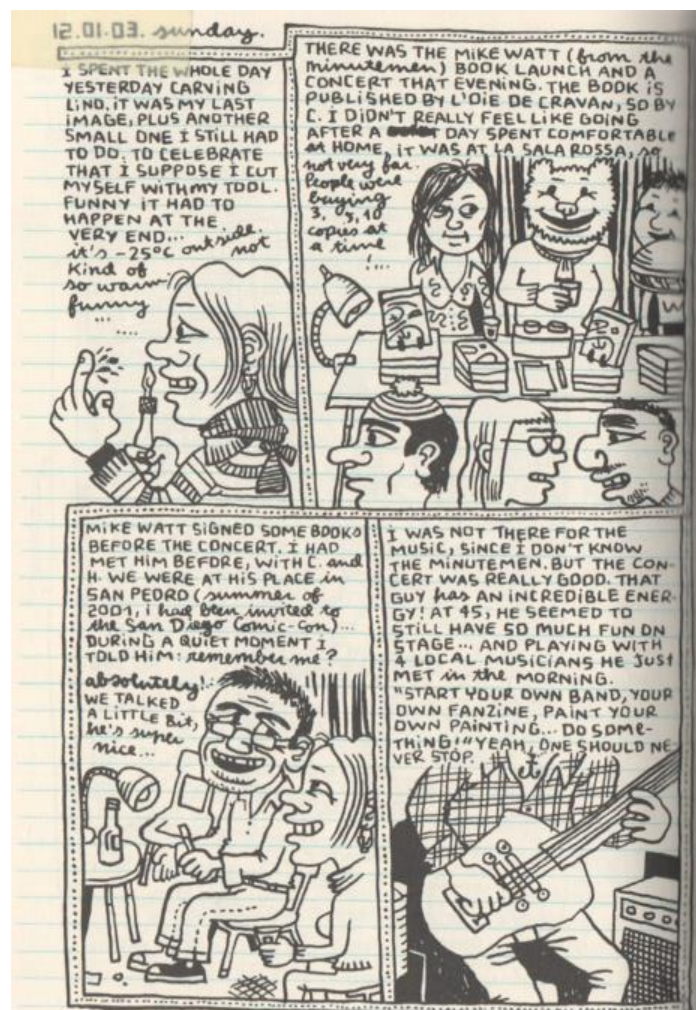


Fig. 4.12 (Doucet, 2009: sn)

Esta mirada personal debe ir acompañada de un pacto referencial, el cual habitualmente queda estipulado por el paratexto o de forma indirecta. Debido a que el diario literario tiene un origen de producción privada, la declaración de intenciones se hace innecesaria y, a pesar de que en el cómic el diario está pensando como un documento público, este rasgo se mantiene en él. Aunque el diario ha sido catalogado como una deriva de la autobiografía, presenta una diferencia en el tipo de pacto que propone. Si bien ambos presentan un pacto referencial, el diario no hace ningún tipo de concesión o propuesta. La certeza de que se trata de un texto factual proviene de su misma escritura, el texto se valida por estar escrito por el autor. Es “l’introspection qui apparaît comme le principe organisateur du discours diariste. Si l’auteur étend en généralisation son expérience personnelle, c’est d’abord de *lui-même* (ou de *sa* vision) que rendent compte les contenus de son journal” (Pichet, 2006: 40). Estamos, a nuestro entender, ante un pacto referencial que no valida como cierto todo lo que se relata, sino que crea una marca de que todo en el diario se sustenta en la honestidad del autor. De cualquier forma, el diario extiende algunas de sus intenciones; en algunos casos se intuye la relación del texto con el autor por medio de los narradores, pero la codificación del pacto ocurre, como ya mencionamos, mediante los paratextos cuando el texto ya ha sido publicado. El pacto se confirma porque el lector sabe que el diario pertenece al autor que indica la portada. Es decir, la relación de homonimia se vuelve menos importante en comparación con la necesidad de fijar el tipo de relato que se está leyendo. Esto se revela principalmente por el reconocimiento estructural del discurso, el cual se origina sobre todo por los títulos. Al llamar un diario con este título, se produce una propuesta indiscutible: así, en cómics como *Diary Comics* (2015) de Dustin Harvin, *Journal* (2013) de Julie Delporte, *Diarios* (2013) de Power Paola o *Journal d’un album* (1994) de Dupuy y Berberian²³⁹ no cabe la menor duda del tipo propuesta de discurso y de pacto que anuncian, que debe ser confirmado a continuación con la escritura de las entradas que tienen que estar fechadas de modo que parezcan recurrentes.

El diario en el cómic está estrechamente relacionado con su exhibición pública y su recepción a través del soporte en que se encuentra. Su publicación como libro implica una organización o selección de lo que se muestra, lo cual conlleva una propuesta sobre cómo debe ser leído. Es decir, se organiza de una manera que se aleja de la noción de inmediatez, que, como sucede en *365*, continuamos intuyendo gracias a la marca de continuidad (aunque en general puede levantar sospechas sobre si las entradas fueron producidas en la fecha que

²³⁹ También ocurre con formas similares como los antes mencionados *Carnets* (cuaderno) o *sketchbooks*.

se indica). Si bien existe una honestidad implícita en la que confiamos, en la que aceptamos, que al ser un diario, es tan sólo la reproducción sin manipulación, el artificio queda exhibido.²⁴⁰ Todo diario publicado, al concentrar una selección por mínima que sea de entradas pasa por el esquema editorial haciendo del diario (en libro) una construcción editorial (Lejeune, 2009: 286). Por consiguiente, el pacto referencial está expresando por el propio sistema editorial, por su denominación como diario. La documentación y la construcción de un espacio referencial quedan relegados o, mejor dicho, condicionados por el propio paratexto editorial. Esto hace pensar, inequívocamente también, que el autor del diario es quien lo firma y que, al identificarse con un personaje, subraya el pacto referencial.²⁴¹

Sabemos bien que el pacto no basta para determinar el tipo de enunciación, se necesita de una autenticación, que en el diario es difícil de construir, ya que la estructura fragmentaria y la apertura de contenidos afecta no sólo a lo que se cuenta sino también al cómo se cuenta. En el diario, al concentrar entradas en su mayoría breves –una tira, una plancha o un par de planchas–²⁴² contiene regularmente relatos fugaces o sucesos puntuales, por lo que la acumulación de información se complejiza. Las entradas no responden a una consecución y coherencia; cada una es independiente y puede tratar tópicos completamente dispares, llegando incluso a reproducir ideas abstractas o explicaciones de pensamientos. A pesar de que muchos de los diarios, como el de Doucet, Knisley o Thompson en *Carnet de Voyage* (2004), sí realizan una autenticación fecunda, contextualizando de forma permanente e integrando una documentación prolífera, tanto pública como privada, lo que produce la autenticidad del diario es el tipo de discurso empleado. Todo lo que se cuenta en el diario por el simple hecho de ser parte del artefacto goza de una autenticidad ontológica que ningún otro autocómico consigue. Por ejemplo, en 365 aparecen diversas entradas en las que Doucet deja de lado su característico “realismo sucio” (Miller y Pratt, 2004)²⁴³ para introducir pensamientos abstractos como en esta plancha (del 3 de diciembre de 2002) [Fig. 4.13], en la que sólo vemos un dibujo que es una reflexión sobre un migrante que no logra entrar en Estados Unidos, tal como lo explica el recitante. Aunque que el relato del recitante tiene una lógica, así como su origen como algo que escuchó Julie, la imagen no tiene nada que ver con

²⁴⁰ A veces incluso haciéndose evidente como Joe Porcellino, que en ocasiones explica que los eventos pasaron en una fecha pero fueron dibujados en otra.

²⁴¹ Cuando ni el título ni el subtítulo aclaran la propuesta, acudiríamos a otros paratextos. Si la propuesta no queda evidenciada por ningún elemento, entonces, la datación podría considerarse un mecanismo más para ello.

²⁴² Existen casos como en *Journal d'un album* o en los diarios de Neaud donde llegan a una docena de páginas.

²⁴³ Doucet utiliza otros mecanismos de autenticación, como la repetición de amistades, el uso de calles y de eventos conocidos. También incluye a sus padres y familiares que va repitiendo para afirmar el contexto.

ella y, es más, no tiene ninguna imagen figurativa. Esta ambigüedad en el contenido, nos conduce a pensar que se trata de un pensamiento abstracto que puede o no relacionarse con la historia pero que es parte de la mente de Doucet y, que al estar expresada en el diario, se vuelve parte de su conciencia y personalidad. Podríamos pensar que las líneas son una metáfora de lo complejo que es entrar a Estados Unidos, pero aquí entraríamos en los terrenos de lo alegórico y la textualidad del diario.

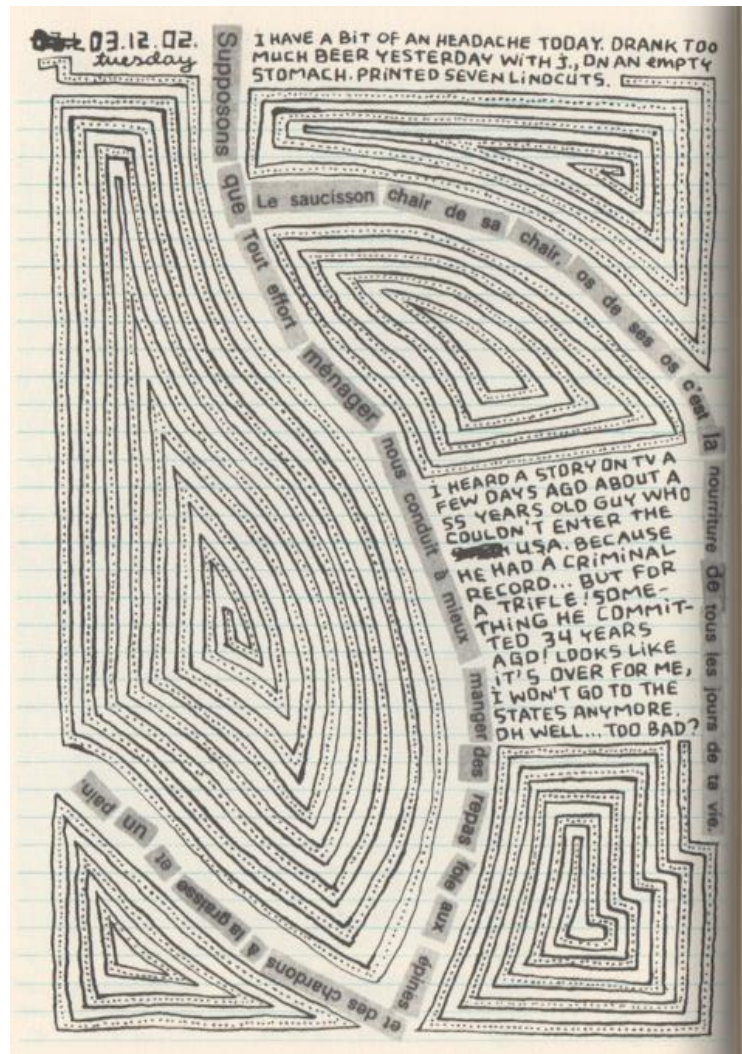


Fig. 4.13 (Doucet, 2007: sn)

A lo largo del diario aparecen diversas entradas de este tipo, donde las imágenes carecen de significado e incluso, en algunos casos, sólo pone un recorte de revista con un frase. Sin embargo, el diario no pierde su referencialidad porque esta cobijado bajo esa aceptación de que todo lo que se nos cuenta está sometido a la honestidad de la escritura diarística. En el diario, la autenticación se produce por la mirada personal que permite relacionar todo lo que se cuenta con el autor; y, aunque en muchas ocasiones, las entradas no

hablan directamente del autor, lo que cuenta es resultado de la forma en la que aprecia los sucesos. Las entradas no apelan a una factualidad pero sí a una reflexión personal que es sincera y con ello veraz. En el diario, al tratarse de una creación privada, “no se recogerán sólo las anécdotas sino que habrá de convertirse en un espacio adecuado para hablar consigo mismo” (Trabado, 2014: 1472).

Tomando este ejemplo es un buen momento para abordar brevemente la presencia de la ficción en el diario. No nos referimos a la idea de inventar historias o anécdotas dentro de los confines del relato diarístico, se trata más bien de incorporar pensamientos abstractos que se localizan en los límites de la factualidad o, mejor dicho, de la referencialidad. Por ejemplo *Diario I. Va de nuez* está elaborado con imágenes que se encuentran en el terreno de lo simbólico y lo retórico. En la plancha que vimos más arriba [Fig. 4.10] observamos cómo las viñetas combinan anécdotas probables, como correr, estar en el pasillo de la fruta o en una junta de trabajo, con abstracciones emocionales como la angustia a través de imágenes irreales que interpretamos como elementos retóricos. Como hemos insistido, la veracidad del diario no reside tanto en lo que se cuenta sino en su propia configuración existencia en el mismo; la factualidad no está ya en las formas, ni incluso en las anécdotas, sino en el acto de dejarnos saber qué pasó por la mente del autor. En este sentido, la diferencia con la autobiografía se hace mayor, ya que en ésta es necesario que todo se justifique en relación con el mundo tangible.

En este sentido, no creemos que Jis haya sido reducido de tamaño para ser víctima de vudú, pero sí tomamos como cierta la sensación de angustia. Son formas de expresar un yo resguardado en la escritura. También lo observamos en *Carnet de Voyage*, de Craig Thompson, donde aparece un extraño ser que evidentemente resulta poco realista pero que, como se aprecia en esta plancha [Fig. 4.14], acaba siendo una personificación de Craig. Sin embargo, esto hace que el diario no pierda su factualidad, sino que la integre de una forma simbólica. Esta plancha es singular porque es la única en todo el diario en la que concurren ambas autorrepresentaciones de Thompson, por lo tanto entendemos que la escena funciona como un diálogo interno exteriorizado. Es decir, sabemos que es falso pero desempeña una función dentro de un documento factual; aceptamos el cuerpo extraño como un agente del discurso que aporta contenido e intimidad al texto, pero no lo consideramos un elemento referencial, sino una expresión de los pensamientos y sentimientos de Thompson.



Fig. 4.14 (Thompson, 2004: 87)

4.2.2 Formas temáticas

La fragmentación y dispersión de las entradas y la falta de referencialidad discursiva permiten que la narrativa se presente en el diario de muy diversas maneras e incluso sin ella: “Es decir, no hay sometimiento de lo relatado y puntualmente cronificado al sentido apriorístico, aunque sea inevitable y recurrente la mención a la actualidad histórica (y personal) de quien escribe” (Huici, 2006: 35). Esto provoca que la construcción de un relato unificado sea poco probable. Más que ninguno de los otros tipos de autocómico, el diario tiene

una libertad temática casi ilimitada: “le journal peut s’ouvrir à n’importe quoi. *Tout* peut devenir journal” (Didier, 1976: 187). No obstante, debido a su estructura periódica y breve, el diario ha optado generalmente por contar la vida cotidiana, como en *365, American Elf* o *Diario I. Va de nuez*. De igual forma, la inmediatez que muchos diarios claman tener es la causa de que la profundidad temática no sea exacerbada. Trabado señala, a propósito de *Carnet de bord* de Trondheim, que “El carácter espontáneo de la escritura que refiere las pequeñas anécdotas diarias rehúye cualquier tipo de afectación y, por supuesto, esquivo toda posibilidad de planificación previa ya que intenta reproducir pequeñas escenas de lo que ha sucedido durante el día” (Trabado, 2014: 1464).

Al no tener una forma específica, el diario puede incorporar cualquier formato y estilo de narración como pueden ser listas, reflexiones, sueños, opiniones o incluso dibujos abstractos o todas ellas. “Le diariste –en suma– peut consigner dans son journal ce que bon lui semble, sans aucune limitation de sujets” (Pichet, 2006: 35). Así, el diario puede ser un texto en el que se narra la totalidad de una existencia o centrarse en un periodo o tema determinados; por ejemplo en *Probably Nothing: A Diary of Not Your Average Nine Months* (2014), Matilda Tristram da cuenta de su embarazo; en *Journal d’un álbum*, Dupuy y Berberian cuentan lo que pasa en sus vidas mientras realizan el tercer tomo de *Monsieur Jean* (1994); *Whiskey and New York* (2011), de Julia Wertz, donde se narra la vida de la autora en distintos apartamentos de Nueva York.²⁴⁴ Además de la temática de lo que registran, otro de los elementos que marca a estos diarios es que tienen un principio y un final, volviéndose más esquemáticos y edificando una trama. Si bien no presentan una linealidad convencional, la gran mayoría de las entradas va hilando el progreso o conflictos del objetivo final, a diferencia del resto de diarios que, por lo general, empiezan *in media res* y acaban de una forma similar, sin una conclusión.²⁴⁵ De entre los temas que los autores han utilizado para crear diarios, el más recurrente es de viaje.

a) *Diario de viaje*

Aunque el motivo del viaje ha sido utilizado por otros tipos de autocómics, en el diario ha encontrado una forma de expresión habitual debido a que su estructura invita a llevar un registro del trayecto: “When someone goes on a trip, he has something to tell about” (Benjamin, 1999: 84). Son diarios que se organizan por medio de entradas, que puede

²⁴⁴ El ejemplo de Wertz, llama la atención porque paralelamente a este diario mantiene otros en internet, *Museum & Mistakes* (antes *The Fart Party*), del que ha publicado ya tres tomos (2007, 2009, 2014).

²⁴⁵ Aunque algunos diarios, como el de Kochalka, realizan una entrada de despedida o cierre, la gran parte de los diarios no son conclusivos. Un diario no se termina, se abandona.

presentar una variación tanto en su estructura como en sus formas narrativas. Del mismo modo, aunque mantengan un tema, deberían cumplir con las marcas de inmediatez y continuidad. No se trata del recuento retrospectivo y reorganizado del viaje al modo autobiográfico; aquí el autor tiene que ir registrando los acontecimientos de acuerdo a cómo van ocurriendo, incluso si en ciertos momentos no hay nada importante que relatar. De igual forma, se aleja del registro documental, como veremos en el siguiente apartado, se centra en realizar la crónica de un lugar o de algún evento desde una mirada testimonial, mientras que el diario registra las emociones del viajero de primera mano: lo que importa no es el espacio sino la forma en la que lo experimenta el autor. En este sentido, el autor queda expuesto de una forma íntima; sus pensamientos y sus obsesiones son trasladados al lector sin el filtro de la organización; queda al descubierto todo aquello que sintió de un modo directo, pues al no tener la barrera de la reflexión retrospectiva queda el gesto de la vivencia casi inmediata.

Uno de los ejemplos más sobresalientes de diario de viaje es el antes mencionado *Carnet de voyage*, en el que Thompson registra su periplo por Marruecos, Francia y España. Como buen diario, las entradas están fechadas y registradas de un modo riguroso, esto lo sabemos gracias a las fechas del diario entre el 5 de marzo y el 13 de mayo de 2004, que suceden sin ausencias, dejando clara una continuidad. Esto es habitual cuando se trata de narrar una experiencia que diariamente va cambiando, por lo que no es necesario mantener un formato en la estructura de las entradas. Por este motivo, las entradas son de longitud variable, desde media página hasta seis planchas y las temáticas corresponden a diversos sucesos y eventualidades, de las que hemos distinguido tres. Por un lado, están las que narran las anécdotas cotidianas [Fig. 4.15], que, en ocasiones se hilan, porque los acontecimientos duran dos o tres días y se centran en la relación con editores y amigos, o en el romance con Hillevi. Luego tenemos las entradas que aborda pensamientos o emociones [Fig. 4.14], en las que Thompson deja de lado lo que pasó en el día y describe las sensaciones que experimenta como consecuencia de algo que le ha sucedido. Y por último, están las entradas en las que sólo dibuja viñetas con paisajes [Fig. 4. 16], muy habituales en el diario de viaje, ya que muestran sin ningún tipo de interés narrativo lo que el autor ha visto, como una prueba visual de su paso por ciertos lugares. Estos tres tipos de entradas son bastante recurrentes en los diarios de viaje como *Journal d'Italie* (2010) de David B. o los distintos *Carnets de voyage* (1996-2007) de Dupuy y Berberian, ya que permiten acceder de una forma general a toda la experiencia. A diferencia de un relato retrospectivo o de un documental, el diario de viaje desdobra las perspectivas del autor durante el desplazamiento y nos permite comprender mejor sus sensaciones tal y como se fueron sintiendo. Es probable que la historia cronológica

del viaje no sea clara o la situación del lugar no se explique en detalle, pero la interacción con la intimidad del autor queda resaltada.



Fig. 4.15 (Thompson, 2004: 128)

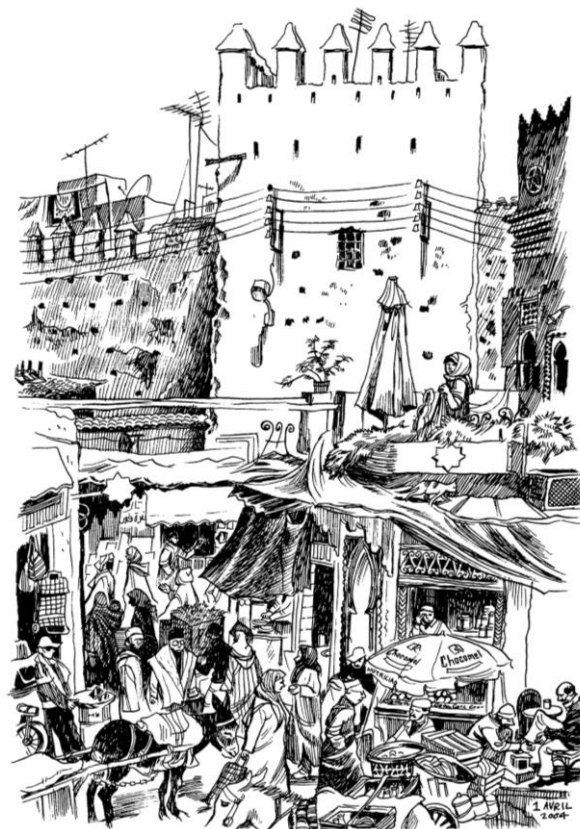


Fig. 4.16 (Thompson, 2004: 95)

Por último, debemos señalar que el diario de viaje plantea siempre una autenticación mucho más estricta y evidente que en los diarios comunes. Esto se debe a que en este tipo de diario los autores tienen que retratar los espacios a los que se trasladan y con ello dibujan lugares conocidos. Si bien la mayoría de las veces la reproducción de los sitios, como en la viñeta antes señalada [4.17], resulta un poco genérica, al autenticarse por su sí misma el registro personal —el autor es quien certifica la referencialidad—, la consideramos como parte de ese lugar aunque no exista nada característico. No obstante, en otras ocasiones, la referencialidad es más clara y podemos ver cómo se reproducen espacio que, incluso sin necesidad de su señalamiento, resultan distinguibles. En *Carnet de Voyage*, por ejemplo, aparecen el MACBA o la Casa Batlló de Barcelona.

Como hemos visto, el diario de Thompson cumple perfectamente con la escritura del diario e ilustra el modo en que los diarios de viaje funcionan. No obstante, hay ejemplos que, a pesar de no aplicar el rigor de Thompson, también pueden considerarse diarios de viaje. Aunque lo ideal es registrar las entradas de esta manera, hay ejemplos en los que el registro

es más espaciado, como en *Diario de Oaxaca: A Sketchbook Journal of Two Years in Mexico* (2009) de Peter Kuper, que, al tener un espectro temporal de dos años, hace que sus entradas sigan un ritmo menos controlado, pero con una marca cronológica.²⁴⁶ De igual forma, en *Conejo de viaje* (2008), Liniers recoge una serie de planchas realizadas durante diversos viajes a modo de recolección de sus experiencias. Como explica en el prólogo el propio autor, las historias que se juntan no estaban pensadas para ser publicadas, sino que eran más bien “una versión alternativa del álbum de fotos” (2008: 4); una manera de guardar memorias de los sucesos que le acontecieron durante el viaje. Para atestiguar esto, en la primera página se muestra una foto de los tres cuadernos de donde supuestamente se han extraído los dibujos. Al no estar pensado como los libros de Kuper o Thompson, como un registro recurrente, algunas historias están fechadas y otras no, pero cada una de ellas tiene como objeto un momento determinado, y eso se nota. Este diario, más que un diario de viaje, es una antología de los distintos diarios que Liniers ha realizado en sus viajes, por lo que el registro de las entradas se lleva a cabo de manera arbitrari. Los contenidos de *Conejo de viaje* son variopintos, tanto en las temáticas como en la forma estructural, porque si bien algunas entradas narran solamente paseos rutinarios por las ciudades, otras cuentan escenas laborales o encuentros con parientes y amigos. De igual forma, la técnica es muy cambiante, de viñetas facturadas en color y detalle como la de “Blaues Wasser”, en la que incluso se hace un retrato de paisaje realista, a otras como “Uruguay”, donde el trazo se acerca al borrador. Esto demuestra que el diario es un terreno muy lúdico, en el que los autores proyectan su imaginación de un modo bastante libre. Al dejarnos ver sus pensamientos y sus experiencias, el autor nos introduce en su intimidad de un modo desordenado, si se quiere caótico, pero del que podemos extraer información de distinta índole. Ya no es sólo su vida de forma cronológica; con el diario accedemos también a su personalidad de un modo más holístico.

4.2.3 Diarios digitales

Una parte importante del auge de los diarios dentro del autocómic se debe a la expansión del cómic digital. Aunque se trata de una condición basada en la materialidad y en el formato, ésta ha tenido un efecto en los contenidos y en la manera en que la factura diarística se lleva a cabo. Las dos características más relevantes que ha aportado el cómic digital al diario son:

²⁴⁶ Peter Kuper, además de este diario, publicó en 1999 *Comics Trips: A Journal of Travels Through Africa and Southeast Asia*, en el que ya utilizaba todo los recursos que hemos descrito.

por un lado, el contacto directo con el público sin necesidad de mediación editorial;²⁴⁷ por el otro, el efecto de inmediatez derivado de la posibilidad de publicar la entrada el mismo día de creación.²⁴⁸

El cómic digital, como mencionamos, ha cobrado una fuerza especial en el autocómic, lo que queda demostrado en el gran número de autocómics que se publicaron como libros y que, en cambio, empezaron o son extensiones de su versión digital. Al no tener que someterse al escrutinio editorial, los autores encuentran una facilidad de exhibición personal más sencilla, por lo que la vergüenza o la prudencia se han desvanecido (Serfaty, 2004: 89). De estos autocómics digitales la mayoría son diarios, debido, en parte, a que para lograr cierta notabilidad tienen que actualizarse con cierta frecuencia. De igual forma, este acceso directo del lector a la entrada crea una sensación de inmediatez que no se logra con la publicación en papel. El lector tiene la posibilidad de leer la entrada el mismo día o la misma semana en que ésta ha tenido lugar, como en *America Elf*, donde se subía diariamente la tira, o *Lucky* (2003) de Gabrielle Bell, que semanalmente se publicaba en línea. En concordancia con esto, el diario digital tiene la posibilidad de prolongarlo por años, como sucede con *American Elf*, *Lucky* o *Museum of Mistakes* (2004) que aún continúan. Esta dilatación genera la sensación de sentirse cerca de la vida del autor porque este comparte cada día un poco de su mundo con el lector.

Sería muy difícil hablar de todos los comics digitales que han optado por la forma del diario. Sin embargo debemos mencionar que, a diferencia de los diarios impresos, los digitales mantienen formatos narrativos frecuentes. Las tiras, o planchas, son del mismo tamaño, incluso a veces tiene siempre el mismo número de viñetas, e incorporan menos elementos abstractos. Es probable que el ejemplo más alejado del realismo sea la personificación como elfo de Kochalka, o la de gallo de Trondheim, que como ya mencionamos en el segundo capítulo, se utilizan como un elemento retórico.²⁴⁹

De la misma manera, la gran mayoría de los diarios digitales se centran en la vida cotidiana de los autores debido a la obligación de crear y actualizar entradas de forma frecuente. Como se ha insistido, los autores de autocómics, encuentran en su vida diaria el

²⁴⁷ Está claro que este fenómeno tiene que ver con un cambio en la producción y la distribución del cómic (Fattor, 2013), que a su vez afecta, en cierta medida, a la relación con la lectura (Benhamou, 2012). Sin embargo, por cuestiones de espacio no ahondaremos en ello.

²⁴⁸ El diario digital como expresión del yo no sólo ha experimentado un auge importante dentro del cómic. Creemos, incluso, que este uso significativo es una respuesta a los blogs como propuesta diarística escrita. Esta revolución en la percepción y en las prácticas del yo en un entorno digital ha sido analizada extensamente por Lejeune (2000), Polleti (2014) y Aupeix (2013).

²⁴⁹ Sobre el uso de Kochalka y su relación con la realidad, véase “Terrors of the Mirror and the Mise en Abyme of Graphic Novel” (2011b) de Michael Chaney.

material necesario para suplir, en muchos casos, la falta de imaginación o la falta de anécdotas extraordinarias. Aunque resultan muy distintos entre sí como *So Far Apart* (2010), en el que Engström y Gan registran su vida de pareja o, el antes mencionado, *Museum of Mistakes*, en el que Wertz va registrando su juventud caótica, permanece el objetivo de proyectar los acontecimientos del día a día. Queda claro que el diario no tiene una intención de contarnos hazañas asombrosas, son sus vidas tal cual las sufren; los diarios digitales son la expresión de la costumbre. El ejemplo más claro de esto es, tal vez, sea *Les Petits riens* de Lewis Trondheim. Bajo este nombre Trondheim ha publicado, de una a tres veces por semana desde 2006, en su sitio de internet, pequeñas planchas en las que se cuentan anécdotas cotidianas, que después han sido recopiladas en siete volúmenes antológicos. Ya desde el título se puede advertir que no existe un proyecto de narrar algo sorprendente; la mayoría de las entradas tratan de Trondheim realizando actividades cotidianas como cenar con sus amigos, ver la televisión, o caminar por ciudades a las que acude de visita. Esta posibilidad de contar lo que pasa cuando no pasa nada, lo infraordinario, diría Perec, acaba por ser una forma de acceder a la personalidad más profunda del individuo. En el relato de los días más comunes, donde no hay lugar para la sorpresa no ocurre, es donde se refugia el individuo.

4.2.4 El diario como autobiografía

Hasta ahora hemos insistido en que el diario trabaja con la incorporación de entradas en cierto tiempo determinado, que intuimos, o se indican, han sido creadas poco después de haber experimentado el autor los acontecimientos. Esto implica una inmediatez, aunque podamos sospechar que en realidad fueron realizado tiempo después como, *365* o *Diario I. Va de nuez*, o, al contrario, tengamos la certeza de su actualidad, como en *Lucky* o en *American Elf*, donde podemos verificar cada nueva entrada en la red. No obstante, en ocasiones, la inmediatez se vuelve menos creíble debido a la espacialidad o a la poca continuidad, y la frontera entre diario y autobiografía se vuelve borrosa.

Al hablar de diario en cómic es necesario mencionar a Fabrice Neaud, que hasta la fecha ha publicado cuatro volúmenes de sus diarios, los cuales abarcan de 1992 a 2002.²⁵⁰ En éstos, la datación está dada por las portadas más que por su presencia en las viñetas. Aunque Neaud plantea las fechas en algunas planchas, su escritura se parece más a la de la

²⁵⁰ *Journal (1) Février 1992 – septembre 1993* (1996), *Journal (2) Septembre 1993 – décembre 1993* (1998), *Journal (3) Décembre 1993 – août 1995* (1999) y *Journal (4) Les Riches Heures* (2002).

autobiografía debido al tiempo que sucede entre las entradas y a la longitud de éstas. Esta datación parece más bien una manera de dividir en capítulos cada libro que de marcar la frecuencia diarística. A pesar de esto, los diarios de Neaud mantienen algunos rasgos, del género como la desconexión entre entradas, así como las variantes estructurales y narrativas. Neaud cambia a veces de recitante heterodiegético a recitante actorizado, y no presenta una narrativa lineal que se organice como relato, por lo que no existe una causalidad entre ninguna de las entradas. Más que otra cosa, nos ofrece una visión general de fragmentos de su vida sentimental y sexual. Son como recuerdos acomodados por fechas que no tienen relación entre sí más que temáticamente, por lo que podríamos ver su diario como unas memorias o una autobiografía fragmentaria. Así, aparentemente, el único elemento que delimita nuestra lectura de estos diarios son los elementos estructurales y la declaración paratextual que nos lleva a codificar el cómic bajo los patrones del diario.

A pesar de que estilísticamente el trabajo de Neaud cumple con los rasgos de una variante de la autobiografía, la insistencia en fechar las entradas y al nombrar el libro como diario expone claramente que la atención que debemos prestarle es de otra índole. Neaud sitúa sus libros en el campo de los diarios, por lo que si continuamos con la idea de que uno de los rasgos principales en el diario es la marca editorial, lo suyos cumplen con esta condición. Aunado a esto, al estar centrados en la vida sentimental de Neaud, su trabajo estaría emparentado con los diarios sentimentales de la época romántica, en la que los autores, en lugar de contar los sucesos del día a día, registraban sus emociones y aspiraciones sentimentales, por lo que el espacio entre las entradas era más extenso. De igual forma, Neaud también siente una fascinación por los paisajes. Como gran parte de los diaristas de viaje, es un observador de la vida cotidiana y siempre plantea los espacios para crear un contexto en su recuerdo. Como vemos, a pesar de que los diarios de Neaud tienen un peso autobiográfico muy marcado por el poco juego que ofrece la situación narrativa (la clara homonimia, por momentos, entre narrador-autor-personaje), la reflexión en la creación de las entradas y la mirada retrospectiva de los sucesos, junto con la declaración de intenciones a propósito del género mantienen los tres volúmenes dentro del marco diarístico.

La obra de Neaud es un caso limítrofe: por su popularidad y extensión resulta singular y muestra perfectamente que los límites entre los tipos de autocómic son insuficientes para describir todas las variantes. Los diarios de Neaud han sido estudiados como diario (cf. Pichet, 2006) de acuerdo a su organización, pero también como autobiografía de acuerdo a su contenido (cf. Miller y Pratt, 2004; Beaty 2009). De cualquier modo, creemos que la obra de Neaud oscila entre ambas formularian la lectura que decidamos hacer tenemos que prestar

mayor o menor atención a las características de cada uno de los tipos en el que lo integremos. La importancia de Neaud para el diario en cómic es haber sido uno de los primeros en manifestar sus posibilidades al menos como proyecto; mostró que dentro del autocómic era posible distanciarse de la tradición autobiográfica y evocar otras relaciones con la narrativa del yo. Mientras que los autobiógrafos pretenden ordenar y especular con el pasado estructurando sus recuerdos con algún motivo, los diaristas plantean relatar su vida como ésta va sucediendo, evitando cualquier tipo de argumentación. El problema para distinguirlos se da cuando, en ocasiones, ambos tipos de autocómic trabajan sobre los mismos temas como la cotidianidad.

Sin embargo, hay una diferencia que los distingue, más allá de que ambos puedan tratar los mismos temas y a veces con el mismo tono. El diario es, casi con seguridad, la variante más íntima de todas ellas. Esto es así porque en gran medida el autor se expone por un largo periodo de tiempo a la mirada del lector. Aquel crece ante su mirada, ya no sólo en la historia de su vida sino en la manera en la que se cuenta. Esto es muy notorio entre la primera y la última tira de Kochalka, pues ya no sólo sabemos de su vida sino que también hemos visto una evolución en la manera de hacer cómics, hemos vivido con él, su matrimonio, la muerte de su madre, el nacimiento de su hijo, entre tantas otras historias. Dentro de la libertad que suscita el diario en el cómic, la capacidad de integrar elementos de la autobiografía se acerca, en forma, al ideal de Lejeune: “La autobiografía y el diario son dos prácticas y dos formas opuestas y complementarias al mismo tiempo: lo ideal sería llegar a combinarlas” (Lejeune, 2010: 8). Porque, por un lado, el diario es un proyecto abierto sobre el que se va acumulando información de muy diversa índole y, por el otro, la autobiografía es un proyecto cerrado, concluido en el desenlace.

4.3 (Auto)cómic documental

El último tipo de autocómic factual que analizaremos es el *cómic documental*. Es probable que junto con el autocómic, este “género” sea una de las formas más utilizadas actualmente (David, 2010: 180) y haya ocupado una parte fundamental de los estudios de cómic en años recientes (Adams, 2008; Woo, 2010; Rossenblatt, 2010; Mickwitz, 2014). Para comenzar este apartado, hemos de mencionar que el uso del término documental en el cómic ha sido discutido y son diversos los nombres que han recibido los cómics que presentan esta forma similar: *comic journalism*, *bd-reportage*, *comic reportage*, periodismo ilustrado, cómic de prensa, periodismo gráfico o *bédé-réalité* (Delporte, 2011). Como vemos, un gran número de

estas formas de designar dicha práctica se encuentra ligado al periodismo. Esto se debe, en parte, a que los autores que han instituido el género dentro del mundo del cómic, como Joe Sacco (Vagnes, 2010: 211) o Davodeau (Le Foulgoc, 2009: 86), han identificado el periodismo como una de sus influencias fundamentales. Sin embargo, consideramos que el uso del término proviene de un sistema editorial que, pese a todo, no alcanza a describir completamente el tipo de cómic que analizaremos en este apartado. Creemos, al igual que Woo (2010), Català (2012) o Mickwitz (2014), que los cómics que han sido encasillados en esta categoría se acercan más al documental cinematográfico que al reportaje periodístico al uso: “This is based on an ideal-typical distinction between the reporting of facts and the communication of experience” (Woo, 2010: 167). El documental está marcado por la idea de un proceso de investigación en el que, como veremos, el autor tiene una presencia determinante ya sea como mero articulador o como partícipe de los hechos. Aunque el término reportaje se utiliza con mayor frecuencia en los estudios del cómic (Williams, 2005; Versaci, 2007; Gardner, 2015) para describir el cómic en el que el autor realiza una investigación sobre algún tema específico, en este apartado mantendremos el término documental debido a las variantes que este aglutina, las cuales que no se limitan al concepto de reportaje, que nos parece reductivo.²⁵¹

Antes de seguir con el análisis, debemos aclarar que, a diferencia de los dos tipos anteriores, este tipo de cómic no es exclusivo del autocómic. Está claro que se encuentra enmarcado dentro de los cómics factuales, pero no todos los cómics de esta categoría tienen la intención de situar al autor como eje central del relato o de ahondar en su intimidad. Primero analizaremos someramente lo que entendemos por documental, luego veremos cómo éste se elabora y cuáles son sus características; por último, veremos cómo se inserta dentro de los tipos de autocómic.

Primero de todo, debemos situar el debate en el ámbito de otro medio: el cine documental. Éste ha experimentado en los últimos años una expansión creativa y teórica substancial, lo que ha producido una intensa discusión en lo que se refiere a su naturaleza, en especial las formas en las que puede o no ser un documento factual. Por un lado, se ha discutido el modo en que aspira a registrar los eventos tal y como suceden; y, por el otro, se ha abierto la posibilidad de asumir la subjetividad como parte del proceso creativo. Sería muy ambicioso por nuestra parte tratar de debatir estas ideas dentro de esta tesis, ya que nos encontraríamos con reticencias similares a las que hemos planteado sobre la representación

²⁵¹ Ya que muchos de los estudios que utilizamos en este capítulo utilizan los términos antes mencionados, cuando sean citados deben de entender como sinónimos de *cómic documental*.

de lo factual en el cómic. Sin embargo, trataremos brevemente de situar un punto de partida que nos permita relacionar el cine documental con el cómic a través, más que nada, de elementos de organización y de la forma que ambas emplean para registrar la realidad.

Elaborar una definición estructural del documental es una tarea que nos llevaría mucho tiempo y que no resulta pertinente para esta investigación.²⁵² Así, pues, consideraremos como documental a todas aquellas obras que poseen una intención de capturar el mundo tal cual es a través de la indagación de una temática o de un evento determinado, aunque para ello se pueda seguir derroteros muy distintos:

Documentary as a concept or practice occupies no fixed territory. It mobilizes no finite inventory of techniques, addresses no set number of issues, and adopts no completely known taxonomy of forms, styles, or modes. The term documentary must itself be constructed in much the same manner as the world we know and share. Documentary film practice is the site of contestation and change. Of greater importance than the ontological finality of a definition – how well it captures the “thingness” of the documentary – is the purpose to which a definition is put and the facility with which it locates and addresses important questions, those that remain unsettled from the past and those posed by the present (Nichols, 1991: 12).

Para Nichols, la definición del documental es poco relevante más allá de otorgar un panorama general en el cual tengan cabida todas las formas en las que se representa la realidad a través del cine. Por ello prefiere observarlo como una serie de prácticas fílmicas que ha delimitado en seis modos: *poético*, *expositivo*, *de observación*, *participativo*, *reflexivo* y *performativo*. Estos modos han surgido en periodos determinados de la historia del cine marcados por los avances técnicos y estéticos, por lo que algunos han dejado de realizarse con la fecundidad con la que lo hacían en un inicio, aunque la categoría sigue siendo vigente. Como veremos más adelante, estos tipos se adaptan al cómic y explican, en gran medida, un comportamiento similar en la creación del cómic documental.

A pesar de que, a diferencia del cómic, el cine sí tiene la posibilidad de registrar imágenes miméticas²⁵³ grabadas directamente de los eventos o personas, debemos considerar que el documental es también una construcción que “intervenes in that reality separating out the to-be-recorded from the seen and thus structuring an included scene and an excluded

²⁵² A pesar de ello, tendremos en cuenta estas discusiones que tienen un calado muy profundo dentro del ámbito cinematográfico para ver cómo se configuran en el cómic. Aunque no entraremos en detalle en el cine documental, hemos seguido investigaciones como las de Alice Lebow (2012), Tomothy Corrigan (2013) o Scott MacDonald (2013), que podrían ser relevantes y de gran interés en otro tipo de análisis, especialmente si se quiere ir más en profundidad en alguna de las modalidades que veremos a continuación. En este apartado nuestra intención es ofrecer una perspectiva sencilla de la práctica documental para luego observar en detalle cómo se inscribe en el autocómic.

²⁵³ De nueva cuenta podemos argüir como Bazin (1967) que incluso la imagen fotográfica y cinematográfica no son miméticas; sin embargo, para nuestra investigación consideraremos que ambos medios son, al menos, miméticos en contraste con el cómic.

reality” (Cowie, 1997: 55). Es un acomodo del material registrado de la realidad y, por consiguiente, está condicionado por una estructura que altera la realidad y que se organiza para construir el relato que el autor desea. Con ello, todo documental implica inevitablemente una subjetividad expresada en la construcción y en las decisiones tomadas al momento de registrar y de editar; en

how scenes begin and end, their length and other factors that impact on the viewer’s experience, such as atmosphere and sound. Although film-makers clearly can, and do, respond to events as they unfold, and do not adhere rigidly to a pre-written script, this is a reminder that contrary to the effects of documentary, the reality supposedly “captured” has already been constructed, at least partly, in advance. (Mickwitz, 2014: 31)

Aunque esta construcción evidencia la presencia de un realizador y de una mirada particular del mundo, en el interior de todo documental persiste la voluntad de trasladar un fragmento de la realidad, por lo que no deja de ser un texto referencial en ningún momento. El documental articula dicha referencialidad y su veracidad sigue siendo consciente de que se trata de una representación, de que los elementos que puede registrar ocupan el lugar de los reales. Al asumir la noción de que es factible construir un espacio referencial más allá de la representación mimética, podemos considerar que todo medio capaz de representar la realidad (por ejemplo, el cómic) es proclive a establecer una narración documental. De este modo, podemos considerar como documental todos los relatos que tiene la intención de mostrar la realidad: “a work or text which implicitly claims to truthfully represent the world, whether is to accurately represent events or issues to assert the subject of the work are ‘real people’” (Beattie, 2004).

Con esto, el documental se distingue por certificar que lo que muestra es lo que verdaderamente ocurrió, esto es, se presenta como un texto que pretende contar una realidad. Para ello, al igual que sucede con la autobiografía, despliega una serie de elementos, a través de la referencialidad discursiva, que le otorgan un estatus de veracidad. El documental tiene que confirmar que lo que cuenta tuvo realmente lugar, ya sea exhibiendo su proceso de factura u otorgando al espectador los recursos suficientes para reconocer los hechos como fehacientes. De cualquier forma, parte de esta certificación proviene de un acuerdo con el espectador, similar al pacto de lectura, (Bruzzi, 2006: 63): en efecto, una especie de acuerdo que podríamos emparentar con el pacto referencial que integra este tipo de relatos, en una primera instancia, en los enunciados factuales.

4.3.1 Constitución del cómic documental

Partimos de la idea de que el documental no se define por sus elementos tecnológicos sino más bien por su relación con la realidad; es decir, por la manera en la que el autor se sitúa como testigo y enunciador de un suceso, o de una serie de eventos, que tuvieron lugar en realidad y los cuales, a su consideración, tienen que ser expresados. De este modo, “it becomes plausible to consider the theoretical possibility of documentary comics” (Mickwitz, 2014: 42). Así, consideramos que el documental es un acercamiento que trata de hacer evidente que lo mostrado, los eventos y las personas representadas no son producto de la imaginación, sino representaciones de una experiencia social y cultural, es decir, de una experiencia vivida. Como ya mencionábamos al principio de este epígrafe, no todo el cómic documental es un autocómico, ya que podemos hallar ejemplos en los que autor no tiene una representación gráfica, impidiendo así que se establezca como eje discursivo y, en consecuencia, que podamos considerarlo como autocómico. Pero para entender cómo se manifiesta el autor dentro de esta forma de creación tenemos que ver primero cómo se constituye un cómic documental de acuerdo con los modos de Nichols, según los cuales el autor se hace presente de distintas maneras y con un nivel distinto de intrusión personal. Nuestra aplicación de estos parámetros, como se verá a continuación, responde a una necesidad de limitar con precisión los tipos de cómic documental, para así poder observar en cuáles y cómo éstos se conforman en el autocómico.

Recordemos que en el primer capítulo dijimos que las historias verídicas han estado presentes en el cómic desde sus inicios. Por consiguiente, no es raro hallar muestras que detallan la vida de personas célebres o de eventos relevantes. Por ejemplo *Real Fact Comics*, publicado en 1949, ya dedicaba una buena parte de sus páginas a contar la vida de gente real como Louis Braille o Franklin D. Roosevelt. Igualmente, a lo largo de historia del cómic podemos encontrar biografías como *Kafka* (Crumb, 2004), *Kiki de Montparnasse* (Bocquet, 2007) o *Che: A Graphic Biography* (Rodríguez, 2008), o narraciones de sucesos importantes como *Auschwitz* (Crocì, 2000) o *March* (Lewis, 2013). Incluso, como ha mostrado Witek (1989), algunos de estos cómics pueden ser considerados como documentos históricos útiles para la educación. A pesar de este panorama de los cómics con aspiraciones factuales, el cómic documental, tal cual lo entendemos,²⁵⁴ no experimenta un auge importante sino hasta

²⁵⁴ Como bien apunta Argod (2014), hay elementos del cómic documental en el siglo XIX en dibujantes que ilustraban reportajes, o que narraban en estampas algún evento de relevancia. Aunque consideramos que estos

la última década del siglo pasado. Aunque existen algunos precedentes importantes como los reportajes de Cabu o Wolinski en los sesenta (David, 2010: 182), su exposición se debe en gran medida al éxito de *Palestina* de Joe Sacco en 1992. A partir de entonces, muchos autores han visto en este medio la posibilidad de narrar todo tipo anécdotas de la vida real desde una perspectiva documental. Incluso se han publicado revistas exclusivamente dedicadas al género como la desaparecida *La Lunette* (2003-2006) o *La Revue dessinée*.²⁵⁵

Habría que recordar, como ya mencionábamos en el capítulo anterior, que no todos los cómics basados en hechos históricos o en acontecimientos tomados de la realidad son factuales. Existe una variante denominada *ficción histórica*, en la que los autores llevan a cabo una documentación exhaustiva para insertar un relato de ficción en un espacio y un tiempo verosímiles; son ficciones enmarcadas en un realismo conceptual que juega con los límites de la referencialidad. Algunos de estos cómics evidencian su ficcionalidad mediante la alteración de los eventos como en *300*, donde en diversas ocasiones se ha señalado que existen errores históricos (Basu *et al.*, 2007; Kovacs, 2013), o *Heroes* (2001), donde introducen elementos inverosímiles como la presencia de superhéroes entre las ruinas de las Torres Gemelas. Pero existen otros ejemplos como *C'était la guerre des tranchées* (1993) de René Tardi o *A.D.: New Orleans After the Deluge* (2010) de Josh Neufeld, cuya exhaustiva documentación impide delimitar el tipo de relato, por lo que es necesario algún otro tipo de aclaración sobre su estatuto de ficción a través de los paratextos. Del mismo modo, no todos los cómics que refieren un suceso histórico, por más pormenorizado y documentado que éste esté, son necesariamente cómics documentales; especialmente aquellos que narran eventos antiguos donde el testimonio es imposible, por lo que la idea de registro documental se torna inoperante.

Pensamos en testimonio como aquello que es contado por alguien que ha experimentado o ha sido testigo de unos hechos. Se trata de una voz que permite ver el acto como algo que ha sido observado por alguien, que puede dar fe de los acontecimientos y que puede transmitir al autor la información de primera instancia. Este testimonio también puede ser la visión del autor como testigo mismo de los acontecimientos. A partir de esta noción podemos apuntar que el cómic documental apela a tres características principales: 1) poseer una enunciación factual, 2) manifestarse como el resultado de una investigación y 3) acotarse

cómics y narrativas gráficas tienen una influencia importante en el cómic documental, no nos parece pertinente realizar un trazado histórico tan profuso.

²⁵⁵ En estas revistas se denomina reportaje a lo que nosotros llamamos documentales. En este sentido volvemos a mencionar que en esta tesis pueden ser utilizados como sinónimos. Nuestra aplicación del término documental responde, como se mencionó al principio, a una voluntad de ser inclusivo y porque éste nos permite expandir las formas de narrar la experiencia desde distintas perspectivas.

a un tema, evento o una persona (distinta al autor). Por lo tanto, podríamos definir brevemente el cómic documental como el registro de una investigación en cómic que informa de un suceso específico de la realidad. Por investigación nos referimos a la observación y escudriñamiento de un tema, ya sea que se realice a través del registro de testimonios por medio de entrevistas, por medio de la observación de un evento por el propio autor o por medio de la documentación tradicional.²⁵⁶

Como los dos tipos anteriores de autocómic que integran este capítulo, el cómic documental presenta una enunciación factual en la que la autenticación se vuelve indispensable para certificar la referencialidad así como su veracidad. El primer elemento de ésta es el pacto referencial que en el documental se declara, por lo general, a través de los paratextos, cuando en los títulos y subtítulos se puede apreciar el tipo de enunciación que se propone. Repitiendo un poco lo visto en el capítulo anterior, es factible que títulos y subtítulos como *Reportajes* (Sacco, 2012), *Campagne présidentielle; 200 jours dans les pas de François Hollande* (Sapin, 2012) o *Afghanistan, récits de guerre* (Xavier, 2011), tengan una intención de enunciación factual. El contexto editorial también desempeña un papel importante especialmente cuando no se trata de libros de cómic en los que el título o alguna marca los identifica como proyectos en los que queda asentado que se trata de un texto referencial. Nos referimos a los documentales, casi siempre breves, que pueden ser identificados si se publican en periódicos o revistas afines a este tipo de cómics, como son periódicos o revistas especializadas. Un ejemplo de ello es el número especial de *Le Monde Diplomatique en bande dessinée* (2010), incluye otras, cuyos títulos no son explícitos, pero que, sin embargo, llevan una factualidad implícita por el mero hecho de incluirse en dichos periódicos o revistas.²⁵⁷ Esto sucede de forma similar en la *Revue Dessinée*, cuyo subtítulo, “enquêtes, reportages et documentaires en bande dessinée”, aclara su contenido.

El segundo elemento para la autenticación reside en la documentación. De la misma manera que la autobiografía, el cómic documental necesita ir ratificando su autenticidad a través de la incorporación de elementos que ayuden a corroborar que se trata, en efecto, de un texto verídico. La gran parte de los cómics documentales utiliza una densidad referencial para establecer un marco de veracidad sobre el cual se elabora todo el relato. En consecuencia, es indispensable para poder hacer un documental fehaciente que esta documentación sea clara y

²⁵⁶ Debido a que las características son bastante generales, el cómic documental se presenta en muy diversos formatos que van desde el libro de cómics (*Footnotes in Gaza*) pasando por el *comic book* (*American Splendor: Unsung Hero* [2003]), e incluso pequeñas historias en revistas o periódicos, como las que aparecen en las revistas donde hay cómics que son apenas de una plancha.

²⁵⁷ En este número no todos los cómics son documentales, pero sí son factuales; la distinción entre unos y otros se lleva a cabo por medio de la lectura en la que se nota la estructura documental.

que no sea sospechosa. Los autores introducen con frecuencia datos específicos de la persona o del lugar que están documentando, como vimos con respecto a *Rural!* (2001) de Davodeau o *Footnotes in Gaza* (2009), en la que Sacco aporta datos históricos en los cartuchos que complementan los testimonios que va recolectando (Orselli y Sohet, 2005). El cómic documental utiliza también otra serie de artefactos que encuadran el relato en un contexto específico reconocible de forma sencilla y que confieren un registro de veracidad; para ello “certains détails visuels, tels les illustrations photographiques, les notes de bas de page ou les éléments d’infographie, jouent un rôle non négligeable pour orienter la lecture vers un régime factuel” (Bourdieu, 2012). Muchos de los documentalistas afirman el lugar como una forma de atestiguar la referencialidad; para ello, incorporan mapas, o elementos de señalación como el nombre de los sitios que se combinan con vistas panorámicas de los lugares para reconstruir un espacio visual que, aunque puede ser desconocido, como sucede en muchos de los documentales de viaje, se conforma como unitario y nos invita a considerarlos como verídicos.

La introducción de lugares relevantes es indispensable en el cómic documental, como vimos en *Maus* (1991) cuando se mencionan los campos de concentración y se establece todo un contexto visual que evoca imágenes verídicas; esto sucede también en *Los surcos del azar*²⁵⁸ (2013) cuando se habla de París. En estas dos planchas vemos [Fig. 4.17] cómo operan los distintos elementos que dan veracidad al relato. Esta plancha es parte de la escena en la que Ruiz le cuenta a Roca cómo ayudó a liberar París. En la primera podemos ver cómo el recitante (correspondiente a Ruiz) menciona en las dos primeras viñetas, desde París a los Campos Elíseos, al general De Gaulle y una serie de nombres igualmente verificables. Para atestiguar que se trata de una reconstrucción de la realidad en el dibujo, se muestran tanto a De Gaulle como el Arco del Triunfo que, como sabemos, se encuentra en los Campos Elíseos. No creemos necesario volver a describir las diferentes maneras en las que el cómic puede autenticarse, sólo queremos insistir que en el cómic documental la configuración de la referencialidad resulta inevitable. Incluso en los cómics documentales que no tienen la extensión de un libro se produce dicha autenticación.²⁵⁹

²⁵⁸ Recordemos que el cómic de Roca versa sobre un combatiente republicano, Miguel Ruiz, y su periplo por África y Europa durante su exilio, consecuencia de la victoria fascista en España.

²⁵⁹ En este cómic todo lo contado por Ruiz está elaborado de tal manera que lo consideramos cierto. Roca se encarga de que no quede espacio para la duda mediante una autenticación en todos los aspectos; incluso en la historia paralela en la que se narra su relación con Ruiz, los espacios donde se llevan a cabo las entrevistas se reproducen con el propósito de hacerlos ciertos. Por ejemplo, se da nombre a todos los personajes y a todos los lugares, del mismo modo que se mantiene la unidad estética.

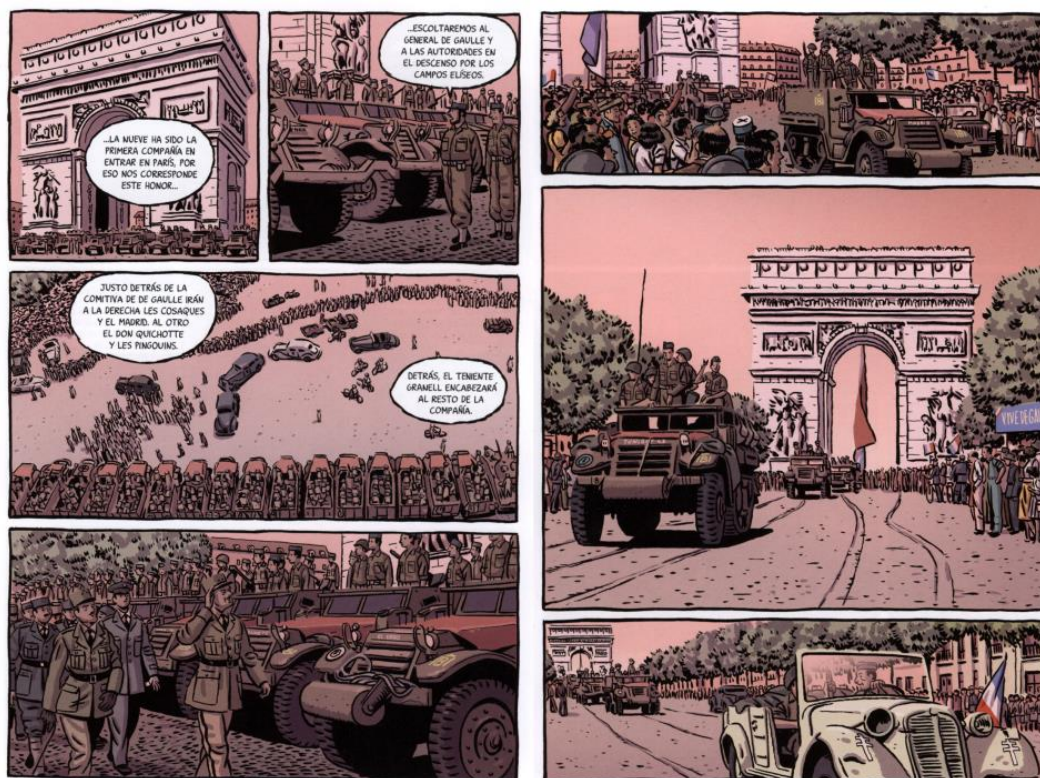


Fig. 4.17 (Roca, 2013: 284-285)

Ya que mencionamos *Los surcos del azar*, consideramos apropiado decir que al igual que en la autobiografía, la presencia del autor en el interior del cómic, como ya sabemos, apoya el pacto referencial y, con ello, de la autenticación. Para establecer esta relación, el cómic documental ha dado preferencia a las situaciones narrativas extra-heterodiegético recitantes y a las extra-homodiegético actorizadas (y recitantes). La primera es la que habitualmente encontramos en los documentales que pretenden ser más objetivos, como *Un homme est mort* (Kris y Davodeau, 2006) o *Le Procès Colonna* (Tignous y Paganel, 2008). Sin embargo, en los documentales que recurren a esta situación narrativa no podemos realizar la coincidencia entre autor y personaje, con lo que se hace evidente que los autores pretenden mostrar una neutralidad más clara. Al no estar dentro del cómic, aparecen más bien como testigos silentes que no expresan su opinión casi de ninguna manera, incluso llevando el estilo a una homogeneidad en la que apenas se pueden identificar aristas dramáticas que revelan algún tipo de opinión o punto de vista. Si bien entendemos que ya el propio dibujo es una forma perceptiva de la realidad, al mantenerlo homogéneo y no crear ningún elemento que lo rompa, como puede ser un efecto caricaturesco o una metáfora visual, la imagen se vuelve también neutral.

Por el contrario, cuando se tiene un narrador extra-homodiegético, tanto actorizado como recitante, el autor puede distinguirse con facilidad, permitiendo afirmar un poco más el

pacto referencial, pero sobre todo deja claro que lo que estamos leyendo está filtrado por su mirada. Esta situación narrativa funciona como una suerte de aceptación de que cualquier reconstrucción de los eventos o de los sucesos que se relatan es subjetiva, que por más verídicos que éstos sean siempre existirá una puesta en escena, puesta en página, que los dota de un significado determinado o de algún efecto emocional específico. Del mismo modo, gran parte de los documentales que utilizan esta forma presentan un cambio de narrador para introducir el relato de las personas que entrevistan. Dejan hablar a los personajes, que se convierten, a su vez, en narradores intra-homodiegéticos recitantes. El ejemplo más conocido es *Maus*, en el que Spiegelman entrevista al padre y todo lo que cuenta éste se introduce como una narración intradiegética. Esto sucede también en *Los surcos del azar*, donde gran parte del cómic es la narración de Miguel Ruiz. Otro ejemplo serían los diferentes narradores internos que se presentan en *Footnotes in Gaza*, y en casi toda la obra documental de Sacco, cada éste vez que hace una entrevista.

Es en estos documentales en lo que se encuentra el autocómic, porque en la gran mayoría de ellos el autor se establece como eje del discurso, y lo podemos ver hacer las entrevistas o ir a los lugares que documenta. Al reconstruir lo investigado, a través de las entrevistas o la información recogida, se da forma a una memoria histórica colectiva en la cual se expresa una opinión muy clara a propósito de los sucesos referidos. En *Los surcos del azar*, Roca construye su documental a partir de los recuerdos de Ruiz como soldado, pero también se centra en la anécdota de relación romántica de aquél con Estrella, la cual, a pesar de no ser central en la obra, resulta una de las partes más emotivas del relato, dando unión al documental. *Los surcos del azar* sin la historia de cómo Ruiz conoció a Estrella, cómo se encontraron y la posterior muerte de ella en un accidente de tráfico, sería apenas legible; pero esta historia articula un conmovedor proceso experimentado por el personaje, lo que confiere mayor profundidad al relato. De igual forma, el proceso de descubrir las emociones de Ruiz más allá de las anécdotas bélicas permite a Roca entablar una relación de amistad con él, su objeto documental. Se establece así vínculo en el que el autor forma parte de la historia de un modo íntimo, a través del cual que se muestra una parte de su propia personalidad. Roca, en este sentido, es hábil al situar dos líneas argumentales distinguibles por medio del color (en la historia de Ruiz) y del blanco y negro (en la suya como investigador). En la primera, su participación en el relato es mínima, pero en la segunda su persona se vuelve por momentos el centro de la narración: leemos las emociones que Roca siente al enfrentarse a la historia de Ruiz, lo que confirma la construcción de este documental como un autocómic.

Al ser una característica esencial del documental, el proceso de investigación debe exhibirse. La vía más evidente para ostentar dicho proceso de elaboración es mostrar que se ha ido al lugar, que se han realizado las entrevistas o incluso se ha indagado en los sucesos a través del análisis de otros textos. Es cierto que no es forzoso que el propio trabajo, como sucede en *Maus* y en *Los surcos del azar*, constituya una historia paralela (más adelante veremos cómo esto hace operante el modo participativo en el que el autocómico encuentra un reducto relevante), basta con que se demuestre que se ha llevado a cabo, ya sea por medios textuales o por medios paratextuales. El grado de participación del autor condiciona el tipo de documental y la suya puede ser una presencia permanente como sucede en *Footnotes in Gaza*, de Joe Sacco, o como en *American Splendor: Unsung Hero*, de Pekar, cómics que ilustran que es suficiente con presentarse apenas un momento para certificar la investigación. En este último, Pekar aparece esporádicamente²⁶⁰ para manifestar que lo que se cuenta es su interpretación de lo que Robert McNeill le contó en un entrevista sobre su experiencia en la Guerra de Vietnam; es decir que la transcripción y la articulación –la edición, si se quiere– de la historia pertenece al propio Pekar.²⁶¹ En este caso, el autor funciona únicamente como escucha y cómo manipulador de la información, siendo mínimo su grado de intromisión en el texto, pues aparece sólo para confirmar que se trata de una investigación y que es él quien la ha realizado.

Aunque la exhibición del proceso de creación es el método más común para atestiguar la investigación, en los casos donde el autor no se manifiesta como personaje es un poco más complejo distinguir. Por un lado, puede ocurrir a través del recitante, en el caso de ser éste un narrador extra-homodiegético, como en “Una mirada a Hebron” [Fig. 2.13], de Joe Sacco, donde, al usar la primera persona, provoca una sensación testimonial que certifica que, al menos el narrador, estuvo en el sitio del que se habla. También puede ocurrir de modo visual, es decir, mostrando el proceso de registro del testimonio, de las entrevistas, por medio de viñetas subjetivas o de la interlocución con el testigo–esto sucede principalmente en documentales con narrador fundamental–. Por último, podemos hablar de comprobación de la investigación por medio, una vez más, de los paratextos, que igual que sucede con la certificación de enunciación, permite categorizarlos ya sea a través de los títulos o por su contexto. En ocasiones, los paratextos son explícitos, como en *Un homme est mort*, en el que, como ya hemos dicho, se muestra en el postfacio cómo la obra se realizó a partir de una

²⁶⁰ Cinco ocasiones en los tres *comic books* que conforman la serie.

²⁶¹ Como sucede en *The Quitter*, en este cómic hay dos narradores que marcan la presencia de Pekar: el primero es un narrador fundamental, y el segundo es un narrador intra-heterodiegético recitante que narra la vida de su entrevistado. No es McNeill el narrador, es la reescritura que está haciendo Pekar en la diégesis.

entrevista y de la investigación de archivo. A pesar de que, al comprobar la investigación, se marca la autoría del cómic, al hacerlo sólo paratextualmente se crea una distancia con el autor que evita el autocómic, ya que no existe ningún tipo de relación textual con el documental. La mayoría de los documentales que recurren a mostrar su investigación de forma paratextual, pretende generar un relato neutral en el que la voz y, por consiguiente, la presencia del autor quedan omitidas. En *Un homme est mort*, Davodeau, acostumbrado a presentarse y a mostrar cómo le afectan las historias que reporta, permanece apartado y logra no expresar sus opiniones sobre los acontecimientos.²⁶²

Todos los cómics documentales son proclives a un determinado grado de subjetividad o de intimidad. Cada texto es producto a partir de una experiencia personal, y en el caso de los documentales está claro que se trata de una investigación realizada por alguien. Aun así, dicha subjetividad no implica una relación de intimidad o una presencia explícita del autor; por lo tanto, es importante recalcar que no todos los cómics documentales pertenecen a la categoría del autocómic. Por ello, aunque analizaremos todos los modos a grandes rasgos, sólo nos detendremos en los que son relevantes para la comprensión del autocómic. Para que consideremos un cómic documental como un autocómic retomaremos el concepto que anunciamos en el primer capítulo: el autor tiene una representación visual y es el eje de discurso. Esto permitirá que exista una mirada personal e íntima que hable aunque sea mínimamente del autor. La presencia de éste en el cómic implica simultáneamente la presencia de un yo-gráfico. En la voluntad del autor por hacerlo disperso o conciso se revela el grado de intimidad o de afección que tiene el relato; por ejemplo, en los cómics de Joe Sacco y Guy Delisle, su presencia, casi permanente, hace que el yo-gráfico sea conciso y con ello sus documentales se vuelvan más personales, en oposición a *American Splendor: Unsung Hero*, en el que el autor sólo aparece en contadas viñetas para afirmarse como eje discursivo.

4.3.2 Modos del (auto)cómic documental

A pesar de que los documentales cinematográficos han sido clasificados de varias maneras de acuerdo con sus elementos técnicos y estéticos (cf. Barnouw, 1993; Corner, 1996), y que podrían ser útiles para clasificar el cómic, nos parece más adecuado usar la categoría de Nichols que mencionamos más arriba. Antes de comenzar a describir cada uno de estos

²⁶² Podemos pensar también que la construcción del relato consiste, en sí misma, en una opinión y, aunque estamos de acuerdo con esta noción, en esta tesis analizamos la forma en la que el autor se hace visible y transparente en dicha relación. De igual forma, en *Un homme est mort*, al estar escrito junto a Kris, es probable que se haya buscado mostrar una neutralidad entre ambos autores.

modos, debemos aclarar que sólo cinco de los seis resultan funcionales en el cómic (el único modo que no es posible transponer al medio es el reflexivo). También cabe mencionar que algunos modos son menos usuales que otros, pero creemos necesario apuntarlos para mostrar las distintas formas que tienen lugar y, así clarificar, la manera en cómo algunas se aproximan al autocómico más que otras.

a) Poético

El modo poético del documental está emparentado con el arte modernista, el *avant-garde* y el cine experimental. Se basa en el concepto de tomar imágenes de la realidad y convertirlas en una unitaria pieza organizada que evoque algún tipo de emoción. El documental poético no pretende contar una anécdota o un evento determinado: “The poetic mode sacrifices the conventions of continuity editing and the sense of a very specific location in time and place that follows from it to explore associations and patterns that involve temporal rhythms and spatial juxtapositions” (Nichols, 2001: 116). Este modo persigue intensificar significados más que narrar eventos. Se construye con imágenes que pretenden establecer un efecto más que una lógica, por ello las éstas confeccionan la cinta pero “the rhetorical element remains underdeveloped” (Nichols, 2001: 113). El documentalista toma los fragmentos que ha filmado de tal forma que expresen una emoción y, en muchas ocasiones, no pretende crear una narración convencional.²⁶³ Así, el cómic documental poético se elabora a base de imágenes tomadas de la realidad y organizadas de tal modo que buscan transmitir una emoción determinada. Para distinguir si estas imágenes son factuales o no se tiene que acudir a un trabajo de documentación ajustada; por ejemplo, el uso de lugares conocidos u objetos de fácil reconocimiento que exhiban su veracidad, como pueden ser recortes de periódicos, fotografías o imágenes reconocibles de la realidad.

A pesar de que el límite de esta modalidad (incluso por su nombre) con el cómic abstracto es impreciso, hemos encontrado algunos ejemplos. Bajo este modo encontramos trabajos como los de Arranz en *Madriz*, donde se retrata la vida cotidiana de la Movida de un modo poético de la Movida, o *Les Tramways de Sarajevo* (2005) de Jacques Ferrandez, en el que se retrata los trenes de la capital bosnia. Ambos cómics recuerdan al documental *La Vallée close* (Rousseau, 1993), en el que sólo vemos una serie de paisajes en planos fijos que pretenden capturar la condición de un valle en Francia. Los dos, en sus respectivos medios,

²⁶³ En el cine algunos ejemplos son *Pacific 231* (Mitry, 1949), donde se ven imágenes de trenes que construyen una oda a la industria, o *Magueyes* (Gámez, 1962), en el que a partir de una serie de tomas de los campos de magueyes se compone una reflexión sobre la campaña mexicana.

exploran visualmente la geografía, recuperan imágenes del mundo y lo organizan para transcribir una determinada percepción de los espacios.

La idea de evocar a través de imágenes reales conduce en muchos casos a narraciones abstractas. Si bien las imágenes que se proyectan tienen que ser referenciales para poder ser entendidas como verídicas, en su tejido se llega a producir una desconexión con la lógica. Es decir, la abstracción de este modo no reside en la imagen sino en el tejido. Por ejemplo en *A Softer World* (2003-2015), los autores toman imágenes fotográficas y realizan composiciones en cómic para expresar determinadas meditaciones o ciertas ideas irónicas. En esta tira podemos ver cómo opera esta fórmula [Fig. 4.18]. La presencia de la fotografía real es una marca de factualidad, sin embargo, el narrador recitante tiene una intención más simbólica, pues evoca la nostalgia del recuerdo materno. En este sentido, si consideramos que el recitante en primera persona corresponde al autor y que la foto puede ser una representación del narrador, es posible pensar que se trata de una evocación personal que nos puede llevar a cuestionar los límites del documental con respecto a la autobiografía. Por el contrario, si creemos que ambas instancias son independientes, es posible concluir que se trata de la construcción simbólica de una emoción a través de la imagen real.



Fig. 4.18 (Home y Comeau, 2008)

El documental poético, al usar principalmente imágenes aleatorias tomadas de la realidad, se organiza principalmente por medio de un narrador fundamental o extra-heterodiegético recitante, por lo que la presencia del autor es mínima. No obstante, podemos encontrar algunas huellas de él más evidentes que en el ejemplo anterior. En “Recuerdos de México”, de Tomas Ott, incluido en el libro *L'Association au Mexique* (2000), en el que diversos autores de la editorial L'Association viajan a México, podría ser un intento de abordar dicho modo. La historia de apenas quince páginas plantea una serie de imágenes sin texto, es decir un narrador fundamental que muestra escenas que representan dicho país.

Usando un estilo similar al del grabado, confiere a las viñetas un tono realista que complementa con el uso de figuras del imaginario popular, que un lector versado en México consideraría como tomadas de la realidad. Para considerarlas de este modo tenemos que tener en cuenta que el cómic se encuentra dentro de un libro resultado del viaje real que realizaron Ott y otros dibujantes a diferente lugares de México.

En este mismo sentido es complejo considerarlo como un autocómico, ya que presenta un narrador fundamental y no tenemos una forma textual de relacionarlo con el autor. Aunado a esto, en el cómic aparece otro narrador fundamental en la segunda plancha [Fig. 4.19]. El cambio lo percibimos porque vemos a un autor que dibujando derrama unas gotas de sangre sobre los dibujos que comienzan en la página siguiente con la imagen del México rural, y que continúan en una serie de estampas de tópicos populares mexicanos: luchadores, violencia y tradiciones con la muerte (aparece una Santa Muerte).

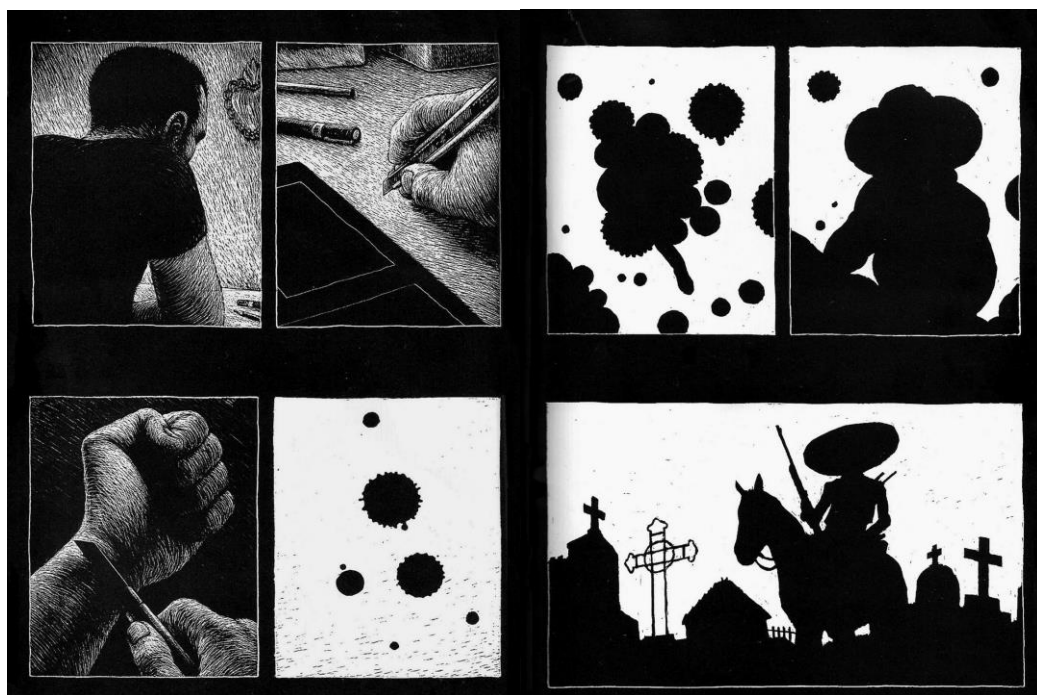


Fig. 4.19 (Ott, 2000: 12-13)

De nueva cuenta, por estar inserto en una antología de textos factuales, interpretamos que el personaje que dibuja es Ott, pero no tenemos la certeza de que esto sea así. Aquí podemos dejar un poco a lado la sospecha y aceptar la relación sin comprobación. Si consideramos que se trata de Ott, entonces se abre un vínculo personal ya a partir del título. A pesar de ser imágenes que consideramos verídicas, éstas articulan las memorias del autor en un proceso intimista. De cualquier forma, en este trabajo se sacrifica lo narrativo por un ritmo

determinado y la evocación de un ambiente, en este caso el México caótico que se encuentra en una zona liminar entre lo verídico, lo ficcional y lo abstracto; así como entre el documental, la poesía y las memorias.

b) Expositivo

El documental expositivo es uno de los más habituales dentro del cómic documental y engloba todos aquellos que se presentan como reportajes. Este modo es el más prominente y puede ligarse “to current documentary texts through a shared issue-based format and a narrative structure that follows the intention to present a case” (Mickwitz, 2014: 29). Considerando esta relación con los conceptos del periodismo, en el modo expositivo los documentales intentan relatar los hechos desde una perspectiva lo más neutral posible. Por esta razón, la presencia del autor es escasa y, en general, se expresa mediante un narrador extra-heterodiegético recitante. El modo expositivo reúne los hechos históricos y los organiza de forma retórica y argumentativa, lo cual crea una relación con el método científico en la idea de que se presentan los hechos de modo sistemático para explicar una situación dada (Roscoe y Hight, 2001: 11). Incluso si se recurre a imágenes de otros medios o documentos que denotan una investigación de archivo, no todo está representado directamente a partir de la interpretación del autor. El documental expositivo pone el acento de su lógica en el recitante que explica los hechos, convirtiéndose las imágenes en el apoyo del argumento que pretende ofrecer una visión del mundo y estructurar el argumento. En los documentales expositivos, el narrador recitante que adopta “either a voice-of-God commentary (the speaker is heard but never seen)” (Nichols, 2001: 105), se posiciona como organizador del relato y del sentido que cobra éste. A través de la presencia omnipresente de la voz éste “emphasizes the impression of objectivity and well-supported argument” (Nichols 2001: 107). Este narrador dota de sentidos a las imágenes, sin él la lógica recaería en el narrador mostrador, que usualmente no tiene los recursos narrativos para justificar la investigación: “The commentary, in fact, represents the perspective or argument of the film. We take our cue from the commentary and understand the images as evidence or demonstration for what is said” (Nichols, 2001: 109).

El documental expositivo se sostiene en la transmisión del evento lo más fielmente posible, aunque claro está que, al ocupar un narrador recitante, la construcción es una forma de articular el relato. La documentación en este modo es amplia, y se expresa a través de la

exhibición de datos y documentos que refrendan su condición de documento inexpugnable.²⁶⁴ *Un homme est mort* muestra que, por medio de los anexos, el trabajo de investigación ha sido profuso, por lo que no necesita mayor certificación que el relato mismo. Otro cómic que también efectúa esta revelación de su composición es *Le Procès Colonna o Woman Rebel: The Margaret Sanger Story* (2013) de Peter Bagge. De igual manera, ya que gran parte de los cómics que manejan este modo han aparecido como reportajes en revistas como *XXI* o *La Revue dessinée*, no necesitan validarse con anexos, sino que la publicación en la que se enmarcan es suficiente para dotarlos de un principio de veracidad. Así, por ejemplo, “Marek Edelman, L’insurge” (Le Roy y Warschawski, 2010), que cuenta la vida del político y activista polaco, Marek Edelman, y que apareció en el número antes mencionado de *Le Monde Diplomatique*, no requiere argüir el origen de su información, ya que el contexto editorial le permite instaurarse como documental.

El autor del documental expositivo pocas veces se manifiesta; el recitante habitualmente está escrito de forma impersonal y conduce la historia dando por cierta la información. De este modo, el narrador recitante es fundamental porque, al igual que la voz en *off* en el cine da forma o delinea el trayecto del film, éste articula el sentido del cómic. De la misma manera, la focalización por lo general es cero y trata de mostrar todos los hechos desde una posición alejada de lo personal. Este modo acostumbra, como ya dijimos, a autentificarse con los paratextos, pero también puede hacerlo a través de la narración. En estas planchas [Fig. 4.20] de “Belge Congo” (2013) de Jean-Philippe Stassen vemos cómo el recitante va dando la información de lo que documenta sin implicarse; está en una posición retraída y con focalización cero. No obstante, la manera de articular el documental, mostrando a las personas ofreciendo su testimonio y situando todo de forma cronológica (similar al de una crónica escrita) exhibe un proceso de investigación, que también se afirma porque se encuentra dentro *Revue dessinée*. En este documental, como en la mayoría de los documentales expositivos, Stassen no se hace presente, por lo que parece que el texto está narrado por alguien neutral. Sin embargo, no podemos dejar de pensar que detrás hay una postura política visible en la manera de organizar la información.

Al buscar la imparcialidad periodística, este modo no tiene presencia en el autocómic. La distancia que se requiere empuja a los autores a posicionarse en los límites de la historia y

²⁶⁴ Este modo ha sido utilizado en la creación de documentales educativos o de propaganda, ya que las imágenes están al beneficio de un argumento como, en *The Spanish Earth* (Ivens, 1937), con el que se apoyó la causa republicana, o en *Triunfo de la voluntad* (Riefenstahl, 1935), en el cual se hace una exaltación del poder del Nacional Socialismo.

aunque su figura como narradores es implícita, ésta no queda lo suficientemente marcada como para involucrarse. Si pensamos, como indica Baetens, que el estilo del dibujo es una muestra de la subjetividad del autor, podemos pensar que gran parte de los documentales son autocómics (Baetens, 2001: 143). Pero, como hemos insistido a lo largo de esta tesis, una parte esencial del autocómic reside en la presencia visual del autor como eje discursivo, por lo que si el documental expositivo tiene como pilar la exhibición de la historia de la manera lo más neutral posible, el autor no puede manifestarse como personaje.

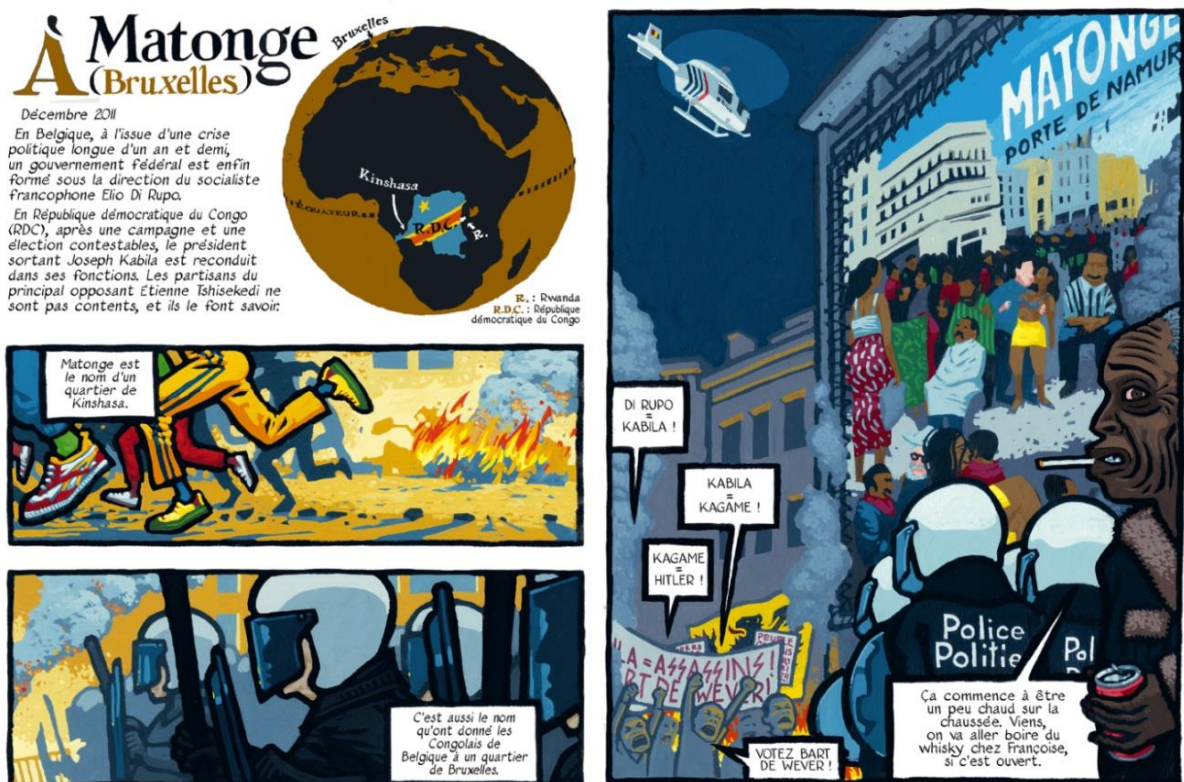


Fig. 4.20 (Stassen, 2012: 7-8)

c) Observacional

De acuerdo con Nichols, el modo observacional en el cine surge como una reacción ante la tendencia a construir los argumentos a partir de la voz narradora ocupada por el modo expositivo. De igual forma, apunta que esto se debe a una evolución técnica gracias a la ligereza de los equipos alcanzada en los años sesenta. Este modo consiste en situar la cámara en medio de los eventos: “The camera and tape recorder could move freely about a scene and record what happened as it happened” (Nichols 2001: 109). Estos documentales están emparentados con el *direct cinema* y el *cinéma vérité* por la intención de capturar y “reveal authentic moments of human experience” (Beattie, 2004: 6). En el cómic este detalle técnico

de la cámara genera una problemática porque, al no ser la cámara el medio de registro, el dibujante tendría que estar en el centro de las acciones. En este sentido, se requiere la presencia del creador en lo que documenta: se sitúa dentro de los acontecimientos y funge como observador de éstos.

Este tipo de cómic es poco habitual, pues tendría que plantearse desde un narrador fundamental, o con un recitante muy distanciado, ya que, si tuviera un narrador recitante, que explicara la historia, pasaría a ser expositivo. El narrador tiene que estar en retirada y tratar lo menos posible de hacerse visible. Podría darse el caso de ser un narrador recitante sólo para dar información técnica de los eventos y donde el gesto del narrador fuera de cierta manera ocultado o pasara desapercibido. La presencia en el interior de los eventos como un observador tiene que falsearse, ya que, a diferencia de lo que ocurre en el cine donde la cámara se coloca dentro de las acciones, el cómic no puede situarse en el interior de los acontecimientos. Podríamos pensar que el autor puede ir con su cuaderno y hacer dibujos en el momento, pero lo que importa es reproducir esa sensación de inmediatez y distancia.

En el modo observacional prima la narración directa, los eventos no se fragmentan ni crean estructuras paralelas; reposa, pues, en un falso directo (Groesnteen, 2014). Es decir, en hacer creer que se está presente en el momento de los acontecimientos; sin embargo es evidente, que por más que se haya estado en el lugar, la factura del cómic toma más tiempo que la del registro. Entonces, se trata de marcar una simultaneidad con el relato que resulta artificiosa y que conserva el sentido de autenticidad, como ocurre en *Greffier* (2007) de Sfar, en el que el historietista documenta el juicio contra *Charlie Hebdo* por la publicación de las caricaturas del profeta Mahoma. En este caso, la producción del cómic sí se realizó en directo, tratando de capturar lo mejor posible el ambiente de los hechos [Fig. 4.21].²⁶⁵ Como vemos, se trata de un narrador extra-heterodiegético recitante, pero éste sólo se encarga de dar información sobre lo que pasó, no explica las imágenes ni ofrece un relato de los eventos. No funciona como una voz en *off*, como ocurre en el modo expositivo, sino que, únicamente, aporta datos para facilitar la continuidad de las imágenes, como un apoyo descriptivo.

El documental observacional tiene como eje central la imagen y su uso como medio principal del relato –siendo alteradas lo menos posible por el autor–. Este modo tiene “a predilection for following subjects and actions as opposed to leading and constructing them” (Bruzzi, 2006: 79). El resultado de mostrar lo documentado tal cual pasó es que el autor toma “the position of observer calls on the viewer to take a more active role in determining the

²⁶⁵ Evidentemente previo a su publicación hubo unos arreglos, pero mantiene esa sensación de inmediatez.

significance of what is said and done” (Nichols, 2001: 133). Es importante señalar que este modo depende de la aparente ausencia del autor para mostrar las acciones tal y como sucedieron.²⁶⁶ Al ser un documental que se posiciona desde dentro sin querer alterar lo que se relata, pretende alcanzar una objetividad y una neutralidad evidentes. No obstante, como apunta Stella Bruzzi (2006: 75), es normal que “observation and objectivity are wrongly conflated” ya que la simple articulación implica una manipulación discursiva.



Fig. 4.21 (Sfar, 2007: 33)

Probablemente en este modo tendrían cabida los reportajes de Cabú en *Hara Kiri* y *Charlie Hebdo* y de Jean Teulé en *L'Écho des Savanes*,²⁶⁷ quienes, a partir de algunas tiras sin apenas texto o caricaturas realizadas en sus viajes al interior de Francia, ofrecen un panorama de la vida rural en los años setenta. En ellas, los autores hacen una especie de panorámica social sin necesidad de explicar o de describir las situaciones. En este modo, el

²⁶⁶ En cine algunos ejemplos son *Titicut Follies* (Wiseman, 1967) o *Dont Look Back* (Pennebaker, 1967).

²⁶⁷ Estas fueron compiladas en *Cabu reporter dessinateur* (2007) y en *Gens de France* (Teulé, 1988) (cf. Joubert, 2002; Lemoine, 2016).

autocómico también se vuelve complejo, porque, para encontrar al autor como eje discursivo, tenemos que recurrir a su representación dentro de la diégesis y su focalización sobre el relato. Debido al uso de narradores distanciados, el reconocimiento tiene que ser, ya sea porque se le conoce de antemano, por su aclaración propia o de terceros, vía diálogos. En “Esperar no es divertido” [Fig. 4.22],²⁶⁸ Sacco aparece en casi todas la viñetas; sin embargo, no hay manera de reconocerlo si no se tiene conocimiento previo de su autorrepresentación (en la primera viñeta es el que está sentado al fondo). Si logramos identificarlo estaríamos ya en el límite del autocómico, porque, aunque distinguimos al autor dentro de las viñetas, su disposición como eje discursivo no es patente.



Fig. 4.22 (Sacco, 2006: 33)

²⁶⁸ Este cómic es un episodio de la gira de una banda de rock, en el que sus los miembros deciden ir a tomar unas copas en un pueblo alemán.

d) *Participativo*

Tanto el modo expositivo como el participativo se encuentran más cercanos a la idea de reportaje en una acepción general, sobre todo por el hecho de que los autores acostumbran a ir a los lugares y realizar la investigación como si de un reportaje para la televisión o para un periódico al uso se tratase. A diferencia del modo expositivo, donde la supuesta neutralidad se refugia en la ausencia del autor, en el modo participativo se entiende que el trabajo del documentalista tiene un innegable punto de vista subjetivo. Se lleva, pues, a cabo una “‘subjectivité assumée’, laquelle consiste à intégrer dans le récit final l’expérience personnelle du narrateur, ses erreurs, ses préjugés, ses émotions, les questions qu’il s’est posées et qui sont restées sans réponses” (Bourdieu, 2012). Para mostrar esta subjetividad, el autor se hace presente la mayor parte del tiempo mediante un narrador extra-homodiegético actorizado. En otras palabras, en este modo se ve al autor realizando la investigación, ya sea entrevistando, tomando notas o dibujando. Aquí el autor es consciente de su presencia en el espacio de lo documentado y no tiene reparos en hacerlo explícito en la viñeta. Este conocimiento de que todo es una construcción es la clave, ya que el autor, sobre todo, se vuelve parte fundamental en la narración. Este modo implica “the ethics and politics of encounter” (Nichols 2001: 116); cada evento es afectado por el dibujo y se hace evidente la presencia del autor como facilitador de la historia. Usualmente el autor está presente en las viñetas donde se narran las entrevistas y se le puede ver interactuando aunque no se vuelva un personaje activo dentro del relato.

Para el modo participativo la presencia de los autores en el lugar, vivir entre sus personajes, les permite retratar la experiencia, *su experiencia*, por lo que su participación en el cómic hace implícita que todo lo registrado ha pasado por su mirada. Si el modo observacional trata de representar cómo se experimentan los acontecimientos desde dentro sin tener la perspectiva del autor, el modo participativo da la sensación de experimentar lo que le sucede al autor y cómo esto afecta al resultado (Nichols, 2001: 181). Lo anterior nos hace advertir que el documental es su interpretación de los acontecimientos. No sólo las imágenes y la narración hacen perceptible la subjetividad, sino que la presencia del autor la hace tangible.

Dicha presencia tiene grados distintos de participación. Por un lado están los que apenas se sitúan como una marca subjetiva, tal es el caso de Pekar en *American Splendor: Unsung Hero*, en el que apenas aparece en algunas viñetas como mecanismo para marcar su investigación y una subjetividad que, en este caso, podemos decir que apenas es perceptible.

En esta plancha [Fig. 4.23] vemos cómo Pekar está tomando notas, que entendemos son la transcripción de lo que aparece en los cartuchos. Por el otro lado, están los autores como Davodeau en *Les Mauvais gens* o en *Rural!*, que se sitúan como investigadores que realizan las entrevistas y van tomando notas, pero no se manifiestan del todo, por lo que su opinión se encuentra velada en una cierta neutralidad. Estos autores se posicionan un poco en la retaguardia, pero van conduciendo el documental como un observador constante que se manifiesta cuando es necesario afirmar su presencia. Y, por último, tenemos los que están presentes en todo momento, como Sacco en *Footnotes in Gaza* (y también *Palestina*), que aparece como un comentarista constante en la zona de conflicto, en tanto que entrevistador, testigo y narrador.



Fig. 4.23 (Pekar y Collier, 2002: 4)

Como consecuencia de esta participación del autor, podríamos afirmar que el uso de este modo implica ya la elaboración de un autocómico. En los tres casos que mencionamos, el autor tiene un peso discursivo distinto, pero en todos ellos es relevante y se instaura como eje

discursivo. Pekar es apenas un rumor que en el relato se exhibe para establecerse como articulador del mismo y, sobre todo, para reclamar la autoría del libro; su grado de intromisión en el texto es menor y apenas podemos suponer una relación personal con la trama. Davodeau propone un vínculo diferente con la información, pues se coloca como un reportero que va indagando y exponiendo los datos obtenidos; su peso discursivo reside en unir todos los puntos de su trabajo y hacer un relato coherente, que es el que él experimenta. Davodeau aparece en sus cómics no para hacer un relato sobre sí mismo, sino porque es parte de la verificación de su validez y porque sin él sería imposible su existencia. Por este motivo, el texto es mucho más personal, su proximidad con los sucesos es mayor y, aunque guarda la distancia del documentalista, en muchos casos se ve afectado por los eventos y expresa sus emociones, principalmente, por la manera en la que se autorrepresenta.

El autor que tiene mayor presencia en sus relatos de los tres es sin duda Sacco, que aparece a lo largo de todo el libro como autor y personaje. Si bien no está representado en todas las viñetas, “il est omniprésent dans ses récits, bien que littéralement à la marge” (Caraco, 2013). Sacco ha dado siempre un uso preferente a este modo de documental porque le permite interactuar con los eventos y con ello establecer un punto de vista personal casi intimista de lo que relata. Su trabajo se acerca más al periodismo de guerra, en el que no basta con contar los hechos y cómo éstos fueron registrados, sino que es indispensable relatar las emociones propias. Aunque Sacco no es el detonador en ningún momento de las tramas que documenta, es afectado por ellas de un modo enérgico, que queda expresado tanto en la trama como en la representación visual. En *Palestina*, por ejemplo, asume una postura subjetiva sobre el conflicto, va al lugar y toma notas, pero, con el transcurso de las acciones, comienza a verse afectado por el relato que está construyendo –en momentos se dibuja mientras recolecta testimonios de los palestinos a punto del llanto–. Aunque no expresa su opinión en el recitante, la expresión que interpretamos de su rostro es muy clara. Sacco establece su posición como documentalista “not simply through his presence but also through his artist style” (Versaci, 2007: 119). Si bien el recitante trata de ser objetivo y ofrecer información sobre la situación, poniendo en perspectiva todos los datos que va recogiendo, el encuentro con la realidad modifica su experiencia y, a la vez, su representación y, por consiguiente, nuestra lectura.

En este modo, como lo ilustran Davodeau y Sacco, el autor tiene una presencia tanto física como discursiva, aunque no es el centro temático del cómic. Dicha presencia expresa sobre una subjetividad. Y a pesar de que es evidente que los autores resultan afectados por lo

que documentan, y así lo expresan en ciertos momentos, el documental sigue tratando sobre la vida los otros.

e) *Performativo*²⁶⁹

El documental performativo propone un giro subjetivo: el autor se vuelve el personaje central, ya no sólo como facilitador del relato, sino como catalizador de todo el flujo de información y la producción de ésta. Al igual que el cómic participativo, no todos los documentales de este modo son autocómics. La diferencia principal con respecto al documental participativo reside en el grado de intervención del autor. Para Nichols, el documental performativo pretende cuestionar la producción y la manera en la que se construye el conocimiento, en especial como una búsqueda de la identidad o como posición política, lo que provoca un giro subjetivo y personal total en el relato. El modo performativo subraya la complejidad de nuestro conocimiento del mundo al remarcar sus dimensiones subjetivas (Nichols, 2001: 130-131); se centra en la franqueza de lo vivido y la retórica con la que esto se expresa, y no en la voluntad de una representación de la realidad de un modo neutral o abiertamente verificable.

El cómic documental performativo, mucho más que el cinematográfico, se presenta como una puesta en escena en la que toda representación pasa por el trazo del autor. En este sentido, lo performativo en el autocómic es recurrente porque ya no es sólo la presencia del autor lo que hace explícita la subjetividad, sino que el dibujo también matiza el relato de forma evidente. Esta manera pone de relieve que existe una “performance within a non-fiction context to draw attention to the impossibilities of authentic documentary representation” (Bruzzi, 2006: 153). En el modo performativo queda claro que todo el contenido tiene un punto de vista personal; el autor está inmerso en la realidad que retrata, es afectado por ella y, al mismo tiempo, la afecta. No todos los documentales performativos plantean un autor como personaje medular del documental; no es necesario que el autor sea el

²⁶⁹ Si bien, la sexta categoría en la clasificación de Nichols es la reflexiva, no creemos que sea funcional en el cómic, por lo que pasaremos directamente al modo performativo. De cualquier forma nos parece necesario explicar brevemente este modo en el cine: más que centrarse en retratar la realidad, pretende mostrar el propio acto de factura y los dispositivos que permiten su creación. “When focus shifts from the relationships between filmmaker and subject to the conventions and assumptions built into the form and productively subverting or denying them we have *reflexive documentary*” (Nichols 2001:125). Así se produce hay un cambio conceptual, en el cual el documental no se considera un proyecto que intenta retratar el mundo, sino de una construcción. Mediante esto el documental pretende hacer reflexionar al autor sobre la idea de representación y sobre la capacidad del propio medio de (re)producir una verdad. El modo reflexivo, como es evidente por su nombre, es el más autoconsciente y autocuestionable con relación al problema de la representación, que conduce a una conciencia entre el documental y lo que registra (Nichols, 2001:128). Así, el célebre filme *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vértov, en que, por ejemplo, vemos al fotógrafo filmar una escena del documental que se está proyectando.

detonador de los eventos, aunque es probable que suceda como en *Vida la vida* (2011) o *Le Goût de la terre* (2013) de Baudoin y Troub's, pero sí es necesario que en todos ellos se haga explícito su compromiso en mostrarse como testigo o productor del relato.

El documental performativo se basa en la noción de que el autor es el eje del relato como recolector de la información, no como un investigador periodístico, sino como una suerte de explorador que se sumerge en lo que documenta. El énfasis se desplaza a la experiencia de la creación, por lo que paralelamente al tema o al objeto del documental, este modo suele reconstruir el desarrollo de la creación o el proceso de indagación, que se convierten en el objeto del documental. Da igual si narra su experiencia personal o si simplemente es testigo, toda la atención y la percepción de lo narrado pasa por el autor. Sucede así en *Maus*, especialmente en el segundo volumen, en el que Spiegelman cuestiona constantemente la factura de su propio cómic. No sólo somos partícipes del recuento de la experiencia del padre y su sobrevivencia en los campos de concentración, sino que simultáneamente Spiegelman narra las dificultades para contar la historia que estamos leyendo. De este modo, la recolección de la información y las entrevistas con el padre se vuelven una parte relevante de la trama.²⁷⁰

En esta plancha [Fig. 4.24] vemos a Spiegelman cuestionarse sobre la relación de su documental y su exposición pública, así como vacilando sobre si continuar con el relato o abandonarlo. Si bien en esta plancha se cuestiona el concepto de memoria y la manera de representarla, creemos que el centro de la escena son los problemas de Spiegelman para continuar con el documental, una vez desaparecido el sujeto del cual obtiene la información. No se trata entonces de una reflexión sobre la vida del autor, sino de la experiencia de crear el cómic, su éxito y la manera en la que se enfrenta a ello.²⁷¹ Es incluso curioso como en esta plancha, Spiegelman parece dirigirse al lector o a un personaje (a un entrevistador, quizás) que no vemos y que parece, incluso, estar dentro de un documental sobre él, en el que sus experiencias como creador de *Maus* son parte fundamental. En dicho cuestionamiento se asienta la idea de la creación del propio documental que está realizando y, con ello, se revela la subjetividad latente en la construcción del relato.

²⁷⁰ En cine podemos mencionar *Tarnation* (Caouette, 2003), donde Jonathan Caouette (re)construye su historia familiar a través de grabaciones que hizo a lo largo de cerca de veinte años en las ocupa el lugar principal ya sea como objeto de la filmación o como observador de su realidad. Otro ejemplo son las películas de Michael Moore en las que él, como director, detona las acciones. Algunos otros ejemplos son *Kurt and Courtney* (Broomfiel, 1998) o *Mr. Death* (Morris, 1999).

²⁷¹ Recordemos que *Maus* fue originalmente publicado en dos partes como libro (había sido serializado en *Raw* desde 1980), separados por cinco años, y que el éxito del primer volumen se vio reflejado en su continuación. Estaríamos hablando entonces de un documental en dos partes.



Fig. 4.24 (Spiegelman, 1991: 41)

Aunado a esta confrontación con el desarrollo de la investigación, en *Maus* también examinamos la relación familiar de Spiegelman y su padre, que se extiende más allá de las entrevistas y cuya historia es por momentos compartida por ambos. Insistimos, *Maus* presenta todas las características de un documental y se aleja de la idea de autobiografía, porque el objeto del relato es el padre que le cuenta su historia a Spiegelman. A diferencia de la autobiografía de filiación, en *Maus* se exhibe el proceso para obtener la información, no se está dando voz a alguien que la ha perdido como sucede en *El arte de volar*. Está claro que no podemos pasar de largo que este cómic contiene un alto grado de experiencia personal que Spiegelman aprovecha para evocar un pasado que le ayuda a comprender la relación con su padre y su propia memoria. *Maus*, como ya se ha dicho (cf. Tabachnick, 1993; Geis, 2003;

Rifkind, 2008), cuestiona los límites de los distintos tipos de autocómic y es posible analizarlo desde la perspectiva autobiográfica si nos centramos exclusivamente en el análisis de la experiencia de Art. No obstante, consideramos relevante para esta tesis, siguiendo los argumentos de Adams (2008) y Mickwitz (2014), verlo como una variante del autocómic documental por la relación que establece con el proceso de investigación que hemos venido apuntando. En esta construcción como documental se revela una relación distinta con la intimidad a la que se puede apreciar en una autobiografía; la historia del sujeto autobiográfico no es aquí lineal y no existe una relación de los eventos entre sí, pues percibimos los recuerdos de forma fragmentada. Al ser parte de una investigación, la figura de la persona queda sometida a los derroteros de ésta; no se puede realizar una reflexión del pasado sin vincularla a lo que sucede ahora. Así, Spiegelman deja aflorar sus sentimientos contradictorios hacia su padre cuando éste va desentrañando su pasado. El trazado autobiográfico de *Maus* es, entonces, una consecuencia del trabajo documental. En este sentido, casi como ningún otro texto, *Maus* se enmarca dentro del autocómic por su capacidad de integrar el mundo íntimo de Spiegelman a su objeto de estudio.

Otro cómic que permite ver cómo funciona el modo performativo es *Retour au collège*. La primicia de este cómic es la investigación de la vida cotidiana de los jóvenes de un colegio francés de un barrio de clase alta. Para ello, Riad Sattouf acude a la escuela y se vuelve uno más entre los estudiantes, se mezcla, convive, e incluso toma clase con ellos. A diferencia de lo que sucede en el modo participativo, en el que se retratan las situaciones con una supuesta distancia objetiva, Sattouf no acude exclusivamente al lugar a tomar notas y a entrevistar a los alumnos, sino que se inmiscuye en su vida, convirtiéndose en catalizador de muchos de los eventos. Se vuelve su compañero y en algún caso confidente, y esto es lo que se narra [Fig. 4.25]. El centro del relato es la vida dentro de la institución, pero también la memoria de Sattouf al confrontar miedos fundados en recuerdos de infancia, al haber sido víctima de acoso por su origen árabe. La distancia neutral del reportero se desplaza para dejarse afectar por el acto de documentar. Se desprende del filtro de observador y con ello revela ante nosotros sus propias emociones. Este acto de mostrarse es evidencia de que surge el autocómic.

Dentro del modo performativo existe un subtipo, el cómic de viaje, que nos gustaría analizar un poco más en detalle porque tiene una presencia dentro del (auto)cómic de viaje relevante. Esto lo hemos visto ya en los mencionados cómics *Vida la vida* y *Le goût de la terra*, *Un printemps à Tchernobyl* (2012) y *Voyage aux îles de la Désolation* (2014) de Emmanuel Lepage, o *Viñetas de vida*. Como cualquier tema, el viaje puede adaptarse a los

cinco modos del documental, como vimos que sucede con el modo poético [Fig. 4.20]; pero, para contar el desplazamiento y los sucesos que en éste ocurren, se tiende al modo performativo, pues quien narra y experimenta los hechos es el autor: “The personal subjective style is predominant in travel chronicles” (Català, 2012).



Fig. 4.25 (Sattouf, 2005: 66)

Ya en el epígrafe anterior mencionamos los diarios de viaje, en los cuales el autor hace un recuento de su desplazamiento a algún sitio mediante el registro de su experiencia o de sus pensamientos provocados por el viaje. Sin embargo, en el caso del documental no se trata de un recuento diario o recurrente de los sucesos, sino de un examen del lugar y del

trayecto (Mickwitz, 2011). El diario tiene como objetivo capturar la experiencia del autor, mientras que el documental se enfoca en proyectar el espacio de la manera más fiel posible. El diario es un recuento personal y el documental un proyecto informativo. A diferencia de aquél, el documental de viaje hace una reflexión sobre el sitio para reportar la experiencia personal, con lo que se entra en el terreno de lo subjetivo. La mirada sobre los lugares se evidencia como subjetiva pero mantiene la intención de relatar lo que sucede o de describir las condiciones del sitio; la atención combina el interior y el exterior. El diario es un seguimiento continuo de lo acontecido a la persona durante el viaje, el autor, aunque participe del relato, no constituye su centro. No se trata de viajar y relatar qué le sucedió al autor, sino más bien de ofrecer una observación global del trayecto desde una óptica personal.

En el cómic documental tiene que haber un claro objetivo de comunicar las condiciones del lugar y de hacer un proceso de investigación del lugar al que se acude por medio de entrevistas, del despliegue de información o del recuento de la propia exploración (en esto último es donde el documental performativo cobra relevancia). De igual forma no podemos considerar como documentales de viaje los cómics en los que el autor va a un sitio y relata lo que sucede sin explicar nada sobre el trayecto o la sociedad de ese lugar; tiene que haber un recuento del viaje y no, como pasa en gran parte de los cómics de Sacco (*Palestina, Safe Area Goražde* o *The Fixer* [2003]), en los que el autor realiza un documental detallado y profundo de un aspecto en particular de un lugar determinado. Aunque en los libros queda claro que hay movimiento de un sitio a otro, el tema no reside en estos desplazamientos ni en el lugar en sí mismo, sino en la situación en cada uno de los espacios y en los conflictos, como los asentamientos ilegales en Palestina, el estado de sitio durante la guerra serbio-bosnia, por poner dos ejemplos.

Es probable que, junto a Sacco, Guy Delisle sea uno de los documentalistas más reconocidos actualmente (Vrydaghs, 2010: 145). Además de su serie autobiográfica *Le Guide du mauvais père* (2013, 2014, 2015), Delisle ha dibujado cuatro documentales de viaje: *Shenzhen* (2000), *Pyongyang* (2003), *Chroniques birmanes* (2007) y *Chroniques de Jérusalem* (2011). En cada uno de ellos relata su estancia y todo lo que le pasa mientras reside en esas cuatro ciudades. En *Pyongyang*, Delisle es enviado a la capital norcoreana para trabajar en una compañía de animación. El cómic está narrado por un narrador extrahomodiegético actorizado que nos cuenta todo el control al que se ve sometido desde que llega al aeropuerto, pasando por la extraña convivencia con sus guardias y en el trabajo. Delisle cuenta y muestra cómo es la ciudad de forma detallada y, aunque el argumento central no consiste en mostrar los monumentos o el control ejercido por el gobierno, sí ofrece una

panorámica detallada del espacio y de la situación. El propósito del documental es observar la experiencia de cómo alguien se adecúa a todos los conflictos e incluso cómo logra disfrutar de algunos momentos de tranquilidad en la frialdad de un Estado como el norcoreano. Resumiendo, el texto no gira en torno a la vida del autor, sino a su proceso de adaptación durante su “viaje”. Podría haber tratado sobre alguien más, pero al ser él quien sufre este proceso, se sitúa a sí mismo como objeto del documental. En este caso, la estancia es un poco prolongada, dos meses, pero sigue marcándose como un viaje, ya que se plantea desde su partida hasta su regreso. Al ser una experiencia centrada en el autor, es inevitable que la información contada se vuelva íntima; a pesar de que no hiciera una reflexión sobre su pasado, el hecho de apreciar un fragmento de su vida genera un efecto de cercanía con respecto al autor. Al leerlo dentro del contexto de sus otros documentales de viaje podemos formarnos una mejor idea de la personalidad y de la vida de Delisle, quien instaura incluso un yo-gráfico conciso, por ejemplo en *Chroniques Birmanes* y *Chroniques de Jérusalem*, en los que aparece su familia e incorpora en la narración la convivencia con sus hijos y su pareja. A pesar de que en los dos cómics la experiencia que se cuenta es la del espacio, ambos están repletos de información personal.

Viva la vida es el registro del viaje que Edmond Baudoin y Troub's²⁷² realizan a Ciudad Juárez como parte de un programa artístico para convivir con la gente de la ciudad y retratar la situación de violencia que ahí se vive. Aunque explican el conflicto del narcotráfico y el horror de las muertas de Juárez, su objetivo es hacer una crónica de su viaje, comentar lo que ven y perciben. Uno de los conflictos que supone este texto es la descripción de una situación límite como es la de la ciudad fronteriza conocida por la infame cantidad de feminicidios, lo cual es retratado en el cómic para evidenciar que, en efecto, su centro de interés es la ciudad. El documental parte de una perspectiva objetiva, pero, como los mismos autores explican en el libro, la situación cambia al llegar cuando encuentran una realidad que les hace girar hacia lo subjetivo y todo comienza a ser codificado desde la visión personal alrededor de la violencia del espacio y cómo la gente ha aprendido a convivir con ésta. Entonces, el cómic se establece como un documental que registra la reacción de los viajeros en la ciudad, se vuelve una disección íntima del lugar en el que se despliega un mapa lleno de recuerdos. En esta labor, los autores cuentan el viaje, narran sus desplazamientos, las *observaciones del buen reportero cultural*, pero poco a poco el relato se repliega en el interior de los autores y de la comunidad. Incluso entre ellos comienzan a difuminarse las

²⁷² Troub's tiene una experiencia importante en cuanto a cómics documentales de viaje (2002, 2009), así como a diarios de viaje (2006, 2003).

diferencias: al principio queda muy marcado quién dibuja qué, mientras que, al final, todo se mezcla en una intimidad que podríamos llamar compartida. Si bien ambos usan ciertos recuerdos al inicio, dejan de lado su historia para generar una empatía con la situación, convirtiendo la experiencia del trabajo en un acontecimiento autobiográfico que imprime un cambio en ellos. *Viva la Vida* comienza como la crónica de un viaje y deviene una evocación de las emociones que perduran como testimonio de la experiencia personal en ese lugar dado. El cómic trata de ser objetivo, pero las reflexiones subjetivas y las opiniones sobre el espacio se desbordan; si bien no averiguamos mucho de la vida de los autores, el documental se transforma en un testimonio de sus pensamientos. A pesar de que reproducen la realidad del modo más preciso posible, al ser ellos quienes la registran, no pueden pasar de largo la experiencia y su propio punto de vista. De este modo, el documental se hace participativo de un modo natural ya que ambos autores pueden no sólo narrar su participación en la creación, sino también lo que pensaron o sintieron, revelando, así, una parte importante de su personalidad.²⁷³

Tanto *Viva la vida* como *Pyongyang*, y los otros documentales de Delisle, hacen del registro del viajes una experiencia única sin dejar de lado la representación del espacio, la forma en la que se vive o el conflicto que los caracteriza éste, ya sea la violencia en Ciudad Juárez o la dictadura en Corea del Norte. Los ejemplos delinear la ruta del viaje que se vuelve el hilo conductor del documental. Sucede también en *Un printemps à Tchernobyl*, en el que una buena parte del cómic aborda la organización del viaje y las dificultades para llegar al lugar por culpa de los problemas burocráticos, otra parte del documental se centra en el recorrido en tren y en coche por la geografía rusa. En estos trayectos el autor, y los personajes que lo acompañan en su periplo, se desbordan a sí mismos y dejan de contemplar solamente el paisaje o de comentar las vicisitudes del trayecto para narrar su situación personal con respecto al viaje. El camino, como en *Viva la vida*, es un detonador de la consciencia que provoca la introspección. Para atestiguar la investigación, ambos cómics exhiben el proceso de creación mostrando parte de la planificación. Los vemos platicar sobre su partida, y los planes que hacen al llegar al lugar. Del mismo modo, van documentando su trayecto con información detallada de los sitios o integran mapas que afirman el desplazamiento (en algunos casos trasladándolos a la portada, como en las antologías de L'Association acerca de India, México y Egipto). Es cierto que la mayoría de estos

²⁷³ De igual forma, al tener otros autocómics los yo-gráficos de ambos dibujantes son a su vez bastante concisos por lo cual podemos ir acumulando anécdotas de cada uno de ellos para establecer una imagen global de su forma de ser.

documentales expresan esa dimensión personal en relación con el viaje, pero muy pocos hacen un recuento autobiográfico. De algunos conocemos detalles gracias al resto de autocómics, pero a partir de los documentales la información añadida es escasa. Esto hace que la parte personal se manifieste como el punto de vista subjetivo de la experiencia.

4.3.3 Un documental personal

Como vemos, el autocómic está presente en el cómic documental, especialmente en los últimos dos modos referidos. Este giro hacia lo subjetivo se explica como una forma de exponer que todo lo relatado siempre pasa por una mirada personal; pero también sucede por una necesidad de los autores de dejar testimonio de sus experiencias. Documentar ya no es sólo el acto de contar los eventos, aunque aún hay quienes deciden hacerlo de esta manera, es también la oportunidad para contar la experiencia, ampliar la mirada subjetiva y validarla como una forma de retratar la realidad. El itinerario del documental se ha vuelto, en ocasiones, más relevante que el objeto del documental y *Maus* es un ejemplo de ello. Al usar un modo performativo, el contenido del relato se potencia porque no sólo descubrimos el sufrimiento de Vladek en los campos, sino que paralelamente vemos cómo Spiegelman se entera de ello frente a nuestros ojos. Hay un doble develamiento de la realidad: la realidad de la guerra y de los hijos de las víctimas de esa guerra.

La línea divisora entre el modo participativo y el performativo es muy delgada y tal vez sólo sea delimitable a partir de la participación del autor en la historia principal y en cómo ésta le afecta. En este cambio puede haber algún tipo de cuestionamiento con respecto a la capacidad del medio de representar la realidad. En el caso de *Maus* esto queda ejemplificado en las diversas ocasiones en las que el autor cuestiona cómo representar el horror del Holocausto, del mismo modo que la creación del documental afecta a su propia existencia, en gran medida, porque su objeto documental es su propio padre. En contraste, los cómics de Sacco no cuestionan en ningún momento su creación, son relatos en los que se cuenta con la participación del autor, que va matizándose pero deja clara su subjetividad, aunque su accionar sobre el cómic no produce ninguna alteración.

Los surcos del azar es un caso que podríamos llamar intermedio. Si bien se cuenta paralelamente la factura del documental, también somos testigos de la relación que se va formando entre Paco Roca y Miguel Ruiz, aunque ninguno de los relatos converge en uno solo. Como ya dijimos, se trata de dos anécdotas que transcurren en paralelo. Podemos decir que, temáticamente, predomina la historia de Ruiz como soldado, pero que emotiva e

íntimamente la que más apela al lector es la de la relación de Roca y Ruiz. Por un lado, las entrevistas están en el origen de una amistad que afecta la vida de Roca y que, además, ocupa muchas páginas; sin embargo el objeto central del documental es la vida de Miguel Ruiz. Este desdoblamiento del autor como personaje del relato primario que incorpora la reproducción del testimonio revela el propósito de recoger la información por medio de la cual se hace el cómic, y la forma de dramatizar los acontecimientos; pero también de distinguir dos relatos distintos, uno de los cuales resulta más personal. La reproducción del testimonio es tradicional, al mostrar una historia relevante, pero no aporta mucho al relato autobiográfico de Roca. No obstante, lo que nos parece interesante es cómo se desarrolla la parte performativa a través de la relación de Roca con Ruiz. Ésta no sólo permite revelar el pasado histórico de ambos, sino que produce un vínculo personal que va más allá del encuentro de los personajes.

A partir de esto, podemos considerar que en el comic documental el yo-gráfico tiene una doble función: por un lado marcar la autoría y la certificación del relato, con lo que su mera existencia es suficiente, como sucede en el caso de Pekar, quien, por otro lado, tiene un yo-gráfico conciso más enfocado a sus cómics autobiográficos. Y el otro, para desplegar la relación del autor con lo que documenta, pues a través de ello se expresa la intimidad; no estamos hablando solamente de su presencia visual, sino de la carga emotiva y de los rastros del yo que va dejando en el relato. Sacco, por ejemplo, lo hace de forma visual, alterando su imagen y haciendo explícita la manera en que es afectado por los acontecimientos (Mickwitz, 2011), mientras que Roca lo hace por medio de la narración, dando espacio a la construcción del relato de su relación con Ruiz.

En los dos últimos modos la presencia de los autores es enérgica, por lo que sus yo-gráficos son bastante consistentes, así podemos acercarnos a un conocimiento real de sus personalidades. De esta manera, el cómic de viaje se vuelve una fórmula en la que el autocómico tiene un espacio importante. Está claro que el documental no es sólo una fórmula para reportar un evento o para plasmar una mirada personal sobre un lugar. Nosotros hemos puesto particular atención en algunos autocómics que al mismo tiempo son documentales, observado cómo se vuelven objetos de explicación personal y reveladores de una intimidad bastante grande. Si bien es cierto que el cómic más que ningún otro medio presenta “une vision personnelle qui s’appuiera sur des éléments de la réalité et qui sera en quête d’une forme de vérité” (Dabitch, 2009: 94), no consideramos que dicha visión implique una fuerte presencia de la narración íntima. El dibujo se vuelve, así, una suerte de herramienta para el documental, como el tipo de cámara y el proceso de imagen en el cine, con las diferencias

evidentes de cada medio. Probablemente, al no tratarse de un medio mimético, el uso de elementos retóricos permite una mayor efectividad a la hora de expresar las emociones y “create layers of meaning that are unavailable in prose alone” (Versaci, 2007: 120). La realidad y los sucesos factuales quedan retratados en un proceso de investigación, pero la presencia del autor, sus opiniones descritas en el recitante y la manera en la que se autorrepresentan explican la subjetividad y, con ello, revelan un fragmento de su mundo interior, insertándolo en la tradición del autocómico.

5. Autocómics ficcionales

En la tipología del autocómic que proponemos en esta investigación hemos situado dos categorías dentro de la enunciación ficcional: la autoficción y la ficción autobiográfica. El primer tipo, en cierta medida, se ubica en un punto intermedio entre ambas enunciaciones, pero, como veremos, su situación dentro de los enunciados de ficción se define porque no hay una intención clara de establecerse como cómic referencial; a pesar de incluir al autor como personaje central, este tipo de autocómic no busca persuadir al lector de la veracidad del relato. La ficción autobiográfica, por el contrario, niega plenamente la enunciación factual pero, sin rechazar la correspondencia, a veces distante, con el autor; se trata de un relato de ficción que incorpora elementos verídicos de la vida del autor.

La autoficción y la ficción autobiográfica, a diferencia de la autobiografía, el diario y el documental, no se respaldan en un pacto referencial ni presentan una referencialidad discursiva que autentifique el cómic como cierto. Su conformación parte de la ficcionalidad natural del medio y de una falta de compromiso de autenticidad. La autoficción se vincula de manera directa con la realidad a través de la relación autor-personaje como portadores de la misma identidad, pero no por ello deriva en un relato factual. En oposición, en la ficción autobiográfica la relación textual entre autor y personaje no es explícita, sino que se encuentra enmascarada. En ocasiones, como veremos, algunos autocómics ficcionales

recurren al realismo conceptual y elaboran un discurso verosímil para generar una ambigüedad en la lectura, mas no para afirmarse como verídicos. Mientras que en la autoficción el autor transforma –o expande– su vida a través de la invención, en la ficción autobiográfica el autor se enmascara dentro de una ficción que oculta un fragmento de su vida.

5.1 Cómico autoficcional

A pesar de que en el ámbito literario la autoficción ha sido durante los últimos veinte años uno de los centros del debate crítico, en el cómic la omnipresencia del concepto de autobiografía ha provocado que apenas algunos artículos aislados se dediquen a reflexionar sobre este tipo de producciones.²⁷⁴ Sin embargo, la presencia de la ficción en el autocómico ha sido observada constantemente tanto por los críticos como por los autores. Por ejemplo, Lynda Barry habla de “autobiofictionalography” para responder a las preguntas “Is it autobiography if parts of it are not true? / Is it fiction if parts of it are?” (2002: 7). La reflexión de Barry hace evidente que dentro del panorama del autocómico se han generado propuestas que incorporan, o pretenden hacer uso de la ficción, y que escapan del canon de las narraciones testimoniales y factuales. Por ello, creemos que es indispensable prestar atención a la autoficción, en tanto que variante del cómic.

La autoficción en el cómic no es un fenómeno aislado e incluso, si observamos el trazado histórico del primer capítulo, veremos que ésta ha sido una de las primeras formas de incorporar al autor; la autoficción, incluso, puede ser rastreada en los primeros autores del cómic como Cillá, Winsor McCay o Caran d’Ache. Así, pareciera que la presencia del autor se ha expresado desde el inicio y de manera natural como un elemento más de la ficción. Como explicábamos en el primer capítulo, la irrupción en la década de los setenta de la autobiografía provocó que las propuestas más ficcionales del yo –como las de Ernie Bushmiller o Al Capp– fueran dejadas de lado. Sin embargo, al tiempo que la autobiografía cobraba relevancia, en esos años también se dio un vuelco en la narración personal combinada con una exaltación de la imaginación, provocada en gran medida por la necesidad de ir más allá de las normas sociales a las que se oponían los dibujantes del *underground*.²⁷⁵ Es decir, el cómic ha servido para abordar temas que incluso en ciertos momentos de ebullición cultural resultaban poco convencionales, como la violencia gratuita, lo grotesco o

²⁷⁴ Apenas un par de artículos como los de Brandt (2013), Ahmed, (2015), Trabado (2015) y Ruiz (2015).

²⁷⁵ De la misma manera pasó en España con la línea chungu y *la nouvelle bande dessinée*.

lo escatológico. En las tres tradiciones que investigamos se encuentran suficientes ejemplos de ello: en Estados Unidos, Robert Crumb y Aline Kominsky; en Francia, Gotlib y Moebius, y en España, Vázquez, quienes han usado su imagen para desarrollar historias abiertamente ficcionales.

Está claro que una parte significativa de este uso ficcional del yo –como los cómics donde el autor convive con sus personajes o donde experimenta anécdotas inverosímiles– precede al término literario aunque no haya surgido con esa etiqueta. El término sólo llegó para describir una práctica que ya estaba latente. Como veremos en este epígrafe, la autoficción en el cómic parece una forma natural de relacionar al autor con sus obras y, sobre todo, de explorar los límites de lo que se ha considerado autobiográfico. Pero antes de proseguir con este asunto es necesario definir qué entendemos por autoficción.

Poco podríamos dudar del éxito comercial y académico de la autoficción, tanto que ha sobrepasado los límites literarios. A pesar de que el origen del término está claro –la contraportada de la novela *Fils* (1977) de Serge Doubrovsky–, encontrar un acuerdo para definirla es una tarea conflictiva y la amplitud del debate sobre sus formas “est à la hauteur des enjeux multiples que’ell renferme ets des ambiguïtes dont elle est porteuse” (García, 2009: 154). En este sentido, esta tesis no tiene la intención de ahondar más sobre el origen y las distintas maneras de entender la autoficción.²⁷⁶ Y aunque hemos considerado de forma importante las investigaciones de Philippe Gasparini (2004, 2008), Manuel Alberca (2013) e Isabelle Grell (2014), en este apartado nos apoyaremos principalmente en las reflexiones de Vincent Colonna, tanto en su tesis doctoral, *L’Autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)* (1989) como en el libro *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004). En su tesis doctoral Colonna define la autoficción como “une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)” (1989: 34). Esta manera de considerar la autoficción se contrapone, en cierta medida, al concepto marcado por Doubrovsky como “la ficción de acontecimientos estrictamente reales” (1977), lo que la asimila a una variante posmoderna de la autobiografía (Vilain, 2005: 212). De la misma forma pero, en menor medida, Colonna se distancia de críticos como Gasparini (2004) o Alberca (2013), que consideran la autoficción como una variante de la novela autobiográfica, en la cual se acentúa la mezcla de enunciaciones.²⁷⁷

²⁷⁶ Si se quiere ampliar la discusión sobre las distintas perspectivas sobre la autoficción literaria se recomienda ver: Lecarme (1994), Darrieussecq (1996), Robin (1997), Forest (2001), Vilain (2005, 2009), Ouellette-Michalska (2007) y Casas (2012, 2015).

²⁷⁷ Luengo, Schlickers y Toro sugieren cinco principales posiciones teóricas en torno de la autoficción: 1) La autoficción como textos híbridos entre lo factual y la ficción. 2) La autoficción como derivado posmoderno de la

Para Colonna, la autoficción se sustenta primordialmente en “la fictionalisation de soi”, que es “la démarche qui consiste à faire de soi un sujet imaginaire, à raconter une histoire en se mettant directement à contribution, en collaborant à la fable, en devenant un élément de son invention” (1989: 12). Esta fabulación del sujeto a través de su exposición como actor del relato plantea un juego con la identidad nominal “par laquelle un écrivain modèle sa propre existence, réinvente son vécu pour lui donner l’allure d’un récit” (Colonna, 2004: 433). A partir de esto, Colonna resta importancia a la autenticidad del relato como vector determinante de la autoficción, ya que no se trata de relatar la realidad como si fuera una ficción, sino de inventar un relato en el que autor introduce su representación (Colonna, 1989: 9). De acuerdo con ello, Colonna considera autoficciones incluso textos en los que no cabe duda acerca de su ficcionalidad, aunque sus propuestas discursivas sean completamente opuestas, como lo serían *La divina comedia* (1472) de Dante o *City of Glass* (1988) de Paul Auster. De esta manera, Colonna entiende que la homonimia entre autor y personaje es un elemento central de la autoficción. En este reconocimiento de la presencia del autor en el relato y del vínculo entre su identidad en el mundo real y la creada en la ficción, se origina la autofabulación que Colonna señala como fundamental para la autoficción.²⁷⁸

En esta coincidencia nominal como marcador referencial y la propuesta de un pacto de ficción se produce una suerte de ambigüedad en la enunciación sobre la que algunos especialistas (Alberca, 2013; Gasparini, 2004) apuntan que se constituye la autoficción. La homonimia remite a la coincidencia de identidades entre el autor y un personaje inserto en un mundo de ficción, lo que genera la impresión de que lo que se cuenta puede ser cierto aunque sea artificial. Como explica Alberca:

[...] la identidad nominal coincidente de personaje y autor en la autoficción constituye uno de sus pilares fundamentales y ocasiona una alteración de la expectativa del lector, que contrariamente al “aura de verdad” que, a juicio de Lejeune, produce la presencia del nombre propio del autor en el relato autobiográfico, en la novela autoficticia no se cumple. La coincidencia onomástica produce una inestabilidad en la recepción del relato de tal calibre que resulta inquietante. (Alberca, 2013)

Lo que Alberca (y Gasparini) denomina *pacto ambiguo* no es más que la vacilación lectora que sufre el receptor ante un texto que se presenta aparentemente como verdad y mentira al mismo tiempo. Aunque estamos de acuerdo con Colonna cuando señala que esta vacilación

autobiografía ficcional. 3) La autoficción como derivado de la novela autobiográfica. 4) La autoficción como variante de la autobiografía. 5) La autoficción como fenómeno de la autofabulación (Luengo, Schlickers y Toro, 2010: 8-12).

²⁷⁸ Gasparini describe la autofabulación como “proyección del autor en situaciones imaginarias” (Gasparini, 2008: 297).

no es parte esencial de la autoficción, consideramos necesario apuntar ésta tiene lugar como elemento desestabilizador de la ficción, sobre todo cuando el receptor reconoce al autor como un elemento referencial en la ficción. Es una incertidumbre de que todo es falso originada en la presencia de elementos referenciales que se adhieren a la figura del autor y que son ubicados como rastros de veracidad dentro de la ficción. Es decir, ante una coincidencia nominal el lector está condicionado a creer en parte que lo que se cuenta tiene su origen en la factualidad, aunque después haya sido manipulado por la imaginación.²⁷⁹ La autoficción se encuentra en un punto intermedio entre la ficción y lo factual; es una escritura que hace borrosas las fronteras entre los tipos de enunciación de las que el autor se beneficia, al mismo tiempo que confunde el pacto de ficción y el pacto referencial (Jacommard, 1993: 45). No en el sentido en el que existen dos tipos de enunciación sino en el reconocimiento de elementos referenciales –reales– en la ficción. El autor propone que ciertos elementos, especialmente su representación, son reales pero que la narración es ficcional.

Consideramos que la vacilación –la incertidumbre del pacto ambiguo– no es más que una forma de expresar cómo la ficción retoma elementos del mundo para integrarlos en ella. Para Colonna, esta inestabilidad va más allá de la intromisión del autor real o de la vacilación entre enunciación real y ficticia. Es a través de esta incertidumbre en la enunciación que se revelan los mecanismos por los que la ficción altera los elementos factuales, incluido el autor, constituyendo con ello la autoficción. La autoficción se aleja de lo real en tanto que confirmación discursiva; en ella la construcción de una veracidad que evidencia la autobiografía queda velada por la irrupción de la invención. Esto altera “los esquemas receptivos y contractuales de la lectura novelesca o autobiográfica” (Alberca, 2006: 12). La presencia del autor en el texto no es ya una marca de factualidad, como en la autobiografía, sino que su uso alterado es lo que revela la ficcionalidad, ya sea, como veremos más adelante, para (re)inventar toda una vida o para desfigurar la real.

Así, se genera un pacto que podemos llamar autoficcional, que resulta paradójico, a diferencia del de ficción y del referencial, que son inequívocos (Lecarme, 1993: 242). No obstante, insistimos, este pacto por más paradójico que se plantee, está dentro de los confines de la ficción. De este modo, la autoficción un terreno para la imaginación que reinventa

²⁷⁹ La autoficción para Alberca no se sitúa en las antípodas del relato factual sino que gravita en la indefinición, en una duda que permite especular con la veracidad de lo relatado sin negarla por completo. Alberca determina esto como un *pacto ambiguo* que crea una lectura contradictoria entre lo autobiográfico y lo ficcional, en la que el autor “se somete a los principios de identidad de la autobiografía y al mismo tiempo se inscribe en un relato presentado como novela” (2007: 166), entendiendo esto último como cualquier tipo de narración presentada como ficción.

nuevos protocolos de escritura y de lectura. La autoficción, consiste pues, en “se donnant pour fictif (souvent on trouvera la mention roman sur la couverture) mais où l’auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par des effets de vie” (Darrieussecq, 1996: 35). En otras palabras, para que haya un discurso autoficcional hace falta que exista homonimia entre autor, narrador y personaje, y que la realidad se mezcle con la ficción.

El nombre, como hemos insistido, es la marca de una identidad; en él se concentra una historia, la del autor, y al mismo tiempo la del personaje que se cuenta: “Dans la autofiction, c’est l’auteur qui prête son nom à un personnage fictive” (Jacommard, 1993: 43). Cuando existe una coincidencia entre el nombre en la portada y el personaje de una ficción se da un encuentro entre lo real y lo ficticio, aunque sea evidente que todo lo que se narra en el interior es falso. La homonimia sirve como vía para mantener en comunicación la identidad en la ficción con la identidad real del autor: “Dans l’autofiction, il faut s’appeler soi-même par son propre nom, payer, si je puis dire, de sa personne, et non se léguer à un personnage fictif” (Vilain, 2005: 205). Es la conexión mediante la cual la autofabulación se lleva a cabo; al reconocer que autor y personaje comparten identidad –pero el segundo se sitúa como ente de ficción– se genera una inestabilidad con los acuerdos de referencialidad de la autobiografía. Es una manera de desvanecer el límite entre ficción y realidad. Aunque “l’autofabulation pouvait exister sans aucun privilège donné à la vie intérieure, en dehors du règne de l’intériorité, de son exaltation narcissique, si commune aujourd’hui” (Colonna, 2004: 62), lo cierto es que en este devenir personaje de ficción el nombre no lo es todo; los apodos, los rastros (auto)biográficos y, en general, toda la información que sirve para mantener y aumentar la identificación entre ambas instancias, permitirán dar más matices a la autofabulación, e incluso establecer la ambigüedad autoficcional y hacer que el lector dude acerca de qué tipo de obra está leyendo. Este cuestionamiento se produce en la manera en la que el autor se construye en el texto o, mejor dicho, en la que construye el personaje con el que comparte identidad, al menos nominal: “l’autofiction tournée vers l’invention et le choix des figures de soi possibles” (Strassaer, 1998: 23).

A partir de esta presencia del autor, Colonna distingue cuatro modalidades de autoficción que se distinguen primordialmente por la relación del autor con la historia y por el modo cómo la autofabulación se adecua a ella. La primera es la *autoficción fantástica*

(*autofiction fantastique*) o *inverosímil*,²⁸⁰ en la que el autor se presenta como héroe de la historia pero “il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréelle, indifférente a la vraisemblance” (Colonna, 2004: 75). Son, en otras palabras, aquellas narraciones en las que el autor y el personaje principal poseen el mismo nombre e identidad, y en las cuales son el protagonista de una historia indudablemente irreal. El ejemplo al que recurre el autor es “El Aleph” (1949) de Borges, cuyo personaje, llamado Borges, descubre un Aleph, punto en el que se ven todos los tiempos y lugares del universo de manera simultánea. Es decir, la representación textual de Borges, identificable con el autor, protagoniza un relato evidentemente inverosímil y, por lo mismo, fantástico. La coincidencia nominal produce un devenir ficcional (Colonna, 2004: 77) que hace que las fronteras entre lo factual y la ficción sean muy claras, dejando la autofabulación al descubierto.²⁸¹

Colonna continúa con la *autoficción biográfica* (*autofiction biographique*) en la que el autor es “le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s’ordonne mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d’une vérité au moins subjective – quand ce n’est pas davantage” (Colonna, 2004: 93). En esta modalidad los límites entre la ficción y lo factual se vuelven menos claros, por lo que al lector no le sería sencillo resolver ante qué tipo de enunciación se encuentra. El autor “affabule son existence à partir de données réelles reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d’une vérité au moins subjective” (Colonna, 2004: 94). Aquí la ficción se revela por algún tipo de pista que deja entrever que la obra no es factual.

La tercera modalidad es la *autoficción especular* (*autofiction spéculaire*), en la que el autor aparece como un reflejo dentro de la obra y no forma parte medular de la anécdota: “c’est peu n’être que une silhouette: l’important est qu’il vienne se placer dans un coin de son œuvre, qui réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir” (Colonna, 2004: 119). El autor no es el protagonista e incluso su presencia puede ser mínima –a lo que Colonna llama *fiction de soi miniaturisée* (2004: 120)–, apenas perceptible, como una mención o una pequeña aparición en el fondo, pero que evidencia su figura como ser real. En esta modalidad, el autor no se hace presente en la trama ni pretende contar su vida (o su vida imaginaria), su objetivo es que se note su presencia en tanto que autor. Para ello recurre a diferentes técnicas como la metalepsis y la *mise en abyme*. La primera es, brevemente, “la

²⁸⁰ El uso del término fantástico me parece inadecuado por sus implicaciones con la literatura fantástica, por lo que se usará la traducción “inverosímil” propuesta por Luengo, Schlickers y Toro (2010: 13).

²⁸¹ Para Jenny, esta autoficción será una autoficción referencial: “L’autofiction serait un récit d’apparence autobiographique mais où le pacte autobiographique (qui rappelons-le affirme l’identité de la triade auteur-narrateur-personnage) est faussé par des inexactitudes référentielles” (2003).

transgression de la frontière ontologique entre le monde réel et le monde raconté, l'activité historique de narrer et le produit fictif de cette activité" (Colonna, 2004: 127). Y la segunda consiste en presentar el texto dentro del texto, en una especie de juego reflectante (Colonna, 2004: 131). Estos dispositivos permiten observar la ficción, pero a través del intercambio de elementos factuales y ficcionales; la combinación de lo inverosímil con lo factual no puede llevarnos a pensar en un relato referencial, sino todo lo contrario.

La última modalidad que menciona Colonna es la *autoficción intrusiva (autorial)* (*autofiction intrusive [autoriale]*), en la que el autor es una figura ausente en el texto y se muestra a través de la intromisión del narrador: "L'avatar de l'écrivain est un récitant, un raconteur ou un commentateur, bref, un 'narrateur-auteur' en marge de l'intrigue" (Colonna, 2004: 135).²⁸² Aquí el autor, al igual que en la autoficción especular, se manifiesta más que nada como autor, como artífice de la ficción, y ya no tiene ningún tipo de presencia en la diégesis, únicamente como enunciador. De aquí que se exprese como un narrador que desatiende la narración y da voz a sus pensamientos, a sí mismo. Construye desde la periferia un relato paralelo que se confunde con la narración que está realizando.

De este modo, Colonna concibe la autoficción como un fenómeno antiquísimo, incorporando el autor a la ficción y realizando una visión retrospectiva que entiende como prácticas autoficcionales desde la obra de Lucien, Dante o Cervantes hasta las novelas de Auster o Vila-Matas. Cabe mencionar que esta definición ha sido considerada demasiado vasta, por lo que pareciera entonces que "la autoficción tal y como la entiende [Colonna] se convierte en un concepto tan amplio que pierde todo valor clasificatorio, pues ¿acaso hay literatura que no parta de la ficcionalización de la experiencia vivida?" (Arroyo, 2011: 110). No obstante, la autofabulación y, sobre todo, la división en modalidades sugieren que la autoficción más que un género es un conjunto de prácticas flexibles que se entremezclan para cuestionar los límites del relato personal y la invención del individuo. De la misma manera, especialmente las dos primeras modalidades permiten expandir la autoficción a otros medios como el cine (cf. Herrera, 2007; Gasparini, 2009; 2015), la televisión (Mehl, 1996; Brix, 2015, Casas, 2017) y, como es el caso de esta investigación, al cómic. La autoficción, apunta Colonna, es una conquista del discurso por parte del autor porque se trata de una pulsión

²⁸² Manuel Alberca plantea una división similar de la autoficción (2013), apunta que son tres: *autoficciones biográficas*, *autoficciones biográficas*, *autobioficciones*. Aunque su estudio es operativo en la literatura, nos parece que es tan sólo una variante de la división propuesta por Colonna. De cualquier forma en un estudio más profundo del comportamiento de la autoficción en el cómic resultaría interesante ver cómo se presentan estas propuestas.

primordial que conduce a los artistas a una (re)construcción e invención del pasado pero también del futuro y del presente (Colonna, 2004: 166).

5.1.1 Constitución del cómic autoficcional

Considerando la autoficción, bajo los criterios de Colonna, como un fenómeno de proyección del autor en la ficción, el cómic parece haber incidido de modo recurrente en esta forma de expresión. Aunque, como apunta Isabel Grell (2014), pareciera que el cómic es terreno fértil para la autoficción debido al carácter no realista del dibujo y la falta de un narrador intimista, consideramos que el recurso principal por el cual la autoficción tiene lugar en el cómic es la autofabulación de Colonna y, con ello, podemos aplicar en gran medida el modelo que él propone. Al igual que los anteriores tipos del autocómic, la autoficción se basa en la homonimia entre autor y personaje, y a su identificación. Lo importante es cómo actúa esta autorrepresentación –en cuanto eje discursivo–, cómo se adecua y conforma la ficción. Más que en la literatura, la idea de autofabulación en el cómic es perceptible gracias a la representación visual del autor, que hace el proceso autoficcional evidente. Por esto no nos referimos, como hemos insistido, a la caricaturización o la simplificación estilística de la figura del autor, sino más bien a la incorporación de elementos visuales que funcionan como indicadores de la ficción y que no operan como recurso retórico. La autofabulación en el cómic es un acto lúdico que no transita exclusivamente por la autorrepresentación, sino que tiene lugar también en la construcción de anécdotas y en las situaciones inverosímiles en las que se sitúa, en las que dar testimonio de la vida real deja de ser lo importante y se utilizan los recursos de la ficción para contar cualquier tipo de fantasía. El cómic ha permitido a los autores dar rienda suelta no sólo a sus historias más íntimas, sino también a las fantasías, sueños y pesadillas que tienen como fin liberar su mundo interior.

No volveremos a reflexionar sobre la referencialidad discursiva o el realismo conceptual, pero cabe recordar que ambas formas de establecer una diégesis, respectivamente, veraz y verosímil son construcciones en las que cualquier elemento irreal o imposible, que no se encuentre como dispositivo retórico, revelaría la ficción. El cómic tiene la facilidad de ser transparente en cuanto al uso de estos elementos, por más que tenga presente el realismo conceptual. Por esta razón, en muchos casos, no es necesario hacer una declaración para señalar la ficción, sino que es cuestión de observar cómo la ausencia de un pacto se convierte en una afirmación de ficcionalidad, a pesar de que la homonimia proponga un pacto referencial. Aunque, como veremos, la mayoría de los cómics autofccionales se

manifiestan abiertamente ficticios, algunos se sitúan en los terrenos del pacto ambiguo, especialmente en la modalidad autobiográfica. El pacto y la autofabulación son marcadores de la ficción, pero ésta también queda explicitada en la estructura narrativa. La autofabulación en el cómic se origina primordialmente a través de la trama, en los eventos y acciones a cargo del personaje identificado con el autor. De este modo, la construcción visual, en muchos casos, sirve únicamente como contrapeso o como refuerzo de esta autofabulación instaurada en el relato.

En un aspecto estructural, al estar presente en mayor medida del lado de la ficción, este autocómic no tiene una preferencia por una situación narrativa o una focalización específica, pero sí notamos un uso recurrente de algunos de ellos, a la manera de los cómics factuales como la autobiografía. De este modo, podríamos decir que se da preferencia al narrador fundamental o al extra-heterodiegético recitante que, en el caso de la autobiografía o del cómic documental, son prácticamente insostenibles; así como se recurre a la focalización externa o interna libre. Sin embargo, la autoficción tiene que revelar de alguna forma el artificio del que forma parte para ser reconocida; y para ello recurre a tres mecanismos principalmente.

El primero que podemos mencionar y que a simple vista se vuelve el más notorio es la irrealidad de los espacios. Dado que todas las historias se relacionan con un entorno, éste puede ser alterado para crear un espacio inverosímil en el que todo es posible, donde las leyes de la lógica no funcionan o siguen sus propias reglas contradiciendo las del mundo real. En la serie *Inside Moebius* (2000-2010) esto se ilustra a la perfección; en ella, Moebius crea una suerte de desierto donde los objetos pueden tener una forma distinta a la que conocemos en el mundo tangible. En este espacio las leyes de la lógica y la física son singulares, lo que lleva al autor a, literalmente, sobrevolar el sitio, encontrarse con los personajes que ha creado, e incluso toparse consigo mismo. En esta plancha [Fig. 5.1] vemos cómo el Moebius actual invita a pasar a un Moebius del pasado; aunque ambos personajes son distintos físicamente, pueden identificarse como la misma persona. Aunado a esto, el autor incrementa dicho reconocimiento de simultaneidad a través del diálogo en la tercera viñeta. Está claro que por más que ambos Moebius tengan un referente, su ubicación dentro del mismo espacio y su interacción demuestran la ficción de la escena y, con ello, la de un parte del cómic. Esto sucede de forma similar en el universo de *Book of Jim* (1993), en el que Jim Wooldring materializa sus alucinaciones y sueños. No obstante, Wooldring no hace un recuento para explicar su mundo interior, sino que crea un espacio – un jardín “idílico”– donde sus ideas y miedos son materializados y puede convivir con ellos de forma física [Fig. 5.2]. Para

confirmar que no se trata de una metáfora visual, Wooldring no hace ningún señalamiento que explique que son una falsedad o una proyección de sus sueños; todo lo que pasa se plantea como parte de ese universo irreal e ilógico que no deja duda de su ficcionalidad.



Fig. 5.1 (Moebius, 2009: sn)



Fig.5.2 (Wooldring, 1993: 11)

El segundo elemento que nos permite distinguir la ficción es la desconexión de la identidad entre la figura del autor real y el personaje que lo representa. Esto ocurre cuando, a pesar de que los nombres coinciden, no existe una concordancia entre la identidad real y la que se manifiesta en el relato. Al ser una cuestión de poseer información previa a leer el texto, este mecanismo depende en gran medida de los paratextos.²⁸³ Un ejemplo de ello son los cambios de oficio que tiene el personaje Vázquez a lo largo de los distintos cómics en los que aparece. Si bien su figura es reconocida como la del autor, en *Los cuentos del tío Vázquez*, el Vázquez personaje es en pocas palabras, un delincuente, lo cual no coincide en principio con la ocupación real de Vázquez autor.²⁸⁴

²⁸³ Podríamos pensar que el parecido físico es parte de este mecanismo. Y, aunque consideramos que esto es en cierta medida cierto, insistimos en que muchas veces la falta de parecido físico no se realiza para manifestar la ficción. De este modo, el reconocimiento de la ficción a través de la transformación física está atado a que los cambios sean formas retóricas para expresar el interior del personaje.

²⁸⁴ En este mismo sentido la ausencia de algún referente a la labor de autor de cómics podría funcionar como gesto que se refiera a la ficción.

El último dispositivo mediante el cual se expone la ficción es expuesta es la negación de la factualidad. Esta se produce, ya sea por la aceptación de que los eventos que se narran no tuvieron lugar o ya sea que existen incongruencias temporales o de lógica causal que producen una deformación de los acontecimientos. Un ejemplo que ilustra esto es “La desviación” de Moebius, en el que el autor y su familia comienzan un viaje común y corriente en carretera. En un principio, el cómic parece establecer una historia convencional en la que incluso el dibujo mantiene un estilo realista; sin embargo, cuando todo parece seguir las convenciones salta a cuadro un gigante que toma el coche entre sus manos y lo lleva a un mundo fantástico [Fig. 5.3].



Fig. 5.3 (Moebius, 1985: 4)

De este modo, la instancia del mostrador en la autoficción tiene una relevancia de mayor calado pero, como insistimos en capítulo 2, no en relación a la representación del autor o a su capacidad de imitación mimética para vincularse con la realidad. El dibujo puede revelar la ficción del mundo que presenta a través de una densidad referencial escasa o a través de un realismo conceptual inoperante; por ejemplo, la irrupción de elementos no realistas como el gigante en “La desviación”, que introduciría una ruptura con cualquier tipo de referencialidad.²⁸⁵

La identidad compartida entre autor y personaje queda en muchas ocasiones como el único vínculo con la realidad. A pesar de que existe una desconexión lógica con ésta, la unión afinada en el nombre permite mantener un lazo que aporta elementos al yo-gráfico del autor; esta conexión que plantea una relación artificial con la realidad puede aportar elementos importantes para su consolidación. Al igual que en la autobiografía, algunos yo-gráficos son constituidos por el propio relato, no requieren expandirse en otros textos para cristalizarse ni para solidificarse. Es decir, en la autoficción, el yo-gráfico tiene, por un lado, una construcción basada en la autofabulación –en la invención de una personalidad y una serie de anécdotas– y, por el otro, en una extensión de la persona real. Así se formula como un tejido que fluctúa entre ficción y factualidad. En la autoficción, una parte importante del yo-gráfico se crea indudablemente a partir de la ficción, la cual aporta elementos a una figura existente fuera del relato que identificamos por medio del nombre y de los paratextos. Recordemos que el yo-gráfico, tal y como lo entendemos, puede acumular y conformarse por medio de elementos tanto ficcionales como factuales, por lo que su consistencia o dispersión puede, incluso, basarse únicamente en elementos de la ficción. Esto ocurre por ejemplo en *Le Retour à la terre* (2002), en el que Larcenet produce un yo-gráfico conciso desde la ficción, que se extiende por varios volúmenes en los que, al narrar su vida cotidiana, va otorgando a este yo-gráfico rasgos característicos como su torpeza social o su miedo a volverse adulto; y una historia personal, como la de su relación sentimental y el nacimiento de su hija. Todo lo que conocemos de Manu es a través de la ficción y, aunque el personaje se relaciona con el autor real, toda la densidad de su carácter parte de los textos de ficción.

Por el contrario, en las de series *Les Dingodossiers* (1967-1975) y *Rubrique-à-Brac* (1970-1974), en las que Gotlib se representa como un personaje de historias irreales que podemos reconocer como autoficciones, el yo-gráfico resulta disperso porque los cómics no

²⁸⁵ Al igual que mencionábamos con los cómics factuales, no creemos necesario volver a explicar la conformación de los enunciados de ficción y damos por sentado que la presencia de estas tipologías confirma que existe algo en ellas que impide su codificación como factuales. De este modo, no nos detendremos en todos los casos para explicar la ruptura o el desapego de lo factual, a menos que sea necesario.

se conectan entre sí y no tenemos otras fuentes textuales de información sobre él, lo que nos impide una acumulación de elementos personales. Un ejemplo de un uso cooperativo y extensivo con otros autocómics para establecer un yo-gráfico que pasa por la autoficción es el trabajo de Robert Crumb, que traspone los límites entre los tipos de autocómic y formula un yo-gráfico a través de ambas enunciaciones que intercambian información, entre ellos y se complementan. En *My Troubles With Women* (1990), Crumb se muestra desde la ficción como un misógino y perverso, mientras que en *Dirty Laundry* (1993) –un cómic en principio factual– presenta una faceta mucho menos agresiva y expresiva de sus fantasías sexuales, tratando, en cambio, de exponer su vida cotidiana de un modo más contenido. Aunque en ambos cómics conserva algunas de las características que lo han distinguido – como son sus neurosis –, la construcción del yo-gráfico se origina desde los dos tipos de enunciación, generando una mejor conformación del mismo. De manera similar, Lewis Trondheim ha entremezclado enunciados de ficción y enunciados factuales para crear un yo-gráfico conciso que no se entiende como una figura unitaria producida por la factualidad o la ficción, sino que cada una de sus apariciones²⁸⁶ aporta información en la configuración de una identidad multifacética pero reconocible. Estos ejemplos demuestran que el yo-gráfico, al igual que el autocómic mismo, no responde a una enunciación determinada y que, al contrario, puede nutrirse de ambas.

5.1.2 Modalidades de autocómic autoficcional

Como ya mencionamos, tres de las modalidades de la autoficción literaria propuestas por Colonna resultan funcionales en el cómic. Pero antes de analizarlas debemos explicar que hemos dejado fuera la modalidad intrusiva, porque, como hemos visto, uno de los elementos centrales del autocómic es la presencia del autor en el relato como eje discursivo, por lo que esta modalidad en la que el autor no aparece visualmente en el texto no puede ser integrada dentro de nuestra tipología. Como apunta Herrera Zamudio hablando del cine autoficcional, la postura intrusiva “no está directamente relacionada con la autoficción, pues no hay un doble ficticio definido con el cual pueda establecerse una identificación clara con el autor” (2007: 110).

²⁸⁶ En el caso Trondheim estas apariciones se han dado tanto en relatos factuales (*Désœuvré*, 2005; *Les Petits Riens*, 2006) como en autoficcionales (*Monstrueux*, 1999-2001; *Visite Express*, 2009).

a) *Inverosímil*

La modalidad inverosímil es la que parece adecuarse con mayor eficacia al cómic. Considerando que el centro de la autofabulación es la manipulación de la representación de la figura del autor dentro del relato, la autoficción ha encontrado en él un terreno fértil por su facilidad de expresar lo fantástico y lo inverosímil. Esta modalidad se caracteriza por llevar a la autofabulación hasta lo imposible, por lo que los mecanismos de invención son innumerables (Colonna, 2004: 81). De este modo, las variantes van desde la simple invención de situaciones que hacen evidente la ficción, hasta la elaboración de historias donde la realidad queda relegada únicamente al vínculo con el autor por medio del autodibujo (y el nombre). La autoficción inverosímil hace un uso evidente de la ficción para transparentar la mentira. En esta modalidad no cabe la sospecha de ambigüedad.

Como ya veíamos en los ejemplos de Moebius, esta ficcionalización es clara, ya no sólo por la falta de un realismo conceptual, sino también por la elaboración de un mundo de fantasía. En *Inside Moebius*, tanto el espacio como todo lo que ahí sucede es irreal. Es evidente que se trata de la exploración de las fantasías creativas del autor, pero, repitiendo, al no ser exhibidas como parte de un discurso factual queda establecido que se integran en ese espacio donde es factible lo que en el mundo real sería imposible. Esta serie no es un paréntesis onírico en la autobiografía de Moebius, es una historia de ficción en la que él es el personaje y funciona como alegoría de sus perversiones creativas. De igual forma, en “La desviación”, por más realista que sea el dibujo, la historia da un giro dramático hacia la ficción, en la que se relata “Las quasi-demenciales peripecias de una familia en coche” a través de “un documental novelado, dibujado por Jean Giraud”. Estas citas extraídas de la primera plancha del cómic aclaran no sólo que la anécdota prevé una cierta irrealidad, sino también afirma que las acciones, aunque verídicas, han sido “noveladas”, es decir ficcionalizadas por el propio autor, Jean Giraud (nombre real de Moebius). A pesar de que existe una construcción inicial que consideraríamos realista, la historia que se cuenta es completamente inverosímil. De alguna manera ambas autoficciones comparten también espacio con la autoficción biográfica, ya que, por un lado, *Inside Moebius* tiene su origen en los pensamientos del autor y en algunos momentos que podríamos pensar se basan en anécdotas reales –como puede ser un día de frustración frente a la mesa de dibujo–. Y, por el otro, “La desviación” presenta una escena inicial que podría ser completamente verídica. Sin embargo, lo que prima en ambos cómics es la ficcionalización de los eventos; no existe ninguna intención de articular un relato como cierto. Moebius no trata de engañar al lector y, por el contrario, deja libre su imaginación.

Inside Moebius nos lleva a comentar una particularidad temática del cómic autoficcional; nos referimos al encuentro del autor con sus personajes. A lo largo de la serie, Moebius se topa con Arzach, el teniente Blueberry o el mayor Grubert, con los que entabla diálogos sobre la existencia y sobre lo que significa ser autor de cómics. Estos encuentros articulan el relato y van dando las pautas para su continuidad, ya que ofrecen respuestas a los cuestionamientos del autor. Esta anécdota ha sido bastante recurrente a lo largo de la historia del cómic,²⁸⁷ y muestra abiertamente al autor dentro de un contexto de ficción para exponer, como en el caso de Moebius, la manera en que éste entiende el trabajo de autor de cómics. Este motivo es una manera de reflexionar a través de la ficción sobre la labor real del dibujante. Ello hace que la presencia del oficio del autor, junto con el nombre, genere otro vínculo con la realidad que se ve quebrantado por la ficción con el fin de articular una visión personal, producto de la imaginación. Habitualmente se trata de historias que apelan a cuestionamientos artísticos o conflictos metadieгéticos en los que el autor es increpado por sus creaciones. Lo que es relevante de esta temática es la forma en que queda expuesta la ficción y cómo se combina con un elemento real para mostrar abiertamente al autor jugando con la imaginación, elaborando una clara autoficción fantástica.

Un ejemplo singular de este tipo de cómic, que ya apuntamos brevemente, es “El reencuentro” (1995) de Vázquez. En esta historia, el autor invita a su casa a tres de los personajes creados por él para la editorial Bruguera, las hermanitas Gilda y Anacleto, para filmar una película pornográfica [Fig. 5.4]. Queremos pensar que Vázquez nunca engañó a nadie para filmar una película para adultos, pero en caso de que así fuese, la presencia de estos personajes nos hace pensar que el relato es una ficción. En una primera viñeta vemos cómo los personajes reconocen la paternidad creativa de Vázquez, quien les cuenta las razones por las cuales dejó de dibujarlos. Aunque lo que cuenta sobre los problemas con la editorial es verídico, al tener a personajes del mundo del cómic como protagonistas queda considerablemente claro que se trata de una ficción en la que Vázquez da rienda suelta a su imaginación y se sitúa en una situación inverosímil con relación al realismo conceptual.²⁸⁸ Así, este cómic demuestra que la autoficción puede ser utilizada por los autores para dar salida a toda clase de fantasías y exponer sus inquietudes de un modo lúdico sin olvidar su persona como materia de la ficción.

²⁸⁷ Como mencionamos en el primer capítulo, ya desde los años cuarenta Capp, Bushmiller, Gould, Herge, entre otros, se “encontraron” con sus personajes. De igual forma, desde los años setenta no han sido pocos los autores que se ubican en situaciones similares, como Spiegelman, Stan Lee, o Gotlib.

²⁸⁸ Cabe mencionar que la figura de Vázquez es bastante reconocible ya que desde los años setenta había utilizado en muchas otras ocasiones su autorrepresentación dentro de distintos cómics. Al menos existen cuatro series y un libro en los que Vázquez ha creado un mito de sí mismo.



Fig. 5.4 (Vázquez, 1995: sn)

Debemos señalar que la modalidad fantástica fue recurrente dentro del movimiento de *comix underground*,²⁸⁹ especialmente gracias a Crumb, quien acostumbraba a situarse como personaje de historias surrealistas y lascivas que lo identificaron como un maniático sexual de figura grotesca. Tanto fue el impacto de la construcción ficcional de su persona que Crumb fue atacado por sexista por varias autoras creyendo que muchas de sus historias habían ocurrido de verdad o al menos que eran exageraciones de su vida cotidiana. Crumb creó así una imagen pública de sí mismo con la que ha jugado hasta la fecha, incluyendo datos de su vida real, una imagen pública comercial, pero que le has permitido, sobre todo, dar rienda suelta a sus deseos, sueños y pensamientos en la ficción.²⁹⁰

²⁸⁹ No son pocos los autores que usaron este modo de la autoficción para explicar o tratar de reproducir sus experiencias con drogas. Un ejemplo destacado es la serie *Dope Comix* (1978-1994) en la que autores como Dan Steffan, Steve Stiles o Kim Deitch relataban sus “aventuras” a partir del consumo de marihuana.

²⁹⁰ Shanon (2012) explica que el estilo confesional imaginario aparece por primera vez en Crumb como una forma de expresar las angustias y secretos íntimos que llevó indudablemente a la aparición de cómics como los de Green o Chester Brown.

En Francia, por las mismas fechas, Gotlib hizo lo propio en su serie *La Rubrique-à-brac* (1968), así como diversos cómics posteriores. Al igual que Crumb, Gotlib hizo uso de imaginación para dar salida a sus inquietudes, pero, en su caso, como artista frustrado y ególatra necesitado de sufrimiento para la creación. Ambos se situaron dentro de las viñetas como ellos mismos en un espacio claramente ficcional. Esto se puede apreciar en “La Coulepe”, en el que Gotlib parte de un recuento de las dificultades para dibujar y explora sus obsesiones sexuales y creativas. En este cómic aparece, una vez más, el encuentro del autor con sus creaciones; Gai-Luron, la Coccinnelle e Isaac Newton hacen acto de presencia para permitir la narración. En este cómic, Gotlib va incluso un paso más allá en la idea recurrente de que la ficción es producto del relato, al hacer evidente que el medio es un artificio en sí mismo. Gotlib personaje rompe las viñetas en las que se está contando su “tragedia” repleta de frustración. Así, ya no sólo es el espacio diegético el que resulta inverosímil, sino que el mismo relato, en cuanto discurso, se revela como falso [Fig 5.5].



Fig. 5.5 (Gotlib, 1973: 37)

Tanto Gotlib como Crumb son ejemplos de una manera de construirse en el relato, y elaboran una constante en sus representaciones: la *autodeflagración*,²⁹¹ una impostura como ente menor y decadente que encuentra en la creación de cómics su tema fetiche. Como se ve, la autoficción inverosímil permite imaginar a los autores otra vida y otros universos, pero no por ello se trata de algo menos íntimo. A través de la imaginación, los autores exploran sus deseos más extravagantes o proyectan sus conflictos, especialmente los correspondientes a la propia creación.

b) *Biográfica*

Como mencionamos en el capítulo anterior, el autocómic ha preferido el uso de la autobiografía como modo de expresión de temas personales de manera intimista. La búsqueda de una veracidad que supere las supuestas limitaciones del medio ha provocado que la mayoría de los autores que buscan contar su vida traten de hacerlo de una manera factual. De este modo, esta modalidad de la autoficción en la que se parte de la vida del autor para establecer un relato de ficción ha sido poco empleada. No obstante, de acuerdo con sus estudios, Ruiz (2015) y Beronä (2008) han demostrado que esta modalidad ha sido utilizada en algunas ocasiones para expresar y liberarse de experiencias traumáticas. Sin embargo, estos cómics que recurren a la autoficción para entablar una búsqueda de la memoria o del entendimiento del pasado son puntuales. El uso más habitual que se le ha dado a esta modalidad ha sido para narrar vidas cotidianas inventadas o basadas en hechos reales, pero transformadas en una narración, por lo general, rocambolesca o humorística. Este uso de la ficcionalización de eventos autobiográficos a partir de formas inverosímiles, como lo hiperbólico y lo paródico, aleja el cómic autoficcional de una ambigüedad en la lectura. Si bien podemos distinguir formas referenciales, este uso permite observar claramente lo irreal del cómic y con ello marcar por completo nuestra lectura. Es, en gran medida, por esto que hemos inscrito esta categoría dentro de los enunciados de ficción.

Esta modalidad imita un poco el registro de la autobiografía, por lo que la autofabulación es menos evidente y se da de manera puntual. Ya no se trata de la imaginación exacerbada y desbordada de la modalidad anterior. De igual forma, las pruebas de ficcionalidad son menos obvias. Aunque todas las modalidades recurren a los mismos mecanismos, en la autoficción biográfica éstos son más concisos y en ocasiones no son distinguibles a primera vista, debido a que el tipo de relatos que cuentan está sometido

²⁹¹ En francés se usa el término *autodérision*.

constantemente a un realismo conceptual que podría, en casos específicos, ser confundido con un relato factual. Uno de estos mecanismos puede ser un cambio minúsculo en el nombre, como sucede en *Le Retour à la terre* con el personaje que representa a Manu Larcenet, aquí llamado Manu Larssinet. Este pequeño gesto es casi el único elemento no referencial de toda la serie, la cual está construida como el relato de vida de Manu (Larssinet). Aunque el tono general del cómic es de comedia, en ningún momento lo que se cuenta resulta claramente ficcional. Todos los acontecimientos, personajes y los espacios que se narran son verosímiles, por lo que la diferencia en el nombre se vuelve una forma importante de identificar la voluntad ficcional.²⁹² Sin embargo, la variación en el nombre es apenas perceptible y en casi toda la serie se refieren al personaje como Manu, lo que afirma la relación con el autor. Igualmente, como vimos en el tercer capítulo, el parecido entre Larcenet y Larssinet es evidente (aunque esto sólo sea comprobable a través de los paratextos).²⁹³ Está claro que Larcenet no quiere disfrazar su identidad como veremos que sucede en la ficción autobiográfica, sino que el juego onomástico se plantea como una manera de revelar el artificio.

Otra forma de reconocer la ficción es a través de una elaboración colaborativa que ponga en duda el cumplimiento de la honestidad o que revele la invención. Esto ocurre, también en *Le Retour à la terre*, ya que, si bien uno de los autores, Larcenet, es representado, el guionista de las historias es otro, Jean-Yves Ferri. Sin embargo, el que vive en el campo es Larcenet, por lo que sospechamos que las historias no son reales o, que al menos, han pasado por el filtro creativo de Ferri. En otras palabras, la duda que surge es si Larcenet le cuenta las historias a Ferri, quien únicamente las organiza como guion, o si Ferri también colabora en la creación de la vida imaginaria de Larcenet. A pesar de que todo está construido de un modo preciso a través de la referencialidad discursiva, la ambigüedad o la sospecha de ser completamente sincero desarticula la enunciación factual. Debemos aclarar que no siempre esta escisión en la creación del cómic es un elemento determinante de la ficción, pues sólo

²⁹² Al ser una serie construida en pequeñas historias de un tira existen personajes recurrentes. Uno de ellos es un gurú que vive en el bosque y al que Manu acude frecuentemente a pedir consejo. Este personaje podría ser otro elemento por el que se revela la ficción, ya que tiene comportamientos que rozan lo inverosímil, como meditar bajo la lluvia durante días.

²⁹³ El uso de un nombre similar para marcar la autofabulación es habitual; por ejemplo, Willy Lambil y su personaje Lampil en *Pauvre Lampil* (1977-1995), el cual también podríamos considerar parte de esta modalidad. En esta serie se narra la vida cotidiana del joven dibujante de cómics Lampil, que igualmente guarda un parecido con Willy Lambil, el dibujante de la serie. El guionista es Raul Cauvin.

ocurre cuando existe una sospecha sobre su veracidad, ya sea porque no hay una declaración textual o porque la referencialidad es endeble.²⁹⁴

Como vemos, la vida del autor puede ser utilizada como centro de una ficción apenas perceptible o cercana al discurso autobiográfico. No obstante, también pueden existir autoficciones biográficas en las que la ficción es más evidente a través de una deriva hacia la narración inverosímil, como sucede en la serie *Yo, dibujante al por mayor* (1982), donde Vázquez cuenta sus vicisitudes como autor y su vida en pareja. Aunque la información referencial que nos ofrece la serie es comprobable y gran parte de lo caricaturesco parece ser un elemento retórico, para filtrar un relato real la conclusión o el desarrollo de la historias se muestran inverosímiles. Vázquez rompe con la referencialidad del relato al plantear situaciones explícitamente ridículas que sitúan marcas de una ficción personal que aleja el cómic de una posible interpretación factual. En esta historia [Fig. 5.6] vemos cómo todo, en cierta medida, podría ser autobiográfico; si bien el tono es humorístico, todos los elementos podrían poseer una condición referencial, como sucede desde de la primera viñeta con el uso de un nombre muy cercano al de Manuel Vázquez, que reafirma su vínculo con el autor.²⁹⁵ Sin embargo, la ficción se va haciendo evidente por medio de la exageración de las situaciones. Si las analizamos en detalle, en cada una de las acciones que suceden en el cómic podemos interpretar que el derrame de la tinta es algo probable; la casi explosión del reloj de esa manera podría ser un uso retórico visual, pero la lesión del brazo y, sobre todo, la ridiculización de Vázquez trabajando con la boca se vislumbran como señales de lo inverosímil. Es decir, con la hipérbole intuimos la ficción.

A diferencia de *Le Retour à la terre*, donde la ficción se revela por un gesto apenas perceptible, en el caso de Vázquez es bastante más evidente. Lo seguimos, no obstante, considerando dentro de la modalidad biográfica porque la historia no busca crear un relato totalmente inverosímil. De cualquier manera, este cómic muestra cómo los límites entre modalidades no son normas estrictas y, en ocasiones, pueden ocupar espacios simultáneos. Gran parte de la autoficción biográfica se sustenta en el realismo conceptual; la existencia de un universo inverosímil produciría una anomalía evidente y hablaríamos, probablemente, de una autoficción fantástica. En la autoficción biográfica la marca de ficción es a veces un elemento extraño o inadecuado que fractura el mundo verosímil, como sucede con la

²⁹⁴ Como es sabido, Pekar utiliza caricaturistas distintos en cada uno de sus cómics, pero, para evitar esta ambigüedad, hace transparente las labores de cada uno, lo cual no sucede en la autoficción.

²⁹⁵ De igual forma podemos ver cómo se acentúa esta relación a través de la cabecera, en la que un personaje físicamente parecido a Vázquez es representado dibujando el título del cómic. Esto produce una sensación personal que incluso nos lleva a pensar en este personaje como el narrador (fundamental) de la historia.

presencia de un perro antropomórfico que convive con el resto de seres humanos, como sucede en la serie *The Autobiography of a Mitroll* (2008-2009) de Bouzard.²⁹⁶

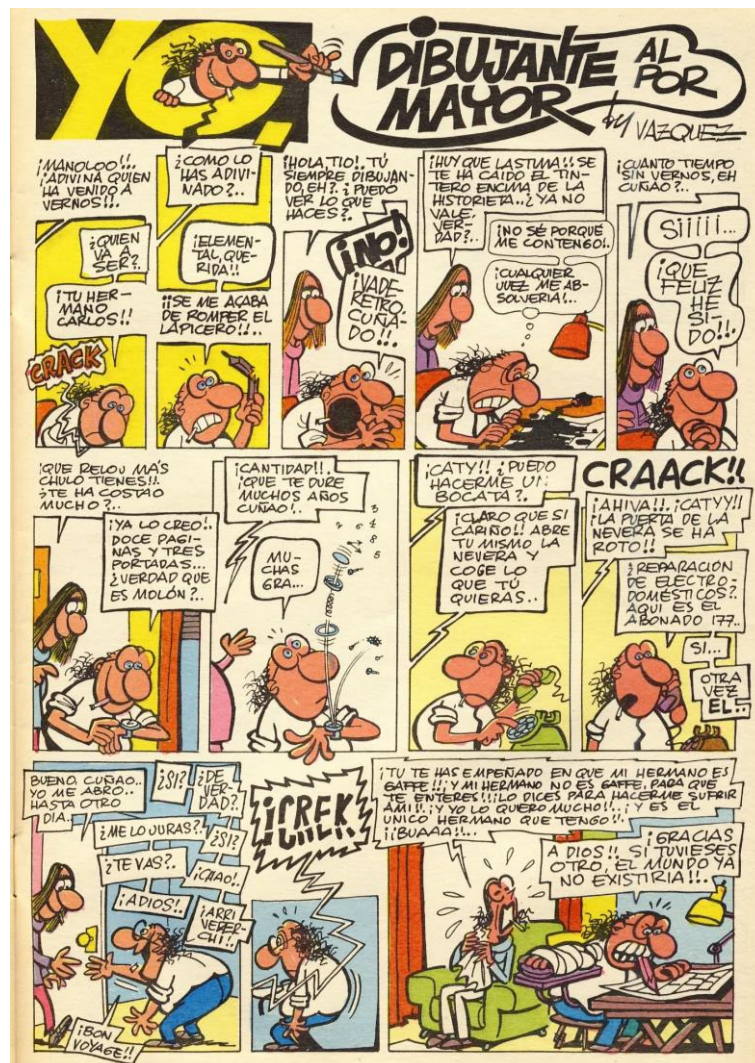


Fig. 5.6 (Vázquez, 1983: sn)

En este sentido, todo tiene que funcionar dentro de una realidad simulada hasta que ésta se ve fracturada, e incluso sin hacerlo, para que la ambigüedad se mantenga. Un ejemplo de esta modalidad que evade el realismo es “My Love Book”, en el que Gilbert Hernandez narra a través de pequeñas historias independientes su formación como artista. Lo peculiar de este relato es que en cada una de estas historias va cambiando la forma de autodibujarse; por momentos, se dibuja como un superhéroe, en otros como un extraterrestre, y hasta como un cerdo humanizado. Pero como bien señala en la primera de las historias, todas estas

²⁹⁶ En esta serie el elemento biográfico está mucho más presente y se puede observar desde el título. No obstante, el relato no pretende ser factual. De la misma manera, este ejemplo resulta particular porque, aunque el humor está presente en gran parte de la historia, el tema central –la muerte de la madre de Bouzard– es bastante dramático. Así podemos ver cómo la autoficción no sólo recurre a temáticas lúdicas.

representaciones son una construcción; así Gilbert le comenta a su hermano: “I must build myself and effigy in order to illustrate and accurate portrait of my life”. A partir de ahí todas las historias podrían leerse en código alegórico, por lo que estaríamos frente a una autobiografía, si se quiere metafórica. No obstante, en la última de las historias, Gilbert, autodibujado de forma realista, se da cuenta de que su obra es “una basura” y se suicida. La puesta en escena de la propia muerte revela al instante la ficción, porque es indudable que esto no ocurrió así.²⁹⁷ En estos paneles, el relato se impregna de una narrativa personal que se cuenta y se matiza por medio de hipérbolos visuales y combinaciones temporales que añaden significados e interpretaciones a la materia autobiográfica; pero al final, la lectura simbólica es desarticulada por la intromisión del elemento imposible.

c) *Especular*

La tercera y última modalidad de autoficcional es la *especular*. Ésta se define por una intromisión del autor en la diégesis, en la que no es un personaje principal. Con esta aparición se hace evidente la relación de la narración con el autor, lo que rompe los límites entre la ficción que se cuenta y la realidad que se representa. Aunque en nuestra concepción de autocómic estaría en el límite debido a que el autor no es el eje discursivo del relato, es pertinente señalarla como una variante más. Esta intromisión, como ya comentamos, puede darse por varios mecanismos. Uno de ellos es la *fiction de soi miniaturisée*, en la que autor aparece con su propio nombre como una mención o un personaje incidental; así se integra su figura en el relato sobrepasando la frontera de la ficción y atrayendo a su persona como un elemento referencial que identificamos con el autor empírico. Esto lo podemos apreciar en la serie *Rusty Brown* en la que Chris Ware se instala como el maestro de arte del personaje principal [Fig. 5.7]. En la plancha se ve cómo Ware, al dar clase, se presenta a sí mismo por su apellido, confirmando así su identidad.²⁹⁸ Al reconocer al autor dentro del cómic que estamos leyendo y verlo en tanto que personaje de una historia de ficción, se establece un lazo referencial opuesto al tipo de enunciación planteado. Se crea una discordancia, recurrente en la autoficción, entre el personaje y el resto, del cómic, ya que, sin importar que se establezca como un relato de ficción, ésta siempre se verá cuestionada por la presencia del autor en tanto que elemento factual.

²⁹⁷ Podríamos pensar que se trata una vez más de una alegoría, que también lo es, pero, al usar la autorrepresentación realista para esta escena en particular, nos hace pensar en una intención autoficcional.

²⁹⁸ Es necesario recordar que en esta serie Ware aparece en más de una ocasión, como vimos en el primer capítulo, pero siempre lo hace como personaje secundario.



Fig. 5.7 (Ware, 2006: sn)

El otro mecanismo a considerar por el que se manifiesta el autor en el relato y con el que se articula esta modalidad es la metalepsis. Ésta se da desde muy temprano en el cómic, ejemplo de esto son las apariciones en las historias de *Dream of the Rarebit Fiend*, de las viñetas de McCay, el reconocimiento de los personajes como obras de ficción en K-Hito o la aparición de la mano de Herriman alterando el flujo del cómic. Como explica Trabado, estos relatos primigenios metaficcionales o de metacómico (Trabado, 2012: 142) pueden aludir, “si se quiere de forma sucinta, a las sólidas relaciones que ha establecido la narración gráfica con las formas de la autobiografía” (Trabado, 2012: 182), entendiendo estos últimos como autocómics y, más específicamente, como autoficciones. Existen muchas intromisiones metalépticas en el cómic que cruzan los límites entre la ficción y la realidad. La transgresión de los personajes de hablar con sus creadores es una forma frecuente de hacerlo. Por ejemplo, en “Le dessinateur puni” de *Quick & Flupke*, Hergé es increpado por Flupke por hacerlo chocar en la primera viñeta contra el borde de la plancha cuando estaba esquiando [Fig. 5.8]. No se trata del mismo mecanismo que en los anteriores ejemplos en los que el autor convive con sus personajes, ya que ellos –tanto los personajes como el autor– están en el mismo espacio diegético, mientras que en este ejemplo sí existe una transgresión del nivel diegético por parte de Flupke.

Cabe señalar que estas modalidades que hemos visto pueden encontrarse combinadas o que los límites entre unas y otras pueden hacerse imprecisos. Esto lo podemos observar en *It's a Good Life, If You Don't Weaken* (1996), cómic en el que Seth se pone como centro de una historia que se presenta como una ficción bajo el paradigma de la autobiografía. Recordemos, como vimos en el tercer capítulo, que el cómic narra la búsqueda de Seth en tanto que dibujante canadiense perdido en la historia. El cómic se plantea como una enunciación factual y aporta una documentación bastante efectiva, por lo que se podría leer como veraz. De igual modo, debido al realismo que plantea y a la intromisión de otros caricaturistas reconocidos (que en la realidad es sabido son amigos del autor) podría ser leída como una autoficción biográfica. Pero, al mismo tiempo, al saber que todo es producto de la imaginación de Seth, incluso los documentos que certifican el realismo, el cómic podría ser leído como una autoficción inverosímil, o como apunta Mao, como un documental falso (2014: 295).

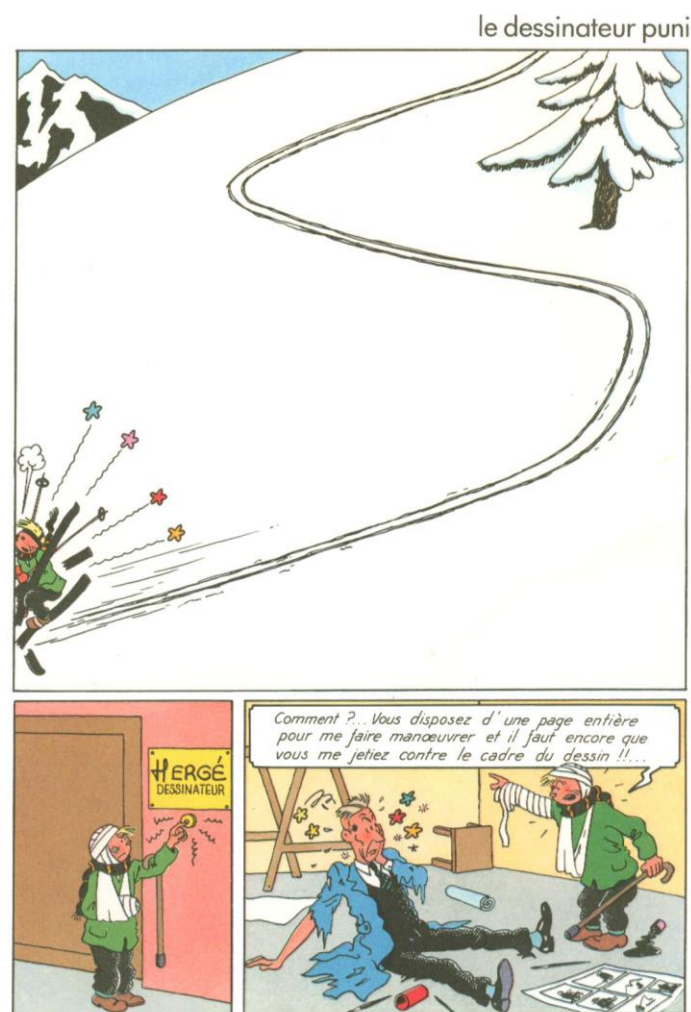


Fig. 5.8. (Herge, 1987: 47)

A pesar de que este último ejemplo tiene un tono algo serio, porque en él Seth explora la nostalgia por los clásicos del cómic, queremos señalar que la autoficción ha sido principalmente utilizada para elaborar historias de humor que permiten, en muchos casos, explorar deseos y sueños fantásticos, o burlarse de los miedos y actitudes de los autores. De igual modo, la posibilidad de mentir se vuelve estructural, como en el caso de Moebius o Goltib, que –al fantasear– rompen incluso con la convencionalidad de los cómics, aunque en ellos siga habiendo una presencia del individuo.

En este sentido, la autoficción permite expresar la manera de concebir el medio desde el interior, pues muchos de los cómics autoficcionales plantean una suerte de *arts poética* que borra los límites entre lo factual y la ficción. La autoficción hace evidente cómo ambos polos de enunciación se nutren el uno del otro. En este intercambio, las prácticas autoficcionales expresan una búsqueda de la identidad a través de la confección del individuo. La autoficción, también en el cómic,

sustituye el principio de sinceridad por la expresión de una subjetividad que, a través de la ficción, es capaz de acceder a una realidad íntima, hecha de equívocos y contradicciones y que gracias a subvertir las formas y los pactos de lecturas habituales, logra instaurar una relación nueva del escritor con la verdad (Casas, 2010: 210).

El cómic permite no sólo un juego visual, sino también la reinención de un sujeto que expone su máxima expresión y crea una forma en la que el yo-gráfico se filtra a través de espacios fuera de los límites que la factualidad plantea. La autoficción se afirma, así, como una forma de incrementar lo relatado, “de tricher et de mentir avec la réalité pour faire un meilleur récit” (Trondheim y García, 2006: 28).

5.2 Ficción autobiográfica

Hemos dejado para el final, dentro de los tipos de autocómic, la categoría que debe entenderse abiertamente como producto de la ficción. A pesar de que la ficción autobiográfica ha sido situada a menudo como el eslabón entre la autobiografía y la autoficción (Gasparini, 2004; Alberca, 2013), hemos decidido seguir nuestro recorrido desde el tipo más factual al más ficcional, y dejar la ficción autobiográfica para el final. Brevemente, entendemos por ficción autobiográfica cualquier texto ficcional que se basa libremente en la vida del autor. Está claro que, ante una definición tan amplia, es posible

considerar cualquier texto como parte de esta categoría si entendemos que toda obra tiene un sesgo autobiográfico, incluso cuando manifiesta lo contrario. Sin embargo, para limitar nuestra lectura (y no caer en una presencia totalizadora del yo), nos referiremos en este epígrafe a las obras que enmascaran la vida del autor, o un fragmento de ella, dentro de un espacio de ficción, y en las que de cierta manera se hace reconocible dicha relación. Todo ello sin perder su estatus de ficción ni generar ambigüedad alguna a partir de los elementos referenciales. Aunque ambos tipos se presentan como enunciaciones ficcionales, existen dos diferencias fundamentales entre ellos. La primera es que la ficción autobiográfica propone un pacto de lectura ficcional en el que no cabe duda o equívoco; y, la segunda es que en la ficción autobiográfica la presencia del autor dentro del relato es inexistente, por lo que la relación con la historia parte tan sólo de una sospecha. Si bien hemos insistido en que el autocómico se sustenta en el uso de la figura del autor, su desdoblamiento visual y en la conformación de un yo-gráfico, en esta categoría veremos que el yo se encuentra enmascarado y se revela por medio de la sospecha o gracias a los paratextos. Se halla oculto tras la creación de un personaje que hace difusa la relación con el autor.

Antes de continuar, debemos advertir que hemos decidido utilizar el término *ficción autobiográfica* en parte como sinónimo de novela autobiográfica.²⁹⁹ A pesar de que una parte significativa de los estudios se basan en el análisis de novelas, no creemos que la práctica deba ser reducida a la estructura literaria de este género. De igual forma, el término ficción autobiográfica permite integrar en el análisis relatos de extensión variable y provenientes, igualmente, de diversos medios.

Históricamente, la novela autobiográfica tuvo su momento de auge en el siglo XIX, aunque existen ejemplos previos destacables, como ya ha demostrado Gasparini (2004: 291). Durante este siglo, la figura del autor comenzó a tomar mayor relevancia, por lo que los autores desarrollaron maneras de contar su vida enmascarándolas en la ficción:

Para no ser reprobado o acusado de exhibicionista, el novelista se oculta tras la máscara novelesca por pudor y por pura necesidad de autodefensa. En su origen, la novela autobiográfica es deudora de la idiosincrasia liberal que fomenta el secreto y la ocultación, puesto que igual que reconoce la libertad a decir, también consagra el derecho a no decir, a callar lo que se considera privado (Alberca, 2013).

Esta necesidad de encubrirse detrás de la ficción no ha desaparecido a lo largo del siglo XX, pero, frente a la notoriedad de la autobiografía y el vuelco hacia lo público, el uso de la

²⁹⁹ No debatiremos sobre términos fronterizos que han sido explorados en literatura como *pseudo-autobiographical fiction*, novela semi-autobiográfica, *romain memories*, *romain personal*, *romain intime*, entre muchos otros.

ficción para hablar de uno mismo ha dado preferencia, como ya mencionamos antes, a la autoficción. Esta escasa producción de novelas autobiográficas ha repercutido a su vez en la teoría y crítica en torno a esta práctica: “La novela autobiográfica, tan frecuente a partir del siglo XIX, no ha existido prácticamente para la teoría y la crítica literarias” (Alberca, 2013). Sin embargo, existen algunos rastros teóricos que podemos seguir para plantear un acercamiento que sea operativo en el cómic, donde, como veremos, sigue siendo una práctica más o menos habitual.

Aunque el término novela autobiográfica ha tenido un uso editorial y comercial frecuente, las escasas definiciones que tenemos son confusas debido, en gran medida, a su semejanza estructural con la autobiografía: “Tous les procédés que l’autobiographie emploie pour nous convaincre de l’authenticité de son récit, le roman peut les imiter, et les a souvent imités” (Lejeune, 1975: 64). Usualmente, las ficciones autobiográficas están narradas de manera retrospectiva por un narrador autodiegético que cuenta un fragmento de su vida. Sin embargo, existe un elemento pragmático que diferencia la ficción autobiográfica de la autobiografía: el carácter ficticio del narrador (Villanueva, 1989: 185). En la novela autobiográfica se presenta un yo ficticio que nos cuenta su vida y que conjeturamos, de alguna manera, porque remite al autor. Es cierto que la ficción y su falta de límites formales como forma de creación permiten mayores opciones narrativas que no confinan el relato a una forma rígida como sucede en la autobiografía. En otras palabras, la ficción autobiográfica puede utilizar, en ocasiones, todas las estructuras de la autobiografía, tanto organizativas como temáticas, con la particularidad de que el autor no tiene un vínculo textual evidente con el héroe, ni existe una declaración de que lo se cuenta sea verdad, aunque en algunos casos así lo parezca.

5.2.1 Constitución del cómic de ficción autobiográfica

Al no tener una marca de distinción evidente, muchos de los cómics que narran la cotidianidad o que plantean una estructura similar a la autobiografía, podrían ser considerados, en cierta medida, ficciones autobiográficas. De algunos cómics como *Dream of the Rarebit Fiend*, de Winsor McCay, o *La Famille Fenouillard*, de Christophe, se ha pensado que tienen algún tipo de relación con la vida de sus creadores; sin embargo, carecemos de información que motive su lectura como ficción autobiográfica. No sucede así en *Scribbly*, donde los elementos autobiográficos son reconocibles, por lo que podemos sospechar que aquí sí existe una relación, incluso si no conocemos la historia de su creador,

Sheldon Mayer. Recordemos que *Scribbly* trata de un niño que quiere ser dibujante de cómics y se vuelve editor (como el propio Mayer); a través de la profesión la vida del autor y el personaje se relacionan. Aunque sabemos que la historia está vagamente basada en la vida de Mayer, la obra se muestra abiertamente como una ficción que no aspira ni siquiera a crear un realismo discursivo. Esto queda claro por el rumbo que sigue la historia en la que Scribbly se vuelve el editor siendo aún niño, lo que sería en la realidad prácticamente imposible. No obstante, este cómic queda como una de las primeras ficciones autobiográficas en el medio.

El autocómic de ficción autobiográfica no posee formas narrativas puntuales debido a su capacidad de imitar los modos de todas las anteriores. No obstante, habitualmente, reproduce el de la autobiografía, tanto en sus narradores y su focalización, como en sus temas; aunque el resto de formas son posibles, la única diferencia sustancial es que ninguna persona comparte su nombre con el autor. Cabe destacar que un detalle estructural como contar la vida o las acciones de los personajes de ficción hace más común el uso de la focalización cero, permitiendo así plantear un relato donde el autor y el narrador se alejan del personaje. De la misma manera, las temáticas que se manejan son, por lo general, anécdotas costumbristas o de la vida diaria. Como veremos, las historias usualmente giran en torno a un personaje que cuenta anécdotas de su vida como si éstas fueran ciertas. También resulta singular que la mayoría de los cómics de ficción autobiográfica se mantenga dentro de las fronteras del realismo conceptual y emplee el realismo gráfico.

A pesar de que algunas de las propuestas autoficcionales, especialmente las de modalidad fantástica expresan abiertamente su ficcionalidad, la presencia del autor en el texto y su deseo de *manifestar* que son la misma persona, la mantienen dentro de una relación con la realidad que la novela autobiográfica no pretende. La autoficción, por más imaginaria que sea, juega con la verdad como parte de ella, mientras que la ficción autobiográfica la rechaza completamente. La autobiografía representa el mundo real; la autoficción utiliza éste y la ficción autobiografía lo crea: “Le roman autobiographique cherche moins à être véridique qu’à créer l’impression de vécu” (Pillu, 1987: 268). El principal elemento de esta diferencia, insistimos, es el estatuto de ficción en el que un relato parece real pero no lo es. Y es en este parecido que el lector vislumbra los gestos autobiográficos. Por consiguiente, es en la sospecha de la relación con el autor donde se ubica su singularidad.

La diferencia más significativa entre la autoficción y la ficción autobiográfica radica en la manera de relacionarse con la realidad, así como la no homonimia entre autor y personaje: “Dans l’autobiographie auteur et narrateur ont la même personne; dans un roman autobiographique il y a différence d’identité entre l’auteur et le narrateur-personna” (Lejeune,

1975: 10). Gasparini (2004) explica que la diferencia entre autoficción y ficción autobiográfica sería una cuestión de matices en la manera de evidenciar sus vínculos con el mundo real. Aunque estamos de acuerdo, creemos que una de las formas más certeras para diferenciar ambas categorías es el uso del nombre del autor. Mientras que la autoficción propone un contacto con la realidad mediante elementos referenciales –aunque sea de modo indeterminado–, la ficción autobiográfica sitúa todo su discurso como algo completamente ficticio. Ello se expresa recurrentemente en una declaración evidente de esta ficcionalidad o, en menor medida, en la falta de homonimia: “Una novela autobiográfica es ante todo una novela, es decir, un relato que se presenta con un protocolo genérico propio del pacto de ficción, según el cual el autor no es identificado ni con el narrador ni con el protagonista ni con los personajes de la historia” (Alberca, 2013). Así como en la autobiografía no puede haber sospecha de su referencialidad, en la ficción autobiográfica no hay espacio para la ambigüedad, por lo que el pacto de ficción se tiene que presentar de forma explícita o implícita.

El autor de una ficción autobiográfica se esconde en un personaje que posee un nombre distinto para recrear su vida como la de alguien más. Con ello, el personaje deja de tener una relación textual con la realidad y con el propio autor, aunque –al mismo tiempo– busque de alguna manera que las identidades de ambos encuentren coincidencias. El uso de nombres distintos produce en distancia, el alejamiento de la realidad, y “acentúa el distanciamiento propio de la novela y ratifica su carácter ficticio, aunque desde el punto de vista argumental acumule pruebas de autobiografismo o incorpore materiales biográficos de la vida del autor” (Alberca, 2013).

En muchos casos el pacto se instaura explícitamente por medios paratextuales o implícitamente por la ausencia de homonimia entre autor y personaje.³⁰⁰ Parece baladí insistir, pero en la ficción autobiográfica el nombre debe de alejarse lo suficientemente del referente, de lo contrario estaríamos entrando en los terrenos de la autoficción. El uso de un nombre cercano o apenas diferente sería conflictivo, como sucede en el comentado *Le Retour à la terre*, de Manu Larcenet, donde a partir del nombre es imposible separar al autor y del personaje. Por el contrario, en la serie *Le Combat ordinaire* el propio Larcenet sí encubre su vida en la de otro personaje que no lleva su nombre, Marco. Aunque es conocido que el texto

³⁰⁰ Aunque en el cómic es raro que los personajes carezcan de nombre, esto podría ocasionar un conflicto en su categorización. En este sentido, ante la ausencia del nombre se debe considerar si el personaje central está relacionado con el autor o no; si es así, podríamos afirmar si se encuentra más cercano a una autoficción o a una autobiografía, lo que podemos distinguir por medio del tipo de pacto o de relato, como ya vimos en el apartado anterior.

está basado vagamente en su vida, la ausencia de vínculo nominal que proponga un pacto referencial establece una enunciación claramente ficcional. No obstante, al no tener ningún referente mediante el cual vincular a Larcenet y Marco, debemos recurrir al paratexto para inferir la sospecha de que entre ambos existe alguna clase de vínculo. Como veremos un poco más adelante, esta sospecha se cimienta en *Le Combat ordinaire*, en gran medida, a partir del parecido físico que guardan Marco y Manu. Sin embargo, al no poseer más información, la relación permanece en una especie de alusión distante.

Como Larcenet, otros autores han dado un nombre distinto a su doble dibujado para encubrir sus vidas o pasar elementos de realidad dentro de una ficción sin que ésta pierda su estatuto. Así, Baudoin es Paul en *Passe les temps* (1982), Phoebe Gloeckner es Minnie Goetze en *The Diary of a Teenage Girl* (2002), y Michel Rabagliati utiliza a Paul, en la serie de libros que comenzó con *Paul à la campagne* (1999).³⁰¹ En estos cómics, los nombres no coinciden con los de sus autores, por lo que requieren una construcción paratextual que formule la sospecha de sus nexos con el referente.

En otros casos como el de Eddie Campbell, que se hace llamar Alec MacGarry en los distintos libros de la serie *Alec*, es el propio cómic el que genera la duda sobre si existe algún tipo de relación entre autor y personaje. En la ficción autobiográfica “le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu’il croit deviner, qu’il y a identité de l’auteur et du personnage, alors que l’auteur lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l’affirmer” (Lejeune, 1975: 25). Estas presumibles marcas de la presencia del autor se sustentan o se promueven generalmente en los paratextos, pero también a través de algunos rastros que va dejando el autor al interior del relato.

Estos rastros de la vida del autor crean un vínculo entre la ficción y la vida en la que se sustenta. Por este motivo es fundamental la identificación de los guiños autobiográficos, pues, la ficción autobiográfica no tiene una forma definida para mostrar y, por consiguiente reconocer las huellas que el autor despliega en la ficción. Esto depende de cada autor y en cómo éste va dejando sus pistas. La ficción autobiográfica se presenta, de este modo, como un documento en el que el lector tiene que explorar y conjeturar para descubrir los rasgos que permiten identificar los fragmentos de vida que el autor ha utilizado para crear su ficción.

Gasparini (2004: 45-59) señala que esto se lleva a cabo mediante algunos dispositivos como son la identificación biográfica, en la cual el personaje comparte alguno de los datos

³⁰¹ Hasta la fecha se han publicado ocho libros de cómics: *Paul à la champagne* (1999), *Paul a un travail d’été* (2002), *Paul en appartement* (2004), *Paul dans le métro* (2005), *Paul à la pêche* (2006), *Paul à Québec* (2009), *Paul au parc* (2011) y *Paul dans le Nord* (2015).

personales del autor, como pueden ser el lugar de nacimiento o de residencia, el estatus social o el entorno familiar. También existe una identificación profesional, que ocurre cuando el personaje y el autor comparten la misma profesión o tienen una colindante. Y, por último, Gasparini apunta que podemos reconocer estos vestigios autobiográficos por medio los ya mencionados paratextos, en los que se haga explícito, en la materialidad del texto, de que existe una relación con la vida del autor:³⁰² “Dicho de otro modo, el concepto de novela autobiográfica, aparte de algún guiño o sugerencia del narrador en su relato para orientar al lector o para despistarle, exige el conocimiento de la biografía del novelista a fin de determinar el autobiografismo o no del relato” (Alberca, 2013).

De estos tres, el principal dispositivo es, tal vez, la certificación paratextual que nos indica qué parte de lo que se cuenta en el cómic se basa en la vida del autor. Puede tratarse de una aclaración explícita, como en el caso de *Marble Season* (2013) de Gilbert Hernandez, en cuya contraportada se lee: “The first semi-autobiographical novel by Gilbert Hernandez of *Love & Rockets*”; o en alguno de los paratextos que describimos en el tercer capítulo, como las introducciones o los epílogos. Este es el caso de los cómics de Rabagliati, donde podemos leer también en las contraportadas de las distintas ediciones que existe una relación entre el personaje y el autor.³⁰³

El segundo dispositivo de identificación se basa en los elementos biográficos que, repetimos, son el lugar de nacimiento, la edad o el estatus social. En este sentido, la información dependerá también de los paratextos. Por ejemplo, gran parte de la obra de Rabagliati dedicada a su personaje Paul ocurre en Quebec y sus alrededores, ciudad natal y de residencia del autor. Del mismo modo, Alec MacGarry, personaje de la serie *Alec*, y Eddie Campbell, el autor, comparten lugar de origen y de residencia –Escocia–. Incluso podemos sospechar de algún vínculo con apenas una referencia general como sucede en *Le Combat ordinaire*, en el que Marco vive en el campo al igual que Manu Larcenet. Asimismo, los tres personajes tienen una edad más o menos similar a la de sus creadores. Estos ejemplos nos llevan a reconocer un aspecto biográfico que en literatura es poco funcional, pero que en el cómic es significativo: el parecido físico. Aunque ahora sabemos que Alec es el álter ego de

³⁰² Podemos atender, también, a los epitextos a través de los cuales aumentaría la sospecha autobiográfica.

³⁰³ Como anunciábamos, nuestra lectura paratextual está arraigada a lo peritextual, pero es importante revelar que lo epitextual tiene bastante influencia en la instauración de la ficción autobiográfica. Es decir, en ocasiones la única forma de certificar la influencia autobiográfica de un texto es a través de las notas de prensa o las entrevistas. Ejemplo de ello son los libros de Fermín Solís, *Los días más largos* (2003) y *El año que vimos nevar* (2005). Este último incluye una introducción que deja ver la influencia de la vida del autor, aunque es a través de diversas entrevistas que se confirma esta relación.

Campbell,³⁰⁴ si nos centramos únicamente en el cómic y observamos una foto del autor y el dibujo de Alec MacGarry, caeremos en la cuenta de que existe un evidente parecido entre ellos [Fig. 5.9]. De la misma forma, si comparamos el parecido entre el personaje autoficcional de Manu Larcenet de *Le Retour à la terre* con Marco notaremos una similitud que podríamos contrastar con una foto del autor [Fig.5.10], lo que, al menos, provoca alguna intriga en relación a la posibilidad de este vínculo.



Fig. 5.9. foto de Campbell, detalle (2010)

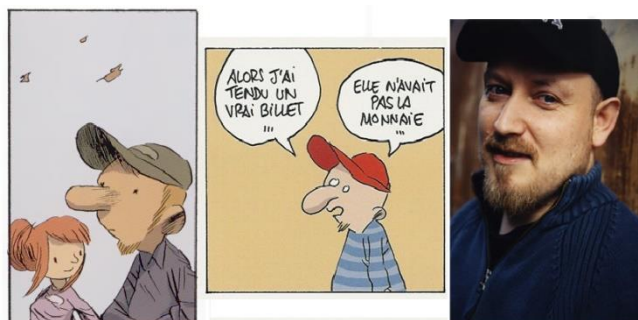


Fig. 5.10. (Larcenet, 2006; 2002), foto de Larcenet

El último mecanismo, alejado del paratexto, es el tema; esto es, usar relatos de crecimiento o fragmentos de vida en los que, al igual que en la autobiografía, se cuenta la vida o parte de la vida de un personaje. Veamos, por ejemplo, *Los días más largos*, de Fermín Solís, en el que, en el del libro, y su continuación (*El año que vimos nevar*), se relatan sucesos cotidianos de la vida de Martín Mostaza en los que vemos cómo va creciendo y cómo pasan sus ordinarios días de aventuras infantiles. En este sentido, el uso del realismo conceptual resulta acertado para crear un espacio verosímil que intuimos que comparte ciertos referentes con el autor porque forman parte del mismo universo. Al usar temáticas costumbristas o cotidianas, se produce un efecto de identificación con la realidad, como si eso

³⁰⁴ *Alec* es una serie que se compone de seis libros y una antología. Hasta el cuarto libro, *How to be an Artist* (2001), Alec era el personaje central que enmascaraba parte de la vida de Campbell. A partir de *After the Snooter* (2002), Alec desaparece y es ocupado por la figura abiertamente autobiográfica de Campbell. En este sentido, la serie completa oscila entre la ficción autobiográfica y la autobiografía. Los ejemplos a los que hemos aludido corresponden a la primera etapa que consideramos ficción autobiográfica.

que se relata pudiera tener lugar en nuestro entorno. Bajo esta idea podemos caer en la tentación de pensar que casi cualquier obra que cuenta la vida de alguien desde la infancia expresaría una relación autobiográfica; sin embargo, existen algunos aspectos dentro de la temática que nos permiten intuir ciertos elementos autobiográficos. Estamos hablando, sobre todo, de la similitud con la actividad profesional del autor y del personaje; es decir, cuando el cómic trata del mundo del cómic como *The Dreamer* (1986) de Will Eisner, “How to be an Artist” (2001) de Cambell o la serie *Minimum Wage* (1995-2015) de Bob Fingerman. En ninguno de estos cómics los nombres coinciden con el del autor, pero se acrecienta la sospecha de que están basados en sus vidas, ya que los tres hablan de un dibujante de cómics que lucha por sobresalir. *Le combat ordinaire* es un poco diferente porque trata de un fotógrafo, aun así se intuye una conexión sin necesidad de ratificación paratextual.

De este modo, la ficción autobiográfica plantea un juego de sospechas y entresijos donde el autor propone un cómic en el que el lector tiene que encontrar los indicios a través de los cuales supone una relación con la vida del autor, incluso a sabiendas de que la confirmación es imposible. El lector tiene, pues, que asumir que lo que se cuenta es una ficción aunque ésta se base en la vida del autor.

En la ficción autobiográfica el yo-gráfico tiene un papel distinto al que tiene en los otros tipos de autocómic. Mientras en ellos se crea una unidad con el autor y el personaje, aquí se produce una escisión. Marco y Manu no conforman la misma identidad, pero existe una fluctuación de información entre realidad y texto; son dos figuras que se asemejan pero que no se complementan. Para simplificar, el personaje de la ficción autobiográfica se encuentra en la periferia del yo-gráfico. El intercambio de información es intermitente, ya que no tenemos elementos suficientes para saber qué parte de lo relatado es verídica. En este sentido, existen dos maneras en las que el autor filtra la información que quiere trasladar y que aparentemente se oculta en la ficción. A estas modalidades las llamaremos enmascaramiento y anecdótica. En la primera el autor utiliza la ficción como un velo para relatar su vida o un fragmento de su vida sin que ello pueda vincularse a la realidad. La segunda, por su parte, consiste en el uso de una o varias anécdotas personales para crear una obra de ficción.

a) *De enmascaramiento*

En esta modalidad el autor narra su vida o un fragmento de ella como si se tratase de una autobiografía pero bajo otra identidad. En este sentido, la evidencia de esta relación es mayor o menor dependiendo del autor, aunque debe quedar claro que una parte significativa

de la historia tiene su origen en la realidad. Este tipo de ficción autobiográfica ha permitido a diversos autores tratar temas complejos de un modo “amigable” (Williams, 2011), pues es una forma de narrarse sin necesidad de exponerse completamente. La imagen dibujada ha permitido que las historias, por dolorosas que sean, puedan ser explicadas de una manera menos problemática. La ficcionalización de eventos traumáticos otorga una perspectiva que permite un entendimiento sereno basado en situar el conflicto en una persona que no es el autor. Esta facilidad y aparente distensión dramática propia del cómic es a la que a muchos autores les ha permitido crear autobiografías bastante directas y contundentes sin necesidad de encubrir su identidad en la ficción. Sin embargo, no todos los autores parecen estar convencidos de que la enunciación factual es un código viable para contar historias complejas desde un punto de vista personal, por lo que han recurrido a la ficción autobiográfica para expresar más libremente sus historias.

En *Daddy's Girl* (1996) de Debbie Drechsler, por ejemplo, Lilly narra las constantes violaciones sufridas por parte de su padre. El libro se divide en relatos breves en los que Lilly es el personaje central y en los que, además, es la narradora extra-homodiegética actorizada. En este sentido, el personaje de ficción y la narradora son lo mismo, lo que impide cualquier clase de identificación textual con la autora. Ello queda aclarado desde la primera página, por lo que no hay espacio para sospecha de que se trata de un relato factual. Esto también resulta ser una marca de la ficción, ya que, el lector puede encontrar en la desconexión de la autora con respecto del contenido –la ausencia de identificación con algún personaje– la marca de la invención. En esta plancha [Fig. 5.11] se aprecia cómo las historias de *Daddy's Girl* presentan una narración cercana a la que utilizan las autobiografías –tiene un narrador extra-homodiegético actorizado y la focalización fija en Lilly–, en la que incluso se recurre a un realismo conceptual bastante decisivo para situar la narración como verosímil (Kirtley, 2012: 10). No obstante, estamos ante una historia de ficción que se despliega con un fuerte dramatismo, pero en la cual no tenemos indicios de factualidad o de vínculos con el autor. Sin embargo, si acudimos al paratexto leeremos en la contraportada: “Una estremecedora historia de incesto magistralmente narrada por una de sus víctimas”. Siendo estrictos, la narradora (quien narra) es la imaginaria Lilly; aunque consideramos que en la explicación se refiere a Drechsler.³⁰⁵ Es decir, es un rastro que apunta que algo de lo que se cuenta tiene relación con la autora. A partir del tema podemos intuir que el uso de la ficción autobiográfica es un mecanismo para no exponer del todo su propia vivencia.

³⁰⁵ Además de esto tenemos otros paratextos que lo confirman, como son las entrevistas y los artículos de prensa.

A pesar de que diversos autores señalan que usar un personaje como máscara produce un distanciamiento con el autor y, por ende, con lo sucedido, no creemos que deba ser aplicado a este tipo de cómics, ya que, en este caso, Drechsler no imprime un desapego con el relato (Chaney, 2011: 3). Si bien su vinculación textual con el relato es escasa, el tratamiento tan frontal y expresivo produce una cercanía intensa con el personaje, que en la mente del lector acaba relacionando con la autora. La ausencia de un yo-gráfico en la ficción autobiográfica no impide que haya intimidad, acentuada por el tipo de narrador. Lo que produce es una separación del referente y no rebaja la intensidad, sino que nos lleva a disociar a la autora del relato. Al no tratarse de su proyección no tiene por qué revivir el proceso de violencia, aunque simultáneamente le permite confrontarse con el pasado.



Fig. 5.11 (Drechler, 2004: 21)

Los cómics que recurren al enmascaramiento tienden a tomar la forma de la ficción de crecimiento, de *bildungsroman*, y en especial del subgénero del *künstlerroman*, el cual se caracteriza por ser la historia del devenir artista,³⁰⁶ como sucede con *The Dreamer*.³⁰⁷ En el

³⁰⁶ Como vimos anteriormente no sólo la ficción autobiográfica está presente en su forma factual.

³⁰⁷ Eisner realizó diversos autocómics sobre todo de ficción autobiográfica, principalmente los recogidos en el volumen *Life in Pictures: Autobiographical Stories* (2007), donde reúne todos los trabajos del autor inspirados en su vida. De los cinco relatos que lo conforman, cuatro se enmarcan dentro de la ficción autobiográfica ("Crepúsculo en Sunshine City", "El Soñador", "Viaje al corazón de la tormenta" y "La reglas del juego") y uno

cómic se narra la historia de un joven historietista y sus esfuerzos por convertirse en alguien dentro de la naciente industria del *comic book* estadounidense de la posguerra. Para evitar los parámetros autobiográficos, el nombre de Eisner es sustituido por el de Billy Eyron. Sin embargo, desde la primera edición, el cómic presenta una introducción del propio Eisner, donde apunta:

The Dreamer, intended as a work of fiction, ultimately took on the shape of a historical account. In the telling, it was inescapable that actors would resemble real people. Their names, however, are fictitious, and they are portrayed without malice. It all comes of the cluttered closet where I store the past, and from the yellowing memories of my experience (1986: I).

Esto hace que la relación sea más probable y que el lector comience a buscar señales o pistas que revelen dicho vínculo. Sin embargo, aunque no leyéramos la introducción podríamos conjeturar que existe alguna conexión entre Eisner y Billy por la identificación biográfica y profesional entre ambos. El realismo conceptual, así como el uso de referentes reales, como la ciudad de Nueva York, y otros disfrazados escuetamente (por ejemplo, Jack King es Jack Kirby, Loi Fine se vuelve Lew Sharp, o estos posters que son una burda manera de encubrir a Superman y Batman [Fig. 5.12]), hacen transparentes los rastros autobiográficos o, al menos, los exhiben de una forma que apenas podemos llamar críptica. Así se observa cómo ya no sólo son un indicativo editorial, sino una manifestación del propio relato basado en hechos reales, ampliando la vinculación personal con el propio Eisner.



Fig. 5.12 (Eisner, 1986: 39)

en el relato autobiográfico (“El día en que me convertí en profesional”). También como veíamos en el primer capítulo, en “The Last Day in Vietnam” se recurre al enmascaramiento. Ahí, aunque no es explícita la no coincidencia del nombre, su ubicación en los relatos de ficción le otorgan ese valor, por lo que suponemos que la coincidencia biográfica es bastante pero no total. Es probable que, considerando el uso sólo de viñetas subjetivas, pueda ser leído como autobiográfico, pero como hemos insistido, una biografía lo es del todo o no lo es. De igual forma, al no darse la homonimia, no podemos considerarlo una autoficción.

The Dreamer presenta un narrador extra-heterodiegético recitante que apenas tiene presencia, por lo que posee la apariencia de un narrador fundamental. Eisner utiliza la instancia del recitante para impedir que el narrador fundamental se relacione con Billy y, así, aumentar la idea de narración ficticia que mantiene como entidades distintas al narrador y al personaje. La historia –que funciona como espejo de la vida de Eisner– se centra en el recorrido de Billy en la industria del cómic; de este modo, *The Dreamer* se vuelve una suerte de *roman à clef*³⁰⁸ (Kirtley, 2012: 10), en el que el lector intentará encontrar el mayor número de referencias que conecten la vida de Eisner con lo que experimenta Billy. De hecho, en la edición de *Life, in Pictures: Autobiographical Stories*, la historia contiene anotaciones de Denis Kitchen (2007: 81-86), en las que explica los referentes reales de cada uno de los personajes, esclareciendo muchas de las incógnitas. De cualquier forma, su estatus de ficción permanece, a pesar de que sepamos que gran parte de lo que se cuenta es cierto. En este sentido, *The Dreamer* es un modelo de ficción autobiográfica transparente: exhibe abiertamente su relación con la realidad y, con ello, nos conmina a localizar detalles probablemente autobiográficos; es una ficción que aspira a revelar sus referencias manteniendo su estatuto de ficción. Otro buen ejemplo de *künstlerroman* en cómic es la serie *Los profesionales*, de Carlos Giménez. En ella se cuentan las anécdotas de un estudio de dibujantes de cómic, muy parecido al de *The Dreamer*. Al contrario de lo que vimos en *Paracuellos*, Giménez no utiliza los nombres reales, con lo que genera el enmascaramiento. Cabe la posibilidad de que algún lector no conocedor no tome toda la historia como biográfica, ya que la falta de homonimia con alguno de los personajes, y en especial con el personaje central (Pablo García), le impediría ser un cómic autobiográfico.

Un último ejemplo de esta modalidad es el reconocido y conflictivo *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*. A pesar de que muchos críticos lo consideran el punto de partida del cómic autobiográfico, su categorización dentro de nuestra tipología difiere de él, razón por la que lo hemos situado dentro de la ficción autobiográfica. Sabemos, gracias a los paratextos, que lo que se narra es la vida de Justin Green, por lo que podríamos considerarlo un cómic autobiográfico, aunque a partir de los elementos textuales no es posible categorizarlo como tal. El primer motivo es que el autor y el personaje central, Binky Brown,

³⁰⁸ “*Roman à clef*, a French term meaning ‘novel with a key’, refers to fictional works in which actual people or events can be identified by a knowing reader, typically a member of a coterie” (Boyle, 2009: 156). Fue un género creado en Francia durante el siglo XVII para hablar de escándalos políticos o sociales y, aunque en desuso en el siglo XX, fue utilizado por autores como Hemingway, Fitzgerald o Kerouac (cf. Applegate, 1995; Chen, 1997; Boyle, 2009).

no comparten el mismo nombre, por lo que cabe destacar que el pacto autobiográfico es una vez más descartado. De igual forma, el narrador del relato metadieético –que es el que ocupa el mayor número de espacio en el cómic– es el propio Binky como narrador intra-homodieético actorizado, que cuenta la historia desde la diégesis, que, a su vez, presenta un narrador fundamental. En la introducción titulada “Confession to my readers” [Fig. 5.13] un dibujante confiesa los motivos que lo han llevado a contarnos a nosotros, sus lectores, la saga de Binky como una forma de explicarnos su proceso de liberación de un trastorno obsesivo compulsivo. El uso de esta situación narrativa establece una distancia entre el autor y el personaje, aumentando la ficcionalización, de modo que entendemos por el globo de texto que la historia que va a contar es una alegoría de la vida del dibujante. El personaje, como vemos, se encuentra dibujando un cómic que más adelante entenderemos se trata del cómic que estamos leyendo –gracias a otra aparición del dibujante en la última plancha. Sin embargo, a pesar de que relacionamos al dibujante torturado con el autor del cómic que estamos leyendo, carecemos de elementos textuales o peritextuales para relacionarlo efectivamente con Green. Podemos pensar que, al tratarse de una introducción y al ser el personaje es un dibujante, éste guarda una correspondencia con Green,³⁰⁹ por lo que, entonces, podríamos considerar que la historia de Binky es efectivamente una máscara del autor.

Debido a todo lo anterior, *Binky Brown* no cumple, desde nuestro punto de vista, los parámetros de la autobiografía; incluso podemos pensar que este cómic presenta los dos tipos de autocómic de ficción que hemos visto a lo largo de este capítulo. En *stricto sensu*, el relato Binky es en gran medida una ficción autobiográfica, ya que no hay elementos textuales que nos permitan relacionar al autor con el personaje central de la historia, pues toda la identificación que se ha hecho es paratextual. Al narrar una etapa bastante amplia de la vida del personaje y presentar un narrador intra-homodieético actorizado que afirma que se trata de su propia historia (confirmado después por medios epitextuales), se observa cómo el cómic versa sobre la narración de una vida enmascarada en otro nombre. De igual forma, podemos leerlo como una autoficción si consideramos que el dibujante del cómic es Green; de este modo, en la primera diégesis estaríamos ante una ficción en la que el autor se presenta de manera imaginaria como un autor torturado.³¹⁰

³⁰⁹ Sin embargo, esta relación es poco clara y la confirmación proviene únicamente por las declaraciones epitextuales. Esto cambió con la reedición del cómic, gracias a la introducción de Art Spiegelman, donde esta relación autobiográfica se aclara dentro de los límites del libro, alterando así la lectura del cómic.

³¹⁰ Asimismo, podríamos considerar que esta postura del autor trata de una metáfora visual de la lucha del autor por dibujar; de este modo, podríamos decir que el relato del primer discurso es probablemente autobiográfico.

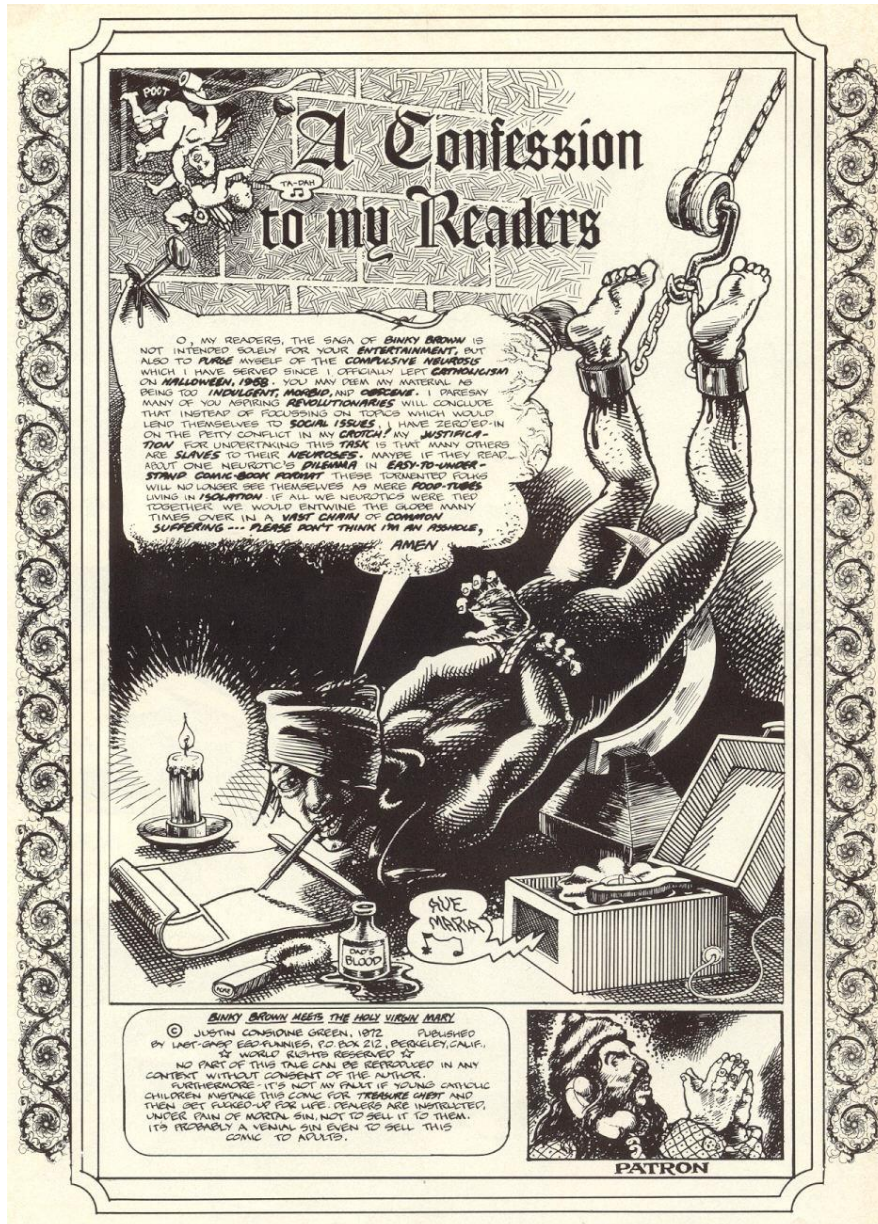


Fig. 5.13 (Green, 1972: sn)

b) Anecdótica

En esta modalidad la relación con la vida del autor es puntual. El autor toma algunas anécdotas y las reconstruye dentro del cómic. La consideramos anecdótica porque el autor no pretende contar su vida completa ni un momento histórico en el que esté inspirada. Es decir, el grado de ficcionalización es mayor que en el caso anterior. En estos cómics las estructuras de ficción son más evidentes, hay líneas argumentales más complejas e incluso las narraciones adoptan la forma de narraciones de género –como el cómic policiaco *Yo, asesino* (Altarriba, 2014)–, y no pretenden tener una relación biográfica transparente.

De cualquier forma, el relato que ocupa más espacio y que se desarrolla en la metadiégesis sigue siendo claramente una ficción autobiográfica.

Un cómic que ilustra bastante bien esta modalidad es *Marble Season*, en el que Hernandez narra las aventuras de la infancia de Huey, el segundo de tres hermanos chicanos, en la década de los sesenta. Como mencionamos más arriba, los elementos paratextuales sirven para confirmar el origen autobiográfico del relato. Pero no sólo a través de la nota editorial que aparece en la contraportada, o del epílogo, en el que se explica brevemente el origen del libro, también es posible intuir cierta relación biográfica a través de la información pública del autor. Es conocido que Gilbert Hernandez es el segundo de los tres hermanos Hernandez, los otros dos son Mario y Jaime. Igual que los personajes de *Marble Season*, son de ascendencia mexicana. Incluso si se ha seguido su carrera como dibujante de *Love & Rockets*, se sabrá que, como Huey y sus hermanos, de niños eran aficionados a los cómics. A partir de esta información, y aunado a las diversas entrevistas, se puede interpretar que algunos detalles están basados en anécdotas de su infancia. Sin embargo, el cómic se articula como un relato de ficción costumbrista en el que se cuenta no sólo la vida de Huey, sino la del resto de niños del pueblo a través de un narrador fundamental y bajo una focalización cero, por lo que no existe ninguna señal que permita crear un registro intimista, como sucede en los casos de *Binky Brown* o *The Dreamer*. Esto nos lleva a pensar que el autor no quiere encubrir su vida, sino crear una historia nueva e imaginaria a partir de algún recuerdo o a partir de anécdotas que sirvan como detonador de la imaginación.

De igual forma, e incluso aún menos perceptibles, sucede en *Passe le temps* de Edmond Baudoin, en el que los rastros son únicamente reconocibles por los paratextos. A diferencia de esos datos biográficos que sabemos de Hernandez, en el cómic de Baudoin no tenemos ninguno, por lo que su estatuto de ficción autobiográfica es apenas distinguible. Este reconocimiento ocurre principalmente por una propuesta velada en la que asoma cierta intención de relacionar al autor con el cómic. En el prefacio, Jean Sole explica que “Baudoin touche profond... En lui-même, bien sûr, mais aussi en chacun de nous [...] Peu importe les fonds du décor, les chansons, les prénoms: [...] -Florece, Béatrice ou Dominique. Paul ou Edmoind...” (1982). Con esto parece que el prologuista plantea una relación entre el autor (Edmoind) y Paul, el personaje central. No obstante, no poseemos otros elementos más allá de esta declaración imprecisa para establecer un vínculo entre el autor y el personaje.

En *Passe le temps*, Paul llega a un pueblo para encontrarse en una banca consigo mismo de viejo. Se sienta y se escucha contarse sus recuerdos. Además de la ausencia de la homonimia, la ficción queda en evidencia por este elemento fantástico y por el uso de un narrador fundamental que evita que podamos relacionar autor y personaje. Pero de nueva cuenta, es posible elaborar la hipótesis de un vínculo con el autor por medio del tipo de relato

(personal) a través de los recuerdos de infancia, y porque en un determinado momento Paul explica que le gusta dibujar. No obstante, el cómic no se plantea como una autobiografía encubierta; es más bien una evocación poética de una serie de recuerdos que no se centran tanto en la conformación de la personalidad de Paul, como en el retrato de una ciudad en un tiempo determinado.³¹¹

En esta modalidad los autores presentan un nexo menos claro con los hechos, puesto que la articulación de la ficción es autónoma. En el modo anecdótico no se sigue un relato de estilo autobiográfico como en la modalidad de enmascaramiento e incluso se puede volver fragmentario y no contar una historia unitaria. En este sentido, la evidencia paratextual del vínculo con el autor es indispensable, ya que a partir de los cómics es prácticamente insostenible encontrar un lazo, como ocurre en la obra de Fermín Solís, Farid Boudjellal³¹² o Nine Antico. Por ejemplo, esta última, en *Le Goût du paradise* (2011), no da pistas de que exista una relación entre ella y el personaje. El cómic narra, a partir de historias cortas, la educación sentimental de Virginie desde niña, el personaje central y la narradora de todos los relatos. Si bien podríamos sospechar de una relación entre la autora y Virginie en el hecho de que ambas son mujeres y francesas, este argumento nos parece muy endeble. También podríamos, una vez más, vincular la narración de infancia –lo mismo que pasa con Solís y Boudjellal como forma de relación, pero, al no existir un vínculo biográfico real o un parecido físico consistente, no tenemos datos que concuerden y resulta poco factible establecer una conexión lógica. No es hasta que recapacitamos en el peritexto de *Le Goût du paradise* que comenzamos a entender esto como una ficción autobiográfica. Además, en su edición original en Francia fue publicado por Ego comme x, editorial dedicada, como vimos, exclusivamente al autocómic.³¹³ Teniendo esto en cuenta, es posible sospechar que el cómic se basa de alguna forma basado en acontecimientos que le pasaron a Antico. De este modo, al no poder ser enmarcada dentro del resto de tipos de autocómic que promueve la editorial, nos conduce a pensar que se trata de una ficción autobiográfica.³¹⁴

Para concluir este apartado tenemos que apuntar que, aunque el cómic de ficción autobiográfica no aspira a relatar la verdad, es evidente que sí intenta incorporar algunos de

³¹¹ E incluso, a pesar de que con las entrevistas se sabe que está basado en hechos de la vida de Baudoin, no existen rastros dentro del relato que nos permitan categorizarlo como un enmascaramiento. Toda la articulación del cómic está más cercana a la del cómic fantástico que a la de la autobiografía o la autoficción.

³¹² En la serie *Petit Polio* (1998, 1999, 2000).

³¹³ Para la segunda edición el cómic fue editado por Les Requins Marteaux, lo que complica su identificación.

³¹⁴ De igual forma, en algunas entrevistas y reseñas se da cuenta de la relación con la vida de la autora, pero es gracias al paratexto editorial que se puede distinguir un poco la intención del cómic.

sus elementos. A pesar de que intenta situarse como ficción, cualquier ficción autobiográfica acepta, en cierta medida, que su relato incorpore elementos de la vida de su autor, ya sea, como vimos, de forma textual o de forma paratextual. De igual forma, la ficción autobiográfica no aspira a plantear el mismo pacto que la autobiografía, ni siquiera a tener una relación confusa con la realidad como ocurre en la autoficción. Es probable que busque un pacto diferente en el que lo relevante sea marcar que se trata de una ficción, aunque integre elementos basados en la realidad, pero sin necesidad de explicarlos o explicitarlos. Las ficciones autobiográficas son obras de ficción en las que la verdad aparece como un rumor que no tiene que confirmarse. Aquí no hay vacilación al reconocer que existe un referente real que rebate el enunciado de ficción, ni irrupción de un tipo discurso en el otro; la ficción autobiográfica es una ficción que se origina en hechos que pudieron suceder o que combina elementos referenciales con otros inventados, pero sobre los cuales no se tiene ningún tipo de incertidumbre o cuestionamiento.

Es cierto que la categoría de Colonna de autoficción biográfica podría coincidir en muchos puntos con la ficción autobiográfica pero, repetimos, en el cómic de ficción biográfica no se pone en cuestión la verosimilitud del relato. Aquí no hay una ficcionalización del autor, sino un desplazamiento o reconstrucción en una figura de otro, distinta. Por consiguiente, la ambigüedad o (re)construcción del yo queda obstaculizada. Por más realista que sea la ficción autobiográfica, su enunciación es ficcional, no cabe ninguna duda de que el texto se sitúa en oposición a la autobiografía. No se trata sólo de ausencia de homonimia, sino también de necesidad de ocultar los referentes que inspiraron la ficción. Existe, está claro, una unión entre el relato y la vida del autor, pero la ficción autobiográfica evita cualquier forma textual de vínculo; éste se plantea, en cambio, como una relación fantasmal.

Conclusiones

El yo recorre el cómic con total libertad, aparece dentro de los relatos tanto factuales como ficcionales para mostrar que hoy el autor está más presente que nunca. A lo largo de esta tesis hemos querido dar cuenta de los diferentes caminos que ha tomado el fenómeno de las narraciones del yo en el cómic para establecer un nuevo espacio definido como autocómic. Y aunque, al parecer, cada obra tiene una forma única de narrar al autor, en esta investigación hemos podido ubicar algunos parámetros y establecer cinco categorías que permiten un análisis más preciso del fenómeno. Para ello, hemos delimitado una categoría que se extiende de diversas maneras y creemos que no puede ser definida bajo un término tan acotado como el de la *autobiografía*, el cual –si bien lo ocupamos para definir uno de los tipos del autocómic– nos parece inoperante para explicar todas las variantes que la figura del yo toma en este medio. Así, tras el análisis de un amplio número de cómics que presentan al autor como figura central de la narración, pensamos que era necesario establecer un concepto que sirviera como un amplio punto de partida, para después, a partir de ciertas particularidades, delimitar esta práctica en distintas categorías.

Entonces, ante la falta de un concepto que pudiera englobar todas las variantes que pudimos observar, propusimos el de *autocómic*. Esto no lo hicimos con la voluntad de aumentar el gran número de términos que definen una práctica delimitada, sino, al contrario, como una solución para referirnos a toda una diversidad de formas que de otra manera serían clasificadas como prácticas opuestas. Creemos que el término autocómic es de utilidad

porque abarca todos los cómics en los que aparece el autor sin importar si lo hace en un relato factual o en uno ficcional. Así, el autocómic describe el mayor número de aproximaciones del yo en un estudio de lo personal en el cómic. Además de esto, el término sirve para evitar someter bajo una categoría, con marcas determinadas como la autobiografía, obras que no cumplen las características necesarias para ser clasificadas como tales, derivando en lecturas equivocadas. Por consiguiente, el autocómic no es un género, es una práctica que se ramifica en variantes diversas, unas más habituales que otras, y de las que podemos hablar de una manera paradigmática sin clasificar de más o pormenorizar cada cómic como un tipo singular. Así, un autocómic es cualquier cómic en el que un personaje reconocido como el autor se hace presente en el relato como eje discursivo.

Como vimos a partir del recuento histórico, el autocómic no puede ser datado desde los años setenta como se ha hecho desde los estudios autobiográficos. Las prácticas del autocómic se remontan incluso a los inicios del medio, por lo que entendemos que no surgió de manera espontánea, sino que fue un proceso que experimentó un importante auge con la producción independiente y el éxito cultural del que gozó a partir de la década de los noventa. Además, el autocómic ha evolucionado en paralelo con las diversas escrituras del yo, creando formas particulares de representación. Por ejemplo, mientras que en la literatura el uso de la autoficción tuvo un progreso mayoritariamente a partir de la década de los setenta, en el cómic éste estuvo presente desde sus inicios. Siguiendo nuestro recorrido histórico podemos comprobar que, incluso antes que la experiencia más personal, el autor como ficción ya estaba latente. Desde hace mucho, generaciones de dibujantes han explorado en el medio la presencia del yo en la ficción.

A partir de nuestro trazado cronológico de tres latitudes observamos la existencia de diversas formas recurrentes en el autocómic, que categorizamos después en cinco tipos distintos. Al notar estas variantes, nos dimos cuenta de que, antes de describirlas, primero era necesario explicar la forma en que el autor se presentaba en el relato. Por este motivo, realizamos una suerte de estudio narratológico que nos permitiera ubicar esta presencia, así como su correspondencia con lo narrado. De este modo, determinamos que la relación más importante en el autocómic es la del autor con un personaje portador del mismo nombre, ya que a partir de ésta podemos plantear diferentes interacciones con lo narrado desde las distintas situaciones narrativas y el tipo de focalización empleada. Estas formas permiten distinguir la presencia del autor dentro del texto en tanto que narrador y eje discursivo, lo que resulta fundamental para nuestra definición del autocómic. De igual manera, la distinción afecta el tipo de presencia que el autor tiene en el relato, así como el nivel de relación con el

interior de la mente de los personajes. Como vimos, cada categoría da un uso preferente a ciertos narradores o focalizaciones, aunque esto no resulta determinante para definir cada uno de los tipos; estos elementos son primarios en el esclarecimiento de cada una de las categorías.

A partir de ellos, en combinación con la homonimia, realizamos un reconocimiento del autor en el cómic en tanto figura visual. Este reconocimiento del aspecto gráfico del autor permite la vinculación entre la realidad y el cómic. A partir de este contacto, hemos distinguido la figura abstracta que denominamos *yo-gráfico*, la cual es la unión de la identidad real del autor por la forjada en el cómic, de suma importancia, casi fundamental. El yo-gráfico en nuestro modelo opera como base para distinguir la manera en que el autor interactúa con el relato. Se encarga de portar toda la información que el autor desea proyectar en el cómic ya sea de origen factual o ficcional. Es, en un sentido amplio, el doble expandido del autor, el cual puede aparecer en una sola obra o a lo largo de diferentes cómics. El yo-gráfico puede dividirse en dos tipos: conciso, cuando la información que tenemos es amplia y podemos conformar una visión compleja de su personalidad y sus características visuales; y disperso, cuando apenas tenemos información sobre él.

De este modo el yo-gráfico funciona como punto de encuentro entre el autor y el personaje, entre el mundo narrado y el real. Es a través de él que percibimos lo que se cuenta, es la voz del autor desde las viñetas y, también, la forma de integrar lo factual en ellas. En el autocómic, el autor no se expresa de forma directa, todo está filtrado por el yo-gráfico, que a su vez es afectado por el discurso y por el resto de elementos como el tipo de enunciación, los paratextos y la representación visual. Esta figura es la encargada de amalgamar toda la información real e inventada que involucra al autor, por lo que permite su identificación en las distintas obras y categorías donde se hace presente. Es gracias a esta identificación y la forma en la que se manifiesta que vimos cómo se puede perfilar el tipo de categoría del autocómic en la que se inscribe. Por ejemplo, en la autobiografía y el diario, el yo-gráfico es casi siempre conciso y está conformado por el propio cómic; mientras que en la gran mayoría de los cómics documentales es disperso y aparece tan sólo como enunciador –a excepción del documental performativo, que opera de forma similar a la autobiografía–. En el caso de la autoficción, el yo-gráfico es mayoritariamente conciso, pero integra elementos abiertamente ficcionales. En la ficción autobiográfica, en cambio, es disperso y casi inexistente; una figura borrosa que identificamos por medio de una sospecha que no llega a constituirse. En un sentido más práctico, podemos decir que el yo-gráfico es la imagen comercial del autor, una

identidad que permite construir una postura ante los lectores, que se impone como la principal en el mercado, aunque a veces no coincida con la real.

A lo largo de este trabajo hemos insistido en que el autocómic integra todas las narraciones en las que el autor es el eje discursivo, sin importar si se trata de cómics factuales o ficcionales. No obstante, para poder entender mejor nuestra propuesta tipológica planteamos una distinción entre ambas clases de enunciados. El cómic, como cualquier otro medio, es una representación mediada y artificial del mundo; por más fidedigna que sea, ésta nunca será la copia exacta. Con esta noción en mente, consideramos que el cómic es capaz de usar esta representación de los eventos y de los objetos para crear enunciados que refieren un suceso verídico; sin embargo, el cómic no aspira a ser real, sino a proyectar una reproducción de esa realidad. Esta construcción veraz se da principalmente por medio de lo que denominamos referencialidad discursiva, que es la manera en la que el cómic acumula información para mostrar que todo tiene una correspondencia con el mundo real. Para llevar esto a cabo, se recurre a la autenticación de estos referentes mediante la documentación y el resto de dispositivos que hemos analizado. Los enunciados ficcionales no requieren, por el contrario, este repertorio de elementos para existir, debido a que no tienen que proyectar ninguna validez. No obstante, cuando los cómics pretenden representar un mundo real, aunque sea para operar dentro de la ficción, recurren a la referencialidad discursiva en la que se busca el realismo conceptual. Por último, debemos recordar que es fundamental para esta distinción el tipo de pacto de lectura que se propone o que se intuye, ya que ésta es la propuesta del autor sobre cómo debe ser leído su cómic, si como ficción o como texto referencial. Se trata de un primer acercamiento para delimitar el tipo de discurso planteado.

El autocómic, como pudimos observar en esta tesis, tiene una amplitud de expresiones imposibles de describir; por este motivo, fue a partir de los elementos anteriores que planteamos las cinco categorías que expusimos en la segunda parte de la tesis. De estos tipos estudiamos tres como parte de los enunciados factuales y los restantes dos como parte de los ficcionales. Primero analizamos la autobiografía, con respecto a la cual pudimos concluir que actualmente es el tipo de autocómic más recurrente. Como vimos, las autobiografías se centran en relatar un fragmento de la vida del autor, con la primicia de que en el relato todo lo que se narra sucedió realmente. Para ello, la autobiografía recurre a una autenticación rigurosa y al establecimiento de un yo-gráfico conciso que concentre toda la información que el autor vierte en el texto. Con ello el autor muestra la evolución de su personalidad y exhibe los sucesos que afectaron su vida. El cómic autobiográfico, al situarse como la búsqueda del pasado, es al tiempo una búsqueda de uno mismo. Por este motivo, el uso de los relatos de

infancia resultan habituales, ya que representan un punto de origen en esta pesquisa del yo que permite a sus autores el reconocimiento de su identidad, tal y como sucede en *Blankets* (Thompson, 2003), *Fun Home* (Bechdel, 2006) o *L'Arabe du futur* (Sattouf, 2014-2016).

En esta necesidad de exhibir la vida, los autores han encontrado una vía de escape para todo tipo de sentimientos, emociones y experiencias, especialmente cuando éstos son conflictivos o tratan de una experiencia dramática. La autobiografía es un vehículo para confrontar al sujeto con sus miedos y con su pasado, también con la memoria. En este sentido, vimos que la autopatografía se muestra como un interesante fenómeno en el que los autores han encontrado una manera de lidiar con el dolor físico y psicológico provocado por la enfermedad. La reconstrucción y representación del padecimiento se vuelve una forma de entendimiento y de superación del duelo. En *Our Cancer Year* (Pekar *et al.*, 1994), *Cancer Vixen* (Marchetto, 2006) o *L'Ascension du Haut Mal* (B., 2011), el contacto con el dolor permite a sus autores una especie de mirada distanciada que aporta sentido –y tal vez comprensión– a la experiencia traumática. Es por ello que muchos autores utilizan este tipo de autocómico para narrar experiencias delicadas y claramente traumatizantes, como puede ser la muerte accidental de un hijo –*Speak Low* (Montesol, 2012)– o la experiencia de vivir un ataque terrorista –*Catharsis* (Luz, 2015) y *La Légèreté* (Meurisse, 2016)–, para tratar de encontrar en la exposición del sufrimiento una forma de liberación.

En la autobiografía el autor se enfrenta con una intimidad que en ocasiones comparte con otras personas, incluso haciendo de sus relatos experiencias compartidas en las que se cuenta de modo simultáneo las historias del autor y las de alguien más. A estas historias las denominamos autobiografías de filiación. En éstas se da voz, habitualmente, a quien no la tiene, ya sea por una condición histórica o simplemente porque carece de los medios para expresarse. Es también una manera de conectar con el pasado del otro, casi siempre un pariente. La autobiografía de filiación se hace eco del pasado familiar, lo que convierte la narración en un proceso más compartido que se aleja del individualismo reflexivo de la autobiografía convencional; por ejemplo, Tardi en *Moi, René Tardi, Prisonnier de guerre - stalag IIB* (2012) y Altarriba en *El arte de volar* (2009), en los que los autores se posicionan, incluso visualmente, en las experiencias de sus padres durante la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil española, respectivamente. Este posicionamiento en la mirada del otro permite expandir el relato hacia lo social, pues ya no sólo se cuenta la vida del padre y la del hijo, como autor, sino que se trata de lograr una comprensión de algún momento histórico que los ascendientes experimentaron.

Desde este punto de vista, la autobiografía permite crear un espacio de reflexión más social. Si bien ofrece una mirada personal, permite narrar un momento histórico determinado, de un modo general, a través de lo que podemos clasificar como memorias. En ellas el individuo se vuelve comunitario y elabora una visión del mundo compartida, como, por ejemplo, en *Paracuellos* (Giménez, 2011) o *Je me souviens* (Abirached, 2008), relatos que combinan recuerdos propios y ajenos, capaces de evocar toda un época. Las memorias permiten a los autores dejar una marca generacional, son relatos en los que el yo-gráfico opera como testigo privilegiado de los acontecimientos, pero siempre guardando la necesidad de contar la verdad, o al menos de ratificar que todo lo que se narra es cierto. En las memorias el individuo se distingue por su mirada y no por su personalidad. En este sentido, las memorias –al igual que todos los relatos autobiográficos– dependen de una autenticación precisa para dar cuenta de todo el panorama sin incluir sospechas de ficción. La autobiografía, así, pone a trabajar todos los elementos del relato, desde el pacto de lectura: el realismo visual, hasta la referencialidad discursiva, con el fin de resultar verosímil. Incluso en las memorias donde los recuerdos son fraccionarios, la construcción de la veracidad queda latente.

Aunque el cómic autobiográfico como discurso factual se expresa en formas distintas, como la entrevista (Kochalka, 2004; 2005), el ensayo (McCloud, 1993; Trondheim, 2005) o la correspondencia (Jis y Trino, 2009), todas éstas mantienen una estructura similar y no resultan tan numerosas, por lo que no requieren ser distinguidas como tipos aparte. Sin embargo, el diario –como variante tradicional de la autobiografía– sí que se aleja de estas formas, por lo que decidimos tratarla como una categoría independiente.

El diario es un texto proteico, que carece de paradigmas limitantes, y es únicamente por la recurrencia temporal de la creación que produce una fragmentación y una libertad creativa que es posible reconocer. Si bien en la autobiografía los autores tratan de hacer un recuento de su vida y con ello expresar de forma ordenada sus pensamientos y emociones para argumentar su personalidad, el diario nos conduce a la mente de los autores sin filtro alguno, nos introduce en sus pensamientos y acciones directamente. A pesar de que muchos autores (Neaud, 1996-2002; Bell, 2006; Trondheim, 2006-2015) utilizan el diario como una forma cercana a la autobiografía, al no tener una narración específica, ofrecen una visión panorámica del autor que no es reductiva a un momento determinado. Estos diarios avanzan en la vida como los días mismos, sin ningún tipo de orden. Ello se observa de mejor manera en los diarios de Doucet (2007), Trino (2008) o Thompson (2004), en los que, a pesar de tener un orden claro en su creación, temáticamente gozan de una libertad total, que abarca

desde los acontecimientos diarios hasta la evocación de las emociones. De igual forma, su representación llega a ser incluso antagónica de una entrada a otra, pero sin negar que se trata de un documento factual.

El diario es, a nuestro entender, el autocómico donde el autor se muestra con mayor intimidad, ya que no está filtrado por un proceso creativo. El autor reproduce lo que está en su cabeza tal y como lo piensa, tal y como lo experimentó. De esta manera, la emergencia en la creación del diario, fomentada por una amplia diversidad de elementos, hace que el yo-gráfico, en esta categoría, sea conciso pero caótico. Es decir, mientras que en la autobiografía el autor expresa la construcción de su personalidad, en el diario la personalidad constituye el propio cómic. El diario no trata de una búsqueda de la identidad, sino de la exhibición del autor desde su interioridad: ya no sólo ofrece una mirada retrospectiva y reconfigurada, sino que es una construcción latente.

Dentro de los cómics factuales el último tipo que vimos en esta tesis fue el cómic documental. Si bien esta categoría ocupa toda una forma de hacer cómic, aquí nos centramos en ver cómo se presenta el autor en los distintas variantes que creemos existen dentro de este género. El cómic documental tiene como objetivo relatar un suceso o una situación real, por lo que su realización está innegablemente condicionada por la presencia del autor, ya sea en el lugar o a través de una investigación. Sin embargo, en ocasiones el autor no se manifiesta en el documental con la intención de realizar un registro que podemos llamar objetivo, lo que vimos ocuparía el modo demostrativo, emparentándose con el reportaje. Sin embargo, por el enfoque de este trabajo, en nuestra categorización nos hemos detenido en aquellos cómics documentales en los que, por el contrario, el autor sí se hace presente. Ello ocurre en los modos performativo y participativo del documental. En ambos casos, el autor toma un lugar en el cómic para mostrar su factura. En el primero, como sucede en los casos de Davodeau (2001; 2005) y Sacco (2001; 2003), entre otros, el autor está ahí para mostrar que la suya es una experiencia personal. Este tipo de documentales muestra una perspectiva subjetiva de los sucesos, con lo que se afirma que todo relato parte de una determinada mirada. Con ello, se crea una forma de guiño hacia la personalidad del autor, aunque queda claro que no estamos entrando en su mente. En estos casos, el yo-gráfico se muestra más como una personalidad que testifica que el relato pertenece a alguien; aquí, aunque el autor es afectado pero los sucesos, se presenta sobre todo como un observador.

En el segundo modo, el performativo, el autor es partícipe de una manera directa, aludiendo a un suceso de su vida. Es decir, en la realización de estas obras la vida del autor es parte sustancial y, por ello, la injerencia en su personalidad es recurrente. La creación se

vuelve un suceso vital, con lo que la factura del documental se pone en escena en el papel; esto queda claro de forma evidente en cómics como *Maus* (1991) o *Viva la vida* (2011), en los que incluso la realización de los mismos se vuelve una exhibición personal de las emociones de sus autores. Aquí no hay una reconstrucción del pasado, sino que se trata de la confrontación de uno mismo con el pasado, a través de su creación. Está claro que este modo de documental se acerca a la autobiografía, sin embargo tenemos que tener en cuenta que en estos documentales antes que la narración de la vida del autor está la exhibición del objeto del documental.

La última parte de esta tesis la dedicamos al autocómic ficcional. En este capítulo vimos cómo existen dos categorías que utilizan al autor como materia para la ficción. La primera es la autoficción. Como hemos insistido, esta categoría podría ocupar un espacio intermedio entre las enunciaciones factuales y ficcionales; no obstante, en esta investigación vimos cómo este tipo de autocómic tiende por lo general a lo grotesco y a la deformación del autor, por lo que la posibilidad de ambigüedad enunciativa es escasa. Existe una búsqueda de certificar la ficción por medio de la hipérbole y la imaginación que marca definitivamente el tipo de relato que se realiza.

No obstante, no debemos omitir que la autoficción plantea siempre una relación con la realidad a través de la autofabulación, que es el mecanismo mediante el cual el autor se transfigura utilizado como elemento de la ficción. La autoficción se vuelve un terreno donde la imaginación se superpone sobre un elemento factual del relato, en este caso el autor. En las tres modalidades de la autoficción que observamos en el autocómic (inverosímil, biográfica y especular) se aprecia mejor este uso del autor como materia de la ficción. De este modo, el autor emplea su persona para contar historias abiertamente imaginarias e irreales. Podemos pensar que se trata únicamente de un capricho lúdico; sin embargo, como vimos, este uso ilusorio de uno mismo permite a los autores jugar con sus miedos y fantasías. Por ejemplo, Gotlib (1973) y Moebius (2009) recurren a la autoficción para cuestionar su propia labor artística. Por otro lado, Crumb (1969) o Wooldring (1993) usan la autoficción para experimentar con sus fantasías personales, lo cual puede ser apreciado como un mecanismo de liberación. En la autoficción, la hipérbole, la autodeflagración y la parodia tienden al humor debido a la incongruencia con la realidad. Incluso cuando se trata de una historia seria como en *It's a Good Life, If You Don't Weaken* (Seth, 1996), el guiño paródico y de falsario produce un elevado grado de humor.

En el caso de la autoficción biográfica, las historias se basan en experiencias reales pero transformadas para crear una narración de ficción; en estas autoficciones no se trata de

una puesta en escena dramática o articulada para hacerse pasar como cierta. Si bien podemos suponer que en este modo se incluyen elementos verídicos, éstos son llevados al terreno de la ficción –casi siempre mediante el humor– para romper con la realidad y marcar la ficcionalidad del relato. En general, la autoficción es un discurso de experimentación temática y del lenguaje. Es una manera de construir ficcionalmente una personalidad y una vida. En este sentido, el yo-gráfico del autor se vuelve una combinación entre la realidad y la ficción que lo configuran de una forma única. Así, queremos insistir que no consideramos que la autoficción sea completamente ficcional, pues, como vimos, se relaciona con lo referencial a través del elemento central de su discurso, que no es otro que el autor. La autoficción es un relato de ficción con elementos traídos de la realidad que la desestabilizan, pero no la rompen.

La última categoría de la que nos ocupamos es la ficción autobiográfica. Se trata del autocómico que más lejano se encuentra de lo referencial, debido a que el planteamiento inicial es que todo lo que se cuenta en él es una ficción. En esta categoría, el autor se oculta tras un personaje que impide una relación textual con él y, por lo tanto, impide crear el vínculo de identidad que es esencial para el autocómico. Si bien explicamos que el autocómico depende de que el eje del discurso tiene que ser un personaje identificable con el autor, pareciera que en este tipo esto no se lleva cabo. No obstante, en la ficción autobiográfica dicho reconocimiento se realiza por medio de los paratextos. Mientras que el resto de autocómics tratan de exponer al autor, la ficción autobiográfica lo oculta y lo transforma. Si la autoficción expande la figura del autor, la ficción autobiográfica la hace desaparecer y la (re)construye en otro personaje.

La ficción autobiografía plantea un juego de aceptación y de reconocimiento; sabemos que el autor está escondido y que va dejando huellas que tenemos que recolectar para intuir que se trata de él o que alude a alguna experiencia que le sucedió, aunque esto no queda confirmado textualmente. La ficción autobiográfica es una adivinanza, un juego de reconocimiento. Presenta dos modalidades: el enmascaramiento, que sirve para ocultar la vida de un autor –*Binky Brown* (1972)–, y la anecdótica, en la que sólo algunos eventos son utilizados para crear ficciones –*Marble Season* (Hernandez, 2013)–. Vimos que para el primer modo, a pesar de que las historias son ficcionales, éstas se instauran en un realismo conceptual, lo que produce que los temas sean serios o costumbristas. Por un lado, se cuentan acontecimientos de alta carga emocional y complejo tratamiento social, como la violación o la decadencia social –Drechler (2004), Groekner (2002)–, lo que permite a los autores afrontar con un poco de distancia un pasado violento o agresivo, facilitando un tratamiento de

menor confrontación. Y por el otro, la ficción autobiográfica ha creado un espacio para la narración de eventos cotidianos que deviene observaciones de la vida sin mayor exaltación – Solís (2003) o Hernandez (2013)–.

Podemos resumir las diferentes aspiraciones del autocómico en todas sus variantes de una manera sencilla. La autobiografía proyecta (o aspira a hacerlo) la vida del autor tal cual fue; el diario la proyecta como sucede. El documental aspira a mostrar lo que el autor ve. La autoficción imagina esa vida en la realidad, fracturando su estabilidad. Y la ficción autobiográfica esconde la realidad dentro de una ficción.

Para finalizar este recorrido tenemos que preguntarnos, ¿son suficientes los parámetros para distinguir un tipo del otro? A nuestro entender esta clasificación y los ejes a partir de los cuales la hemos planteado son adecuados en su cometido. No obstante, también hemos de considerar la participación del lector para codificar el autocómico, y también, en cierta medida, el resto de escrituras del yo. Por este motivo, a lo largo de este trabajo, hemos insistido en que el pacto de lectura, la aceptación y la distinción de los elementos de factualidad o de ficción pasan, inevitablemente, por la interpretación del lector. Un lector que se encuentra inmerso en un contexto social, político y cultural que le permite codificar los textos de maneras muy diferentes.

Está claro que los límites entre los tipos de autocómico no son estables y en ciertos casos podrían ser leídos de distintos modos, como explicamos sucede entre los diarios de viaje y el cómic documental de viaje. De cualquier forma, a partir de nuestros ejemplos esperamos situar algunos parámetros para crear ciertos limitantes que permitan una lectura más detallada de estos fenómenos. Al final sabemos que los paratextos son parte fundamental y, si bien hemos analizado y categorizado el autocómico principalmente a partir de elementos formales, el conocimiento del lector sobre el autor desempeña un papel definitivo. Esto se ve más claramente en la ficción autobiográfica, sustentada en este conocimiento.

Toda esta investigación ha sido planteada desde una interacción con el lector, por lo que éste parece tener la última palabra en la categorización del autocómico, porque es el que entabla con el autor y con el cómic un acuerdo de verdad o de ficción. Si bien el planteamiento de Lejeune sobre los pactos de lectura y la intencionalidad de los autores puede ser una forma de plasmar una marca definitiva de interpretación, nosotros podemos plantear una propuesta final que permita clarificar algunas zonas grises de nuestra tipología.

El lector se convierte en la llave para la interpretación, para lo que éste sabe acerca de la figura del autor. Si bien podemos ubicar una lectura factual en un cómic por medio del tipo de enunciación y de la situación narrativa –y la documentación puede confirmar todo lo que

se cuenta a través de la referencialidad discursiva perfecta—, en el momento en que el lector cobra conciencia de que todo es falso la enunciación se desmonta. En este sentido, la tipología puede tener un elemento final que llamaremos *protocolo de cercanía*, el cual se explica como la posibilidad de confirmación o negación del tipo de enunciación —y, en consecuencia, de la categoría de autocómico a la que pertenece— a partir de la cercanía o lejanía del origen de la información. Es decir, cuanto más cercanos estemos del autor o del evento que se narra, mejor podremos confirmar si lo que cuenta es verdad o mentira.³¹⁵ Por ejemplo, un lector poco especializado en cómic español diría, a partir de los patrones de lectura que hemos dado, que *Los profesionales* (Giménez, 2011b) se trata antes que cualquier cosa de un cómic con una alta densidad referencial, pero que puede ser factual o ficticio. El lector poco experimentado tiene anclajes válidos para ambas enunciaciones, podría decir que es factual a partir del proceso de autenticación que se lleva a cabo, incluso podría creer que los personajes refieren personas reales, por lo que estaría en presencia de un cómic histórico o documental. Por otro lado, también podría ser leído como ficción, ya que no plantea un pacto referencial tácito. Es probable que pueda ser leído como una ficción autobiográfica debido al tema que trata. Además, si se busca alguna referencia a los personajes y a la editorial, es probable que se encuentre con que no son reales. Sin embargo, un lector entendido que tenga suficiente información paratextual sobre Giménez podrá confirmar que se trata de una ficción autobiográfica e incluso podrá reconocer el enmascaramiento. Si tiene la información necesaria podrá incluso distinguir o reconocer el referente real de cada uno de los personajes. Pero siendo estrictos, al no plantear un pacto referencial, continuaría estando dentro de los enunciados de ficción. No obstante, si llevamos este hilo de pensamiento un poco más lejos podemos pensar que un lector que conozca a todos los autores, incluso si es uno de ellos, y pueda confirmar que todos los eventos contados sucedieron realmente, hará una lectura autobiográfica aun a pesar de la ausencia de las referenciales reales y del pacto propuesto. Con esto queremos decir que si bien todos los elementos que, propone el texto permiten una lectura apropiada que puede dar pautas para su interpretación y análisis, también existe una dependencia de la información paratextual que, al final, es responsabilidad del lector.

Como se ha visto, “l'autobiographie en bande dessinée est sans doute loin d'avoir exploré tous ses possibles” (Beatens, 2004), por lo que esta tipología sólo es un comienzo para

³¹⁵ No es momento de debatir la teoría de la recepción, o de las posibilidades de lectura de un cómic: podríamos incluso hablar de procesos cognitivos de lectura. Pero quisiéramos recordar que todo acto de lectura pasa por una visión personal. Ninguna lectura es igual a otra, todas están marcadas por las experiencias de lectura y de vida que crean horizontes de expectativas (Jauss, 1982) y códigos de lectura culturales (1978). En este sentido, el autocómico está sujeto a esta relación y podría ser explorado como definimos en más categorías.

descifrar las variantes por venir. Sin embargo, a partir de nuestra tipología queda ahora una serie de cuestionamientos que no hemos tenido tiempo de responder y que constituyen posibles líneas de investigación futuras.

Como parte de estas conclusiones queremos mencionar algunos de los caminos que se vislumbran como resultado de esta investigación. En esta tesis hemos dejado un poco de lado el análisis temático, debido a que nos hemos ocupado de encontrar modelos que nos permitiesen conformar una categorización estable. No obstante, creemos que a partir de esta tipología se pueden realizar análisis temáticos mucho más específicos que profundicen en ciertos aspectos puntuales, como pueden ser el distinto uso de la corporalidad entre la autobiografía y la autoficción, el tratamiento y la proyección de los recuerdos dentro de la autobiografía o la relevancia y funciones de las entrevistas en el cómic documental. En esta línea también es posible comparar las diferentes aproximaciones al dolor que se llevan a cabo en las distintas categorías abordadas, o la representación poética de las emociones.

También nos parece necesario ampliar y ahondar en la construcción del yo-gráfico a partir de un discurso de la performatividad autoral para explorar la manera en la que se desplaza la identidad entre la representación y la realidad. Puede resultar sugerente, entonces, observar las distintas formas en las que el yo-gráfico es significado a partir de la representación del autor en cada uno de los tipos estudiados. Por ejemplo, en la autobiografía es común encontrar historias que narran el esfuerzo de los autores para devenir artistas, configurándose como relatos de superación. Por el contrario, en la autoficción, la reproducción de la labor de dibujante recae habitualmente en relatos de sufrimiento, donde los autores representan la tortura de ser artista. De igual manera es posible indagar desde una perspectiva de género las distintas aproximaciones a cada uno de los tipos de autocómic: hemos observado un gusto particular por parte de las autoras por los relatos factuales, y en especial por la autobiografía.

Por último, nos gustaría apuntar una línea de investigación que nos parece relevante. Se trata del estudio de los *falsos autocómics*, que son aquellos que emulan las estructuras de los diversos tipos de autocómic o que se hacen pasar por uno sin necesidad de tener referentes verídicos. Un caso muy reconocido de este tipo de cómic es el de Judith Forest, supuesta autora de los cómics autobiográficos *Ih25* (2009). Sin embargo, el año 2010 se reveló que se trataba de un *fake*. Tanto la autora como su vida fueron una invención de William Henne, Thomas Boivin y Xavier Löwenthal, quienes incluso contrataron a una actriz que personificara a la supuesta autora. Creemos que estos falsos autocómics plantean preguntas de alto calado para la concepción de autor, la factualidad y la ficción.

Es indudable que los tipos de autocómico que hemos descrito a lo largo de esta investigación apenas apuntan a una parte de las variantes del medio, pero ofrecen una perspectiva que aspira a situar ciertos límites que esperan, no obstante, expandir el campo de estudio. A pesar de que creemos que es posible subdividir o seccionar aún más las diversas categorías, hemos decidido trazar únicamente unas pocas líneas que puedan servir como guía de análisis. El autocómico es un fenómeno que se expande no sólo en cantidad, sino en distintas variantes temáticas y formas de articulación. Es un reflejo de las muchas aproximaciones al yo, por lo que creemos que observar los cambios que han experimentado y las nuevas formas emergentes es una labor que debe continuar.

Bibliografía

a) Libros y artículos

ABBOT, H. Porter (1988): “Autobiography, Autography, Fiction: Ground-work for Taxonomy of Textual Categories”, en *New Literary History*. n. 19, pp. 597-615.

ADAMS, Jeff (2008): *Documentary Graphic Novels and Social Realism*. Nueva York: Peter Lang.

AHMED, Maaheen (2014): “The Art of Splicing: Autofiction in Words and Images”, en *International Journal of Comic Art*, vol. 16, n. 1, pp. 322-338.

ALAMO Felices, Francisco (2014): “El concepto de ficcionalidad: Teoría y representaciones textuales”, en *Revista de literatura*, vol. 76, n. 151, pp. 17-37.

ALARY, Viviane (ed.) (2002): *Historietas, comics y tebeos españoles*. Le Mirail: Presses Universitaires du Mirail.

ALARY, Viviane; CORRADO, Daniele y MITAINE, Benoit (eds.) (2015): *Autobiographismes: bande dessinée et représentation de soi*. Chêne-Bourg: Georg Editeur.

ALBERCA, Manuel (1996): “El pacto ambiguo”, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, n. 1, pp. 9-18.

_____ (1999): “En las fronteras de la autobiografía”, en LEDESMA, M. (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Jaén: Universidad de Jaén, pp. 53-75.

_____ (2006): “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, en *Cuadernos del CILHA*, n. 7/8, pp. 115-127.

- _____ (2012): “Umbral o la ambigüedad autobiográfica”, en *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, n. 50, pp. 3-24.
- _____ (2013) [2007]: *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva (Edición Kindle).
- ALLAN, Malik (1996): *Journaux intimes: une sociologie de l'écriture personnelle*. París: L'Harmattan.
- ALTARRIBA, Antonio (1995): “Texto y representación gráfica la historieta” en *Revista de Filología Francesa*, n. 7. Madrid: Universidad Complutense, pp. 13-29.
- _____ (2001): *La España del Tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*. Madrid: Espasa Calpe.
- _____ (2002): “España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000” en ALARY, V. (ed.), *Historietas, comics y tebeos españoles*. Le Mirail: Presses Universitaires du Mirail, pp. 76-121.
- _____ (2008): “La historieta. Un medio mutante”, en *Quimera: Revista de Literatura*, n. 293. Mataró: Ediciones de Intervención Cultural, pp. 48-55.
- ALTMANN, Ulrike *et al.* (2014): “Fact vs fiction: how paratextual information shapes our reading processes”, en *SCAN*, n. 9, pp. 22-29.
- ALVARADO, Maite (2006): *Paratexto*. Buenos Aires: Eudeba.
- ÁLVAREZ, María Antonia (1989): “La autobiografía y sus géneros afines”, en *Epos: Revista de Filología*, pp. 439-450.
- ANDERSON, Linda (2001): *Autobiography*. Londres: Routledge.
- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (1984): *Les métamorphoses de Tintin*. París: Seghers.
- ARGOD, Pascale (2014): “Du reportage graphique et du carnet de reportage: images géopolitiques, regards de reporters et témoignages du réel”, en *Belgeo. Revue belge de géographie*, n. 2. [<https://belgeo.revues.org/12843>]
- ARISTÓTELES (2004): *Poética*. Madrid: Alianza.
- ARROYO Redondo, Susana (2011): *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Universidad de Alcalá. Tesis de doctorado.
- _____ (2012): “Formas híbridas de narrativa: Reflexiones sobre el cómic autobiográfico”, en *Escritura e Imagen*, vol. 8, pp. 103–124.
- ASBURY, Dana (1978): “Photographing the Interior: The Self-Portrait as Introspection”, en JAMES, C. (ed.), *Self = Portrayal*, California: The Friends of Photography.
- ASHLEY, Kathleen; GILMORE, Leigh y PETERS, Gerald (eds.) (1994): *Autobiographie & Postmodernism*. Amherst: The University of Massachussets Press.
- AUERBACH, Erich (1950): *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

- AUPEIX, Anaïs (2013): *Journal intime et reconfiguration à l'heure d'Internet*. Université Toulouse 2. Tesis de doctorado.
- AUSTER, Paul (1988): *City of Glass*. Londres: Faber and Faber.
- AUTREY, Ken (1991): "Toward a rhetoric of journal writing", en *Rhetoric Review*, vol. 10, n.1, pp. 74-90.
- BADIOU, Alain (2015): *À la recherche du réel perdu*. París: Fayard.
- BADMAN, Derik (2009): "Talking, Thinking, and Seeing in Pictures: Narration, Focalization, and Ocularization in Comics Narrative", en *International Journal of Comic Art*, vol. 12, n. 2, pp. 91-111.
- BAETENS, Jan (2001): "Revealing traces: A new theory of graphic enunciation", en VARNUM, R. y GIBBONS, C. T. (eds.), *The language of comics: Word and image*. Jackson: University Press of Mississippi.
- _____ (ed.) (2001b): *The Graphic Novel*. Lovaina: Leuven University Press,
- _____ (2004): "Bande dessinée et autobiographie: Problèmes, enjeux, exemple", en *Belphégor: Littérature Populaire et Culture Médiatique*, vol. 4., n. 1. [http://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47689]
- _____ (2007): "Conceptual Limitations of Our Reflection on Photography: The Question of Interdisciplinarity", en ELKINS, J. (ed.), *Photography Theory*. Nueva York: Routledge & Cork University Press.
- _____ (2008): "Of Graphic Novels and Minor Cultures: the Fréon Collective", en *Yale French Studies*, n. 114, pp. 95-114.
- _____ (2011): "Abstraction in Comics", en *SubStance*, vol. 40, n.1, pp. 94-113.
- BAETENS, Jan y FREY, Hugo Frey (2015): *The Graphic Novel: An Introduction*. Nueva York: Cambridge University Press.
- BAETENS, Jan y LEFEVRE, Pascal (1993): *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*. Bruselas: Centre Belge de la Bande Dessinée.
- BAL, Mike (1977): "Narration et focalisation", en *Poétique*, n. 29, pp. 107-127.
- BARBIERI, Daniele (1993): *Los lenguajes del comic*. Barcelona: Paidós.
- BARNOUW, Erik (1993): *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. Nueva York: Oxford University Press.
- BARRERO, Manuel (2011): "Orígenes de la historieta española, 1857-1906", en *Arbor*, vol. 187, n. extra 2, pp. 14-42.
- BARTHES, Roland (1966): "Introduction à l'analyse structurale des récits", en *Communications*, vol. 8, n. 1, pp. 1-27.
- _____ (1968): "L'effet de réel", en *Communications*, n. 11, pp. 84-89.

- _____ (1987): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- BARTUAL, Roberto (2010): *Poética de la narración pictográfica: de la tira narrativa al cómic*. Universidad Autónoma de Madrid. Tesis de doctorado.
- BASU, Subho, CHAMPION, Craige y LASCH-QUINN, Elisabeth (2007): “300: The Use and Abuse of History”, en *The Classical Outlook*, vol. 85, n. 1, pp. 28-32.
- BAUDRILLAR, Jean (1981): *Simulacres et simulation*. París: Galilée.
- BAUMAN, Zygmunt (2003): *Modernidad líquida*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BAZIN, André (1967): “The Ontology of the Photographic Image”, en *What is Cinema*. Berkeley: University of California Press, pp. 9-16.
- BEATTIE, Keith (2004): *Documentary Screens: Non-fiction Film and Television*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- BEATY, Bart (2007): *Unpopular Culture: Transforming the European Comic-Book in the 1990s*. Toronto: University of Toronto Press.
- _____ (2009): “Autobiography as Authenticity”, en HEER, J. y WORCESTER, K. (eds.), *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 226-235)
- _____ (2012): *Comics Versus Art*. Toronto: University of Toronto Press.
- BENHAMOU, Françoise; MOUREAU, Nathalie y PELTIER, Stéphanie (2012) “La longue marche vers une appropriation cognitive du web: le cas de la bande dessinée”, en *Réseaux*, n. 175, pp. 83-105.
- BENJAMIN, Walter (1999): *Illuminations*. Londres: Pimlico.
- BERGLAND, Betty (1994): “Postmodernism and the Autobiographical Subject: Reconstructing the ‘Other’”, en GILMORE, L.; ASHLEY, K. y PETERS, G. (eds.), *Autobiography and Postmodernism*. Amherst: University of Massachusetts Press, pp. 130–66.
- BERONÄ, David (2008): “Renegade of Expression: David Wojnarowicz's Autofiction in Comics”, en *Image [&] Narrative*, n. 22.
[<http://www.imageandnarrative.be/autofiction2/berona.htm>]
- BERTHOU, Benoît (2015): “L’autobiographie : pour un renouveau éditorial? ”, en ALARY, V.; CORRADO, D. y MITAINE, B. (eds.), *Autobio-graphismes: Bande dessinée et représentation de soi*. Chêne-Bourg Suisse: Georg Editeur, pp. 62-80.
- _____ (2015b): *La bande dessinée: quelle lecture, quelle culture?*. París: Éditions de la Bibliothèque publique d’information.
- BIRESSI, Anita y NUNN, Heather (2012): *Reality TV: Realism and revelation*. Nueva York: Columbia University Press.

- BLANC-BENON, Laure (2009): *La Question du réalisme en peinture. Approches contemporaines*. Paris: Vrin.
- BLANCHARD, Gérard (1974): *Histoire de la bande dessinée*. Vanves: Marabout.
- BLANCHOT, Maurice (1959): *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard.
- BOURDIEU, Séverine (2012): *Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle: un autre regard sur le monde*, en *CONTEXTES*, n. 11. [<http://contextes.revues.org/5362>]
- BOU, Enric (1993): *Papers privats: assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*. Barcelona: Edicions 62.
- BOYD, Bryan (2010): “On the Origin of Comics”, en *The Evolutionary Review*, n. 1, pp. 97-111.
- BRANIGAN, Edward (1975): “Formal Permutations of the Point-of-view shot”, en *Screen*, n. 16, pp. 54–64.
- BRADLEY, William (2013): “Graphic Memoirs Come of Age”, en *Fourth Genre: Explorations in Nonfiction*, vol. 15, n. 1, pp. 161–65.
- BREDEHOF, Thomas (2011): “Style, Voice, and Authorship in Harvey Pekar’s (Auto)(Bio)Graphical Comics”, en *College Literature*, vol. 38, n. 3, pp. 97-110.
- BRIX, Louise (2015): “Vitafiction as a Mode of Self-Fashioning: The Case of Michael J. Fox in *Curb Your Enthusiasm*”, en *Narrative*, vol. 23, n. 3, pp. 252-270.
- BROCKMEIER, Jens y CARBAUGH, Donal (eds.) (2001): *Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture*, Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- BRUNER, Bruner (1991): “The narrative construction of reality”, en *Critical inquiry*, vol. 18, n. 1, pp. 1-21.
- BRUZZI, Stella (2006): *New Documentary*. Londres: Routledge.
- BUHLE, Paul (2007): “History and comics”, en *Reviews in American History*, vol. 35, n. 2, pp. 315-323.
- CABALLÉ, Anna (1995): *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Málaga: Megazul.
- CAMARERO, Jesús (2008): “La théorie de l'autobiographie de Georges Gusdorf”, en *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, n. 4, pp. 57-82.
- CARACO, Benjamin (2013): “Reportage(s): Intimité du journalisme et de la bande dessinée”, en *Nonfiction*. [<http://www.nonfiction.fr/article-6712>]
- CARRIER, David (2000): *The Aesthetics of Comics*. Pennsylvania: Penn State University Press.
- CARUTH, Cathy (1996): *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- CASAS, Ana (2010): “La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias”, en TORO, V., SCHLICKERS, S. y LUENGO, A. (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Vervuert, pp. 193-211.
- _____ (ed.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.
- _____ (ed.) (2014): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana.
- _____ (2015): “Desmontando al autor: ironía, parodia y sátira en la narrativa y el cine autofccionales”, en *TROPELIAS*, n. 24, pp. 174-190.
- _____ (2017): “La autoficción audiovisual. Series de televisión, intermedialidad y autoficción paródica”, en CASAS, A. (eds.), *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 39-58
- CATALÀ, Josep (2011): “Reflujos de lo visible. La expansión post-fotográfica del documental”, en *adComunica*, n.2, pp.43-62.
- _____ (2012): “A Drawing of the World: Documentary and Comic Book”, en *Scan: Journal of Media Arts Culture*, vol. 9, n. 1.
[http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=167]
- CANEMAKER, John (2005): *Winsor McCay: His Life and Art*. Nueva York: Abrams Books.
- CAPOTE, Truman (1966): *In Cold Blood*. Nueva York: Random House.
- CARRÈRE, Emmanuel (2000): *L'Adversaire*. París: P.O.L.
- CATELLI, Nora (2007): *En la era de la intimidación, seguido de: El espacio autobiográfico*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- CHANEY, Michael (ed.) (2011): *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- _____ (2011b): *Terrors of the Mirror and the Mise en Abyme of Graphic Novel Autobiography*, en *College Literature*, vol. 38, n. 3, pp. 21-44.
- CHAVANNE, Renaud (2011): *Composition de la bande dessinée*. Montrouge: Editions PLG.
- CHUTE, Hillary (2005): “Stand Up Comics. Talking with Joe Sacco, the innovator of contemporary comic journalism” en *The Village Voice*, Julio 19.
- _____ (2006): “Decoding Comics”, en *MFS Modern Fiction Studies*, Vol. 52, n. 4, pp. 1014-1027.
- _____ (2010): *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. Nueva York: Columbia University Press.
- CID, Carlos (1985): “Algunas reflexiones sobre el autorretrato”, en *Liño: Revista anual de historia del arte*, n. 5, pp. 177-204.
- COHN, Dorrit (1997): “Vies fictionnelles, vies historiques: limites et cas limites”, en *Littérature*, n. 105, pp. 24-48.

- _____ (1999): *The distinction of fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- COLONNA, Vincent (1989): *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. EHESS. Tesis de doctorado.
- _____ (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Éditions Tristram.
- COOK, Roy T. (2015): "Marvel Comics, Photo-covers, and the Objectivity of Photography", en *Image [&] Narrative*, vol.16, n.2, pp. 14-27.
- CORRIGAN, Timothy (2011): *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Nueva York: Oxford University Press.
- COSTA, Irene (2013): "Justin Green y el surgimiento del cómic autobiográfico", en *CuCu Cuadernos de Cómic*, n. 1, pp. 111-140.
- COUSER, Thomas (1991): "Autopathography: Women, Illness, and Lifewriting" en *a/b: Auto/Biography Studies*, Vol. 6, n. 1, pp. 65-75.
- COWIE, Elizabeth. (1997): "Documenting fictions", en *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 11, n. 1, pp. 54-66.
- CRONIN, Blaise (2005): "Patterns of puffery an analysis of non-fiction blurbs" en *Journal of Librarianship and Information Science*, vol. 37, n. 1, pp. 17-24.
- CUADRARDO, Jesús (2000): *De la historieta y su uso, 1873-000. Atlas español de la cultura popular*, 2 vols. Madrid: Ediciones Sinsentido.
- CUASANTE, Elena (2005) : "Du pacte autobiographique au mode de lecture: entre fiction et non fiction", en *Estudios de lengua y literatura francesas*, n. 16, pp. 21-32
- CURRIE, Gregory (1985): "What Is Fiction?", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 43, n. 4, pp. 385-392.
- CVETKOVICH, Ann (2008): "Drawing the Archive in Alison Bechdel's Fun Home", en *WSQ: Women's Studies Quarterly*, vol. 36, n.1, pp. 111-128.
- DABITCH, Christophe (2009): "Le reportage et bande dessinée", en *Hermès*, n. 54, pp. 91-98.
- DARRIEUSSECQ, Marie (1996): "L'autofiction, un genre pas sérieux", en *Poétique*, n. 107, pp. 369-380.
- _____ (2010): "Fiction in the First Person, or Immoral Writing", en *L'Esprit Créateur*, vol. 50, n. 3, pp. 70-82.
- DAVID, Alain (2010): "Regards sur la bande dessinée de reportage", en *La Nouvelle revue française*, n. 592, pp. 180-189.
- DAVIS, Rocío (2005): "A Graphic Self: Comics as Autobiography in Marjane Satrapi's Persepolis", en *Prose Studies*, vol. 27, n. 3, pp. 264-279.
- DAYES Hugues (2002): *La nouvelle bande dessinée: Blain, Blutch, David D, De Crécy, Dupuis-Berbérian, Guibert, Rabaté, Sfar*. Bruselas: Editions Niffle.

- DAWE, Ian (2013): “American Splendor and the universal grotesque”, en *Studies in Comics*, vol. 4, n. 1, pp. 43-57)
- DEJASSE, Erwin (2011): “Les discours sur la bande dessinée par ses créateurs”, en *Publif@rum*, n. 14. [<http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/89765>]
- DELANNOY, Pierre (dir.): *La bande dessinée à l'épreuve du réel*. París: L'Harmattan.
- DELEUZE, Gilles (1993): *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción.
- DELPORTE, Julie (2011): *La bédé-réalité: la bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies numériques*. Université de Montreal. Tesis de doctorado.
- DE MAN, Paul (1979): “Autobiography as De-facement”, en *MLN*, n. 94, pp. 919-930.
- DEMANZE, Laurent (2008): “Le récit de filiation aujourd'hui”, en *Écritures contemporaines*. [<http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique39>]
- DÍAZ, Juan Manuel (2005): “Chicharras”, en *Tebeosfera*. [<https://www.tebeosfera.com/1/Obra/Tebeo/MartinEditor/Chicharras.htm>]
- _____ (2011): “El cómic español desde 1995”, en *Arbor*, n. 187, pp. 209-220.
- _____ (2014): *Hacia un cómic de autor: A propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*. Euskadi: Universidad de Deusto.
- DIDIER, Béatrice (1976): *Le journal intime*. París: Presses universitaires de France.
- DOLEZEL, Lubomir (1980): “Truth and Authenticity in Narrative”, en *Poetics Today*, n. 1, pp. 7-25.
- DONOVAN, Courtney (2014): “Graphic Pathogeographies”, en *J Med Humanit*, n. 35, pp. 273–299.
- DOUGLAS, Kate (2010): *Contesting childhood: autobiography, trauma, and memory*. Nueva York: Rutgers University Press.
- DOZO, Björn-Olav (2010): “Note sur la bande dessinée de reportage”, en *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n. 36-37, pp. 149-155.
- DOZO, Björn-Olav y PREYAT, Fabrice (2010): “La bande dessinée francophone belge au présent”, en *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n. 36-37, pp. 9-42.
- DOPICO, Pablo (2005): *El cómic underground español, 1970-1980*. Madrid: Cátedra.
- _____ (2010): “El cómic español como tema de investigación universitaria”, en *Coediciones*, n. 102. [https://www.tebeosfera.com/documentos/el_comic_espanol_como_tema_de_investigacion_universitaria.html]
- _____ (2014): “Cómics, viñetas y dibujos de la Movida madrileña: de los setenta a los ochenta, pasando por el Rastro”, en *Espacio Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, n. 26, pp. 315-353.

- DOUBROVSKY, Serges (1977): *Fis*. París: Éditions Galilée.
- DRIEST, Joris (2006): *Subjective Narration in Comics*. Utrecht University. Tesis de doctorado.
- DURAS, Marguarite (1984): *L'amant*. París: Editions de Minuit.
- DÜRRENMATT, Jacques (2013): *Bande dessinée et littérature*. París: Classiques Garnier.
- EAGAN, Susanna (1984): *Patterns of experience in autobiography*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- EAKIN, Paul (1985): *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton: Princenton University Press.
- _____ (1991): "Autoinvención en la autobiografía: el momento del Lenguaje", *Suplementos Anthropos*, n. 29, pp. 79-93.
- _____ (2004): "What are we reading when we read autobiography?", en *Narrative*, Vol. 12, n. 2, pp. 121-132.
- ECO, Umberto (1985): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- _____ (1994): *Six walks in the fictional woods*, Massachusetts: Harvard University Press.
- EDMISTON, William (1989): "Focalization and the first-person narrator: A revision of the theory", en *Poetics Today*, vol. 10, n. 4, pp. 729-744.
- EISNER, Will (1985): *Comics and Sequential Art*. Nueva York, Poorhouse Press.
- _____ (2000): "Comics as autobiography", en COOKE, J. (ed.), *Streetwise*. Raleigh: TwoMorrows Publishing, pp. 5-6.
- EL RAFAIE, Elizabeth (2003): "Understanding visual metaphor: The example of newspaper cartoons", en *Visual communication*, vol. 2, n. 1, pp. 75-95.
- _____ (2010): "Visual modality versus authenticity: The example of autobiographical comics", en *Visual Studies*, vol. 25, n. 2, pp. 162-174.
- _____ (2012): *Autobiographical comics: Life writing in pictures*. Jackson: University Press of Mississippi.
- _____ (2012b): "Visual authentication strategies in autobiographical comics", en *Comics Forum*, [<https://comicsforum.org/2012/11/30/visual-authentication-strategies-in-autobiographical-comics-by-elisabeth-el-refaie/>]
- _____ (2012c): "Of men, mice, and monsters: body images in David Small's *Stitches: A Memoir*", en *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 3, n. 1, pp. 55-67.
- EWERT, Jeanne (2000): "Reading Visual Narrative: Art Spiegelman's *Maus*", en *Narrative*, n. 8, pp.87-103.

- FARRÉ, Anna (2006): “Autobiografía y autoficción”, en *Garozza: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, n.6, pp. 9-18.
- FATTOR, Hannah (2013): “Manifesting Stories: The Progression of Comics from Print to Web to Print”, en *Summer Research*, n. 178.
- FELICES, Francisco (2013): “Paratextualidad y novela: las partes del texto o el diseño editorial”, en *Dicenda*, n. 31, pp. 7-25.
- FETHERLING, George (ed.) (2003): “Preface”, en *The Vintage Book of Canadian Memoirs*. Toronto: Vintage.
- FAXEDAS, María (2010): “De ratones y hombres”, en *Escritura e Imagen*, vol. 6, pp. 129-145.
- FILIPPINI, Henri (1980): *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique*. Bruselas: Ministère des affaires étrangères.
- FLUDERFINK, Monika (2003): “The diachronization of narratology”, en *Narrative*, vol. 11, n. 3, pp. 331-348.
- _____ (2009): *An Introduction to Narratology*. Londres: Routledge.
- FOREST, Philippe (2001): *Le Roman, le Je*. Nantes, Pleins Feux.
- FOLKENFLIK, Robert (1993): *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*. California: Stanford University Press.
- FORCEVILLE, Charles; EL REFAIE, Elisabeth y MEEESTERS (2014): “Stylistics and Comics”, en BURKE, M. (ed.), *Routledge Handbook of Stylistics*. Londres: Routledge, pp. 485-499.
- FOUCAULT, Michel (1969): “Qu'est-ce qu'un auteur?”, en *Société Française de Philosophie*, vol. 63, pp. 3-73.
- FRANCASTEL, Galiene (1995): *El Retrato*. Madrid: Cátedra.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre (1972): *La bande dessinée. Essai d'analyse sémiotique*. París: Hachette.
- FRIENDO, Stacie (2012): “Fiction as a Genre”, en *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 112, n. 2, pp. 179–209.
- FUENTES, Alicia (2012): “Carlos Giménez. ¿Una autobiografía?”, en *Escritura e imagen*, n.8, pp. 313-323.
- GÁLVEZ, Pepe (2008): “La novela gráfica o la madurez del medio”, en CORTÉZ, N. (ed.), *De los superhéroes al manga: el lenguaje de los cómics*. Barcelona: CERM i Universitat de Barcelona, pp. 69-112.
- GARCÍA, Mar (2009): “L'étiquette générique autofiction: us et coutumes”, en *Cédille. Revista de estudios franceses*, n. 5, pp. 146-163.
- GARCÍA, Santiago (2004): *Anatomía de una historieta*. Madrid: Sinsentido.

- _____ (2010): *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.
- GARDNER, Jared (2008): “Autography’s Biography, 1972-2007”, en *Biography*, vol. 31, n. 1, pp. 1-26
- _____ (2015): “Time Under Siege”, en WORDEN, D. (ed.), *The Comics of Joe Sacco: Journalism in a Visual World*. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 21-38.
- GASPARINI, Philippe (2004): *Est-il je?: roman autobiographique et autofiction*. París: Seuil.
- _____ (2008): *Autofiction. Une aventure du langage*. París: Seuil.
- _____ (2009): “De quoi l'autofiction est-elle le nom?, Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009”, en *autofiction.org*.
[<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>]
- GAUDREAU, André y JOST, François (1995): *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- GAUTHIER, Guy (1976): “Les Peanuts: un graphisme idiomatique”, en *Communications*, vol. 24, n. 1, pp. 108-139.
- GEA Lluïsa (2005): “Advertising Books: A Linguistic Analysis of Blurbs”, en *Ibérica: Revista de la Asociación Europea de Lenguas para Fines Específicos*, n. 10, pp. 41-62)
- GEIS, Deborah (ed.): *Considering Maus: approaches to Art Spiegelman's Survivor's tale of the Holocaust*. Tuscaloosa: University Alabama Press.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*. París: Éditions du Seuil.
- _____ (1982): “Frontiers of narrative”, en *Figures of Literary Discourse*, pp. 127-44.
- _____ (1989): *Figuras III*. Barcelona:Lumen.
- _____ (1990): “Fictional narrative, factual narrative”, en *Poetics Today*, n. 11, pp. 755-774.
- _____ (1991): *Fiction et diction*. París: Seuil
- _____ (1991b): “Récit fictionnel, récit factuel”, en *Narratologies. États des lieux*, pp. 9-19
- _____ (1997): *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Nueva York: Cambridge University Press.
- _____ (1998): *Nuevo discurso del relato*, Cátedra: Madrid.
- _____ (2003): “Fiction ou diction”, en *Poétique*, n. 134, pp. 131-139.
- GIL, Antonio (2011): “Comics and the Graphic Novel in Spain and Iberian Galicia”, en *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13, n. 5.

[<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss5/17/>]

GILMORE, Leigh (2001): *The limits of autobiography: Trauma and testimony*. Ithaca: Cornell University Press.

GIRARD, Alain (1963): *Le journal intime*. Paris: Presses universitaires de France.

GLOWINSKI, Michal (1977): "On the First-Person Novel", en *New Literary History*, vol. 9, n. 1, pp. 103-114.

GOLDMAN, Laurence (1998): *Child's Play: Myth, Mimesis and Make-Believe*. Nueva York: Berg.

GORDON, IAN (1998): *Comic strips and consumer culture, 1890-1945*. Washington: Smithsonian Institution Scholarly Press.

_____ (2010): "Making comics respectable: How Maus helped redefine a medium", en WILLIAMS, P y LYONS, J (eds.), *The rise of the American comics artist: Creators and contexts*. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 179-193.

_____ (2010b): "Let Us Not Call Them Graphic Novels Comic Books as Biography and History", en *Radical History Review*, n. 106, pp. 185-192

GORRA, Michael (1995): "The autobiographical turn", en *Transitions*, n. 68, pp. 143-153.

GRELL, Isabelle (2014): *L'autofiction*. Paris: Armand Colin.

GROENSTEEN, Thierry (1990): "Bandes désignées: de la réflexivité dans les bandes dessinées", en *Conséquences*, n. 13/14, pp. 132-165.

_____ (1996): "Les petites cases du Moi: l'autobiographie en bande dessinée", en *Neuvième Art*, n. 1, pp. 58-69.

_____ (1999): *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France.

_____ (2005): "Médiagénie et réflexivité, médiativité et imaginaire: comment s'incarnent les fables", en *Belphégor*, vol. 4, n. 2.
[<https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47702>]

_____ (2006): *Un objet culturel non identifié*. Angoulême: L'An 2.

_____ (2008): *La Bande dessinée mode d'emploi*. Bruselas: Les Impressions nouvelles.

_____ (2011): *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée*, 2. Paris: Presses Universitaires de France.

_____ (2013): "Réalisme", en *NeuvièmeArt 2.0*.
[<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article573>]

_____ (2013b): "Documentation", en *NeuvièmeArt 2.0*.
[<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article614>]

- _____ (2013c): “Autoreprésentation”, en *NeuvièmeArt 2.0*.
[<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article567>]
- _____ (2014): “Bande dessinée en faux direct”, en *NeuvièmeArt 2.0*.
[<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article725>]
- _____ (2015): “Problèmes de l’autoreprésentation”, en ALARY, V.; CORRADO, D. y MITAINE, B. (eds.), *Autobio-graphismes: Bande dessinée et représentation de soi*. Chêne-Bourg Suisse: Georg Editeur, pp. 47-61
- GROENSTEEN, Thierry y GAUDREAULT, André (1998): “Fictions sans frontières”, en *La Transécriture. Pour une théorie de l’adaptatio*. Québec: CNBDI, pp. 9-29.
- GROTH, Gary (2002): “Joe Sacco Frontline Journalist, Why Sacco went to Goradzde”, en *The Comics Journal*, Edición especial invierno.
- GROVE, Laurence (2014): “Bande Dessinée Studies”, en *French Studies*, vol. 68, n. 1, pp. 78-87.
- GUBERN, Román (1979): *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península.
- GUBERN, Román y GASCA, Luis (1988): *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra.
- GUDMUNDSÓTTIR, Gunnthórunn (2003): *Borderlines: Autobiography and Fiction in Postmodern Life Writing*. Nueva York: Rodopi.
- GUILBERT, Xavier (2012): “Le manga et son histoire vus de France: entre idées reçues et approximations” en *Comicalités. Études de culture graphique*.
[<http://comicalites.revues.org/733>]
- GUIRAL, Antoni (2005): *Cuando los cómics se llamaban tebeos: la escuela Bruguera (1945-1963)*. Barcelona: Ediciones El Jueves
- _____ (2010a): *100 años de Bruguera, del gato negro a Ediciones B*. Barcelona: Ediciones B.
- _____ (2010b): *By Vázquez, 80 años del nacimiento de un mito*. Barcelona: Ediciones B.
- GUSDORF, Georges (1991): *Lignes de vie. I: Les écritures du moi*. París: Odile Jacob.
- _____ (1991b): *Lignes de vie II: Auto-bio-graphie*. París: Odile Jacob.
- GUZMÁN, Alfredo (2012): “¡Pero si estuve aquí!(lo fantástico temporal en Trazo de tiza)”, en *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. 1, n. 2, pp. 327-348
- HARMON, William y HOLMAN, Hugh (2003): *A handbook to literature*. Nueva Jersey: Prentice Hall.
- HARVEY, Robert (1994): *The art of the funnies: An aesthetic history*. Jackson: University: Press of Mississippi.
- HARROCKS, Dylan (2004): “The perfect planet: comics, games and world-building”, en *Hicksville*. [<http://www.hicksville.co.nz/PerfectPlanet.htm>]

- HATFIELD, Charles (2000): "Coming Home to Roost", en COOKE, J. (ed.), *Streetwise*, Raleigh: TwoMorrows Publishing, pp. 8-12.
- _____ (2005): *Alternative comics: An emerging literature*. Jackson: University: Press of Mississippi.
- _____ (2009): "An art of tensions", en HERR, J. WORCESTER, K. (eds.), *A comics studies reader*. Jackson: University: Press of Mississippi (p. 132-148)
- _____ (2010): "Indiscipline, or, the condition of comics studies", en *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n. 1. [<https://transatlantica.revues.org/4933>]
- HAVERCROFT, Barbara (1996): "Hétérogénéité énonciative et renouvellement du genre: le Journal intime de Nicole Brossard", en *Voix et images*, vol. 22, n. 1, pp. 22-37.
- HEER, Jeet (2013): *In Love with Art: Françoise Mouly's Adventures in Comics with Art Spiegelman*. Toronto: Coach House Book.
- HERR, Jeet y WORCESTER, Kent (eds.): *A comics studies reader*. Jackson: University: Press of Mississippi. pp. 132-148.
- HERMAN, David (2009): "Cognitive approaches to narrative analysis", en BRÔNE, G. y VANDAELE, J. (eds.), *Cognitive poetics: Goals, gains and gaps*. Berlin: de Gruyter, pp. 79-118)
- HERRERA, Luz Elena (2007): *La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modo analítico de Vincent Colonna*. Universidad Autónoma de Madrid. Tesis de doctorado.
- HIRSCH, Marianne (1992): "Family pictures: Maus, mourning, and post-memory", en *Discourse*, vol. 15, n. 2, pp. 3-29.
- HOLMES, Holmes (2014): "Cancer Comics: Narrating Cancer through Sequential Art", en *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 33, n. 1, pp. 147-162.
- HONNETH, Axel y HABER, Stéphane (2007): *La Réification: petit traité de théorie critique*. París: Gallimard, 2007.
- HORSTKOTTE, Silke y PEDRI, Nacncy (2011): "Focalization in Graphic Narrative", en *Narrative*, vol. 19, n. 3, pp. 330-357.
- HUBIER, Sébastien (2003): *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. París: Armand Colin.
- HUICI, Vicente (2006): *Aproximaciones a la razón narrativa: historia, novela, autobiografía*. Vitoria-Gasteiz: Bassarai.
- HUTCHEON, Linda (1986): "Postmodern Paratextuality and History", en *Texte-revue de critique et de théorie littéraire*, n. 5, pp. 301-312.
- HUYSEEN, Andreas (2000): "Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno", en *New German Critique*, n. 81, pp. 65-82.

- ISER, Wolfgang (1987): "Representation: A performative act", en KRIEGER, M. (ed.), *The Aims of Representation: Subject/Text/History*. California: Stanford University Press. pp. 217-32.
- JACCOMAR, Hélène (1993): "Que brise Le livre brisé de Serge Doubrovsky?", en *Littérature*, vol. 92, n. 4, pp. 37-51.
- JANSEN, Laura (2014): *The Roman paratext: frame, texts, readers*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- JAUSS, Hans Robert (1978): *Pour une esthétique de la réception*. París: Gallimard
- JAY, Paul (1984): *Being in the text: Self-representation from Wordsworth to Roland Barthes*. Nueva York: Cornell University Press.
- _____ (1987): "What's The Use?: Critical Theory and the Study of Autobiography", en *Biography*, vol. 10, n. 1, pp. 39-54.
- _____ (1994): "Posing: Autobiography and the subject of photography", en GILMORE, L.; ASHLEY, K. y PETERS, G. (eds.), *Autobiography and Postmodernism*. Amherst: University of Massachusetts Press, pp. 191-211.
- JERSLEV, Anne (2002): *Realism and'reality'in Film and Media*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- JIMENÉZ, Jesús (2016): *Narrativa gráfica: narratología de la historieta*. Madrid: Editorial Fragua.
- JIRKU, Brigitte y POZO, Begoña (2011): "Escrituras del yo: entre la autobiografía y la ficción", en *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, vol. 16, pp. 9-21.
- JOST, François (1987): *L'Œil-caméra* Jost, François. París: PUL.
- JOUBERT, Bernard (2002): "Les reportages de Cabu", en *Neuvième Art*, n. 7, pp. 65-69.
- KADAR, Marlene (1992): *Essays on life writing: from genre to critical practice*. Toronto: University of Toronto Press.
- KANNENBERG, G. (2001): 'The Comics of Chris Ware: Text, Image, and Visual Narrative Strategies' in R. Varnum and C. Gibbons (eds.), *The Language of Comics: Word and Image*. Jackson: University of Mississippi Press, pp. 174-198.
- KAPLAN, Arie (2010): *From Krakow to Krypton: Jews and comic books*, Filadelfia: Jewish Publication Society.
- KARTALOPOULOS, Bill (2005): "Comics as Art: Spiegelman's Breakdowns", en *Indy Magazine*. [http://64.23.98.142/indy/winter_2005/breakdowns/index.html]
- _____ (2015): "Poetic Comics", en *American Book Review*, vol. 36, n. 2, pp. 9-10)
- KAUFMAN, Lisabeth (2010): *By chance I found a pencil: the Holocaust diary narratives of testimony, defiance, solace and struggle*. School of Historical Studies, The University of Melbourne. Tesis de doctorado.

- KERBRAT, Marie-Claire (1997): *Leçon littéraire sur l'écriture de soi*. París: Presses universitaires de France.
- KINCHELOE, Joe (1997): "Fiction formulas: Critical constructivism and the representation of reality" en TIERNEY, W. y YVONNA, L. (eds.), *Representation and the text: Reframing the narrative voice*. Albany: State University of New York Press, pp. 57-7.
- KOVACS, George (2013): "Truth, justice and the Spartan way: Freedom and Democracy in Frank Miller's 300", en LORNA, H. y HARRISON, S. (eds.), *Classics in the Modern World: A Democratic Turn?*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 381-392.
- KRAFT, Robert N. (1991): "The coherence of visual narratives", en *Communication Research*, vol. 18, n. 5, pp. 601-616
- KRAJEWSKI, Pascal (2016): "La quadrature de la bande dessinée", en *Appareil* 17. [<https://appareil.revues.org/2328>]
- KUNZLE, David (1973): *The early comic strip: Narrative strips and picture stories in the European broadsheet from c.1450 to 1825*. Berkeley: University of California Press.
- _____ (1990): *The History of the Comic Strip: The Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press.
- LACAPRA, Domonick (1998): *History and memory after Auschwitz*. Nueva York: Cornell University Press.
- LACASSIN, Francis (1971): *Pour un neuvième art, la bande dessinée*. París: Bourgois.
- LAMARQUE, Peter (ed.) (1994): *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*. Nueva York: Oxford University Press.
- LAMBEAU, Frans (2013): *Dictionnaire illustré de la bande dessinée belge sous l'Occupation*. Bruselas: Editions André Versaille.
- LANE, Philippe (1989): *Le paratexte editorial. Analyse pragmatique et textuelle*. Nathan Université. Tesis de doctorado.
- LAVANCHY, Eric (2007): *Etude du Cahier bleu d'André Juillard: une approche narratologique de la bande dessinée*. Louvain: Bruylant-Academia.
- LEBOW, Alisa (2012): *The cinema of me: the self and subjectivity in first person documentary*. Nueva York: Columbia University Press.
- LECARME, Jacques (1993): "Autofiction: un mauvais genre?", en *Autofictions & Cie, RITM*, n. 6, pp. 227-249.
- LECARME, Jacques y LECARME-TABONE, Éliane (1997): *L'autobiographie*. París: Armand Colin.
- LECARME, Jacques y VERCIER, Bruno (1989): "Premières personnes", en *Le débat*, n. 54, pp. 54-67.
- LECIGNE, Bruno y TAMINE, Jean-Pierre (1983): *Fac-similé. Essai paratactique sur le Nouveau réalisme de la Bande Dessinée*. París: Futuropolis.

- LEECH, Geoffrey y SHORT, Mick (2007): *Style in fiction: A linguistic introduction to English fictional pros*. Nueva Jersey: Pearson Education.
- LEFÈVRE, Pascal (2000): “Narration in comics”, en *Image [&] Narrative*, vol.1, n.1. [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/pascalfevre.htm]
- LE FOULGOC, Aurélien (2009): “La BD de reportage: le cas Davodeau”, en *Hermès, La Revue*, n. 54, pp. 83-90.
- LE GALLO, Claude y COUPERIE, Pierre (1967): *Bande dessinée et figuration narrative*, París, Palais du Louvre.
- LEJEUNE, Philippe (1973): “Le pacte autobiographique”, en *Poétique*, n. 13, pp. 137-62.
- _____ (1975): *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- _____ (1986): Lejeune, Philippe. *Moi aussi*. París: Seuil.
- _____ (1996): “Préface”, ALLAN, M., *Journaux intimes: une sociologie de l'écriture personnelle*. París: L'Harmattan.
- _____ (2000): *Cher écran... Journal personnel, ordinateur, Internet*. París: Seuil.
- _____ (2005): *Signes de vie. Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- _____ (2007): “Le journal comme ‘antifiction’”, en *Poétique*, n. 149, pp. 3-14.
- _____ (2012): “De la autobiografía al diario: historia de una deriva”, en *RILCE*, vol. 28, n. 1, pp. 82-88.
- LEJEUNE, Philippe y BOGAERT (2006): *Le journal intime. Histoire et anthologie*. París: Textuel.
- LEMOINE, Clément (2016): “Les illuminations de teulé”, en *NeuvièmeArt 2.0*. [http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1094]
- LIGHTMAN, Sarah (2014): “Celebrating the Confessional”, en *Jewish Quarterly*, vol. 61, n.3, pp. 109-111.
- LLADO, Francesca (2001): *Los cómics de la transición. El boom del cómic adulto 1975-1984*. Barcelona: Glénat.
- LOUREIRO, Ángel (2000): *The ethics of autobiography: replacing the subject in modern Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- LUKÁCS, György (1963): *The meaning of contemporary realism*. Londres: Merlin Press.
- LULIANO, Fiorenzo (2015): “Du côté de Fun Home: Alison Bechdel Rewrites Marcel Proust”, en *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, vol. 13, n. 2, pp. 287-309.
- LYKOU, Paraskevi (2014): *Autobiographies: psychoanalysis and the graphic novel*. University of York. Tesis de doctorado.

- MACDONALD, Scott (2006): *American ethnographic film and personal documentary: the Cambridge turn*. Berkeley: University of California Press.
- MACLEAN, Marie (1991): "Pretexts and paratexts: The art of the peripheral", en *New Literary History*, vol. 22, n. 2, pp. 273-279.
- MAINGUENEAU, Dominique (2009): "Auteur et image d'auteur en analyse du discours", en *Argumentation et analyse du discours*, n. 3. [<http://aad.revues.org/660>]
- MAO, Catherine (2013): "L'artiste de bande dessinée et son miroir: l'autoportrait détourné, en *Comicalités. Études de culture graphique*. [<https://comicalites.revues.org/1702>]
- _____ (2014): *La bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013): Transgression, hybridation, lyrisme*. Paris 4. Tesis de doctorado.
- MARÉCHAL, Béatrice (2004): "La bande dessinée du moi, un genre singulier", en *Ebisu*, vol. 32, n. 1, pp. 155-182.
- MARGARITO, Mariagrazia (2006): "En accompagnement d'images... d'autres images parfois (notes sur des apartés de la BD)", en *Études de linguistique appliquée*, n. 138, pp. 243-255.
- MARION, Philippe (1993): *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Academia.
- MARKHAM, Annette y BAYM, Nancy (eds.) (2008): *Internet inquiry: Conversations about method*. Nueva York: Sage.
- MARTÍN, Antonio (1978): *Historia del cómic español: 1875-1939*. Barcelona: Gustavo Gili.
- _____ (2000): *Apuntes para una historia de los tebeos*. Barcelona: Glénat.
- _____ (2000b): *Los inventores del cómic español 1873/1900*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- _____ (2001): "La obra nacional de auxilio social", en GIMÉNEZ, C. *Paracuellos I*. Barcelona: Glénat.
- MARTIN, Jean-Philippe (1998): "La question du réalisme dans le Bar à Joe", en *Neuvième Art*, n. 3, pp. 38-45.
- MARTIN, Carol (2012): *Theatre of the Rea*. Nueva York: Springer.
- MARTINEZ, Joaquín (1996): "Blurring focalization: psychological expansions of point of view and modality", en *Revista alicantina de estudios ingleses*, n. 9, pp. 63-89.
- MARTOS, Pacos (2014): "Cómics y patologías. Autobiografía enferma", en *Tebeosfera*, n. 12. [https://www.tebeosfera.comhttps://www.tebeosfera.com/documentos/comics_y_patologias._autobiografia_enferma.html]
- MATTHEWS, Nicole y MOODY, Nickianne (eds.) (2007): *Judging a book by its cover: fans, publishers, designers, and the marketing of fiction*, Farham: Ashgate.
- MAY, Georges (1979): *L'autobiographie*. París: Presses universitaires de France.

- MAZURIER, Stéphane (2007): *L'Hebdo Hara-Kiri/Charlie Hebdo (1969-1982): un journal des années soixante-dix*. École normale supérieure Lettres et sciences humaines Lyon. Tesis de doctorado.
- MCCLOUD, Scott (1993): *Understanding Comics: The Invisible Art*. Massachussets: Kitchen Sink Press.
- MCKINNEY, Mark (ed.) (2011): *History and politics in French-language comics and graphic novels*. Jackson: University Press of Mississippi.
- MCKITTRICK, Christopher (2012): "From of the Streets of Poland: Harvey Pekar on History, Israeli Nationalism, and Exploting the Holocaust", en IADONISI, R. (ed.), *Graphic History: Essays on Graphic Novels And/As History*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- MEDEIROS, Margarida (2000): *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MEDLEY, Stuart (2010): "Discerning pictures: How we look at and understand images in comics", en *Studies in Comics*, vol. 1, n. 1, pp. 53-70.
- MEIZOZ, Jérôme (2007): *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine.
- _____ (2011): *La Fabrique des singularités: postures littéraires II*. Genève: Slatkine.
- MENU, Jean-Christophe (2011): *La bande dessinée et son double*. París: L'Association.
- MERINO, Ana (2003): *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra.
- _____ (2003b): "Gary Groth and Kim Thompson: Interviews with the Heart of the Alternative Comics Industry", en *International Journal of Comic Art*, vol. 5, n.1, pp. 31-73.
- _____ (2010): "Memory in Comics: Testimonial, Autobiographical and Historical Space in *Maus*", en *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n.1. [<http://transatlantica.revues.org/4941>]
- MESKIN, Aaron (2007): "Defining Comics?", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 65, n. 4, pp. 369-379.
- _____ (2009): "Comics as Literature", en *British Journal of Aesthetics*, vol. 49, n. 3, pp. 219-239.
- MICKWITZ, Nina (2014): *Comics and/as Documentary: the implications of graphic truth-telling*. University of East Anglia. Tesis de doctorado.
- _____ (2011): "Traversing Frames: the Dialectic between Comics and Travel", en *Comics Forum*. [<https://comicsforum.org/2011/12/22/traversing-frames-the-dialectic-between-comics-and-travel-by-nina-mickwitz/>]
- MIKKONEN, Kai (2008): "Presenting minds in graphic narratives", en *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, vol. 6, n. 2, pp. 301-321.

- _____ (2011): “Graphic Narratives as a Challenge to Transmedial Narratology: The Question of Focalization”, en *Amerikastudien/American Studies*, vol. 56, n. 4, pp. 637-652.
- _____ (2012): “Focalisation in comics—from the specificities of the medium to conceptual reformulation”, en *Scandinavian Journal of Comic Art*, vol. 1, n. 1, pp. 69-95.
- MILLER, Ann (2007): *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-Language Comic Strip*. Bristol: Intellect Books.
- MILLER, Ann y PRATT, Murray (2004): “Transgressive bodies in the work of Julie Doucet, Fabrice Neaud and Jean-Christophe Menu: towards a theory of the autobioBD” en *Belphégor*, vol. 4, n. 1. [<https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47696>]
- MÍNGUEZ-ARRANZ, Norberto (2002): *Literatura española y cine*. Madrid: Editorial Complutense.
- MIODRAG, Hannah (2011): “Narrative, Language, and Comics-As-Literature”, en *Studies in Comics*, vol. 2, n. 2, pp. 263-279.
- MIRAUX, Jean-Philippe (1996): *L'autobiographie: écriture de soi et sincérité*. París: Nathan Université.
- MISCH, Georg (1950): *A History of Autobiography in Antiquity*. Nueva York: Routledge.
- MITAINE, Benoit (2013): “Paratexte”, en *Neuvième art 2.0*. [<http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article691>]
- _____ (2015): “Au nom du père ou les ‘autobiographies’ de ceux qui ne dessinent pas (Altarriba, Gallardo, Spiegelman, Tardi)”, en ALARY, V.; CORRADO, D. y MITAINE, B. (eds.), *Autobio-graphismes: Bande dessinée et représentation de soi*. Chêne-Bourg Suisse: Georg Editeur, pp. 171-194.
- MOIX, Terenci (1965): *Historia social del cómic*. Barcelona: Bruguera.
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia (2000): *La autoficción en España*. Bern: Peter Lang.
- _____ (2000b): “Autoficción y enunciación autobiográfica”, *Signa*, n. 9, pp. 531-551.
- MOREAU, Delphine (2006): “Neaud: l'ego bande dessinée en journal, impudeur et complaisance?”, en *Labyrinthe*, n. 25, pp. 97-101.
- MORGAN, Harry (2003): *Principes des littératures dessinées*. Mouthiers-sur-Boëme: Editions de l'An 2.
- _____ (2009): “Graphic Shorthand: from caricature to narratology in twentieth-century bande dessinée and comics”, en *European Comic Art*, vol. 2, n. 1, pp. 21-39.
- MUÑOZ, Manuel (1982): *La Bande Dessinée*. Madrid: Universidad Complutense.
- MURO MUNILLA, Miguel (2004): *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*. La Rioja: Universidad de la Rioja.

- NICHOLS, Bill (1991): *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Indiana: Indiana University Press.
- NIEDERHOFF, Burkhard (2011): "Focalization", en HÜHN, Peter; PIER, John *et. al* (eds.), *Handbook of Narratology*. Berlin: de Gruyter, pp. 115-123.
- NYBERG Amy (1994): *Seal Of Approval: The Origins and History of the Comics Code*. Jackson: University Press of Mississippi.
- OLNEY, James (1972): *Metaphors of self: The meaning of autobiography*. Princeton: Princeton University Press.
- ORBÁN, Katalin (2007): "Trauma and Visuality: Art Spiegelman's Maus and In the Shadow of No Towers", en *Representations*, vol. 97, n. 1, pp. 57-89.
- _____ (2015): "Mediating distant violence: reports on non-photographic reporting in The Fixer and The Photographer", en *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 6, n. 2, pp. 122-13.
- ORSELLI, Julien y SOHET, Philippe (2005): "Reportage d'images / images du reportage", en *Image [&] Narrative*, n. 11.
[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusicb_advertising/orselli.htm]
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine (2007): *Autofiction et dévoilement de soi*. Quebec: XYZ.
- PAVEL, Thomas (1986): *Fictional worlds*. Massachusetts: Harvard University Press.
- _____ (2000): "Fiction and imitation", *Poetics Today*, vol. 21, n. 3, pp. 521-541.
- PEDRI, Nancy (2011): "When Photographs Aren't Quite Enough: Reflections on Photography and Cartooning in Le Photographe", en *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*, vol.6, n. 1.
[http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v6_1/pedri/]
- _____ (2012): "Cartooning ex-posing photography in graphic memoir", en *Literature & Aesthetics*, vol. 22, n. 2.
- _____ (2013): "Re-Visualizing the Map in Guy Delisle's Pyongyang", en *Arborescences: Revue d'études françaises*, n. 4, pp. 99-114.
- _____ (2015): "What's the Matter of Seeing in Graphic Memoir?", en *South Central Review*, vol. 32, n. 3, pp. 8-29.
- _____ (2015b): "Thinking about photography in comics", en *Image [&] Narrative*, vol. 16, n. 2, pp. 1-13.
- PEETERS, Benoît (1998): *Lire la Bande Dessinée*. Manchecourt: Flammarion.
- PEREC, Georges (1975): *W souvenir d'enfance*. París: Denoël.
- PÉREZ DEL SOLAR, Pedro (2013): *Imágenes del desencanto: nueva historieta española 1980-1986*. Madrid: Iberoamericana.

- PICHET, Christian (2006): *Un journal intime en bande dessinée: le cas du Journal de Fabrice Neaud*. Université du Québec. Tesis de maestría.
- PIMENTEL, Luz Aurora (1998): *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- PIREJA, Fanny (2012): "Héctor, Germán, Oesterheld: la inscripción autobiográfica como manifiesto en El Eternauta", en *Actas digitales del Primer Congreso Internacional de Historietas*, pp. 21-40.
- POLLETI, Anna y RAK, Julie (eds.) (2014): *Identity Technologies: Constructing the Self Online*. Madison: University of Wisconsin Press.
- POPKIN, Jeremy (2005): *History, Historians, and Autobiography*. Chicago: University of Chicago Press.
- POSTEMA, Barbara (2013): *Narrative Structure in Comics*. Rochester: RIT Press.
- _____ (2015): "Establishing relations. Photography in wordless comics", *Image [&] Narrative*, vol. 16, n.2, pp. 84-95
- POZUELO Yvancos, José María (1988): *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- _____ (2006): *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- _____ (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- PRATT, Henry (2009): "Narrative in comics", en *The journal of aesthetics and art criticism*, vol. 67, n. 1, pp. 107-117.
- QUINBY, Lee (1992): "The Subject of Memoirs: The Woman Warrior's Technology of Ideographic Selfhood", en SMITH, S. y WATSON, J. (eds.), *De/Colonizing the Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 297-320.
- PRIEGO, Ernesto (2012): "Art Spiegelman: el cómic como testimonio" en COHEN, E. (ed.), *De memoria y escritura*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RAGACHE, Gilles (2000): "Un illustré sous l'occupation: le Téméraire", en *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n. 4, pp. 747-767.
- RAJAN, Tilottama (1993): "Autonarration and Genotext in Mary Hays' 'Memoirs of Emma Courtney'", en *Studies in romanticism*, vol. 32, n. 2, pp. 149-176.
- RAK, Julie (2004): "Are memoirs autobiography? A consideration of genre and public identity", en *Genre-University of Oklahoma*, vol. 37, n. 3/4, pp. 305-326.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, (1975): *La historieta cómica de postguerra*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- RANCIÈRE, Jacques (2009): "Notes on the photographic image", en *Radical Philosophy*, n. 156, pp. 8-15.

- REGGIANI, Federico (2009): “Análisis, síntesis y velocidad: la construcción de la secuencia en historieta como lugar de emergencia de la instancia de enunciación”, en *Diálogos de la comunicación*, n. 78. [<http://www.dialogosfelafacs.net/78/editorial.php>]
- _____ (2012): “La única verdad es la realidad: apuntes sobre la noción de historieta realista”, en *Cultura, Lenguaje y Representación/Culture, Language and Representation*, n. 10, pp. 129-137.
- RENARD, Jean-Bruno (1978): *La Bande dessinée*. París: Seghers.
- REY, Alain (1978): *Les spectres de la bande*. París: Minuit.
- REYNOLDS, Richard (1992): *Super Heroes: A Modern Mythology*. Londres: Batsford.
- RICOEUR, Paul (1979): “The function of fiction in shaping reality”, en *Man and World*, n. 12, pp. 123-141.
- _____ (1985): *Temps et récit. I: L'Histoire et le récit*, París, Éditions du Seuil.
- _____ (1998): “Préace”, en GAUDREAULT, A. *Du littéraire au filmique. System de récit*. París: Méridiennes Klincksieck, pp. i-xix.
- _____ (2006): “Mémoire, histoire, oubli”, en *Esprit*, vol. 3, pp. 20-29.
- RIERA, Jordi (2012): “Enric Sió, el autor, el erotismo”, en *Tebeosfera*, vol. [https://www.tebeosfera.comhttps://www.tebeosfera.com/documentos/enric_sio_el_autor_el_erotismo.html]
- RIFKIND, Candida (2008): “Drawn from memory: comics artists and intergenerational auto/biography”, en *Canadian Review of American Studies*, vol. 38, n. 3, pp. 399-427.
- RIMMON-KENAN, Shlomith (1983): *Narrative fiction: Contemporary poetics*. Rochester: Routledge.
- RO, Ronin (2005): *Tales to Astonish: Jack Kirby, Stan Lee, and the American Comic Book Revolution*. Nueva York: Bloomsbury Publishing.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Barcelona: Páginas de espuma.
- ROBIN, Régine (1997): *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*. Quebec: XYZ.
- ROSCOE, Jane y HIGHT, Craig (2001): *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press.
- ROSSENBLATT, Adam y LUNSFORD, Andrea (2010): “Critique, Caricature, and Compulsion in Joe Sacco's Comics Journalism”, en WILLIAMS, P. (ed.), *The rise of the American comics artist: creators and contexts*. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 68-89.
- ROTHBERG, Michael (1994): “We Were Talking Jewish: Art Spiegelman's *Maus* as Holocaust Production”, en *Contemporary Literature*, vol. 35, n. 4, pp. 661-687.
- RUIZ, Elisabeth (2015): “Les voix du silence des rescapés de la Shoa: un retour à la vie?”, en *Çédille: revista de estudios franceses*, n. 5, pp. 159-186.

- RYAN, Marie-Laure (2004): *Narrative across media: The languages of storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- _____ (2003): "Possible Worlds", en HARMON, W. y HOLMAN, H. (eds.), *A handbook to literature*. Nueva Jersey: Prentice Hall.
- SABIA, Saïd (2005): "Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas", en *Espéculo (Revista digital de estudios literarios)*, n. 31. [http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html]
- SABIN, Roger (1996): *Comics, Comix & Graphic Novels: A History of Comic Art*. Nueva York: Phaidon.
- SAID, Edward (1978): *Orientalism*. Nueva York: Pantheon.
- _____ (2001): "Introduction", en SACCO, J., *Palestina*. Seattle: Fantagraphics.
- SÁNCHEZ, Javier (2010): "Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica", en *Ogigia*, vol. 7, pp. 5-17.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1999): *Pourquoi la fiction?*. París, Seuil.
- _____ (2009): "Fictional vs. factual narration", en HARMON, W. y HOLMAN, H. (eds.), *A handbook to literature*. Nueva Jersey: Prentice Hall.
- SCHNEIDER, Greice (2010): "Comics and Everyday Life: from Ennui to Contemplation", en *European Comic Art*, vol. 3, n. 1, pp. 37-64.
- SCHNEIDER, Christian (2013): "The Cognitive Grammar of I in Comics", en *Studies in Comics*, vol. 4, n. 2, pp. 307-332.
- SCHWARZ, Gretchen (2007): "Media Literacy, Graphic Novels and Social Issues", en *Simile*, vol. 7, n. 4, pp. 1-11.
- SHANNON Shannon (2012): "Shameful, Impure Art: Robert Crumb's Autobiographical Comics and the Confessional Poets", en *Biography*, vol. 35, n. 4, pp. 627-649.
- SCHMITT, Arnaud (2007): "La perspective de l'autonarration", en *Poétique* 149, pp. 15-29.
- _____ (2005): "Auto-narration et Auto-contradiction dans Mercy of a Rude Stream de Henry Roth", en *Annales du Centre de recherches sur l'Amérique anglophone*, n. 29, pp. 179-195.
- _____ (2010): *Je réel/je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail.
- SERFATY, Viviane, (2004): "From Self-Explanation to Self-Justification: Some Functions of Online Diaries and Blogs", en *Recherches Anglaises et Nord-Américaines*, vol. 37. [https://ssrn.com/abstract=1607990]
- SIMONET-TENANT, Françoise (2001): *Le journal intime*. París: Nathan.
- SMITH, Sidonie (1987): *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Indianápolis: Indiana University Press.

- SMITH, Sidonie y WATSON, Julie (1998): *Women, autobiography, theory: A reader*. Madison: University of Wisconsin Press.
-
- (2001): *Reading autobiography: A guide for interpreting life narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SMOLDEREN, Thierry (2009): *The origins of comics: from William Hogarth to Winsor McCay*. Jackson: University Press of Mississippi.
- SPERB, Jason (2006): "Removing the Experience: Simulacrum as an Autobiographical Act in *American Splendor*", en *Biography*, vol. 29, n. 1, pp. 123-39.
- SPRINKER, Michael (1991): "Ficciones del 'yo': el final de la autobiografía", en *Suplementos Anthropos*, n. 29, pp. 118-128.
- STEIN, Daniel (2013): "Superhero Comics and the Authorizing Functions of the Comic Book Paratext", en STEIN, D. y THÖN, J (eds.) *From Graphic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin: de Gruyter, pp. 155-189.
- STERCKX, Pierre (2000): "L'avènement de la ligne claire", en GROENSTEEN, T. (ed.), *Maîtres de la bande dessinée européenne*. París: Bibliothèque nationale de France. París: Seuil, pp. 48-57.
- STRASSER, Anne (2008): "De l'autobiographie à l'autofiction: vers l'invention de soi", en BURGELIN, C.; GRELL, I. Y ROCHE, R. (eds.), *Autofiction(s) colloque de Cerisy*. Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- TABACHNICK, Stephen (1993): "Of Maus and memory: the structure of Art Spiegelman's graphic novel of the Holocaust", en *Word & Image*, vol. 9, n. 2, pp. 154-162.
- TABULO, Kym (2013): "Abstract sequential art", en *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 5, n. 1, pp. 29-41.
- TANNEER, Claire (2012): "Digital Narcissism: Social Networking, Blogging and the Tethered Self", en FRASER, S.; MAHLER, F. y TANNER, C. (eds.), *Vanity: 21st century selves*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 150-177.
- TAMRYN Bennett (2012): "Poetry: Beyond Sequential Boundaries", en *TMA, Media, FoA, Social Sciences*.
- TAYLOR, Aaron (2007): "He's Gotta Be Strong, and He's Gotta Be Fast, and He's Gotta Be Larger Than Life: Investigating the Engendered Superhero Body", en *The Journal of Popular Culture*, vol. 40, n. 2, pp. 344-360.
- TELOTTE, Jay (2009): *Animating space: from Mickey to Wall-e*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- TENSUAN, Theresa (2006): "Comic visions and revisions in the work of Lynda Barry and Marjane Satrapi", en *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 52, n. 4, pp. 947-964.
- TOLMIE, Jane (2013): *Drawing from life: memory and subjectivity in comic art*. Jackson: University Press of Mississippi.

- TÖPFFER, Rodolphe (1994) [1845]: “Essay de Physiognomonie”, en GROENSTEEN, T. y PEETERS, B. (eds.), *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*. París: Hermann, pp. 184-225.
- TRABADO, José Manuel (2008): “Tangencias en el tiempo. Sobre Trazo de tiza de Miguelanxo Prado” en *Dolmen Europa*, n. 1, pp. 33-38.
- _____ (2012): *Antes de la novela gráfica clásicos del cómic en la prensa norteamericana*. Madrid: Cátedra.
- _____ (2012b): “Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: retratos del artista como joven dibujante”, en *Rilce*, vol. 28, n. 1, pp. 223-256.
- _____ (2014): “Bocetos de lo cotidiano: Fórmulas del diario en el cómic”, en SÁNCHEZ-MESA, D.; RUIZ, J. y GONZÁLEZ, A. (eds.), *Teoría y comparatismos: tradición y nuevos espacios. Actas del I Congreso Internacional de ASETEL*, Granada, Universidad de Granada, pp. 1461-147.
- _____ (2015): “La autoficción cómica en Paco Roca: el humor como punto de fuga al modelo traumático de novela gráfica”, en *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. 3, n. 2, pp. 295-323.
- VAGNES, Oyvind (2010): “Inside the story: a conversation with Joe Sacco”, en *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 1, n. 2, pp. 193-216.
- VARGAS, Juan José, (ed.) (2011): *El Gran Vázquez. Coge el dinero y corre*. Palma de Mallorca: Dolmen.
- VARILLAS, Rubén (2009): *La arquitectura de las viñetas: texto y discurso en el cómic*. Sevilla: Viaje a Bizancio.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (1980): *Los cómics del franquismo*. Barcelona: Planeta.
- VERSACI, Rocco (2007): *This book contains graphic language: Comics as literature*. Londres: Bloomsbury Academic.
- VIART, Dominique (1999): “Le silence des pères au principe du récit de filiation”, en *Études françaises*, vol. 45, n. 3, pp. 95-112.
- VIART, Dominique y VERCIER, Bruno (2005): *La littérature française au présent*. París: Bordas.
- VILAIN, Philippe (2005): *Défense de Narcisse*. París: Grasset.
- _____ (2009): *L'Autofiction en théorie suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*. París: Editions de la Transparence.
- VILA-MATAS, Enrique (2003): *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama.
- VRYDAGHS, David (2010): “Le récit de voyage en bande dessinée, entre autobiographie et reportage”, en *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n. 37, pp. 139-148.

- WALSH, Richard (1997): "Who is the Narrator?", en *Poetics Today*, vol. 18, n. 4, pp. 495-513.
- _____ (2003): "Fictionality and mimesis: Between narrativity and fictional worlds", en *Narrative*, vol. 11, n. 1, pp. 110-121.
- WATSON, Julia (2008): "Autographic Disclosures and Genealogies of Desire in Alison Bechdel's *Fun Home*", en *Biography*, vol. 31, n. 1, pp. 27-58.
- WARTERBERG, Thomas (2012): "Wordy pictures: theorizing the relationship between image and text in comics", en MESKIN, A.y ROY, T. (eds.), *The Art of Comics: A Philosophical Approach*, Hoboken: John Wiley & Sons, pp. 87-104.
- WEINTRAUB, Karl (1978): "Autobiography and historical consciousness", en *Critical Inquiry*, vol. 1, n. 4, pp. 821-848.
- _____ (1978b): *The value of the individual: Self and circumstance in autobiography*. Illinois: University of Chicago Press.
- WERTHAM, Fredric (1955): *Seduction of the Innocent*. Nueva York_ Museum Press.
- WEST, Sonja (2006): "The Story of Me: The Underprotection of Autobiographical Speech", en *Washington University Law Review*, vol. 84, n. 4, pp. 905-967.
- WHITE, Hayden (1980): "The value of narrativity in the representation of reality", en *Critical inquiry*, vol. 7, n. 1, pp. 5-27.
- _____ (1987): "Historiography and historiophoty", en *The American historical review*, vol. 93, n. 5, pp. 1193-1199.
- _____ (1992): *El contenido de la forma narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2009): *The content of the form: Narrative discourse and historical representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- WHITLOCK, Gillian (2006): "Autographics:The Seeing 'I' of the Comics", en *Modern Fiction Studies*, vol. 52, n. 4, pp. 965-979.
- WHITLOCK, Gillian Y POLETTI, Anne (2008): "Self-Regarding Art", en *Biography*, vol. 31, n. 1, pp. v-xxiii.
- WILLIAMS, Kristian (2005): "The case for comics journalism: artist-reporters leap tall conventions in a single bound", en *Columbia Journalism Review*, vol. 43, n. 6, pp. 51-56.
- WINSLOW, Donald (1980): *Life-Writing: A Glossary of Terms in Biography, Autobiography, and Related Forms*. Hawai: University of Hawaii Press.
- WINSTON, Brian (2013): *The Documentary Film Book*. Londres: British Film Institute, 2013.
- WITEK, Joseph (1989): *Comic books as history: the narrative art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. Jackson: University Press of Mississippi.

- WRIGHT, Leslee (2006): *Re -imagining genre: Comics, *literature, and textual form*. University of Nebraska - Lincoln. Tesis de doctorado.
- WOLK, Douglas (2007): *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*. Cambridge: Da Capo Press.
- WOO, Benjamin (2010): “Reconsidering Comics Journalism: Information and Experience in Joe Sacco’s Palestine”, en GOGGIN, J. y HASSLER-FOREST, D. (eds.), *The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature: Critical Essays on the Form*. Jefferson: McFarland, pp. 166- 177
- WOOLLEY, Jacqueline (1990): “Young children's understanding of realities, nonrealities, and appearances”, en *Child development*, vol. 61, n.4, pp. 946-961.
- YOUNG, James (1998): “The Holocaust as Vicarious Past: Art Spiegelman’s Maus and the Afterimages of History”, en *Critical Inquiry*, vol. 24, pp. 666–699.
- ZAPATERO, Sánchez (2010): “Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica”, en *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, n. 7, pp. 5-17.

b) Cómics¹

- ABIRACHED, Zeina (2006): *Je me souviens*, Saint-Antoine: Cambourakis.
- ALTARRIBA, Antonio y KIM (2009): *El Arte de Volar*. Alicante: Ediciones De Ponent.
- ÁLVAREZ, Juan (2012): *1968. Un Año de rombos*. Alicante: Ediciones De Ponent.
- ANTICO, Nine (2006): *Le Goût du paradis*. Angoulême: Ego comme x.
- AXE, David y BORS, Matt (2010): *War is Boring*. Londres: Penguin.
- B., David (2010): *Journal d'Italie*. París: Delcourt.
- _____ (2011): *L'Ascension du haut mal*. París: L'Association.
- BAGGE, Peter (2013): *The Margaret Sanger Story*. Quebec: Drawn & Quarterly.
- BARRY, Linda (2002): *Barry One! Hundred! Demons!*. Quebec: Drawn & Quarterly.
- _____ (2009): *What It Is*. Quebec: Drawn & Quarterly.
- BASHI, Parsua (2009): *Nylon Road*. Barcelona: Norma.
- BAUDOIN, Edmond (1981): *Passe le temps*. París: Futuropolis.
- _____ (1991) : *Cauma acò*. París: Futuropolis.
- _____ (1995): *Éloge de la poussière*. París: L'Association.

¹ Los cómics aquí mencionados son los que aparecen citados en la tesis, para los consultados a lo largo de la investigación se debe acudir al catálogo anexo.

- BAUDOIN, Edmond y DOHOLLAU, Tanguy (1995): *La Diagonale des jours*. Rennes: Apogée.
- BAUDOIN, Edmond y TROUB'S (2011): *Viva la vida*. París: L'Association.
- _____ (2013): *Le goût de la terre*. París: L'Association.
- BEÀ, Josep (1981): *Historias de la taberna galáctica*. Barcelona: Toutain.
- BECHDEL, Alison (1993): *Fun Home: A Family Tragicomic*. Boston: Houghton Mifflin.
- BELL, Gabrielle (2004): *Lucky*. Quebec: Drawn & Quarterly.
- BELTRÁN, Gabi y SEGUI, Bartolomé (2011): *Historias de Barrio*. Bilbao: Astiberri.
- BENDIS, Brian Michael y ANDREYKO, Marc (2001): *Torso: A True Crime Graphic Novel*. Portland: Image.
- BERBERIAN, Charles y DUPUY, Philippe (1991): *Journal d'un Album*. París: L'Association.
- BINET, Christian (1981): *L'Institution*. París: Fluide Glacial.
- BLANCHIN, Matthieu (2001): *Le Val des Ânes*. Angoulême: Ego comme x.
- BOLDÚ, Ramón (1995): *Bohemio pero abstemio*. Barcelona: La Cúpula.
- BOCQUET y CATEL (2007): *Kiki de Montparnasse*. Tournai: Casterman.
- BOULET, Frédéric (2001): *L'Épinard de Yukiko*. Angoulême: Ego comme x.
- BOUZARD (2004): *The autobiography of me too*. Bordeaux: Les Requins Marteaux.
- _____ (2008): *The Autobiography of a Mitroll: Mum Is Dead*. París: Dargauld.
- BROWN, Chester (1992): *The Playboy*. Quebec: Drawn & Quarterly.
- _____ (1994): *I never Liked You*. Quebec: Drawn & Quarterly.
- _____ (2004): *Lois Riel*. Quebec: Drawn & Quarterly.
- BRUNETTI, Ivan (2006): *Schizo*, n. 4. Seattle: Fantagraphics.
- CABANES, Meillard (1981): *Colin Maillard*. Tournai: Casterman.
- CABU (2007): *Cabu reporter-dessinateur: Les années 70*. París: Vents d'Ouest.
- CAMACHO, Tania y MARTÍNEZ, Esteban (2013): *Jours de Papier*.
[<https://www.joursdepapier.com/>]
- CAMPBELL, Eddie (2010): *Alec: The Years Have Pants*. Marietta: Top Shelf.
- CAPP, Al (1946): "Al Capp by Li'l Abner", en *Life*, junio 24.
- CARANDINI, Guillermo (2013): *El fin de la victoria*. Autoeditado.
- CASANOVA, Nacho (2007): *Autobiografía. No Autorizada*. Barcelona: Bang Ediciones.

- CESTAC, Florence (1988): *Comment faire de la Bédé sans passer pour un pied-nickelé*. París: Futuropolis.
- CHRISTOPHE (1890): *Les facéties du sapeur camember*. París: Armand Colin.
[<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6356474v/f5.image>]
- _____ (1893): *La famille Fenouillard*. París: Armand Colin.
- _____ (1994): *L'idée fixe du savant Cosinus*. París: Armand Colin.
- CLOWES, Daniel (2011): *Ice Heaven*. Nueva York: Pantheon Books.
- CROCI, Pascal (2000): *Auschwitz*. París: Éditions du masque.
- CRUMB, Robert (1969): *Big Ass Comix*. San Francisco: Rip Off Press.
- _____ (1994): *Self Loathing Comics*. Seattle: Fantagraphics.
- _____ (2003): *My Troubles With Women*. San Francisco: Last Gasp.
- _____ (2005): *The R. Crumb Handbook*. Nueva York: M Q Publications.
- CRUMB, Robert *et al.* (1968): *Zap Comix*. San Francisco: Apex Novelties.
- DHAL, Ken (2009): *Monstrous*. Nueva York: Secret Acres.
- DAVISON, Al (2003): *The Spiral Cage*. Londres: Active Images.
- DAVODEAU, Étienne (2001): *Rural!*. París: Delcourt.
- _____ (2005): *Les Mauvaises Gens: une histoire de militants*. París: Delcourt.
- _____ (2011): *Ignorants*. París: Futuropolis.
- DAVODEAU, Étienne y KRIS (2007): *Un homme est mort*. París: Futuropolis.
- DELISLE, Guy (2000): *Shenzhen*. París: L'Association
- _____ (2003): *Pyongyang*. París: L'Association
- _____ (2005): *Chroniques birmanes*. París: Delcourt.
- _____ (2011): *Chroniques de Jérusalem*. París: Delcourt.
- _____ (2013): *Le Guide du mauvais père*. París: Delcourt.
- DIEGLEE (2011): *Autobiographie d'une fille Gaga*, Vanves: Marabout.
- DOUCET, Julie (1995): *My Most Secret Desire*. Quebec: Drawn & Quarterly.
- _____ (1999): *My New York Diary*. Quebec: Drawn & Quarterly.
- _____ (2007): *365*. Quebec: Drawn & Quarterly.
- DRECHLER, Debbie (2004): *La muñequita de papá*. Barcelona: La Cúpula.
- DURÁN, Cristina y GINER, Miguel (2009): *Una posibilidad entre mil*. Madrid: Sinsentido.

- _____ (2012): *La máquina de Efrén*. Madrid: Sinsentido.
- DUPUY, Jean y BARBERIAN, Charles (1994): *Journal d'un album*. París: L'Association.
- _____ (1996): *Carnets de voyage*. Nueva York. Bordeaux: Cornélius.
- DURAN, Elodie (2011): *La parenthèse*. París: Delcourt.
- ENGELBER, Miriam (2006): *Cancer Made Me a Shallower Person*. Nueva York: Harper Perennial.
- EISNER, Will (1986): *The Dreamer*. Nueva York: W. W. Norton.
- _____ (2000): *Last Day in Vietnam*, Milwaukie: Dark Horse.
- FERRANDEZ, Jaques (2005): *Les Tramways de Sarajevo*. Tournai: Casterman.
- FLEENER, Mary (1996): *Life is Party*. Seattle: Fantagraphics.
- FIES, Brian (2004): *Mom's Cancer*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- FORNEY Marbles (2012): *Mania, Depression, Michelangelo, and Me*. Nueva York: Avery.
- FOREST, Judith (2009): *Ih25*. Bruselas: La Cinquième Couche.
- _____ (2011): *Momon*. Bruselas: La Cinquième Couche.
- FUSTER, Miguel (2010): *Miguel, 15 años en la calle*. Barcelona: Glénat.
- GALLARDO, Miguel (2006): *Tres Viajes*. Alicante: Ediciones De Ponent.
- GALLARDO, Miguel y GALLARDO, Francisco (2008): *Un Largo Silencio*. Bilbao: Astiberri.
- GALLARDO, Miguel y GALLARDO, María (2007): *María y yo*. Bilbao: Astiberri.
- _____ (2015): *María cumple 20 años*. Bilbao: Astiberri.
- GALLARDO, Miguel y ROCA, Paco (2008): *Emotional World Tour*. Bilbao: Astiberri.
- GIBRAT, Jean-Pierre (2008): *Mattéo. Première époque (1914-1915)*. París: Futuropolis.
- GIMÉNEZ, Carlos (2011): *Todo Paracuellos*. Barcelona: Debolsillo.
- _____ (2011b): *Todo Barrio*. Barcelona: Debolsillo.
- _____ (2011c): *Todo Los profesionales*. Barcelona: Debolsillo.
- GIPI (2005): *S.*, Boloña: Coconino Press.
- _____ (2007): *La mia vita disegnata male*. Boloña: Coconino Press.
- GOBLET, Dominique (2001): *Souvenir d'une journée parfaite*. Bruselas: FRMK.
- _____ (2007): *Faire semblant c'est mentir*. París: L'Association.
- _____ (2010): *Les Hommes-Loups*. Bruselas: FRMK.

- GOTLIB (1967): *Les dingodossiers*. París: Dargauld.
- _____ (1968): *Rubrique-à-Brac. I*. París: Dargauld.
- GREEN, Justin (1972): *Binky Brown meets de Holy Virgin Mary*. San Francisco: Last Gasp.
- GROTH, Gary y STACK, Frank (2012): *Naked Cartoonist*. Seattle: Fantagraphics.
- GUIBERT, Emmanuel y LEFÉVRE, Didier (2003): *Le Photographe*. Charleroi: Dupuis.
- GUIBERT, Emmanuel; LEMERCIER, Frédéric y KELER, Alain (2011): *Des nouvelles d'Alain*. París: Les Arènes-XXI.
- GUIBERT, Emmanuel y LEFÈVRE, Didier (2003): *Le Photographe*. París: Dupuis.
- HARBIN, Dustin (2015): *Diary Comics*. Toronto: Koyama.
- HERGÉ (1943): *Le Secret de la Licorn*. Tournai: Casterman.
- _____ (1946): *Tintin au Congo*. Tournai: Casterman.
- HERNANDEZ, Bro. (1995): *Love & Rockets*. Seattle: Fantagraphics.
- HERNANDEZ, Gilbert (2003): *Palomar*. Seattle: Fantagraphics.
- _____ (2013): *Marble Season*. Quebec: Drawn & Quarterly.
- _____ (2013b): *Julio's Day*. Seattle: Fantagraphics.
- HERNANDEZ, Jaime (2008): *The Education of Hopey Glass*. Seattle: Fantagraphics.
- HISLAIRE, Bernard; DARASSE, Christian, TOME (1988): *Le Gang Mazda fait de la bédé*. Bruselas: Depuis.
- HORNSHEMEIER, Paul (2009): *Mother, Come Home*. Seattle: Fantagraphics.
- JIS (2009): *Diario I. Va de nuez*. Ciudad de México: Sexto Piso.
- JIS y TRINO (2009): *Asuntos Moneros: Correspondencia 1997-2009*. Ciudad de México: Sexto Piso.
- _____ (2013): *Asuntos Moneros II: Manual de golosinas*. Ciudad de México: Sexto Piso.
- JOSSO, Olivier (2012): *Au Travail*. París: L'Association.
- KA, Oliver y Alfred (2006): *Pourquoi j'ai tué Pierre*. París: Delcourt.
- KELLERMAN, Martin (2005): *Rocky I*. Seattle: Fantagraphics.
- KIRKMAN, Image (2003): *The Walking Dead*, vol 1. Portland: Image.
- KNISLEY, Lucy (2008): *French Milk*. Seattle: Fantagraphics.
- KOCH, Kenneth (2004): *The Art of the Possible!: Comics Mainly Without Pictures*. Berkeley: Soft Skull Press.

- KOCHALKA, James (2004): *American Elf Volume 1: The Collected Sketchbook Diaries Of James Kochalka*, vol. 1. Marietta: Top Shelf.
- KOCHALKA, James y BROWN, Jeffrey (2005): *Conversation #2*. Marietta: Top Shelf.
- KOCHALKA, James y THOMPSON, Craig (2004): *Conversation #1*. Marietta: Top Shelf.
- KONTURE, MATT (1988): *Krokrodile Comix*. París: L'Association.
- _____ (1999): *Konutre Tombe (la veste?)*. París: L'Association.
- _____ (2002): *Headbanger Forever*. París: L'Association.
- _____ (2002): *Cinq heures du mattt*. París: L'Association.
- _____ (2006): *Sclérose en plaques*. París: L'Association.
- KUBERT, Joe (2003): *Yossel April 19, 1943*. Nueva York: Vertigo.
- KUPER, Peter (1992): *Comics Trips*. Nueva York: NBM.
- _____ (2008): *No te olvidas de recordar*. Bilbao: Astiberri.
- _____ (2008): *Diario de Oaxaca: A Sketchbook Journal of Two Years in Mexico*. California: PM Press.
- KURTZMAN, Harvey (2008): *The EC Archives: Frontline Combat*. Nueva York: William M. Gaines Agent.
- LAMBIL, Willy y RAOUL, Cauvin (1977): *Pauvre Lampil*. París: Dupuis.
- LARCENET, Manu (2001): *L'Artiste de la famille*, Montreuil: Les Rêveurs.
- _____ (2003): *Le Combat ordinaire*. París: Dargaud.
- LARCENET, Manu y FERRI, Pascal (2002): *Retour à la terre*. París: Dargaud.
- LEAVITT, Sarah (2012): *Tangles: A Story about Alzheimer's, My Mother*, Calgary: Freehand Books.
- LEPAGE, Emmanuel (2012): *Un printemps à Tchernobyl*. París: Futuropolis.
- _____ (2014): *Voyage aux îles de la Désolation*. París: Futuropolis.
- LEWIS, John; AYDIN, Andrew y POWELL, Nare (2013): *March: Book One*. Marietta: Top Shelf.
- LINIERS (2008): *Conejo de viaje*. Buenos Aires: Random House.
- LÓPEZ, Joaquín (2009): *Por el camino yo me entretengo*. Alicante: Ediciones De Ponent.
- LUEN, Gene (2006): *American Born Chinese*. Toronto: Square Fihs.
- LUST, Ulli (2011): *Hoy es el último día del resto de tu vida*. Barcelona: La cúpula.
- MARCHETTO, Marsia Acocella (2006): *Cancer Vixen*. Nueva York: Pantheon Books.

- MATT, Joe (1996): *The Poor Bastard*. Quebec: Drawn & Quarterly.
- _____ (1999): *Peepshow: The Cartoon Diary of Joe Matt*. Quebec: Drawn & Quarterly.
- _____ (2002): *Fair Weather*. Quebec: Drawn & Quarterly.
- _____ (2007): *Spent*. Quebec: Drawn & Quarterly.
- MAZZUCHELLI, David (2009): *Asterios Polyp*. Nueva York: Pantheon Books.
- MENU, Jean-Christophe (1993): *Mune Comix*. Bordeaux: Cornélius.
- _____ (1995): *Livret de Phamille*. París: L'Association.
- _____ (2002): *Le Livre du Mont-Vérité*. París: L'Association.
- _____ (2007): *La Topographie interne du M*. París: L'Association.
- _____ (2016): *Croquettes*. París: Fluide Glacial.
- MILLER, Frank (1999): *300*. Milwaukie: Dark Horse.
- MINÉRY, Jean-Frédéric (2009): *Journal d'un Vieux Papa*. Nice: Ange.
- MOEBIUS (1975): *Arzach*. París: Les Humanoïdes Associés.
- _____ (1985): *La desviación*. Madrid: Eurocomic.
- _____ (2004): *Inside Moebius*. París: Stardom.
- MOLOTIU, Andrei (ed.) (2009): *Abstract Comics: The antology*. Seattle: Fantagraphics.
- MONTESOL (2013): *Speak Low. Madrid: Sinsentido*.
- MOORE, Alan, BOLLAND, Brian (1988): *Batman: The Killing Joke*. California: DC Comics.
- MOORE, Alan y CAMPBELL, Eddie (1999): *From Hell*. Marietta: Top Shelf.
- MOORE, Alan y GIBBONS, Dan (1987): *Watchmen*. Burbank: DC Comics.
- MOTIN, Margaux (2009): *J'aurais adoré être ethnologue*. París: Delcourt.
- MUSSAT, Xavier (2002): *Sainte famille*. Angoulême: Ego comme x.
- MRYICK, Leland (2006): *Missouri Boy*. Nueva York: First Second Books.
- NAVO (2010): *La Bande Pas Dessinée*. París: Vraoum.
- NEAUD, Fabrice (1996): *Journal*. Angoulême: Ego comme x.
- NEUFELD, (2010): *A.D.: New Orleans After the Deluge*. Nueva York: Pantheon.
- NILSEN, Anders (2006): *Don't Go Where I Can't Follow*. Quebec: Drawn & Quarterly-
- PACHECO, Laura (2011): *Let's Pacheco*. Barcelona: ¡Caramba!.
- PAZIENZA, Andrea (2011): *Pompeo*, Roma: Fandango.

- PEDROSA, Cydril (2008): *Auto-Bio*. París: Fluide Glacial.
- PEKAR, Harvey; BRABNER, Joyce y STACK, Frank (1994): *Our Cancer Year*. Nueva York: Four Walls Eight Window
- PEKAR, Harvey y COLLIER, David (2003): *American Splendor: Unsung Hero*. Milwaukee: Dark Horse.
- PEKAR, Harvey y HASPIEL, Dan (2005): *The Quitter*. Burbank: DC Comics.
- PEETERS, Frederik (2001): *Pilules Bleues*. Geneve: Atrabile.
- PORCELLINO, John (2005): *Diary of a Mosquito Abatement Man*. California: La Mano.
- _____ (2008): *Thoreau at Walden*. Nueva York: Hyperion.
- _____ (2009): *Map of My Heart*. Quebec: Drawn & Quarterly.
- POWER PAOLA (2010): *Virus Tropical*. Buenos Aires: La Silueta.
- _____ (2013): *Diarios*. Colombia: Jellyfish
- _____ (2014): *qp*. Santiago de Chile: Ril.
- PUCKETT, Gold (1992): *The Question Quarterly*. Nueva York: Marvel.
- RALL, Ted (2002): *To Afghanistan and Back*. Nueva York: NBM.
- QUINO (2013): *Todo Mafalda*. Barcelona: Lumen.
- RABO, Álvarez (1993): *Historias Rabera*. Bilbao: Ezten Kultur Taldea.
- _____ (1997): *A las mujeres no les gusta follar*. Bilbao: Ezten Kultur Taldea.
- RIUS (1991): *Rius para principiantes*. Ciudad de México: Grijalbo.
- ROCA, Paco (2011): *Memorias de un hombre en pijama*. Bilbao: Astiberri.
- _____ (2013): *Los surcos del azar*. Bilbao: Astiberri.
- _____ (2013b): *Diario estival de un hombre en pijama*. Bilbao: Astiberri.
- _____ (2007): *Arrugas*. Bilbao: Astiberri.
- RODRIGUEZ, Spain (1995): *My True Story*. Seattle: Fantagraphics.
- _____ (2008): *Che: A Graphic Biography*. Londres: Verso.
- RODRÍGUEZ, Ramón y BUENO, Cristina (2008): *Ausencias*. Bilbao: Astiberri.
- RUIJTERS, Marcel (2012): *Infierno*. Lisboa: Chili Com Carne.
- SACCO, Joe (2001): *Palestina*. Seattle: Fantagraphics.
- _____ (2003): *The Fixer*. Quebec: Drawn & Quarterly.
- _____ (2006): *El rock y yo*. Barcelona: La cúpula.

- _____ (2009): *Footnotes in Gaza*. Nueva York: Metropolitan Books.
- _____ (2012): *Reportajes*. Barcelona: Mondadori.
- _____ (2013): *The Great War*. Londres: Jonathan Cape.
- SAEZ, Juanjo (2006): *El Arte, conversaciones imaginarias con mi madre*. Barcelona: Reservoir Books.
- _____ (2010): *Yo, otro libro egocéntrico*. Barcelona: Reservoir Books.
- SAKAI, Stan (1983): *Usagi Yojimbo. Book 1: The Ronin*. Seattle: Fantagraphics.
- SANDELL, Laurie (2010): *The Impostor's Daughter: A True Memoir*. Nueva York: Back Bay Book.
- SAPIN, Mathieu (2012): *Campagne présidentielle; 200 jours dans les pas de François Hollande*. París: Dargaud.
- SARABIA, Aitor (2013): *Nada más Importa*. Barcelona: Norma.
- SATRAPI, Marje, (2004): *Persepolis*. París: L'Association.
- SATTOUF, Riad (2003): *Les Pauvres Aventures de Jérémie*. París: Dargaud.
- _____ (2004): *No sex in New York*. París: Dargaud.
- _____ (2005): *Retour au collège*. París: L'Association.
- _____ (2007): *La vie secrète des jeunes*. París: L'Association.
- _____ (2008): *Ma circoncision*, Rosny-sous-Boi: Bréal Jeunesse.
- _____ (2014): *L'Arabe du futur, vol. 1: Une jeunesse au Moyen-Orient (1978–1984)*. París: Allary.
- _____ (2015): *L'Arabe du futur, vol. 2: Une jeunesse au Moyen-Orient (1984–1985)*. París: Allary.
- SCHRAG, Ariel (2009): *Likewise: The High School Comic Chronicles of Ariel Schrag*. Nueva York: Touchstone.
- SETH (1996): *It's a Good Life, If You Don't Weaken*. Seattle: Fantagraphics.
- SFAR, Joann (2007): *Greffier*. París: Delcourt.
- SIÓ, Enric (1971): *Mis Miedos*. Barcelona: Drácula.
- SMALL, David (2009): *Stiches*. Nueva York: W. W. Norton.
- SOLÍS, Fermín (2003): *Los días más largo*. Bilbao: Astiberri.
- _____ (2005): *El año que vimos nevar*. Bilbao: Astiberri.
- SOWA, Marzena y SAVOIA, Sylvain (2005): *Marzi*. Bruselas: Depuis.
- SPIEGELMAN, Art (1991): *Maus*. Nueva York: Phanteon.

- _____ (2004): *In the Shadow of No Towers*. Nueva York: Phanteon.
- SQUARZONI, Philippe (2003): *Garduno, en temps de paix*. Bordeaux: Les Requins Marteaux.
- _____ (2004): *Zapata, en temps de guerre*. Bordeaux: Les Requins Marteaux.
- TALBOT, Bryan y TALBOT, Mary (2012): *Dotter of Her Father's Eyes*. Londres: Jonathan Cape.
- TARDI, Jaques (1976): *Adèle Blanc-Sec*. Tournai: Casterman.
- _____ (1993): *C'était la guerre des tranchées*. Tournai: Casterman.
- _____ (2012): *Moi René Tardi, prisonnier de guerre au Stalag IIB*. Tournai: Casterman.
- _____ (2014): *Moi, René Tardi, prisonnier au Stalag II-B, tome 2: Mon retour en France*. Tournai: Casterman.
- TEULÉ (1988): *Gens de France*. Tournai: Casterman.
- TIGNOUS Y PAGANEL (2008): *Le Procès Colonna*, Grenoble: Glénat.
- THOMPSON, Craig (2003): *Blankets*. Marietta: Top Shelf.
- _____ (2004): *Carnet de Voyage*. Marietta: Top Shelf.
- TRISTAM, Matilda (2014): *Probably Nothing: A Diary of Not Your Average Nine Months*. Londres: Penguin.
- TRONDHEIM, Lewis (2002): *Carnet de Bord: 1-10 décembre 2002*. París: L'Association.
- _____ (2005): *Désœuvré*. París: L'Association.
- _____ (2006): *Les Petits Riens: La Malédiction du parapluie*. París: Delcourt.
- TOMINE, Adrian (1995): *Optic Nerve*. Quebec: Drawn & Quarterly.
- TOFFOLO, Davide (2014): *Graphic Novel is Dead*, Roma: Rizzoli Lizard.
- TORRES, Alissa y CHOI, Sungyoon (2008): *American Widow*. Nueva York: Villard.
- UVE, Sandra (2006): *Los Juncos*. Bilbao: Astiberri.
- VALENTINO, Jim (1996): *Vignettes: The Auto-Biographical Comix of Valentino*, California: Eyescram Graphix.
- _____ (1997): *A Touch of Silver*, Portland: Image.
- VARIOS (1968): *Gay Comix*. San Francisco: Kitchen Sink Press.
- _____ (1972): *Dope Comix*. San Francisco: Kitchen Sink Press.
- _____ (1998): *L'Association en Égypte*. París: L'Association.

- _____ (2000): *L'Association au Mexique*. París: L'Association.
- _____ (2001): *Heroes*. Nueva York: Marvel.
- _____ (2006): *L'Association en Inde*. París: L'Association.
- _____ (2010): *Le Monde Diplomatique en bande dessinée*. París: Le Monde *Diplomatique*.
- _____ (2011): *Afghanistan, récits de guerre*. Poitiers: FLBLB.
- _____ (2014): *Viñetas de vida*. Bilbao: Astiberri
- VÁZQUEZ (1993): *Gente peligrosa*. Barcelona: Glénat.
- _____ (1994): *Más Gente peligrosa*. Barcelona: Glénat.
- _____ (1995): *By Vázquez*. Barcelona: Glénat.
- _____ (1997): *Las inefables aventuras de Vázquez, agente del fisco*. Barcelona: Glénat.
- _____ (2010): *Lo peor de Vázquez*. Barcelona: Glénat.
- VICA (1943): *Vica au Paradis de l'URSS*. París: Editions Dompol.
- _____ (1943b): *Vica contre le Service Secret Anglais*. París: Editions Dompol.
- _____ (1944): *Vica défie l'Oncle Sam*. París: Editions Dompol.
- VIVES, Bastien (2009): *Dans mes yeux*. Tournai: Casterman.
- WARE, Chris (2013): *The Acme Novelty Date Book: Sketches and Diary Pages in Facsimile*.
Quebec: Drawn & Quarterly
- _____ (2005): *Acme Novelty 16*. Chicago: autopublicado.
- _____ (2006): *Acme Novelty 17*. Chicago: autopublicado
- _____ (2012): *Building Stories*. Nueva York: Pantheon.
- WERTZ, Julia (2011): *Whiskey and New York*. Nueva Yor: Altercomics.
- _____ (2007): *The Fart Party Wertz*. Baltimore: Atomic Book.
- WILD, Nicolas (2007): *Kaboul Disco*. Saint Avertin: La boîte à bulles
- WOODRING, Jim (1987): *Jim*. Seattle: Fantagraphics.
- _____ (1993): *The Book of Jim*. Seattle: Fantagraphics.
- WOLINSKY (2016): *Le bonheur est un métier*. Grenoble: Glénat.
- ZAPICO, Alfonso (2008): *Café Budapest*. Bilbao: Astiberri.
- _____ (2011): *La ruta de Joyce*. Bilbao: Astiberri.

Índice de figuras e imágenes

Fig.		Pág
1.1	Diagrama 1 del autocómic	12
1.2	WARE, Chris (2005): <i>Acme Novelty Library</i> #16. Chicago: Autopublicado, pp. sn.	18
1.3	LINIERS (2006): <i>Macunado</i> #4. Buenos Aires: Ediciones la flor, pp. 76.	19
1.4	HERGÉ (1991): <i>Quick & Flupke. Attachez vos ceintures</i> . Tournai: Casterman, pp. 28-29.	20
1.5	DAVODEAU, (2005): <i>Les Mauvaises Gens: une histoire de militants</i> . París: Delcourt, pp. 23.	21
1.6	EISNER, Will (2000): <i>Last Day in Vietnam</i> . Milwaukie: Dark Horse, pp.29.	23
1.7	MCCAY, Winsor (1906): <i>Dream of the Rarebit Fiend</i> , episodio n. 182.	27
1.8	HERRIMAN, Georges (1919): <i>Krazy Kat</i> , 7 March 1919, pp. sn.	28
1.9	MAYERS, Sheldon (1936): <i>The Funnies</i> , n. 1, Octubre. pp. sn.	30
1.10	WEISINGER, Mort y MORTIMER, Win (1946): “The True Story of Batman and Robin!”, en <i>Real Fact Comics</i> , n. 5. pp. sn.	31
1.11	CAPP, Al (1946): “Al Capp by Li'l Abner”, en <i>Life</i> , June 24. pp. sn.	32
1.12	BUSHMILLER, Enrnie (1948): “Nancy and me”, en <i>Colliers</i> , n. 18. pp. sn.	33
1.13	CRUMB, Robert (1971): “Truth”, en <i>Big Ass Comix</i> , n. 2. San Francisco: Rip Off. pp. sn.	38
1.14	LYNCH, Mike (1968): “So You Want to Be a Cartoonist”, en <i>Bijou Funnies</i> , Sand Francisco: autoeditado. pp. sn.	38
1.15	KOMINSKY, Aline y CRUMB, Robert (1974): “Let’s Have a Little Talk”, en <i>Dirty Laundry</i> , n. 1. San Francisco: Last Gaspp. pp. sn.	39
1.16	PEKAR, Harvey y CRUMB, Robert (1977): “Hustlin' Sides”, en <i>American</i>	41

	<i>Splendor</i> , n. 2. Cleveland: autoeditado, pp. sn.	
1.17	KIRBY, Stan y LEE, Jack (1967): “This is a Plot?”, en <i>Fantastic Four Annual</i> , n. 5. Nueva York: Marvel. pp. sn.	42
1.18	EISNER, Will (1986): <i>The Dreamer</i> . Nueva York: W. W. Norton, pp. 26	43
1.19	D’ACHE, Caran (1896): “Le soldat-automobile”, en <i>Le Figaro</i> , 31 Agosto, pp. 3	49
1.20	ROB-VEL, (1938): “Le naissance de Spirou”, en <i>Le Journal de Spirou</i> , n.1.	51
1.21	VICA (1943): <i>Vica au Paradis de l’URSS</i> . París: Editions Dompol. ____ (1943b): <i>Vica contre le Service Secret Anglais</i> . París: Editions Dompol. ____ (1944): <i>Vica défie l’Oncle Sam</i> . París: Editions Dompol.	52
1.22	VICA (1944): <i>Vica défie l’Oncle Sam</i> . París: Editions Dompol.	53
1.23	FRANQUIN, André (1952): “Les aventures de Franquin par Fantasio”, <i>Le Journal de Spirou</i> , n. 727, pp.sn.	54
1.24	GEBÈ (1961): “Sujet de rédaction”, en <i>Hara-Kiri</i> , n. 10.	56
1.25	GOTLIB (1971): “Croyez-en ma vieille expérience”, <i>Rubrique-à-Brac</i> , T. 4. París: Dargauld, pp. 10.	57
1.26	MANDRIKA (1972): “La vie d’Artiste” en <i>L’Echo des Savanes</i> , n.1.	58
1.27	GOTLIB (1973): “La coulpe”, en <i>L’Écho des savanes</i> , n. 3. pp. sn.	59
1.28	BINET, Christian (1981): <i>L’Institution</i> . París: Fluide Glacial, pp. 8	62
1.29	GOBLET, Dominique (2007): <i>Faire semblant c’est mentir</i> . París: L’Association, pp. 1.	66
1.30	TARDI, Jaques (2012): <i>Moi René Tardi, prisonnier de guerre au Stalag IIB</i> . Tournai: Casterman. pp.	67
1.31	ESCALER, Ramon (1893): “Epistola”, en <i>La veladadn</i> , n.59, pp. sn.	71
1.32	K-HITO (1931): “De cómo pasan el rato currinche y de D. Turulato”, fuente desconocida.	73
1.33	MIHURA (1927): “Año nuevo”, en <i>Gutiérrez</i> , n. 31. pp. 5	74
1.34	ESCOBAR (1948): “La rebelión de Carpanta”, en <i>Almanaque Pulgarcito</i> . pp. sn.	77
1.35	VÁZQUEZ (1958): “La historia esa vista por Holliwood. El Gran Vázquez”, en <i>Can-Can</i> , n. 5. pp. sn.	78
1.36	IBÁÑEZ, Francisco (1963):”Yo”, en <i>Pulgarcito</i> 1696. pp. sn.	79
1.37	SIÓ, Enric (1971): “Minins” en <i>Mis Miedos</i> . Barcelona: Drácula.	82
1.38	RUBIALES (1976): “Blues del dibujante”, en <i>Picadura Selecta</i> . pp. sn.	84
1.39	TRINA (1977): “Una visita a la artista” en <i>Star</i> , n. 21, pp. 64.	85
1.40	VÁZQUEZ (1981): “Vázquez”, en <i>Brugelandia</i> , n. 2, pp. sn.	86
1.41	VALLÈS (1986): “Una jornada particular”, en <i>El víbora</i> , n. 74, pp.70.	88
1.42	LINIERS (2006): “Las verdaderas aventuras de Liniers”, en <i>Macunado #4</i> . Buenos Aires: Ediciones la flor, pp. 20.	92
2.1	SPIEGELMAN, Art (1991): <i>Maus</i> . Nueva York: Phanteon, pp. 99.	104
2.2	SPIEGELMAN, Art (1991): <i>Maus</i> . Nueva York: Phanteon, pp. 99.	104
2.3	Cuadro narradores comics	106
2.4	SCHULZ (1951): en <i>The Complete Peanuts 1950 -1952</i> (2005). Seattle: Fantagraphics, pp. 27.	107

2.5	CLOWES, Daniel (2011): <i>Ice Heaven</i> . Nueva York: Pantheon Books, pp. 22.	108
2.6	HERGÉ (1943): <i>Le Secret de la Licorn</i> . Tournai: Casterman, pp. 16.	109
2.7	DAVIS, Jack (1951): “The Crypt of Terror”, en <i>Tales From the Crypt</i> , n. 27, pp.2.	110
2.8	MINUS, Walter (1990): “Corazonadas” en <i>Cairo</i> , n. 69. pp. 26	111
2.9	BECHDEL, Alison (1993): <i>Fun Home: A Family Tragicomic</i> . Boston: Houghton Mifflin, pp. 22.	112
2.10	SACCO, Joe (2012): <i>Reportajes</i> . Barcelona: Mondadori, pp. 16.	113
2.11	SPIEGELMAN, Art (1991): <i>Maus</i> . Nueva York: Phanteon, pp. 13-14.	115
2.12	RUIJTERS, Marcel (2012): <i>Infierno</i> . Lisboa: Chili Com Carne, pp.65.	116
2.13	MAZZUCHELLI, David (2009): <i>Asterios Polyp</i> . Nueva York: Pantheon Books, pp. 45.	121
2.14	SCHULZ (1951): en <i>The Complete Peanuts 1950 -1952</i> (2005). Seattle: Fantagraphics, pp. 5.	122
2.15	WATERSON, Bill (1989): en <i>The Complete Calvin and Hobbes</i> (2002). Nueva York: Andrews McMeel, pp. sn.	123
2.16	PUCKETT, Kellet, GOLD, Mike y BARON, Mike (1992) <i>The Question Quarterly</i> , n.5, DC Comics, pp. 3, 12, 22.	125
2.17	SACCO, Joe (2013): <i>The Great War</i> . Londres: Jonathan Cape.	126
2.18	LARCENET, Manu y FERRI, Pascal (2006): <i>Retour à la terre</i> . París: Dargaud, pp. 45.	129
2.19	PEKAR, Harvey y Zingarelli, Mark (1991): “The Green House Effe”, en <i>American Splendor</i> , n. 15, pp. 12	130
2.20	POWER PAOLA y LINIERS (2014): “Una entrevista”, en <i>Revista Arcadia</i> . [http://www.revistaarcadia.com/impres/feria-del-libro-/articulo/una-entrevista-con-liniers/36792]	131
2.21	Autodibujos promocionales HERGÉ (1947); ARAGONES, Sergio (2009); WARE, Chris (2012).	136
2.22	SCHULZ (1950): en <i>The Complete Peanuts 1950 -1952</i> (2005). Seattle: Fantagraphics, pp. sn.	139
2.23	SCHULZ (2000): última tira publicada en prensa. [http://www.gocomics.com/peanuts/2000/02/13]	139
2.24	SIKORYAK, (2009): “Good old Gregor Brown”, en <i>Masterpiece Comics</i> . Quebec: Drawn & Quarterly.	139
2.25	SPIEGELMAN, Art (1974): “Real Dream” en <i>Arcade</i> . n. 1, pp.32.	140
2.26	SPIEGELMAN, Art (1991): <i>Maus</i> . Nueva York: Phanteon, pp. 14.	140
2.27	SPIEGELMAN, Art (2004): <i>In the Shadow of No Towers</i> . Nueva York: Phanteon, pp. 3.	140
2.28	SPIEGELMAN, Art (2011): autodibujo en GROTH, Gary y STACK, Frank (eds.), <i>Naked Cartoonists</i> . Seattle: Fantagraphics, pp. 130.	140
2.29	MCCLLOUD, Scott (1993): <i>Understanding Comics: The Invisible Art</i> . Massachussets: Kitchen Sink Press, pp. 51.	141
2.30	PORCELLINO, John (2005): <i>Diary of a Mosquito Abatement Man</i> . California: La Mano, pp. 5.	142

2.31	STEVENS, Karl (2012): “Bullshit bohemian decadence” en <i>Failure</i> . [http://thephoenix.com/Boston/life/145073-bullshit-bohemian-decadence]	142
2.32	CRUMB, Robert (1986): <i>The Bible of Filth</i> . París: Futuropolis, pp.3.	145
2.33	DOUCET, Julie (2001): <i>Diario de Nueva York</i> . Barcelona: Bueno & Raro, pp. 27.	146
2.34	MATT, Joe (2007): <i>Spent</i> . Quebec: Drawn & Quarterly, pp. 40.	146
2.35	DAVODEAU, Étienne (2005): <i>Les Mauvaises Gens: une histoire de militants</i> . París: Delcourt, pp. 10.	148
2.36	GLOECKNER, Phoebe (1998): <i>A Child's Life and Other Stories</i> . Berkeley: Frog, pp. 33.	148
2.37	KUPER, Peter (2007): <i>No te olvides de recordar</i> . Bilbao: Astiberri, pp. 3.	152
2.38	DOUCET, Julie (2001): <i>Diario de Nueva York</i> . Barcelona: Bueno & Raro, pp.6.	152
2.39	SATTOUF, Riad (2004): <i>No sex in New York</i> . París: Dargauld, pp. 5.	153
2.40	MATT, Joe (1996): <i>Spent</i> . Quebec: Drawn & Quarterly, pp. 8.	153
2.41	RODRIGUEZ, Spain (1976): “The discovery of Rock n' Roll”, en <i>My True Story</i> (1994). Seattle: Fantagraphics, pp. sn.	154
2.42	TRONDHEIM, Lewis (2005): <i>Désœuvré</i> . París: L'Association, pp. 3.	156
2.43	LINIERS (2006): <i>Macunado #4</i> . Buenos Aires: Ediciones la flor, pp. 89.	157
2.44	Serie de autodibujos de Robert Crumb CRUMB, Robert (1969): <i>Big Ass Comix</i> . San Francisco Rip Off Press. CRUMB, Robert (1994): <i>Self Loathing Comics</i> . Seattle: Fantagraphics. CRUMB, Robert (2003): <i>My Troubles With Women</i> . San Francisco: Last Gaspp. CRUMB, Robert (2005): <i>The R. Crumb Handbook</i> . Nueva York: MQ Publications.	160
2.45	SPIEGELMAN, Art (2015): “Become a Cartoonist”, en <i>Le monde</i> . [http://www.lemonde.fr/bande-dessinee/article/2015/02/27/charlie-et-la-souris-un-inedit-d-art-spiegelman_4584505_4420272.html]	161
2.46	Serie de autodibujos de Lewis Trondheim TRONDHEIM, Lewis (1999): <i>Monstrueux</i> . París: Delcourt. TRONDHEIM, Lewis (2002): <i>Carnet de Bord</i> . París: L'Association. TRONDHEIM, Lewis (2005): <i>Désœuvré</i> . París: L'Association. TRONDHEIM, Lewis (2006): <i>Les Petits Riens: La Malédiction du parapluie</i> ,	162
2.47	Autodibujos de Craig Thompson THOMPSON, Craig (2003): <i>Blankets</i> . Marietta: Top Shelf. THOMPSON, Craig (2004): <i>Carnet de Voyage</i> . Marietta: Top Shelf.	163
2.48	Autodibujos de Pekar PEKAR, Harvey at al. (1986): <i>American Splendor: The Life and Times of Harvey Pekar</i> . Cleveland: Doubleday. PEKAR, Harvey at al. (1987): <i>More American Splendor</i> . Cleveland: Doubleday. PEKAR, Harvey at al. (1997): <i>The New American Splendor Anthology</i> . Nueva York: Four Walls Eight Windows. PEKAR, Harvey at al. (1987): <i>American Splendor: Another Day</i> . Nueva York: Vertigo.	165
3.1	Esquema del autómic #2	174
3.2	JONES, Dan y LE ROSE, Brett (1993): <i>Superman</i> , vol. 2, n. 75.	185

3.3	JONES, Kelly (1993): <i>Batman</i> , n. 497.	185
3.4	BRUNETTI, Ivan (1994): <i>Schizo</i> , n.1. Seattle: Fantagraphics.	185
3.5	DOUCET, Julie (1999): <i>My New York Diary</i> . Quebec: Drawn & Quarterly.	185
3.6	DELISLE, Guy (2011): <i>Chroniques de Jérusalem</i> . París: Delcourt.	185
3.7	SPIEGELMAN, Art (1991): <i>Maus</i> . Nueva York: Phanteon.	186
3.8	THOMPSON, Craig (2003): <i>Blankets</i> . Marietta: Top Shelf.	188
3.9	TRONDHEIM, Lewis (2005): <i>Désœuvré</i> . París: L'Association.	188
3.10	KOCHALKA, James (2004): <i>American Elf Volume 1: The Collected Sketchbook Diaries Of James Kochalka</i> , vol. 1. Marietta: Top Shelf.	188
3.11	BECHDEL, Alison (1993): <i>Fun Home: A Family Tragicomic</i> . Boston: Houghton Mifflin, pp. sn.	190
3.12	BINET, Christian (1981): <i>L'Institution</i> . París: Fluide Glacial.	192
3.13	BINET, Christian (1981): <i>L'Institution</i> . París: Fluide Glacial.	192
3.14	SAKAI, Stan (1983): <i>Usagi Yojimbo. Book 1: The Ronin</i> . Seattle: Fantagraphics.	195
3.15	PORCELLINO, John (2009): <i>Map of My Heart</i> . Quebec: Drawn & Quarterly	200
3.16	SPIEGELMAN, Art (2004): <i>In the Shadow of No Towers</i> . Nueva York: Phanteon, pp. 4	201
3.17	MILLIGAN, Peter (2003): <i>Human Target</i> , no. 2, pp. 6.	201
3.18	EASTMAN, Kevin (1992): <i>Teenage Mutant Ninja Turtles</i> , n. 12.	201
3.19	PEETERS, Frederik (2001): <i>Pilules Bleues</i> . Geneve: Atrabile, pp.120.	205
3.20	B., David (2011): <i>L'Ascension du haut mal</i> . París: L'Association, pp.50.	206
3.21	DAVODEAU, Étienne (2001): <i>Rural!</i> . París: Delcourt, pp. 72.	209
3.22	BAUDOIN, Edmond y TROUB'S (2013): <i>Le goût de la terre</i> . París: L'Association, pp. 28-29.	211
3.23	BAUDOIN, Edmond y TROUB'S (2013): <i>Le goût de la terre</i> . París: L'Association, pp. 22.	202
3.24	GUIBERT, Emmanuel y LEFÉVRE, Didier (2003): <i>Le Photographe</i> . Charleroi: Dupuis, pp. 6.	213
3.25	BECHDEL, Alison (1993): <i>Fun Home: A Family Tragicomic</i> . Boston: Houghton Mifflin, pp. 40.	216
3.26	SPIEGELMAN, Art (1991b): <i>Maus</i> . Nueva York: Phanteon, pp. 6.	217
3.27	THOMPSON, Craig (2003): <i>Blankets</i> . Marietta: Top Shelf, pp. 187.	219
3.28	SETH (1996): <i>It's a Good Life, If You Don't Weaken</i> . Seattle: Fantagraphics. pp. 167, 176.	221
4.1	SATTOUF, Riad (2014): <i>L'Arabe du futur, vol. 1: Une jeunesse au Moyen-Orient (1978–1984)</i> . París: Allary, pp. 7.	234
4.2	BECHDEL, Alison (1993): <i>Fun Home: A Family Tragicomic</i> . Boston: Houghton Mifflin, pp. 3.	236
4.3	BECHDEL, Alison (1993): <i>Fun Home: A Family Tragicomic</i> . Boston: Houghton Mifflin, pp. 5.	236
4.4	Autodibujos de Riad Sattouf SATTOUF, Riad (2004): <i>No sex in New York</i> . París: Dargauld. SATTOUF, Riad (2005): <i>Retour au collège</i> . París: L'Association.	238

	SATTOUF, Riad (2014): <i>L'Arabe du futur, vol. 1: Une jeunesse au Moyen-Orient (1978–1984)</i> . París: Allary. SATTOUF, Riad (2015): <i>L'Arabe du futur, vol. 2: Une jeunesse au Moyen-Orient (1984–1985)</i> . París: Allary.	
4.5	PEKAR, Harvey y HASPIEL, Dan (2005): <i>The Quitter</i> . Burbank: DC Comics. pp. 3-4.	245
4.6	PEKAR, Harvey; BRABNER, Joyce y STACK, Frank (1994): <i>Our Cancer Year</i> . Nueva York: Four Walls Eight Window, pp. sn.	247
4.7	B., David (2011): <i>L'Ascension du haut mal</i> . París: L'Association, pp. 9-10.	250
4.8	TARDI, Jaques (2012): <i>Moi René Tardi, prisonnier de guerre au Stalag IIB</i> . Tournai: Casterman, pp. 22.	256
4.9	ABIRACHED, Zeina (2008): <i>Je me souviens</i> . St-Antoine: Cambourakis, pp. 30-31	261
4.10	JIS (2009): <i>Diario I. Va de nuez</i> . México: Sexto Piso, pp. 96.	268
4.11	DOUCET, Julie (2007): <i>365</i> . Quebec: Drawn & Quarterly, pp. sn.	271
4.12	DOUCET, Julie (2007): <i>365</i> . Quebec: Drawn & Quarterly, pp. sn.	272
4.13	DOUCET, Julie (2007): <i>365</i> . Quebec: Drawn & Quarterly, pp. sn.	273
4.14	THOMPSON, Craig (2004): <i>Carnet de Voyage</i> . Marietta: Top Shelf, pp. 87.	277
4.15	THOMPSON, Craig (2004): <i>Carnet de Voyage</i> . Marietta: Top Shelf, pp. 128.	280
4.16	THOMPSON, Craig (2004): <i>Carnet de Voyage</i> . Marietta: Top Shelf, pp. 95.	280
4.17	ROCA, Paco (2013): <i>Los surcos del azar</i> . Bilbao: Astiberri, pp. 284-285	293
4.18	HOME, Emily y COMEAU, Joey (2008): <i>A Softer World</i> . [http://www.asofterworld2.com/index.php?id=13]	298
4.19	OTT, Thomas (2000): “Recuerdos de México”, en <i>L'Association au Mexique</i> . París: L'Association, pp. 12-13.	299
4.20	Jean-Philippe (2012): “Belge Congo”, en <i>La Reveu Dessinée</i> , n.1, pp. 7-8.	302
4.21	SFAR, Joan (2007): <i>Greffier</i> . París, Delcourt, pp. 33.	304
4.22	SACCO, Joe (2006): <i>El rock y yo</i> . Barcelona: La cúpula, pp. 33.	305
4.23	PEKAR, Harvey y COLLIER, David (2003): <i>American Splendor: Unsung Hero</i> . Milwaukie: Dark Horse, pp. 4.	307
4.24	SPIEGELMAN, Art (1991): <i>Maus</i> . Nueva York: Phanteon, pp. 41.	311
4.25	SATTOUF, Riad (2005): <i>Retour au collège</i> . París: L'Association, pp. 66.	313
5.1	MOEBIUS (2004): <i>Inside Moebius</i> . París: Stardom, pp. sn.	331
5.2	WOOLDRING, Jim (1993): <i>The Book of Jim</i> . Seattle: Fantgraphics, pp. 11.	331
5.3	MOEBIUS (1985): <i>La desviación</i> . Madrid: Eurocomic, pp.sn.	332
5.4	VÁZQUEZ (1995): “El Reencuentro”, en <i>Espuma</i> , n. 1, pp.sn.	337
5.5	GOTLIB (1973): “La culpé”, en <i>L'Écho des savanes</i> , n. 3, pp. sn.	338
5.6	VÁZQUEZ (1983): “Yo dibujante al por mayor” en <i>JAuJA</i> , n.3, pp.sn.	342
5.7	WARE, Chris (2006): <i>Acme Novelty 17</i> , Chicago: autopublicado.	344
5.8	HERGÉ (1987): <i>Quick & Flupke</i> . Tournai: Casterman, pp. 47.	345
5.9	CAMPBELL, Eddie (2010): <i>Alec: The Years Have Pants</i> . Marietta: Top Shelf. Foto Eddie Campbell.	353
5.10	LARCENET, Manu (2001): <i>L'Artiste de la famille</i> . Montreuil: Les Rêveurs.	353

	LARCENET, Manu (2003): <i>Le Combat ordinaire</i> . París: Dargaud. Foto Manu Larcenet.	
5.11	DRECHLER, Debbie (2004): <i>La muñequita de papá</i> . Barcelona:La Cúpula, pp. 21.	356
5.12	EISNER, Will (1986): <i>The Dreamer</i> . Nueva York: W. W. Norton, pp. 39.	357
5.13	GREEN, Justin (1972): <i>Binky Brown meets de Holy Virgin Mary</i> . San Franciso: Last Gasp, pp. sn.	360

Anexo: catálogo de autocómics

Nomeclatura: AB: autobiografía DR: diario DOC: documental AF: autoficción FAB: ficción autobiográfica

Autor (s)	Título	Año(s)	Editorial	Tipo	Comentarios / Tomos
Abirached, Zeina	<i>38, rue Youssef Semaani</i>	2006	Cambourakis	AB	
Abirached, Zeina	<i>Beyrouth Catharsis</i>	2006	Cambourakis	FAB	
Abirached, Zeina	<i>Mourir, partir, revenir - Le jeu des hirondelles</i>	2007	Cambourakis	FAB	
Abirached, Zeina	<i>Je me Souviens</i>	2008	Cambourakis	AB	
Alden, Sam	<i>It Never Happened Again: Two Stories</i>	2014	Uncivilized	AF	
Alfred y Ka, Oliver	<i>Pourquoi j'ai tué Pierre</i>	2006	Delcourt	AB	
Algozzino	<i>Pluie d'été</i>	2007	Les Humanoïdes Associés	AF	
Altarriba, Antonio / Kim	<i>El Arte de Volar</i>	2009	Edicions de Ponent	AB	
Álvarez, Juan	<i>1968. Un Año de rombos</i>	2012	Edicions de Ponent	AB	
Antico, Nine	<i>Le Goût du paradis</i>	2006	Ego comme x	FAB	
Aurelita	<i>Fraise et chocolat</i>	2006-2008	Pocket	AB	T.1 (2006) T.2 (2008)
Awaad; Sophie	<i>Le mec du milieu</i>	2010	Delcourt	AB	
Axe, David y Bors Matt	<i>War is Boring</i>	2010	Penguin	DOC	
B., David	<i>Le Cheval Blême</i>	1992	L'Association	AF	
B., David	<i>Les Complots nocturnes</i>	2005	Futuropolis	AF	

B., David	<i>Journal d'Italie</i>	2010	Delcourt	DR	
B., David	<i>L'Ascension du Haut Mal</i>	2011	L'Association	AB	Originalmente publicada en 6 Tomos (1996-2003) por L'Association
B., David	<i>Les Incidents de la nuit</i>	1999-2002	L'Association	AB	T.1 (1999) T.2 (2000) T.3 (2002)
Backderf, Derf	<i>My Friend Dahmer</i>	2012	Harry N. Abram	DOC	
Backderf, Derf	<i>Trashed</i>	2015	Harry N. Abram	FAB	
Bagieu, Pénélope	<i>Ma vie est tout à fait fascinante</i>	2009	Le Livre de Poche	AF	
Baker, Bobby	<i>Diary Drawings: Mental Illness and Me</i>	2010	Profile	DR	
Baker, Kyle	<i>The Bakers</i>	2008	Image	AF	
Baladi	<i>Autoportrait (13.11.2013 - 14.11.2014)</i>	2015	Atrabile	DR	
Barry, Linda	<i>One Hundred Deamons</i>	2000	Sasquatch Books	AF	
Barry, Linda	<i>What It Is</i>	2002	Sasquatch Books	AF	
Barry, Linda	<i>Picture This: The Near-sighted Monkey Book</i>	2010	Drawn & Quarterly	AF	
Barry, Linda	<i>Syllabus: Notes from an Accidental Professor</i>	2014	Drawn & Quarterly	AF	
Baru	<i>La Piscine de Micheville</i>	1985	Dargauld	FAB	
Bashi, Parsua	<i>Nylon Road</i>	2009	Norma	AB	
Baudoin, Edmond	<i>Passe les temps</i>	1982	Futuropolis	FAB	
Baudoin, Edmond	<i>Couma acò</i>	1991	Futuropolis	AB	
Baudoin, Edmond	<i>Éloge de la poussière</i>	1995	L'Association	FAB	
Baudoin, Edmond	<i>Le Chemin de Saint-Jean</i>	2002	L'Association	AF	
Baudoin, Edmond	<i>Le Chant des baleines</i>	2005	Depuis	AF	
Baudoin, Edmond	<i>Piero</i>	1998	Depuis	AB	
Baudoin, Edmond	<i>Les essuie glaces</i>	2006	Dupuis	AF	
Baudoin, Edmond y Dohallu, Tanguy	<i>La Diagonale des jours</i>	1995	Apogée	AB	Correspondencia
Baudoin, Edmond y Troub's	<i>Viva la vida. Los sueños de Ciudad Juárez</i>	2011	L'Association	DOC	
Baudoin, Edmond y Troub's	<i>Le Goût de la Terre</i>	2013	L'Association	DOC	
Beaulieu, Jimmy	<i>Non-aventures</i>	2013	Mécanique générale	AF	

Bell, Cece	<i>El Deafo</i>	2014	Harry N. Abrams	AB	
Bell, Gabrielle	<i>The Voyeurs</i>	2012	Uncivilized Book	DR	
Bell, Gabrielle	<i>Truth is Fragmentary: Travelogues y Diaries</i>	2014	Uncivilized Books	DR	
Bell, Gabrielle	<i>Lucky</i>	2006-2007	Drawn & Quarterly	DR	Originalmente webcomic Dos tomos: <i>Lucky</i> (2006) <i>Lucky vol. 2.</i> (2007)
Belle Yang	<i>Forget Sorrow: An Ancestral Tale</i>	2011	W. W. Norton & Company	AB	
Bernard, Fred	<i>Chroniques de la vigne</i>	2013	Glénant	AB	
Berrio, Juan	<i>Cuaderno de frases encontradas</i>	2013	Autoedición	DOC	
Beyer, Ramsey	<i>Little Fish</i>	2013	Zest Books	AB	
Binet, Christian	<i>L'Institution</i>	1986	Fluide Glacial	AB	
Blain, Christophe	<i>Carnets polaires</i>	2005	Casterman	DR	
Blain, Christophe	<i>Carnets de Lettonie</i>	2005	Casterman	DR	
Blain, Christophe	<i>En cuisine avec Alain Passard</i>	2015	Gallimard	DOC	
Blanchin, Matthieu	<i>Le Val des Ânes</i>	2001	Ego comme x	AB	
Blancou, Daniel	<i>Retour à Saint Laurent des arabes</i>	2012	Delcourt	DOC	
Blutch	<i>Le Petit Christian</i>	1998-2002	L'Association	AB	T.1 (1998) T.2 (2008)
Blutch y Menu, Jean Christophe	<i>La présidente</i>	1994	L'Association	DOC	
Boilet, Frédéric	<i>L'Épinard de Yukiko</i>	2001	Ego comme x	AB	
Boldú, Ramón	<i>Bohemio pero abstemio.</i>	1995	La Cupula	AB	
Boldú, Ramón	<i>El arte de criar malvas</i>	2008	Astiberri	AB	
Boldú, Ramón	<i>Boldú Sexo, amor y pistachos</i>	2010	Astiberri	AB	
Boldú, Ramón	<i>La vida es una tango y te piso bailando</i>	2015	Astiberri	AB	

Boudjelall, Farid	<i>Petit Polio</i>	1998-2012	Soleil / Futuropolis	FAB	en Soleil T.1 <i>Petit Polio, première partie</i> (1998) T.2 <i>Petit Polio, seconde partie</i> (1999) en Futuropolis T.3 <i>Mémé d'Arménie</i> (2002) T.4 <i>Les années ventoline</i> (2007) T.5 <i>Le Cousin Harki</i> (2012)
Bouzard	<i>Moi, BouzarD</i>	2014	Fluide Glacial	AF	
Bouzard	<i>The autobiography of me too</i>	2004-2008	Les Requins Marteaux	AF	T.1 (2004) T.2 <i>two</i> (2005) T.3 <i>free</i> (2008)
Bouzard	<i>Football Football</i>	2007-2009	Dargauld	AF	
Bouzard	<i>The autobiography of a Mitroll, D</i>	2008-2009	Dargauld	AF	T.1 <i>Mum is dead</i> (2008) T.2 <i>Is dad a Troll ?</i> (2009)
Bravo, Emile	<i>Le Jardin d'Émile Bravo</i>	2014	Les Requins Marteaux	AF	
Brick	<i>Depresso</i>	2010	Fanfare	AF	
Bright	<i>Eyed At Midnight</i>	2015	Fantagraphics	DR	
Brown, Chester	<i>The Playboy</i>	1992	Drawn & Quarterly	AB	
Brown, Chester	<i>I Never Liked You</i>	1994	Drawn & Quarterly	AB	
Brown, Chester	<i>The Little Man: Short Strips 1980-1995</i>	1998	Drawn & Quarterly	AB	
Brown, Chester	<i>Paying for It</i>	2001	Drawn & Quarterly	AB	
Brown, Jeffrey	<i>AEIOU: Any Easy Intimacy</i>	2005	Top Shelf	AB	
Brown, Jeffrey	<i>Cat Getting Out of a Bag and Other Observations</i>	2007	Chronicle Books	AB	
Brown, Jeffrey	<i>Funny Misshapen Body</i>	2009	Touchstone	AB	
Brown, Jeffrey	<i>Clumsy</i>	2002	Top Shelf	AB	
Brown, Jeffrey	<i>Unlikely</i>	2003	Top Shelf	AB	
Brown, Jeffrey	<i>Every Girl is the End of the World for me</i>	2006	Top Shelf	AB	
Brown, Jeffrey	<i>I Am Going to Be Small</i>	2006	Top Shelf	AB	
Brown, Jeffrey	<i>Little Things</i>	2008	Touchstone	AB	
Brown, Jeffrey	<i>Undeleted Scenes</i>	2010	Top Shelf	AB	

Brown, Jeffrey	<i>A Matter Of Life</i>	2012	Top Shelf	AB	
Brown, Jeffrey	<i>Kids Are Weird</i>	2014	Chronicle Books	AB	
Brudbaker, Ed	<i>Black Eye Books</i>	1997	A Complete Lowlife	FAB	
Bruller, Hélène	<i>Hélène Bruller est une vraie salope</i>	2008	Vent des savanes	AF	
Brunetti, Ivan	<i>Haw! Horrible, Horrible Cartoons</i>	2001	Fantagraphics	AF	Algunas historias sueltas dentro de cada número
Brunetti, Ivan	<i>Aesthetics: A Memoir</i>	2013	Yale University Press	AB	Ensayo
Brunetti, Ivan	<i>Schizo</i>	1994-2006	Fantagraphics	AF	Cuatro Números. Algunas historias sueltas dentro de cada número Los tres primeros compilados en <i>Misery Loves Comedy</i> (2005)
Bruno et Sylvain Ricard	<i>Clichés de Beyrouth</i>	2004	Les Humanoïdes associés	DOC	
BSK	<i>Dans ma ville</i>	2006	PLG	AB	
BSK	<i>Le journal de Benoit</i>	2002-2006	Éditions Groinge	AB	T.1 7 (2002) T.1 2 <i>L'intégrale vol.1 (Le Journal de Benoit 1-4)</i> (2004) T.3 <i>L'intégrale vol.2 (Le Journal de Benoit 5-6)</i> (2005) T.4 8 (2006)
Cabanes, Max	<i>Colin-Maillard</i>	1989	Casterman	FAB	
Cabanes, Max	<i>Les Années pattes d'eph</i>	1992	L'écho de savanes	AB	
Cabu	<i>Cabu 68</i>	2008	Michael Lafon	DOC	
Cabu	<i>Cabu à New-York</i>	2013	Les Arènes	DOC	
Cabu	<i>Cabu reporter-dessinateur</i>	2007-2008	Vents d'Ouest	DOC	T.1 <i>Les années 70</i> (2007) T.2 <i>Les années 80</i> (2008)
Cabu y Donnet, Pierre-Antoine	<i>Cabu en Inde</i>	2002	Seuil	DOC	
Cabu y Donnet, Pierre-Antoine	<i>Cabu en Chine</i>	2000	Seuil	DOC	
Cabu y Tournebise, Jean-Christophe	<i>Cabu au Japon</i>	1993	Seuil	DOC	
Cailleaux, Christian	<i>Embarqué</i>	2015	Futuropolis	DOC	
Camacho, Tania	<i>Jours de papier</i>	2013	webcomic	AF	https://www.joursdepapier.com/
Campbell, Eddie	<i>The Fate Of The Artist</i>	2006	First Second	AB	

Campbell, Eddie	<i>Alec: The Years Have Pants</i>	2010	Top Shelf	AF/A B	Recolección de: <i>The King Canute Crowd</i> (2000) <i>Three Piece Suit</i> (2001) <i>How to be an Artist</i> (2001) <i>After the Snooter</i> (2002)
Campbell, Eddie	<i>The Lovely Horrible Stuff</i>	2012	Top Shelf	AB	
Capucine	<i>Corps de Rêves</i>	2004	La Cycliste	AB	
Caroline, Mademoiselle	<i>Mamaaaaaan ?! Quoi encore ?</i>	2011	City	AB	
Caroline, Mademoiselle	<i>Chute libre - Carnets du gouffre</i>	2013	Delcourt	AB	
Carrión, Jorge y Sagar	<i>Barcelona. Los vagabundos de la chatarra</i>	2015	Norma	DOC	
Casanova, Nacho	<i>Autobiografía no autorizada</i>	2007- 2010	Bang / Diábolo		en Bang T.1 (2007) en Diábolo T.2 II (2008) T.3 III (2010)
Cassavetti, Francesca	<i>The Most Natural Thing In The World</i>	2008	Fabtoons	AB	
Castrée Geneviève	<i>Susceptible</i>	2013	Drawn & Quarterly	FAB	
Caut, Vincent	<i>Soit dit en passant</i>	2010	Makaka	AF	
Ced	<i>Un an sans internet - Journal d'une expérience</i>	2005	Makaka	AF	
Cestac, Florence	<i>La vie d'artiste</i>	2002	Dargauld	AF	
Cestac, Florence	<i>La Véritable Histoire de Futuropolis</i>	2007	Futuropolis	FAB	
Cestac, Florence	<i>Filles des oiseaux</i>	2016	Dargauld	FAB	
Cestac, Florence Y Thévenet	<i>Comment faire de la "bédé" sans passer pour un Pied Nickelé</i>	1988	Futuropolis	FAB	
Chast, Roz	<i>Can't We Talk about Something More Pleasant?</i>	2014	Bloomsbury	AB	
Chavouet, Florent	<i>Tokyo Sanpo</i>	2009	Philippe Picquier	AB	
Chavouet, Florent	<i>Manabé Shima</i>	2010	Philippe Picquier	AB	
Chelsea, David	<i>David Chelsea in Love</i>	1993	Eclipse Books	AF	
Chelsea, David	<i>Perspective! for Comic Book Artists: How to Achieve a Professional Look in your Artwork</i>	1997	Watson-Guptill	AF	
Chicou	<i>Chicou-Chicou</i>	2009	Delcourt	AF	

Clell, Madison	<i>Cuckoo</i>	2002	Door Studios	AB	
Coché, Frédéric	<i>Hic sunt Leones</i>	2001	Fréon	AB	
Coe, Sue y Cockburn, Alexander	<i>Dead Meat</i>	1996	Four Walls Eight Windows	AF	
Coe, Sue y Metz, Holly	<i>How to Commit Suicide in South Africa</i>	1984	Random House	AF	
Comeau, Joey y Hrone, Emily	<i>A Softer world</i>	2003-2015	webcomic	DOC/ AF	http://www.asofterworld.com/
Copeland, Cynthia	<i>Good Riddance</i>	2013	Harry N. Abrams	AB	
Correll, Gemma	<i>The Worrier's Guide to Life</i>	2015	Andrews McMeel	AF	
Crumb, Robert	<i>R. Crumb's America</i>	1995	SCB Distributors	DOC	
Crumb, Robert	<i>Big Ass Comics</i>	1969-1971	Rip Off Press	AF	#1 (1969) #2 (1971)
Crumb, Robert y Kominsky, Aline	<i>Dirty Laundry Comics</i>	1993	Last Gasp	AB	
Crumb, Robert y Kominsky, Aline	<i>Drawn Together: The Collected Works of R. and A. Crumb</i>	2012	Boni & Liveright	AB	
Crumb, Sophie	<i>Belly Button Comix</i>	2001	Fantagraphics	AF	
Cunningham, Darryl	<i>Psychiatric Tales</i>	2011	Bloomsbury	AB	
Curse, Howard	<i>Stuck Rubber Baby</i>	1992	Paradox Press	AF	
Cyril Doisneau	<i>184 rue Beaubien</i>	2009	La Pastèque	AB	
Dahl, Ken	<i>Monsters</i>	2009	Microcosm Press	AB	
Dakin, Glenn	<i>Abe: Wrong for all the Right Reasons</i>	2001	Top Shelf	FAB	
Davis, Al	<i>The Spiral Cage</i>	2003	Active Images	AB	
Davis, Vanessa	<i>Spaniel Rage</i>	2005	Buenaventura Press	AB	
Davis, Vanessa	<i>Make Me a Women</i>	2010	Drawn and Quarterly	AB	
Davodeau, Étienne	<i>Rural : chronique d'une collision politique</i>	2001	Delcourt	DOC	
Davodeau, Étienne	<i>Les mauvaises gens</i>	2005	Delcourt	DOC	
Davodeau, Étienne	<i>Les Ignorants</i>	2011	Delcourt	DOC	
Davodeau, Étienne	<i>Cher pays de notre enfance</i>	2015	Delcourt	DOC	
Dawson, Mike	<i>Freddy and Me</i>	2008	Bloomsbury	AF	
De Crecy, Nicolas	<i>Journal de un Fantome</i>	2007	Futuropolis	AB	

Debeurme	<i>Ludologie</i>	2003	Cornélius	AF	
Delisle, Guy	<i>Shenzhen</i>	2000	L'Association	DOC	
Delisle, Guy	<i>Pyongyang</i>	2003	L'Association	DOC	
Delisle, Guy	<i>Louis au Ski</i>	2005	Delcourt	AF	
Delisle, Guy	<i>Jerusalem</i>	2007	Delcourt	DOC	
Delisle, Guy	<i>Chroniques birmanes</i>	2007	L'Association	DOC	
Delisle, Guy	<i>Louis à la plage</i>	2008	Delcourt	AF	
Delisle, Guy	<i>Le guide du mauvais père tome 2</i>	2013-2015	Delcourt	AB	T.1 (2013) T.2 (2014) T.3 (2015)
Delius	<i>Mi cuaderno de dibujos y viñetas</i>	2014	Tren en Movimiento	AB	
Delporte, Julie	<i>Journal</i>	2014	L'Agrume	DR	
Diglee	<i>Autobiographie d'une fille Gaga</i>	2011	Marabout	AF	
DiMassa, Diane	<i>Hothead Paisan</i>	1999	Cleis Press	FAB	
Doherty, Catherine	<i>Can of Worms</i>	2000	Fantagraphics	AF	
Doucet, Julie	<i>My Most Secret Desire</i>	2006	Drawn and Quarterly	AB	
Doucet, Julie	<i>365 Days</i>	2008	Drawn and Quarterly	DR	
Doucet, Julie	<i>My New York Diary,</i>	2010	Drawn and Quarterly	DR	
Drechsler, Debbie	<i>Daddy's Girl</i>	1996	Drawn & Quarterly	FAB	
Drechsler, Debbie	<i>The Summer of Love</i>	2002	Drawn & Quarterly	FAB	
Dres, Jérémie	<i>Nous n'irons pas voir Auschwitz</i>	2011	Cambourakis	AB	
Ducoudray, Aurélien y Ravard, Francois	<i>Clichés de Bosnie</i>	2013	Futuropolis	DOC	
Dumez, Philippe	<i>Le Meilleur de moi</i>	2000-2003	Dupuis	AF	T.1 <i>Entrechats</i> (2000) T.2 <i>La force est avec moi</i> (2001) T.3 <i>Enfantillages</i> (2003)
Dunlap-Shohl, Peter	<i>My Degeneration: A Journey Through Parkinson's</i>	2013	Penn State University Press	AB	

Dupuy y Berberian	<i>Journal d'un album</i>	1994	L'Association	DR	
Dupuy y Berberian	<i>Carnets de voyage</i>	1997-2007	Cornelius	DR	<i>New York carnets</i> (1996) <i>Barcelone carnets</i> (1999) <i>Lisbonne carnets</i> (2001) <i>Tanger carnets</i> (2004) <i>Istanbul carnets</i> (2007)
Dupuy, Philippe	<i>Hanté</i>	2005	Cornélius	AB	
Durán, Cristina y Giner, Miguel.	<i>Una Posibilidad entre Mil</i>	2009	Sinsentido	DOC	
Durán, Cristina y Giner, Miguel.	<i>La máquina de Efrén</i>	2012	Sinsentido	DOC	
Duran, Elodie	<i>La parenthèse</i>	2011	Encrages	AB	
Dutertre	<i>Pirouette</i>	2005	Potager moderne	AF	
Eisner, Will	<i>Contract With God</i>	1978	Baronet Books	FAB	
Eisner, Will	<i>The Dreamer</i>	1985	DC Comics	FAB	
Eisner, Will	<i>To the Heart of the Storm</i>	1991	W. W. Norton & Company	FAB	
Eisner, Will	<i>Last day in Vietnam</i>	2000	Dark Horse	FAB	
Engelberg, Miriam	<i>Cancer Made Me a Shallower Person: A Memoir in Comics</i>	2006	Harper Perennial	AB	
Fabcaro	<i>Droit dans le Mûr</i>	2007	La Cafetière	AF	
Fabcaro	<i>L'Album de l'année</i>	2010	La Cafetière	DR	
Fabcaro	<i>On n'est pas là pour réussir</i>	2012	La Cafetière	AF	
Farmer, Joyce	<i>Special Exits</i>	2010	Fantagraphics	AB	
Ferrandez, Jaques y Camdeborde, Yves	<i>Frères de terroirs</i>	2014	Rue de Sèvres	DOC	
Fies, Brian	<i>Mom's Cancer</i>	2009	Harry N. Abrams	AB	
Finck, Liana	<i>Bintel Brief: Love and Longing in Old New York</i>	2014	Harper Collins	FAB	
Fingerman, Bob	<i>Minimum Wage</i>	2013	Fantagraphics	FAB	
Fleener, Mary	<i>Life of the Party: The Complete Autobiographical Collection</i>	1996	Fantagraphics	AB	
Fleury, Frédéric	<i>Ce triste</i>	2007	L'employé du Moi	AF	

Flix	<i>Held</i>	2003	Cornelius	AB	
Floc'h	<i>Une vie de rêve ; fragments d'une autobiographie de rêve</i>	2007	Robert Laffont	AF	
Fontdevila, Manel	<i>No os indignéis tanto</i>	2012	Astiberri	AB	
Forney, Ellen	<i>I Love Led Zeppelin</i>	2006	Fantagraphics	FAB	
Forney, Ellen	<i>Marbles: Mania, Depression, Michelangelo, and Me: A Graphic Memoir</i>	2012	Avery	AB	
Frumark	<i>Peindre sur le rivage</i>	2010	L'An 2	DR	
Fuster, Miquel	<i>Miguel, 15 años en la calle</i>	2010-2012	Glénat / EDT	AB	en Glénat T.1 (2010) T.2 <i>Llorarás donde nadie te vea</i> (2011) en EDT T.3 <i>Barcelona sin mí</i> (2012)
Gabs	<i>Mon père a un cancer</i>	2009	La Martinière	AB	
Gallardo, Miguel	<i>Un largo Silencio</i>	2012	Astiberri	AB	
Gallardo, Miguel y Gallardo, Franciso	<i>Tres viajes</i>	2006	Edicions de Ponent	DR	
Gallardo, Miguel y Gallardo, María	<i>María y Yo</i>	2007	Astiberri	AB	
Gallardo, Miguel y Gallardo, María	<i>María cumple 20 años</i>	2015	Astiberri	AB	
Gallardo, Miguel y Roca, Paco	<i>Emotional Word Tour</i>	2009	Astiberri	DOC	
García, Ezequiel	<i>Creciendo en público</i>	2013	Tren en Movimiento	AB	
Geneviève Castrée	<i>Susceptible</i>	2012	L'Apocalypse	FAB	
Gennaux, Serge	<i>L'Homme aux phylactère</i>	1987	Lombard	AF	
Georges, Nicole J.	<i>Calling Dr. Laura: A Graphic Memoir</i>	2013	Mariner Books	AB	
Georges, Hélène	<i>Les rêveries d'Hélène Georges,</i>	2006	Michel Legarde	AF	
Gerner	<i>Gerner-Courts-circuits Géographiques (1997)</i>	1997	L'Association	AF	
Gilles, Rochier	<i>Ta Mère la Pute</i>	2011	Six Pieds sous Terre	AF	
Giménez, Carlos	<i>Rambla arriba, Rambla abajo</i>	2001	Glénat	FAB	
Giménez, Carlos	<i>Paracuellos</i>	2011	Random House	AB	

Giménez, Carlos	<i>Los Profesionales</i>	2011	Debolsillo	FAB	
Giménez, Carlos	<i>Barrio</i>	2011	Debolsillo	FAB	
Gipi	<i>S</i>	2006	Coconino Press	AB	
Gipi	<i>Ma vie mal dessinée</i>	2009	Futuropolis	AB	
Girard, Pascal	<i>Nicolas, Mécanique générale</i>	2016	Drawn & Quarterly	AB	
Girard, Philippe	<i>Petits mensonges</i>	2003	Mécanique Général	AF	
Glidden, Sarah	<i>How to Understand Israel in 60 Days or Less</i>	2010	Vertigo	DOC	
Glidden, Sarah	<i>Rolling Blackouts: Dispatches from Turkey, Syria, and Iraq</i>	2016	Drawn & Quarterly	DOC	
Goblet, Dominique	<i>Souvenir d'une journée parfaite</i>	2001	Fremok Editions	AB	
Goblet, Dominique	<i>Faire semblant c'est mentir</i>	2007	L'Association	AB	
Goblet, Dominique	<i>Les Hommes-Loups</i>	2010	Fremok Editions	AF	
Golo	<i>Mes mille et une nuits au Caire</i>	2009	Futuropolis	AF	
Gownley, Jimmy	<i>The Dumbest Idea Ever!</i>	2014	Graphix	AB	
Grandjean, Bernard	<i>Les Belles années</i>	2009	La boîte à bulles	AB	
Gregory, Danny	<i>Everyday Matters</i>	2003	Hachette Books	AB	
Green, Justin	<i>Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary</i>	1972	Last Gasp	FAB	
Green, Katie	<i>Lighter than My Shadow</i>	2013	Jonathan Cape	AB	
Gregory, Roberta	<i>Bitchy Bitch</i>	1991	Fantagraphics	FAB	
Griffith, Bill	<i>Invisible Ink: My Mother's Love Affair With A Famous Cartoonist</i>	2015	Fantagraphics	AB	
Guerse, Guillaume y Pichelin Marc	<i>C'est pas tous les jours fête</i>	2000	Les Requins Marteaux	AF	
Guerse, Guillaume y Pichelin Marc	<i>Les Losers sont des perdants</i>	2002	Audie	AF	
Guerse, Guillaume y Pichelin Marc	<i>Foutoir</i>	2011	Les Requins Marteaux	AF	
Guibert, Emmanuel	<i>The Photographer</i>	2003	First Second	DOC	
Guillevic, Joëlle	<i>Le journal de jo manix</i>	2009-2015	FLBLB	FAB	T.1 (mars 1994 - juillet 1995) (2009) T.2 (mai 1996 - mai 2001) (2015)
Guillon, Émilie	<i>Journal d'une bipolaire</i>	2010	La boîte à bulles	AB	

Gusti	<i>Cuaderno de Viaje, Ecuador</i>	2008	Kalandraka	DR	
Harbin, Dustin	<i>Diary Comics</i>	2015	Koyama	DR	
Hart, Tom	<i>Rosalie Lightning</i>	2016	St. Martin's Press	AB	
Hayden, Jennifer	<i>The Story of My Tits</i>	2015	Top Shelf	AB	
Head, Gleen	<i>Chicago</i>	2015	Fantagraphics	AB	
Hellman, Michel	<i>Mile End</i>	2011	Pow Pow	FAB	
Henne, William	<i>Les songes reliefs</i>	2009	La Cinquième Couche	AB	
Hermans, Anaële	<i>Les amandes vertes: lettres de Palestine</i>	2011	Warum	AB	
Hernandez, Gilbert	<i>Marble Season</i>	2013	Drawn & Quarterly	FAB	
Hommer, Sascha	<i>Quatre Yeux</i>	2013	Atrabile	AB	
Hornschemeier, Paul	<i>Mother, Come Home</i>	2004	Dark Horse	AB	
Hornschemeier, Paul	<i>The Three Paradoxes</i>	2007	Fantagraphics	AB	
Huchette, Antony	<i>Brooklyn Quesadillas</i>	2013	Conundrum Pr	FAB	
Hughes, David	<i>Walking the Dog</i>	2009	Jonathan Cape	AF	
Igort	<i>Mémoires du temps de l'URSS</i>	2010	Mondadori	DOC	
Iris	<i>Dans me rellignes</i>	2007	Mécanique Générale	AB	
Jensen, Thor	<i>Red Eye, Black Eye</i>	2007	Alternative Comics	AB	
Jis	<i>Diario I. Va de nuez</i>	2008	Sexto Piso	DR	
Jis y Trino	<i>Asuntos Moneros I: Cartas 1999-2009</i>	2009	Sexto Piso	AB	Correspondencia
Jis y Trino	<i>Asuntos Moneros II: Manual de golosinas</i>	2013	Sexto Piso	AB	Ensayo
Johanna	<i>Nos âmes sauvages</i>	2007	Futuropolis	AB	
Johnson, Cole	<i>Hush Hush</i>	2009	L'employé du Moi	FAB	
Josso, Olivier	<i>Au Travail</i>	2012	L'Association	AF	
Journoud, Nicolas	<i>Ex-patria</i>	2009	Six Pieds sous Terre	AB	
Jung-sik, Jun	<i>Couleur de peu: Miel</i>	2007	Soleil	AB	
Katin, Miriam	<i>We Are on Our Own</i>	2008	Drawn & Quarterly	AB	
Katin, Miriam	<i>Letting it go</i>	2013	Drawn & Quarterly	AB	

Kellerman, Martin	<i>Rocky</i>	2005-2008	Fantagraphics	FAB	Originalmente publicado en el diario sueco <i>Metro</i> desde 1998 Ediciones en inglés <i>Rocky, Vol. 1: The Big Payback</i> (2005) <i>Rocky, Vol. 2: Strictly Business</i> (2008)
Kelso, Megan	<i>The Squirrel Mother</i>	2006	Fantagraphics	FAB	
Khélif, Kamel	<i>Ce pays qui est le vôtre</i>	2003	FRMK	AF	
Kichka, Michel	<i>Deuxième génération</i>	2012	Dargaud	AB	
Kirk, Derek Kim	<i>Autres Histoires</i>	2005	Six Pieds sous Terre	AF	
Klacokar, Helena	<i>Passages en douce (récit d'exil)</i>	2000	Fréon	AF	
Knisley, Lucy	<i>French Milk</i>	2008	Simon & Schuste	AB	
Knisley, Lucy	<i>Relish: My Life in the Kitchen</i>	2013	First Second	AB	
Knisley, Lucy	<i>An Age of License</i>	2014	Fantagraphics	DR	
Knisley, Lucy	<i>Displacement</i>	2015	Fantagraphics	AB	
Knisley, Lucy	<i>Something New: Tales from a Makeshift Bride</i>	2016	First Second	AB	
Kochalka, James	<i>American Elf</i>	1998-2012	Webcómic	DR	Diferentes ediciones en Top Shelf
Kochalka, James y Brown, Jeffrey	<i>Conversation #2</i>	2005	Top Shelf	AB	Diálogos
Kochalka, James y Thompson, Craig	<i>Conversation #1</i>	2004	Top Shelf	AB	Diálogos
Kominsky Crumb, Aline	<i>Love That Bunch</i>	1990	Fantagraphics	FAB	
Kominsky Crumb, Aline	<i>Complete Dirty Laundry</i>	1993	Last Gasp	AB	
Kominsky Crumb, Aline	<i>Need More Love: A Graphic Memoir</i>	2007	MQ	AB	
Kominsky Crumb, Aline y Crum, Robert	<i>Self-Loathing Comics</i>	1998	Fantagraphics	AB	
Konture, Matt	<i>Krokrodile comix II</i>	1999	L'Association	AF	
Konture, Matt	<i>Cinq heure du Mattt</i>	2001	L'Association	AF	
Konture, Matt	<i>Les Contures</i>	2004	L'Association	AF	
Konture, Matt	<i>Krokrodile comix III</i>	2008	L'Association	AF	
Konture, Matt y Trondheim, Lewis	<i>Galopinot</i>	2002	L'Association	AF	

Konture, Matt y Trondheim, Lewis	<i>Auto-psy d'un mort vivant</i>	2003	L'Association	FAB	
Kubbert, Joe	<i>Fax from Sarajevo</i>	1996	Dark Horse	AB	
Kuper, Peter	<i>Comics Trips</i>	1992	NBM Publishing	DR	
Kuper, Peter	<i>Stripped</i>	1995	Fantagraphics	AF	
Kuper, Peter	<i>Stop Forgetting To Remember: The Autobiography of Walter Kurtz</i>	2007	Crown	AF	
Kuper, Peter	<i>Diario De Oaxaca : A Sketchbook Journal of Two Years in Mexico</i>	2009	PM Press	DR	
Kuper, Peter	<i>Drawn to New York: An Illustrated Chronicle of Three Decades in New York City</i>	2013	PM Press	DR	
Lambé, Eric	<i>Joue avec moi - Play with me</i>	2011	Fremok	FAB	
Lambil, Willy y Cauvin, Raoul	<i>Pauvre Lampil, de Willy Lambil et Raoul Cauvin, ou Le gang Mazda,</i>	1988	Dupuis	AF	T.1 (1977) T.2 (1978) T.3 (1980) T.4 (1984) T.5 (1990) T.6 (1992) T.7 (1995)
Larcenet, Manu	<i>Presque</i>	1998	Les Rêveurs	FAB	
Larcenet, Manu	<i>On fera avec</i>	2000	Les Rêveurs	AF	
Larcenet, Manu	<i>L'Artiste de la famille</i>	2001	Les Rêveurs	AB	
Larcenet, Manu	<i>Le combat ordinaire</i>	2003-2008	Dargaud	FAB	T.1 <i>Le Combat ordinaire</i> (2003) T.2 <i>Les quantités négligeables</i> (2004) T.3 <i>Ce qui est précieux</i> (2006) T.4 <i>Planter des clous</i> (2008)
Larcenet, Manu y Ferri, Pascal	<i>Le retour à la terre</i>	2002-2008	Dargaud	AF	T.1 <i>La vraie vie</i> (2002) T.2 <i>Les projets</i> (2003) T.3 <i>Le vaste monde</i> (2005) T.4 <i>Le déluge</i> (2006) T.5 <i>Les révolutions</i> (2008)
Lasko-Gross, Miss	<i>Escape from "Special"</i>	2006	Fantagraphics	FAB	
Lasko-Gross, Miss	<i>A Mess of Everything</i>	2009	Fantagraphics	FAB	
Lauren Weinstein, Lauren	<i>Girl Stories</i>	2006	Henry Holt and Co	AF	

Laurent Dandoy	<i>Hypoxie</i>	2008	L'employé du Moi	FAB	
Lay, Carol	<i>The Big Skinny</i>	2008	Villard	AB	
Le Roy, Maximilien	<i>Palestine, dans quel état?: Carnet de route en Cisjordanie occupée</i>	2013	La boîte à bulles	DOC	
Leavitt, Sarah	<i>Tangles: A Story About Alzheimer's, My Mother, and Me</i>	2010	Freehand Books	AB	
Lee Gulledge, Laura	<i>Page by Paige</i>	2011	Amulet Paperbacks	FAB	
Lemelman, Martin	<i>Mendel's Daughter</i>	2006	Free Press	AB	
Lepage, Catherine	<i>12 mois sans intérêt</i>	2008	Mécanique Générale	AB	
Lepage, Emmanuel	<i>Voyage aux îles de la Désolation</i>	2011	Futuropolis	DOC	
Lepage, Emmanuel	<i>La Lune est blanche</i>	2015	Futuropolis	DOC	
Lepage, Emmanuel	<i>Un printemps à Tchernobyl</i>	2012	Futuropolis	DOC	
Levallous; Stéphane	<i>La Résistance du sanglier</i>	2008	Futuropolis	AB	
Libens, David	<i>Recto verso #1 - De l'autre côté</i>	2003	L'employé du Moi	AB	
Libicki, Miriam	<i>Toward A Hot Jew</i>	2016	Fantagraphics	DOC	
Lietzen, Mika	<i>Mika Elégie</i>	2009	Actes Sud	AB	
Liniers	<i>Conejo de viaje</i>	2008	Random House	DR	
Liniers	<i>El Macanudazo</i>	2015	Reservoir Books	AF	Las tiras "Las verdaderas Aventuras de Liniers"
Long, Guillaume	<i>Long-Comme un poisson dans l'huile</i>	2002	Vertige Graphic	FAB	
Long, Guillaume	<i>Anatomie de l'éponge</i>	2006	Vertige Graphic	AF	
Long, Guillaume	<i>101 bonnes raisons de se réjouir de lire</i>	2009	La Joie de Lire	AF	
Long, Guillaume	<i>À boire et à manger</i>	2012-2015	Gillimard Jeunesse	DOC	T.1 À boire et à manger T.2 Les pieds dans le plat T.3 Du pain sur la planche
López Cruces, Joaquín	<i>Por el camino yo me entretengo</i>	2008	Edicions de Ponent	DR	
Lubie, Lou	<i>Goupil ou face</i>	2016	Warum	AB	
Luen Yang, Gene	<i>American Born Chinese</i>	2008	Square Fihs	FAB	
Lust, Ulli	<i>Today is the Last Day of the Rest of Your Life</i>	2013	Fantagraphics	AB	Alemania
Luz	<i>Catharsis</i>	2015	Futuropolis	AB	
Mack, Stan	<i>Janet and Me: An Illustrated Story of Love and Loss</i>	2004	Simon & Schuster	AV	

Mackintosh, Ross	<i>Seeds</i>	2011	Com.X	AF	
Madden, Matt	<i>99 Ways to Tell a Story</i>	2005	Chamberlain Bros	AF	
Maël / Morel, Oliver	<i>Revenants</i>	2013	Futuropolis	DOC	
Mahler	<i>L'Art selon Madame Goldgruber</i>	2005	L'association	AF	
Mai, Jane	<i>Sunday in the Park with Boys</i>	2012	Koyama Press	AF	
Mai, Jane	<i>See You Next Tuesday Paperback</i>	2015	Koyama Press	AF	
Malle, Mirion	<i>Commando culotte : Les dessous du genre et de la pop-culture</i>	2016	Ankama	AF	
Mandel	<i>Libre comme un poney sauvage</i>	2006	Delcourt	AB	
Marchetto, Marsia Acocella	<i>Cancer Vixen</i>	2006	Knof	AB	
MariNaomi	<i>Kiss & Tell Paperback</i>	2011	Harper Perennial	AB	
Martin, Pauline	<i>La Meilleure du Monde</i>	2001	Ego comme x	AB	
Matt, Joe	<i>The Poor Bastard</i>	1996	Drawn & Quarterly	AB	Recolección de los <i>comic books Peep Show</i> #1-6
Matt, Joe	<i>Fair Weather</i>	2002	Drawn & Quarterly	AB	Recolección de los <i>comic books Peep Show</i> #7-10
Matt, Joe	<i>Spent</i>	2007	Drawn & Quarterly	AB	Recolección de los <i>comic books Peep Show</i> #11-14
Matthey, Pascal	<i>Le verre de lait</i>	2004	L'employé du Moi	AB	
Matthey, Pascal	<i>Pascal Est enfoncé</i>	2007	L'employé du Moi	AB	
Maurisse, Catherine	<i>La Légèreté</i>	2016	Dargaud	AB	
Mawill, Markos	<i>We Can Still be Friends</i>	2003	Blank Slate	AF	
Mawill, Markos	<i>On peut toujours rester amis</i>	2005	Six Pieds sous Terre	AF	
Mawill, Markos	<i>The Band</i>	2008	Blank Slate	AF	
Menu, Jean-Christophe	<i>Livret de Phamille</i>	1995	L'Association	AB	
Menu, Jean-Christophe	<i>Livret de Phamille</i>	1995	L'Association	DR/A B	
Menu, Jean-Christophe	<i>Le Livre du Mont-Vérité</i>	2002	L'Association	AB	
Menu, Jean-Christophe	<i>Mini Mune Comix</i>	2003	L'Association	AF	
Menu, Jean-Christophe	<i>La Topographie interne du M.</i>	2007	Les Requins Marteaux	AF	
Menu, Jean-Christophe	<i>Métamune Comix</i>	2014	L'Apocalypse	AF	

Menu, Jean-Christophe	<i>Chroquettes</i>	2016	Fluide glacial	AB	
Menu, Jean-Christophe	<i>Mune Comix</i>	1993-1994	Cornelius	AF	T.1 (1993) T.2 (1993) T.3 (1994) T.4 (1994) T.5 (1994)
Méthé, Lucas	<i>Ça va aller</i>	2005	Ego comme x	AB	
Méthé, Lucas	<i>Mon mignon, laisse-moi te claquer les</i>	2008	L'Association	AF	
Méthé, Lucas	<i>L'apprenti</i>	2010	Ego comme x	AB	
Meurisse, Catherine	<i>La Légèreté</i>	2012	Dargauld	AB	
Minéry, Jean-Frédéric	<i>Journal d'un vieux papa</i>	2009	Ange	AF	
Moen, Erika	<i>Dar!</i>	2003-2009	Webcómic	AB	
Montesol	<i>Speak Low</i>	2013	Sinsentido	AB	
Morvandiau	<i>Memoires D'un commercial</i>	2003	Les Requins Marteaux	AF	
Morvandiau	<i>Les Affaires reprennent</i>	2010	Les Requins Marteaux	AF	
Motin, Margaux	<i>J'aurais adoré être ethnologue</i>	2009	Marabout	AB	
Motin, Margaux	<i>La Théorie de la contorsion</i>	2010	Marabout	AB	
Motin, Margaux	<i>La tectonique des plaques</i>	2013	Delcourt	AB	
Mussat, Xavier	<i>Sainte famille</i>	2002	Ego comme x	AB	
Myrick, Leland	<i>Missouri Biy</i>	2006	First Second Books	AB	
Neel, Julien	<i>Chaque Chose</i>	2006	Gallimard Jeunesse	FAB	
Neidhardt, Fred	<i>Pattes d'éph y col roulé</i>	2008	Delcourt	DOC	
Neidhardt, Fred	<i>La Peur du rouge</i>	2010	Delcourt	DOC	
Neud, Fabrice	<i>Journal : Février 1992 – septembre 1993</i>	1996	Ego comme x	DR	
Neud, Fabrice	<i>Journal: Septembre 1993 – décembre 1993</i>	1998	Ego comme x	DR	
Neud, Fabrice	<i>Journal: Décembre 1993 – août 1995</i>	1999	Ego comme x	DR	
Neud, Fabrice	<i>Les riches heures</i>	2002	Ego comme x	DR	
Neufeld, Josh	<i>A Few Perfect Hours and Other...</i>	2004	Alternative Comics	AB	
Neyestani, Mana	<i>Une métamorphose iranienne</i>	2012	Editions Ca et La/Arte	AB	

			Editions		
Nicoby	<i>Excursion coréenne</i>	2006	6 Pieds Sous Terre	DOC	
Nicoby	<i>Chronique Layette</i>	2006	Six Pieds sous Terre	DOC	
Nicoby	<i>Mes années bêtes et méchantes</i>	2010	Drugstore	DOC	
Nicoby	<i>À Ouessant, dans les choux</i>	2010	Six Pieds sous Terre	DOC	
Nicoby	<i>Nu</i>	2012	6 Pieds Sous Terre	DOC	
Nicoby	<i>Poète à Djibouti</i>	2014	Vida Cocagne	DOC	
Nicoby	<i>La révolution Pilote 1968-1972</i>	2015	Dargaud	DOC	
Nilsen, Anders	<i>Don't Go Where I Can't Follow H</i>	2006	Drawn & Quarterly	AB	
Nilsen, Anders	<i>Monologues for the Coming Plague</i>	2006	Fantagraphics	AB	
Nilsen, Anders	<i>The End</i>	2007	Fantagraphics	AB	
Noomin, Diane	<i>Glitz-2-Go</i>	2012	Fantagraphics	FAB	
Pacco	<i>Maé - Saison1 - Eds Marabout - mai 2009</i>	2009	Marabout	AF	
Pacco	<i>Une semaine sur deux; Tome 1 - Eds Fluide glacial - février 2012</i>	2012-2013	Fluide glacial	AF	T.1 (2012) T.2 (2013)
Pacheco, Laura	<i>Colmado Sánchez (Clara Soriano) y Señor Pacheco: agente secreto (Laura Pacheco y Señor Pacheco)</i>	2013	Caramba	AF	
Pahè	<i>La vie Pahè</i>	2006	Paquet	AB	
Pedrosa, Cyril	<i>Auto-bio</i>	2008-2009	Fluide Glacial	AF	T.1 (2008) T.2 (2009)
Peeters, Frederik	<i>Pilules bleues</i>	2001	Atrabile	AB	
Pekar, Harvey et. al	<i>American Splendor: The Life and Times of Harvey Peka</i>	1986	Doubleday	AB	Originalmente publicados en la serie <i>American Splendor</i> , vol. 1. (1976-1991)
Pekar, Harvey et. al	<i>More American Splendor</i>	1987	Doubleday	AB	Originalmente publicados en la serie <i>American Splendor</i> , vol. 1. (1976-1991)
Pekar, Harvey et. al	<i>The New American Splendor Anthology</i>	1991	Four Walls Eight Windows	AB	Originalmente publicados en la serie <i>American Splendor</i> , vol. 1. (1976-1991)
Pekar, Harvey et. al	<i>American Splendor: Our Movie Year</i>	2004	Ballantine Books	AB	
Pekar, Harvey et. al	<i>American Splendor: Another Day</i>	2007	Vertigo	AB	Originalmente publicados en la serie <i>American Splendor</i> , vol. 2. (1993-2008)
Pekar, Harvey y Buhle, Paul	<i>Yiddishkeit: Jewish Vernacular and the New Land,</i>	2011	Harry N. Abrams	DOC	
Pekar, Harvey y Collier, David	<i>American Splendor: Unsung Hero</i>	2003	Dark Horse Comics	DOC	

Pekar, Harvey y Crumb, Robert	<i>American Splendor Presents: Bob y Harv's Comics,</i>	1996	Four Walls Eight Windows	AB	Originalmente publicados en la serie <i>American Splendor</i> , vol. 1. (1976-1991)
Pekar, Harvey y Haspiel, Dean	<i>The Quitter</i>	2005	Vertigo	AB	
Pekar, Harvey y Remnant, Joseph	<i>Cleveland</i>	2012	Top Shelf	AB	
Pekar, Harvey y Waldman, JT.	<i>Not the Israel My Parents Promised Me</i>	2012	Hill & Wang	AB	
Pekar, Harvey; Brabner, Joyce y Stack Frank	<i>Our Cancer Year</i>	1994	Four Walls Eight Windows	AB	
Penfold, Rosalind	<i>Dragonslippers: This Is What an Abusive Relationship Looks Like</i>	2006	Grove Press	AB	
Pérez-Ruibal, Jorge	<i>Y se me presentó en forma de bestia</i>	2008	Ediciones Contracultura	AF	
Pestemer, Felix	<i>La Poussière des aïeux</i>	2012	Actes Sud Editions	FAB	
Petersen, Wiebke	<i>Ma vie de poulpe</i>	2009	Jarjille	AF	
Picault, Aude	<i>Moi Je</i>	2005	Editions Warum	AB	
Picault, Aude	<i>Papa</i>	2006	L'Association	AB	
Picault, Aude	<i>Moi Je et caetera</i>	2007	Editions Warum	AB	
Picault, Aude	<i>Transat</i>	2009	Delcourt	FAB	
Picault, Aude	<i>Parenthèse Patagone</i>	2015	Dargauld	DR	
Pierre, Henri y Louis Alloing	<i>Dans la secte</i>	2005	La Boite a Bules	AB	
Plee, Leslie	<i>Anarchie et Biactol</i>	2014	Delcourt	AF	
Plée, Leslie	<i>Moi vivant, vous n'aurez jamais de pauses ou comment j'ai cru devenir libraire</i>	2009	Jean Claude Gawsewitch	AF	
Plée, Leslie	<i>Journal d'une angoissée de la vie</i>	2011	Jean Claude Gawsewitch	AF	
Plée, Leslie	<i>Points noirs et sac à dos</i>	2013	Fluide-G	AF	
Plée, Leslie	<i>Éloge de la névrose en 10 syndromes</i>	2015	Delcourt	AF	
Pond, Mimi	<i>Over Easy</i>	2014	Drawn & Quarterly	AB	
Porcellino, John	<i>Perfect Example</i>	2005	Drawn & Quarterly	AB	
Porcellino, John	<i>King-Cat Classix</i>	2007	Drawn & Quarterly	AB	
Porcellino, John	<i>Map of My Heart</i>	2009	Drawn & Quarterly	AB	
Porcellino, John	<i>The Next Day: A Graphic Novella</i>	2011	Pop Sandbox	DOC	
Porcellino, John	<i>The Hospital Suite</i>	2014	Drawn & Quarterly	AB	

Potts, Phoebe	<i>Good Eggs: A Memoir</i>	2010	Harper	AB	
Power Paola	<i>Virus Tropical</i>	2010	La Silueta	AF	
Power Paola	<i>La Comida está podrida en casa de Soledad</i>	2011	Burlesquita	AF	
Power Paola	<i>Diarios</i>	2013	Jellyfish	DR	
Power Paola	<i>qp (Éramos Nosotros)</i>	2014	Ril Ediciones	AB	
Pralong, Isabelle	<i>Ficus</i>	2002	Atrabile	AB	
Pralong, Isabelle	<i>Oui mais il ne bat que pour vous</i>	2011	L'Association	AB	
Prince, Liz	<i>Delayed Replay</i>	2008	Top Shelf	AB	
Prince, Liz	<i>Alone Forever</i>	2014	Top Shelf	AB	
Prince, Liz	<i>Tom Boy</i>	2015	Zest Books	AB	
Quere	<i>Un air de Paradis</i>	2007	Des Ronds dans L'O	AB	
Quere	<i>Mon copain Anne</i>	2009	Des Ronds dans L'O	AB	
Quintero Weaver, Lila	<i>Darkroom: A Memoir in Black and White-Lila Quintero Weaver</i>	2012	University Alabama Press	AB	
Rabadan, Andres	<i>Las dos vidas</i>	2009	Norma Editorial	AF	
Rabagliati, Michel	<i>Paul à la campagne</i>	1999	La Pastèque	FAB	
Rabagliati, Michel	<i>Paul a un travail d'été</i>	2002	La Pastèque	FAB	
Rabagliati, Michel	<i>Paul en appartement</i>	2004	La Pastèque	FAB	
Rabagliati, Michel	<i>Paul dans le métro</i>	2005	La Pastèque	FAB	
Rabagliati, Michel	<i>Paul à la pêche</i>	2006	La Pastèque	FAB	
Rabagliati, Michel	<i>Paul à Québec</i>	2009	La Pastèque	FAB	
Rabagliati, Michel	<i>Paul au parc</i>	2011	La Pastèque	FAB	
Rabagliati, Michel	<i>Paul dans le Nord</i>	2015	La Pastèque	FAB	
Rabo, Álvarez	<i>Historias Rabera</i>	1993	Ezten Kultur Taldea	AF	
Rabo, Álvarez	<i>A las mujeres no les gusta follar</i>	1997	Ezten Kultur Taldea	AF	
Rall, Ted	<i>To Afghanistan and back</i>	2002	NBM Publishing	DOC	
Rall, Ted	<i>To Aftganistan and Back</i>	2002	NBM	DOC	
Rall, Ted	<i>Passage afghan</i>	2004	La Boite a Bules	DOC	

Rancourt, Sylvie	<i>Melody</i>	2013	Ego comme x	AB	Publicada orginalmente en 1985 en 7 comic books autoeditados.
Regnaud, Jean y Bravo, Émile	<i>Ma maman est en Amérique, elle a rencontré Buffalo Bill</i>	2007	Gallimard	AF	
Revel, Sandrine	<i>Le 11e jour</i>	2002	Delcourt	AB	
Rher, Henrik	<i>Mardi 11 septembre</i>	2003	Vents d'Ouest	AB	
Ricard, Bruno y Christophe Gauthier	<i>Clichés Beyrouth 1990</i>	2004	Les humanoïdes associés	DOC	
Richardson, Justin	<i>Everything You Never Wanted To Know About Crohns Disease</i>	2003	Harmony	AB	
Rius	<i>Rius para prinicpiantes</i>	1991	Grijalbo	AF	
Rivière, Thiphahine	<i>Carnets de thèse</i>	2015	Seuil	AB	
Roca, Paco	<i>Memorias de un hombre en Pijama</i>	2011	Astiberri	AF	
Roca, Paco	<i>Memorias de un hombre en pijama</i>	2011	Astiberri	AB	
Roca, Paco	<i>Surcos del azar</i>	2013	Astiberri	DOC	
Roca, Paco	<i>Diario estival de un hombre en pijama</i>	2013	Astiberri	AB	
Roca, Tom	<i>Mi puta vida</i>	2015	Astiberri	AB	
Rodríguez, Ramón y Bueno, Cristina	<i>Ausencias</i>	2008	Astiberri	AB	
Rodriguez, Spain	<i>My True Story</i>	1995	Fantagraphics	AB	
Rojzman	<i>La Réconciliation</i>	2007	Jean-Claude Lattès	AB	
Romeu, Carlos	<i>Ahora que aún me acuerdo de todo (o casi...)</i>	2015	Astiberri	AB	
Ryelandt, Gaspard	<i>Écllosion</i>	2012	L'employé du Moi	AF	
Sacco, Joe	<i>War Junkie</i>	1995	Fantagraphics	DOC	
Sacco, Joe	<i>Safe Area Gorazde: The War in Eastern Bosnia 1992–1995</i>	2000	Fantagraphics	DOC	
Sacco, Joe	<i>Palestine</i>	2001	Fantagraphics	DOC	
Sacco, Joe	<i>The Fixer: A Story from Sarajevo</i>	2003	Drawn & Quarterly	DOC	
Sacco, Joe	<i>Notes from a Defeatist.</i>	2003	Fantagraphics	DOC	
Sacco, Joe	<i>War's End: Profiles from Bosnia 1995–96.</i>	2005	Drawn & Quarterly	DOC	
Sacco, Joe	<i>But I Like It.</i>	2006	Fantagraphics	DOC	

Sacco, Joe	<i>Footnotes in Gaza</i>	2009	Metropolitan Books	DOC	
Sacco, Joe	<i>Journalism</i>	2012	Metropolitan Books	DOC	
Sáez, Juanjo	<i>El Arte, conversaciones imaginarias con mi madre</i>	2006	Reservoir Books	AF	
Sáez, Juanjo	<i>Yo, otro libro egocéntrico</i>	2010	Reservoir Books	AF	
Sáez, Juanjo	<i>Crisis (de ansiedad)</i>	2013	Reservoir Books	DOC	
Sandell, Laurie	<i>The Impostor's Daughter</i>	2009	Back Bay Books	AB	
Sanz, Arnau	<i>Tito integral</i>	2016	Ais	FAB	Originalmente publicado en diversos fanzines
Sapin, Mathieu	<i>Feuille de chou tome</i>	2010	Delcourt	DOC	T.1 <i>Feuille de chou (journal d'un tournage)</i> (2010) T.2 <i>Feuille de chou (journal d'un après-tournage)</i> (2010)
Sapin, Mathieu	<i>Journal d'un journal</i>	2011	Delcourt	DOC	
Sapin, Mathieu	<i>Campagne présidentielle ; 200 jours dans les pas de François Hollande</i>	2012	Dargaud	DOC	
Sapin, Mathieu	<i>Le Château - Une année dans les coulisses de l'Élysée</i>	2015	Dargaud	DOC	
Sapin, Mathieu	<i>Gérard, cinq années dans les pattes de Depardieu</i>	2017	Dargaud	DOC	
Sapin, Mathieu	<i>Le journal de la jungle</i>		L'association	AF	
Sarabia, Aitor	<i>Nada más importa</i>	2013	Norma Editorial	AB	
Satrapi, Marje	<i>Persepolis</i>	2004	L'Association	AB	
Sattouf, Riad	<i>No sex in New York</i>	2004	Dargaud	AB	
Sattouf, Riad	<i>Ma Circoncision</i>	2004	Bréal Jeunesse	AB	
Sattouf, Riad	<i>Retour au collège</i>	2005	L'Association	DOC	
Sattouf, Riad	<i>La Vie secrète des jeunes</i>	2007-2012	L'Association	DOC	<i>La Vie secrète des jeunes, vol. 1</i> (2007) <i>La Vie secrète des jeunes, vol. 2</i> (2010) <i>La Vie secrète des jeunes, vol. 3</i> (2012)
Sattouf, Riad	<i>L'Arabe du future</i>	2014-2016	Allary	AB	T.1 (1978-1984) (2014) T.2 (1984-1985) (2015) T.3 (1985-1987) (2016)
Sattouf, Riad	<i>Les Cahiers d'Esther</i>	2015-	Allary	AB	
Scarnera, Pietro	<i>Journal d'un adieu</i>	2012	Editions Ca et Là	AB	
Schrag, Ariel	<i>Awkward and definition</i>	2008	Touchstone	AB	

Schrag, Ariel	<i>Likewise</i>	2009	Touchstone	AB	
Schreder, Etienne	<i>Amères saisons</i>	2008	Casterman	AB	
Sebas, Martín	<i>Yo lo vi primero</i>	2013	La Cúpula	AF	
Seda, Dori	<i>Dori Strories</i>	2015	Last Gasp	AF	
Seguí, Bartolomé / Beltrán, Gabi	<i>Historias del barrio: Caminos</i>		Astiberri	AB	
Seth	<i>It's a Good Life, If You Don't Weaken, Seattle</i>	1996	Fantagraphics	AF	
Sfar, Joann	<i>Les Carnets de Joann Sfar</i>	2002	L'Association Delcourt Marabout	ABDR DOC	<p>en L'Association T.1 <i>Harmonica</i> (2002) T.2 <i>Ukulélé</i> (2003) T.3 <i>Parapluie</i> (2003) T.4 <i>Piano</i> (2003) T.5 <i>Caravan</i> (2005)</p> <p>en Delcourt T.6 <i>Greffier</i> (2007) T.7 <i>Missionnaire</i> (2007) T.8 <i>Maharajah</i> (2007) T.9 <i>Croisette</i> (2008) T.10 <i>Si Dieu existe</i> (2015) T.11 <i>Je t'aime ma chatte</i> (2015)</p> <p>en Marabout T.12 <i>Si j'étais une femme je m'épouserai</i> (2016)</p>
Shunga, Aaron	<i>Vacuum Horror</i>	2011	MMMNNRRRG	AF	
Sió	<i>Mis Miedos</i>	1970	Drácula	FAB	
Sis, Peter	<i>El muro</i>	2009	Norma Editorial	AB	
Small, David	<i>Stiches</i>	2009	W W & Norton Co.	AB	
Snakepit, Ben	<i>Snakepit</i>	2007	Microcosm Pub	AB	
Solís, Fermín	<i>Los Días Más Largos</i>	2003	Astiberri Ediciones	FAB	
Solís, Fermín	<i>El año que vimos nevar</i>	2005	Astiberri Ediciones	FAB	

Sowa, Marzena y Savoia, Sylvain	<i>Marzi</i>	2005-2011	Dupuis	FAB	T.1 <i>Petite Carpe</i> (2005) T.2 <i>Sur la terre comme au ciel</i> (2006) T.3 <i>Rezystor</i> , (2007) T.4 <i>Le Bruit des villes</i> (2008) T.5 <i>Pas de liberté sans solidarité</i> (2009) T.6 <i>Tout va mieux...</i> (2011)
Spiegelman, Art	<i>Maus</i>	1991	Pantheon	DOC	
Spiegelman, Art	<i>In the Shadow of no towers</i>	2004	Pantheon	AF	
Spiegelman, Art	<i>Breakdowns: Portrait of the Artist as a Young %@y*!</i>	2008	Pantheon	AF	
Squarzoni, A585	<i>Zapata, en temps de guerre</i>	2003	Les Requins Marteaux	DOC	
Squarzoni, Philippe	<i>Garduno, en temps de paix</i>	2002	Les Requins Marteaux	DOC	
Squarzoni, Philippe	<i>Torture blanche</i>	2004	Les Requins Marteaux	DOC	
Stassen, Jean-Philippe	<i>Pawa: Chroniques des monts de la lune</i>	2002	Delcourt	DOC	
Stein, Leslie	<i>Eye of the Majestic Creature</i>	2011-2013	Fantagraphics	FAB	T.1 (2011) T.2 (2013)
Streeten, Nicola	<i>Billy, me y you</i>	2011	Myriad	AB	
Summer, A. K.	<i>Pregnant Butch</i>	2014	Soft Skull Press	AF	
Super, Didier	<i>La Vraie Vie de Didier Super</i>	2010	Delcourt	AF	
Sury, Caroline	<i>Bébé</i>	2006	L'Association	AB	
Sury, Caroline	<i>Cou tordu</i>	2010	L'Association	AB	
Talbot, Bryan y Talbot, Mary	<i>Mary Dotter of Her Father's Eyes</i>	2012	Jonathan Cape	AB	
Tamada y Rash	<i>Chronique du proche étranger; en Tchechénie</i>	2007	Vertige Graphic	DOC	
Tardi, Rene	<i>Moi René Tardi, prisonnier de guerre au Stalag IIB</i>	2012	Casterman	AB	
Tardi, Rene	<i>Moi, René Tardi, prisonnier au Stalag II-B, tome 2 : Mon retour en France,</i>	2014	Casterman	AB	
Tarrin, Fabrice	<i>Charlotte Gainsbourg, mon amour</i>	2010	Delcourt	AF	
Tarrin, Fabrice	<i>Maki</i>	2010	Dupuis	AF	
Tarrin, Fabrice	<i>Le parcours d'un puceau, Vents d'Ouest,</i>	2012	Vents d'Ouest	AF	
Tarrin, Fabrice	<i>Sexe, amour et déconfitur</i>	2012	Marabout	AF	
Telgeimer, Raina	<i>Smile</i>	2010	Scholastic	AB	
Telgeimer, Raina	<i>Sisters</i>	2014	Graphix	AB	

Terrier, Raphael	<i>Raphael-46XY (2008)</i>	2008	Boite a Bulles	AF	
Teulé	<i>Gens de France et d'ailleurs</i>	2005	Ego comme x	DOC	
Thisou	<i>Notre Pere</i>	2016	Frmk	AF	
Thompson, Craig	<i>Blankets</i>	2000	Top Shelf	AB	
Thompson, Craig	<i>Carnet De Voyage</i>	2004	Top Shelf	DR	
Thrash, Maggie	<i>Honor Girl</i>	2015	Candlewick	AB	
Tirabosco, Tom	<i>Wonderland</i>	2015	Atrabile	AF	
Tofolo, Davide	<i>Graphic Novel is Dead</i>	2014	Rizzoli Lizard	AF	
Tolosa, Xabi	<i>Esto se ha hecho mil veces</i>	2013	¡Caramba!	AF	
Toulmé, Fabien	<i>Ce n'est pas toi que j'attendais</i>	2014	Delcourt	AB	
Tran, GB	<i>Vietnamica: A Family's Journey</i>	2011	Villard	AB	
Tristram, Matilda	<i>Probably Nothing: A Diary of Not-Your-Average Nine Months</i>	2014	Penguin	DR	
Trondheim, Lewis	<i>Approximativement</i>	1995	Cornelius	AB	
Trondheim, Lewis	<i>Désœuvré</i>	2005	L'Association	AB	Ensayo
Trondheim, Lewis	<i>Visite Express</i>	2015	L'Association	AF	
Trondheim, Lewis	<i>Les 24h de la bd</i>	2016	L'Association	AF	
Trondheim, Lewis	<i>Monstrueux</i>	1999-2001	Delcourt	AF	T.1 <i>Monstrueux Bazar</i> (1999) T.2 <i>Monstrueux Noël</i> (1999) T.3 <i>Monstrueux Dindon</i> (2000) T.4 <i>Monstrueux Dinsaure</i> (2001)
Trondheim, Lewis	<i>Carnet de Bord</i>	2002-2004	L'Association	DR	T.1 <i>1-10 décembre 2002</i> (2002) T.2 <i>22-28 janvier 2002 / 17-27 février 2002</i> (2002) T.3 <i>10-19 avril 2002 / 11 juin - 12 juillet 2002</i> (2002) T.4 <i>2002-2003</i> (2004)

Trondheim, Lewis	<i>Petits Riens</i>	2006-2015	Delcourt	DR	T.1 <i>La Malédiction du parapluie</i> (2006) T.2 <i>Le Syndrome du prisonnier</i> (20007) T.3 <i>Le Bonheur inquiet</i> , (2008) T.4 <i>Mon Ombre Au Loin</i> (2009) T.5 <i>Le Robinet Musical</i> (2011) T.6 <i>Deux ou trois mois d'éternité</i> (2013) T.7 <i>Un arbre en furie</i> (2015)
Trondheim, Lewis y Findakly, Brigitte	<i>Coquelicots d'Irak</i>	2016	L'Association	AB	
Trondheim, Lewis y García, Sergio	<i>Bande dessinée, apprendre et comprendre</i>	2006	Delcourt	AB	Ensayo
Troub's	<i>Manao Sary</i>	2001	Alain Beulet	DR	
Troub's	<i>La Baouille</i>	2002	Rackham	DOC	
Troub's	<i>Walkatju</i>	2003	Alain Beulet	DR	
Troub's	<i>Penser Parallèle</i>	2005	Rackham	DOC	
Troub's	<i>Troub's en Chine</i>	2006	Alain Beulet	DR	
Troub's	<i>J'veux pas oublier mon chat</i>	2007	MaxMilo	AF	
Troub's	<i>Le Paradis..en quelque sorte</i>	2009	Futuropolis	DOC	
Troub's	<i>Va'a - Une saison aux Tuamotu</i>	2014	Futuropolis	DOC	
Tyler, Carol	<i>Late Bloomer</i>	2005	Fantagraphics	AB	
Tylor, Carlor	<i>You'll Never Know Book Two</i>	2010	Fantagraphics	AB	
Tylor, Carlor	<i>Soldier Heart</i>	2015	Fantagraphics	AB	
Una	<i>Una entre muchas</i>	2016	Astiberri	AB	
Uve, Sandra	<i>Los Juncos</i>	2006	Astiberri	AB	
Valentino, Jim	<i>Vignettes</i>	1995	Image	AB	
Valentino, Jim	<i>Touch of silver</i>	1997-1998	Image	FAB	6 comic books
Vanistendael, Judith	<i>Dance by the Light of the Moon</i>	2010	Selfmade Hero	FAB	
Vanoli, Vincent	<i>Sentiers battus et Pour une poignée de polent</i>	2002	Ego comme x	AB	
Vanoli, Vincent	<i>Pour une poignée de polenta</i>	2004	Ego comme x	AB	
Vanoli, Vincent	<i>D'un île à l'autre</i>	2011	L'Association	DR	
Varios	<i>L'Association en Egypte</i>	1998	L'Association	DOC	

Varios	<i>Streetwise</i>	2000	TwoMorrows Publishing	AB / AF	
Varios	<i>L'Association au Mexique</i>	2000	L'Association	DOC	
Varios	<i>L'Association en Inde</i>	2006	L'Association	DOC	
Varios	<i>Gaza, Décembre 2008 - Janvier 2009</i>	2009	La boîte à bulles	AB/D OC	
Varios	<i>La Fabrique de Fanzines (par ses ouvriers même)</i>	2011	Atrabile	AB	Rabin, Al; Ibn; Baladi; Künding, Andréa; Levasseur, y Yves y Novello, Benjamin
Varios	<i>L'atelier mastodonte</i>	2011-2016	Dupuis	AF/A B	4 tomos con historias de: Alfred, Bianco, Domecq, Feroumont, Jouselin, Jouvray, Keramidas, Neel, Nob, Obion, Pedrosa, Tébo, Trondheim y Yoann. T1 (2013) T2 (2014) T3 (2015) T4 (2016)
Varios	<i>Grands reporters</i>			DOC	
Varios	<i>Viñetas de vida</i>			DOC	
Varios / Cook, Jon B. (ed.)	<i>Tranches Napolitaines</i>	2010	Dargaud	DR	
Varios / Schutz, Diana (ed.)	<i>Autobiographix</i>	2003	Darkhorse	AB / AF	
Vázquez	<i>Gente peligrosa</i>	1993	Glénat	AF	
Vázquez	<i>Más Gente peligrosa</i>	1994	Glénat	AF	
Vázquez	<i>By Vázquez</i>	1995	Glénat	AF	
Vázquez	<i>Las inefables aventuras de Vázquez, agente del fisco, Barcelona:</i>	1997	Glénat	AF	
Vázquez	<i>Lo peor de Vázquez</i>	2010	Glénat	AF	
Vidberg, Martin	<i>J.O. 2012</i>	2006	Danger Public	AF	
Vidberg, Martin	<i>Le Journal d'un remplaçant</i>	2007	Delcourt	AF	
Villiers, Karlien de	<i>Mi madre era una mujer hermosa</i>	2007	Glénat	AB	
Ware, Chris	<i>The Acme Novelty Date Book: Sketches and Diary Pages in Facsimile I 1986-1995</i>	2003	Drawn & Quarterly	DR	
Ware, Chris	<i>The Acme Novelty Date Book: Sketches and Diary</i>	2007	Drawn & Quarterly	DR	

	<i>Pages in Facsimile II 1995-2002</i>				
Ware, Chris	<i>he Acme Novelty Date Book: Sketches and Diary Pages in Facsimile</i>	2013	Drawn & Quarterly	DR	
Wazem, Pierre	<i>Livre vert Vietnam</i>	1997	Papiers Gras	DR	
Wazem, Pierre	<i>Promenades</i>	2001	Atrabile	AB	
Wazem, Pierre	<i>Presque Sarajevo</i>	2002	Atrabile	AB	
Wazem, Pierre	<i>Mars aller-retour</i>	2012	Atrabile	AB	
Wazem, Pierre	<i>Chère Louise</i>	2013	Atrabile	AB	Cartas
Weinstein Lauren	<i>Girl Stories</i>	2006	Henry Holt and Co.	AB	
Wertz, Julia	<i>I Saw You...: Comics Inspired by Real-Life Missed Connections</i>	2009	Three Rivers Press	AB	
Wertz, Julia	<i>Drinking at the Movies</i>	2010	Random House	AB	
Wertz, Julia	<i>Whiskey and New York</i>	2011	Altercomics	AB	
Wertz, Julia	<i>The Infinite Wait and Other Stories</i>	2012	Koyama	AB	
Wertz, Julia	<i>Museum of Mistakes: The Fart Party Collection</i>	2014	Atomic Book	DR	Origilamente publicado como webcomic
Wertz, Julia	<i>The Fart Party</i>	2007-2009	Atomic Book	DR	Origilamente publicado como webcomic <i>The Fart Party</i> , v1 (2007) <i>The Fart Party</i> , v2 (2009)
Wild, Nicolas	<i>Kabul Disco</i>	2007-2008	La Boîte à bulles	DOC	T.1 <i>Comment je ne me suis pas fait kidnapper en Afghanistan</i> (2007) T.2 <i>Comment je ne suis pas devenu opiomane en Afghanistan</i> (2008)
Winick, Judd	<i>Pedro and Me: Friendship, Loss, and What I Learned</i>	2000	Square Fish	AB	
Wooldring, Jim	<i>The Book of Jim</i>	1993	Fantagraphics	AF	
Yamaji, Ebine	<i>Sweet Lovin' Baby</i>	2004	Kazé	FAB	
Yeong Jin, Oh	<i>Mission Pyongyang</i>	2011	FLBLB	AF	
Young, Ethan	<i>Tails</i>	2012	Hermes Press	AF	
Zad	<i>L'agneau qui ne voulait pas etre un mouton</i>	2008	Syros Jeunesse	FAB	
Zapico, Alfonso	<i>La ruta de joyce</i>	2012	Astiberri	DR	
Zep	<i>Découpé en tranches</i>	2006	Seuil	AF	

Zerocalcare	<i>Kobane Calling</i>	2016	Camburakis	DOC	
Zviane	<i>La plus jolie fin du monde</i>	2008	Mécanique Générale	FAB	
Zviane	<i>Le quart de millimètre</i>	2009	grafigne.com	AF	
Zviane	<i>Le bestiaire des fruits</i>	2014	La Pastèque	AF	

Agradecimientos

Antes que nada, quiero agradecer a Ana Casas por todo el incansable apoyo académico, personal y temporal. Su enorme paciencia, amabilidad, correcciones y palabras fueron indispensables para la culminación de esta tesis. He aprendido mucho más de lo que cuatrocientas páginas de monitos pueden contener.

A mi madre y a mi padre por apoyarme a pesar de todo. A mi hermana, por confiar ciegamente en mí y por ayudarme siempre sin preguntar (aunque debería haberlo hecho en muchas ocasiones).

A David Roas por todo el apoyo académico, personal y por abrir un poco de lo fantástico a las narraciones del yo. De igual manera mi enorme gratitud al GEF y, en especial, a Teresa López y Ada Cruz.

Quiero agradecer especialmente a Adrián, Andrea, Ferrán, Israel, Saúl, Silvia y Oscar porque han sido más que amigas en Catalunya.

A las colegas y hermanas a la distancia de Cercanías y a las de allende los mares y las montañas –ustedes saben quiénes son para que nombrarlos y arriesgarme a dejar a alguien de lado–. A todas ustedes gracias por las horas de barra, cantinas, bodegas, museos, conciertos, discusiones y comida. Amor y poesía.

Quiero agradecer también a todas esas desconocidas que pasaron horas escaneado y liberado libros y artículos en la red, a aaaaaaarg.com, sci-hub y todos los otros sitios que permiten que la investigación y la cultura no sean un privilegio.

Por último, desde lo más profundo de las viñetas, dedico esta tesis a la memoria de mis abuelas a los que les hubiera encantado ver como por fin terminé algo. Será para la otra.

Salud, mezcal, cómics.