



**MÁSTER UNIVERSITARIO
GÉNERO Y DIVERSIDAD**

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

TRABAJO FIN DE MÁSTER

Crear y reivindicar
identidades lesbianas en el
cómic: *queer theory* y
subversión literaria en
Alison Bechdel.

TESIS DE MÁSTER

Carla Suárez Vega

Directora:
Luz Mar González Arias

Oviedo, julio de 2013

AUTORIZACIÓN PARA CONSULTA DE TESIS DE
MÁSTER/PROYECTO DE INVESTIGACIÓN PROFESIONAL CON
FINES DE INVESTIGACIÓN

Dña. Carla Suárez Vega, como autora de la Tesis de Máster titulada *Crear y reivindicar identidades lesbianas en el cómic: queer theory y subversión literaria en Alison Bechdel*, por medio de este documento expresa su autorización para que dicha obra sea utilizada con carácter no lucrativo y con fines exclusivos de investigación. Deberán respetarse, en todo caso, los derechos que le asisten, establecidos en el Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual y en particular, conforme a su artículo 14.3º, el de que sea siempre reconocida su condición de autora/autor del trabajo, con inclusión del nombre y la referencia completa de la fuente, cuando se proceda a la reproducción directa o indirecta del contenido o de las ideas que aparecen en él.

Lo que declara a los efectos oportunos.

En Oviedo, a 17 de Julio de 2013

Fdo.: Carla Suárez Vega

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
Capítulo 1. CÓMICS, NOVELAS GRÁFICAS Y LITERATURA. LA PROBLEMÁTICA DE DEFINIR EL ARTE NARRATIVO	
1.1 Orígenes del cómic y de su teoría: Will Eisner y el arte secuencial	6
1.2 Literatura y arte: la unión de la palabra y la imagen. Características formales del cómic	7
1.3 La evolución y ampliación del cómic: cambio de público y de temáticas	10
1.4 La novela gráfica y la lucha por la incursión dentro de la academia	12
1.5 Autobiografía	13
Capítulo 2. REIVINDICACION DE IDENTIDADES NO NORMATIVAS	
2.1 La identidad: función y construcción	16
2.2 Teoría queer y performatividad	18
2.3 El papel del género en las sexualidades	20
2.4 La invisibilidad lésbica. Ausencia de representaciones	23
Capítulo 3. ALISON BECHDEL	
3.1 <i>Dykes to Watch Out For</i> : 25 años de reivindicación feminista y visibilidad lésbica	28
3.2 <i>Fun Home</i> : la novela gráfica como <i>alta cultura</i>	32
3.2.1 Intertextualidad	33
3.2.2 Recursos visuales	41
3.2.3 Conexión familiar e identidad queer	46
CONCLUSIONES	55
BIBLIOGRAFÍA	56

INTRODUCCIÓN

En los últimos veinte años la novela gráfica se ha ido desmarcando del cómic tradicional y ha adquirido una relevancia propia dentro del mercado literario. Tanto los formatos como las temáticas han cambiado progresivamente y se puede ver cómo hoy en día son mucho más variados. Todo ello ha contribuido a que se abra un hueco dentro de las librerías no sólo especializadas en cómics, sino de cualquier índole. Debido a este reciente éxito se ha planteado el dilema de si son o no realmente obras de calidad y han sido muchos los académicos y las académicas que se han preguntado si este género merece un espacio dentro de los estudios literarios.

Fun Home, escrita por Alison Bechdel en 2006, es uno de los más claros ejemplos del nivel al que han llegado las novelas gráficas. Se puede considerar esta novela como una “obra maestra” de la narrativa gráfica por su forma de desarrollar la historia a través de la palabra y de los recursos visuales. A su vez, esta obra está plagada de referencias a los grandes clásicos y, tal como veremos, estructura sus capítulos alrededor de autores y obras consideradas como canónicas. Algunos ejemplos de esta intertextualidad pueden ser Oscar Wilde, James Joyce, F. Scott Fitzgerald, Albert Camus o Marcel Proust. El hecho de que todos estos autores sean varones refleja la forma en la que el mundo literario ha valorado sólo las obras de escritores, dejándose la literatura escrita por mujeres en un segundo plano, marginada y considerada como inferior. Las obras entorno a las que gira *Fun Home* son aquellas que han tenido más influencia en la vida de Bruce Bechdel, personaje principal de la novela y padre de Alison. A través de estos dos personajes y su pasión por la literatura, la novela de Bechdel consigue cuestionar las bases de lo que se considera como canónico y merecedor de reconocimiento. Mientras que Bruce, profesor de literatura en el instituto local, acepta el canon literario y lo valida, su hija Alison lo desafía y lo compara con otras obras consideradas como inferiores, como pueden ser la literatura de carácter feminista o de temática lésbica. Entre las lecturas de la joven se pueden ver autoras como Anaïs Nin, Adrienne Rich, Olga Broumas o Colette. Toda esta intertextualidad consigue no sólo comparar las obras consideradas como cumbre frente a aquellas que gozan de un estatus inferior, sino también llamar la atención sobre la novela gráfica como género capaz de situarse en la misma esfera que todos estos trabajos. Consigue

con la intertextualidad comparar su propio trabajo con el de los grandes autores y con las autoras menos reconocidas y desafiar así los prejuicios dentro de la literatura.

Además de cuestionar las categorías literarias, la obra de Bechdel también desafía mediante sus personajes las estructuras sociales, especialmente en lo referente a la sexualidad y al género. Ambos personajes, tanto Alison como su padre Bruce, se cuestionan su género y su identidad sexual a lo largo de la novela. Bruce, a través de la lectura de las obras de esos autores clásicos antes citados busca evadirse de una realidad que no le satisface, ya que se siente atrapado en su matrimonio y en su vida familiar. Por su parte Alison, además de las lecturas canónicas que comparte con su padre, recurre a otras que se consideran socialmente minusvaloradas por sus contenidos, como es el caso de las autoras anteriores. Estas lecturas son utilizadas por Alison para construir y reafirmar su sexualidad y su identidad como lesbiana.

En este trabajo fin de máster pretendo analizar la importancia de la obra de Alison Bechdel en el uso que hace del cómic como método a través del cual reivindicar las sexualidades que se salen de lo normativo. También me voy a centrar en el uso que estos personajes hacen tanto de estas obras clásicas de la literatura como de otras literaturas periféricas y las utilizan como herramientas: por un lado, a la hora de deconstruir las normas sociales, las cuales les excluyen como sujetos queer¹ y, por el otro, como instrumentos a la hora de autodefinirse como homosexuales.

Para un análisis más completo de la obra de Alison Bechdel me parece necesario hacer un breve repaso por la historia del cómic para establecer el marco teórico de este método narrativo. Por ello en el primer capítulo de este trabajo me voy a centrar en la novela gráfica como género literario, haciendo un breve repaso desde sus orígenes a principios del siglo pasado hasta la actualidad, así como de sus inicios mucho más recientes como materia de estudio formal y teorización. En el análisis de novelas gráficas se plantean una serie de diferencias, no sólo con respecto a las novelas tradicionales, sino también con respecto a los cómics anteriores, siendo las características formales y temáticas de ambos muy diferentes, pudiendo llegar a definirse la novela gráfica como un subgénero dentro del cómic. Durante los últimos años se ha popularizado mucho la novela gráfica como formato, en especial aquellas

¹ Utilizaré la palabra “queer” como término para hacer referencia a los sujetos y comportamientos que se salen de las categorías binarias de género y las sexualidades heteronormativas. La utilizaré en minúscula y sin cursiva ya que, pese a que originariamente era una palabra anglófona, actualmente se ha convertido en un término global y es utilizada también en el castellano, pese a no estar recogida en el diccionario de la Real Academia Española.

que recurren a la autobiografía y la memoria como método narrativo, como es el caso, por ejemplo, de *Fun Home*.

En el segundo capítulo prestaré atención al concepto de *identidad* y cómo éste ha sido tratado desde el punto de vista teórico. Analizaré cómo la sociedad ha influido en la creación de la sexualidad como parte definitoria de las identidades individuales y colectivas, y cómo se ha construido toda esta idea de sexualidad en relación al género. Utilizaré la teoría queer como base en la que apoyarme para estudiar estas construcciones sociales y la teoría de la performatividad como medio a través del cual perduran y se mantienen estas ideas. Estas teorías me servirán de marco teórico para el análisis de los dos personajes principales de *Fun Home*: Alison y su padre Bruce. Además prestaré atención a los comienzos como dibujante de Alison Bechdel en los años 80. Sus personajes de esta época, debido a la falta de referentes previos, se convirtieron rápidamente en modelos a seguir para muchas mujeres homosexuales de la época, quienes se veían reflejadas en estas historias.

En el tercer y último capítulo me centraré en la obra de Alison Bechdel desde sus orígenes en el mundo del cómic con las tiras cómicas *Dykes to Watch Out For* (1983-2008), hasta que le llegara el éxito en 2006 con la novela gráfica *Fun Home*. Bechdel en sus tiras cómicas, publicadas durante 25 años, se centró en representar el submundo lésbico norteamericano en un intento de dar voz a un colectivo minoritario y marginalizado. En *Fun Home* cambió de estilo y de temática, pasando a crear una obra autobiográfica centrada en la relación con su padre y sus rasgos compartidos como amantes de la literatura y sujetos queer. Me propongo en este tercer capítulo analizar en profundidad esta última obra prestando atención al uso que se hace en ella de la literatura y de la intertextualidad. A través de estos dos personajes se ponen de manifiesto las dificultades a las que han tenido que enfrentarse ambos y cómo dependiendo de diferentes factores –la época en la que han vivido, sus entornos sociales, su forma de ser, etc.– han tenido que desarrollar sus identidades de manera diferente.

Este trabajo se propone demostrar la evolución que ha experimentado la novela gráfica en los últimos años y analizar su validez como formato literario y como método a través del cual se pueden crear obras merecedoras de consideración académica. La obra de Bechdel es un gran ejemplo de la calidad a la que pueden aspirar este tipo de publicaciones, que son medios para narrar historias complejas y hacerlas

llegar a un público diferente que quizás no se hubiera acercado a estos temas de otra forma. *Fun Home*, tratando una temática queer, ha llegado a ser un *bestseller* y ha sido leído por un público mucho más extenso que otras grandes autoras que se han centrado en las realidades de las mujeres homosexuales, como pueden ser Jeanette Winterson o Sarah Waters. Las características del género han facilitado que muchos lectores y lectoras se hayan acercado a su obra no por su temática, sino por la forma de narrarla, y por el hecho de que se tratase de una novela gráfica. La recepción de *Fun Home* por parte de crítica y público ha sido muy favorable, habiendo sido considerada por numerosos medios como uno de los mejores libros del año 2006 y denominada como mejor libro del año por la revista *Time*².

El formato en las novelas gráficas y en los cómics tiene aún hoy en día un gran peso. Pese a que es un mercado que está creciendo mucho en los últimos años, su producción aún es escasa si se compara con la literatura convencional, lo que provoca que la variedad a la hora de escoger lectura sea aún reducida. Mientras que en las novelas tradicionales el público lector se acerca a un libro debido principalmente a su temática, al tipo de historia que trata o al género literario al que pertenecen, en el caso de los cómics y de las novelas gráficas el formato sigue teniendo el mismo peso o más incluso que la temática. Así pues ha surgido una doble vertiente dentro del público lector: los que se acercan a la novela por su formato de cómic y los que lo hacen por su temática. Debido a esto muchos lectores y lectoras a los que les gusta el cómic han leído sobre temáticas que quizás de otra manera nunca hubieran abordado y, por el contrario, público que buscaba una temática concreta ha descubierto en estos libros un nuevo género.

² “10 Best Books” artículo escrito por Richard Lacayo y Lev Grossman y publicado en *Time Magazine* el Domingo 17 de diciembre de 2006. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1570801,00.html>

1. CÓMICS, NOVELAS GRÁFICAS Y LITERATURA. LA PROBLEMÁTICA DE DEFINIR EL ARTE NARRATIVO

1.1 Orígenes del cómic y de su teoría: Will Eisner y el arte secuencial

El origen del cómic moderno se remonta a los años 30 del siglo XX, con la publicación en Estados Unidos de los primeros *comic books*: cuadernillos de entre 15 y 50 páginas, encuadernados con una simple grapa y que tenían una periodicidad mensual. Estos cómics a su vez estaban precedidos por las tiras cómicas, publicadas en periódicos desde el siglo XIX. Pero el origen del denominado arte gráfico o secuencial, es decir, del uso de imágenes combinadas con texto como método de narración, es mucho más difícil de situar en el tiempo y tuvieron que pasar muchos años hasta que se empezara a teorizar sobre este género, a finales del siglo XX.

El concepto *arte secuencial* fue acuñado por el escritor y dibujante Will Eisner en la década de los 80. Buscaba con este término dar nombre y definir la forma narrativa utilizada en los cómics, cuyo rasgo fundamental es esta manera de compaginar texto e imágenes, no con el fin de ilustrar la historia, sino como método de narración. Las imágenes en un cómic dan esa secuencialidad a la historia, la enmarcan y a la vez la cuentan. En el arte secuencial las imágenes no son meros agregados al texto sino que ambas partes componen un todo, son dependientes la una de la otra, recayendo la narración principalmente en la imagen. Eisner fue un pionero en teorizar sobre el cómic como disciplina artística y en sentar las bases para un estudio académico sobre este género en su libro *Comics and Sequential Art*, publicado en 1985: “This work is intended to consider and examine the unique aesthetics of Sequential Art as a means of creative expression, a distinct discipline, an art and literary form that deals with the arrangement of pictures or images and words to narrate a story or dramatize an idea” (1985, 5). Eisner pone de manifiesto cómo esta forma de creación ha quedado relegada frente a la literatura, el dibujo o la pintura, las cuales gozan de un estatus académico y de reconocimiento como artes independientes. Analiza en su libro las características propias de esta disciplina a la que considera tanto artística como literaria y sienta las bases para un estudio académico del cómic.

El teórico Scott McCloud, otro de los grandes nombres dentro de la teorización del cómic, discute en el primer capítulo de su libro *Understanding Comics: The*

Invisible Art (1994) los orígenes del denominado arte secuencial, remontándose hasta lo que considera podrían ser los primeros ejemplos de narración visual: manuscritos precolombinos, pinturas egipcias, la columna de trajano o el tapiz de Bayeux son algunos ejemplos del uso del dibujo como herramienta narrativa para contar una historia (1994, 10-13). McCloud busca con estos ejemplos establecer unos antecedentes históricos que validen el arte secuencial como forma comunicativa y artística. Su libro teórico, escrito completamente en forma de cómic, busca analizar no sólo los orígenes del género sino también sus características generales. McCloud presta especial atención al cómic contemporáneo occidental, ya que desde esos primeros ejemplares publicados en Estados Unidos en los años 30, el género se ha desarrollado y ha crecido considerablemente, dando lugar a una gran variedad de categorías con diferentes rasgos y estilos narrativos y gráficos. Al igual que ocurre en la literatura o en la música, en el arte secuencial es difícil establecer unas categorías cerradas en las que enmarcar las diferentes obras, lo cual ha provocado que incluso los propios autores no se pongan de acuerdo en la terminología a la hora de describir sus propias creaciones. La única diferenciación que está clara es la que se basa en el origen cultural de las obras, oponiéndose el cómic occidental, el cual deriva del estadounidense, al llamado manga³, de origen japonés. Estos dos grandes grupos han ido evolucionando de forma paralela y se rigen por códigos muy distintos. Tanto la forma de creación, como el dibujo, la forma de narrar e incluso de leer son diferentes en el cómic y el manga, lo cual ha dado lugar a estilos narrativos y visuales específicos. En este trabajo me voy a centrar exclusivamente en la evolución y el análisis del cómic occidental.

1.2 Literatura y arte: la unión de la palabra y la imagen. Características formales del cómic

The reading of the comic book is an act of both aesthetic perception and intellectual pursuit. (Eisner 1985, 8)

Como punto de partida para definir el cómic, Scott McCloud ofrece una definición escueta y técnica en la que establece sus rasgos fundamentales: “Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or

³ La palabra manga proviene del término japonés utilizado para referirse a los cómics de cualquier procedencia o características. Actualmente esta palabra se ha adoptado fuera de Japón para denominar a los cómics procedentes de este país, que se diferencian de los llamados cómics occidentales no sólo por su origen, sino por sus características formales y temáticas.

to produce an aesthetic response in the viewer” (1994, 9). Esta cita resalta las ideas básicas del cómic, donde se utiliza la secuencia de imágenes acompañadas de texto para transmitir la información. El cómic busca en el público lector una respuesta tanto a la parte literaria como a la visual, siendo la estética tan importante como el contenido textual. Los artistas del cómic narran historias combinando la literatura y el arte visual en un mismo género, dando lugar así a un código narrativo propio. Como refleja Eisner en la cita que abre este capítulo, estos libros requieren, a diferencia de la literatura convencional, de una lectura y comprensión diferentes, la cual podría considerarse doble ya que se debe prestar atención tanto a la ilustración como al texto. La calidad de un cómic se mide por la habilidad del artista de combinar y complementar el dibujo y la palabra creando una historia completa en la cual ambos elementos tengan importancia. Es necesario entonces durante su análisis prestar atención a todos los aspectos que lo integran y a cómo éstos se complementan y comparten la carga informativa. Cada aspecto tiene relevancia, desde la elaboración y definición del dibujo, al uso o ausencia de color, pasando por el texto o la propia rotulación, todo tiene un propósito y una intención dentro de la narración, de tal manera que cada aspecto aporta al conjunto.

Partiendo de la imagen, la complejidad o sencillez de los dibujos connotan un significado y buscan provocar en el público lector una respuesta concreta. McCloud analiza la importancia del simbolismo como pacto previo a la lectura e interpretación de los dibujos a la vez que también reflexiona sobre el uso de la iconicidad, entendida como el grado de realismo a la hora de representar un concepto y de establecer la universalidad o especificidad de lo que representan.

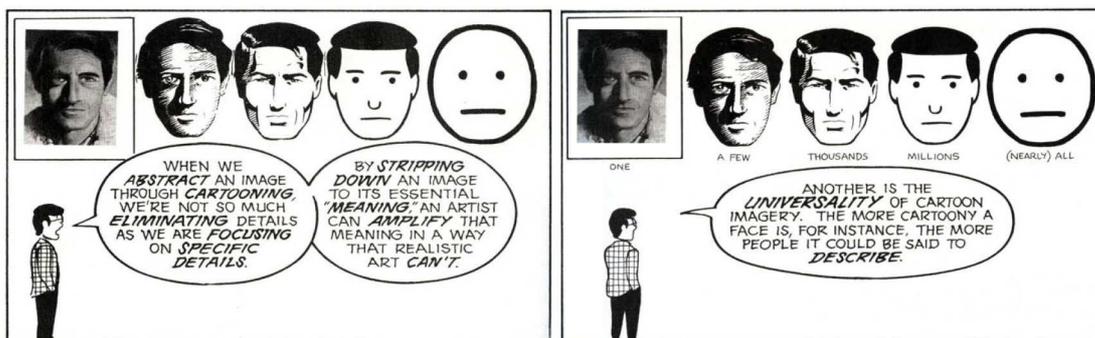


Fig. 1

Pag. 30 – 31. *Understanding Comics: The Invisible Art* (1994) de Scott McCloud.

En estas dos viñetas de la figura 1 se analiza la capacidad representativa de los dibujos y el poder de identificación que poseen. Se muestra cómo no es necesario recurrir al realismo para crear la idea que se busca transmitir, sino que en ocasiones el simbolismo es suficiente, como se puede apreciar en la última de las caras que figuran en la viñeta. Si se presta atención al trazo se ve cómo este dibujo está formado únicamente por dos líneas y dos puntos, pero representa la misma realidad que las otras cuatro imágenes: un rostro. Se considera entonces que esta imagen tiene un nivel de iconicidad mayor que las restantes, lo cual conlleva según McCloud una serie de particularidades que afectan a su significado y a su nivel de representación. Al simplificar la imagen aumentamos su universalidad, consiguiendo que personifique muchas más realidades. Haciendo una comparativa con la primera imagen, donde se muestra un rostro realista, se ve como este realismo acota la posibilidad de representación de ese dibujo, que haría referencia a una persona concreta, haciendo así más difícil al lector identificarse con la imagen. Por el otro lado, al ir disminuyendo la cantidad de rasgos y la precisión, la imagen pierde realismo, pero gana progresivamente en universalidad, siendo la última imagen capaz de representar a casi cualquier persona.

Al mismo tiempo que se presta atención al estilo de las ilustraciones es importante fijarse en otro de los puntos clave para comprender el arte visual narrativo, como es la forma en que están estructuradas las viñetas dentro de la página. Para organizar la narración y darle sentido, los escritores y dibujantes se sirven de las viñetas, segmentos que enmarcan los dibujos y le dan secuencialidad a las historias. En palabras de Eisner: “In sequential art the artist must, from the outset, secure control of the reader’s attention and dictate the sequence in which the reader will follow the narrative” (1985, 40). Las viñetas buscan focalizar la atención del público lector y guiarlo en un orden determinado, para mantener el sentido de la narración. De hecho, Eisner hace una comparativa con la forma en la que el cine construye sus narrativas, pues funciona de un modo muy parecido mediante el uso de los planos y las secuencias. Mientras que en el cine se muestran las imágenes una a una, en el cómic aparecen todas de forma simultánea en la página, por lo que se da un pacto de lectura por el cual la persona que lea la obra, para comprenderla, tiene que seguir un orden determinado. Por norma general los cómics occidentales comparten el sistema de lectura de izquierda a derecha y de arriba abajo, rasgo que no se da por ejemplo en el manga japonés que, como

mencionaba anteriormente, se rige por unos códigos propios, estructurándose su lectura de forma inversa, de derecha a izquierda.

1.3 La evolución y ampliación del cómic: cambio de público y de temáticas

La idea de que los cómics son una lectura infantil ha estado presente desde sus inicios. Pese a que derivan de las tiras cómicas y satíricas que se publicaban en los periódicos, y que estaban destinadas a los adultos, pronto el cómic se alejó de ese perfil y fue etiquetado como lectura destinada a un público infantil o, en el mejor de los casos, adolescente. Eisner reflexionó sobre esta creencia popular que fue construida y mantenida en gran parte por la propia industria del cómic: “Between 1940 and the early sixties the industry commonly accepted the profile of the comic book reader as that of a ‘10-year old from Iowa’. In adults the Reading of comic books was regarded as a sign of low intelligence. Publishers neither encouraged nor supported anything more” (1985, 141). Esta idea del cómic como lectura infantil es uno de los prejuicios más arraigados dentro del mundo del cómic ya que socialmente, como apuntaba Eisner, se veía con malos ojos que un adulto leyera cómics en lugar de “libros de verdad”. Scott McCloud también hace referencia a esta misma cuestión en estas viñetas en las que bromea sobre la consideración de los cómics como algo infantil y de poca calidad.



Fig. 2

Pag. 2. *Understanding Comics: The Invisible Art* (1994) de Scott McCloud.

Por otro lado, la temática dominante dentro de la industria del cómic, como también se puede ver reflejado en la cita de McCloud, ha estado mayoritariamente

monopolizada por los superhéroes. A día de hoy las compañías más potentes dentro de la industria del cómic occidental siguen siendo Marvel y DC Comics, ambas editoriales estadounidenses fundadas en los años 30 y que están especializadas en los cómics de superhéroes. Sólo estas dos editoriales son las responsables de algo más de la mitad de la producción de cómics en habla inglesa. El resto del terreno ha sido poco a poco conquistado por la incursión en el mercado de los cómics alternativos, con diferentes temáticas y orientados a un público mucho más variado. El sistema de creación y de producción entre los cómics de superhéroes y los alternativos, entre los que se incluyen las llamadas novelas gráficas, varía completamente. Tradicionalmente, los cómics de superhéroes han sido producidos a gran escala, siguiendo una especie de creación en cadena en la cual participan varios artistas, dándose comúnmente la unión de un guionista y un dibujante, cada uno encargado de su parte creativa. Estos cómics además tienen una publicación periódica, llegando a alargarse la historia de los mismos personajes durante decenas o incluso centenares de números. A lo largo de los años los mismos personajes han sido utilizados en diferentes sagas, pudiendo establecerse que la materia prima de la mayoría de estos cómics es común, y aunque luego cada artista la trata desde un punto de vista diferente, los personajes y los escenarios que habitan son ya conocidos por todos de antemano.

La evolución del cómic ha dado lugar a nuevos formatos y géneros que cubren un abanico de temas cada vez más amplio y que están ganándose un hueco en la cultura popular. Ya en los años 60, 70 y 80 algunas publicaciones intentaron marcar un camino diferente, como fue el caso de los llamados cómics *underground*, también conocidos como *comix*, los cuales se producían al margen de las grandes editoriales y trataban temas distintos, llegando incluso a tener contenido social y reivindicaciones de carácter político. Pero no sería hasta los años 90 cuando el género daría un giro que marcaría un antes y un después, dando lugar a un nuevo camino dentro de la creación y la respetabilidad del cómic. Este tipo de textos ha pasado de ser un entretenimiento para niños a debatir su puesto dentro del canon literario y de la academia. Su reconocimiento artístico es, no obstante, muy reciente, quedando aún un largo camino por recorrer dentro del mundo de la cultura, ya que el público aún tiene una serie de prejuicios y de ideas preformadas.

1.4 La novela gráfica y la lucha por la incursión dentro de la academia

In the English-reading world, the graphic novel in particular has become comics' passport to recognition as a form of literature. (Hatfield 2005, ix)

Los primeros ejemplos de novelas gráficas como nuevo formato dentro del cómic se remontan a la década de los 70, pero no se popularizó y aceptó el término hasta los años 90. Las novelas gráficas tienen cierto parecido en estructura a las novelas convencionales, ya que dentro del propio libro se incluye toda la historia, dejando de lado las entregas periódicas que caracterizan a los cómics clásicos. Se definen también por tener una temática más compleja y “seria” que los cómics publicados hasta la fecha, tratando cuestiones que hasta entonces hubiera sido impensable tratar con una forma de narración tan poco respetada como era el cómic. Ya en 1985 Will Eisner defendió la necesidad de un cambio en la industria en previsión de la llegada con fuerza de la novela gráfica:

In recent years a new horizon has come into sharp focus with the emerge of the ‘graphic novel’, a form of comic book that is still in fetal development. The efforts and this application of the medium, random and enthusiastic as they are, still run headlong into an unprepared audience, not to mention an ill equipped distribution system that provides and adequate position in the general marketplace where display usually follows the patterns of yesterday. (1985, 141)

Eisner pone de manifiesto cómo en esa época el cambio aún estaba por llegar, pero empezaba a fraguarse y tanto la industria como el público necesitaban darse cuenta y evolucionar también. El material que se mostraba en las novelas gráficas tenía poco o nada que ver con los cómics hasta entonces conocidos, y esto creó un choque inesperado. Pese a que muchos autores y autoras veían claro este cambio y las diferencias entre novelas gráficas y cómics tradicionales, otros muchos artistas no comparten esta visión y reniegan de este término, ya que lo consideran simplemente como un calificativo que busca dar prestigio al género, separándolo de los cómics tradicionales, a los cuales se considera, como ya hemos apuntado, de una calidad inferior. De forma similar, también se ha acusado a las editoriales de explotar el término “novela gráfica” para aumentar las ventas y hacer recopilatorios de cómics tradicionales y venderlos bajo la apariencia de novelas gráficas a precios desorbitados. Hoy en día

persiste el conflicto a la hora de clasificar y etiquetar las obras, pues no existe un canon establecido.

El punto de inflexión dentro de la evolución del cómic lo marca en 1991 la publicación como novela gráfica *Maus*, de Art Spiegelman. Esta obra, que ya había sido publicada por capítulos en entregas anuales como parte de la revista *Raw*⁴, entre 1980 y 1991 revitalizó el formato de novela gráfica al ser publicada como libro y distribuida como tal en librerías, en lugar de en tiendas de cómics, que era lo habitual. Pese a que *Maus* no es el primer libro considerado como novela gráfica, sí que es el que obtuvo mayor éxito, dándole validez y respetabilidad al formato. En esta obra Spiegelman rompió con los moldes temáticos conocidos hasta entonces al narrar la historia de su propio padre, un superviviente del holocausto. *Maus* se convirtió en la primera novela gráfica en ganar un premio Pulitzer, en 1992, y ha influenciado a multitud de nuevos autores, entre ellos la propia Alison Bechdel: “I couldn’t have done anything without *Maus* either, of course. No one had addressed anything serious in comics before then” (Chute 2006, 1013). Como refleja Bechdel, la obra de Art Spiegelman abrió un nuevo camino dentro del cómic, llevando el género hacia temáticas más serias y hacia contenidos de carácter más complejo. Fue también uno de los pioneros en mezclar la autobiografía y la novela gráfica, pasos que han seguido muchos autores posteriores, llegando las novelas gráficas de carácter autobiográfico a tener gran importancia dentro del mundo del cómic.

1.5 Autobiografía

In a sense, my account of myself is never fully mine, and is never fully for me. (Butler 2001, 26)

Hoy en día las autobiografías gráficas se han hecho un hueco importante dentro del mundo del cómic alternativo, siendo exponentes de la calidad que ha ido adquiriendo el género y gozando de una popularidad y reconocimiento entre el público que están excediendo las barreras en las que se encasillaba el cómic tradicional. Algunos ejemplos de estas obras son la ya citada *Maus* (1991), de Spiegelman; *Persépolis* (2000), de Marjane Satrapi, donde se narra la infancia y adolescencia de la

⁴ *Raw* era una revista anual editada por el propio Spiegelman y Françoise Mouly, con la que se buscaba promover los cómics alternativos. Se publicaron 11 ejemplares entre 1980 y 1991, recogiendo aportaciones de los más importantes autores/as de la narrativa gráfica alternativa.

autora en Irán; *Palestina* (1996), de Joe Sacco, que se centra en las experiencias del autor al visitar como periodista la franja de Gaza a principios de los años 90; *Blankets* (2003), de Craig Thomson, que desarrolla la infancia y adolescencia de Thomson en una familia evangélica estadounidense; *Stitches* (2009), de David Small, en la que narra su dura infancia en una familia opresiva y la traumática superación de un cáncer de tiroides que le cuesta la voz; *Marbles* (2012), de Ellen Forney, donde la autora profundiza sobre su trastorno bipolar y analiza la figura de otros autores con enfermedades mentales; o la propia *Fun Home* (2006), de Alison Bechdel, en la que la autora, tal como he mencionado anteriormente, analiza su relación con su padre, un gay en el armario, a la vez que muestra su propio descubrimiento como lesbiana.

Todos estos ejemplos antes mencionados muestran lo afianzado de este género, que se ha venido definiendo como *autographics*, término acuñado por Gillian Whitlock: “By coining the term "autographics" for graphic memoir I mean to draw attention to the specific conjunctions of visual and verbal text in this genre of autobiography, and also to the subject positions that narrators negotiate in and through comics” (Whitlock 2006, 966). Whitlock llama la atención sobre la negociación que surge en estas obras no sólo entre la imagen y el texto, sino también entre el narrador y el sujeto de la historia. Al hablar de autobiografías surge el conflicto de la *veracidad* o el carácter ficcional de la historia ya que, aunque el autor o la autora este contando su propia historia, siempre lo estará haciendo desde un punto de vista personal y desde la memoria, hecho que implica siempre una parcialidad. En las *autographics* ocurre lo mismo que en cualquier otra forma de autobiografía, pues tanto el texto como las imágenes que las forman son una creación basada en el punto de vista del propio autor o autora y en su experiencia. A su vez, al estar narrándose el pasado desde la memoria, éste se está ficcionalizando:

The narrativization of past events is not hidden; the events no longer seem to speak for themselves, but are shown to be consciously composed into a narrative, whose constructed – not found – order is imposed upon them, often overtly by the narrative figure.... This does not in any way deny the existence of the past real, but it focuses attention on the act of imposing order on that past, of encoding strategies of meaning—making through representation. (Hutcheon 1989, 66-67)

Hutcheon reflexiona sobre las ideas postmodernistas que se cuestionaban los conceptos de realidad y ficción. Al narrarse el pasado se muestra estructurado de tal forma que tenga un significado, que refleje una idea o historia determinada. Las *autographics*, al igual que las autobiografías, no dejan de ser una ficcionalización del pasado y de la memoria para crear una narración coherente. Estas obras se basan en las vivencias de los y las artistas, pero esto no les confiere una categoría de real o de verdad. Desde la óptica posmodernista, ningún texto puede considerarse como tal, ya que todo está de un modo u otro modificado y marcado por la subjetividad. En el caso de las obras de Alison Bechdel la posición ante este conflicto está clara, como expresa Jane Tommie: “The assumption that autobiography is truth in an unmediated way is something that Bechdel writes and speaks against, and something that academics find fascinating” (Tommie 2009, 85). Aunque Bechdel describa sus obras como memorias o autobiografías, lo hace siendo consciente de que sus historias están marcadas por su subjetividad como escritora y por lo tanto se trata de obras de ficción.

Por otra parte, Bechdel, en su trabajo, se sirve de la autobiografía como forma para expresar su entorno y las personas que la rodean y reivindicar así también su identidad como homosexual:

By the time I got out of college I thought, ‘nobody gets to be cartoonist’. But then I found a copy of Gay Comix #1 that he [Howard Cruse] edited, at the Oscar Wilde bookshop, and it was like, ‘Oh, man! You can do cartoons about your own real life about being a gay person’. (Chute 2006, 1013)

Bechdel vio en el cómic un medio en el que podía expresarse y transmitir su experiencia y el ambiente que le rodeaba. En sus primeras obras como dibujante, las tiras cómicas *Dykes to Watch Out For* (1983-2008), se inspiró en su alrededor para crear a los personajes y sus historias mientras que en sus dos novelas gráficas, *Fun Home* (2006), y *Are You My Mother?* (2012), se centra en su propia vida y la de sus familiares. Pero todos sus trabajos tienen algo en común: es su interés por mostrar la realidad del colectivo queer, en especial de las mujeres que forman parte de él, con el fin de mostrarle al público algo que está invisibilizado y pretende a través de sus obras normalizarlo.

2.REIVINDICACION DE IDENTIDADES NO NORMATIVAS

2.1 La identidad: función y construcción

El concepto de identidad ha sido abordado desde diferentes perspectivas y campos en un intento por buscar definiciones que den respuesta a las múltiples cuestiones que plantea: ¿es un concepto estático o variable? ¿Están las identidades predefinidas y asignadas por la sociedad o es posible autodefinirse? ¿Qué diferencias o similitudes se pueden establecer entre las diferentes identidades, ya sean nacionales, culturales, de género, sexuales o de otro tipo? ¿Se construyen todas las identidades de la misma manera? ¿Tienen como fin buscar la independencia del individuo o confirmar su pertenencia a un colectivo? El teórico Stuart Hall en su artículo “Who Needs ‘Identity’?” se plantea si realmente es necesaria la identidad y propone la siguiente definición:

I use “identity” to refer to the meeting point, the point of *suture*, between, on the one hand, the discourses and practices which attempt to “interpellate”, seek to us or hail us into place as the social subjects of particular discourses, and on the other hand, the processes which produce subjectivities, which construct us as subjects which can be “spoken”. Identities are thus points of temporary attachment to the subject positions which discursive practices construct for us. (Hall 2000, 19; énfasis en el original)

Hall refleja la doble vertiente que se le puede asignar a las identidades. Por un lado, son la forma de posicionar a los sujetos dentro de la sociedad, de crear discursos en los que enmarcar a las personas en base a una característica o un rasgo compartido, como puede ser tener un mismo origen o unos ideales afines. Por otro, es también un método por el que los individuos pueden crear su propia subjetividad y reivindicarse dentro de la sociedad con el fin de subvertir las construcciones culturales establecidas. James Loxley define la identidad como un concepto construido de forma colectiva y cultural:

Our identities are not given by nature or simply represented or expressed in culture: instead, culture is the process of identity formation, the

way in which bodies and selves in all their differences are produced. So culture is a process, a kind of making, and we are what is made and remade through that process. (2007, 118)

Loxley pone de manifiesto la forma en que se producen sujetos que luego se sitúan dentro de un discurso determinado. Pese a ser una construcción que viene dada, la identidad no es algo que sea inamovible o definitivo, sino que es susceptible de permutaciones y reconstrucciones. Las identidades se acomodan dentro de un momento, un espacio y una cultura concretos que, a su vez, son los que las constituyen y las enmarcan. No se construyen de manera aislada o independiente, sino siempre mediante la oposición, con el fin no sólo de describir al sujeto sino también de diferenciarlo del resto. La creación de identidades tiene como resultado el refuerzo de las cualidades y los rasgos propios de un individuo o colectivo a la vez que se crea la oposición con respecto a otras identidades, surgiendo así la imagen del *otro*. Citando de nuevo a Hall: “identities are, as it were, the positions which the subject is obliged to take up while always ‘knowing’ that they are representations, that representation is always constructed across a ‘lack’, across a division, from the place of the Other” (2000,19).

Todas estas ideas expresadas por Hall y Loxley son aplicables en el análisis de las identidades no normativas que Alison Bechdel presenta en sus obras. Estos dos autores exponen varios puntos fundamentales dentro la creación y la sostenibilidad de las identidades como son su dependencia en los opuestos, su carácter representacional y la obligatoriedad existente de tomar una posición dentro de la sociedad. Las identidades se alimentan tanto de las similitudes compartidas con los considerados iguales, como de las diferencias con respecto a la idea del otro, creando dicotomías en las que se enfrentan las propiedades de ambos lados y se tiende a normalizar a los unos/as mientras se estigmatiza a los otros/as. Hall hace referencia al carácter *obligatorio*, a la necesidad de tomar una postura identitaria dentro de la sociedad, identificándose con alguna de las posibles representaciones disponibles, a las que califica de construidas. Este proceso de creación y reafirmación de las identidades se puede ver en los personajes de Bechdel, tanto en *Fun Home* como en *Dykes to Watch Out For*. En el análisis que propongo de estas obras me voy a centrar en los conflictos a los que los personajes tienen que hacer frente al crear sus identidades tanto de género como de sujetos queer. Para ello utilizaré las teorías queer y de performatividad.

2.2 Teoría queer y performatividad

Gender reality is performative which means, quite simply, that it is real only to the extent that it is performed. (Butler 1988, 527)

Socialmente la dicotomía hombre/mujer se ha tomado como una marca biológica e incuestionable sobre la cual cimentar la estructura social. Tanto las categorías de sexo como de género conllevan una serie de ideas preconcebidas y de cargas culturales que recaen sobre los sujetos. Se ha creado en el imaginario colectivo la idea de lo que significa ser hombre o mujer y la necesidad de mantenerse dentro de estos márgenes y cumplir unas expectativas para no desmarcarse de lo culturalmente aceptado y considerado como normativo. Sobre esta idea binaria de género se han creado también las sexualidades: heterosexualidad frente a homosexualidad. Desde el siglo XIX, como ampliaré más adelante con la ayuda de la obra de Foucault, se ha atribuido a la sexualidad un carácter identitario y a su vez se ha ido estigmatizando la homosexualidad mientras se ha establecido el carácter *natural* y obligatorio de la heterosexualidad. El hecho de ser hombre o mujer no hace sólo referencia a unas características físicas o biológicas, sino que lleva asociadas una manera de ser, de actuar, de comportarse y, también, una sexualidad basada en la atracción al sexo opuesto y en unas prácticas específicas. Todas estas ideas binarias de género y sexualidad se ven desafiadas por la teoría queer, surgida a principios de los 90.

Judith Butler, filósofa estadounidense y mayor exponente de la teoría queer, fue la pionera en utilizar el concepto de performatividad para demostrar el carácter construido del género. Según Butler, como muestra la cita que encabeza este capítulo, el género no es más que una mera actuación, una repetición de comportamientos determinados que han sido contruídos y validados socialmente. En su libro *Performativity*, James Loxley analiza a fondo el concepto de performatividad y la influencia que tiene en la creación de identidades de género:

Our gendered acts, the way we hold ourselves, the ways we speak, the spaces we occupy and how we occupy them, all in fact serve to create or bring the multi-levelled self that these acts are so often taken merely to express or represent.... There are conventional gestures, movements and styles which produce us as gendered.... Repeating these actions is how we

come to be gendered, to take on a recognizable or conventional gender identity. (2007, 118-119)

Loxley se hace eco de la teoría de Butler, según la cual se demuestra que los actos no vienen marcados por nuestro género o por el sexo biológico sino que sería al contrario. A través de la repetición y la actuación de comportamientos determinados las personas se enmarcan dentro de los géneros hombre / mujer: “bodies compose themselves within the limits of the small range of viable roles. In particular, such acts produce us as men or women in a manner that reinforces the binary system of a ‘heterosexual matrix’” (2007, 119). Como muestra Loxley la gama de géneros disponibles es limitada ya que se reduce a un sistema dualista. La teoría queer busca deconstruir estos binarismos y el carácter *natural* atribuido tanto al género como al sexo. Como apunta Marinucci esta teoría desafía el sistema social basado en el género, el sexo y las sexualidades:

Queer theory avoids binary and hierarchical reasoning in general, and in connection with gender, sex, and sexuality in particular.... Queer theory disrupts lesbian and gay studies, as well as women’s studies, by avoiding binary contrasts between female and male, feminine and masculine, homosexual and heterosexual, and so on. (2010, 33-34)

Esta teoría niega todo tipo de categorías y etiquetas ya que nunca van a ser válidas para representar la gran variedad de realidades individuales existentes. Siempre habrá sujetos que se queden fuera de estas divisiones y que no encajen dentro de lo que se considera socialmente como aceptado, quedando así relegados y marginados, como sería el caso de los sujetos que se definen como queer. Los personajes representados en las obras de Bechdel entrarían dentro de esta definición, siendo individuos que debido a su sexualidad o a su forma de “actuar” el género se encuentran con conflictos. Por lo tanto, no pueden desarrollarse libremente dentro de la sociedad. Nuevamente citando a Butler:

Inasmuch as “identity” is assured through the stabilizing concepts of sex, gender, and sexuality, the very notion of “the person” is called into question by the cultural emergence of those “incoherent” or “discontinuous” gendered beings who appear to be persons but who fail to conform to the

gendered norms of cultural intelligibility by which persons are defined.
(1990, 17)

Butler pone de manifiesto cómo, si las identidades se construyen alrededor de los conceptos de sexo, género y sexualidad, aquellas personas que los rechazan porque los consideran inadecuados para definirse están cuestionando la validez de este sistema. Todos los sujetos que no son capaces de definir su identidad en estos términos que proporciona la sociedad quedan por lo tanto relegados, fuera de la norma y de lo que se considera aceptado.

2.3 El papel del género en las sexualidades

Asking who's the 'man' and who's the 'woman' in a same-sex relationship is like asking which chopstick is the fork.⁵

El concepto de sexualidad tal como se entiende en la sociedad occidental actual, como un rasgo definitorio de las identidades, tiene su origen hace a penas ciento cincuenta años. Como recoge Foucault en su libro *History of Sexuality*, definirse en relación a la sexualidad no es algo universal o atemporal, sino que se enmarca en un tiempo concreto. Foucault analiza en esta obra cómo se han construido en la edad moderna las ideas de sexo y sexualidad y cómo estas giran en torno a los conceptos de género y sexo. El sexo pasó de ser una simple actividad a denotar unas preferencias que servían para construir el concepto de sexualidad u orientación sexual. Fue a finales del siglo XIX cuando se construyó la homosexualidad, no como un acto o actividad, sino como una forma de ser y un sentimiento opuesto a la heterosexualidad, a lo que sería normativo y seguiría los cánones de “lo natural”:

We must not forget that the psychological, psychiatric, medical category of homosexuality was constituted from the moment it was characterized —Westphal's famous article of 1870 on “contrary sexual sensations” can stand as its date of birth— less by a type of sexual relations than by a certain quality of sexual sensibility, a certain way of inverting the masculine and the feminine in oneself. Homosexuality appeared as one of

⁵ Esta broma es utilizada dentro de la comunidad gay en respuesta a la recurrente pregunta sobre los roles de género dentro de una pareja homosexual. Se desconoce su autoría, aunque en muchas ocasiones se le ha atribuido a la comedianta estadounidense Ellen DeGeneres.

the forms of sexuality when it was transposed from the practice of sodomy onto a kind of interior androgyny, a hermaphroditism of the soul. The sodomite had been a temporary aberration; the homosexual was now a species. (Foucault 1978, 43)

Se puede ver en esta cita cómo Foucault sitúa el origen del concepto de homosexualidad en el año de la publicación del artículo de Westphal sobre “deseos sexuales contrarios” en el que, por primera vez, se trata la homosexualidad como un trastorno mental. A raíz de esta publicación surgió el debate y fue entonces cuando las relaciones entre dos personas del mismo sexo (en este caso se habla únicamente de hombres ya que el lesbianismo, como comentaré posteriormente, permanecía invisibilizado) paso de ser una actividad a considerarse como una forma de ser, una *especie*. Todas aquellas personas que practicasen la sodomía⁶ pasaban automáticamente a ser identificados socialmente como homosexuales. Foucault refleja las creencias que relacionaban la homosexualidad con una inversión del comportamiento supuestamente propio de su género o con la androginia. Este discurso popular que atribuía la homosexualidad a una distorsión del género buscaba dar una explicación a la existencia de estas prácticas y, a su vez, estigmatizar este comportamiento. Tradicionalmente se ha atribuido una identidad de género marcadamente femenina a los hombres homosexuales y un comportamiento masculino a las mujeres lesbianas. Esta idea ha sido tan extendida y está tan arraigada que incluso dentro de la propia comunidad homosexual se ha aceptado y actuado en consecuencia, como reflejan algunos de los personajes de Bechdel. Muchos/as homosexuales han interiorizado esta idea y han actuado de forma acorde, adoptando una estética que sigue este principio por el cual los hombres gays son afeminados y las mujeres lesbianas adoptan una apariencia y un comportamiento masculinizados. Se puede ver por ejemplo en *Fun Home* como tanto Alison como su padre Bruce reconocen que se travestían⁷ y cómo de pequeños querían ser del sexo opuesto.

⁶ La palabra sodomía tiene su origen etimológico en la ciudad bíblica de Sodoma. Pese a que originariamente hacía referencia a cualquier actividad sexual que no tuviera un fin reproductivo, comúnmente se ha convertido en un término con el que referirse al sexo anal. De esta misma palabra deriva el apelativo *sodomita*, uno de los vocablos más comunes para menospreciar a los hombres homosexuales.

⁷ Se entiende por travestismo al uso de ropas socialmente relacionadas con el género opuesto. Tanto Alison como su padre hacen referencia a su afición por el travestismo en su infancia (Bechdel 2006, 221) como recurso que les permitía ser como realmente querían ser. A diferencia del *drag*, por ejemplo, que exagera tanto el atuendo como los actos con el fin de imitar o exagerar la actuación del género con un fin satírico, el travestismo, como es entendido en esta ocasión, tiene como objetivo el transformarse en el género opuesto para encajar socialmente.

Socialmente se ha intentado justificar la homosexualidad estableciendo nexos de unión y similitudes con respecto a la heterosexualidad. Se ha buscado implantar dentro de las relaciones homosexuales los mismos roles de género que se aplican en las heterosexuales, como expresa la cita que encabeza este apartado. Estas simplificaciones limitan tanto las identificaciones dentro del género como las sexualidades y las propias relaciones personales. Desde la teoría queer se pretende desmontar estas ideas que construyen las sexualidades en relación al género binario. Butler plantea cómo el deseo o las sexualidades no pueden realmente ser regulados ni acotados: “The fact that desire is not fully determined corresponds with the psychoanalytic understanding that sexuality is never fully captured by any regulation” (Butler 2004, 15). En su libro *Undoing Gender* plantea si realmente estas posiciones que se toman dentro del marco del género y la sexualidad son necesarias o acertadas:

Sexuality does not follow from gender in the sense that what gender you “are” determines what kind of sexuality you will “have”. We try to speak in ordinary ways about these matters, stating our gender, disclosing our sexuality, but we are, quite inadvertently, caught up in ontological thickets and epistemological quandaries. Am I a gender after all? And do I ‘have’ a sexuality? (2004, 16)

Podría concluirse que tanto la sexualidad como el género o el sexo biológico son simples etiquetas y definiciones que se establecen desde la sociedad. La teoría queer ha cuestionado estas creencias y las ha deconstruido, mostrando su carácter performativo e imitado. Por otra parte, surge a su vez el conflicto de la falta de referentes ya que, si el género y la sexualidad tienen un carácter performativo e imitado, todos aquellos sujetos que se salen de la norma tienen una carencia de referentes que satisfagan sus necesidades como individuos. Las personas que no encaja dentro de lo considerado como normativo, dentro de lo que se muestra socialmente como aceptado, tienen la necesidad de buscar modelos y ejemplos que validen su identidad no normativa.

2.4 La invisibilidad lésbica. Ausencia de representaciones

When male homosexuality was publicly condemned, the possibility of female homosexuality was often ignored. (Marinucci 2010, 21)

A partir del siglo XIX, como apuntaba la cita de Foucault, la homosexualidad fue definida no como actividad sino como forma de ser, como identidad. Pero como se puede ver en la cita de Marinucci, en este momento, en realidad, solamente la homosexualidad masculina fue considerada, mientras que las mujeres homosexuales fueron ignoradas. La homosexualidad femenina no se consideraba como algo relevante, ni siquiera como algo existente. Esta invisibilidad ha perdurado a lo largo de los años e incluso hoy en día se sigue hablando de *la invisibilidad lésbica*, de la falta de referentes dentro de la sociedad y de mujeres que se autodefinan como lesbianas y sean visibles en la esfera pública⁸. En la medida en que el género y la sexualidad son construidos a través de la actuación y son pura imitación y repetición de actos, esas identidades que se salen de la norma heterosexual tienen más dificultades a la hora de encontrar representaciones en las que basar su actuación, y a las que tomar como referentes. Es un hecho que la presencia de mujeres dentro de la esfera pública es, por norma general, escasa, ya que los puestos de poder están habitualmente ocupados por hombres. Si se presta atención únicamente a aquellas mujeres que se definen abiertamente como homosexuales, se reduce la representación al mínimo.



Fig. 3

Pag. xvii. *The Essential Dykes to Watch Out For* (2008) de Alison Bechdel.

⁸ En los últimos 15 años la representación lésbica en medios de comunicación ha aumentado notablemente, sobre todo en países como Estados Unidos o Canadá. Aun así, la presencia de mujeres lesbianas en la esfera pública sigue siendo muy escasa. Sin ir más lejos España es un claro ejemplo de esta situación de invisibilización sin prácticamente ningún referente público. El caso de los hombres gais es diferente, ya que cuentan con mucha más representación. Dentro del cine y la televisión ha aumentado notablemente el número de personajes homosexuales interpretados por mujeres, pero en muchas ocasiones no son más que personajes estereotipados.

La falta de visibilidad y de representación provoca que cualquier ejemplo se convierta en icono y en modelo en el que sentirse identificada e incluso al cual imitar. La figura 3, perteneciente a la introducción de *The Essential Dykes to Watch Out For*, muestra cómo muchas lectoras jóvenes de las tiras cómicas de Alison Bechdel, publicadas entre 1983 y 2008, tomaron a estos personajes como sus referentes, como modelos a seguir en su proceso de creación de su identidad como homosexuales. Esto muestra la escasez de representaciones y la poca variedad de ejemplos de los que se dispone, lo que hace que adquieran un carácter universalista de lo que es el lesbianismo y se toman como únicos modelos *válidos* a seguir. Se establece nuevamente así una jerarquía, en este caso dentro del propio colectivo homosexual, creándose diferentes estilos de mujer lesbiana y considerándose que unos son más “auténticos” que otros. Hay que tener en cuenta que estas representaciones no pueden ser más que un ejemplo pequeño dentro del espectro de mujeres lesbianas existentes; es imposible que en una sola obra se abarquen la gran variedad de estereotipos posibles, sino que sólo se puede hacer referencia y dar vida a unos pocos tipos de mujer homosexual en un contexto muy limitado. La propia Bechdel se dio cuenta años después de que su planteamiento inicial de representar al colectivo homosexual era erróneo y que la idea de mujer lesbiana que ella planteaba no era por supuesto la única opción, sino que su representación se limitaba a su época y a su propio ambiente:



Fig. 4

Pag. xvi. *The Essential Dykes to Watch Out For* (2008) de Alison Bechdel.

La idea de que una mujer que se identificase como lesbiana debía cumplir unos rasgos físicos y un estilo concreto o que no podía tener unas ideas políticas determinadas, como muestran las tres viñetas de la figura 4, era completamente simplista y limitada. Al crearse las identidades en base a los conceptos sociales y

culturales de género, muchas de las personas que se autodefinieron como homosexuales aceptaron los prejuicios establecidos y los modelos antes mencionados que explicaban la homosexualidad como una inversión del género con respecto al sexo biológico. Se construyeron los arquetipos del gay afeminado y de la lesbiana masculina, negándose la posible existencia de otras opciones, no sólo dentro de la sociedad, sino dentro incluso de la propia comunidad homosexual.

En su libro *Lying Bodies*, Akiko Shimizu analiza cómo al comenzarse a utilizar la visibilización con fines reivindicativos dentro de la comunidad homosexual, se cayó en el error de estigmatizar de nuevo a todo aquel que, debido a su apariencia, no encajara en lo que se consideraba adecuado: “While the issue of cultural representation and visibility has become increasingly central to gay and lesbian politics and therefore to queer politics and theories, political/cultural visibility has not become fully independent of the literal visibility of bodies” (Shimizu 2008, 97). Shimizu reflexiona sobre cómo finalmente se redujo la visibilidad y la identidad gay a una apariencia física, más que a una determinación identitaria, volviendo de nuevo a estigmatizarse a aquellos y aquellas que no cumplían los requisitos. Desde el inicio del movimiento LGTB en la década de los 70 se ha construido la idea de que todo aquel que mediante su aspecto físico no demuestre su sexualidad está, de alguna forma, intentando ocultarla y no es por lo tanto reivindicativo. Shimizu comenta la utilidad y necesidad de una visibilización del colectivo queer dentro de la sociedad patriarcal y heteronormativa, pero no dependiendo únicamente de la apariencia ni tomándola como una verdad universal: “Though the need for visibility in queer politics is well grounded and can never be disregarded, we have to bear in mind the centrifugal force of image that can be detrimental to queer politics itself and avoid letting the need for visibility lead us to the belief in the visible” (2008,101). Pone de manifiesto la problemática de enfatizar sólo la apariencia, lo cual afectaría a aquellas personas que no siguen esa norma, como es el caso de las lesbianas de aspecto y comportamiento considerados socialmente como femeninos. Estas mujeres “femeninas” tienen problemas para crear su identidad como lesbianas y para ser reconocidas dentro del propio colectivo: “Visible gender crossing seem to be granted mobility in terms of identity while femmes, without gender crossings and therefore without visible signs of their sexuality, are immobile and stuck with their gendered bodies” (2008, 102).

Tal como analiza Hutson en su artículo “Standing OUT/Fitting IN: Identity, Appearance, and Authenticity in Gay and Lesbian Communities”, la apariencia ha jugado un papel importante dentro de la creación de identidades no normativas:

As people construct gay and lesbian identities, they often use clothing and appearance to announce those identities. Such decisions around appearance can be seen as maintaining commitments to self-values (i.e., being “out” or being proud). As a commitment to a gay or lesbian identity becomes part of one’s core value system, individuals experience authenticity when they feel that their announced and responded-to identities have been successfully established. (2010, 217-218)

En esta cita de Hutson se ve la importancia que se le da a la apariencia como forma de auto-identificación con un colectivo, como un discurso político. A través de entrevistas a personas que se identifican como gays y lesbianas, Hutson muestra en su artículo cómo esta apariencia se toma no sólo como algo individual, sino con la intención de ser aceptado dentro de la comunidad homosexual: “For both lesbian women and gay men, appearance played an important role in “coming out,” helping individuals establish identities they experienced as authentic. Significantly, all of the interviewees said that they felt comfortable appearing as readably gay or lesbian (2010, 217-218).” Aquellos sujetos que no encajan en esta apariencia marcada desde la propia comunidad, aunque se definan como homosexuales, tienen que enfrentarse al hecho de ser considerados como menos *auténticos*.

Los personajes de Bechdel se enfrentan también a estos prejuicios y estereotipos y muestran como en muchas ocasiones la *autenticidad* va ligada a la apariencia y los actos. En las tiras cómicas *Dykes to Watch Out For* se muestra a un grupo de mujeres que son reivindicativas y muy activas políticamente pero que, a su vez, están fuertemente marcadas por la influencia del propio colectivo y buscan ser validadas por su entorno constantemente. Muchos de estos personajes tienen una apariencia estereotípica, siguiendo los patrones de lo que se supone que es una lesbiana *auténtica* como son el pelo corto o la ropa y un aspecto considerados como masculinos. Tiras como “On the Road” (2008, 17) reflexionan sobre el tema de la *autenticidad* y muestran como existen prejuicios incluso en las personas que se consideran más liberales y tolerantes, como es el caso de este grupo de mujeres homosexuales. En esta

tira las chicas, que normalmente son el objeto de los prejuicios y las críticas de la sociedad, son las que juzgan y critican a un par de *cowboys* con los que se encuentran en un bar de carretera de camino a una marcha reivindicativa. Sólo por la apariencia asumen que son homófobos y se muestran a la defensiva cuando los dos hombres se acercan a su mesa. Al hablar con ellos se dan cuenta de que son una pareja de gays que van, como ellas, a la manifestación. Este hecho las hace avergonzarse y replantearse sus prejuicios: “Hoo boy! Was my face **red**! Talk about **assumptions**...” (2008, 17; énfasis en el original). Se analiza en esta tira como puede dentro del propio ambiente homosexual establecerse jerarquías y categorizar lo que es adecuado o no. Se asume que por tener determinada estética no puede ser realmente gay o no se colabora con la causa. Tiras como esta cuestionan estas ideas preconcebidas y buscan desmontar las ideas de autenticidad y los estereotipos.

3.ALISON BECHDEL

3.1 *Dykes to Watch Out For*: 25 años de reivindicación feminista y visibilidad lésbica

Alison Bechdel nació en Pensilvania, Estados Unidos, en 1960. A los 23 años comenzó su carrera como dibujante creando las tiras cómicas *Dykes to Watch Out For*⁹. Comenzó publicándolas en periódicos feministas locales y más tarde fue ampliando su alcance con diversas publicaciones independientes y alternativas, principalmente de temática queer. Pese a que en su inicio las tiras se divulgaban semanalmente, más tarde pasaron a ser entregas quincenales. Su popularidad fue creciendo progresivamente, llegando a traducirse a diversas lenguas y a hacerse un hueco en alrededor de sesenta periódicos de todo el mundo. Cuando aún no había pasado un año desde la primera entrega, Bechdel recibió una oferta para ir editando pequeños volúmenes recopilatorios, de los que ha habido un total de 11 en toda la trayectoria de la tira cómica. Más tarde, en 2008, coincidiendo con el fin de la serie, se publicó bajo el nombre de *Essential Dykes to Watch Out For*¹⁰, un recopilatorio con la mayoría del material en un solo libro y con una introducción de la propia autora. Esta tira cómica de culto se extendió en el tiempo durante 25 años, desde 1983 a 2008.

Como cuenta en dicha introducción del volumen recopilatorio, Bechdel empezó a escribir *DTWOF* con un propósito en mente: describir su entorno y su realidad como mujer lesbiana. Aunque esta no era la única temática de estas tiras cómicas, en las que también se hablaba y discutía sobre feminismo, política y se mostraban diferentes tipos de relaciones personales. Ella quería con sus personajes hacer una especie de catálogo de mujeres homosexuales, mostrar al público algo que desconocían. Bechdel consideraba, como se puede ver en la figura 5, que la sociedad no sabía en realidad cómo eran las mujeres lesbianas ya que, si lo supieran, no las rechazarían ni las invisibilizarían como había ocurrido hasta el momento.

⁹ A partir de ahora, haré referencia a estas tiras cómicas con las siglas *DTWOF*.

¹⁰ A partir de ahora, haré referencia a este libro recopilatorio publicado en 2008 con las siglas *EDTWOF*.



Fig. 5

Pag. xiv-xv. *The Essential Dykes to Watch Out For* (2008) de Alison Bechdel.

Sin embargo, y como ya comenté con anterioridad, Bechdel falló en este planteamiento, algo que reconoció años después en la introducción de *EDTWO*. La idea de mostrar una única realidad lésbica como algo universal y común resulta inadecuada, ya que la representación que ella plantea no hace más que limitarse a su propio ambiente, sus amigas, su ciudad y su época. Bechdel comprendió que lo que ella conocía no era la única posibilidad, pues no todas las lesbianas eran liberales y feministas o, como se puede ver en la viñeta, “free thinkers! Vegetarians! Pacifists! At the forefront of every social justice movement!” (2008, xv). Bechdel tuvo que reflexionar sobre la posibilidad de que hubiera lesbianas conservadoras, o de derechas, que no todas tenían por qué ser del mismo modo que las de su entorno. Aspirar a mostrar todos los tipos de lesbianas que puedan existir era sin duda un error de partida; pero resulta inegable que con su obra la autora consiguió dar visibilidad y representación a un colectivo sobre el que, en aquella época, a mediados de los años 80 y principios de los 90, no había prácticamente referentes previos. Consiguió también colocar a su grupo de personajes lesbianas en la esfera pública internacional al ir adquiriendo sus tiras una popularidad progresiva. Paso de ser una dibujante de referencia dentro de la escena homosexual estadounidense a llegar a publicar sus tiras en todo el mundo. Bechdel, como escritora homosexual, quería mostrarse tal y como era desde el principio y buscaba con ello ayudar a normalizar algo que aún se consideraba estigmatizado y que era un problema para gran parte de la población:

I look back now at the genesis of *Dykes* and I see it very much as a reaction to what happened with my father. I felt that to a certain extent he killed himself because he couldn't come out, so I was determined to be utterly and completely out in my own life. I know I had the luxury of doing that because of the progress made by earlier generations of gay men and lesbians. (Houghton Mifflin Books 2006)

La muerte de su padre, en lo que en un principio pareció ser un accidente, marcó la vida de la autora. Ella siempre creyó que su padre se había suicidado porque no había llegado a ser capaz de aceptar su homosexualidad. Este hecho es uno de los principales motivos que empujó a Bechdel a ser tan abierta con su propia sexualidad y a no tener ningún reparo en mostrar su orientación públicamente a través de sus obras. En su última novela gráfica, *Are You My Mother?* (2012), en la que relata su relación con su madre, se puede ver cómo sus inicios en el sector del cómic no fueron para nada fáciles y tuvo muchos problemas para subsistir. Cuando comenzó a dibujar estas viñetas vivía en Nueva York con la ayuda económica de su madre, que conocía su estilo de vida y la apoyaba. Sin embargo, cuando no había pasado aún un año desde que Bechdel empezara a publicar sus *DTWOF* en el periódico feminista donde trabajaba como voluntaria, le ofrecieron publicar el primer libro recopilatorio de estas tiras, algo a lo que su madre no reaccionó de la manera esperada, como muestra la figura 6:



Fig. 6

Pag. 182. *Are You My Mother?: A Comic Drama* (2012) de Alison Bechdel.

La madre acepta a su hija mientras viva su vida de una forma privada, pero se muestra horrorizada ante la idea de que Alison sea lesbiana públicamente. Pese a que la había estado ayudando y manteniendo durante años, sabiendo y aceptando su estilo de vida, el hecho de que esto pasase de ser algo privado, oculto, a un libro al cual podía tener acceso cualquiera, provocó la reacción negativa de su madre. En un primer momento, cuando Alison le cuenta que va a publicar un libro, su reacción es “Really? That’s fantastic!” (2012, 181). Se muestra orgullosa de su hija hasta que esta menciona que se trata de un libro sobre lesbianas, momento en el que se convierte en algo vergonzoso para ella. La situación vivida por Bechdel recuerda a la de otras autoras, como por ejemplo Jeanette Winterson, una de las escritoras lesbianas más reconocidas por crítica y público. Ya desde su primera novela *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985), Winterson ha analizado los conflictos vividos con su madre adoptiva a causa no sólo de su identificación como lesbiana, sino al hecho de hacer de su vida algo público y plasmarla en sus libros. Ambas autoras muestran los conflictos y la oposición a la que han tenido que enfrentarse tanto por parte de la sociedad, como desde sus propias familias.

Bechdel consiguió con su obra desmontar muchas de las ideas preconcebidas que existían sobre las mujeres homosexuales. Fue uno de los primeros ejemplos de lesbianismo en el cómic y es, sin duda, el más longevo si se tienen en cuenta sus 25 años de trayectoria con *DTWOF*, además de su trabajo actual como novelista gráfica. Dentro del colectivo queer, Bechdel era muy conocida ya desde finales de los años 80 y sus tiras cómicas eran objeto de culto, pero su éxito en el mundo literario y en el mercado global no le llegaría hasta 2006 con la publicación de *Fun Home*. Pese a que ambas obras son estructuralmente muy distintas, tienen rasgos comunes importantes, como explica Hillary Chute, una de las principales críticas de la autora: “One may understand both works as feminist not only in how they claim a space for openly sexual female bodies—especially queer bodies that have been marginalized and pathologized—but also specifically in how they explore subject constitution in mutually inflected private and public spheres” (Chute 2010, 177). Tanto en *Fun Home* como en *DTWOF*, Bechdel reclama el espacio que les ha sido negado a aquellas personas que se identificaban como sujetos queer y, por lo tanto, se salían de lo normativo y de lo socialmente establecido como aceptable. Con el reciente relanzamiento de su carrera en 2006 tras la publicación *Fun Home* se ha vuelto a prestar atención a sus obras pasadas,

hecho que ha provocado que se publicara el libro recopilatorio *EDTWOF* (2008). De este modo sus tiras cómicas vuelvan a estar visibles y ahora no sólo en periódicos, revistas y librerías de temática queer, sino en cualquier librería convencional. Su trabajo adquiere así más reconocimiento y puede llegar a un público mucho más variado que quizás, de otra forma, nunca hubiera tenido acceso a su obra anterior, caracterizada por un tono más reivindicativo.

3.2 *Fun Home*: la novela gráfica como *alta cultura*

Fun Home is a bildungsroman in a special sense; it is the story of a coming of age through reading. (Freedman 2009, 130)

Fun Home es una novela gráfica que se centra en la relación de Alison con su padre, Bruce Bechdel. A través del relato de su propia infancia y adolescencia, Alison va descubriendo a su progenitor, un profesor de literatura en el instituto local, un hombre de familia que resulta ser un homosexual en el armario y que mantiene relaciones con chicos jóvenes, entre ellos el propio canguro de sus hijos. La infancia de Alison se desarrolla en un pequeño pueblo de la Pensilvania rural llamado Beech Creek. La niña pasa los días entre la casa familiar —una mansión neogótica que es la obsesión de su padre, el cual se dedica en cuerpo y alma a restaurarla y decorarla— y la funeraria, negocio familiar del que su padre se hace cargo tras la muerte de su abuelo.

La novela comienza mostrando la oposición entre Alison y su padre, describiéndose a ambos personajes como totalmente opuestos, incluso antagónicos, durante la infancia de la niña. Mientras ella crece y va poco a poco convirtiéndose en una persona adulta, a su vez va también encontrando muchos puntos en común y nexos que la unen a su progenitor. El mayor ejemplo de la unión de estos dos personajes es su pasión por la literatura. Como apunta la cita que encabeza este apartado, *Fun Home* es un *bildungsroman* en el cual los personajes evolucionan a través de los libros. Tanto Alison como su padre recurren a la literatura como vía de escape de una realidad que no les satisface y buscan en ella respuestas a sus problemas de identidad social.

3.2.1 Intertextualidad

Fun Home está construida alrededor de algunas de las obras más influyentes dentro de la literatura considerada como canónica y en sus páginas hay multitud de referencias a grandes clásicos. La obra se estructura de una forma temática y no cronológica, mostrando el interés que tiene la autora no sólo en narrar una historia, sino en contarla de una manera determinada, llamando la atención sobre puntos clave en cada uno de los capítulos. Estos están inspirados y giran en torno a un autor y sus obras más importantes, a la vez que se describe una época diferente de la vida del padre y de la hija. La intertextualidad le confiere a *Fun Home* un carácter complejo ya que, para comprender en profundidad a los personajes, es necesario tener unos conocimientos literarios previos y prestar atención a toda esa relación entre los textos que se da a lo largo de la obra.

En *Fun Home* se presta atención a cómo muchas de las obras que tuvieron gran influencia en la vida de Bruce pasaron desapercibidas para la joven Alison, que no se identificaba con ellas. Bechdel analiza el canon literario y pone de manifiesto un conflicto que ya ha sido tratado por diversos autores y autoras como es el carácter masculino del canon literario. Como afirma Kolodny en su artículo “Gender and the Interpretation of Literary Texts”, “[i]t is no mere coincidence, therefore, that readers as diverse as Adrienne Rich and Harold Bloom have arrived by various routes at the conclusion that *re-vision* constitutes the key on an ongoing literary history” (1986, 59). En su artículo analiza cómo no sólo es el canon masculino en su mayoría, sino que también el proceso de lectura de estos textos se realiza desde el punto de vista masculino. Por ello, se hace hincapié no sólo en la ampliación y revisión del canon, sino también en la importancia de las relecturas de las obras con el fin de aportar nuevos puntos de vista. En esta novela gráfica, a través de los dos personajes principales, se establece una comparativa entre las diferentes lecturas que se pueden hacer de algunas obras consideradas como maestras. Por un lado, se muestra la lectura clásica, representada por el padre, quien desde un punto de vista masculino toma estas obras como canónicas y se identifica con los personajes. En el otro lado se sitúan las lecturas de Alison, que critican y desafían las lecturas previas, mostrando los puntos débiles de las obras clásicas.

El primer capítulo de la novela, “Old Father, Old Artificer” (2006,1) funciona a manera de introducción de los personajes y, aunque no gire en torno a ningún autor en concreto, ya en él se puede ver la figura del padre leyendo en varias ocasiones, mostrando así desde el inicio la importancia que la literatura tenía en su vida. Ya sea mientras está en el salón jugando con sus hijos, dando clase en el instituto o en la cama antes de irse a dormir, se puede ver a Bruce Bechdel con un libro entre las manos. El segundo, “A Happy Death” (2006,25) se centra en la muerte del padre, atropellado por un camión a los 44 años. Analiza la forma en que la idea de la muerte siempre estuvo presente en su familia y en especial en la vida de su padre, que trabajaba en la funeraria familiar. Este capítulo, como se ve por el propio título, está relacionado con la obra de Albert Camus, en especial con su novela *A Happy Death* (1971), como se puede ver en la figura 7:

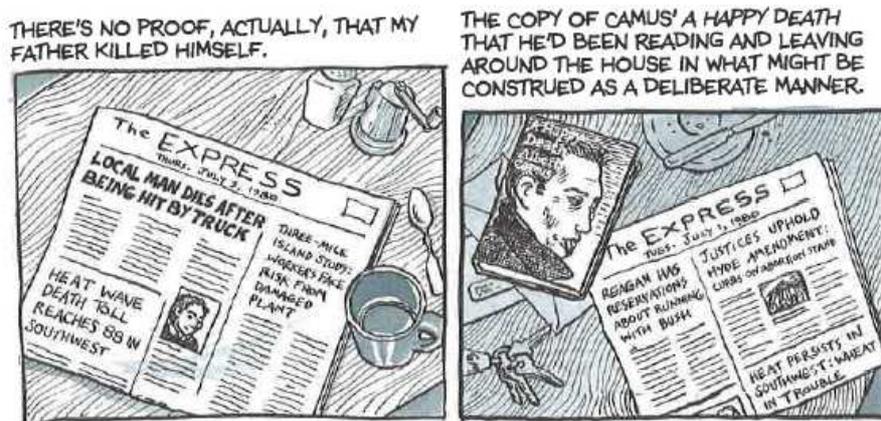


Fig. 7

Pag. 27. *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006) de Alison Bechdel.

La obra de Camus fue una pieza clave para Alison a la hora de enfrentarse a la muerte de su padre. En esta figura se puede ver como a través de los libros ella analizaba y comprendía a su padre y como éste, a su vez, los utilizaba para expresarse: “But Dad was always reading something. Should we have been suspicious when he started plowing through Proust the year before?” (2006, 28). Alison estudia el suicidio de su padre utilizando como punto de partida lo que él leía y desde ahí va construyendo su figura y entendiéndole. Recuerda cómo no mucho tiempo antes de su muerte, estando ella en la universidad, éste le había ofrecido su copia de *The Myth of Sisyphus* (1942), obra de Camus que analiza lo absurdo e ilógico del suicidio y cómo ella lo había rechazado. Se establece una comparativa entre las muertes del propio Bruce Bechdel y

la figura de Albert Camus, quien también murió a los 46 años en un accidente de coche, algo que él mismo había definido anteriormente como *mort imbecil*, calificativo que la propia Alison le aplica a la muerte de su padre (2006, 54). Camus fue un autor clave para Bruce y su lectura marcó profundamente su forma de entender la muerte. Sin embargo, para Alison la obra de Camus no es más que una forma de acceder a su padre.

“That Old Catastrophe” (2006, 55), tercer capítulo de la novela, gira entorno a la juventud del padre y su obsesión por F. Scott Fitzgerald y su obra. En este capítulo se puede ver a Bruce Bechdel leyendo biografías del matrimonio Fitzgerald y analizando la novela *The Great Gatsby* (1925), la cual define como “the great American novel” (2006,64). El padre de Alison estaba fascinado por esta historia y por el personaje de Jay Gatsby, con el cual su hija consideraba que tenía ciertas similitudes: “Like Gatsby, my father fueled this transformation with ‘the colossal vitality of his illusion’. Unlike Gatsby, he did it on a schoolteacher’s salary” (2006, 64). Nuevamente se observa cómo Bruce se identifica con los personajes y los autores mientras que su hija únicamente los compara con su padre, pero sin llegar a tomar nunca la posición de sujeto o de protagonista.

Este capítulo resulta fundamental, ya que en él Alison hace una descripción exhaustiva de la forma de ser y las ambiciones de su padre y pone de manifiesto la necesidad que tenía de vivir en un mundo ilusorio, creado por él mismo a través de la literatura. Mientras estas ideas se expresan en el texto, las imágenes que se dibujan en estas páginas lo corroboran, en un gran ejemplo de cómo el texto narrativo y la historia que se va mostrando a través de las imágenes son complementarios. La figura 8 muestra a Bruce en compañía de Roy, el canguro de sus hijos, mientras intercambian libros en la biblioteca de la casa familiar, espacio que él consideraba su santuario. Tanto la biblioteca, lugar en el que se abstraía de la realidad, como la figura de Roy, quien más tarde se descubrirá como uno de sus amantes, representan esa idea de ilusión, de vida ficticia y paralela que intentaba tener. La imagen del intercambio de libros tiene una gran significación, ya que como se puede ver en la narración, Bruce buscaba a través de los libros educar a los jóvenes a la vez que los utilizaba como método para atraerlos e intentar tener relaciones con ellos. En la imagen se pueden observar las dos lecturas que le está entregando a Roy, ambas escogidas por Bruce de entre los clásicos que veneraba. No es coincidencia que le entregue *The Sun Also Rises* (1926) de Ernest Hemingway,

obra que gira entorno a la amistad masculina y de la que se han hecho multitud de lecturas homosexuales (Elliot 1995).



Fig. 8

Pag. 61. *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006) de Alison Bechdel.

El cuarto capítulo, “In the Shadow of Young Girls in Flower” (2006,87), utiliza el libro infantil *The Wind in the Willows* (1908), de Kenneth Grahame, prestando especial atención a las ilustraciones de Ernest H. Sheperd. Utiliza las ilustraciones de este clásico de la literatura infantil para establecer paralelismos con el mapa de su propio pueblo, creando de nuevo ese nexo entre la ficción y la realidad, tanto en el personaje de Alison como en el de su padre Bruce. Ambos mezclaban lo que leían en los libros y lo aplicaban en su vida cotidiana, llegando a confundir la línea que separa ambos mundos. En este capítulo se pueden ver las complejas relaciones personales que existían en la familia Bechdel durante la infancia de Alison. Las imágenes que se ven en esta parte del libro muestran cómo cada miembro de la familia disponía dentro de la casa de sus espacios propios e independientes. Pese a existir un rasgo compartido por toda la familia, como era la pasión por el arte, cada miembro se abstraía en su pequeño mundo. Fue entonces cuando, a la edad de 10 años, Alison desarrolló un trastorno

obsesivo compulsivo (2006, 135) y, por recomendación de su padre, comenzó a escribir un diario. Muchos de los pasajes de estos diarios infantiles se pueden ver reproducidos en la novela gráfica objeto de este estudio y aportan visualmente a la historia, como analizaré más adelante.

Tras este capítulo centrado en la familia y en las propias obsesiones infantiles, en el siguiente, “The Ideal Husband” (2006,151), la historia vuelve a focalizarse sobre Bruce Bechdel. La trama se desarrolla durante el verano de 1974, cuando Alison tenía 13 años, y gira en torno al escritor Oscar Wilde y su obra de teatro *The Importance of Being Earnest* (1985), interpretada por su madre ese mismo verano en el teatro local (2006, 154). Se desmonta en este capítulo la figura del padre no sólo como marido, sino como hombre responsable, y se hace un paralelismo con la obra, en la cual se ridiculiza el matrimonio como institución y las apariencias como método para llegar a él. Se narra, además, cómo el padre de Alison fue juzgado por ofrecerle alcohol a un menor de edad y fue condenado a seguir un tratamiento psiquiátrico de seis meses. Se comparan de este modo las figuras de Bruce Bechdel y de Oscar Wilde, ambos teniendo que hacer frente a un juicio relacionado con su homosexualidad: “My father did not provoke a burst of applause in the courtroom, as Oscar Wilde had, with an impassioned plea for the understanding of ‘such a great affection of an elder for a younger man as there was between David and Jonathan’” (2006, 180). Pese a que su padre no fue juzgado por sodomía, como le ocurrió a Wilde, sino por facilitarle alcohol a un menor, el trasfondo era la posibilidad de que mantuviera relaciones con ese chico de 17 años o con su hermano mayor: “Each of the brothers testified. The magistrate stick strictly to the liquor charge” (2006, 180). Se muestra, tanto en la cita de Wilde como en el propio juicio en sí, cómo se conectaban la homosexualidad y las relaciones intergeneracionales, tratando de estigmatizar doblemente la primera al unirla con otra actividad que tampoco está socialmente aceptada.

Finalmente, la historia se cierra con el capítulo “The Antihero’s Journey” (2006,187) ligado a las obras de James Joyce, especialmente a *Ulysses* (1922). Este capítulo está marcado por las epifanías que Alison va teniendo, todas ellas relacionadas con la homosexualidad y también con los nexos que la unen a su padre. Comienza contando un viaje a Nueva York que realizó en 1976 junto a su padre y a sus hermanos a los quince años. En este viaje, por primera vez, descubrió la ciudad con otros ojos,

prestando atención al ambiente post-Stonewall¹¹ que se vivía en el Greenwich Village, barrio donde se alojaban en casa de una amiga de la familia. Allí descubrió la homosexualidad como algo público, algo de lo que la gente ya no se avergonzaba. Se había creado una comunidad que era reivindicativa y reclamaba sus espacios. La mayoría de las imágenes que ilustran este capítulo son, por tanto, representaciones de espacios públicos ocupados por homosexuales con una estética y un físico característicos. Como apunté en el segundo capítulo de este trabajo, la apariencia tiene una importancia reivindicativa dentro del colectivo homosexual, especialmente en sus inicios, como se ilustra en la figura 9.

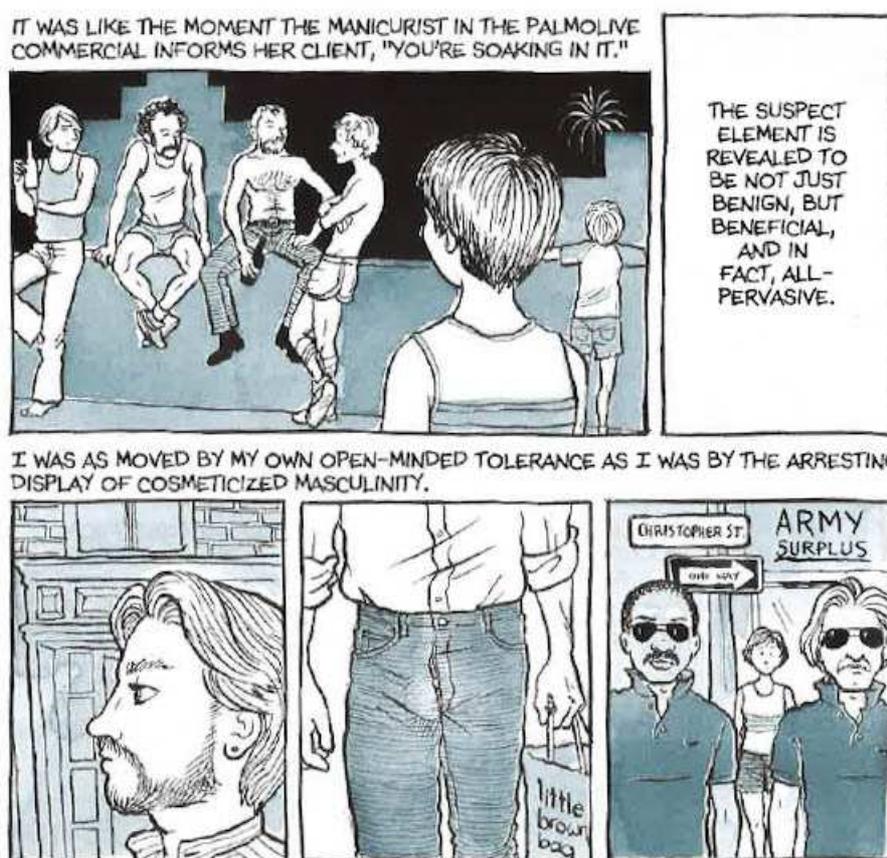


Fig. 9

Pag. 190. *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006) de Alison Bechdel.

¹¹ Se conoce como disturbios o revueltas de Stonewall a los acontecimientos que tuvieron lugar en Junio de 1969 en el barrio de Greenwich, Nueva York, donde ante las redadas continuadas de la policía en los bares frecuentados por homosexuales de la zona, la comunidad se reveló. Se considera este hecho como el inicio del movimiento LGTB (lesbianas, gays, bisexuales y transexuales) y al año siguiente, el 28 de Junio de 1970, tuvo lugar la primera marcha del Orgullo Gay reivindicando derechos para los homosexuales.

Además de representar el ambiente que se vivía en el Nueva York de la época, las imágenes recogen también la epifanía de Alison al descubrir la homosexualidad como algo público. Al estilo de los personajes de Joyce, Alison tiene un momento de revelación y descubre de una manera repentina la realidad que la rodea y se fija en detalles que nunca antes le habían parecido significantes. Esta muestra pública de la sexualidad masculina le sorprende y se descubre a sí misma siendo *abierta y tolerante*, algo que por educación no debería ser así, ya que la homosexualidad era algo estigmatizado.

A través de las imágenes, la narración del capítulo da un salto temporal y conecta este viaje revelador a los quince años con su propio momento de reafirmación como lesbiana a los veinte, ya como estudiante universitaria. Esta transición está fuertemente marcada por su afición a los libros: “Remarkably, this interview with Mr. Avery occurred on the selfsame afternoon that I realized, in the campus bookstore, that I was a lesbian” (2006, 203). No es coincidencia que tuviera su epifanía lésbica en la librería de la facultad, mientras hojeaba el libro *Word Is Out*.¹² Al igual que su padre, Alison recurría a los libros como herramienta para ayudarse a entenderse a sí misma y aceptarse. Buscaba libros que explicasen y respondiesen a sus preguntas.

El capítulo, y la novela gráfica, finalizan del mismo modo que *Ulysses* de Joyce, con la reunión de los dos personajes principales: “I was not the sobbing joyous reunion of Odysseus and Telemachus. It was more like fatherless Stephen and sonless Bloom having their equivocal late-night cocoa at 7 Eccles Street” (2006, 221). La autora contrasta el reencuentro con su padre, una vez ambos se han reconocido como homosexuales, con el esperado encuentro entre los personajes de Joyce, Leopold Bloom y Estephen Dedalus, reunión que se espera sea fructífera y gratificante para ambos, pero que en realidad decepciona y no les aporta lo que iban buscando. Alison reconoce al final de la novela cómo su padre y ella llegaron a estar unidos en esta última etapa de su vida, poco antes de que se suicidara, pero nunca realmente lo suficiente. Alison hace su propio análisis de la novela de Joyce, que es opuesto al de su padre. Mientras que para él esta es una de sus obras favoritas, para ella de nuevo aparece el conflicto con la lectura de una obra que está compuesta principalmente por personajes masculinos. Más

¹² Este libro es una transcripción de las entrevistas realizadas a 26 hombres y mujeres homosexuales que conforman la película documental de 1976, *Word Is Out: Stories of Some of Our Lives*, dirigida de forma colectiva por seis directores con los mismos intereses reivindicativos.

allá de la historia, Alison se centra en las anécdotas que rodean al libro, reflexionando sobre cómo fue difícil de publicar y estuvo durante muchos años desdeñado por crítica y público, llegando a ser incluso prohibida por su contenido sexual. Lo que le interesa no es la figura de Joyce como escritor o sus personajes, sino el hecho de que las primeras personas que se atrevieron a publicar *Ulysses* fueran cuatro mujeres, todas ellas lesbianas “Perhaps it’s just a coincidence that these women [...] were all lesbians. But I like to think they went to the mat for this book because they knew a thing or two about erotic truth” (2006, 229). Con esta idea une la literatura minusvalorada con el submundo homosexual, ambos marginados y categorizados socialmente. En *Fun Home* se establece un paralelismo entre la propia novela gráfica, en este caso además tratando una temática homosexual, y el canon literario, al cual desafía:

In telling her story, Bechdel explicitly places the graphic narrative in irreverent, iconoclastic dialogue with literary modernism. In repeatedly citing, revising and challenging writers including Joyce, Fitzgerald and Proust, she is inviting the reader to read her book alongside theirs and making a space for herself on the shelf of modernist literature. (Freedman 2009, 126)

El hecho de que esté plagada de referencias a los grandes clásicos cuestiona el carácter inferior que se le ha atribuido históricamente al cómic e invita al público lector a leer su novela gráfica junto con las lecturas consideradas como elevadas. Desafía los cánones de lo que se ha considerado hasta entonces como literatura merecedora de ser estudiada y analizada. Aparte de los grandes clásicos, en la historia se puede ver cómo va citando, o cómo los personajes están en muchas de las viñetas leyendo diferentes tipos de libros, desde cuentos infantiles a clásicos del feminismo pasando por libros considerados de referencia dentro de la cultura homosexual, equiparando así los diferentes géneros literarios y las temáticas, e invitando a abrir el canon: “*Fun Home*’s negotiations of a modernist canon do not merely aim to set up a competing discourse of high culture comic books, but also to trouble our reliance on categories of high and low, included and excluded, straight and queer, textual and embodied” (Tolmie 2009, 79). Como analiza Tolmie, Bechdel intenta romper las barreras, las categorías y las etiquetas marcadas tanto por el público como por la industria literaria o la academia. Muestra con su obra cómo desde una categoría considerada como inferior, como es el caso de la

novela gráfica, ha sido capaz de crear un texto con la complejidad propia de cualquier obra considerada como de *alta cultura*.

3.2.2 Recursos visuales

La importancia de las imágenes dentro de la elaboración de una novela gráfica provoca que los recursos visuales utilizados sean tan importantes como la propia narrativa textual. En *Fun Home* se puede ver una historia en la que la voz narrativa está presente en todas las páginas e introduce todas las viñetas. Esto no quiere decir que las imágenes sean una mera ilustración, sino que mientras en el texto la voz narrativa de una Alison adulta va contando la historia, los dibujos nos muestran ese pasado a tiempo real, proporcionando una información a través de los diálogos y de las imágenes que la narración no facilita, haciendo la lectura de ambos complementaria. Al igual que ocurre en muchas de las novelas gráficas autobiográficas más populares, como pueden ser *Persépolis* o *Blankets*, en *Fun Home* se ofrece una historia contada por una narradora adulta pero con una visión y un punto de focalización infantil.

Como ya he mencionado anteriormente, Bechdel describe su novela gráfica como una memoria o autobiografía, pero no considera que eso la convierta en algo cierto o verídico automáticamente, sino que es una visión de su propia historia, de su punto de vista. En la novela se puede ver cómo este pensamiento ha acompañado a Alison a lo largo de su vida, estando ya presente desde que empezó a escribir sus diarios personales a la edad de diez años. Estos diarios que se ven reflejados en la novela en repetidas ocasiones crearon un conflicto en la pequeña Alison a los pocos meses de su inicio: “It was a sort of epistemological crisis. How did I know that the things I was writing were absolutely, objectively true? All I could speak for was my own perceptions, and perhaps not even those” (2006, 141). Alison consideraba que lo que se escribía en su diario no tenía por qué ser cierto necesariamente y al escribirlo estaba de algún modo estableciéndolo como verdad, sin serlo, hecho por el que buscaba algún método con el que eliminar esta *autenticidad* que tradicionalmente se le atribuye a la narración autobiográfica:

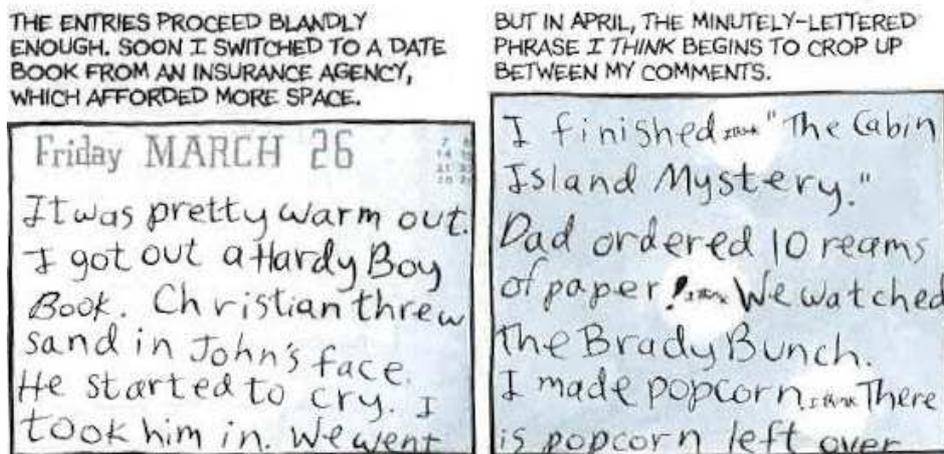


Fig. 10

Pag. 141. *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006) de Alison Bechdel.

La pequeña Alison comenzó a añadir la coletilla “I think” al final de cada una de sus frases en un esfuerzo por quitarle veracidad a sus palabras y poner en duda su propia visión de los hechos. Buscaba confirmar su idea de que no existe la verdad absoluta y de que todos los testimonios están influidos por el punto de vista del emisor, del mismo modo que existe una subjetividad en el receptor. Pretende marcar la existencia de su posición no sólo como agente de dichos actos, sino como narradora, como una simple testigo. Busca eludir las afirmaciones y mantiene un lenguaje neutral. Mantuvo este sistema durante gran parte de sus diarios, llegando a simplificarlo por una marca triangular que cumplía la misma función que el “I think” y la cual acabó por estar presente encima de todas las palabras del diario, tal como se puede apreciar en la figura 11.

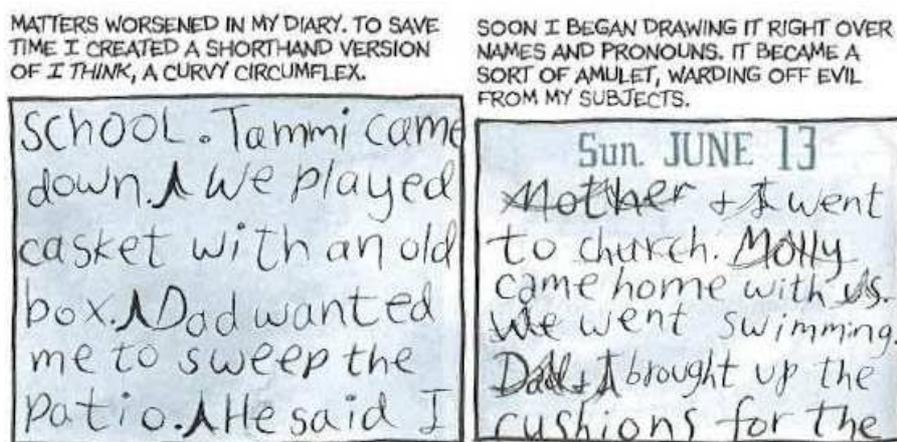


Fig. 11

Pag. 142. *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006) de Alison Bechdel.

Por otro lado, estas viñetas le confieren a la novela gráfica un carácter más realista. Las representaciones de sus propios diarios infantiles hacen la historia contada por Bechdel más creíble y completa, al basarse en objetos físicos de su infancia. No se limita a utilizar fragmentos de estos diarios, sino que los reproduce en forma de dibujo, prestando especial atención a imitar su caligrafía infantil. Estas figuras son un claro ejemplo de la forma en que Bechdel combina imagen y palabra escrita. El texto aporta los pensamientos de la niña mientras la imagen proporciona el contexto en el que estos tienen lugar. Aportan además un carácter de realidad, son un elemento físico y no meros recuerdos, como puede serlo el resto de la historia. Son algo material que no ha sido creado para la novela, sino que esta reproducido, lo cual le confiere efectividad. De este mismo modo utiliza para ilustrar su obra otros recursos como son las reproducciones de fotografías familiares. Cada capítulo de la novela viene encabezado por una fotografía familiar, por la representación de un recuerdo que simboliza el contenido del capítulo:

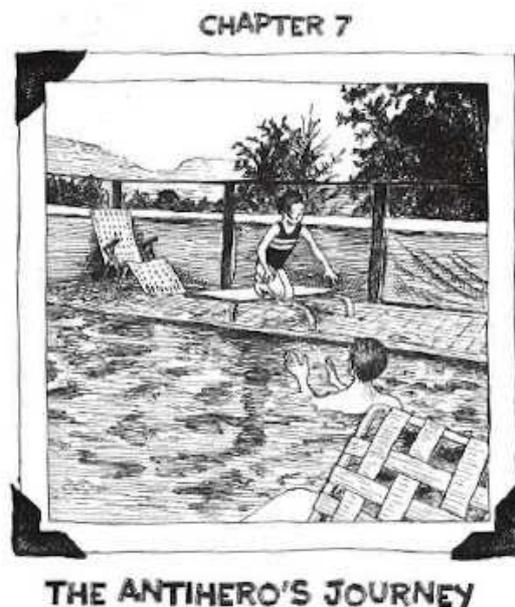


Fig. 12

Pag. 187. *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006) de Alison Bechdel.

La figura 12 es uno de los ejemplos más interesantes de estas fotografías que encabezan los capítulos. Aparecen aisladas, centradas en una página en blanco, focalizando la visión del lector únicamente en el poder del dibujo y en el título del capítulo. En este caso la imagen escogida por Bechdel para ilustrar el séptimo y último capítulo es un recuerdo de unas vacaciones familiares, una fotografía de ella con su

padre. Esta imagen muestra de forma rápida todo el contenido de esta última parte de la novela: la búsqueda de la unión entre Alison y Bruce. La niña saltando en la piscina para encontrarse con su padre es una metáfora de la Bechdel adulta escribiendo la novela para conseguir superar la muerte de su progenitor y entender cómo era. El título del capítulo, “The Antihero’s Journey” (2006, 187), hace referencia no sólo a la obra de Joyce, escritor principal de este capítulo como ya comenté anteriormente, sino al propio viaje de descubrimiento que experimentan Alison o incluso a la propia vida del padre, definiéndose a ambos como antihéroes, como personajes marginales que no encajan en la norma y se salen de lo establecido.

Desde el punto de vista artístico se puede apreciar como el trazo en estas imágenes que representan fotografías cambia, siendo mucho más detalladas que el resto de las viñetas. En ellas se aprecia un mayor grado de fidelidad a la realidad. Los dibujos dejan de ser tan icónicos como en el resto de páginas para ser más realistas en la representación de un recuerdo familiar. Este recurso busca hacer referencia a una realidad más concreta, como ya explique anteriormente con la teoría de McCloud (1994, 30-31). Mientras la iconicidad le da universalidad a la imagen, el detalle cumple el efecto contrario, dándole personalidad y exclusividad. La figura 13 es un ejemplo del uso de estas dos técnicas en un mismo panel. Se puede ver claramente en esta figura la diferencia de estilos entre el detalle con el que se representa la foto, con un trazo mucho más elaborado y realista, frente a la simpleza en la representación de la mano que la sujeta. Mientras la mano podría representar la de cualquier persona, puesto que no tiene unos rasgos definitorios claros, la fotografía está hecha al detalle, prestando atención a las facciones de la cara y las formas del cuerpo, añadiendo sombras y utilizando un trazo más complejo que no deja lugar a dobles interpretaciones. Esta fotografía no representa a cualquier joven en cualquier habitación, sino que se trata de un lugar y una persona concretos. Representa uno de los momentos más importantes dentro de la historia no sólo por la carga narrativa que lleva asociada, sino por la propia potencia de la imagen y el carácter que Alison le otorga: muestra a Roy, el canguro, que aparece semidesnudo, tumbado en la cama de un hotel durante unas vacaciones familiares a las que les había acompañado.

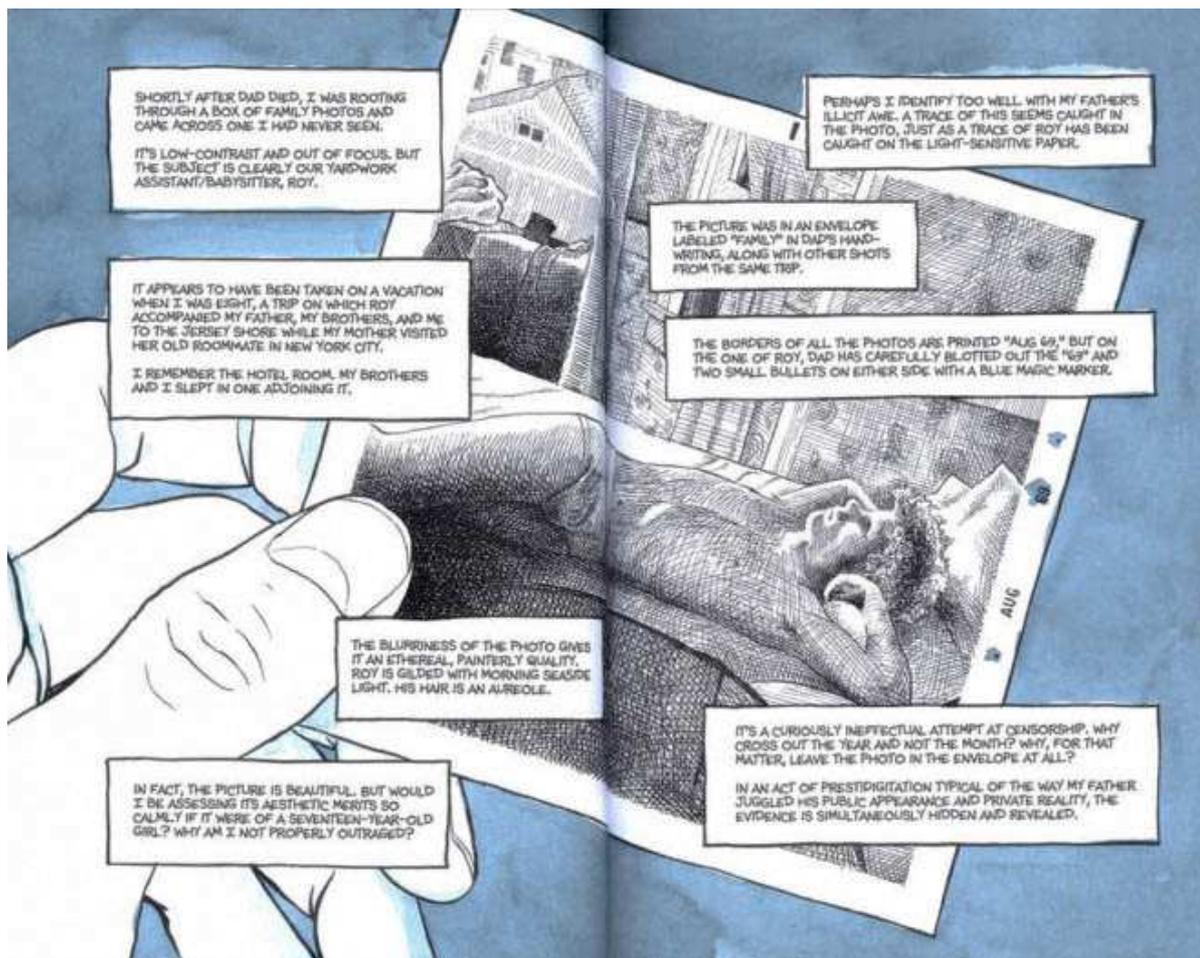


Fig. 13

Pag. 100-101. *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006) de Alison Bechdel.

Al utilizar este formato a doble página y sacando la imagen de los márgenes comunes con los que se enmarcan las viñetas, focaliza la atención en la fotografía y darle mayor carga dentro de la historia. Incluso la narración está incluida dentro de la propia imagen, de una forma desordenada, representando los pensamientos que cruzaron la cabeza de Alison al encontrar la foto. Este formato consigue que la imagen tenga tanta importancia para el público lector como la tuvo para ella su descubrimiento. Pese a que su madre ya le había contado la historia, la fotografía se convierte en una prueba irrefutable de la doble vida de su padre, que tenía lugar dentro del propio entorno familiar.

3.2.3 Conexión familiar e identidad queer

Desde un principio la narración se centra en la relación padre-hija, en sus similitudes y sus diferencias, analizando tanto los lazos familiares que los unen, como su identidad como sujetos queer. En un inicio se muestran como individuos completamente opuestos, con nada en común y caracteres enfrentados:



Fig. 14

Pag. 15. *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006) de Alison Bechdel.

Se pone de manifiesto en estas cuatro imágenes la forma en la que el padre mostraba rasgos asignados al género femenino como son el gusto por la decoración, por la ropa o por la belleza de lo que le rodea; por otro lado, Alison se muestra como una niña muy “masculina”, con una actitud desafiante hacia su padre, cuestionando sus gustos y negándose a vestir de la manera “femenina” que él desea. Estos

comportamientos muestran las ideas tratadas anteriormente sobre la actuación del género y la sexualidad de los sujetos. Se manejan en la novela para marcar las diferencias entre padre e hija las palabras “butch” y “nelly” (2006, 15), socialmente utilizadas como términos peyorativos hacia los homosexuales que tienen rasgos asociados con el género que no se les considera como propio. Al usar estos términos se les está asociando también una sexualidad determinada, poniéndose de manifiesto los estereotipos y prejuicios existentes en este ámbito, sobre los cuales se seguirá profundizando a lo largo de la obra. Se muestra cómo el padre intenta inculcar en la niña lo que él consideraba que era lo adecuado, tratando de evitar su hija se saliera de lo socialmente aceptado por ser demasiado “masculina”. La narración, llevada a cabo por la Alison adulta, ridiculiza en estas viñetas la importancia de las apariencias, probablemente el punto en el que más chocaban padre e hija. Mientras para ella las apariencias no tenían importancia, ni en la vestimenta ni en lo decorativo, para el padre eran algo fundamental.

Como hemos visto, los libros tienen sin ninguna duda una gran relevancia dentro de la vida tanto de Alison como de su padre Bruce. Ambos recurren a ellos como herramientas, como método a través del cual entenderse a sí mismos o evadirse de sus realidades. La lectura les ayuda a conocer otras posibilidades, a aceptarse, a construir sus identidades y a deconstruir los estereotipos que la sociedad les ha impuesto. Para el padre los libros son un medio de evasión de la realidad, una manera de vivir otras vidas que le satisfagan más que la suya propia: “The line dad drew between reality and fiction was indeed a blurry one. To understand this, one had only to enter his library” (2006, 59). Bruce Bechdel se recreaba en la ficción de sus libros, no hacía una diferencia clara entre lo que era realidad y lo que no lo era. La biblioteca de la casa familiar era su santuario, el lugar al que recurría para vivir mundos paralelos a su realidad. Por el contrario para Alison los libros eran una fuente de conocimiento, una manera de buscar respuestas a las preguntas que le asaltaban. A través de la información que obtenía de sus lecturas ella era capaz de racionalizar y procesar sus sentimientos y sus deseos, de reafirmarse como homosexual y confirmar su forma de ser. A diferencia de su padre, quien primero tuvo relaciones homosexuales y luego buscó en los libros una manera de aceptar estos hechos, Alison se construyó a sí misma como lesbiana de una manera teórica, a través de la información que fue recogiendo, como se puede ver en la figura 15.



Fig. 15

Pag. 74. *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006) de Alison Bechdel.

Las imágenes muestran cómo desde los trece años había mostrado inquietudes, llegando a buscar el significado de la palabra lesbiana en el diccionario, con el fin de comprobar su existencia, de buscarle definición a algo que se cuestionaba. No decidió actuar sobre sus sentimientos hasta haberlos procesado mentalmente, siendo su salida del armario, como se puede ver en la viñeta, una revelación mental y no física. Alison se muestra como una *lesbiana teórica*, llegando a hacerlo público antes de haber ni siquiera tenido relaciones con ninguna otra mujer. Busca en primer lugar entender lo que le ocurre y construirse a sí misma para después, también a través de la lectura, *aprender* a actuar su identidad. Como se puede ver en la figura 16, tras aceptar y corroborar que existe la posibilidad de ser homosexual, Alison recurre a lecturas específicas para conocer testimonios de otra gente que tenga sus mismas características.



Fig. 16

Pag. 76. *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006) de Alison Bechdel.

En estas lecturas Alison no sólo se va reafirmando como lesbiana, sino que adquiere conocimientos culturales sobre el movimiento homosexual y se construye una identidad política. El ambiente universitario en que se desarrolla este proceso también tiene un efecto en su forma de enfrentarse a este conflicto, pudiendo recurrir a la asociación universitaria de gais y lesbianas que tendrá influencia en ella y la ayudará a verse como parte de un grupo: “In the week after the meeting, my quest shifted abruptly outwards” (2006, 210). Verse arropada por otros chicos y chicas en su misma situación le da la valentía suficiente para hablar públicamente de su homosexualidad con sus amigos y familiares.

Aunque el proceso de construcción de identidad de padre e hija fuera similar por el uso de la literatura que ambos hacían, en otros aspectos fue completamente distinto. Uno de los elementos fundamentales que diferencia a estos dos personajes en la forma de desarrollar su sexualidad y su identidad como sujetos queer es la libertad de movimiento de la que disponía Alison, y que su padre, bien por la época o por las circunstancias, no disfrutó. Comparando la historia de ambos personajes se puede ver cómo el espacio tiene gran importancia para ellos a la hora de desarrollarse como persona con libertad y sin estar coartado por normas sociales.

Uno de los recursos visuales utilizados en *Fun Home* para representar el espacio son los dibujos de mapas. A través de ellos Bechdel muestra lo cerrado y monótono de la vida de su padre que nació, trabajó, se estableció con su familia, murió y fue enterrado en un radio de poco más de un kilómetro de distancia. Toda la familia vivía en el pueblo de Beech Creek, lo que marcaba el ambiente en el que se desarrollaban sus vidas. Al estar rodeados por familiares y conocidos su libertad para

evolucionar y desarrollarse como personas estaba condicionada en tanto en cuanto estaban sometidos al juicio de los de su entorno. Alison al abandonar su casa para ir a la universidad da un cambio radical y es entonces cuando disfruta de la libertad necesaria que le permita explorar sus inquietudes. Como hemos visto anteriormente, en el espacio universitario, tiene por primera vez la oportunidad de conocerse a sí misma y cuestionarse su identidad. Cada viaje que hace Alison influye en su forma de ver las cosas, mostrándole nuevas realidades. Del mismo modo que en su viaje a Nueva York a los quince años descubrió la homosexualidad como algo público, mucho antes, siendo aún una niña, tuvo su primera revelación al ver algo que nunca antes había visto.



Fig. 17

Pag. 118. *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006) de Alison Bechdel.

La visión de esta mujer *masculinizada* marcó a la pequeña Alison, que no se había planteado que algo así pudiera siquiera existir o fuera una posibilidad. Se sorprende al ver cómo hay mujeres que se visten con ropas de hombre y se cortan el pelo, en un esfuerzo por imitar una apariencia masculina. Por otra parte, el hecho de que su padre lo tache automáticamente como algo inadecuado marca su visión: "Is that what you want to look like?" (2006, 118). Su propio padre crea en la niña la idea de que la masculinidad en una mujer es algo inaceptable y estigmatizado por la sociedad, pasándole así a su propia hija los prejuicios e ideas que le han afectado a él toda la vida

y le han cohibido. Esta figura muestra, por un lado, la falta de representaciones de la que hablaba en el capítulo dos de este mismo trabajo; cómo al no poder verse referentes en la esfera pública, al ser las identidades no normativas algo que está invisibilizado, no se contempla ni siquiera como una posibilidad. Por otro lado, al estar además estigmatizado, desde la infancia se interioriza esa idea de que es algo que no se debe hacer, que es un comportamiento inadecuado y se intenta evitar o reprimir.

Alison también hace en esa viñeta referencia a ese reconocimiento mutuo, a esa especie de conexión entre sujetos marginados. Describe la visión de esta mujer como “someone from home...a surge of joy” (2006, 118), como si tuviera algo en común con ella. Sus palabras muestran cómo al tomar una identidad se crea un sentimiento común, una forma de ser, compartida con un grupo de iguales, del mismo modo que anteriormente veíamos como creaba un sentimiento similar la Alison que a los 20 años se une a la *Gay Union* universitaria y se refiere a sus compañeros como “my new associates” (2006, 212). Descubrir a esta mujer en ese bar de carretera le da una esperanza, al igual que lo hacen los homosexuales que ve en Nueva York en su adolescencia o los ejemplos que encuentra en los libros una vez llega a la universidad. Todo esto le sirve a Alison como muestra de la existencia de otras formas de hacer, de interpretar el género y las sexualidades, algo que no había visto nunca antes en su pequeño pueblo de Pensilvania.

Las diferencias entre Bruce y Alison a la hora de enfrentarse a sus conflictos y asumir sus realidades, no se deben sólo a la forma de ser de cada uno, sino de una manera más significativa a la época que les tocó vivir. Alison tuvo más oportunidades y facilidades para identificarse como mujer lesbiana al vivir en una época más tolerante y abierta, mientras que su padre no tuvo la opción de asumir su identidad como hombre gay. Ella, de todas formas, tuvo que salir de la Pensilvania rural para hacerlo. Pese a que su padre pudo viajar y conocer otros espacios alejados del conservadurismo de Beech Creek, su situación fue muy diferente a la de su hija:

I'll admit that I have been somewhat envious of the 'new' freedom (?) that appears on campuses today. In the fifties it was not even considered an option [...] I was never even in New York until I was about twenty. But even seeing it then was not quite a revelation. There was not much in the

Village that I hadn't known in Beech Creek. In New York you could see and mention it but elsewhere it was not seen or mentioned. It was rather simple. (2006, 212)

Este fragmento pertenece a la carta que Bruce le manda a su hija poco después de que ella “saliera del armario” y en ella pone de manifiesto cómo en la época en la que a él le tocó vivir su juventud era mucho menos libre de lo que lo era Alison. Por supuesto el submundo homosexual también existía en su época, pero era únicamente un espacio marginado y apartado de la sociedad. Su padre visitó Nueva York, pero no le aportaba más libertad ni menos que la que podía tener en la Pensilvania rural. Las diferencias eran mínimas, reduciéndose prácticamente al hecho de que en las grandes ciudades se reconocía la existencia de las personas queer mientras que en las zonas rurales era algo invisibilizado e ignorado. Pero en ambos sitios era un tema tabú y un estigma social. Por el contrario, el punto histórico en el que Alison se define públicamente como lesbiana es completamente opuesto, ya que se trata de un momento de reivindicación, en el que, al menos en las grandes ciudades, la homosexualidad se considera como un rasgo identitario. Se había creado un colectivo que busca reivindicar a los sujetos queer como algo *normal* y desmontar los prejuicios sociales existentes, reclamando los espacios.

En las dos páginas que se pueden ver a continuación (Fig. 18) se describe uno de los momentos más importantes dentro de la historia: el reencuentro de padre e hija siendo ambos ya adultos y sabiéndose los dos como homosexuales. Como se puede ver en la propia expresión facial de los personajes en estas viñetas, este reencuentro que se esperaba como un gran momento para ambos, como una manera de conectar y compartir sus experiencias, es al final totalmente infructuoso. Pese a que tienen algunos nexos en común se puede concluir que la homosexualidad de ambos no era realmente lo mismo. Ambos comparten historias y experiencias que creen que les unen, como son el hecho de querer travestirse en su infancia o la manera en la que hablan de esa identificación entre homosexuales, de ese sexto sentido que permite reconocer a otras personas con las que se comparte este rasgo. Pero en el fondo se dan cuenta de que estas características y experiencias no son realmente relevantes, sino que son únicamente parte del estereotipo del homosexual que se ha creado socialmente. El hecho de que ambos hayan tenido

experiencias homosexuales o se definan como tal no implica que vayan a tener una conexión o una experiencia compartida.



Fig. 18

Pag. 220-221. *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006) de Alison Bechdel.

Las diferentes épocas en las que se desarrollaron sus vidas marcan un salto generacional que implica también un cambio en sus concepciones de la sexualidad. Mientras que en la época de Alison era un rasgo definitorio de la personalidad y algo por lo que sentir *orgullo*, que se podía mostrar en público, en la época de su padre era únicamente un tabú y algo de lo que avergonzarse. Se tenía completamente interiorizada esta idea de la homosexualidad como algo problemático que se debía ocultar y reprimir. La propia Alison reflexiona sobre esta manera completamente diferente de entender la sexualidad y la identidad: "Perhaps my eagerness to claim him as 'gay' in the way I am 'gay,' as opposed to bisexual or some other category, is just a way of keeping him to myself – a sort of inverted oedipal complex" (2006, 230). Alison busca reclamar a su padre como homosexual, algo que realmente en su vida él nunca adoptó. Esta cita muestra la manera en la que la palabra gay funciona en muchas ocasiones como una simple etiqueta que enmarca una categoría concreta y cómo ha sido modificada a lo

largo de los años. La manera en la que ella se describe a sí misma como homosexual no se le puede aplicar a su padre por el simple hecho de haber mantenido relaciones sexuales con otros hombres. Mientras que el calificativo homosexual en los términos en los que lo adopta Alison conlleva una serie de rasgos, como por ejemplo el hecho de ser una identificación, una forma de ser. Por el contrario para su padre era simplemente un deseo sexual, una práctica.

Con su novela Bechdel muestra cómo es el proceso de creación de identidades para aquellos sujetos que están fuera de la norma, para aquellas personas a las que por sus gustos o prácticas sexuales se les considera diferentes. Muestra cómo cada uno afronta de una manera diferente las cargas y los prejuicios que la sociedad les impone. Se puede ver cómo su proceso y el de su padre son diferentes, pero cómo también tienen muchos pilares comunes y rasgos compartidos. En ambos ejemplos la literatura ha sido un medio para llegar a aceptar sus identidades y manejar sus vidas. Con esta novela gráfica Bechdel busca por un lado entender la figura de su padre y analizar los nexos que le unían a él, así como las diferencias que les separaban. Al convertir a su padre en protagonista de una novela le está dando también la posibilidad de ser el mismo un personaje, de convertirse en lo que siempre había deseado ser, parte del mundo literario.

CONCLUSIONES

Alison Bechdel con su obra ha creado un punto de referencia tanto dentro de la novela gráfica como de la narrativa de temática queer. Con su estilo propio, marcado por la calidad de sus dibujos, sus recursos gráficos y su narrativa, desafía el canon literario, eminentemente masculino y heteronormativo. Propone además un cambio en la consideración que se tiene de la novela gráfica como género merecedor de reconocimiento, ya que los cómics históricamente han sido considerados como lecturas para niños o de segunda categoría. A través de la intertextualidad pone su trabajo al nivel de los considerados como grandes clásicos de la literatura. Reivindica a su vez en sus obras aquellas temáticas que han sido minusvaloradas por crítica y público, como es el caso de la literatura queer o la feminista. Sus personajes son un ejemplo del amplio espectro existente de identidades de género y sexuales, reivindicando aquellas que se consideran como no normativas.

Por un lado, con *Dykes to Watch Out For*, pese a recurrir en algunos casos a personajes estereotipados, consiguió dar visibilidad a un colectivo que estaba escondido y socialmente negativizado. Sus tiras fueron durante 25 años un punto de referencia dentro del mundo del cómic y, en especial, dentro del colectivo queer. En su salto a la novela gráfica consiguió crear otra obra de referencia como es *Fun Home*. En esta autobiografía gráfica, mientras narra su historia personal y la de su padre, expone el proceso de creación de identidades no normativas. Se centra en la influencia de la literatura en este proceso, utilizada de manera diferente por ambos personajes principales. El padre, marcado por la literatura canónica y eminentemente masculina, recurre a la lectura como herramienta para evadirse de una realidad insatisfactoria que no es capaz de aceptar. La joven Alison por su parte alterna estas mismas lecturas con otras consideradas como inferiores. Mientras las lecturas clásicas, pese a que le sirven para llegar a conocer a su padre, no le aportan y pasan desapercibidas para ella; las otras las utiliza como punto de apoyo y la ayudan a reafirmarse como mujer homosexual y construir su propia identidad como sujeto no normativo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bechdel, Alison. 2006. *Fun Home: A Family Tragicomic*. London: Jonathan Cape.
- 2008. *The Essential Dykes to Watch Out For*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- 2012. *Are You My Mother?: A Comic Drama*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Butler, Judith. 1988. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”. *Theatre Journal*. 40 (4): 519-531.
- 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- 2001. “Giving an Account of Oneself”. *Diacritics* 31 (4): 22-40.
- 2004. *Undoing Gender*. New York London: Routledge.
- Chute, Hillary. 2006. “An Interview with Alison Bechdel”. *MFS Modern Fiction Studies* 52 (4): 1004-1013.
- 2010. *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press.
- Eisner, Will. 1985. *Comics & Sequential Art*. Paramus, NJ: Poorhouse Press.
- Elliot, Ira. 1995. “Performance Art: Jake Barnes and ‘Maculine’ Signification in *The Sun Also Rises*”. *American Literature*. 67 (1): 77-94.
- Forney, Ellen. 2012. *Marbles: Mania, Depression, Michelangelo, & Me: a Graphic Memoir*. New York: Gotham Books.
- Foucault, Michel. 1978. *The History of Sexuality*. New York: Pantheon Books.
- Freedman, Ariela. 2009. “Drawing on Modernism in Alison Bechdel’s *Fun Home*”. *Journal of Modern Literature*. 32 (4): 125-140.

- Hall, Stuart. 2000. "Who Needs 'Identity'?" In *Identity, a Reader*. Eds. Paul du Gay, Jessica Evans & Peter Redman. London Thousand Oaks, California: SAGE. 15-30.
- Hatfield, Charles. 2005. *Alternative Comics an Emerging Literature*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Houghton Mifflin Books. 2006. "A Conversation with Alison Bechdel". Consultada el 20 de mayo de 2013.
http://www.houghtonmifflinbooks.com/booksellers/press_release/bechdel/#conversation
- Hutcheon, Linda. 1989 *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.
- Hutson, David. 2010. "Standing OUT/Fitting IN: Identity, Appearance, And Authenticity in Gay and Lesbian Communities". *Symbolic Interaction*. 33 (2): 213–233.
- Kolodny, Annette. 1986. "A Map for a Rereading. Gender and the Interpretation of Literary Texts" in *The New Feminist Criticism: Essays On Women, Literature, and Theory*. Ed. Showalter, Elaine. London: Virago.
- Loxley, James. 2007. *Performativity*. London New York: Routledge.
- Marinucci, Mimi. 2010. *Feminism is Queer: the Intimate Connection Between Queer and Feminist Theory*. London, New York: Zed Books.
- McCloud, Scott. 1994. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: HarperPerennial.
- Sacco, Joe. 2006. *Palestina*. Milano: Mondadori, 2006.
- Satrapi, Marjane. 2007. *The Complete Persepolis*. New York: Pantheon Books.
- Shimizu, Akiko. 2008 *Lying Bodies: Survival and Subversion in the Field of Vision*. New York: Peter Lang.
- Small, David. 2009. *Stitches: a Memoir*. New York: W.W. Norton & Co.

Spiegelman, Art. 2003. *Maus: a Survivor's Tale*. London: Penguin.

Thompson, Craig. 2003. *Blankets: a Graphic Novel*. Marietta, Ga: Top Shelf.

Tolmie, Jane. 2009. "Modernism, Memory and Desire: Queer Cultural Production in Alison Bechdel's *Fun Home*". *Topia* 22: 77-94.

Whitlock, Gillian. 2006. "Autographics: The Seeing "I" of the Comics". *MFS Modern Fiction Studies* 52 (4): 965-979.

Winterson, Jeanette. 1991. *Oranges Are Not the Only Fruit*. London: Vintage.