



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

SUSPENSION OF THE IMAGINARY IN THE REAL: LOS PROCESOS

(AUTO)BIOGRÁFICOS Y (AUTO)FICCIONALES EN *FUN HOME* DE ALISON BECHDEL

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

ADRIANA RODRÍGUEZ ACEVEDO

ASESORA:

DRA. NOEMI NOVELL MONROY

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A Miroslava García e Irma Rodríguez, por ser ejemplos de profesionalismo y fortaleza. Por haber moldeado parte de la persona que soy hoy. Por seguirme el juego cuando les dije que quería ser escritora.

A Arturo Hernández, por iniciarme en el arte de la lectura y obligarme a leer en voz alta— el primer ejercicio de escuchar mi voz.

A Yamín Donohue, por la paciencia y el aliento. Por escucharme y acompañarme. Pero sobre todas las cosas, por amarme con todo lo que soy y lo que no soy.

A todas mis amistades de Inglesas por haber emprendido esta empresa conmigo, las risas, las comidas y desveladas compartidas y el fuerte lazo que creamos. A Estefanía Jaramillo, Regina González y Jim Sámano por siempre estar en mi esquina cada que acababa un round y alentarme a seguir. Les amo con cada átomo de mi corazón.

A la Dra. Noemí Novell y el Mtro. Maximiliano Jiménez, quienes me entrevistaron para entrar a la carrera y me vieron salir de ella. Everything comes full circle. Nada de esto hubiera sido posible sin ellos.

Índice

Introducción	1
I. Autobiografía y autografía	15
a. Autobiografía	15
b. Autografía	20
II. Bruce Bechdel: una biografía	28
III. Autoficción	41
Conclusiones	52
Anexo	57
Bibliografía	60

Introducción

Perhaps affectation can be so thoroughgoing, so authentic in its details, that it stops being pretense and becomes, for all practical purposes, real.

Alison Bechdel, *Fun Home*

Alison Bechdel es una ilustradora estadounidense que comenzó su carrera con la serie de tiras cómicas *Dykes to Watch Out For*, cuyo primer número fue publicado en 1983 en el periódico feminista *WomaNews*; los números siguientes aparecieron en diferentes periódicos estadounidenses hasta el fin de la serie en 2008. *Dykes to Watch Out For* trata sobre “Bechdel's brilliantly imagined counter-cultural band of friends—academics, social workers, booksellers—[who] fall in and out of love, negotiate relationships, raise children, switch careers and cope with aging parents” (*Penguin*, en línea), pero estas tiras no son autobiográficas, sino más bien ficcionales, aunque exista un parecido en la forma en la que se dibuja la autora y una de sus

personajes, Mo, quien a su vez funciona como un alter ego de la autora. Bechdel utiliza la narrativa de un cómic autobiográfico para describir su proceso para escribir e ilustrar *Dykes to Watch Out For* en la introducción de la edición



Fig. 1 (*The Essential Dykes... xv*)

de 2008 que compila las tiras esenciales como “a catalog of lesbians [in order to] name the

unnamed [and] depict the undepicted” para así lograr “a universal lesbian essence from these particular examples” (*The Essential Dykes...* xiv).¹ Con la creación de esta tira cómica, Bechdel buscaba visibilizar a las lesbianas (Fig. 1), apropiarse de las narrativas lésbicas y representar a las lesbianas como cualquier otra persona y reducir la otredad con la que se les percibía a finales de las décadas de los años 70 y 80.

Bechdel identifica dos conflictos al retratar la experiencia lésbica. El primero es que no puede generalizar y universalizar una identidad que cuenta con muchas variantes y se experimenta de diferentes maneras dependiendo de la persona. El segundo es que al momento de hacer convencionales —y, por ende, aburridas— sus vivencias personales y de su comunidad, se



Fig. 2 (*The Essential Dykes...* xviii)

pregunta si todo su trabajo al dibujar lesbianas ha sido “merely to prove that [lesbians are] the same as everyone else?!” (*The Essential Dykes...* xviii). Parece ser que Bechdel encuentra la experiencia lésbica como contradictoria en su necesidad de retratar la universalidad de esta identidad pero al mismo tiempo buscar las variabilidades en la misma. Cabe destacar que la introducción a esta compilación fue escrita muchos años después de que Bechdel terminará de publicar todas las

tiras cómicas, por lo que se puede observar una intervención de la autora en su obra. Bechdel busca conciliar su aproximación a la experiencia lésbica y, al mismo tiempo, proporcionar una

¹ Encuentro que Bechdel tiende a ser contradictoria en sus declaraciones porque describe a sus personajes dentro de *Dykes...* como un catálogo, más no copias una de otra, implicando que hay diferentes maneras de representar y vivir la identidad lésbica. Por estas razones considero que en realidad no es posible hablar de una esencia lésbica universal, debido a que hay muchas variantes y diferentes identidades dentro de este término.

explicación para el título de su compilación al proponer que las lesbianas son esencialmente iguales a cualquier otro ser humano o esencialmente diferentes (Fig. 2), pero resulta ser decisión del lector.

La obra de Bechdel, en general, aborda las vivencias de lesbianas y también abarca temas que se centran en mujeres. Asimismo, su obra también tiene una fuerte presencia de lo autobiográfico, tema que es explorado en sus novelas gráficas *Fun Home: A Family Tragicomic* y *Are You My Mother? A Comic Drama*, en las que documenta parte de su vida y su relación con su padre y madre, respectivamente. En una entrevista, Bechdel comentó que “The secret subversive goal of [her] work is to show that women, not just lesbians, are regular human beings” (citado en Dube, en línea), algo que se vislumbra en lo cotidiano de *Dykes to Watch Out For* y en lo autobiográfico de sus novelas gráficas.

Toda la obra de Bechdel, al contar con ilustraciones puestas en secuencia y cuadros de texto por igual, se sitúa dentro del medio de los cómics. De acuerdo con Scott McCloud, “[comics] refers to the medium itself, not a specific object as ‘comic book’ or ‘comic strip’ do” (4); entendiendo que la palabra cómic se refiere al medio en sí sin especificación alguna (Fig. 3), ésta se define como “juxtaposed

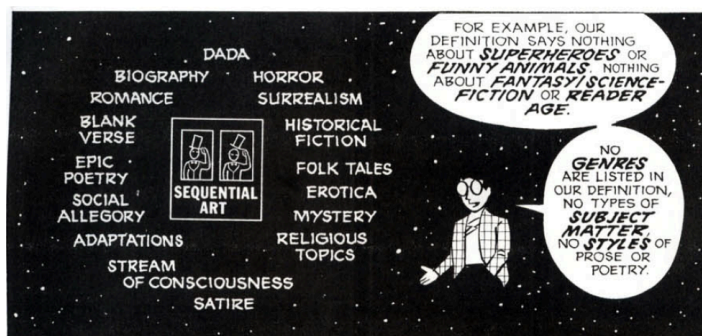


Fig. 3 (McCloud 22)

pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or produce an aesthetic response in the viewer” (9). Dentro del cómic como medio pueden surgir diferentes

expresiones del mismo, las principales son la novela gráfica y el cómic serial.² La distinción entre ambos es el formato en el que están impresos y su extensión. Un cómic serial cuenta con varios números de pocas páginas, que pueden o no ser compilados en un volumen al término de su publicación, mientras que las novelas gráficas tienden a ser publicadas en un libro o dos de larga extensión. Sin embargo, ambos cuentan con los mismos elementos: representación de objetos y personas a través de imágenes, división de éstas en paneles y combinación de palabras e ilustraciones.

En el lenguaje del cómic, el vocabulario es de tipo icónico. Por ícono, McCloud entiende “any image used to represent a person, place, thing or idea” (27) y especifica que los íconos que se conocen como imágenes están diseñadas “to actually resemble their subjects. But as resemblance varies, so does the level of iconic content. [...] some pictures are just more iconic than others” (27). El grado de iconicidad de las imágenes también puede variar, ya que en ellas “meaning is *fluid* and *variable* according to appearance. They differ from “*real-life*” appearance to varying degrees” (28). El nivel de abstracción de las imágenes depende de qué tan cercana sea la imitación de la misma a su referente en lo que McCloud considera “la vida real”. Algunas imágenes son bastante realistas, como la fotografía, mientras que otras son más abstractas y simples, como las caricaturas que están compuestas de “outlines and a hint of shading” (29). McCloud identifica las caricaturas³ como un ícono en sí y las define como:

² Cómic serial entendido como varios números escritos e ilustrados por las mismas personas dentro de un solo *run*. Mientras que novela gráfica o “graphic narrative”, para Hillary L. Chute, “designates a book-length work composed in the medium of comics” (3).

³ Para los propósitos de esta tesina entiendo el término “caricatura” como la representación dibujada de objetos, personas o lugares en el medio del cómic. En otras palabras, la caricatura es el dibujo, la parte visual del cómic.

a form of *amplification through simplification*. When we *abstract* an image through *cartooning*, we're not so much *eliminating* details as we are *focusing* on *specific details*. By *stripping down* an image to its essential "*meaning*," an artist can *amplify* that meaning in a way that realistic art *can't*. [...] Cartooning isn't just a way of *drawing*, it's a way of *seeing*. [...] The *universality* of cartoon imagery [means that] the more cartoony a face is, for instance, the more people it could be said to *describe*.

(30-31)

La amplificación de significado de la que habla McCloud se trata de llevar lo individual de la representación realista de una persona (por ejemplo, una fotografía o un dibujo realista), en la que sólo esa persona se ve reflejada, a la generalidad de representar a

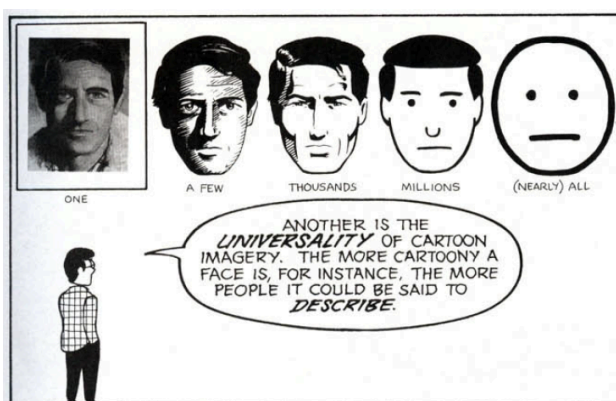


Fig. 5 (McCloud 31)

miles, e incluso millones, a partir de una caricatura de una cara (Fig. 5). La iconicidad no sólo se restringe a las caras de los personajes, sino que también se puede ver en lo realistas que pueden llegar a ser los fondos y los espacios en los que se encuentran los personajes. Una caricatura icónica bien puede situarse en un entorno realista para que entonces los lectores puedan "*mask themselves in a character and safely enter a sensually stimulating world*" (43).

La inmersión en el mundo de los cómics depende tanto de palabras como de imágenes. Las palabras son "*perceived information. It takes time and specialized knowledge to decode the abstract symbols of language*", mientras que las imágenes son "*received information [because] the message is instantaneous*" (49), de manera que el texto requiere interpretación pero las

imágenes se perciben tal como están planteadas. Para lograr la unificación del vocabulario de los cómics, McCloud reúne “‘reality,’ language and the picture plane”⁴ (51) como los elementos fundamentales de los cómics o de cualquier otro arte visual dentro de los cuales la imagen se puede leer de izquierda a derecha, de arriba abajo o viceversa en cualquier combinación para lograr diferentes efectos (Fig. 6). Cualquier artista puede moverse dentro de estos parámetros para ilustrar de acuerdo a su estilo. Alison Bechdel se mantiene sobre la línea de fondo y oscila entre lo realista y lo abstracto pero permanece en mayor parte a la mitad de ambos y hace uso del lenguaje escrito en la misma medida en que utiliza el lenguaje gráfico.

En el caso particular de *Fun Home*, Bechdel hace uso del texto —el lenguaje escrito— a la par del dibujo —el lenguaje visual— para completar la lectura de su obra. Aunque la mayoría de sus paneles sean dibujos, y por ende inmediatos, el comentario sobre los paneles que los complementa los vuelve interpretativos porque lo que está en el panel no siempre corresponde a lo que se está narrando fuera de los paneles. Por un lado, dentro de los paneles está la narración diegética, la cual es la autobiografía de Bechdel y en donde Bechdel se presenta a sí misma como un personaje. Esta parte sería lo inmediato de la ilustración: como lectores somos testigos del crecimiento de Alison Bechdel y lo que sucede durante ese periodo. Por el otro, fuera de los paneles se encuentra el comentario de la autora interfiriendo con la narración diegética. Estos comentarios siempre se presentan como texto, por lo que deben de ser interpretados. Por lo tanto, si se unen ambos lenguajes en un solo panel, el dibujo junto con el texto se vuelve interpretativo.

⁴ “The realm of the art *object*, where shapes, lines and colors can be *themselves* and not pretend *otherwise*” (51).

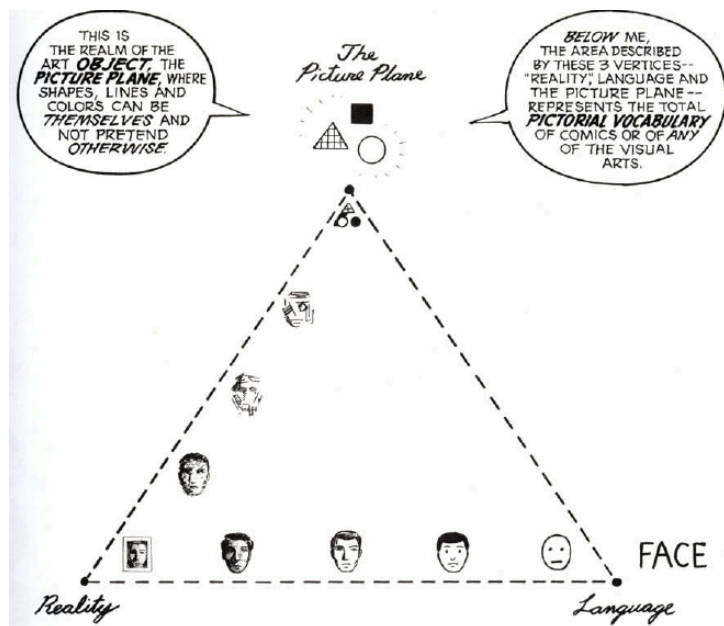


Fig. 6 (McCloud 51)

Aunque no es posible hablar de la intención del artista, McCloud señala que los ilustradores se sienten más cómodos desarrollando su estilo en un espacio particular del esquema debido a que ese mismo espacio les facilita la representación de su arte y de su idea. Como ya he mencionado, el estilo de Bechdel tiende a quedarse al fondo del esquema y en medio de la caricaturización y lo realista, aunque en ocasiones tiende hacia la intención de hacerlo realista, porque la abstracción que ese espacio ofrece es el medio por el que ella ilustra sus cómics. El cómic parece ser un medio idóneo para la narración autobiográfica. De acuerdo con Hillary L. Chute, esta expresión del cómic cuenta con un *idiom of witness*, que se define como:

a manner of testifying that sets a visual language in motion with and against the verbal in order to embody individual and collective experience, to put contingent selves and histories into form. The field of graphic narrative brings certain key constellations to the table: hybridity and autobiography, theorizing trauma in connection to the visual, textuality that takes the body seriously. (3-4)

A partir del testimonio es que surge lo autobiográfico y éste necesita tanto de imágenes como de palabras para llevarse a cabo. La narrativa gráfica, la novela gráfica en términos de Chute, cuenta con elementos híbridos y autobiográficos que se prestan para desarrollar temas relacionados con el trauma en el pasado. La forma y los elementos que componen el cómic hacen posible que “The authors revisit their pasts, retrace events, and literally repicture them” (*Graphic Women 2*). A través del uso de imágenes yuxtapuestas puede haber un ejercicio de memoria para renombrar y recordar el trauma.

Este regreso a eventos traumáticos también es parte de lo que Gillian Whitlock llama “autographics”, que es el término que utiliza para memorias gráficas. Para Whitlock “the conjunction of visual and verbal texts” (966) es sumamente importante para expresar el trauma. Al momento en que el autor y personaje hacen el ejercicio de recordar el trauma, “comics require the reader to become a collaborator, engaging in an active process of working through” (969-970). Recordar y reconstruir los eventos es tarea del artista, pero al mismo tiempo es algo con lo que el lector tiene que construir el sentido y así concluir el episodio traumático. Entonces “autographics” “call[s] attention to the representational strategies of graphic memoirs and the vocabularies mobilized by the possibilities of cartooning” (Watson 124). Adicionalmente, también se trata de una variante del cómic en la que el autor recuenta, reconstruye y lidia con su trauma a partir de una narrativa autobiográfica en la que tanto las imágenes como el texto son absolutamente necesarios.

Julia Watson también señala que “[the] splitting of self into observer and observed is redoubled in autographics, where the dual media of words and drawing, and their segmentation into boxes, panels, and pages offer multiple possibilities for interpreting experience, reworking

memory, and staging self-reflection” (125). En las narrativas autográficas hay un “yo” narrador, que tiende a ser un adulto que narra en retrospectiva, y un “yo” narrado, que suele ser un niño o una persona representada en diferentes etapas de su vida. Éste es el caso de *Fun Home: A Family Tragicomic* de Alison Bechdel. *Fun Home* comienza con una anécdota de la infancia de Bechdel, en la cual la narradora se dibuja a sí misma de pequeña. Chute argumenta que “[the] emphasis on

WHEN OTHER CHILDREN CALLED OUR HOUSE A MANSION, I WOULD DEMUR. I RESENTED THE IMPLICATION THAT MY FAMILY WAS RICH, OR UNUSUAL IN ANY WAY.



Fig. 7 (*Fun Home* 5)

the child [...] is a way to visually present a tension between the narrating ‘I’ who draws the stories and the ‘I’ who is the child subject of them” (*Graphic Women* 5).

La voz de Bechdel como narradora adulta es constante durante toda la narración y se puede diferenciar de su papel como personaje porque sus pensamientos y la forma en la que va hilando la historia se hacen evidentes en el espacio encima de los paneles, como se muestra en la Fig. 7, mientras que el personaje cuenta con globos de diálogo. En términos generales, *Fun Home* es una novela gráfica de crecimiento, de *coming-of-age*, dividida en siete capítulos, que documenta la infancia de Bechdel, su crecimiento e identificación como lesbiana y su formación artística, aunque no parece hacerlo en orden cronológico y recurre constantemente al uso de analepsis. Durante este crecimiento, la narradora recuenta varios acontecimientos, entre los más importantes su “salida del clóset” y la muerte de su padre.

La narradora se encarga de crear dos líneas narrativas en la misma diégesis: la suya y la de su padre, Bruce Bechdel. A pesar de que en la diégesis de la novela gráfica toda la familia

Bechdel está involucrada, hay un especial énfasis en la relación entre Alison y Bruce por el estrecho lazo que tienen, pero también debido a que ambos pueden ser identificados como personajes homosexuales: Alison se identifica como lesbiana y ella identifica a Bruce como gay, aunque él nunca lo expresa explícitamente. Este lazo entre ambos que Alison se empeña en trazar también parece estrecharse cuando Bruce reconoce a Alison como “an intellectual companion” (*Fun Home* 198). Ambos consideran la literatura como un punto de encuentro y entonces es que su lazo se hace más fuerte y evidente. Al relacionarse con su padre, la narradora y personaje siempre lo hace a través de metáforas literarias o usando ciertos textos que eran pertinentes para una etapa específica de su relación, de manera que Alison se acerca a su padre a través de la disciplina que él disfrutaba y enseñaba. Alison parece insistir en crear un efecto de espejo entre ella y su padre y, al mismo tiempo, trata de reconstruir la identidad sexual de Bruce a pesar de que él ya haya fallecido. Al hacer esto, lo que la narradora busca es conectar con su padre y entenderse y conocerse a sí misma a través de él. La narradora reconstruye la historia de Bruce mediante la manipulación de eventos e interpretación de información que posee para dibujarlo y narrarlo como un personaje frustrado e incapaz de “salir del clóset” debido al pueblo y la sociedad en los que vivió. Alison misma no hace las paces con su identidad sexual sino hasta que se muda del pueblito en Pennsylvania en donde creció para ir a la universidad.

La identidad sexual de Alison y Bruce se puede considerar *queer* cuya característica definitoria es alejarse de la norma:

queer describes those gestures or analytical models which dramatise incoherencies in the allegedly stable relations between chromosomal sex, gender and sexual desire.

Resisting that model of stability—which claims heterosexuality as its origin, when it

is more properly its effect—queer focuses on mismatches between sex, gender and desire. [...] Demonstrating the impossibility of any ‘natural’ sexuality, it calls into question even such apparently unproblematic terms as ‘man’ and ‘woman’. (Jagose 3)

Lo que se puede considerar como queer es todo aquello que desestabilice lo que se toma por sentado como el sexo, el género y el deseo sexual, en especial las alineaciones y correspondencias entre estos tres. En *Fun Home* se pueden apreciar varias instancias en las cuales Bruce parece alejarse de la norma y entrar en el territorio de lo queer con sus comportamientos al tener relaciones sexuales con menores de edad y vestirse con ropa de mujer (Fig. 8).

Tanto Bruce como Alison pueden ser considerados dentro de la categoría de lo queer, ya que de

acuerdo con la narradora, ambos tienden hacia la homosexualidad.

Uno de los ejes temáticos de *Fun Home* es el proceso por el cual el personaje de Alison descubre que es lesbiana y se acepta como tal. Para llegar a ese punto, la narradora hace un ejercicio de memoria y narra, de una manera autobiográfica, esa experiencia. Sin embargo, no toda la narración es autobiográfica, sino que también hay tintes de autoficción. A continuación, explico la diferencia entre ambas en términos generales, como una breve introducción, porque será parte fundamental del resto de la tesina.

La autobiografía como género literario, de acuerdo con Jesús Camarero, data desde “la publicación de las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau en 1782”, obra que a su vez determina

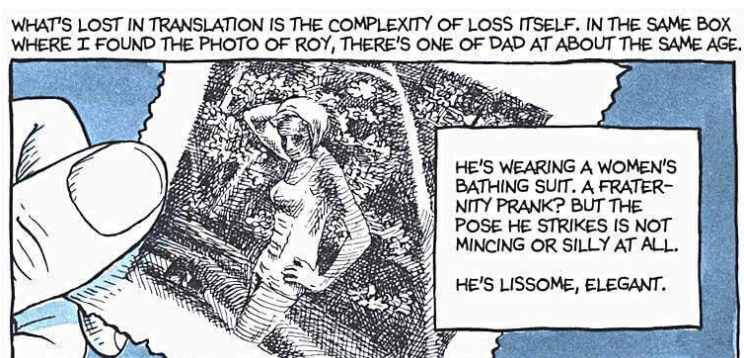


Fig. 8 (*Fun Home* 120)

el proyecto de la autobiografía moderna, el cual se trata de “la suma de un deseo de verdad” (9). Tal como plantean Whitlock y Watson sobre el “yo” narrado y el “yo” que narra en lo autográfico, “la escritura autobiográfica surge de la necesidad de reconstruir o construir una existencia humana, la del mismo autor convertido en narrador de su propia aventura” (Camarero 15), así como “para enmendar por medio de los signos el camino de la vida pretérita” (15). De la misma manera, Camarero señala que “desde un punto de vista holístico, de una existencia completa y feliz, la autobiografía no tendría sentido, no sería necesaria, pues no habría nada que enmendar ni que reconstruir” (15); esto se puede relacionar con la reconstrucción de un hecho traumático de la que hablaban Whitlock y Watson. Entonces, se puede concluir que la autobiografía se trata, principalmente, de un proceso de reconstrucción de la memoria en la que “el autor se representa a sí mismo en identidad perfecta con el narrador y el personaje, incidiendo en la historia de su vida o existencia” (17).

Por su parte, “en la autoficción, a diferencia de la autobiografía, hay una potenciación de los mecanismos del recuerdo en detrimento del carácter sistemático y organizativo de la memoria; y que es esto justamente lo que permite la entrada de la ficción en el relato de la propia vida” (Musitano 105). Es decir, en la autoficción el recuerdo no se asocia con la memoria sistemática del autor, sino que se altera y a partir de esta alteración es que ya no se puede considerar como un recuerdo verídico, si es que tal cosa existe, y se considera como un recuerdo con tintes de ficción. Tampoco se trata de que la existencia del autor se convierta en imaginaria, sino más bien es

una exposición ficticia sobre el carácter real de [la existencia del autor]. Se establece la identidad canónica autobiográfica entre autor, narrador y personaje, pero al mismo

tiempo se rompe con ella, al presentarse como ficción, verdadero y falso simultáneamente. (107)

Lo que Musitano explica es que los relatos autoficcionales son relatos ambiguos ya que oscilan entre la autobiografía y la novela, entre el referente de realidad —es decir, la vida extradiegética del autor— y la ficción. No hay manera de encasillarlos en una sola categoría porque cuentan con varios elementos de ambos.

Por un lado, *Fun Home*, como relato autográfico, término que se explorará ampliamente en el primer capítulo, cuenta con elementos autobiográficos y autoficcionales al momento de que Alison Bechdel narra su historia y se posiciona ella misma como personaje. Por el otro, y para aproximarse a la historia de su padre, Bechdel realiza un ejercicio de biografía, pero no duda en llenar con ficción los huecos en los que no tiene documentos. Cuando la narradora comienza a recordar y a reconstruir sus vivencias, lo hace intercalando la historia de su padre y, al hacer esto, se pueden observar ciertas similitudes que la narradora traza a propósito. El objetivo de esta tesina es analizar la relación de espejo entre Alison y Bruce a partir de las estrategias autobiográficas y biográficas y de autoficcionalización y ficcionalización que Alison, como narradora, utiliza con el fin de comprender la construcción de la identidad sexual de ambos personajes como reflejos uno del otro.

La tesina estará dividida en tres partes. La primera tratará sobre autobiografía y autografía con el propósito de situar *Fun Home* dentro de una tradición genérica y estudiar las características autográficas de la novela gráfica para determinar la relación entre Alison y Bruce como una de espejos. La segunda parte se centrará en la construcción biográfica que Alison realiza de Bruce como una excusa para acercarse a él después de la muerte, pero que en realidad sólo se trata de

otro aspecto que alimenta la narración autobiográfica de Alison. Y, finalmente, en la tercera parte se analizará la presencia de autoficción dentro de la novela gráfica y sus implicaciones.

Capítulo I

Autobiografía y autografía

*But like a traveler in a foreign country who
runs into someone from home—someone
they've never spoken to, but know by sight—
I recognized her with a surge of joy.*
Alison Bechdel, *Fun Home*

En este primer capítulo trataré los conceptos de autobiografía y autografía y los relacionaré con *Fun Home*. En primera instancia, tomaré la teoría de autobiografía de Philippe Lejeune como antecedente de la autografía para situar *Fun Home* dentro de una tradición genérica. Después, abordaré la autografía como género del cómic y trataré de clarificar la relación entre las narraciones autográficas y el trauma. Finalmente, tomaré algunas de las características de la autografía para señalar cómo es que la narración autográfica se presta para presentar las oposiciones entre Alison y Bruce que, a su vez, los llevan a ser espejos el uno del otro, particularmente en relación a sus identidades homosexuales.

a. Autobiografía

En este apartado, para contextualizar la autobiografía, utilizaré parte de la teoría de Philippe Lejeune como punto de partida. Para Lejeune, y en términos sencillos, la autobiografía es un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (50). Las características que resaltan de esta definición son el relato en prosa, el énfasis en la identidad del autor que a su vez es narrador y personaje principal y la perspectiva en retrospectiva de la narración. Como

condición fundamental de la autobiografía, “es necesario que coincidan la identidad del *autor*, la del *narrador* y la del *personaje*” (52). La identidad del narrador se ve reflejada en la identidad del personaje a través del uso de la primera persona, aunque no debería de confundirse con un relato ficcional homodiegético,⁵ ya que en éste el narrador y el personaje cumplen con la relación de identidad, pero ninguno de los dos se puede identificar con el autor de la obra.

Lejeune insiste en que la identidad es una de las problemáticas fundamentales de la autobiografía debido a la importancia que recae en el uso del nombre —que debe coincidir entre autor, narrador y personaje— y el uso del lenguaje en el que el “yo” se vuelve protagonista. Lejeune señala dos criterios para hablar de identidad: la persona gramatical y la identidad de los individuos. Por persona gramatical se entiende “la persona empleada de manera privilegiada en toda la narración” (Lejeune 55), porque el “yo” autor y personaje no se concibe sin un “tú” lector. El “yo” escrito al que se refiere Lejeune viene de una escritura en primera persona, la misma que se define por la articulación de la referencia, en la cual “los pronombres personales sólo tienen referencia real en el interior del discurso, en el acto mismo de la enunciación” (56), y el enunciado, en donde “los pronombres personales de primera persona señalan la *identidad* del sujeto de la enunciación y del sujeto enunciado” (57). La identidad depende ampliamente de la relación gramatical entre el narrador y el personaje que se expresa con el uso de un “yo”, sin embargo, en ocasiones puede que no sea así y de todas formas haya identificación entre ambos individuos. En caso de que la persona gramatical sea un “yo” y se pueda identificar al narrador como personaje, entonces se tratará de una autobiografía clásica.

⁵ Lejeune no descarta la posibilidad de que haya autobiografías escritas en tercera persona, muy al estilo de Julio César, o incluso en segunda persona, a pesar de que son mucho menos comunes, siempre y cuando la relación autor = narrador; autor = personaje y narrador = personaje se establezca (53).

Es fundamental para una autobiografía que quede explícito, o al menos que no haya duda, que tanto narrador como personaje son la misma persona. Las marcas mediante las cuales se puede trazar esta relación son el nombre propio, la firma que designa al enunciador —elementos paratextuales— y el concepto de autor. Este último se trata de la

única señal en el texto de una realidad extratextual indudable, que envía a una persona real, la cual exige de esa manera que se le atribuya, en última instancia, la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito. [...] [E]l lugar asignado a ese nombre es de importancia capital, pues ese lugar va unido, por una convención social, a la toma de responsabilidad de una *persona real*. (60)

Cuando el autor decide escribir una autobiografía y su nombre figura en la portada de la misma, entonces hay una referencia en un mundo extratextual a partir de la cual se basa lo textual y el autor se hace responsable de lo que escribe y cómo lo escribe. Lejeune describe al autor como “una persona real socialmente responsable y [simultáneamente] el productor de un discurso” (61). El lector no conoce a esta persona real, pero cree en su existencia debido a la interacción que existe con el texto mismo.

La relación entre lector y persona real se encuentra desde un principio en la novela de Bechdel ya que se anuncia como una autobiografía desde el título. Bechdel, aparentemente, no está narrando un relato de ficción, sino una autobiografía. Al final de la obra es decisión del lector leerla como completamente verídica o aceptar que en los huecos de la memoria —que se abordarán en capítulos siguientes de esta tesina— hay un indicio de ficción. *Fun Home* está narrada en primera persona, hay un “yo” que escribe y que al mismo tiempo se encarga de producir el discurso, de manera que, aunque el lector no conozca a esta persona, con el texto de

por medio se establece la relación entre ambos. El “yo” que escribe no sólo se presenta mediante la escritura, sino que también se presenta a sí mismo mediante el dibujo. *Fun Home* comienza con una escena de la infancia de Bechdel y la narradora se menciona a sí misma por el nombre de

THE "FUN HOME," AS WE CALLED IT, WAS UP ON MAIN STREET.



Fig. 9 (*Fun Home* 36)

pila “Alison” (*Fun Home* 5), que es el principio de un posible pacto autobiográfico pero éste no queda completamente explícito porque la autora no hace una declaración directa de que este texto es, en efecto, una autobiografía. La relación de nombre dentro de la narración con el nombre extradiegético se realiza con un dibujo que también hace alusión al título mismo de la obra (Fig. 9). En la Fig. 9 se puede apreciar que la

casa funeraria le pertenece a los Bechdel, el apellido de

la autora, y que ha sido el negocio familiar iniciado por su bisabuelo Edgar T. Bechdel (32) que ahora su padre tiene que dirigir. En este panel es evidente la relación de nombre de la autora con la narradora y al mismo tiempo también se proporciona el motivo del título de la novela gráfica.

Para que el autor pueda publicar una obra autobiográfica, es necesario que antes ya haya publicado otros textos no autobiográficos, que ya haya sido conocido como autor. Si la autobiografía es el primer texto publicado, entonces el autor es desconocido y carece de lo que Lejeune llama el espacio autobiográfico, que se trata del espacio bibliográfico de un autor en el que anteriormente se han publicado otras obras: “El autor [...] obtiene su realidad de la lista de esas otras obras” (Lejeune 61). La figura de autoría está amarrada a las obras al mismo tiempo que las obras construyen la figura del autor. Como se mencionó en la Introducción, Bechdel

publicó una serie de tiras cómicas cuyos personajes eran en su mayoría lesbianas. El espacio autobiográfico de Bechdel se encuentra dentro de los cómics y aborda la sexualidad lésbica, como también es evidente en *Fun Home*.

A partir de estas especificaciones, Lejeune construye el pacto autobiográfico como “la afirmación en el texto de [la identidad del *nombre* (autor-narrador-personaje)], y nos envía en última instancia al *nombre* del autor sobre la portada” (64). La intención de este pacto siempre será hacer honor a la firma del autor, regresando así a la cuestión de la identidad. La identidad de nombre se establece de manera implícita o de manera patente. La manera implícita, a su vez, se puede dar en dos variantes: mediante el empleo de paratextos, en el uso de la primera persona que remite al nombre del autor; y la sección inicial, en donde el narrador se compromete “a comportarse como si fuera el autor, de tal manera que el lector no duda de que el ‘yo’ remite al nombre que figura en la portada” (65). La manera patente, por su parte, consiste en que el nombre del autor coincide con el narrador-personaje del texto narrado. El pacto autobiográfico no siempre se hace explícito al principio del texto, sino que también puede aparecer disperso y repetido a lo largo de éste.

El pacto autobiográfico en *Fun Home* no se da a partir de una declaración de presentar eventos reales

al principio de la novela gráfica, sino que se establece a lo largo de

la narración mientras se van atando los cabos con información que se va presentando paulatinamente, tales como la relación de nombre de la narradora y el personaje con la autora.

MY OWN DECIDED PREFERENCE FOR THE UNADORNED AND PURELY FUNCTIONAL EMERGED EARLY.



Fig. 10 (*Fun Home* 14)

Esta relación de identidad entre las tres figuras también hace uso de los dibujos. En la Fig. 10 se pueden apreciar los diferentes niveles en los cuales la autora se involucra como narradora y personaje. El dibujo en sí se trata de la obra de la autora, quien anteriormente ya se había reconocido como ilustradora en el mundo extratextual, mientras que el espacio encima del panel, en donde hay una voz en off⁶, es la voz de la narradora. Finalmente, los globos de diálogo son donde se representa a Alison como personaje.⁷

Para Lejeune, “lo que define la autobiografía para quien la lee es ante todo un contrato de identidad que es sellado por el nombre propio” (72). Lejeune hace especial énfasis en la identidad del autor-narrador-personaje, en la narración en primera persona caracterizada por el uso del “yo” y en lo que constituye el pacto autobiográfico. Este estudio teórico de la autobiografía se publicó en 1975 por lo que sólo considera formas narrativas que, como él menciona, asemejan a la novela en el estilo en el que están escritas —prosa— y no tiene la posibilidad de incluir otras opciones más contemporáneas como la novela gráfica, que no obstante también cuenta con muchas, si no es que todas, las características que Lejeune señala.

b. Autografía

Formas más contemporáneas de narración autobiográfica incluyen las novelas gráficas⁸ autobiográficas. De acuerdo con Jared Gardner, la primera novela gráfica autobiográfica, publicada en 1972, fue *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* de Justin Green (7), en la que se

⁶ El término es prestado de teoría cinematográfica al no tener un término preciso para este tipo de comentario fuera de los paneles en teoría de cómics.

⁷ A partir de este momento, me referiré a Alison como narradora como “la narradora”; a Alison como personaje como “Alison”; y a Alison Bechdel como autora como “Bechdel”.

⁸ Como nota aclaratoria: cómic y novela gráfica son lo mismo. Utilizo ambos términos como sinónimos.

establece el pacto autobiográfico por una introducción explícita al principio. Otro de los primeros ejemplos es la serie *American Splendor*, escrita por Harvey Pekar y Joyce Brabner e ilustrada por diferentes artistas. El trabajo de Pekar, publicado por primera vez a finales de la década de 1970, se enfocó en la cotidianidad de la persona común donde “the personal is indeed political” (Hatfield 113), ya que el cómic autobiográfico “often zeroes in on the contact surface between cultural environment and individual identity” (113).

Los cómics autobiográficos, como números independientes y series, tuvieron un auge durante la década de 1980. Con la publicación de *Maus* de Art Spiegelman en 1991 como novela gráfica, surge el término *autographics*, que Gillian Whitlock acuñó y fue mencionado en la introducción. Lo autográfico “suggests the writing of the self, the drawing of the self, and even the signature, or autograph, indicating the authentic imprimatur of the self” (Warhol 2), definición que se acerca a las nociones de autobiografía que Lejeune trabaja.⁹ No obstante, en las novelas gráficas no se trata exclusivamente de presentar la experiencia propia a partir de la voz propia, sino que también se trata de lidiar con el trauma de un evento pasado, ya sea personal o político-social asociado al “yo” narrador. Regresando a lo que plantea Whitlock, la interpretación de las imágenes visuales de las novelas gráficas es fundamental para que exista “a moral and ethical responsiveness in the viewer regarding the suffering of others” (Whitlock 965) debido a que la conjunción de imagen con texto permite aumentar las posibilidades expresivas. Las imágenes, al ser información recibida —como plantea McCloud y se discutió en la Introducción— pueden crear un efecto más inmediato que el texto.

⁹ Nota aclaratoria: la autobiografía no es lo mismo que la autografía. Esta última incluye la autobiografía así como también el dibujo (el lenguaje visual).

Los elementos básicos del cómic, la imagen y el texto, y la mezcla de éstos, son fundamentales para la narración autográfica ya que “[they rely] on space to represent time, carving punctual moments out of the space of the page. Comics locates the reader in space and for this reason is able to spatialize memory” (“Comics Form...” 108) y debido a estas relaciones espaciales tangibles y representadas en la página con un espacio blanco entre cada panel es que el cómic, como medio, puede trazar el mapa de una vida (109). En el caso de *Fun Home* el acto de trazar un mapa se lleva a extremos literales, ya que la narradora coloca la vida de su padre en un espacio geográfico muy definido (*Fun Home* 30).¹⁰ Hillary Chute explica que “comics can express life stories, especially traumatic ones, powerfully because it makes literal the presence of the past by disrupting spatial and temporal conventions to overlay or palimpsest past and present” (“Comics Form...” 109). En los cómics autográficos, el pasado y el presente se materializan en la página al momento de recordar y revisar el trauma por la presencia de un narrador en presente que recuerda el trauma. La autografía funciona como una herramienta “for the ‘working through’ of childhood trauma” (Gardner 14). Para Gardner “narrating life and its traumas makes the past continuous with the present, bleeding its wounds into our daily life” (18). En la autografía, el pasado —marcado por el trauma— y el presente están en constante contacto para poder resolver el trauma en el tiempo presente de la narración, ya que es el único momento posible. Parece ser que la diferencia entre lo autográfico y un cómic autobiográfico es esa relación directa con el trauma y la expresión del mismo, ya que tanto personaje como autor y narrador presentan, a

¹⁰ En secciones siguientes veremos cómo la vida de la narradora y la de su padre están entrelazadas.

manera de ilustración, un evento traumático para trabajarlo y encontrar clausura emocional, algo que tienen en común *Maus*, *Persépolis* de Marjane Satrapi y *Fun Home* de Alison Bechdel.¹¹

A pesar de que no se nombra explícitamente al trauma, “*Fun Home*’s engagement with trauma is powerful precisely because it neither makes insufficient claims to fully represent trauma, nor does it wrap itself in an ethic of the inconsolable, the unrepresentable” (182), de manera que Bechdel no se presenta como víctima ni tampoco documenta todas sus experiencias al respecto de salir del clóset e identificarse como lesbiana en los años 80. Parece ser que la única dificultad en este proceso es la reacción de su madre. A su vez, la narración que realiza de su padre parece ser una forma de lidiar con el duelo y asimilar su muerte.

Las posibilidades de trauma están presentes en *Fun Home* en dos eventos importantes en la vida de Alison: salir del clóset e identificarse como lesbiana y la muerte de su padre. Estos dos eventos están ligados estrechamente: la narradora entremezcla su autobiografía con la biografía de su padre y durante toda la novela gráfica construye ambas. De esta manera, la narradora se posiciona como el sujeto observado al momento en que se dibuja a sí misma de niña y documenta su crecimiento, mientras que también se establece como la observadora y a su padre como la figura observada. Al reimaginar y recordar el trauma, Bechdel es capaz de regresar a los eventos para verlos una vez más y entonces “point to the female subject as both an object of looking and a creator of looking and sight” (Chute, *Graphic Women 2*). Así, la autora es la creadora de lo que se está observando, pero al mismo tiempo se posiciona para que su pasado y los eventos traumáticos de éste también puedan ser observados. La separación del “yo” en la figura que observa y a su

¹¹ Todos los críticos citados al respecto de la autografía se citan entre sí y parecen tomar en cuenta sólo estas obras para explicar la relación entre trauma y autografía. Ninguno de estos autores proporciona una definición exacta de trauma ni características específicas para situarlas dentro de la novela gráfica. Por ende, entiendo trauma como un evento que marcó la individualidad del autor de la autografía y que es tan grave que el autor tiene que regresar a él, narrarlo e ilustrarlo, para poder encontrar clausura.

vez es observada “is redoubled in autographics, where the dual media of words and drawing [...] offer multiple possibilities for interpreting experience, reworking memory, and staging self-reflection” (Watson 124-125). Estas múltiples posibilidades de interpretar la experiencia se hacen evidentes en la manera en la que la autora interpreta su comportamiento de la niñez para así trazar una línea de origen entre su propia infancia y edad adulta, pero también entre ella y su padre.

El hecho de que la narradora comience con una anécdota de su infancia marca enfáticamente la diferencia entre el “yo” infantil narrado que es observado y el “yo” adulto que narra y también observa, de forma que el pasado y el presente coexisten en la misma página y en el mismo panel. Esta coexistencia de diferentes tiempos y diferentes edades muestra “the process of [the] author interpreting her memory, her recollections” (Chute, *Graphic Women* 5) como un procedimiento visual. La intervención de lo autográfico en *Fun Home* sirve para explorar “complex formations of gender and sexuality in the modern family” (Watson 124) y se aplica tanto para que la narradora conciba su proceso de salir del clóset e identificarse como lesbiana como para identificar a su padre como homosexual. Para Watson, la narración autográfica de *Fun Home* como novela de formación va de la mano con el descubrimiento de la sexualidad de Alison, proceso que comienza cuando ve por primera vez a una mujer lesbiana.

Desde un principio, Alison comienza su narración autográfica como una oposición directa a su padre (*Fun Home* 15); sin embargo, cuando se dispone a hablar de su identidad sexual, lo hace trazando paralelismos con Bruce. La narradora adopta el concepto “invertidos” que Marcel Proust utilizó para describir a sus personajes homosexuales. Al mismo tiempo que admite que “it’s imprecise and insufficient, defining the homosexual as a person whose gender expression is at odds with his or her sex” (97), también considera que el término es adecuado para describirse a

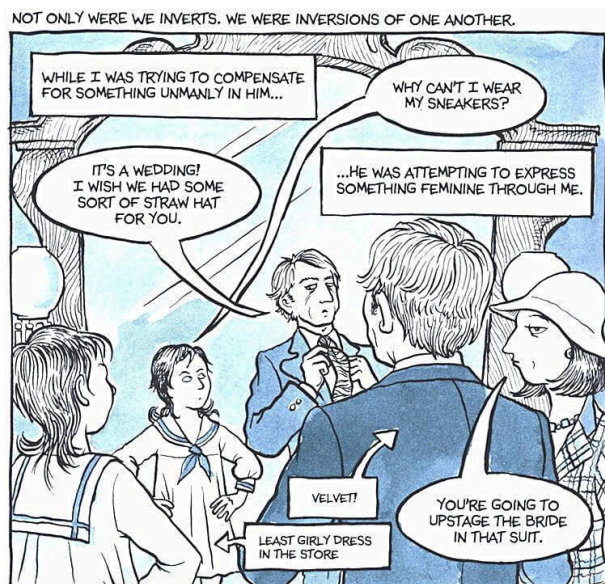


Fig. 11 (*Fun Home* 98)

sí misma y a su padre. A partir de la introducción de este término es que la narradora se establece como el opuesto de su padre: “not only were we invert, we were inversions of one another” (Fig. 11). La inversión funciona principalmente para establecer la diferencia de identidades entre Alison y su padre: mientras ella tiende hacia lo

masculino, Bruce tiende hacia lo femenino y obliga a Alison a adoptar una identidad tradicionalmente femenina. De esta manera, la narradora “presents Alison’s rejection of femininity as a compensation for her father’s lack of manliness, and his insistence on her dressing and acting ‘feminine’ as a projection of his own desire to perform femininity” (Watson 135-136). Durante la infancia de Alison, Bruce construye su imagen como una de feminidad impuesta —que Alison, al hacer el ejercicio de recordar y revivir el trauma, relaciona con la necesidad de Bruce de expresar su propia identidad femenina— mientras que durante la narración de la novela autográfica, Alison como narradora construye una imagen de Bruce como hombre homosexual reprimido. Tanto Bruce como la narradora imponen atributos y características el uno al otro. Se construyen el uno al otro, invertidos directamente, y la narradora toma como punto medio las identidades homosexuales de cada uno. La narradora hila la identidad homosexual de su padre con la suya y a partir de eso crea el relato paralelo, pero invertido, de ambos.

La narradora relata que su primer acercamiento a la posibilidad de la identidad lésbica ocurrió a los cuatro o cinco años mientras Alison y Bruce visitaban Filadelfia. Ahí, en un restaurante, vio a una mujer con el cabello corto que usaba “ropa de hombre” —la narradora la define como “truck-driving bulldyke” (*Fun Home* 119)— y Alison inmediatamente se identificó con ella. En la



Fig. 12 (*Fun Home* 118)

Fig. 12 se aprecian sólo las intervenciones de la narradora al momento de recordar ese episodio, lo cual podría implicar la intervención del recuerdo como estrategia principal de la autografía. No hay diálogo de Alison o de Bruce en ese panel, sino hasta el siguiente, en donde Bruce también ha reconocido a la mujer como lesbiana y le pregunta a Alison “Is **that** what you want to look like?” (118; negritas en el original) y Alison, al no saber qué decir, lo niega porque eso no es lo que su padre le ha estado imponiendo.

Alison, lenta pero progresivamente, se va acercando a la noción de lesbianismo. Un episodio importante en el que Alison se acerca al lesbianismo es a los trece años cuando se encuentra con la definición de lesbiana en el diccionario. Otro episodio que ayuda a la construcción de la identidad homosexual de Alison es cuando ella y sus hermanos, junto con su padre y el niño en turno, visitan una mina y le pide a uno de sus hermanos que la llame Albert en vez de Alison enfrente de los trabajadores. La narradora explica que en ese momento lo más importante era que los trabajadores no supieran que era niña, y en retrospectiva reconoce que

ONLY FOUR MONTHS EARLIER, I HAD
MADE AN ANNOUNCEMENT TO MY PARENTS.

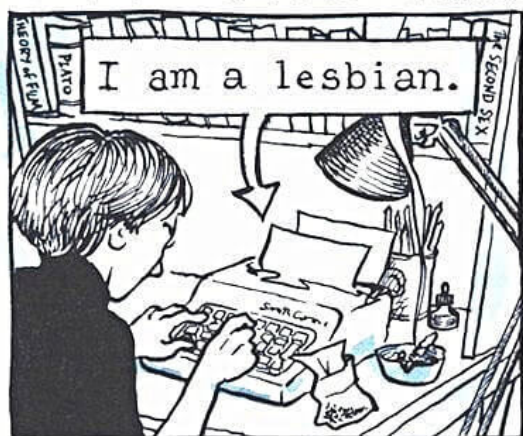


Fig. 13 (*Fun Home* 58)

“my stratagem strikes me as a precocious feat of Proustian transposition” (113), evocando la idea de invertidos que ya había expuesto. El cambio de nombre de Alison a Albert es un deseo explícito de relacionarse con una identidad masculina y que se le reconozca como tal. Estos episodios se van acumulando hasta que, cuando tiene 19 años, la narradora sale del clóset. En una carta que le escribe

a sus padres, Alison admite que es lesbiana pero esta afirmación “remained at that point purely theoretical, an untested hypothesis, but it was a hypothesis so thorough and convincing that I saw no reason not to share it immediately” (58). La respuesta que recibe de su madre no es la que esperaba, aunado a que su madre llama a Alison por teléfono para confesarle que su padre es homosexual.

La narración autográfica de Alison converge con la narración biográfica de su padre. Al mismo tiempo que la narradora se presenta a sí misma como el objeto observado por medio de una narración en retrospectiva, también presenta a Bruce como otro objeto observado por la misma narración. Las líneas narrativas de Alison y de Bruce van de la mano, ya sea en oposición o en paralelismo, de manera que “as readers, we are asked to trace the complex narrative arc of her coming of age and/as coming out, enacted in reverse by her father’s covert, furtive liaisons and official heterosexuality” (Watson 131). El proceso autográfico coexiste con el proceso de creación biográfica, aspecto que veremos en el siguiente apartado de la tesina.

Capítulo II

Bruce Bechdel: una biografía

*Subdue your pen to his handwriting
Until it prove as natural
To sign his name as yours.*
Robert Graves, “To Bring the Dead to Life”

El capítulo anterior finalizó con la conclusión de que no se puede concebir la narración autográfica de Alison sin la intervención de la figura de su padre y la narración de él que ella realiza. De la misma manera, considerar la narración biográfica de Bruce Bechdel independiente de la de Alison sería un error, puesto que ambas están entrelazadas. Este segundo capítulo tratará sobre la construcción biográfica que Alison, como narradora, realiza de su padre. En primer lugar se establecerán los parámetros de la teoría biográfica y se abordará brevemente el híbrido entre biografía y cómics, la “graphic biography”. A su vez, se integrará el análisis del cómic a la parte teórica, de manera que sea evidente la construcción de Bruce como personaje de una biografía. Y para finalizar, el último segmento tratará sobre la identidad sexual que Alison le adjudica a Bruce para así trazar el paralelo entre ambos personajes.

De manera general, Hermione Lee, en *Biography: A Very Short Introduction*, define la biografía como “the story of a person told by someone else. [...] Biography is a form of narrative, not just a presentation of facts. [...] [It] involves an oral dimension—the recounting of memories, witness-testimony, much-repeated anecdotes” (42). Lee utiliza las metáforas de la autopsia y el retrato como maneras de entender la biografía: la autopsia es un proceso de escrutinio después de la muerte del sujeto, mientras que el retrato es una forma de capturar el personaje y tiende hacia la empatía. Lo que tienen ambas metáforas en común es que hacen “an investigation of the

subject which will shape how posterity views them” (38). De la misma forma, María Teresa del Olmo Ibáñez concuerda en que “el planteamiento de la Biografía es ‘yo hablo acerca de otro’” (110), pero el autor nunca pierde la identidad de su propio yo, aunque esto último en *Fun Home* se verá también como una posibilidad para que Alison construya su propia identidad.

El objeto de la biografía es lo que Lejeune considera el parecido, que define como “un referente extratextual al que podríamos llamar el prototipo o, aún mejor, el *modelo*” (75). En el caso de la construcción de un modelo dentro de un texto, el autor y el narrador “están ligados a veces por una relación de *identidad*” (78) pero en este caso, en comparación con la autobiografía, no habrá relación de estas dos figuras con el personaje principal, es decir, el personaje principal en la mayoría de las ocasiones va a remitir a una figura extratextual. Teniendo esto en cuenta, “the biographer has a responsibility to the truth, and should tell us what actually happened in the life” (Lee 44), aunque la completa objetividad es imposible de alcanzar, como se explorará más adelante. La elección de esa persona, el personaje dentro de la biografía, depende completamente del autor de la biografía. Uno de los rasgos de la biografía es que “tiene un origen ejemplarizante, sin requisito de moralidad o virtud” pero también tiene una “intencionalidad didáctica” (del Olmo 110). Para del Olmo, la finalidad de la biografía es “la comprensión del otro con la motivación ejemplarizante o didáctica como fundamental y permanente junto a otras de recurrencia variable. Entre éstas, el interés personal del autor” (112). Esto se puede ver en *Fun Home*, ya que Bechdel presenta a su padre como el ejemplo de lo que podría pasar si ella no sale del clóset: vivir su sexualidad a escondidas y eventualmente suicidarse.

La biografía, por ser escrita, también implica la presencia de la narración y entonces “any biographical narrative is an artificial construct, since it inevitably involves selection and shaping”

(Lee 220). Incluso aunque se pudieran incluir todos los detalles de la vida del sujeto, hay un cierto grado de manipulación que viene del filtro del biógrafo que escribe. La posible neutralidad de la biografía también se ve comprometida porque, en algunos casos, el biógrafo conoce o conoció al sujeto que está narrando de manera que “biography is bound to incorporate the relationship of the writer and their subject, even if only subliminally. There is no such thing as an entirely neutral biographical narrative” (239). En el caso de *Fun Home*, la biografía de Bruce primero pasa por el filtro de la madre de Alison y después por el filtro de Alison misma. Alison interpreta la información sobre su padre que su madre le proporciona, lo que provoca una doble separación del sujeto original, Bruce Bechdel.

La variante de biografía para los cómics es lo que Candida Rifkin denomina “graphic biography”, la cual consiste en narrar la historia de otra persona, o personas, utilizando el cómic como medio (Rifkind, en línea). Rifkind establece una conexión entre las narraciones autográficas y las biografías gráficas ya que “telling their own story requires a cartoonist or writer to also tell the stories of others (hence the frequent use of a backslash between auto/biography: every story of the self is always also a story of other because our lives are relational)” (en línea). Para Rifkind, la narración autográfica de la vida del caricaturista¹² va a estar de una forma u otra relacionada con la narración biográfica que éste realiza de otra persona; sin embargo, Rifkind insiste en la diferencia entre ambas. Mientras que la caricaturista se dibuja a sí misma en una autografía, “a graphic biographer must develop a caricature of her subject that is recognizable to readers but true to her own artistic style” (en línea). En la novela gráfica hay representaciones fotográficas y caricaturizaciones de Bruce Bechdel dibujadas por la autora. *Fun Home* es un claro

¹² Entiéndase caricaturista como un sinónimo de ilustrador, dibujante o artista.

ejemplo de cómo la autografía de Alison se entremezcla con la biografía de su padre porque ambos sujetos —como personajes dentro de la novela gráfica— no sólo están emparentados, sino que también están unidos por una característica homosexual que Alison, como narradora, exagera e insiste en recalcar.

Lee señala que “beginnings want to catch the reader’s interest, of course, but they also set up the biographer’s tone” (224). A pesar de que en *Fun Home* el pacto autobiográfico se da paulatinamente, la narradora introduce el primer capítulo de toda la novela gráfica con un retrato de su padre que ella misma dibujó (Fig. 14). El título “Old Father, Old Artificer” sugiere que la historia de su padre va a ser central para la historia, que en este caso, al ser una novela autográfica, es la historia de Alison. Acto seguido, la novela gráfica comienza con una anécdota que involucra tanto a Alison como a su padre y continúa utilizándolo como sujeto de su narración. Desde un principio, la historia de Bruce está ligada y mezclada con la historia de Alison.

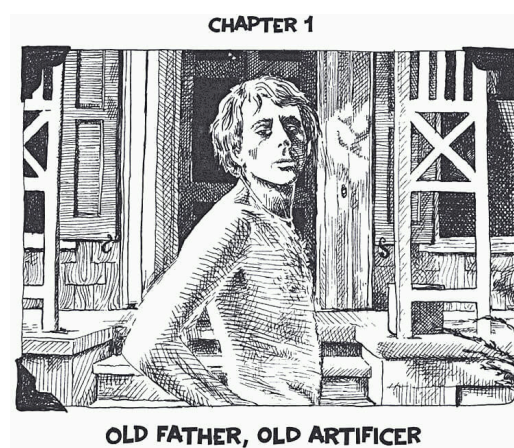


Fig. 14 (*Fun Home*, 2)

De acuerdo con Lee, “naming is just one signal of the biographer’s approach to its subject” (232). La oración inicial de *Fun Home*, a partir de la voz de Alison como narradora, dice: “Like many fathers, mine could occasionally be prevailed on for a spot of ‘airplane.’” (*Fun Home* 3). Alison no lo presenta como un individuo independiente, no lo presenta como Bruce Bechdel, sino que lo presenta como su padre y no el padre de ella y sus hermanos, ya que sus hermanos son introducidos en la historia páginas después. Sin embargo, durante toda la novela

gráfica, no hay un momento en el que Alison se refiera a Bruce como “our father”, incluyendo a sus hermanos en la dinámica ya que sus hermanos resultan irrelevantes para esta historia. El posesivo “mine” puede implicar que Bruce está atado a Alison desde un principio y que él no puede existir en esta narración sin la presencia de ella, o simplemente porque ella es la narradora y tiene el poder sobre su propia historia y la biografía que ha de construir de su padre.

La anécdota con la que *Fun Home* comienza es sobre la casa gótica en la que Alison vivió en su infancia y su padre obsesivamente remodeló hasta restaurarla a su esplendor original. Alison define la relación entre ella, sus hermanos y su padre como “free labor. Dad considered [them] extensions of his own body, like precision robot arms” (13) al momento en que su padre trabajaba restaurando la casa. Es posible trazar un paralelismo entre Bruce y Alison como artistas: mientras restaurar la casa era la obra de Bruce, *Fun Home* en sí es la obra de Alison y si Bruce — de acuerdo con Alison— utilizaba a su hija como una extensión de él mismo para completar su obra, entonces Alison también utiliza a su padre como una extensión de ella misma para escribir e ilustrar su obra.

Al mismo tiempo que Alison comienza a hilar su historia autográfica, también comienza a construir la historia de su padre. Al ser una narradora en tercera persona de la vida de Bruce, construye un personaje. La construcción de cualquier personaje en una biografía “consiste en una individualización respecto a su realidad y respecto al receptor. La recreación de su personalidad se consigue mediante la descripción morfológica, patológica, los rasgos heredados, los que le son inherentes por su psicología y los que le vienen dados por el entorno social” (del Olmo 113). La individualización respecto al receptor en el caso de *Fun Home* es sumamente importante, porque incluso cuando se tiene el testimonio de la madre, la manera en la que Bruce es construido es a

través de los ojos y la mediación de la narradora. Todo el primer capítulo está dedicado a la recreación, descripción y construcción de Bruce entremezclada con su relación con Alison. Las descripciones se realizan a través del dibujo, en el que su padre parece tener perpetuamente la

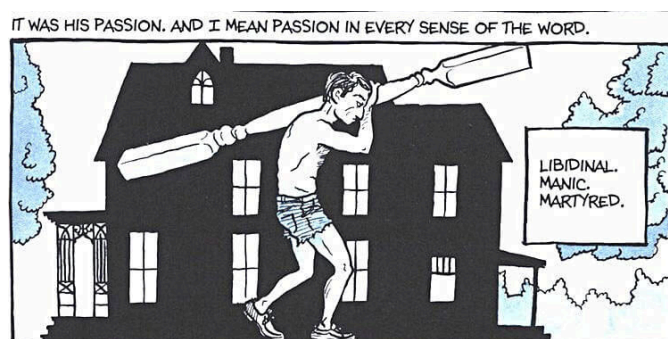


Fig. 15 (*Fun Home* 7)

misma edad,¹³ y los comentarios en off de la narradora. La descripción del carácter de Bruce va de la mano con su pasión por la restauración y su obsesión con la casa en la que viven (Fig. 15). En el panel se puede apreciar la manipulación de la

narradora del personaje biográfico. Alison presenta a su padre con una metáfora, mediante la sustitución de imágenes, de Cristo cargando la cruz. Los adjetivos que utiliza —“Libidinal. Manic. Martyred” (*Fun Home* 7)— crean un juicio de valor. Alison está retratando como mártir a su padre porque ella así lo percibía, lo cual es un rasgo de la subjetividad de la narradora. Los mismos tres adjetivos regresarán en un futuro para describir la vida secreta de su padre.

Debido a la interpretación que hace Alison, el lector no está leyendo la biografía de Bruce Bechdel de una manera directa, sino que la está leyendo a través del filtro de la narradora y de la autora. La interpretación del sujeto biográfico es parte fundamental de la biografía, ya que no es posible la existencia de una biografía que pudiera leerse directamente por el simple filtro de narración. Sin embargo, el autor de la biografía puede llegar a interpretar al sujeto biográfico con libertad, ya que la biografía “is an attempt to take possession of the subject, but some biographers are more possessed—or possessive—than others” (Lee 241). Esto es lo que sucede con Bruce

¹³ La percepción de Alison sobre Bruce dura, a lo mucho, los primeros 18 años de su vida. Por esta razón es que la apariencia física de Bruce es una imagen fija. Alison no lo vio envejecer realmente.

Bechdel como sujeto biográfico, ya que, al momento de describirlo en la manera en la que ella siempre lo concibió, Alison está forzándose como narradora sobre la vida de su padre, de la misma manera en que él forzó una identidad tradicionalmente femenina sobre ella. Asimismo, se forzarán la identidad homosexual de Bruce para que pueda compararse con la identidad de Alison. Ésta no es la biografía de Bruce Bechdel, sino la biografía del padre de Alison, que tal vez no sean la misma persona.

El interés de Alison parece ser reconstruir la vida secreta de su padre a partir de su punto de vista para concebirlo como una extensión de ella y así poder acercarse a él. Sin embargo, la fuente principal de información ya ha fallecido, por lo que Alison tiene que recurrir a otras fuentes para reconstruirlo. La biografía se compone de “las fuentes de información documentales y de otros personajes” para que “la identidad histórica del personaje [sea] también identidad narrativa” (del Olmo 113). Estas fuentes documentales “constitute an archive, a collection the archivist (in this case the autographer herself) puts together in an attempt to make a coherent narrative of a life” (Warhol 5-6). El archivo que compila Alison está conformado por su memoria (la narración autobiográfica), periódicos, notas telefónicas, mapas, reproducciones de fotografías (tanto de ella misma como de su padre y de las parejas sexuales de su padre), testimonios de su abuela y de su madre, los libros que su padre leía y subrayaba o anotaba, cartas (intercambiadas entre ella y su padre o entre su padre y su madre) y el diario personal de Alison. Se trata de un archivo extenso que, a pesar de dar la impresión de ser neutral, está sujeto a la interpretación y manipulación de la narradora porque ella construye al padre que quiere.

La memoria de Alison con la que construye la figura de su padre atada a ella sólo cubre los primeros años su vida. Al momento de hacer analepsis para investigar el pasado de sus padres,

Alison se posiciona a cierta distancia de ellos, incluso llega a compararlos con personajes de algunas novelas modernistas y, así, los ficcionaliza. Sin embargo, nunca es explícito cómo es que la narradora tiene esta información. Si su padre está muerto, sólo se puede asumir que fue su madre quien le contó esas historias. El archivo con el que la narradora reconstruye la vida de su padre se ayuda fuertemente de los testimonios, en

I'D BEEN UPSTAGED, DEMOTED FROM PROTAGONIST IN MY OWN DRAMA TO COMIC RELIEF IN MY PARENTS' TRAGEDY.



Fig. 16 (*Fun Home* 58)

especial el de su madre. Su madre va revelando detalles e información sobre la vida de su padre que ayudan a la construcción de la imagen de Bruce. No obstante, hay que tener en cuenta que la narradora, al tomar el testimonio de su madre, está aplicando un doble filtro. La imagen de su padre ya ha sido procesada y ha adquirido un juicio de valor perteneciente a su madre. A su vez, esa imagen con prejuicios se somete a más prejuicios provenientes de Alison. Esa imagen de su padre está doblemente interpretada y manipulada.

Posiblemente la mayor aportación del testimonio de su madre es cuando le llama a Alison por teléfono para decirle que su padre “has had affairs with other men. [And] He... he was molested by a farm hand when he was young” (*Fun Home* 58). Su madre actúa como intermediaria porque ella considera imposible que Bruce pueda decir la verdad (59). Este episodio ocurre inmediatamente después de que Alison escribe la carta a sus padres en la cual declara que es lesbiana. Alison sale del clóset y eso desata que su padre insinúe haber tenido encuentros homosexuales en el pasado. De esta manera quedan atados el uno al otro una vez más e incluso podría existir una relación de causa y efecto: debido a que Alison salió del clóset y se entendió como lesbiana entonces su padre pudo admitir que había tenido relaciones sexuales con

otros hombres. El comentario en off sobre el panel en la Fig. 16 sugiere que al momento de estar narrando su autobiografía, también está narrando la historia de su padre. Incluso se podría considerar la construcción de Bruce como un vehículo para la construcción de Alison: ella se construye simultáneamente y ayudada de la construcción de su padre, de manera que Alison, como personaje, es desplazada. Ya no es la protagonista —“demoted from protagonist in my own drama to comic relief in my parents’ tragedy” (58)— sino que comparte la historia con su padre. Así es como la biografía de Bruce coexiste, e incluso llega a tener más protagonismo, con la autobiografía de Alison.

A partir de la declaración de la narradora de su homosexualidad es como surge la posibilidad de la homosexualidad de Bruce. La llamada telefónica de su madre parece romper la concepción original que Alison tenía de su padre y con la nueva información adquirida lo ve de una manera diferente. Este momento es el que marca la lectura que la narradora hace de él y con la que decide interpretarlo. La narradora, en el funeral de su padre, lo describe de la siguiente forma: “There’s no mystery! He *killed himself* because he was a manic-depressive, closeted *fag* and he couldn’t face living in this small-minded small town one more *second*” (125; cursivas en el original) y está completamente convencida de que ésa es la verdad. Dentro de ese diálogo hay dos declaraciones que cimientan la lectura que la narradora hace de su padre, que a su vez son imposiciones de la narradora: primero, que en realidad su muerte no fue un accidente y se suicidó; y segundo, que su padre estaba frustrado y era incapaz de aceptar su identidad sexual.

La narradora se empeña en considerar a su padre como “a tragic victim of homophobia” e insiste en interpretar su vida como “a narrative of injustice, of sexual shame and fear, of life considered expendable” (196). Alison parece estar completamente convencida de que la vida de

su padre hubiera sido menos miserable si tan sólo él hubiera salido del clóset. E, incluso al considerar esta opción, no parece encontrar una alternativa a la vida de Bruce porque eso significa que entonces sus padres no se hubieran casado y ella ya no estaría presente y, por ende, su narración autobiográfica se cancelaría. La narradora asevera que “it’s tempting to say that, in fact, this *is* my father’s story” (196), refiriéndose a la novela gráfica en sí. Pero más que tratarse de la historia de su padre, se trata de cómo ella construye a su padre como protagónico, como un vehículo más para completar o redondear su propia construcción y así Alison termina desplazándose para poner a su padre en primer plano.

Alison se empeña en ver la identidad homosexual de Bruce paralela a la suya. Incluso en términos formales y materiales de la página, Bechdel se dibuja a sí misma y a su padre de manera equitativa. En las páginas 220 y 221, los paneles son más pequeños comparados con los del resto de la novela autográfica, el espacio en la página parece estar atiborrado de imágenes y la sucesión de paneles es apresurada; hay una sensación de vértigo por el tamaño pequeño y el número de paneles (12) que hay en una sola página. Esta página es lo que Hillary Chute denomina “a rare ‘democratic’ page—meaning the panels are completely uniform. The perspective of each panel is the same, and each panel underlines the stark division between father and daughter: they are each aligned with a separate car window; a black bar of sorts lies between them” (*Graphic Women* 208), poniendo a ambos personajes en el mismo plano. Los diálogos son escasos y, en comparación con el resto de la novela, los comentarios en off no se encuentran encima del panel, sino que están dentro del mismo, de manera que narradora y personaje se fusionan en el acto de narrar.¹⁴ Durante estos paneles es que Alison y Bruce discuten sobre sus identidades sexuales.

¹⁴ Las páginas 220 y 221 se encuentran en el Anexo 1 al final de esta tesina.

Bruce admite que “there was some kind of... identification” (Fig. 17) al momento de discutir las



Fig. 17 (*Fun Home* 220)



Fig. 18 (*Fun Home* 221)

tendencias de Alison hacia lo masculino.

Es entonces que la relación de opuestos paralelos se establece. Bruce dice que en su infancia solía “dress up in girls’ clothes” (*Fun Home* 221), a lo que Alison responde con “I dressed in boys’ clothes!” (Fig. 18). De esta manera, la

narradora construye “an alternative way of reading her own sexuality in relation to—and against—her father’s” (Watson 134). Mientras que Bruce tendía hacia lo femenino en su infancia, Alison hacía lo propio pero hacia lo masculino, de manera que ninguno de ellos se identificaba con la norma heterosexual.¹⁵

La narradora constantemente hace referencia a cómo las identidades homosexuales de padre e hija se reflejaban la una en la otra. Adicionalmente, también es muy tajante en cuanto a términos de la identidad sexual de Bruce, ya que lo considera estrictamente homosexual y se rehúsa a clasificarlo como bisexual debido a que “[her] eagerness to claim him as ‘gay’ in the same way [she is] ‘gay’ [...] is just a way of keeping him to [herself]” (*Fun Home* 230). Esta declaración no sólo sirve para que la narradora se apropie de la historia de su padre para cimentar la propia, sino también es evidencia del ejercicio biográfico que Alison realiza, ya que constantemente busca identificarse con su padre al otorgarle una identidad homosexual directamente. Tanto narradora como autora están decidiendo por Bruce porque están

¹⁵ En el texto de Bechdel no se especifica si se refiere a orientación sexual o a expresión de género pero de acuerdo con mi interpretación de la novela gráfica, se trata de ambos.

construyendo su biografía y se trata de un ejercicio de decisión. En la Fig. 19 se puede apreciar a padre e hija en un abrazo dentro de una alberca, lo cual remite a lo cercanos que, según la narradora, eran. En el mismo panel, la madre de Alison está presente, pero se encuentra en el

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.

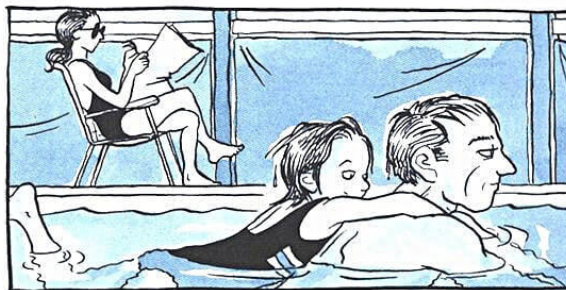


Fig. 19 (*Fun Home* 230)

fondo sin participar en el momento, lo cual es testimonio a la percepción de la memoria de Alison: tanto sus hermanos como su madre estaban presentes, pero lo que realmente le interesa a ella es construir a su padre para así continuar con su propia historia. Este panel condensa la construcción de Bruce como personaje de una biografía: la narradora, al momento de contar su autobiografía, introduce la figura de su padre ayudada por el testimonio de su madre. Sin embargo, no es precisamente la construcción de la biografía de Bruce, sino la inserción de éste en la autobiografía de Alison.

La construcción de la biografía del padre de la narradora sirve para que ella se apropie de él y se pueda acercar a él, incluso después de la muerte, de una manera en la que no le fue posible cuando él vivía. La creación de paralelismos entre ambos funciona para que “[Alison] not only links her sense of her own sexuality to her father’s secret gay side, [but] it also produces a recognition about how their lives are linked over generations” (Watson 139). Al momento de escribir la biografía de Bruce, la narradora intenta entenderlo y conocerlo de manera que se pueda entender y conocer ella misma a través de la identificación con lo homosexual.

Como se mencionó al inicio del capítulo cuando se abordaron los elementos formales de las biografías, éstas tienen una función ejemplarizante y en ocasiones cuentan con una

intencionalidad didáctica. Mi lectura de la biografía que Alison realiza de su padre es que al momento de plasmar su biografía junto con su autobiografía, la narradora está creando una especie de *cautionary tale*: su padre no pudo salir del clóset y vivió frustrado el resto de su vida, algo que Alison evitará al salir del clóset y vivir su identidad como lesbiana. De esta manera es que surge la imagen de los espejos. Para que la narradora pueda contar su propia historia, también tiene que contar la historia de su padre, un requisito de las biografías gráficas (ya mencionado en la página 29 de esta tesina), pero la biografía también debe de contar con un elemento ejemplarizante. Al sobreponer su autobiografía con la biografía de su padre, Alison establece la aceptación de su identidad como lo correcto, lo exitoso y lo que no termina en suicidio.

La recreación de la imagen de Bruce se hace a través de la interpretación y manipulación de la información con la que Alison cuenta. Esta información conforma lo que se conoce como el archivo con el que la narradora construye tanto su historia como la de su padre. El papel del archivo y la veracidad del mismo se analizará en el capítulo siguiente dedicado a la autoficción.

Capítulo III

Autoficción

*La verdad más íntima del ser
tiene estructura de ficción.*
Luz Aurora Pimentel

En este último capítulo se explorarán las herramientas de autoficción en la novela gráfica de las que hace uso la narradora para así construirse ficcionalmente dentro de su propio relato autobiográfico y, por ende, introducir la ficción al mismo. Parte de la ficción en la novela gráfica se origina de la recopilación y el uso del archivo que se mencionó en el capítulo anterior. Este archivo funciona no sólo para reconstruir la figura de Bruce para que así Alison sea libre de interpretarlo, sino que también da indicios de una posible brecha de ficción dentro del relato autobiográfico. Comenzaré este capítulo con un acercamiento al término “autoficción” para después continuar con las instancias en las cuales hay presencia de autoficción en la novela y así llegar a la conclusión de que la narradora hace uso de estas estrategias para introducir a su padre en su relato autobiográfico y señalar que lo mismo que hace con la biografía de su padre —un ejercicio de interpretación— lo hace con su propia memoria para poder posicionarlos en el mismo nivel de ficción y finalmente poder acercarse a él dentro de la diégesis de la novela gráfica.

La forma más segura de aproximarse a la “autoficción” es establecer, desde un principio, que se trata de un término ambiguo. La ambigüedad dentro de la autoficción “no se reduce a la mezcla de realidad y ficción: se trata de la afirmación simultánea de ambas dimensiones y la incapacidad explícita de discernirlas” (Musitano 109). A su vez, Manuel Alberca identifica los

orígenes de la autoficción como una mezcla de novela y autobiografía (29), de manera que la obra autoficcional no puede ser ni una ni la otra, sino que se trata de una combinación de ambas.

Una de las características de la autoficción es que en ella existe “una potencialización de los mecanismos del recuerdo en detrimento del carácter sistemático y organizativo de la memoria; y esto es justamente lo que permite la entrada de la ficción en el relato de la propia vida” (Musitano 105). En esta tesina, y en este capítulo en específico, interpretaré lo que Musitano llama “una potencialización de los mecanismos del recuerdo” como la decisión de la narradora de confiar más en su recuerdo que en las pruebas aparentemente verídicas que nos proporciona a los lectores y así construir la autoficción. Esto resulta evidente, ya que la actividad de recordar no puede ser exacta por completo y los detalles no pueden ser reproducidos rigurosamente, por ende existirán huecos de olvido. En estos huecos de la memoria “se perfila ya, inevitablemente, ese primer indicio de ficción en el acto de rememoración mismo, incluso aquel que se asume como fiel al pasado” (Pimentel 49). No puede haber un recuerdo perfecto del pasado porque la memoria es falible, y cuando no se puede recordar a la perfección algunos pasajes, inevitablemente se vuelve a la ficción para llenar ese hueco. Por consiguiente, toda autobiografía está marcada, aunque sea mínimamente, por la ficción. A este primer indicio de ficción se le une otro que “aparece, subrepticamente, en la candorosa admisión de que la veracidad de ciertas cosas pudiera ser solamente un *supuesto*, es decir solamente *verosímil*” (50) y que no se trata precisamente de lo que en realidad sucedió. De esta forma, no hay manera de saber que lo supuesto es verídico y no falso, y entonces hay muchos huecos que se prestan para ser rellenados con elementos de ficción.

La relación entre memoria y ficción es estrecha, ya que “the power of memory must always share the act of self-representation with the devices of fiction” (Gardner 6). La memoria de Alison y su reconstrucción, se basa en un archivo que ella recopila a lo largo de la novela gráfica. La novela, entonces, se podría entender como un proceso de recopilación tanto de Alison como de Bruce ya que ambas figuras, ayudadas por el archivo recopilado, se unen en la novela. Este archivo está compuesto de elementos extratextuales, como fotografías, los diarios de la infancia y adolescencia de Alison, cartas, entre otras cosas. Estos documentos no se integran al texto tal como existen fuera de la diégesis, sino que Bechdel, como autora y narradora, los representa a mano dentro del texto, son copias que ya han sido manipuladas por la narradora. Aquí, se regresa a lo que Pimental planteaba sobre lo verosímil de los acontecimientos. Lo verosímil de estos elementos extratextuales es la base principal de la novela autográfica, es la materia a partir de la cual se compone la novela. El archivo es parte fundamental del texto, ya que “*Fun Home* registers its concern with the nature of representing truth in its unusual attention to the archive” (Chute, *Graphic Women* 188). A partir de esta insistencia en reproducir con veracidad el archivo con el que construye su memoria y la imagen de su padre es que surge la duda de qué tan verdadero es lo que Alison está planteando. Adicionalmente, en los diarios de la infancia de Alison se plantea muy explícitamente la duda sobre lo que está aconteciendo y cómo ella lo está procesando, como se verá a continuación.

Como se argumentó al final del primer capítulo y parte del segundo, la narración autográfica de Alison está ligada con la narración biográfica que realiza de su padre y viceversa. Una es la extensión de la otra y en ocasiones se llegan a entrelazar, y así la historia de Bruce forma parte de la historia de Alison, aunque sea una especie de advertencia de lo que podría pasar

si no sale del clóset. La recopilación del archivo también es una manera de encontrar la figura de su padre, tratar de entenderlo y relacionarse con él. De acuerdo con Chute, el propósito del archivo es “[to] seek out the specificities of a man who felt abstract to his daughter, and also to propose the embodiment of the cartoonist’s link to the past (and hence to her father)” (*Graphic Women* 175). Al encontrarse con el archivo, Alison tiene la oportunidad de recordar y trazar una especie de línea genealógica que se convierte en “an occasion for probing the complex meaning of genealogical attachment as both transmission across generations and melancholy loss of a primary relationship” (Watson 142). El archivo es una forma en la que Alison se puede acercar a su padre y establecer la relación de paralelos entre ellos a partir de sus identidades sexuales y al mismo tiempo también se trata de una herramienta para la construcción de la narración autoficcional.

La presencia de la ficción en el relato empieza con la duda que se documenta en una de las fuentes principales del archivo con el que la autora construye toda la novela autográfica. A los 10 años, Alison recibe un calendario durante lo que ella denomina su “obsessive-compulsive spell” (*Fun Home* 140) y lo considera una oportunidad para comenzar un diario. Su padre escribe la primera frase “Dad is reading [...] as if he were giving [her] a jump start” (140) y le pide que sólo escriba lo que está pasando. Desde este punto, la figura y presencia de su padre se inserta en lo que sería el lugar para la narración autobiográfica de Alison como personaje. Parece ser que la narración autobiográfica de Alison en su diario —y en la novela gráfica— no puede existir sin la interrupción de su padre. Tanto novela gráfica como diaria empiezan gracias a su padre. Las primeras entradas en el diario son inconsecuentes, pero con el paso del tiempo, Alison comienza a dudar de los hechos que está documentando. En la Fig. 20 se puede apreciar una sección del

BUT IN APRIL, THE MINUTELY-LETTERED PHRASE *I THINK* BEGINS TO CROP UP BETWEEN MY COMMENTS.

I think We watched The Brady Bunch. I made popcorn. ~~I think~~ There is popcorn left over'."/>

I finished ~~it~~ "The Cabin Island Mystery."
Dad ordered 10 reams of paper! ~~I think~~ We watched The Brady Bunch.
I made popcorn. ~~I think~~ There is popcorn left over

Fig. 20 (*Fun Home* 141)

diario de la infancia de Alison que fue reproducido por Bechdel en el que la narradora ha decidido remarcar la presencia de la frase "I think". Al respecto de esto, la narradora dice que "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. My simple, declarative sentences began to strike me as hubristic at

best, utter lies at worst" (141). Esta última descripción de las oraciones declarativas del personaje de Alison parece ser a su vez un comentario autorreflexivo y/o metaficcional porque la misma declaración se puede plantear para *Fun Home* en su totalidad al momento de poner en duda su propia narración. La presencia de esta duda introduce un hueco de memoria que a su vez da paso a la presencia de la ficción. Si Alison, como narradora, no puede tener acceso a esos recuerdos porque están plagados de duda, entonces no hay manera de presentar esos recuerdos con un intento de objetividad y aquí es en donde se aprecia la autoficción.

Mientras Alison va creciendo y se hace más consciente de los eventos que ocurren a su alrededor, sus diarios son una especie de guía y el lugar en donde documenta todo. Durante un episodio, la narradora admite "I'm glad I was taking notes. Otherwise I'd find the degree of synchronicity implausible" (154), porque considera ese verano uno muy caótico personal y socialmente: una crisis familiar sucedió al mismo tiempo que los juicios de Nixon. Por un lado, como la narradora no puede confiar completamente en su recuerdo, tiene que hacer uso de las pruebas físicas —sin importar cuán poco confiables éstas sean también— para respaldar su

recuerdo. Por el otro, lo opuesto ocurre y la narradora confía más en su recuerdo que en su diario. Alison relata cuando comenzó a menstruar, pero no hay prueba de ello en su diario (Fig. 21). Este pecado de omisión se repite en otras ocasiones, específicamente cuando Alison experimenta su primer orgasmo. La omisión de estos eventos personales e íntimos se va materializando en su diario con el símbolo “N”:

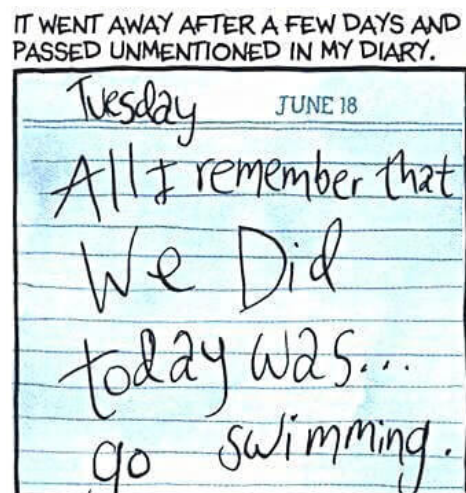


Fig. 21 (*Fun Home* 159)

I encoded the word *menstruating* according to the practice I'd learned in Algebra of denoting complex or unknown quantities with letters. 'X' would have been obvious. Using 'N' created a participle so nondescript it could mean practically anything. In fact, so certain was I of *ning's* indecipherability that I used it three years later to camouflage an entirely different biological event. (*Fun Home* 169-170)

Al momento de no nombrar el evento biológico, tanto personaje como archivo están omitiendo algo, no se alcanza una narración completamente verdadera, sin importar la intervención de la narradora explicando el recuerdo.

A pesar de que Alison “nonetheless glossed over or omitted some of her life's crucial details as they were happening, and now she's gone back to reconstruct them” (Wolk 359), al momento de regresar, reproducir y reanalizar sus recuerdos no intenta llenar esos huecos que dejó en su infancia. La narradora adulta no ofrece una solución ni esclarece la duda que surgió en el pasado. Tanto narradora como autora adulta permiten el hueco en la memoria que da paso a la

ficción a partir de la omisión de eventos y no poder recordar claramente. No se puede confiar en la narradora porque ella misma no puede clarificar su propio relato autobiográfico. Aquí, nuevamente, recordamos la potencialización de la manera en la que se plasma el recuerdo que se señala como característica principal de la autoficción. Bechdel llena los huecos manipulando y exagerando los recuerdos, inevitablemente introduciendo ficción en el relato.

A partir de estos huecos en la narración autobiográfica que la autora y narradora rellena con ficción, se puede tomar en cuenta que la autoficción “tiene como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato” (Alberca 31) de la misma manera que el pacto autobiográfico del que habla Lejeune. Por identidad, se entiende “un hecho aprehensible directamente en el enunciado, en el cual percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria” (31), de forma que protagonista y autor se confunden. Así, el autor se puede ficcionalizar a sí mismo o puede crear la ilusión de que el texto es en realidad una autobiografía y constantemente se mueve dentro de estos parámetros, sin ceder terreno y confundiendo al lector. Aunado a esto, la autoficción “se ofrece con plena conciencia del carácter ficticio del yo y, por tanto, aunque allí se hable de la propia existencia del autor, en principio no es prioritario ni representa una exigencia delimitar la veracidad autobiográfica ya que el texto se propone simultáneamente como ficticio y real” (33). De esta manera es que la autoficción oscila entre lo real y lo ficticio, saltando indistintamente, aunque en ocasiones parezca que se inclina más hacia lo ficcional.

El pacto autobiográfico en *Fun Home* se establece a partir de la concordancia de nombres y de la relación de identidad entre autora, narradora y personaje. *Fun Home* no sólo se trata de

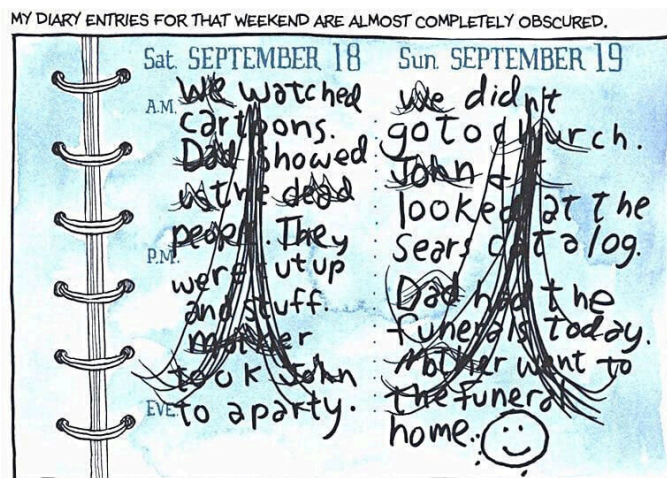


Fig. 22 (*Fun Home* 148)

una autobiografía para documentar el crecimiento y formación personal de Alison, las dinámicas de su familia y evidenciar la vida secreta de Bruce Bechdel, sino que se trata de cómo Alison se convirtió en artista. La narradora recuerda varias instancias de su vida y las interpreta como fundamentales para su

desarrollo como artista y las liga con su crecimiento y desarrollo, de manera que la narrativa autográfica también es una narrativa de creación del artista. De esta manera se resalta un enfoque específico en el que Bechdel, como autora, siempre va a priorizar su imagen como artista sobre sus otras posibles imágenes: hija, lesbiana, hermana. Este enfoque también sirve como punto de comparación y acercamiento a su padre, ya que Bechdel lo veía como un amante del arte. Este no es el único parámetro mediante el cual se acercará a Bruce —también está la homosexualidad de ambos— pero es uno de los principales debido a la importancia que le otorga la narradora.

El primer encuentro de Alison con el color y con las herramientas de dibujo se debe a su padre, ya que él le lee parte del libro para colorear *The Wind in the Willows* (*Fun Home* 130). Su padre interviene en la creación de Alison (131), no permitiéndole colorear libremente e imponiéndole una forma para colorear. Sin embargo, esto no mantiene a Alison alejada del dibujo y durante su infancia hay un especial interés en el desarrollo artístico de Alison. Otra instancia en la que hay señales de un dibujo es en su diario (Fig. 22). En esta entrada del diario las páginas están tachadas con un símbolo que Alison utilizaba para remplazar la frase “I think”. El símbolo

ocupa gran parte de la página y se encuentra directamente encima del texto que con anterioridad el personaje había escrito, lo que significa que está dudando de toda su percepción. Al final de una de las páginas hay una pequeña carita feliz que no está cubierta por el símbolo, como si fuese lo único de lo que Alison está segura. A partir de esta entrada, el diario de Alison estará poblado tanto por texto como por dibujos, simulando la estructura de *Fun Home* dentro de la diégesis: texto y dibujo existen a la par para contar y reconstruir una historia de vida, tanto autobiográfica —la parte de Alison— como biográfica —la parte que concierne a Bruce.

La presencia de dibujos en el diario de Alison parece ser el parteaguas para que se le identifique dibujando en otros lados. Dibuja en hojas aparte lo que le atrae estéticamente y también se aventura a dibujar retratos (Fig. 23). Bechdel, como autora y narradora, se posiciona como protagonista¹⁶ dentro de una narrativa de crecimiento y presenta su evolución como artista gráfica. De cierta manera, Alison se manipula a sí misma, crea una imagen filtrada de sí misma, y ejerce su poder como narradora



Fig. 23 (*Fun Home* 172)

sobre el personaje, para mostrar su desarrollo como artista y a su vez omite cosas de su crecimiento y formación, como es un posible recuento de la reacción de su madre y hermanos cuando ella sale del clóset. Este criterio de aparición y omisión implica la creación de un personaje en específico, un personaje que —aunque basado en un referente extratextual— es ficticio. Alison, al ser autora, narradora y personaje puede manipular todo lo que presenta en la

¹⁶ Para poder hablar sobre su padre, primero tiene que hablar sobre sí misma.

novela autográfica, justo como hace con el archivo al momento de reconstruir la biografía de su padre. Otra forma en la que se acerca a Bruce es manipulando su historia y manipulando la propia para que ambos se encuentren en el mismo plano ficcional. Para acercarse a su padre, Alison tiene que autoficcionalizarse y manipular su memoria. Parece ser que el punto de Bechdel es ponerse en primer plano para después hablar de su padre.

Esta manipulación que realiza la autora es otra característica que sitúa la obra dentro del terreno de la autoficción. Una última característica del texto autoficcional es que “simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-novela o una pseudo-autobiografía” (Alberca 128), lo cual recuerda lo que establecí al principio del capítulo sobre la ambigüedad del género. No se puede negar que *Fun Home* es una autografía, pero no se puede dar por sentado que no cuenta con elementos de ficción. La presencia de ficción en *Fun Home* surge a partir de la construcción del archivo que tanto peso tiene dentro de la diégesis. La novela gráfica es en donde el archivo obtiene significado pero si éste no es verdadero por completo, entonces la narración autobiográfica de Alison tampoco lo es.

Alison se apoya fuertemente del archivo para reconstruir la imagen de su padre, pero como ya hemos visto, este archivo tiene muchos huecos que inevitablemente se llenan con ficción. Con los huecos de memoria que Alison deja en su propio relato autobiográfico, es posible introducir la reconstrucción de su padre. La ficción se encuentra en la reconstrucción que realiza de la vida de su padre ya que está sujeta a la interpretación de Alison. La presencia de ficción “se narra como sucedido, es decir, simulando que es verdadero” (Alberca 72). *Fun Home* es una

autobiografía, pero la manipulación que hace la narradora y autora de los documentos en los cuales está basada da pie a la presencia de ficción.

Las mismas estrategias que Alison usa para construir la biografía de su padre — interpretación y manipulación del archivo— son las que utiliza para construir parte de su relato autobiográfico. De la misma manera en que no hay forma de probar que su padre verdaderamente vivió reprimido y miserable por no haber salido del clóset, tampoco se puede probar que lo que la autora y narradora cuenta en el relato es una verdad absoluta de su vida. La presencia de autoficción en el relato no pone en duda que se trate de una autobiografía o no, sino que invita al lector a seleccionar cuidadosamente qué partes de la autobiografía creer por completo y qué partes leer e interpretar con recelo.

El personaje de autoficción que construye Alison, como narradora, es el de la joven lesbiana y artista para poder encontrar terreno en común con su padre. La narradora describe su hogar como “an artists’ colony. We ate together, but otherwise were absorbed in our separate pursuits” (*Fun Home* 134). Dentro de esta colonia de artistas se encuentra su padre explotando su creatividad de decorador de interiores y Alison como ilustradora. A pesar de estar separados por sus creatividades individuales, Alison se autoficcionaliza como una artista con el propósito de ponerse en el mismo campo que su padre y crear vínculos. Este lazo se consolida con el vínculo que Alison forma entre ella y su padre como individuos homosexuales absorbidos en su aislamiento. Bechdel hace uso de la autoficción para acercarse más a su padre, quién ya ha sido ficcionalizado en su narración.

Conclusiones

Lo que se expuso durante toda la tesina fue un análisis de *Fun Home* teniendo en cuenta sus características genéricas y formales. En la Introducción planteé las características formales del cómic como medio que une texto e ilustraciones así como también el historial literario de los diferentes géneros literarios adoptados en la novela gráfica y las características formales de los mismos. Estos se centran en la narración autobiográfica pero cuentan con variaciones. Pudimos observar los elementos de la autografía, un término relativamente reciente para describir obras como *Fun Home*, *Persepolis* o *Maus*. También se exploró la presencia de autobiografía en la narración que Bechdel hace de sí misma, de la biografía en la forma en la que se presenta la figura de Bruce y de la autoficción como herramienta para lidiar con los huecos de memoria en el relato autobiográfico.

Después de la exposición de teoría y del ejercicio de análisis de la obra, puedo resumir en palabras muy sencillas que la autobiografía es un relato retrospectivo en prosa. En el caso de *Fun Home*, que se trata de una novela gráfica, la autobiografía es un relato en retrospectiva que hace acopio tanto de ilustraciones como de texto. El término que se acuña para esta clase de relatos es “autografía”. Aquí fue donde me topé con muchos problemas e inconvenientes. Todos los críticos que consulté se citaban entre sí y parecían llegar a acuerdos dados sin explicar la terminología o las bases de su investigación, sin mencionar que su estudio de la autografía como género se concentraba en sólo tres obras que ya han sido mencionadas al principio de esta Conclusión.

Debido a esto, tuve que establecer los parámetros yo misma. Como se menciona en el primer capítulo de la tesina, entiendo trauma como “un evento que marcó la individualidad del

autor de la autografía y que es tan grave que el autor tiene que regresar a él, narrarlo e ilustrarlo, para poder encontrar clausura”. Después de más consideración que no tiene sustento teórico ni crítico —debido a que las mismas fuentes no lo incluyen— propongo que el trauma del pasado, o eventos traumáticos que ocurrieron en los años de formación, y su relación con el relato autográfico se debe, por un lado, a que la autografía inevitablemente usa el recuerdo y la memoria como fuente para construir el relato mismo. Al momento de recordar es evidente que el trauma se hace presente y así el relato autográfico se convierte en una forma de interpretar y trabajar el trauma. Por el otro, la autografía involucra la combinación de dibujo y texto, de forma que al plantear en imágenes inmediatas —de acuerdo con la terminología de McCloud— el recuerdo, el trauma también es inmediato y se experimenta de nuevo en el presente, al momento de la narración que hace el autor de la autobiografía y también al momento de la lectura. Parece ser que el punto del trauma en los relatos autográficos es traerlo al presente por medio del recuerdo, nombrarlo o hacerlo evidente, trabajarlo y eventualmente superarlo.

Surge la pregunta: ¿cuál es el trauma en *Fun Home*? Lo que rescaté a lo largo de esta tesina es que Bechdel, al insistir tanto en el protagonismo de su padre, establece que el trauma es la muerte de Bruce. El trauma surge no sólo porque la muerte de su padre le resulta súbita e inexplicable, sino porque su padre le parece ajeno y extraño por lo que la novela gráfica es una forma de lidiar con su duelo. Recordemos que en el segundo y tercer capítulos hice énfasis en que el relato autobiográfico de Alison se encuentra entrelazado con el relato biográfico de Bruce, por lo que el uno no puede existir sin el otro. Esto se debe a que Bechdel, al momento de traer al presente el recuerdo, no concibe su infancia sin la figura de su padre. El trauma después se hace evidente cuando Alison como narradora y personaje insiste en que la muerte de Bruce fue un

suicidio porque era un hombre homosexual frustrado para así poder darle sentido. El trauma se trabaja a lo largo de la novela gráfica mientras la narradora va trazando estos lazos en los que concibe a su padre como su opuesto pero que al final terminan siendo un reflejo el uno del otro. Finalmente, Bechdel parece aceptar que las razones tras la muerte de su padre le serán desconocidas simplemente porque no puede saberlo todo de su padre y la reconstrucción de su recuerdo no es del todo verídica, como se evidenció a lo largo de la obra.

Mis aproximaciones e interpretaciones del trauma aplican exclusivamente para *Fun Home*, ya que no estoy familiarizada con otras novelas gráficas que pertenezcan al mismo género. No puedo generalizar este concepto de trauma y tampoco puedo asegurarlo con firmeza porque no se menciona explícitamente en el texto. Puedo describir trauma de esta manera después de haber leído la teoría alrededor de la autografía y después de interpretarla y aplicarla en la novela de Bechdel. No estoy segura qué tanto se pueda hablar de trauma en otros géneros literarios y si funciona de la misma manera que en la autografía. Asimismo, es necesario que se consideren más novelas gráficas para que se estudien bajo este enfoque porque no se puede basar un estudio genérico en sólo tres novelas. A partir de aquí puede surgir otra línea de análisis: el trauma, visto con un enfoque en homosexualidad, en *Fun Home* o incluso en la autografía como género literario.

La autografía coexiste con la autobiografía y la biografía en esta novela. La mezcla de géneros literarios parece indicar a su vez la mezcla de historias de vida tanto de Alison como de Bruce. Así como ambos géneros literarios se mezclan y coexisten en la misma novela gráfica, lo mismo sucede con Alison y Bruce. Tanto la historia de Alison mientras crecía y su pasado como la reconstrucción que realiza de la vida de Bruce coexisten en un relato que por definición es

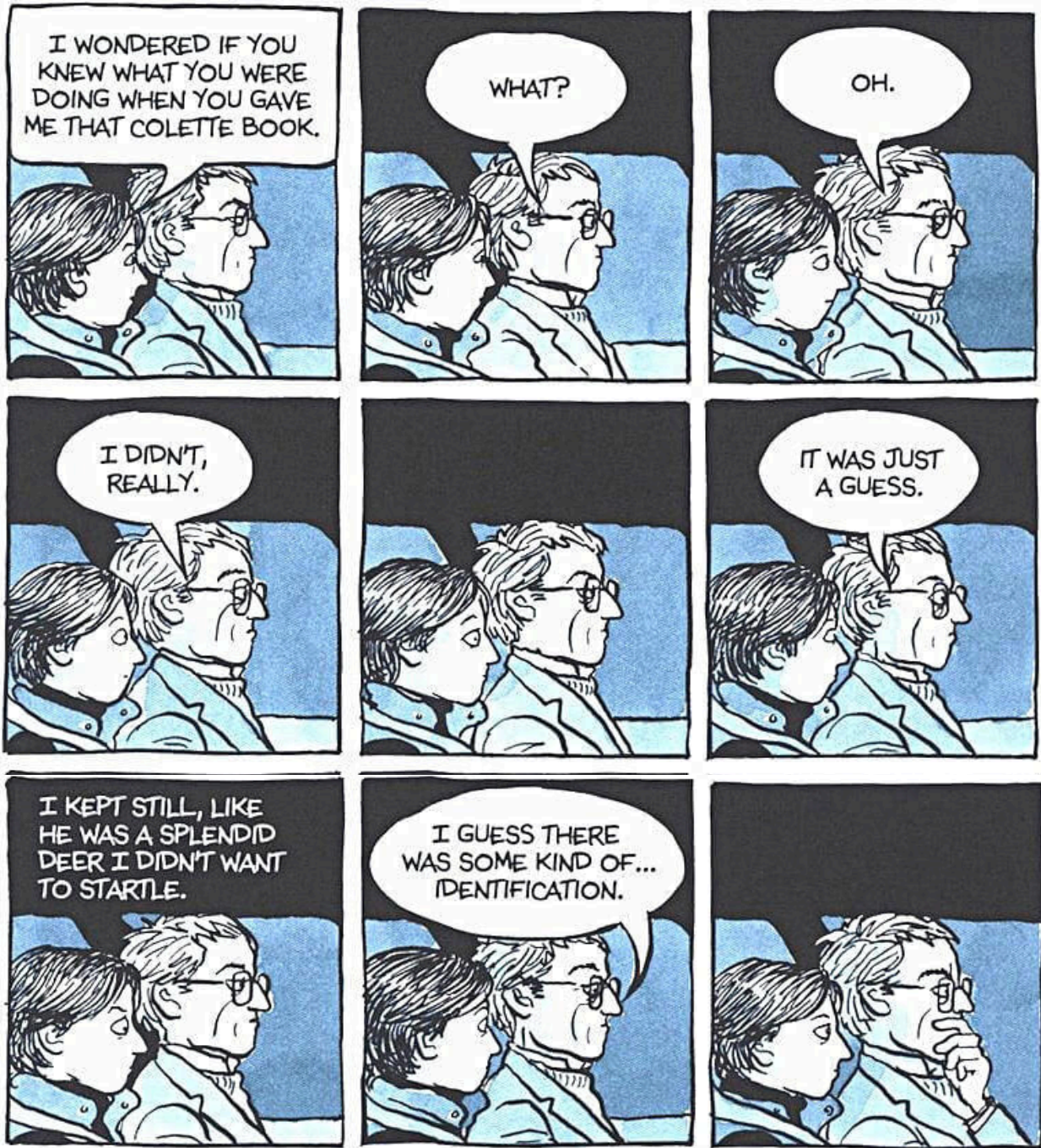
puramente de Alison. Para que Bechdel pueda tener una autobiografía es necesaria la presencia de su padre, pero sin ella, Bechdel sólo puede apoyarse en el archivo que construye de su padre.

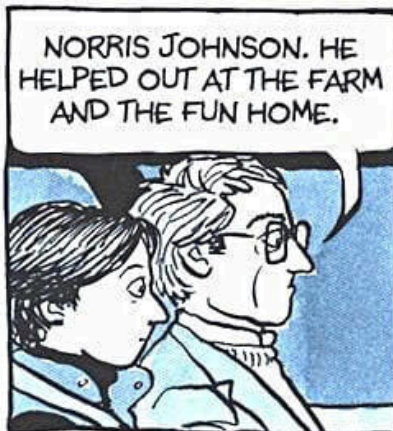
Alison Bechdel relata un yo pero también relata un él. Desde un principio la narradora establece una relación de espejo a partir de la diferencia entre ellos: “I was Spartan to my father’s Athenian. Modern to his Victorian. Butch to his Nelly. Utilitarian to his aesthete” (*Fun Home* 15). La separación que Alison intenta trazar al posicionarse como el perfecto opuesto de su padre sólo la une más a él. No se trata de compararse, sino de conocerse a través de sus diferencias para así conocerse individualmente. Entre más se una Alison a su padre, más lo puede entender a través de un estudio autobiográfico de ella misma. Para poder encontrar a su padre y poder reconstruir su figura y plasmar lo que significa para ella en su autobiografía, Alison tiene que encontrarse a ella misma y narrar su autobiografía. Uno no existe sin el otro. Alison y Bruce están atados.

El tema central de esta tesina fue la relación de espejos entre hija y padre a partir de la intervención de diversos géneros literarios. En la mayoría de las fuentes que consulté para la realización de este proyecto lo que acaparaba la atención era la forma autobiográfica de Bechdel y su uso del dibujo para narrar la autobiografía. La aportación de mi tesina es identificar cómo Bechdel trata las figuras ficcionales de dos individuos reales y combina diferentes géneros literarios. La relación entre Alison y su padre me llamó la atención desde un principio y, aunque yo me limité a verlo a partir del tipo de narración literaria, también hay otras formas de explorar y analizar su relación. Originalmente, también estaba pensado abarcar la relación de Alison y Bruce a partir de sus respectivas identidades homosexuales y hacer un análisis con ayuda de la teoría queer pero, por motivos de temática y espacio, eso ya no pudo ser posible. Ésta y otras líneas,

como su preferencia por lo artístico y la relación que parecen mantener con la literatura de por medio, son puntos de análisis que enriquecerían la discusión sobre *Fun Home*.

ANEXO 1







BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, 2007.
- Bechdel, Alison. *Fun Home: A Family Tragicomic*. Mariner Books, 2007.
- , “Cartoonist’s Introduction.” *The Essential Dykes to Watch Out For*. Houghton Mifflin Harcourt, 2008.
- Camarero, Jesús. *Autobiografía: Escritura y existencia*. Anthropos Editorial, 2011.
- Chute, Hillary L.. *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. Columbia UP, 2010.
- , “Comics Form and Narrating Lives.” *Profession*, (2011), pp. 107-117. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/41714112>
- del Olmo Ibáñez, María Teresa. *Teoría de la Biografía*. Clásicos Dykinson, 2015.
- Dube, Ilene. “Alison Bechdel’s Mission to Make Lesbian Culture Visible Through Comics.” *HyperAllergic*, 24 de septiembre 2018, <https://hyperallergic.com/461192/self-confessed-the-inappropriately-intimate-comics-of-alison-bechdel/>. Consultado 29 de diciembre de 2018.
- Gardner, Jared. “Autography’s Biography, 1972-2007”. *Biography* 31.1 (Winter 2008) Biographical Research Center.
- Hatfield, Charles. *Alternative Comics: An Emerging Literature*. UP of Mississippi, 2005.
- Jagose, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. Melbourne UP, 1996.
- Lee, Hermione. *Biography: A Very Short Introduction*. Oxford, 2009.

- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Traducción de Ana Torrent, Megazul-Endymion, 1975.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. William Morrow-HarperCollins, 1993.
- Musitano, Julia. “La autoficción: Una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”. *Acta Literaria* 52 (103-123), Primer semestre 2016.
- Pimentel, Luz Aurora. “Memoria, olvido y ficción en la escritura autobiográfica.” *Aproximaciones a la escritura autobiográfica; De la vida de los otros a la vida de los nuestros*. Blanca Estela Treviño García, coord. Bonilla Artigas Editores, 2016.
- Rifkind, Candida. “What is a Graphic Biography?” *Project GraphicBio*, disponible en: <http://www.projectgraphicbio.com/blog/2015/4/22/what-is-a-graphic-biography>. Consultado: 25 de marzo 2019.
- “The Essential Dykes to Watch Out For.” *Penguin*, <https://www.penguin.co.uk/books/1082261/the-essential-dykes-to-watch-out-for/9780224087063/>. Consultado 29 de diciembre de 2018.
- Warhol, Robyn. “The Space Between: A Narrative Approach to Alison Bechdel’s *Fun Home*.” *College Literature*, Vol. 38, No. 3, Visual Literature (Summer 2011), pp. 1-20. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/41302870>
- Watson, Julia. “Autographic Disclosures and Genealogies of Desire in Alison Bechdel’s *Fun Home*.” *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Michael A. Chaney, ed. The University of Wisconsin Press, 2011.

Whitlock, Gillian. "Autographics: The Seeing 'I' of the Comics." *MFS Modern Fiction Studies*, volume 52 number 4, Winter 2006.

Wolk, Douglas. *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*. Da Capo Press, 2017.