

Poéticas de la autoficción
en la patografía femenina en España

INÉS GONZÁLEZ CABEZA

Universidad de León

igonc@unileon.es

Título: Poéticas de la autoficción en la patografía femenina en España.	Title: Poetics of Autofiction in Women's Pathographies in Spain.
Resumen: Durante la última década, un buen número de autoras españolas ha plasmado su enfermedad y otras vivencias sanitarias en sus cómics, participando del auge de un género que los investigadores en medicina gráfica han convenido en llamar "patografía". A la hora de realizar esta tarea, muchas de ellas marcaron una deliberada distancia entre su experiencia biográfica y los hechos narrados en sus obras, convirtiéndolas así en relatos autoficcionales. En el presente texto, analizamos cuatro novelas gráficas — <i>Alicia en un mundo real</i> ; <i>Que no, que no me muero</i> ; <i>Yo, gorda</i> y <i>Comiendo con miedo</i> — cuyas autoras se enfrentan desde el extrañamiento a su propia vida y su propio cuerpo a la hora de narrar sus enfermedades. Asimismo, conectamos los mecanismos autoficcionales a los que recurren con el propósito divulgativo y universalizador propio del género de la patografía.	Abstract: During the last decade, a good number of Spanish authors have captured their illness and other health experiences in their comics, participating in the rise of a genre that researchers in graphic medicine have agreed to call "pathography". When carrying out this task, many of them have deliberately established a distance between their biographical experience and the events narrated in their works, thus turning them into autofictional stories. In this text, we analyse four graphic novels — <i>Alicia en un mundo real</i> ; <i>Que no, que no me muero</i> ; <i>Yo, gorda</i> and <i>Comiendo con miedo</i> — whose authors make an estrangement of their own life and their own body in order to narrate their illnesses, and we connect the autofictional mechanisms to which they resort with the informative and universalizing purpose of the genre of pathography.
Palabras clave: Novela gráfica, Autobiografía, Autoficción, Patografía, Medicina gráfica.	Key Words: Graphic Novel, Autobiography, Autofiction, Pathography, Graphic Medicine.
Fecha de recepción: 2/3/2023.	Date of Receipt: 2/3/2023.
Fecha de aceptación: 1/4/2023.	Date of Approval: 1/4/2023.

1. LA PATOGRAFÍA Y EL PROBLEMA DE LA AUTENTICIDAD EN EL CÓMIC

“La patografía es la biografía del paciente desde el día en que se inicia su enfermedad hasta el día en que su enfermedad concluye”. Con estas palabras definía Laín Entralgo la patografía, uno de los términos más controvertidos en el actual ámbito académico de las humanidades sanitarias¹. El célebre profesor de historia de la medicina llamaba “patografía” —“escritura de la enfermedad”, en su sentido etimológico— a la tipología textual de la historia clínica, por la cual un médico realiza una descripción técnica de la enfermedad de su paciente, y cuyas primeras manifestaciones —de las que han llegado hasta nuestros días— están contenidas en el llamado *Corpus Hippocraticum*. La historia clínica, como sabemos, se sigue empleando, en mayor o menor medida, en el contexto asistencial actual como herramienta para el diagnóstico y el adecuado tratamiento de los pacientes.

La patografía, sin embargo, hace mucho que no pertenece exclusivamente al mundo de la medicina, y el relato de la enfermedad no siempre nos llega filtrado a través de la lente de quien se dedica a tratarla. Desde finales del siglo pasado, proliferan en el panorama literario las novelas autobiográficas que versan sobre la vivencia personal de una enfermedad, ya sea propia o padecida por una persona cercana a quien escribe. Estas obras, en las que se describen minuciosamente síntomas, tratamientos, visitas a hospitales, familias rotas por el dolor y largos procesos de rehabilitación —entre otras cuestiones—, dan buena cuenta del papel central de la salud en el relato de la vida humana, hecho sobre el que el sociólogo Arthur W. Frank basó su teoría del “narrador herido”². Afirma que quien ha vivido de cerca la enfermedad suele compartir su experiencia con los demás para reafirmar su identidad personal —a menudo disuelta bajo la reduccionista etiqueta de “enfermo”— y recuperar el control sobre su propio relato vital —pues, para el autor, la enfermedad convierte la vida en una suerte de narrativa interrumpida que lucha por retomar su ar-

1 Pedro Laín Entralgo, *La historia clínica. Historia y teoría del relato patográfico*, Madrid, CSIC, 1950, p. 600.

2 Arthur W. Frank, *The Wounded Storyteller. Body, Illness and Ethics*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.

gumento—. En un detallado estudio sobre el subgénero autobiográfico de la patografía en el contexto estadounidense contemporáneo, Hawkins sostuvo que la proliferación de este tipo de textos desde mediados del siglo XX hasta nuestros días debía entenderse a la luz de los avances sociales y biomédicos que han tenido lugar durante este periodo histórico³. Por un lado, la buena higiene generalizada y el fácil acceso a tratamientos médicos eficaces han propiciado que todo lo que no sea la plena salud se convierta en un suceso más raro y problemático en la trayectoria vital de la mayoría de los habitantes del mundo occidental que hace unos siglos. Por otro, los modernos sistemas sanitarios, dominados por un entendimiento puramente científico de la enfermedad, suelen ignorar sus facetas experienciales, subjetivas y humanas —por muy diversos factores⁴—, por lo que algunos pacientes recurren al arte como medio de expresión de una realidad íntima que no suele tener cabida en el relato que los profesionales sanitarios componen de lo que les sucede.

Considerando la importancia del tema de la salud en el género autobiográfico contemporáneo descrito por Hawkins, cabe interrogarse sobre la presencia de lo patográfico en las narrativas del yo en lenguajes distintos al de la literatura. Si nos adentramos en la teoría de la narración gráfica, encontramos que autores como El Refaie, García o Gardner

3 Anne Hunsaker Hawkins, *Reconstructing Illness. Studies in Pathography*, West Lafayette, Purdue University Press, 1993, p. 11.

4 Entendemos que sería erróneo atribuir la “deshumanización” de la práctica de la medicina contemporánea únicamente al progreso de la ciencia médica y el prestigio sociocultural asociado al conocimiento científico en el contexto de los siglos xx y xxi. Cabe tener en cuenta que, en algunos países occidentales, incluido España, los sistemas de salud públicos han sufrido importantes recortes presupuestarios y muchos profesionales sanitarios han visto sus condiciones laborales significativamente empeoradas desde la Gran Recesión de 2008. En el ámbito de la Atención Primaria, esto incluye, entre otras cuestiones, una mayor temporalidad de los contratos de trabajo, un aumento de la carga burocrática y una reducción del tiempo que los médicos pueden dedicar a escuchar y explorar a los pacientes. Un buen testimonio de esta realidad lo encontramos, por ejemplo, en el relato de no ficción del doctor Enrique Gavilán titulado *Cuando ya no puedes más. Viaje interior de un médico* (Valencia, Anaconda Editions, 2019), donde detalla cómo la imposibilidad de atender adecuadamente a sus pacientes debido al deterioro del sistema sanitario público español le llevó a experimentar *burnout* profesional.

han estimado *Binky Brown conoce a la Virgen María*, de Justin Green⁵, como el primer cómic autobiográfico⁶. Si bien esta es una perspectiva ciertamente anglocéntrica y muy influenciada por el pensamiento de los creadores y teóricos del cómic norteamericanos —al que contribuyeron las bien conocidas declaraciones de Art Spiegelman, autor del canon de la biografía en viñetas, en su introducción a la más reciente reedición de *Binky Brown* en Estados Unidos⁷—, no cabe duda de la importancia de la obra de Green en la consolidación de la memoria gráfica moderna y, lo que es más importante para el tema que aquí nos ocupa, en la introducción de lo sanitario en el ámbito del cómic confesional. *Binky Brown* es, a todas luces, una patografía: una historia autobiográfica protagonizada por un personaje que detalla la sintomatología, la evolución y las experiencias personales de alguien que convive con un trastorno que afecta al desarrollo cotidiano de su vida —en este caso, un trastorno de ansiedad de tipo obsesivo-compulsivo—. Así lo ha considerado Williams en su prominente estudio sobre el cómic autobiográfico y *underground* desde la perspectiva de la medicina gráfica⁸, una subdisciplina de las humanidades sanitarias consagrada al estudio de la intersección del lenguaje del cómic y el discurso sanitario que combina los principios de la medicina narrativa

-
- 5 Justin Green, *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, San Francisco, Last Gasp, 1972. Su edición más reciente en español ha sido *Binky Brown conoce a la Virgen María*, Barcelona, La Cúpula, 2011.
 - 6 Elisabeth El Refaie, *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures*, Jackson, University Press of Mississippi, 2012, p. 38; Elisabeth El Refaie, “Of Men, Mice, and Monsters: Body Images in David Small’s *Stitches: a Memoir*”, *Journal of Graphic Novels and Comics*, III, 1 (2012), pp. 55-67 (p. 56); Santiago García, *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2010, p. 156; Jared Gardner, “Autography’s Biography, 1972-2007”, *Biography*, xxxi, 1 (2008), pp. 1-26 (p. 7).
 - 7 Justin Green, *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, San Francisco, McSweeney’s Books, 2009, p. 1: “Confieso que sin su obra nunca habría existido *Maus* [...]. No es cosa menor inventar un género. Lo que las hermanas Brontë hicieron por la ficción gótica y lo que Tolkien hizo por la fantasía de espada y brujería, Justin lo hizo por los cómics autobiográficos” (traducción propia).
 - 8 Ian Williams, “Graphic Medicine. The Portrayal of Illness in Underground and Autobiographical Comics”, en *Medicine, Health and the Arts. Approaches to the medical humanities*, ed. Victoria Bates, Alan Bleakley y Samuel Goodman, Nueva York, Routledge, 2015, pp. 64-84 (p. 71).

—explicitados por Charon⁹— con la exploración de los sistemas visuales del cómic para estudiar la representación de síntomas clínicos tanto físicos como emocionales en este medio artístico¹⁰. Cabe tener presente que, dentro de la medicina gráfica, campo de cuyo interés son todas las manifestaciones del mundo de la salud expresados en lenguaje gráfico, se realiza una importante distinción entre las patografías —que Green y Myers, sus primeros teóricos, definieron como “narrativas de enfermedad en forma gráfica”¹¹, conectándolas, así, con la tradición literaria a la que anteriormente hemos apuntado— y los cómics creados específicamente para fines educativos, informativos o de divulgación médico-sanitaria, cuya historia se remonta, como mínimo, a la década de los cuarenta del siglo pasado —atendiendo a lo investigado por Hansen¹² y corroborado por Girault¹³ o Mayor Serrano¹⁴, que en diversos trabajos han analizado sus manifestaciones en el ámbito anglosajón, francófono e hispanico, respectivamente.

El hecho de que *Binky Brown*, hito fundamental en el desarrollo del cómic autobiográfico, sea también un retrato de la vivencia cotidiana de la enfermedad mental desde la perspectiva subjetiva de quien la padece es, sin

-
- 9 Rita Charon, *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*, Nueva York, Oxford University Press, 2008.
 - 10 Traducción y reelaboración propias de la definición en inglés de *graphic medicine* que figura en M. K. Czerwiec, Ian Williams, Susan Merrill Squier, Michael J. Green, Kimberly R. Myers y Scott T. Smith, *Graphic Medicine Manifesto*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2015, p. 1.
 - 11 Traducción propia de *illness narratives in graphic form*, definición primigenia de las *graphic pathographies*, *apud* Michael J. Green y Kimberly R. Myers, “Graphic Medicine: Use of Comics in Medical Education and Patient Care”, *British Medical Journal*, cccxl (2010), pp. 574-577 (p. 574).
 - 12 Bert Hansen, “Medical History for the Masses: how American Comic Books Celebrated Heroes of Medicine in the 1940s”, *Bulletin of the History of Medicine*, lxxviii, 1 (2004), pp. 148-191.
 - 13 Yves Girault, “La communication médicale par la bande dessinée”, en *Culture scientifique et technique de l'entreprise*, eds. André Giordan, Yves Girault y Paul Rasse, Niza, 2^e édition, 1994, pp. 180-185.
 - 14 Blanca Mayor Serrano, “Cómics, o cómo aprender lenguaje médico a golpe de viñetas”, en *Comunicación, lenguaje y salud: estrategias lingüísticas para mejorar la comunicación con el paciente*, ed. Rosa Estopà, Girona, Documenta Universitaria y IULA (Institut de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra), 2019, pp. 109-122.

duda, una poderosa constatación del profundo entrelazamiento entre biografía y salud en el mundo del cómic. Sin embargo, a nuestro entender, su importancia no se agota en su carácter como posible obra iniciática de todo un género. Para cualquier estudioso de la medicina gráfica, resulta evidente que *Binky Brown* recoge ya toda una serie de elementos, tanto formales como temáticos, que a día de hoy siguen resultando totalmente paradigmáticos de la patografía en formato gráfico, y sobre los cuales nos proponemos configurar el presente estudio. Estos elementos giran, fundamentalmente, en torno a las nociones de *autoficción* y de *catarsis* en el género que nos ocupa, las cuales, desde nuestro punto de vista, cobran una nueva dimensión en el ámbito del cómic autobiográfico creado por mujeres.

En primer lugar, podemos decir que Justin Green ofrece una primera muestra del uso de mecanismos autoficcionales —entendidos, de acuerdo con Missinne¹⁵, como formas experimentales de exploración del yo autorral que se sitúan en el espacio entre el recuerdo y la ficción— en el relato gráfico de la salud en particular¹⁶. Por un lado, el autor disfraza su propia identidad bajo la de un alter ego, Binky Brown, que es quien realmente experimenta el sufrimiento psíquico en la obra. Por otro, siguiendo las convenciones gráficas del movimiento *underground*, su estilo artístico oscila entre lo realista y lo histriónico, con un particular énfasis en la obscenidad corporal y las grotescas muecas del protagonista que marca claramente su propósito de alejarse de un retrato naturalista de la vida cotidiana y acercar su representación a la caricatura humorística. En el plano estrictamente gráfico, debemos destacar la abundancia de otros elementos “no realistas” que, en anteriores trabajos¹⁷, hemos clasificado den-

15 Lut Missinne, “Autobiographical Novel”, en *Handbook of Autobiography/Autofiction*, ed. Martina Wagner-Egelhaaf, Berlín, DeGruyter, pp. 464-473 (p. 468).

16 La representación del yo, como afirmaba Álvaro Pons en su blog *La Cárcel de Papel*, no era extraña en la escena del cómic *underground* norteamericano, pero mientras que la mayoría de sus contemporáneos se dibujaban a sí mismos con el fin de provocar, satirizar o denunciar determinadas realidades sociales, lo que Green realizó fue una suerte de “traslación de las experiencias autobiográficas de la generación *beat* a la narración gráfica”, un ejercicio sincero de representación de su vida cotidiana radicalmente diferente. <https://www.lacarceldepapel.com/2011/05/13/binky-brown-encuentra-a-la-virgen-maria/> (consultado el 20/09/2022).

17 Inés González Cabeza, *La patografía gráfica: definición, análisis y exponentes en España*, León, Universidad de León, 2021 [tesis doctoral].

tro de diferentes categorías metafóricas que encontramos paradigmáticas del cómic sobre salud: los “escenarios simbólicos” —entendemos que el autor nunca estuvo desnudo en medio de una violenta tormenta, con la mano de Dios apuntándolo con su divina daga sacrificial, sino que este escenario pretende representar las tribulaciones internas de su personaje autobiográfico— y las “metáforas pictóricas” —sabemos que sus manos y sus pies nunca se transformaron en falos cuyos extremos apuntaban pecaminosamente hacia imágenes de la Virgen María, sino que esta es una forma de representar su obsesivo terror hacia la condenación eterna, derivado de una educación católica de corte fundamentalista.

En segundo lugar, *Binky Brown* es una obra explícitamente catártica. En una desgarradora página preliminar, titulada “Una confesión a mis lectores” —donde el autor se retrata desnudo, maniatado, encadenado y colgado por los pies del techo de una lúgubre celda, otro escenario simbólico—, Green deja claros los motivos que lo llevaron a componer su cómic:

¡Oh, lectores míos! La saga de Binky Brown no está solamente destinada a vuestro entretenimiento, sino también a que yo pueda purgarme de la neurosis compulsiva [...]. Mi justificación para llevar a cabo esta tarea es que muchos otros son esclavos de sus neurosis. Quizás si leyeran acerca de la problemática de otro neurótico como ellos en el formato fácil de entender de un cómic [*comic-book*], estas atormentadas gentes ya no se verían a sí mismas como meros tubos de comida condenados a vivir en soledad¹⁸.

En esta trágica confesión, Green apunta de manera inequívoca al concepto de catarsis al afirmar que creó su obra —a la que tilda de “saga”, en clara referencia al carácter epopéyico e historiográfico de su narración— con el propósito de librarse de sus propios demonios, una intencionalidad también observada por Hawkins y Frank a propósito de la patografía literaria. Su ambición, sin embargo, es que la dirección del efecto catártico sea doble, pues pretende que otras personas que han pasado por lo mismo que él se identifiquen con su historia y encuentren apoyo y consuelo en su lectura, además de mero entretenimiento.

18 Traducción propia de Green, “A Confession to my Readers”, *Binky Brown*, 1972, s. p.

La primera patografía, por lo tanto, es una historia de no ficción en la que la identidad del protagonista es ficticia, y el estilo artístico, lejos de pretender representar objetivamente el mundo real, procura dar a entender una realidad subjetiva o interior —en todo caso, invisible e informe—, propia del mundo del recuerdo, a través de herramientas de la retórica visual. Pese a lo que puede parecer, este no es un fenómeno inusual en el panorama de la memoria gráfica contemporánea. Cabe citar en este momento algunas de las numerosas investigaciones acerca de la presencia en el cómic autobiográfico de elementos “fccionales”, a través de los cuales los artistas realizan un extrañamiento deliberado de la realidad observable o de los propios hechos vividos. En el ámbito de los estudios sobre el cómic, al igual que en el de los estudios literarios, existe un reconocimiento explícito de la diferencia entre los creadores como personas reales y los personajes basados en ellos mismos que observamos en sus páginas. Así, por ejemplo, Hatfield¹⁹ analiza las poéticas del “yo gráfico” —*cartoon self*—, Miller²⁰ hace siempre una distinción entre el modelo extratextual de la obra —*extratextual model*— y el personaje dibujado —*drawn character*—, Klepper²¹ se refiere a la representación del propio artista en la página como su “i-cono” —*I-con*, un juego de palabras con el pronombre personal de primera persona del singular en inglés—, Roodt²² opone el “yo extratextual” al “yo textual” —*extratextual/textual self*—, etc.

Siguiendo estos mismos planteamientos, El Refaie²³ explica que, en realidad, el cómic autobiográfico tiene una relación particularmente com-

19 Charles Hatfield, *Alternative Comics: an Emerging Literature*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, p. 114.

20 Ann Miller, “Autobiography in Bande Dessinée”, en *Textual and Visual Selves: Photography, Film, and Comic Art in French Autobiography*, eds. Natalie Edwards, Amy L. Hubbell y Ann Miller, Lincoln, University of Nebraska Press, 2011, pp. 235-262 (p. 244).

21 Martin Klepper, “Autobiographical/Autofictional Comics”, en *Handbook of Autobiography/Autofiction*, ed. Martina Wagner-Egelhaaf, Berlín, DeGruyter, 2019, pp. 441-445 (p. 442).

22 Octavia Roodt, *A Practice-Based Study of Worldbuilding and Autofiction in Autobiographical Bandes Dessinées*, Pretoria, University of Pretoria, 2020, p. 25 [tesis doctoral].

23 El Refaie, *Autobiographical Comics*, pp. 135-178.

plicada con lo que denominamos “la autenticidad” en general²⁴. En una narración autobiográfica convencional, podríamos exponer argumentos acerca de si lo narrado es más o menos auténtico o “verídico” —es decir, más o menos cercano a los hechos acontecidos en la vida de la persona—, si bien esta noción chocaría siempre con la necesaria subjetividad de este tipo de creaciones —al fin y al cabo, ¿hasta qué punto son “verídicos” nuestros propios recuerdos?—. En la narración gráfica, sin embargo, esta complejidad se ve aumentada al añadir el plano del dibujo, pues en la mimesis visual de la realidad vivida media como factor fundamental el estilo artístico, que a su vez suele responder al propósito comunicativo de la obra. Teniendo en cuenta estas cuestiones, El Refaie argumenta que un rasgo característico de los cómics autobiográficos es su “autenticidad performada” —*performed authenticity*—, en tanto que su contenido solo es susceptible de ser interpretado como auténtico, real o verídico dentro de su contexto determinado como obra gráfica. Por este motivo, matiza la autora, las memorias gráficas siempre contienen determinados elementos que ponen explícitamente de manifiesto su propia autenticidad. Uno de estos mecanismos de “autenticidad performada” es la “autenticación explícita” —*explicit authentication*— mediante la inclusión de un paratexto²⁵ en el que el autor da fe de que lo que se muestra en ella ocurrió realmente. Esto es precisamente lo que encontramos en el prólogo de *Binky Brown*, en el que Green no solamente explicita el propósito de su obra, sino que también aclara que los hechos que estamos a punto de leer están extraídos de su propia vida.

Además, *Binky Brown* es una obra decididamente catártica. Dando a conocer cómo su trastorno afecta a su vida, Green pretende tanto reparar su dañada psique como ayudar a otros que son como él. Sin embargo, si nos acercamos a esta obra desde la óptica de la medicina gráfica, comprendemos que, en última instancia, Green también consigue que todos sus lectores sepan identificar las características de su afección, explorar

24 Cabe citar las contribuciones a la noción de “autenticidad” en la novela gráfica de, al menos, otros tres autores: Gardner, *ibidem*; Gillian Whitlock, “Autographics: the Seeing ‘I’ of the comics”, *Modern Fiction Studies*, LII, 4 (2006), pp. 965-979; Bart Beaty, “Autography as Authenticity”, en *A Comics Studies Reader*, eds. Jeet Heer y Kent Worcester, Jackson, University Press of Mississippi, 2009, pp. 226-235.

25 El Refaie, *Autobiographical Comics*, p. 145.

su etiología y empatizar con quienes conviven con ella. La catarsis se encuentra, de este modo, con la divulgación sanitaria, un elemento que, para investigadoras de la medicina gráfica como Mayor Serrano, resulta inseparable del género de la patografía, en tanto que este tipo de obras “transmiten al lector información rigurosa sobre una enfermedad determinada de manera comprensible [...]. El lector, en definitiva, se instruye sobre temas propios de las ciencias de la salud que algunos dibujantes de cómic explican con meticuloso detalle”²⁶. Si consideramos que la patografía es un género que a menudo se encuentra a medio camino entre lo testimonial y lo divulgativo, podemos afirmar que el acto de camuflar elementos ficticios en el relato gráfico de la propia vida contribuye a universalizar ciertas experiencias y hacerlas, así, más accesibles. Desdibujando identidades reales y reduciendo los acontecimientos a sus constituyentes más básicos con la ayuda de la retórica visual, se logra presentar una historia que va más allá de la vida del propio individuo y apelar más fácilmente a las “atormentadas gentes” que tanto preocupaban al propio Green.

En uno de nuestros anteriores trabajos nos ocupamos, precisamente, de valorar el elemento catártico de determinados cómics autobiográficos creados por mujeres que narran la enfermedad y la muerte de sus propios padres²⁷. En aquel momento, apuntamos hacia el hecho de que varias de las más reconocidas creadoras de patografías del panorama internacional actual —Roz Chast, Joyce Farmer, Sarah Leavitt, Marion Fayolle y Dana Walrath— no consideraban que hacer un cómic sobre los últimos momentos de la vida de sus padres hubiera sido catártico para ellas en absoluto, pero sí que lo había sido, de acuerdo con sus testimonios, para muchos de sus lectores. Aquella investigación no solamente evidenciaba esa doble direccionalidad de la catarsis —a la que aspiraba Justin Green— en el género de la patografía en particular, sino que también señalaba la voluntad de las artistas por revalorizar tareas tradicionalmente realizadas por mujeres —como son el cuidado de los enfermos y los ancianos— y,

26 Blanca Mayor Serrano, “¿Qué es la medicina gráfica?”, *Tebeosfera*, 3ª época, ix (2018). https://www.tebeosfera.com/documentos/que_es_la_medicina_grafica.html (consultado el 21/09/2022).

27 Inés González Cabeza, “Autobiografías sobre cuidados: repensando la catarsis”, *Tebeosfera*, 3ª época, ix (2018). https://www.tebeosfera.com/documentos/autobiografias_sobre_cuidados_repensando_la_catarsis.html (consultado el 19/09/2022).

por lo tanto, escasamente representadas en el mundo del arte. Seguimos considerando, como entonces, que el hecho de que los más destacados cómics autobiográficos sobre cuidados en la vejez desde la perspectiva de la medicina gráfica sean obra de mujeres demuestra que esta sigue siendo una labor principalmente llevada a cabo por ellas, pero también pone de manifiesto que muchas mujeres han encontrado en el cómic una plataforma adecuada para compartir historias íntimas sobre experiencias traumáticas que, por su sesgo de género, suelen permanecer invisibles a ojos de la sociedad.

Esta singular perspectiva bien puede aplicarse a otras tantas patografías actuales que se ocupan de mostrar la vivencia subjetiva de mujeres que padecen enfermedades que tienen una mayor prevalencia entre el sexo femenino, como son el cáncer de mama y los trastornos de la conducta alimentaria. En el presente trabajo, nos situaremos ante obras de esta temática creadas por artistas de cómic españolas —todas ellas muy escasamente estudiadas desde una perspectiva académica— en las que encontramos todas las particularidades referentes a lo autoficcional y lo catártico hasta el momento descritas como características de las autobiografías de tema patográfico desde tiempos de *Binky Brown*. Buscamos, fundamentalmente, desentrañar el propósito de los mecanismos autoficcionales propuestos por las creadoras españolas contemporáneas a la luz tanto de la noción de “autenticidad performada” de El Refaie, como de las lecturas divulgativas que la medicina gráfica encuentra en el género de la patografía. Nuestro fin último es describir la profunda interrelación entre el relato gráfico que las mujeres hacen de su propia enfermedad y el potencial de la patografía como plataforma para la denuncia social y el activismo, que podemos tildar de inherente a su condición de “novela gráfica”.

2. ENFERMEDADES CON CUERPO DE MUJER: UN PANORAMA GRÁFICO

En numerosas ocasiones, hemos defendido que el tratamiento en profundidad de temas como la salud y la enfermedad tan solo resulta posible en el contexto de libertad creadora que ofrece la denominada “novela

gráfica”²⁸, una forma de entender el cómic que, en España, alcanzó un inusitado prestigio cultural de la mano, precisamente, de dos cómics de tema sanitario que consiguieron un imprevisto éxito editorial: *Arrugas*, de Paco Roca²⁹, y *María y yo*, de Miguel Gallardo³⁰, ambos publicados por Astiberri en 2007.

Situada en la intersección de lo cotidiano y lo traumático, la salud es una temática cuya complejidad normalmente conlleva la creación de una narrativa extensa y una iconografía propia, con sello de autor, que pueda dar cuenta de la subjetividad de la experiencia en todas sus dimensiones. Si anteriormente señalábamos a *Binky Brown* como un primer indicio de la profunda interrelación entre el cómic de autor y el mundo de la salud, podemos ahora añadir otros tantos hitos del cómic autobiográfico que aparecieron a lo largo del camino hacia la consolidación cultural de la novela gráfica como fenómeno global y que cobran hoy nuevos significados a la luz de la medicina gráfica, tales como las célebres *Our Cancer Year* de Pekar, Brabner y Stack³¹ —una de las obras cumbre del circuito alternativo del cómic americano de la década de los noventa—, *L’ascension du haut mal* de David B³² —una de las primeras publicaciones de L’Association, que sin duda propició el temprano reconocimiento del sello como punta de lanza del nuevo cómic europeo—, *Mom’s cancer* de Brian Fies³³ —la primera obra en ganar un Eisner en la recién creada categoría de cómic digital en 2005—, *Stitches* de David Small³⁴ —finalista en 2009 del National Book Award, uno de los galardones de mayor calado en la esfera literaria estadounidense—, o la propia *Arrugas* —ganadora del segundo Premio Nacional de Cómic de España en 2008 y exitosamente adaptada al lenguaje del cine.

28 Inés González Cabeza, *Imágenes de la enfermedad en el cómic actual*, León, Universidad de León y Eolas Ediciones, 2017, p. 19.

29 Paco Roca, *Arrugas*, Bilbao, Astiberri, 2007.

30 Miguel Gallardo, *María y yo*, Bilbao, Astiberri, 2007.

31 Harvey Pekar, Joyce Brabner y Frank Stack, *Our Cancer Year*, Nueva York, Four Walls Eight Windows, 1994.

32 David B, *Epiléptico. El ascenso del Gran Mal*, trad.: Regina López Muñoz, Barcelona, Salamandra Graphic, 2019.

33 Brian Fies, *El cáncer de mamá*, trad.: Sofía de la Fuente y José Luis de la Fuente, Málaga, Saludarte, 2020.

34 David Small, *Stitches. Una infancia muda*, Barcelona, Reservoir Books, 2012.

Dado que la patografía es un género que se ha desarrollado al amparo de la novela gráfica, debemos tener presente que, a su vez, esta forma de crear, distribuir y consumir cómics tiene una gran deuda con las mujeres artistas que propiciaron su moderno desarrollo, en tanto que consiguieron extender sus fronteras hasta los territorios de lo íntimo exclusivamente habitados por las mujeres. Así, a propósito del potencial del cómic para plasmar aspectos del mundo de la salud no contemplados en otros objetos artísticos, Williams, creador del término “medicina gráfica”, argumenta que el legado más inmediato de *Binky Brown* fue su influencia sobre “Goldie: A Neurotic Woman”³⁵, una historieta creada por Aline Kominsky-Crumb para el primer número de *Wimmen’s Comix* en 1972 y ampliamente considerado como uno de los primeros cómics autobiográficos publicados por una mujer. Al igual que Green se valió de su alter ego Binky para plasmar sobre el papel sus experiencias traumáticas privadas, Kominsky hizo lo propio con Goldie, una mujer tan esperpéntica, deslenguada y acomplejada como ella misma, en cuyas historias podía verter sus más íntimas inseguridades. Artísticamente alineadas con el contracultural feísmo *underground*, las viñetas protagonizadas por Goldie, que Kominsky publicó hasta mediados de los setenta, versan sobre las múltiples facetas de ansiedades eminentemente femeninas: la baja autoestima, la misoginia imperante en la sociedad, las experiencias sexuales insatisfactorias... En “Goldie in Fanatic Female Frustration”, de 1975 (Fig. 1), observamos una primera narración autoficcional de un trastorno relacionado con la alimentación desde un prisma patológico: la protagonista, acechada por constantes pensamientos negativos sobre su propio cuerpo, busca consuelo en la comida y se adentra en una espiral de insanos atracones que agravan aún más su frágil estado psicológico.

35 Ian Williams, “Graphic Medicine. The Portrayal of Illness”, pp. 70-71.



Figura 1. Aline Kominsky-Crumb, “Goldie in Fanatic Female Frustration”, 1975
(Nueva York, David Zwirner Gallery)

Gracias, en gran parte, a pioneras como Kominsky, las preocupaciones y problemas cotidianos de las mujeres consiguieron abrirse paso en la escena *underground*, sentando un sólido precedente para las narrativas gráficas con mirada femenina que autoras como Alison Bechdel³⁶ han considerado fundamental en sus carreras artísticas. Chute³⁷ hace hinc-

36 Hillary Chute, “An Interview with Alison Bechdel”, *Modern Fiction Studies*, LII, 4, 2006, pp. 1004-1013 (p. 1012).

37 Hillary Chute, *Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics*, Nueva York, University of Columbia Press, 2010, pp. 12-26.

pié en que revistas como *It Ain't Me Babe: Women's Liberation* (1970), *Wimmen's Comix* (1972-1992) y *Tits and Clits* (1972-1987) no solamente contenían historietas que manifestaban un rechazo hacia las representaciones de las mujeres en una industria fundamentalmente masculina, sino que también se ocupaban de tratar, de forma abierta y honesta, cuestiones relacionadas con el cuerpo, la salud y la sexualidad femenina, así como temas sociales y políticos de especial interés para muchas feministas estadounidenses de la época, como los derechos reproductivos o el acoso policial a las personas homosexuales, algo que también señala Booker³⁸. Dentro de la temática sanitaria, es imprescindible destacar el caso de *Abortion Eve* (1973), de las editoras de *Tits and Clits*, Lyn Chevely y Joyce Farmer —que firmaron este ejemplar como Chin Lyvely y Joyce Sutton—. Se trata de un cómic-folleto creado para informar a otras mujeres acerca del aborto. En sus páginas, varias mujeres ficticias —de diferentes edades, razas, estratos sociales y niveles educativos— piden consejo profesional tras un embarazo no deseado. En este proceso, exponen sus muy variadas visiones sobre la legalidad del aborto, se preocupan por los procedimientos administrativos y quirúrgicos que requiere, presentan diferentes motivos que pueden llevar a una mujer a interrumpir voluntariamente su embarazo, y ahondan en la carga psicológica que todo ello conlleva (Fig. 2).

38 M. Keith Booker, *Comics through Time: A History of Icons, Idols, and Ideas*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2014, II, p. 130.

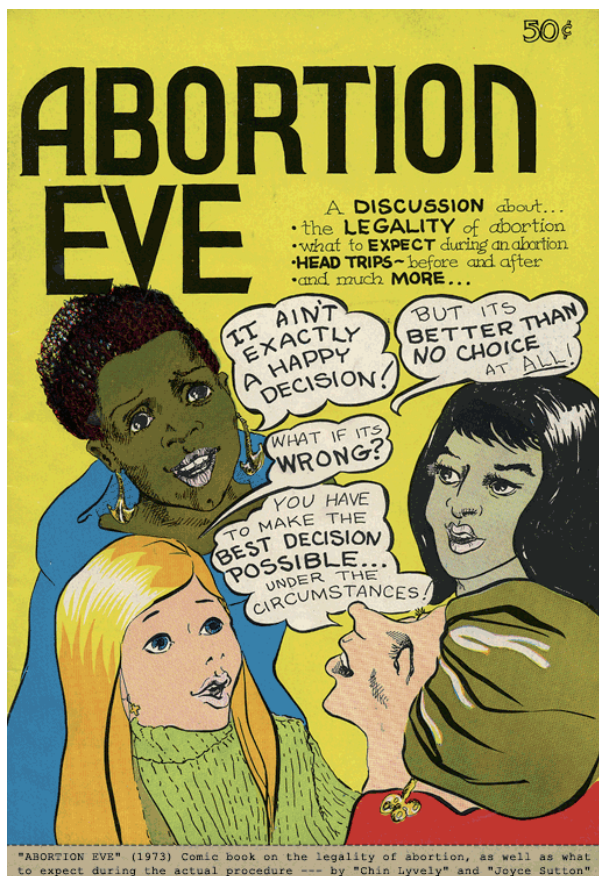


Figura 2. Lyn Chevely y Joyce Farmer, *Abortion Eve*, 1973

Paralelamente, en el ámbito europeo, también la reivindicación del cómic como arte y entretenimiento para lectores adultos en los últimos años de la década de los setenta trajo consigo la publicación de viñetas con mensajes abiertamente feministas. En la revista francesa *Ah! Nana* (1976-1978) autoras como Chantal Montellier, Nicole Claveloux o Annie Goetzinger denunciaron en sus cómics “la violencia sexual que sufrían las mujeres, la prostitución, el machismo o los estereotipos reduccionistas de la maternidad impuesta”³⁹, y en la España de 1978 vio la luz el “Especial Mujeres”

39 Adela Cortijo Talavera, “Mirada y representación del cuerpo femenino en el cómic francés: las autoras de *Ah! Nana*”, *Diablotexto Digital*, 1, 2016, pp. 139-167 (p. 145).

de la revista *Tótem*, con la presencia de historietas firmadas por autoras francesas, italianas, latinoamericanas y españolas —Claire Brétécher, Cecilia Capuana, Mariel Soria, Marika Vila o Montse Clavé, entre otras.

Desde la popularización del cómic de autor y las temáticas de no ficción de la mano de la etiqueta editorial de “novela gráfica”, son decenas las artistas de todo el globo que han continuado empleando el arte secuencial para narrar sus vivencias como mujeres desde una perspectiva biográfica. Los nombres de Marjane Satrapi, Zeina Abirached, Lynda Barry o Phoebe Gloeckner nos evocan inmediatamente una idea de la novela gráfica como espacio para la reivindicación, la denuncia social, la plasmación del trauma personal y la libre representación de los cuerpos femeninos.

Recientemente, con el objetivo de analizar el fenómeno de la novela gráfica de tema sanitario en España, hemos llevado a cabo una recopilación de las patografías publicadas en dicho país —de autoría tanto española como extranjera— entre 2007 y 2020⁴⁰. Tomando una muestra de sesenta obras, observamos que treinta y tres de ellas han sido creadas por mujeres —ya sea como autoras completas, como guionistas o como ilustradoras—, y la mayoría de estas —veintinueve en total— son historias de no ficción acerca de los problemas de salud que ellas mismas o personas cercanas han experimentado. Las situaciones más representadas por las artistas publicadas en España son los padecimientos psicológicos y psiquiátricos en un sentido amplio —los vemos en trece obras, casi todas ellas centradas en la depresión, el trastorno bipolar o el proceso de duelo—, los procesos biológicos y las enfermedades oncológicas propias de la anatomía femenina —el cáncer de mama, el cáncer de ovario, la interrupción del embarazo y la menopausia, que se tratan en ocho obras—, y el cuidado de personas enfermas, con diversidad funcional y/o mayores —cuatro obras—. Entre las patografías de autoras españolas —dieciséis de esas treinta y tres— observamos esta misma tendencia: siete se ocupan de retratar padecimientos de la mente —entre ellas incluimos los trastornos de la alimentación—, cuatro versan principalmente sobre el cáncer de mama o de ovario y el aborto, y el resto giran en torno a otras afecciones de muy diversa índole.

40 Inés González Cabeza, *La patografía gráfica*, pp. 103-107.

Estos datos nos indican, por un lado, que existe una importante presencia de autoras en el cómic sobre salud y, por otro, que estas suelen centrar sus creaciones en afecciones y vivencias que afectan mayoritariamente a las mujeres, como las enfermedades oncológicas más habituales del sexo femenino, los cuidados sanitarios en el hogar y los padecimientos mentales con más incidencia entre las mujeres.

Afirma Masarah, retomando postulados de Chute⁴¹, que dado que la mayoría de los trabajos autobiográficos de las creadoras en la era de la novela gráfica tienen sus traumas personales como hilo conductor, el desarrollo de sus historias “construye una experiencia también política, pues reclaman un espacio de resistencia en el discurso público para temas que normalmente se destinan a la esfera privada”⁴². Se observa, como anteriormente adelantábamos, un afán de las creadoras de cómic por hacer visibles vivencias cotidianas de las mujeres que, normalmente, permanecen ocultas, restringidas al espacio del hogar o del yo más íntimo. En el contexto de lo patográfico, dada la probada existencia de un cierto sesgo de género en la atención médica recibida por las mujeres⁴³ —que abarca desde la menor investigación científica del cuerpo femenino desde un punto de vista histórico, hasta la sobreprescripción de fármacos destinados a tratar el malestar emocional en mujeres—, el cómic, en su carácter de espacio subversivo, se manifiesta como un medio apto para realizar denuncias sociales o políticas hacia el mundo de la salud en clave de género. Así, por ejemplo, la “llamada a la movilización” —*call for mobilization*— que Couser considera intrínseca a las autobiografías literarias actuales sobre cáncer de mama —en tanto que no suelen ser solamente narraciones de carácter confesional, sino que también contienen una clara dimensión reivindicativa, ya que hacen patentes las dificultades específicas que los sistemas sanitarios plantean a las mujeres en situaciones de vulnerabilidad física, animando a sus lectores a conocer y cambiar esta realidad—, está

41 Hillary Chute, *Graphic women*, pp. 135-141.

42 Elena Masarah Revuelta, “Lecturas feministas en el cómic autobiográfico contemporáneo”, *Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas*, 1, 2016, pp. 77-88 (p. 79).

43 Elisabet Tasa-Vinyals, Marisol Mora-Giral y Rosa Maria Raich-Escursell, “Sesgo de género en medicina: concepto y estado de la cuestión”, *Cuadernos de Medicina Psicosomática y Psiquiatría. Revista Iberoamericana de Psicopatología*, CXIII, 2015, pp. 14-25.

también muy presente en las patografías gráficas que tienen la misma enfermedad como trasfondo⁴⁴.

A la luz de la medicina gráfica y de los estudios sobre cómic, podemos apreciar cómo esta suerte de activismo sanitario de corte feminista entronca de modo fundamental con las nociones de *autoficción* y de *catarsis*. Dado que ningún lector responderá a la “llamada a la movilización” si desconoce los prejuicios, injusticias o excesos que merecen ser desafiados, encontramos que estas patografías siempre contienen una descripción — más o menos exhaustiva, más o menos explícita, pero siempre relevante — de las experiencias de sus protagonistas en relación con su salud, con su entorno socioafectivo inmediato y con los engranajes del mundo sanitario a los que han estado expuestas. Las autoras nos convierten en testigos de la enfermedad, nos hacen partícipes de su diagnóstico, su tratamiento, sus causas y sus consecuencias cotidianas. En este sentido, la autoficción, en sus múltiples facetas, se manifiesta como un elemento mediador entre el ejercicio testimonial y el divulgativo, en tanto que permite a la obra apelar directamente a los intereses diversos de sus potenciales lectoras: algunas también enfermaron y encuentran consuelo en su relato; otras son amigas, familiares o vecinas de quienes sufren o han sufrido lo mismo que ellas; otras nunca han vivido la enfermedad de cerca y buscan comprenderla; otras trabajan en una profesión sanitaria y desean saber qué sucede en la mente de las personas a las que ayudan. Entendemos, por lo tanto, que, a través de sus dimensiones divulgativa y reivindicativa, la patografía deja de ser una historia meramente personal para ser universal, hasta el punto de que, muy a menudo, sus protagonistas manifiestan su conciencia de pertenecer, al menos, a dos colectivos sociales muy determinados: “mujer” y “enferma”.

Pese a todo, las aproximaciones narrativas a la patografía son tan diversas como sus propias creadoras, y el uso de mecanismos autoficcionales, que dotan a la narración de esa “autenticidad performada” a la que se refería El Refaie, responde a objetivos y criterios igualmente variados. En este trabajo, nos hemos centrado en dos variaciones concretas sobre el yo patográfico que encontramos en recientes obras publicadas por autoras españolas y que podemos interpretar como respuestas, configuradas desde

44 G. Thomas Couser, *Recovering Bodies. Illness, Disability, and Life Writing*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1997, p. 38.

diversas estéticas autorales, al elemento reivindicativo en clave de género tan paradigmático de las patografías con cuerpo de mujer.

3. LA AUTOFICCIÓN EN LA PATOGRAFÍA FEMENINA ESPAÑOLA

Nuestra prospección en las particularidades de la autoficción patográfica creada por mujeres en España se centra, concretamente, en las representaciones de dos afecciones: el cáncer de mama y los trastornos de la conducta alimentaria o TCA —entre los que se encuentra anorexia nerviosa, la bulimia nerviosa, el trastorno por atracón y otros—. Según datos divulgados en 2022 por la Sociedad Española de Oncología Médica⁴⁵, “el cáncer de mama supone el 28,9 % del total de cánceres en las mujeres y la primera causa de muerte por cáncer en España en ellas”, diagnosticándose unos “144 casos por cada 100.000 mujeres/año”. Por su parte, la Sociedad Española de Médicos Generales y de Familia⁴⁶ informó en 2020 de que “los TCA son más frecuentes en mujeres (9 de cada 10 casos), siendo su prevalencia en España de 4,1 a 6,4 % en mujeres entre 12 y 21 años [...] El 94% de los afectados son mujeres de 12 a 36 años”. Nos encontramos, por lo tanto, ante dolencias muy comunes y de un carácter marcadamente femenino que cuentan, consecuentemente, con una notable representatividad dentro del panorama patográfico español.

El cáncer de mama ha estado presente en el mercado español de cómic de autor desde hace más de una década. A la publicación en España de *Cancer Vixen*⁴⁷ de Marisa A. Marchetto en 2007 le siguió de cerca el *Alicia en un mundo real*, con guion de Isabel Franc y dibujo de Susanna Martín, que salió al mercado tanto en castellano como en catalán en 2010 y que se considera la primera novela gráfica nacional cuyo tema central es la vida de una mujer diagnosticada con esta enfermedad⁴⁸. Lo vemos también

45 Sociedad Española de Oncología Médica: https://seom.org/images/NP_Cancer_de_Mama_SEOM_REDECAN_2022.pdf (consultado el 21/01/2023).

46 Asociación TCA Aragón: <https://www.tca-aragon.org/2020/06/01/estadisticas-sobre-los-tca/> (consultado el 21/01/2023).

47 Marisa Acocella Marchetto, *Cancer Vixen. Mi lucha contra el cáncer*, trad. Verónica Canales, Barcelona, Ediciones B, 2007.

48 Isabel Franc y Susanna Martín, *Alicia en un mundo real*, Barcelona, Norma Editorial, 2010.

como tema central de *Que no, que no me muero*, de María Hernández Martí y Javi de Castro (2016)⁴⁹, y como tema secundario en el álbum ilustrado *Nadie dijo desde dónde*⁵⁰ de Sandra Díaz Sierra (2018), obras que conviven en las estanterías de las librerías españolas con cómics internacionales como *La historia de mis tetas*, de Jennifer Hayden (2016)⁵¹, o la historia de ficción *Betty Boob* de Véro Cazot y Julie Rocheleau (2019), que también tiene el cáncer de mama como trasfondo narrativo⁵². Por su parte, las novelas gráficas sobre TCA no han aparecido en España hasta mucho más recientemente. Un primer exponente lo encontramos en *Yo, gorda*, de Meritxell Bosch, publicado en 2017⁵³, y no ha sido hasta 2021 cuando hemos conocido obras como *Ingobernable* de Aldara García Fernández⁵⁴ y *¿Y a ti qué te ha pasado?* de Jenny Jordahl⁵⁵, o la aún más reciente *Comiendo con miedo* de Elisabeth Karin Pavón, en 2022⁵⁶. Cabe destacar que, en este caso, todas ellas son autoras jóvenes cuyas obras lidian con la aparición y desarrollo de este tipo de trastornos durante su propia adolescencia.

La alta incidencia de estas afecciones en la sociedad otorga a testimonios gráficos como los citados un valor añadido, en tanto que, además de proporcionarnos una crónica en primera persona que cambia el paradigma tradicional del relato de la enfermedad al poner de relieve el factor humano frente al puramente biomédico, también nos ofrecen la posibilidad de *ver* dolencias que, en más de un sentido, resultan invisibles. Se trata de padecimientos que entran dentro de lo que Williams ha denominado “Lo

49 María Hernández Martí y Javi de Castro, *Que no, que no me muero*, Madrid, Modernito Books, 2016.

50 Sandra Díaz Sierra, *Nadie dijo desde dónde*, Valencia, Gráficas Marí Montaña (Autopublicación), 2018.

51 Jennifer Hayden, *La historia de mis tetas*, trad. Manuel Viciano, Barcelona, Reservoir Books, 2016.

52 Véro Cazot y Julie Rocheleau, *Betty Boob*, Barcelona, Planeta Cómic, 2019.

53 Meritxell Bosch, *Yo, gorda*, Barcelona, La Cúpula, 2017.

54 Aldara García Fernández, *Ingobernable*, León, Rimpego, 2021.

55 Jenny Jordahl, *¿Y a ti qué te ha pasado?*, trad. Ana Flecha Marco, Madrid, Liana Editorial, 2021.

56 Elisabeth Karin Pavón Rymer-Rythén, *Comiendo con miedo*, Barcelona, Astronave, 2022.

Oculto” —*The Concealed*—⁵⁷, categoría que engloba aquellas enfermedades que, aunque pueden dejar un rastro físico sobre el cuerpo de quienes las sufren, suelen permanecer ocultas para un observador casual.

Para nuestro estudio hemos seleccionado dos parejas de patografías cuyas autoras recurren a mecanismos autoficcionales similares para alcanzar propósitos que podemos considerar análogos. En todos los casos, la autoficción, ya se manifieste fundamentalmente en la estructura narrativa o en los recursos gráficos, se configura como un elemento imprescindible para la fácil comprensión del fenómeno patológico descrito, a la par que alienta a los lectores a comprometerse intelectual y socialmente con las afecciones de las mujeres.

3.1. “*Es un personaje, pero tiene algo mío*”: autoficción y reportaje

Existen diversos motivos que pueden llevar a una persona a componer un relato de tintes ficcionales basado en su experiencia de una enfermedad y compartirlo con un público amplio. Para algunas autoras españolas, el desencadenante de su creación fue un deseo de informar sobre su estado de salud, desestigmatizar las vidas de las mujeres con cáncer de mama y denunciar determinadas prácticas socioculturales en torno a esta enfermedad. En este contexto, observamos cómo la creación de un personaje ficticio, que amalgama tanto sus vidas como las de muchas otras mujeres, permite a las autoras revestir el retrato de la enfermedad de cualidades cuasi periodísticas, en tanto que priorizan la presentación de situaciones —más o menos auténticas o veraces— en su dimensión más objetiva, informativa y universal, lo cual convierte a estas patografías en auténticos “reportajes” de la vida cotidiana con cáncer de mama. La perspectiva autoficcional de estas obras, mediante la cual el yo figurado es un mecanismo que apuntala un afán de divulgación y denuncia social, se basa en una seña de “autenticidad performada” concreta de las teorizadas

57 Ian Williams, “Comics and the Iconography of Illness”, en M. K. Czerwicz, Ian Williams, Susan Merrill Squier, Michael J. Green, Kimberly R. Myers y Scott T. Smith, *Graphic Medicine Manifesto*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2015, pp. 115-133 (p. 122).

por El Refaie: la “autenticación explícita” basada en el retrato⁵⁸, por la cual podemos identificar fácilmente en sus protagonistas los rostros reales de sus creadoras, pese al sincretismo visual propio del lenguaje del cómic y las divergentes aproximaciones estéticas al retrato que proponen sus dibujantes.

Para analizar este fenómeno detengámonos, en primer lugar, en *Alicia en un mundo real*, de Isabel Franc y Susanna Martín. En la propia introducción a *Alicia*, la escritora Isabel Franc, que sufrió cáncer de mama y se encarga de elaborar el guion de esta obra, la define claramente como una “ficción autobiográfica” y hace varias alusiones explícitas al propósito de esta ficcionalización y a su relación con el contenido divulgativo y reivindicativo que plantea, con el agudo sentido del humor que la caracteriza:

La historia de Alicia no es la de todas las mujeres que han tenido un cáncer de mama, ni siquiera es la mía aunque está basada en mi experiencia personal, pero estamos seguras de que muchas mujeres que lo han pasado [...] se identificarán con algún episodio de los que relata la protagonista. [...]

Algunas de las situaciones y personajes referidos por Alicia son totalmente reales, otras son pura fantasía y hay también algunos híbridos; ni más ni menos que como en cualquier otra obra de ficción autobiográfica [...]

Tenemos más deseo de ayudar, denunciar e ironizar que de sacar un producto. Porque el cáncer es todavía una enfermedad con estigma y las mujeres andamos un poco confundidas con el tema de saber si entraremos o no en el paraíso gracias —o a falta de— nuestros atributos pectorales. [...] En ese sentido, Alicia es implacable, enarbola la bandera de la autoafirmación y nos lanza una filípica sobre estética femenina que, esperamos, hará reflexionar a más de una y, ojalá también, a más de uno.

En estas palabras quedan sintetizados de facto los tres pilares sobre los que la autora asienta su relato autoficcional: “ayudar, denunciar e ironizar”.

¿A quién busca “ayudar”? No necesariamente a ella misma —no estamos, por lo tanto, ante un ejercicio catártico al uso—, sino a todas las

58 El Refaie, *Autobiographical Comics*, pp. 147-148.

“mujeres que lo han pasado” y que “se identificarán con algún episodio” de la vida de Alicia, personaje que se encuentra entre la autenticidad autobiográfica y la imaginación literaria. ¿Con qué elementos de esta historia autoficcional podrían identificarse esas mujeres? Fundamentalmente, con los procesos relativos a la detección de primeros síntomas de la enfermedad, diagnóstico, tratamiento, etc., a los que todas ellas se han visto sometidas. En este sentido, observamos en *Alicia* un afán por presentar una realidad poliédrica, un retrato diverso tanto del contexto sanitario como de los cuidados necesitados por las mujeres enfermas de cáncer.

Un claro ejemplo de ello se encuentra en el periplo de la protagonista por distintos centros hospitalarios y consultas de medicina alternativa en busca de una respuesta clara a sus dudas sobre su enfermedad y el tratamiento de quimioterapia. Tras las dificultades de su ginecóloga —y amiga— para darle la noticia de su diagnóstico (p. 21)⁵⁹, Alicia, confusa y asustada, se reúne con un cirujano que le transmite el mensaje de manera concisa pero carente de tacto (p. 22). Susanna Martín representa visualmente la desesperación de Alicia al recibir de forma tan brusca esa información con una ingeniosa metáfora visual en la que la protagonista se va transformando, en una secuencia de tres viñetas, en el rostro aterrorizado que preside el cuadro *El Grito* de Edvard Munch (p. 22) (Fig. 3).

59 De aquí en adelante, cuando nos refiramos a pasajes concretos de las obras gráficas que analizamos, indicaremos en el cuerpo del texto el número de página en el que se encuentran. Las ediciones concretas de estas obras que hemos consultado para la elaboración de este trabajo están ya recogidas en las notas al pie 48, 49, 53 y 56.



Figura 3. Isabel Franc y Susanna Martín, *Alicia en un mundo real*, Barcelona, Norma Editorial, 2010, p. 22.

Más tarde, tras superar su primera cirugía oncológica —que le supone la extirpación de la mama izquierda—, la médica le suelta un discurso rudo y condescendiente en el que ignora sus sentimientos de angustia y se niega a ofrecer explicaciones sobre el número de sesiones de quimioterapia a las que debe someterse (pp. 35-36). El mal trato recibido conduce a Alicia a explorar la medicina alternativa, un mundo en el que le proporcionan todo tipo de remedios milagrosos —pero poco convincentes— a su problema (pp. 41-42), e incluso se plantea el suicidio como solución a su sufrimiento (pp. 44-46). Finalmente, tras buscar una segunda opinión médica en otro hospital en el que responden paciente y amablemente a todas sus preguntas (p. 43), toma la decisión —informada— de comenzar con la quimioterapia (pp. 47-50). De este modo, la crítica a la falta de comunicación humana en el encuentro médico-paciente y a las mentiras de los gurús de las terapias alternativas se erigen como los principales hitos de su “llamada a la movilización” en los tres primeros capítulos de

la obra. El retrato del miedo, el desconocimiento y el nerviosismo de las pacientes, que desean, ante todo, encontrar a profesionales empáticos y que puedan dedicar suficiente tiempo a responder a sus inquietudes, trasciende, sin duda, lo puramente autobiográfico.

Por otro lado, Isabel Franc, como mujer lesbiana y feminista, que ha dedicado gran parte de su producción literaria a narrar la homosexualidad femenina desde el humor y la parodia, mantiene en *Alicia* su compromiso creativo con la realidad lésbica. En un reciente coloquio sobre el humor y la homosexualidad en la literatura autobiográfica⁶⁰, la autora manifestó su intención de reflejar en *Alicia* las relaciones sociales y afectivas habituales en la vida de las mujeres lesbianas, lo que ella llama “la red” de amigas y exparejas, que apoya en todo momento a la protagonista y le proporciona los cuidados que necesita en los peores momentos de su enfermedad. En el mismo foro, aludió a la discriminación que sufrió su obra en determinados círculos culturales y de distribución debido a la orientación sexual de Alicia —“había periodistas que no la querían reseñar porque era una novela [gráfica] lésbica”, recuerda— y a su propio afán como escritora por crear historias de humor que ofrezcan a las lesbianas un espejo en el que mirarse y una oportunidad de huir de los tópicos trágicos en torno a su identidad. Así, en referencia a la narrativa que desde los años noventa viene publicando con el seudónimo de Lola Van Guardia, declaró:

A partir de Lola Van Guardia, las lesbianas, y no solo las de aquí, ¡se rieron! ¡Es que no se habían reído nunca! No se habían reído de su propia historia, no se habían reído del “bollodrama”... [...] Lo que necesitábamos justamente era ver el estereotipo, reírnos del estereotipo y además, sobre todo, presentar un abanico de mujeres absolutamente variado.

En este contexto, Alicia y su “red”, con todos sus conflictos y sus festejos, son algo más que un alter ego de la autora y las mujeres de su vida: son referentes vitales de lesbianas que ríen, lloran, enferman, trabajan y viven, en definitiva, más allá de sus propios arquetipos.

60 Eduardo Mendicutti e Isabel Franc, “El Mundo que Queremos”, *CajaCanarias* [en línea], 22/01/2019: <https://www.youtube.com/watch?v=27s0IBToLo0> (consultado el 21/01/2023).

En segundo lugar, ¿qué se pretende “denunciar” en *Alicia*? Además de las mencionadas carencias y dificultades de la comunicación médica, la obra denuncia los restringidos cánones de belleza impuestos sobre las mujeres, que generan grandes inseguridades a aquellas que han visto su cuerpo transformado por el cáncer de mama. Así, los capítulos ocho, nueve y diez de *Alicia* están enteramente dedicados a explorar el tabú de la mastectomía y las formas en que la sociedad percibe a las mujeres sin pecho. La protagonista, como su creadora, opta por no reconstruir artificialmente el suyo y no ocultar la cicatriz de la cirugía, sino embellecerla con un gran tatuaje (pp. 95-96) y mostrar sin complejos su nuevo cuerpo haciendo *topless* en la playa con sus amigas (p. 122). Sin embargo, a través de su radióloga, conoce historias de otras pacientes que entran en depresión al verse sin pecho, no consiguen retomar su vida sexual o son cruelmente abandonadas por sus maridos debido a su cambio físico (p. 97). Dado su trabajo como periodista, Alicia elabora y publica un artículo de investigación en el que repasa los ideales de belleza de distintas épocas y culturas (pp. 100-103), que le sirve para comprender la verdadera dimensión de la esclavitud estética femenina. Con este conocimiento, acude a una asociación de afectadas por el cáncer de mama, donde conoce a mujeres que han tomado decisiones distintas a la suya tras su mastectomía (pp. 112-113) (Fig. 4). A lo largo de todo este periplo vital, las autoras nos presentan todo tipo de mujeres, con muy distintos cuerpos, orientaciones sexuales, profesiones, intereses y personalidades, una representatividad que anima a quien se aproxima a la obra a desechar todo tipo de tabús, no solamente en torno al cáncer de mama, sino también en torno al cuerpo y la sexualidad femenina en todo su espectro.

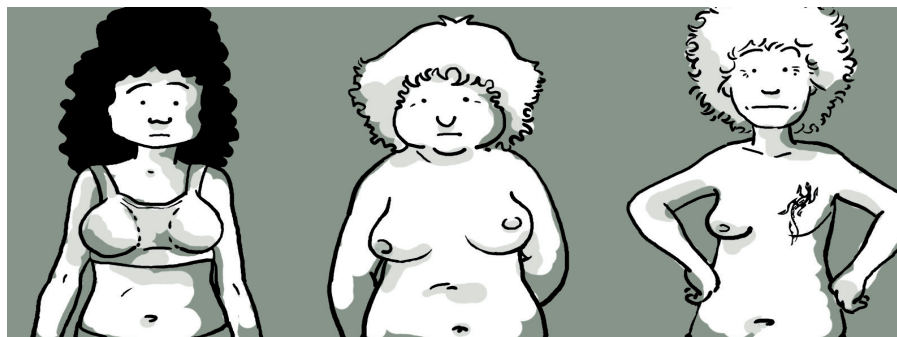


Figura 4. Isabel Franc y Susanna Martín, *Alicia en un mundo real*, Barcelona, Norma Editorial, 2010, p.113.

Finalmente, la ironía, la parodia y la comicidad en general son algunos de los elementos más memorables de la obra, pero ¿sobre qué quiere “ironizar” exactamente? En el fondo, como ha explicado Isabel Franc en una entrevista para el pódcast *Hablemos, escritoras*⁶¹, lo que ella hace en *Alicia* es aderezar con su propia actitud cómica vital la experiencia de la enfermedad, en tanto que forma parte natural de la vida:

Yo no tenía puñeteras ganas de volver a hablar del tema, ni de acordarme. Yo quería olvidarme de aquello, había sido un infierno, un año terrible... Pero la gente que tenía yo más cercana me decía “¿por qué no escribes algo sobre esto con tu sentido del humor?” [...] *Alicia en un mundo real* parodia toda la situación del cáncer. ¿La frivoliza? No [...], desdramatiza, que no es lo mismo. Desdramatiza sin ahorrarse nada, porque explica todo el dolor.

Si repasamos algunas de las situaciones más dramáticas representadas en la obra, podemos observar cómo la mirada irónica de Alicia y sus amigas desactiva las emociones negativas que acompañan a los episodios más duros de la enfermedad. Encontramos muchas de ellas en el capítulo cuarto, cuando la protagonista comienza su quimioterapia. Mientras a Alicia se le empieza a caer el cabello, sus amigas Maite y Berta bromea sobre la depilación femenina sin percatarse, inicialmente, de la presencia de una cada vez más calva Alicia en la habitación (p. 52). Posteriormente, su amiga Merche, peluquera, la acompaña a comprar una peluca, que resulta quedarle cómicamente grande (p. 53). Poco después, Alicia se deshace en lágrimas de agradecimiento ante una especialista en acupuntura china (p. 54), para desconcierto de la mujer, que muestra claramente su impaciencia ante la extrema sensibilidad de su cliente. Para terminar, la autora cita algunas de las “ventajas de la quimioterapia” desde el punto de vista de Alicia, entre las que se incluye ahorrar dinero en champú o tener vía libre para consumir marihuana (p. 55). Todos estos episodios interpelan directamente a nuestro sentido del humor como lectoras, haciéndonos ver que, como afirma la propia Alicia, la vida después de la enfermedad “viene a ser lo mismo” (p. 115).

61 Isabel Franc, “No es lo mismo desdramatizar que frivolizar”, *Hablemos, escritoras* [en línea], 07/14/2021: <https://www.hablemosescritoras.com/posts/521> (consultado el 23/01/2023).

La comicidad es, precisamente, uno de los múltiples puntos de unión entre *Alicia* y *Que no, que no me muero*, de María Hernández Martí y Javi de Castro, donde encontramos que la autoficción contribuye también al propósito de informar, desmitificar y denunciar diversas actitudes sociales en torno al cáncer de mama. Al igual que Alicia, Lupe, la protagonista de *Que no*, se mueve en un terreno fronterizo entre realidad y ficción, tal como ha explicado la propia autora: “es un personaje, pero tiene algo mío [...] Es una persona hecha de muchas personas mezcladas, y entre esas personas estoy yo”⁶². La obra, en este caso, reúne pequeños fragmentos de la vida de Lupe, un personaje de cuya vida y círculo afectivo sabemos muy pocos detalles, más allá de lo estrictamente relacionado con su visión de su experiencia de la enfermedad. Su historia se nos presenta a través de una suerte de concatenación de escenas cotidianas autoconclusivas que le suceden desde su diagnóstico hasta su remisión, con un breve capítulo final ambientado cuatro años después de su enfermedad. Esta estructura narrativa tiene su origen en el propio proceso de creación del cómic, que no es sino una adaptación gráfica realizada por Javi de Castro de una serie de relatos cortos creados por Hernández Martí y publicados, inicialmente, en un blog personal. En palabras de la autora⁶³:

Yo estuve enferma y tenía que contar muy repetidamente [...] cómo estaba, cómo me iba [...], qué me habían dicho ese día en el hospital... [...]. Y lo que hice fue ponerme un blog [...] en el que yo daba el parte [...]. Lo que pasó fue que, como estaba tanto tiempo en el hospital cada día, terminé pillando historias. Los hospitales son una mina, sobre todo las salas de espera, porque todo el mundo está hablando, contándose cosas, la gente se vuelve muy exagerada, se ponen a enseñarse las heridas... [...]. El blog se me fue yendo de las manos, en el sentido de que empecé solamente diciendo cómo me encontraba yo, y acabé contando cuentitos, y a fuerza de contar cuentos cortitos, fui escribiendo cuentos con más fundamento, y el blog terminó siendo un blog de cuentos [...]. Entre mi editora, Sheila, y Modernito Books, hicimos una selección de los cuentos y

62 María Hernández Martí, “Que no, que no me muero”, *Buenos Días Canarias* [en línea], 10/05/2016: <https://www.youtube.com/watch?v=f9n5Mndgilo> (consultado el 30/12/2022).

63 *Ibidem*.

añadimos unos pocos más, y de esos cuentos nació el libro [...] Ellos fueron los que encontraron a Javi de Castro.

Observamos, en este caso, cómo el ejercicio autobiográfico comienza con un claro espíritu cronístico y va adquiriendo, paulatinamente, elementos de fabulación, aunque cimentados siempre sobre la realidad vivida. Podemos decir que este apego a la veracidad de las experiencias hospitalarias, sobre todo la de las ajenas, es lo que verdaderamente dota a la obra de un valor divulgativo y reivindicativo.

Cada uno de los “cuentos” escritos por María Hernández Martí se corresponde en el cómic con un capítulo de unas dos páginas de extensión que se configura como un auténtico *sketch* humorístico. Muchas de estas narraciones breves giran en torno a anécdotas del contexto clínico, solo que, al contrario de lo que sucede en *Alicia*, la historia de *Que no*, no se centra en la denuncia de prácticas poco profesionales, sino en recoger las vidas de las personas que rodean a Lupe mientras acude a consultas o a su tratamiento de quimioterapia. Como Isabel Franc, Hernández Martí quiso hacer hincapié en que “cuando estás enferma, no dejas de ser tú”⁶⁴, así que utiliza su particular humor negro y descreído para retratar a mujeres como la que se sienta a su lado en la sala de espera en el capítulo “Gloria” y le ofrece inopinados consejos sobre su enfermedad (Fig. 5), o a la entrañable Josefinita, en el capítulo del mismo nombre, su compañera de quimioterapia que habla por los codos, se impacienta y se encomienda a Dios constantemente. En estas situaciones, la ficticia Lupe se configura, más que como un personaje autobiográfico, como un mero vehículo a través del que conocer a otras mujeres que padecen la enfermedad y que muestran muy diversas actitudes ante la misma situación. En otros casos, como la divertida sesión de fisioterapia en la que el maquillaje con el que Lupe se dibuja sus desaparecidas cejas se queda marcado en la camilla —“Fluorescente”—, vemos cómo la obra procura destacar la parte más risible de una situación dramática, una intención que viene reforzada por la alegre propuesta cromática de Javi de Castro.

64 *Ibidem*.



Figura 5. María Hernández Martí y Javi de Castro, *Que no, que no me muero*, Madrid, Modernito Books, 2016, sin página.

Otros tantos capítulos de *Que no* tratan sobre anécdotas cotidianas, alejadas ya del contexto sanitario, que dan cuenta de las dificultades diarias de las mujeres con cáncer de mama y las actitudes hacia esta enfermedad más prevalentes en la sociedad. Es aquí donde se encuentra el foco de la “llamada a la movilización” de esta obra: en la asunción social de lo que Sontag llamaba las “metáforas” que rodean al cáncer, concepciones irreal y acientíficas del fenómeno patológico que le atribuyen todo tipo de propiedades, causas y efectos, y que permiten emplear la enfermedad para referirse simbólicamente a realidades no biológicas⁶⁵. Así, vemos que Lupe se encuentra con personas que atribuyen el cáncer a una represión de las emociones —“Kiwis”—, que están convencidas de que puede prevenirse y curarse consumiendo determinados alimentos con propiedades milagrosas —“Gracias”—, que consideran a los pacientes oncológicos como contagiosos o peligrosos —“Colmillos”—, o que asumen que un diagnóstico de cáncer equivale a una condena a muerte y, consecuentemente, cuando hablan con Lupe, presuponen que su enfermedad tiene un mal pronóstico —“Entierros”, “Gloria”, “Idiota” (Fig. 6)—. La vida de Lupe, una vez más, es un pretexto narrativo para visibilizar y denunciar este tipo de mitos y prejuicios.

65 Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Barcelona, Penguin Random House, 2015.



Figura 6. María Hernández Martí y Javi de Castro, *Que no, que no me muero*, Madrid, Modernito Books, 2016, sin página.

Adicionalmente, debemos destacar el capítulo “Vinos, cuyo carácter meta-narrativo alude explícitamente a la autoficción como forma de conceptualizar la experiencia de la enfermedad (Fig. 7). El capítulo adopta la forma de un relato alegórico protagonizado por un personaje llamado Elenita, una mujer que, tras enfermar, se somete a una misteriosa intervención quirúrgica que le hace desarrollar un sentido del olfato que le permite percibir olores inesperados en las copas de vino. Los dibujos de Javi de Castro “enmarcan” literalmente al texto —que se sitúa en la parte central de la página—, ocupando todos los márgenes, una composición espacial que contribuye a hacer patente el carácter fantasioso de la narración y pone al lector en preaviso de su irrealidad a la hora de yuxtaponer pequeñas imágenes icónicas, aparentemente inconexas y de corte humorístico. En la última página, observamos a la propia Lupe, sentada en su escritorio, escribiendo en su ordenador el relato que acabamos de leer y tomando una copa de vino. Apreciamos, por un lado, que la historia de Elenita sustituye y enmascara la experiencia real de los cambios en el gusto y en el olfato vividos por Lupe —es decir, por la autora y por tantas otras mujeres— tras la quimioterapia, presentada aquí a través de un filtro hiperbólico y fantasioso. Por otro lado, observamos cómo la protagonista, que es en sí misma un personaje autoficcional, aparece situada fuera del marco narrativo, es-

cribiendo, a su vez, su propia autoficción. Este ejercicio autorreferencial nos guía, en último término, hacia una interpretación de la obra en su conjunto: la historia de Lupe, como la de Elenita, es una ficción que sirve para explicar, universalizar y otorgar un baño cómico a la realidad del cáncer.



Elenita se enfermó y le hicieron un montón de pruebas misteriosas. La metieron en una especie de microondas magnético que chirriaba y crujía y parecía que iba a explotar. Le pusieron piecitas de titanio y de cobre dentro. Le inyectaron tecnecio 99. Le dieron rayos gamma. Luego la operaron y la cosieron con hilo azul de Prusia. Y hasta le implantaron un pillito volante minúsculo en el pecho.

Cuando se puso bien, salió a la calle, al sol. Tenía una sensación rara. Ella era ella todavía, sí, pero había una extrañeza ahí, de fondo. Se sentó en una terraza y pidió vino blanco. El vino olía claramente a cochitos de choque y a algodón de azúcar. Sacó la nariz de la copa, respiró, dejó pasar un poco de tiempo y para dentro otra vez. Y no, no había duda. Algodón de azúcar.

Todos los vinos que probó después olían a cosas inesperadas. Uno, blanco también, a principio de curso, a naranjas chinas aplastándose contra los libros y las carpetas en la mochila. Otro, tinto, a monte, a moras de zarza, a pólvora y a sangre de jabalí.

Figura 7. María Hernández Martí y Javi de Castro, *Que no, que no me muero*, Madrid, Modernito Books, 2016, sin página.

Vemos, en definitiva, cómo estas autoras, sin renunciar a su particular visión irónica de la vida, nos invitan a comprender la enfermedad a través de facetas cotidianas que no forman parte de los constructos científicos del discurso médico. Alicia y Lupe son personajes con los que ambas

creadoras tienen mucho en común, tanto a nivel físico como psicológico, pero que se erigen claramente como medios para un fin que va mucho más allá de lo autobiográfico: acabar a golpe de humor con los estereotipos que pesan sobre quienes padecen cáncer de mama, denunciar comportamientos reprobables en los contextos asistencial y social, y mostrar un amplio espectro de mujeres que abordan su enfermedad desde diversas perspectivas.

A continuación, nos ocuparemos de mostrar cómo, frente a obras como *Alicia* o *Que no*, en las que la mayoría de los elementos “ficcionesales” se encuentran en los detalles biográficos, existen otras patografías cuyo carácter autoficcional se basa en el calculado extrañamiento visual en el tratamiento de la corporeidad de sus personajes, al que sus creadoras recurren con el fin de manifestar sobre la página realidades psicológicas concretas.

3.2. “Me dejé llevar por un horrible monstruo”: autoficción y metáfora

Afirmaba McClouden su célebre *Entender el cómic* que la particular gramática de este lenguaje requiere de la participación del lector en “un baile silencioso de [...] lo visible y lo invisible”⁶⁶. Apreciamos que esto es particularmente cierto en lo tocante a la patografía, un género que muy a menudo gira en torno a la representación de impresiones subjetivas, emociones o pensamientos, realidades que no solamente no podemos percibir a través de los sentidos, sino que son difícilmente reproducibles a través de las palabras. Adicionalmente, las autoras que lidian en sus obras con dolencias invisibles u “ocultas” —retomando la terminología de Williams—, como las que aquí nos ocupan, deben encontrar soluciones gráficas de autorrepresentación que transmitan eficazmente la experiencia corporal y psíquica de la enfermedad.

En sus disquisiciones sobre el problema de la autenticidad en el cómic autobiográfico, El Refaie reflexiona sobre una forma muy particular de “autenticidad performada”: la “autenticación a través del extrañamiento” —*authentication through “making strange”*—⁶⁷. Este término describe,

66 Scott McCloud, *Entender el cómic. El arte invisible*, Bilbao, Astiberri, 2016, p. 92.

67 El Refaie, *Autobiographical Comics*, pp. 167-169.

entre otras cuestiones, el proceso mediante el cual los artistas focalizan explícitamente la atención del lector en un aspecto concreto del plano visual mediante el cual desean transmitir la noción abstracta de subjetividad de la percepción. De este modo, la ocasional inclusión de elementos visuales “no realistas”, en términos de El Refaie, apuntan hacia el rol del autor como “mediador” entre la experiencia “real” y la que vemos reflejada en la página, que los lectores aceptamos como una representación sincera de una realidad informe. Dentro de estas representaciones “no realistas” podemos incluir las metáforas visuales, que la propia El Refaie, en un ensayo más reciente⁶⁸, ha señalado como un recurso estilístico inseparable del género patográfico. Tal como hemos dejado patente en otras investigaciones, en un buen número de novelas gráficas que indagan en padecimientos neurológicos y psíquicos de todo tipo, los artistas han recurrido a la metáfora del monstruo para poner de manifiesto características dolorosas o aterradoras de la experiencia de los personajes⁶⁹.

Si analizamos el panorama actual de cómic de autor en España, encontramos varios ejemplos de este extrañamiento visual en las autobiografías creadas por mujeres que versan sobre sus trastornos de la conducta alimentaria. En estos casos, argumentamos, los elementos “no realistas” del plano gráfico constituyen una “ficcionalización” del relato vital de sus creadoras que se emplea para manifestar otro tipo de realidad o autenticidad, una que no puede ser ni contrastada ni tildada de ficticia: la realidad psicológica.

Podemos comentar, en primer lugar, el caso de *Yo, gorda*, el primer cómic extenso como autora completa Meritxell Bosch, en el que rememora episodios traumáticos de su infancia y adolescencia con el fin de explorar los motivos que la llevaron a desarrollar una relación dañina con la comida y con su propia imagen. La autora dibuja un escenario familiar conflictivo, marcado por la violencia que su padre ejerce sobre todos los miembros del hogar, y determina cómo esto afecta al desempeño escolar y a las relaciones con sus iguales de Meri, su yo más joven, que progresivamente desarrolla graves inseguridades y frustraciones que busca controlar a través de la alimentación. La dureza del contenido contrasta, en este caso, con el estilo alegre y colorista de las ilustraciones, que presentan

68 Elisabeth El Refaie, *Visual Metaphor and Embodiment in Graphic Illness Narratives*, Oxford University Press, 2019.

69 Inés González Cabeza, *La patografía gráfica*, p. 155.

una gama cromática dominada por el magenta, color tradicionalmente asociado con la feminidad. Esta decisión estilística no parece trivial, pues lo “femenino” es, precisamente, uno de los conceptos más conflictivos en la vida de Meri, cuya madre siempre le recrimina que salga a la calle sin “arreglarse” ni “maquillarse” (p. 72), con ropa de “machorra” (p. 68) o “marimacho” (p. 97), y realiza comentarios humillantes sobre su peso de forma constante. El primer ejemplo de extrañamiento en el autorretrato de la autora lo vemos, de hecho, durante uno de los muchos altercados con su madre: cuando ella hace que su hija se sienta como “el ser más penoso y feo de la tierra” (p. 72), el rostro de Meri se llena de un abundante vello facial, sus dientes se vuelven irregulares y una enorme verruga decora su nariz. Este tipo de distorsiones de su propia imagen se vuelven cada vez más habituales a medida que la autora empieza a narrar aquellos momentos de su vida en los que percibía que su reflejo en el espejo era el de “un monstruo gordo y horrible” (p. 60) y desea manifestar esa percepción subjetiva sobre la página (Fig. 8).



Fig. 8. Meritxell Bosch, *Yo, gorda*, Barcelona, La Cúpula, 2017, p. 72

A lo largo de toda la obra, vemos cómo la compleja relación de la protagonista con su peso se conceptualiza a través de ricas metáforas visuales. Algunas de las más interesantes aparecen en las ilustraciones alegóricas a página completa con las que la autora divide sutilmente los diferentes “capítulos”

del cómic. En ellas se nos muestra, por ejemplo, a una pequeña Meri, víctima de violencia doméstica y acosada por su aspecto físico en el colegio, convertida en un ser informe, un retrato oscuro de sí misma, mientras que su verdadero ser se encuentra atrapado en la sombra de ese monstruo (p. 27); o a una Meri ya adolescente que mira con horror cómo su cuerpo se desvanece literalmente (p. 127), una forma de representar su angustia existencial en la vorágine de la bulimia; o a una Meri tendida en suelo de rodillas, mientras llora y observa cómo un espantoso esqueleto emerge directamente de su boca (p. 111), una clásica evocación de la muerte que, en este caso, se asocia con el acto de vomitar la comida (Fig. 9).



Figura 9. Meritxell Bosch, Yo, gorda, Barcelona, La Cúpula, 2017, p. 111.

En muchas ocasiones, el extrañamiento del cuerpo se concreta en la ilustración de un ser dual: la Meri “real” y la imaginada. A menudo, junto a la protagonista aparece otra versión de su cuerpo, una hiperbólicamente grande, que no es sino la forma en la que ella piensa que la perciben los demás (p. 60, p. 116). En una viñeta concreta, esta “otra” Meri se manifiesta como una entidad inerte, una suerte de “disfraz”

de obesa que fantasea con quitarse para revelar su identidad “real” de persona delgada y feliz (p. 75). En otros casos, su afección psicológica y sus traumas vitales se personifican en un ente monstruoso que la autora dibuja acompañando al personaje principal, como una sombra maligna que se proyecta tras ella cuando intenta vomitar (p. 88) (Fig. 10), o una figura antropomorfa esquelética (p. 113) o de lengua bífida (p. 142) que asoma por encima de su hombro. La autora, de hecho, se ha referido al proceso de composición de *Yo, gorda* como un ejercicio que “vino muy bien para quitarme muchos monstruos de encima”⁷⁰, y la propia voz narradora de la obra se refiere a estos seres como “los monstruos que me acechan” (p. 142), contra los que es consciente de que deberá luchar durante toda su vida.



Figura 10. Meritxell Bosch, *Yo, gorda*, Barcelona, La Cúpula, 2017, p. 88.

70 <https://www.eitb.eus/es/radio/radio-euskadi/programas/graffiti/detalle/4778655/hacer-este-comic-me-sirvio-quitarme-muchos-monstruos-encima/> (consultado el 30/01/2023).

Un último mecanismo de extrañamiento en *Yo, gorda* lo encontramos en el plano cromático. Desde el momento en que Meritxell comienza a buscar alivio tras sus atracones en la provocación del vómito, su cuerpo aparece coloreado en escala de grises, un tremendo contraste con respecto al resto de elementos visuales de la página. El cambio de color responde a un claro deseo de reflejar un estado psíquico alterado, diferente al del resto de personas de su vida, para quien su afección permanece oculta. Tras un fallido intento de suicidio, su cuerpo recupera el color al relatar lo sucedido a su familia y su pareja e iniciar un proceso de terapia psicológica (pp. 132-133). De este modo, podemos afirmar que la oscilación cromática se está empleando de forma metafórica, en tanto que sustituye visualmente a la realidad invisible que constituye ese camino de vuelta a la alegría vital tras un periodo de miedo, baja autoestima y bloqueo psicológico.

En una línea similar se sitúa *Comiendo con miedo* de Elisabeth Karin Pavón Rymer-Rhytén. Se trata de uno de los proyectos ganadores de la Convocatoria de Ayudas a Proyectos de Jóvenes Artistas con Impacto Social y Medioambiental de la Fundación Nadine en el año 2020, y es la primera novela gráfica publicada por la autora. La obra sigue la historia personal de Elisabeth —“que soy yo”, puntualiza su creadora⁷¹—, una joven que rememora una difícil etapa de su adolescencia en la que, tras experimentar pequeños cambios en su vida cotidiana —incluidos los cambios físicos propios de la pubertad—, comienza a emplear las restricciones alimentarias como medio para paliar sus inseguridades y miedos, y recrear una sensación de control vital. La historia de Elisabeth queda marcada por la llegada a su vida de Nore, un monstruo muy carismático y parlanchín que la sigue a todas partes, indicándole cómo debe actuar en cada momento.

Nore es el principal elemento “no realista” de este relato biográfico. Desde su primera aparición, entendemos que su mera existencia nos remite a una interpretación metafórica que se desvela ya en las primeras páginas del cómic. La autora ha hablado de cómo llegó a imaginar a Nore en estos términos⁷²:

71 Elisabeth Karin Pavón Rymer-Rhytén, “Comiendo con miedo”, *Punts de Vista*, [en línea] 17/03/2022: <https://www.youtube.com/watch?v=Np0UG4qD27g> (consultado el 30/01/2023).

72 Elisabeth Karin Pavón Rymer-Rhytén, “Visibilizar lo invisible: el poder de la ilus-

En los casi diez años que estuve en tratamiento por TCA, apenas era capaz de entender o explicar qué era la anorexia. Hasta que empecé a dibujarla. Me centré en una parte del caos de mi mente hasta hallarle un sentido. Y el sentido que le encontré fue un personaje [...]. Para empezar, tiene proporciones humanas [...]. Esto es porque, al ser una parte de mí, tampoco podía hacer algo muy inhumano [...]. Se le marcan los huesos, está muy delgada [...]. Ella no depende de nada ni de nadie, es totalmente independiente, por eso tampoco lleva ropa. Sus dedos son largos y afilados porque también le gustaba agarrarme muy fuertemente para sentir seguridad. Nore es muy puntiaguda y tiene unos ángulos muy marcados. Esto es porque también tenía unas reglas muy marcadas [...] que te dicen qué comer, qué decir, qué hacer, en fin... cómo vivir [...]. Nore tiene un tono oscuro para esconderse entre las sombras y llevarte con ella sin que nadie la vea.

Teniendo en cuenta la taxonomía de las metáforas visuales de El Refaie⁷³, podemos definir la presencia de Nore junto a Elisabeth como un “símil pictórico” —*pictorial simile*—, un fenómeno caracterizado por la copresencia en la página de las dos entidades que constituyen la metáfora —la concreta y la evocada— de tal modo que podamos comprender las propiedades comunes de ambas a través de semejanzas visuales. En este caso, Nore —diminutivo de “anorexia”—, como representación de una parte concreta de la psique de Elisabeth, tiene aproximadamente el mismo tamaño que ella —excepto cuando se enfada, momento en el que se vuelve gigantesca—, camina siempre a su lado y, en multitud de ocasiones, la vemos agarrada de su mano, como si fuera su media naranja, su compañera inseparable. También comparten coloración: en los momentos más difíciles de su enfermedad, Elisabeth viste siempre ropa oscura, de tal modo que la oscura figura de Nore muestra aún más semejanzas visuales con el cuerpo de la protagonista.

Al igual que hace Meritxell Bosh en *Yo, gorda* (p. 39), cuando Elisabeth Pavón narra los momentos previos al desarrollo de su TCA, dedica una página completa a detallar los cambios que la pubertad trajo a su cuerpo (p. 17): el crecimiento de los pechos, la menstruación, el aumento de peso, el acné... La primera manifestación de Nore, de hecho, se

tración en los TCA”, *TEDxUC3M* [en línea], 10/10/2022: <https://www.youtube.com/watch?v=HpUTG9Y7eMl> (consultado el 31/01/2023).

73 El Refaie, *Visual Metaphor and Embodiment*, p. 117.

produce cuando Elisabeth se contempla a sí misma en el espejo de su habitación (p. 19). Mientras ella analiza cada ángulo de su transformada anatomía, su reflejo va adoptando poco a poco la forma de su monstruo. El Refaie denomina a este procedimiento “metáfora de transformación” —*transformational metaphor*⁷⁴—: en lugar de representar conjuntamente a las dos realidades para resaltar su similitud, la artista opta por mostrar la transformación gradual de una —la concreta: el cuerpo adolescente que la protagonista odia— en la otra —la invisible y evocada: la ansiedad y el rechazo que conducen a la anorexia—. Al final de la secuencia, Nore emerge directamente del espejo para ofrecerle a Elisabeth una falsa solución a todos sus problemas (p. 19) (Fig. 11).



Figura 11. Elisabeth Karin Pavón Rymer-Rythén, *Comiendo con miedo*, Barcelona, Astronave, 2022, p.19.

74 *Ibidem*.

Dado que *Comiendo con miedo*, como la inmensa mayoría de patografías, nos plantea una historia transcurrida en espacios reales, que aparecen reconstruidos de forma notablemente fidedigna —más allá de la estilística particular de cada autora—, el uso que Elisabeth Pavón hace de los escenarios simbólicos como proyecciones subjetivas de su estado psicológico resulta particularmente llamativo. Así, por ejemplo, dibuja cada uno de los eventos traumáticos de su primera adolescencia como un “pequeño grano de pólvora” (p. 13) cayendo sobre su cuerpo hasta cubrirla por completo, como una incesante nevada. Gracias a esta conceptualización, la inestabilidad psicológica que desencadena la anorexia queda también definida en clave metafórica: es la chispa que ocasiona el incendio de la autodestrucción (p. 15). Así, en el peor momento de su enfermedad, Elisabeth camina desnuda por una página negra envuelta en grandes llamas (pp. 122-126). Del mismo modo, al final de la obra, en forma de epílogo, encontramos unas páginas en las que la Elisabeth del presente nos da la bienvenida a los lectores al “salón de mi cabeza” (p. 161), un escenario que construye con el fin específico de presentarnos una pared en la que cuelgan los retratos de diferentes “monstruos” de la conducta alimentaria: anorexia —con el rostro de Nore—, bulimia, vigorexia, etc. En este mismo epílogo, la autora realiza su propia “llamada a la movilización” al presentarnos muy diversos escenarios simbólicos que le ayudan a divulgar sobre las posibles causas y tratamientos de los TCA. Especialmente memorable es la página en la que se nos muestra un iceberg (p. 164): en la punta se encuentra Nore —la anorexia, la enfermedad visible— y, bajo el agua, la autoexigencia, la baja autoestima o sensación de descontrol —los problemas que no podemos ver, pero que se encuentran detrás de su aparición (Fig. 12).

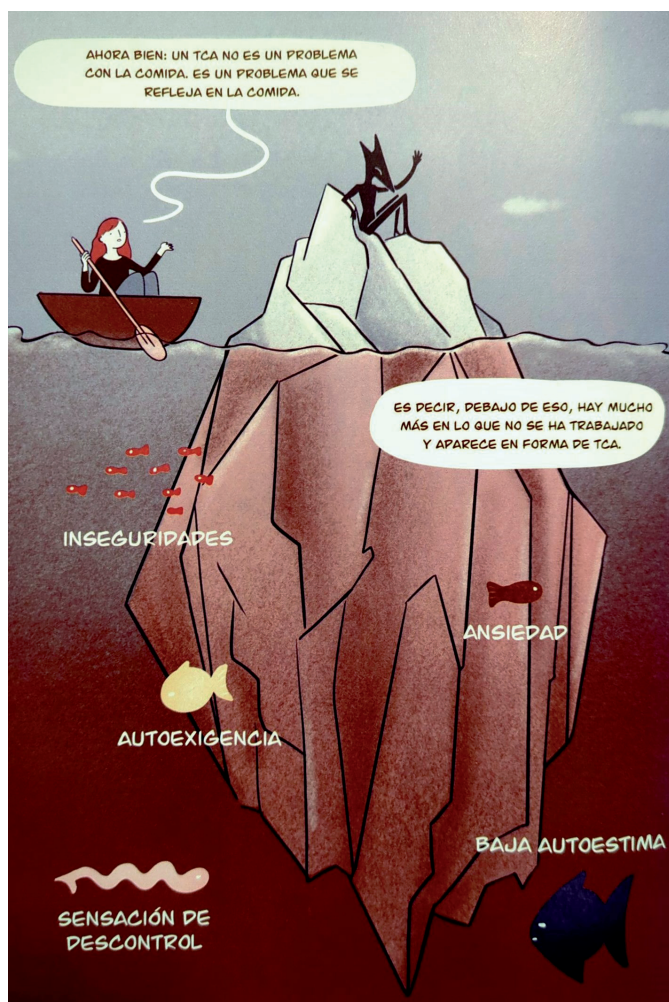


Figura 12. Elisabeth Karin Pavón Rymer-Rythén, *Comiendo con miedo*, Barcelona, Astronave, 2022, p.164.

Un último elemento “no realista” y de significado metafórico lo encontramos en el plano cromático. Cada momento de la vida de Elisabeth tiene su propio “filtro” de color: el presente desde el que narra la historia lleva tonos cálidos —rojizos, cobres...— que reflejan positividad y bienestar; el pasado adolescente en el que transcurre la enfermedad está ilustrado en colores fríos —azules y lilas pálidos, sobre todo— que transmiten una sensación de fragilidad y tristeza; y en la denominada “sala blanca” (p. 63)

—la unidad de psiquiatría en la que la Elisabeth de quince años acaba ingresada durante meses tras sufrir un desvanecimiento en la calle— todo es totalmente blanco, en una evidente referencia a la naturaleza hermética de ese espacio, que se encuentra lejos de la vida cotidiana y sus problemas; lejos, incluso, de Nore. En clave simbólica debemos también entender el atuendo negro que Elisabeth se viste el día en que le dan el alta del hospital: es idéntico al de Nore —que la está esperando en la puerta de salida, junto a su madre—, un dato que nos permite augurar su pronta recaída.

En estas otras patografías, por lo tanto, vemos cómo, sin descuidar el aspecto divulgativo, el autobiografismo se manifiesta de un modo más explícito, mientras que lo estrictamente ficcional queda principalmente contenido en el plano gráfico. La noción de “realidad” y “autenticidad”, en estos casos, resulta aún más compleja y controvertida: nadie más que Meri y Elisabeth sabía de la existencia de sus “monstruos” ni podía adivinar el terror al que las sometían, pero eso no quiere decir que no fueran “reales”.

4. MOTIVOS PARA UNA FICCIÓN VITAL (A MODO DE CONCLUSIONES)

En su recorrido desde el mundo de la descripción científico-médica hasta las viñetas, pasando por la literatura confesional, la patografía ha sido un género en el que conviven el deseo de dar a conocer los pormenores de la enfermedad con el —más reciente— intento de dar cuenta de la angustia vital de un ser humano. Como subgénero de cómic, la patografía siempre ha estado muy ligada al terreno de lo íntimo, lo cotidiano y lo traumático, erigiéndose como una de las más destacadas temáticas de lo que los expertos consideran los primeros cómics autobiográficos de la historia. Estos pioneros trabajos sobre la experiencia personal de la enfermedad, como *Binky Brown conoce a la Virgen María* de Justin Green, empleaban ya mecanismos autoficcionales como medio para alcanzar un fin catártico.

Consciente del contenido ficcional de la mayoría de las producciones autobiográficas en la narración gráfica actual, El Refaie propone que los cómics se mueven en el plano de la “autenticidad performada”, en tanto que manifiestan de modo más o menos explícito, dentro de las convenciones de su lenguaje, hasta dónde llega la “realidad” del relato. Por otro

lado, desde la perspectiva de la medicina gráfica, las narrativas gráficas del yo que versan sobre la experiencia subjetiva de una enfermedad son particularmente interesantes por su contenido divulgativo en relación a la sintomatología o tratamiento de las dolencias que en ellas se describen, así como por la información que proporcionan sobre los sentimientos de las personas ajenas al mundo sanitario al interactuar con los entornos hospitalarios y farmacológicos y sus profesionales.

En línea con lo que sucede en otros subgéneros de cómic autoficcional en los que las creadoras han realizado un elevado número de publicaciones y alcanzado un notable éxito editorial, la consolidación de la patografía en el mercado actual de cómic de autor se debe, en gran parte, a la labor de mujeres que han apostado por este lenguaje para narrar sus experiencias sanitarias. Tal como hemos podido comprobar, un elevado número de las patografías creadas por mujeres versan sobre dolencias más comunes en el sexo femenino o labores de cuidados que tradicionalmente han sido asignadas a las mujeres. En estas obras, el elemento divulgativo se une a la reivindicación, permitiendo, casi siempre, una lectura en clave feminista sobre los problemas particulares a los que se enfrentan las mujeres en una situación de vulnerabilidad física o psicológica, que tienden a ser ignorados o silenciados en nuestro contexto social.

En el caso de la patografía creada por mujeres en España, encontramos numerosos trabajos que, aunque no han sido suficientemente abordados por la crítica, constituyen excelentes ejemplos de las posibilidades de la autoficción para narrar la enfermedad y, más concretamente, las afecciones que suelen padecer exclusivamente las mujeres.

Alicia en un mundo real, de Isabel Franc y Susanna Martín, y *Que no, que no me muero*, de Javi de Castro y María Hernández Martí, se valen de la autoficción para rechazar los más extendidos estereotipos sobre lo que significa padecer cáncer de mama y mostrar el lado más visceralmente humano de esta enfermedad. Alicia y Lupe se parecen físicamente a sus autoras, pero sus vidas apenas están inspiradas en las de Isabel y María: lo que a ellas les acontece es, ante todo, lo que viven todas las mujeres y tan a menudo callan. Alicia, como su creadora, es escritora, feminista y lesbiana, y en sus peripecias sanitarias y vitales encontramos un afán por representar a todas esas mujeres que apenas cuentan con referentes positivos, cómicos y desacomplejados en los que verse reflejadas, así como un

manifiesto contra las imposiciones estéticas que padecen las mujeres. La clínica Lupe, por su parte, es una ávida cronista de la realidad social, y con sus voraces comentarios sobre las actitudes de quienes la rodean en relación con su enfermedad consigue convertir sus vivencias en una divertida crónica por entregas de los personajes que habitan las salas de espera, las consultas oncológicas y los hogares de las mujeres con cáncer de mama. De este modo, con la mediación de la autoficción, ambas obras consiguen revalorizar las experiencias de las mujeres, alcanzando lo universal a través de lo particular en pos de una suerte de catarsis colectiva.

Yo, gorda y Comiendo con miedo presentan otro tipo de aproximación al relato autoficcional que nos adentra de lleno en la problemática de la “autenticidad” en el cómic identificada por El Refaie. Mientras que Alicia y Lupe son pretextos narrativos que nos acercan a realidades vividas más o menos universales u objetivas, Meritxell Bosch y Elisabeth Karin Pavón parten de narraciones estrictamente personales y subjetivas de sus propias vidas —en las que, incluso, emplean sus propios nombres e identifican verazmente a la mayoría de las personas y los espacios que en ellas aparecen— para mostrar una representación “auténtica” de una realidad, en este caso, psicológica, informe e imperceptible. De este modo, la descarnada “realidad” de su relato vital contrasta con la presencia de determinados elementos visuales “no realistas” de tipo metafórico, que constituyen un extrañamiento deliberado de los sucesos vividos, cuyo fin es manifestar sus pensamientos y percepciones de sus propios cuerpos y del mundo que las rodea. Así, tanto Meri como Elisabeth son acosadas por monstruos que dan voz a sus peores miedos, aparecen en los espejos y las obligan a maltratar su organismo, y sus estados de ánimo patológicos hacen que cambie el color de su cuerpo y de todo cuanto las rodea.

En sus diversos grados de aproximación a la verdad personal, las autoras se ocupan de plasmar en estas producciones gráficas realidades poco representadas o socialmente invisibilizadas relativas al género femenino y las particularidades de afecciones muy comunes entre las mujeres. Pese a los variados propósitos que las artistas asignan a los elementos ficcionales en sus narrativas autobiográficas, y los diferentes mecanismos que revelan su “autenticidad performada” en cada caso, todos estos testimonios poseen una —no siempre intencionada— función divulgativa, habitual en todas las patografías en formato gráfico. A través de las vidas de Alicia,

Lupe, Meri y Elisabeth, conocemos los primeros indicios del cáncer de mama, el insomnio y los sofocos que provoca la quimioterapia, los condicionantes sociales de los trastornos de la alimentación, la importancia de la terapia psicológica, etc. Su faceta autoficcional se manifiesta, así, como un elemento de unión entre lo puramente confesional, lo científico-médico y lo reivindicativo, todos ellos parámetros de sumo interés para la joven disciplina de la medicina gráfica, que busca iluminar los caminos de narrativa visual hacia la articulación de aspectos de la experiencia humana de la salud que trascienden los dominios tanto de la medicina como de las (otras) artes.