

*Epiléptico: la ascensión del Gran Mal.* Un acercamiento a la autoficción a través de la novela gráfica europea

*Epileptic.* A critical approach to autofiction through European graphic novel

JORGE JUAN CARRILLO SANTOS

ALBERTO ESCALANTE VARONA

*Universidad de Extremadura, España*

[jorgejucs\[at\]gmail.com](mailto:jorgejucs@gmail.com)

[albertoev\[at\]unex.es](mailto:albertoev@unex.es)

*Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios.* N° 14. Páginas 1-31  
(noviembre 2017) ISSN 2174-2464. Artículo recibido el 29/11/2016, aceptado el  
24/03/2017 y publicado el 30/11/2017.



**RESUMEN:** En este artículo realizamos un análisis de los componentes autoficcionales de la novela gráfica *Epiléptico: la ascensión del Gran Mal*, de David B. (2001-2007). Tras encuadrar teóricamente el concepto de autoficción, en atención al doble código lingüístico y pictórico de la obra escogida, estudiamos el proceso de construcción del yo llevado a cabo por el autor francés. Para ello nos servimos de varias tipologías de análisis narratológico multiperspectivista, así como de los factores epistemológicos e icónicos por los que se potencia la carga empática de la caricatura frente a otro tipo de representaciones. Desde esta base pretendemos demostrar, a través del ejemplo de *Epiléptico*, cómo las herramientas narrativas del lenguaje del cómic enriquecen las vías de expresión ficcional del yo.

**PALABRAS CLAVE:** perspectiva múltiple, caricatura, novela gráfica francesa, símbolos, autobiografía

**ABSTRACT:** In this paper we study the autofictional elements in the graphic novel *Epileptic*, by David B. (2001-2007). First, we will attend to the pictoric and linguistic code of comic language, and to the multiple definitions of the concept of autofiction, in order to analyse the process of self-construction made by this French author. We will use some typologies of narratologic analysis of multiple perspectives, and characterizations of the cartoon as a way of empathic connection between the author and the reader. Our objective will be to prove, from the example of *Epileptic*, how the narrative characteristics of comic language allow new ways for the artistic development of the self-expression.

**KEYWORDS:** multiple perspective, cartoon, French graphic novel, symbols, autobiography



## INTRODUCCIÓN

El cómic, en su doble código pictórico y verbal, se ha convertido en un depositario ideal para las narraciones autoficcionales. El ejemplo ya canónico de *Maus* (Art Spiegelman, 2008) manifiesta cómo la novela gráfica europea alcanza la madurez artística y el prestigio crítico y académico: la caricatura refuerza su potencial emotivo como lenguaje transmisor de profundas reflexiones epistemológicas a través de relatos desoladores plasmados en imágenes perturbadoras.

En *Epiléptico: la ascensión del Gran Mal* (David B., 2001-2007), la caricatura también sirve de soporte para la narración de una terrible experiencia personal. Su dibujante y guionista, David B. –pseudónimo de Pierre-François Beauchard–, nos cuenta en primera persona la progresiva degeneración mental y física de su hermano, Jean-Christophe, víctima de epilepsia, y cómo ello afecta a toda la familia, arrojada a una desesperada carrera por encontrar una cura a este “Gran Mal”; al mismo tiempo, el propio David B. desarrollará una carrera profesional en el mundo de la ilustración, lo que le permitirá, en un futuro, relatar esta historia familiar, en un desesperado intento por comprender los motivos del triunfo de la oscuridad sobre la vida de todos ellos.

El género autobiográfico ha conseguido adaptarse al lenguaje del cómic, en paralelo al desarrollo de la novela gráfica, a partir de los años 80 del siglo pasado, como formato idóneo para desarrollar narraciones adultas autobiográficas que cuestionen el concepto del “yo” (Baetens, 2004; Cortijo Talavera, 2010: 286), centradas en la experiencia cotidiana, íntima y reflexiva. Ejemplos como *Maus* (Spiegelman, 2008), *Persépolis* (Marjane Satrapi, 2014) o *Epiléptico* demostrarían cómo la caricatura potencia la identificación personal con el relato, más aún que un dibujo realista o una fotografía.



Fig. 1. ©L'Association, y ©Ediciones Sinsentido para la edición española.

En estos casos, además, en los que el autor es al mismo tiempo guionista y dibujante, la capacidad descriptiva, la carga diegética y el aporte que a la narración pueda proporcionar el dibujo recaen en un tipo de narrador verbal y pictórico completamente homodiegético. Tal y como señala Mélanie Carrier (2004),

el cómic se ha convertido, después de muchos años [asociado a lo imaginario], en el receptáculo de nuevas exploraciones autobiográficas. Es legítimo preguntarse si este fenómeno se reduce a la apropiación de un nuevo medio por parte de la autobiografía, o si las especificidades del cómic no tendrían efectos retroactivos sobre esta última.<sup>1</sup>

Al partir de estas cuestiones previas, nuestro objetivo en este trabajo es analizar los componentes autoficcionales de *Epiléptico* en atención a su manifestación lingüística e icónica: tras comprobar cómo estos componentes dificultan la adscripción de la obra a los planteamientos existentes sobre el género, pasaremos a analizar cómo el aparato icónico de la narración aporta la carga ficcional, sin que ello ponga en entredicho su carácter autobiográfico verosímil. En este sentido, la metáfora, como recurso retórico asentado en el plano familiar genealógico de David B., jugará un papel fundamental como ordenador y condicionante de los componentes narrativos autoficcionales del relato.

<sup>1</sup> La traducción de la cita original, en francés, es nuestra.

## LA NARRACIÓN FABULADA DEL YO EN LA ENCRUCIJADA TEÓRICA

El carácter autobiográfico de *Epiléptico* queda cuestionado si lo analizamos desde su construcción narrativa multiperspectivista: David B. no solo relata sus recuerdos de infancia, adolescencia y madurez, sino que también focaliza la enfermedad de su hermano a partir de los puntos de vista de este y de sus padres. La epilepsia queda así fabulada en una narración poliédrica, donde lo autobiográfico incluye no solo la reconstrucción de los hechos pasados que él mismo vivió, sino también la reformulación de aquellos que corresponden a las experiencias de sus familiares, lo que implica un ejercicio de presuposición, cambio de perspectiva y ficcionalización mucho más fuerte. Apoya este proceso en un rico aparato simbólico con el que pretende comprender el imparable triunfo del Gran Mal (centro argumental de la obra), así como las crédulas reacciones de sus padres y su hermano (los otros agentes que articulan los puntos de vista adicionales de la narración), quienes no dudan en recurrir a la superchería antes que a una ciencia de por sí no exenta de riesgos.

Por tanto, *Epiléptico*, obra catalogada dentro de la corriente autoficcional de la novela gráfica europea contemporánea, escaparía a las definiciones de dicho género, comprendido como una narración fabulada de hechos verosímiles pero, a todas luces, inventados, aunque protagonizados por el autor de los hechos, reflejado en un narrador con su mismo nombre y apellidos, fruto de la ficcionalización del “yo” (Alberca, 2007: 158; Colonna, 1989). Sin embargo, también quedaría fuera de preceptos teóricos que sitúan a la biografía como el relato verosímil de hechos vividos reales (Lejeune, 1975: 14). La poderosa factura fantástica de esta novela gráfica, por tanto, revive la “tensión” entre el pacto autobiográfico y el pacto ficcional que contemplaba Alberca (2007: 66-71) y para el que proponía una ambigüedad, una solución intermedia entre el contrato de verosimilitud exigido a la autobiografía y la coherencia requerida al mundo ficticio creado en la narración. *Epiléptico*, en su doble faceta verbal y pictórica, establece nuevas vías de aplicación de la autoficción que se escapan a las teorías

tradicionales, mas no para contradecirlas, sino para completarlas (Cortijo Talavera, 2010: 284-285).

*Epiléptico* comienza (2001) con una carta real de la hermana de David B., Florence, a modo de prefacio: en ella, se asombra de cómo ha conseguido plasmar con verosimilitud las sombras de su infancia. Esto ya predispone al/la lector/a a considerar a la obra como un relato autobiográfico. No obstante, la mención que Florence hace a la exactitud y densidad de los recuerdos de David obligan a mantener una distancia cautelara: sabemos que, dentro de la amplísima memoria que un narrador puede guardar sobre sus experiencias, habrá una parte que necesariamente estará modificada por él, al atender a diversos condicionantes (olvidos o tergiversaciones, adecuación a los gustos del público lector, etc.). Esta fusión entre elementos verídicos, verosímiles o inventados, complica la consideración de *Epiléptico* como relato autoficcional.

Vicent Colonna (2012) propuso una clasificación para los diferentes tipos de autoficción narrativa. Esta clasificación, aunque útil desde un punto de vista metodológico, no contempla las peculiaridades autofccionales de *Epiléptico*. Pese a sus componentes fantásticos, su fondo verídico hace imposible encuadrar a este texto como *autoficción fantástica* (2012: 85); este fondo de experiencias vividas, por otro lado, es tan abundante que tampoco permite situarlo como *autoficción biográfica* (2012: 94); el juego de espejos que implica que David B. sea un seudónimo, así como la inevitable conceptualización del “yo” sujeto en el personaje protagonista dibujado en *Epiléptico*, no es suficiente como para considerar a esta obra como *autoficción especular* (2012: 103), de narrador incierto y ajeno a la diégesis; y los comentarios de David B. a propósito de lo narrado proceden de una perspectiva homodiegética que aleja a *Epiléptico* de la *autoficción intrusiva* (2012: 115).

Así, la particular configuración de tanto los constituyentes fantásticos como los verídicos de *Epiléptico* nos empuja a valorar, entonces, si sería más pertinente su análisis como texto autobiográfico, lo que nos lleva a plantearnos si la ficción supone de veras un escollo

insalvable para garantizar la autonomía genérica de la autobiografía. No opina así José María Pozuelo Yvancos (2006), quien revisa la bibliografía existente hasta la fecha desde una postura interdisciplinar (literaria, artística y filosófica), para encontrar la solución de nuevo en Phillippe Lejeune (1975) y su noción de “pacto autobiográfico”. Para Pozuelo, los estudios han desviado el punto de aplicación de este pacto, niegan la autonomía de la autobiografía con base en la relación que se establece entre el autor y el texto, plantean si es el autor quien elabora su relato de vida, o es el texto quien construye la imagen fabulada del autor; sin embargo, en Lejeune encontramos que el foco de estudio de la autobiografía debe situarse en primer lugar en la relación entre texto y lector, y que el texto debe proceder de una necesaria identificación entre autor-narrador-protagonista, lo que garantiza la veracidad de los hechos narrados. Debemos considerar que las dinámicas culturales de cada época de producción autobiográfica determinan la configuración del concepto del “yo” y de las formas de relatarlo literariamente (2006: 22). El posmodernismo ha contribuido a la fragmentación del yo y a potenciar la duda sobre la solidez de la identidad, pero no acaba con la autobiografía como género por cuanto a que un relato autobiográfico se lee como tal con base no tanto en unos rasgos formales como a las condiciones de firma del “contrato” entre lector y autor: debemos identificar al protagonista narrador con el autor (Lejeune, 1975: 48), y lo que este cuenta ha de estar sujeto a ser cuestionado por sus posibles incoherencias.

La autobiografía, en esta encrucijada del texto en relación a su contexto, no puede desligarse tampoco de su condición como producto del lenguaje: por tanto, no escapa al retoricismo intrínseco a todo acto de lenguaje, cuánto menos en el caso de un producto textual que surge de la recapitulación del pasado, reinterpretación a todas luces del mismo, reordenación de lo vivido, conceptualización a través de la lengua y sus recursos retóricos (Casas, 2012: 38; Pozuelo, 2006: 31-36). Y, aun así, todos estos aspectos serían propios de las características del género y no comprometerían su carácter de relato de hechos auténticos vividos por quien los relata. En todo caso, toda exageración recaería en la subjetividad del

autor, primer y último filtro de los hechos narrados. En Arnaud Schmitt (2010) encontraríamos una solución a este problema: al proponer el término “autonarración” como concepto que engloba tanto la autobiografía como la novela autobiográfica, asume el carácter ficcional literario con el que se puede relatar lo real, la “literariedad de la narración autobiográfica”. La autonarración no se construye sobre “la noción de veracidad”, sino sobre la de “compromiso” hacia su intimidad. Esta subjetividad, en definitiva, justifica las digresiones, saltos narrativos, pasajes inventados (Casas, 2012: 30-31).



Fig. 2. ©L'Association, y ©Ediciones Sinsentido para la edición española

Uno de los mejores ejemplos que encontramos en *Epiléptico* en relación con la fuerza emotiva y empática del dibujo se encuentra en el personaje del abuelo materno de David B. Presentado como alguien agradable, simpático, protector, cándido y pacífico –cuyas agresivas reliquias de la guerra parecen improbable que le pertenezcan– (vol. 1, 2001: 25-31), continúa retratado en las páginas de esta novela gráfica más allá de su muerte gracias al cariño que

nuestro protagonista profesora hacia él: dibujado en vida por medio de un trazo amable,<sup>2</sup> pervive después como un personaje transmutado en un pájaro negro<sup>3</sup> (vol. 2, 2001: 25-26) que acompaña a David a lo largo de los primeros tomos.<sup>4</sup> Sin articular apenas palabra, el personaje del abuelo, antes y después de su “transformación”, condiciona nuestra lectura, y hemos de tomar una posición ante este texto y decidir su adscripción a los códigos autobiográficos-autoficcionales.

Una vez establecida la autobiografía como género dependiente de la relación entre quien lee y el texto, dentro de lo que el entorno socioideológico de lectura define como género autobiográfico (esto es, las condiciones de veracidad que el lector exige del autor que narra su propia vida como protagonista del relato), nos encontramos con la primera llamada de atención que nos presenta *Epiléptico*, en cuanto a hasta qué punto su poderoso aparato ficcional determina nuestra lectura de la vida de David B. como autobiografía verosímil. En ello, como indicábamos antes, lo pictórico metafórico juega un papel fundamental, como “voz” de la narración y herramienta indispensable para provocar una respuesta emocional en el lector. En este sentido, debemos remitir a las teorías de Scott McCloud (1993).

En *Understanding Comics*, McCloud parte de un concepto de mundo lleno de imágenes y símbolos: iconos, a fin de cuentas (1993: 26-28). Y ante esta sobrecarga de información, empatizamos mucho mejor con la caricatura (*cartoon*) que con el dibujo realista. Se trataría, a grandes rasgos, de un proceso de “amplificación a través de simplificación” (1993: 30), en el

---

<sup>2</sup> En relación con el aspecto gráfico de *Epiléptico*, remitimos al estudio de Baetens y Van Gelder (2007), donde señalan la renovación que realiza David B. sobre las características del estilo denominado “línea clara”, del que Hergé es el máximo exponente: frente a las soluciones caricaturescas sobre fondo realista que caracterizaban al artista belga, David B. apuesta por una depuración total del trazo; predomina así un estilo monocromático de personajes definidos con pocas y expresivas líneas gruesas. Así, la “línea clara” muestra su elasticidad, a la hora de adaptarse a las necesidades estéticas de cada obra en particular.

<sup>3</sup> Por una relación de semejanza física entre el referente real y su equivalente imaginario: icono, a fin de cuentas, que adquiere un contenido simbólico por el que se transmite la metáfora.

que interviene un poderoso factor epistemológico y emocional: en una sociedad antropocéntrica, que tiende a verse reflejada en cualquier mínima semejanza pictórica hacia un atributo físico o emocional humano, tenderíamos a simplificar nuestro propio lenguaje gestual para adecuarlo a los patrones representacionales icónicos que asignamos a la realidad. Conscientes como somos de nuestra existencia (nuestro lugar en el mundo, nuestras reacciones a estímulos externos), la imagen que tenemos de nuestro rostro y nuestro cuerpo no puede ser tan vívida y detallada como la que percibimos de otros seres humanos. La caricatura, por tanto, nos enfrentaría con la estructura corporal simplificada que construimos sobre nuestra propia existencia: un “vacío” que llenaríamos con nuestra identidad, nuestros sentimientos, nuestra conciencia, ya que respondería con la misma eficacia e inmediatez que nuestra propia imagen caricaturizada que asumimos a la hora de relacionarnos con el mundo.<sup>5</sup> La caricatura, en palabras de McCloud, “pone énfasis en los conceptos de los objetos más allá de su apariencia física”, mientras que toda representación realista se emplea para “manifestar la belleza y complejidad del mundo físico” (1993: 31-41).<sup>6</sup>

El lenguaje del cómic, por tanto, pasa por el empleo de técnicas expresivas propias de lo pictórico y de lo lingüístico: aunque se perciben como ámbitos diferentes, ambos confluyen en la construcción de un significado unitario propio del relato que se narra. Las palabras suponen, igualmente, la abstracción icónica definitiva, opuesta según McCloud (1993: 46-47) a la representación realista pictórica: el significado puede ser el mismo, pero el significante aboga por la simplificación total. Si las imágenes son información “recibida”, que no precisa de “educación formal” para comprender un “mensaje instantáneo”, la escritura es el sostén de

---

<sup>4</sup> En contraste con este personaje, encontramos al severo abuelo paterno. Esto queda reflejado no solo en sus palabras, sino también en la expresividad que el dibujo de David B. le imprime, retratándolo como autoritario, tajante y temible. Pero, sobre todo, la gran diferencia que encontramos en el tratamiento entre uno y otro personaje es la trascendencia tras la muerte que uno adquiere frente al otro: mientras que el abuelo materno se convierte en un compañero de David, el segundo desaparece completamente de la narración tras fallecer.

información “percibida”, expresada en palabras, símbolos abstractos del lenguaje que necesitan ser decodificados. Un tercer vértice lo establece el plano abstracto, para el que tanto lo pictórico como lo lingüístico requieren de herramientas de interpretación conceptual mucho más precisas. *Realidad / significado / plano pictórico* conforman el contexto donde se desarrolla el lenguaje del cómic: el punto de contacto entre la caricatura y un lenguaje directo supone un espacio ideal para la transmisión de significados; con todo, las diferentes posibilidades que permite este triángulo dan cuenta de soluciones alejadas de este punto ideal, y que deben tenerse en cuenta para conformar el “poliedro” de soluciones estéticas y narrativas de una teoría unificada sobre el lenguaje del cómic (1993: 48-59).

#### LA CONSTRUCCIÓN FICCIONALIZADA DE LA VERACIDAD AUTOBIOGRÁFICA MEDIANTE EL DIBUJO

Recordemos el prólogo escrito por Florence, la hermana de David, al que se une un epílogo. Ambos paratextos introducen una nueva voz en la narración, que comenta de forma crítica los contenidos de la obra, aporta un juicio de valor sobre el relato autobiográfico, y, en suma, cuestiona el texto que recibimos durante nuestra lectura. La autobiografía, como género unipersonal, se pone en entredicho. Más allá de que los papeles del autor, narrador y personaje coincidan en David, hemos de darnos cuenta de que el carácter homodiegético

---

<sup>5</sup> La narratología cognitiva también se ha encargado de estudiar cómo los esquemas de interpretación derivados de nuestra percepción de la realidad también pueden aplicarse a nuestra lectura de todo relato que siga en su desarrollo un modelo secuencial. Lefèvre (2000), siguiendo los estudios sobre narratología cognitiva cinematográfica de Bordwell (1985), sostiene cómo la experiencia cotidiana nos puede servir como base para comprender la estructuración del relato en viñetas al mismo tiempo independientes e interconectadas. De este modo, las relaciones causales o consecutivas entre viñetas derivan de nuestra propia interpretación de la realidad como sucesión de eventos interconectados; no obstante, también indica que ello debe matizarse, puesto que un cómic es producto de la selección de escenas concretas sobre las que el lector infiere las relaciones causa-efecto. Como veremos, ello se aplicará en *Epiléptico* a medida que la narración se vuelva más fragmentada y experimental, y los límites entre lo cotidiano y lo fantástico se difuminen progresivamente.

<sup>6</sup> La traducción de las citas del original, en inglés, es nuestra.

desaparece en momentos puntuales, sin que por ello se trate de una historia ficticia al completo. Más bien, *Epiléptico* recoge una historia real, de su propia vida, en la que los elementos ficticios surgen de una introspección, de unos miedos internos, obsesiones y momentos reflexivos del día a día que ven su representación en el dibujo, lo que consideramos el *código pictórico* de la novela (se diferencia así de lo verbal). Lo que encontraremos entre las páginas de esta novela gráfica es, a fin de cuentas, una proyección que modifica el entorno para mostrar su visión de la vida, una reinterpretación, no una reproducción de la situación estrictamente real por la que él pasa.

Como narrador, David B., testigo pero a la vez participante de los hechos narrados, adopta un punto de vista autodiegético (Genette, 1972), focalizador interno que configura su relato a partir de una focalización cero en la que él, como narrador omnisciente, puede inferir las actitudes, pensamientos y comportamientos de otros personajes incluso cuando él no está presente en la acción.<sup>7</sup> Es un narrador homodiegético que relata su historia, sobre todo, en el plano actorial (Lintvelt, 1981), adoptando a la vez rasgos de narración autorial omnisciente, puesto que sabe detalles de tres perspectivas externas que él recrea bien por suposiciones, bien por testimonios ajenos. Con ello, en ocasiones el juego de puntos de vista se multiplica, y deriva a una cierta *omnisciencia múltiple selectiva* (Friedman, 1955) siempre filtrada por David B., quien en un intento de llegar a la verdad a través de diferentes testimonios acaba por asumir la inaccesibilidad epistemológica de la realidad (Pratt, 2007: 151-152).

Por tanto, resulta complicado determinar en qué grado podíamos afirmar su pertenencia a la corriente autobiográfica o a la de autoficción. El componente verbal que estructura la obra (diálogos, acotaciones, reflexiones particulares, etc.) complementa a la extrapolación pictórica del mundo interior de los personajes, manifestado como una realidad

---

<sup>7</sup> Para ahondar más en la aplicación de las tipologías de la enunciación propuestas por Genette sobre una selección de cómics franceses, véase el estudio de Miller (2007: 104-124).

externa y fantástica –a través de unos dibujos sombríos, lúgubres, tétricos y casi viscerales de una escenas carentes de toda inocencia– erigida como un instrumento representacional constante y determinante para la creación de una opinión propia por parte tanto del autor (filtro narrativo de las vivencias) como del lector (que se posiciona ante el carácter autobiográfico de la obra).

Ejemplo de tal carácter ficcional mezclado con el autobiográfico lo encontramos en las historias de sus abuelos en la guerra, que podríamos abordar desde una “perspectiva genealógica”. Estos relatos suponen un filtro impuesto con el que, más allá de las aportaciones verbales, el dibujo obliga al lector a posicionarse. Valdrá con recordar el relato de cómo su abuelo materno dormía en las camas de las casas abandonadas durante la guerra, acción que el lector no consideraría como un acto reprobable al venir de este afable personaje. A la escueta naturaleza de este testimonio se contraponen la visión del abuelo ya muerto, tumbado en la cama para descansar, feliz, trazado con una sonrisa enorme y amable, sin posibilidad de dañar a nadie con su presencia.



Fig. 3. *L'Association*, y *Ediciones Sinsentido para la edición española*

A continuación, vemos cómo unos oficiales (David B, 2001: 24), que también hacen uso de las casas abandonadas, son representados con risas de sorna, auténticos asaltantes que merecen ser despreciados por el lector. Tanto da que el abuelo, al igual que ellos, también esté en una casa ajena. No obstante, el tratamiento icónico es distinto: al margen de que más tarde David B. nos muestre otro tipo de acciones por las que el resto de los soldados sí debería ser reprobado, ya en este primer momento ha convencido totalmente al lector de que su abuelo, a diferencia de los demás, fue bueno incluso en el violento caos de la guerra; y lo consigue, sobre todo, con ayuda ya no de un soporte verbal, sino pictórico.

Sin embargo, notemos cómo la narración de las experiencias del abuelo no está introducida por él mismo, sino por su hija, la madre de David B. Por tanto, todas las vivencias de los abuelos maternos (las que cuenta con una carga más emotiva, como hemos visto) pasan por un doble filtro a la hora de ser plasmadas en palabra y dibujo: David conceptualiza todas esas situaciones aportando su propia visión, pero siempre condicionada por sus padres, primer tamiz de los elementos más polémicos de estos relatos. Esto se aprecia de manera más notable en el caso de la abuela: su alcoholismo, retratado de manera simpática y desenfadada, choca con la gravedad con que la madre recibe esta perspectiva, la cual rechaza; para ella, su abuela era una mujer alegre y luchadora, que entregó todo su esfuerzo para poder sacar adelante a su familia (vol. 2, 2001: 43-45). La multiplicidad de voces y puntos de vista muestra así un nuevo nivel, estrechando el cerco en torno a David B. como autor.



Fig. 4. *L'Association*, y *Ediciones Sinsentido* para la edición española

Desde una “perspectiva familiar”, asistimos en *Epiléptico* a una supuesta dualidad entre buenos y malos en la que la familia siempre será una víctima, un retrato de la bondad, la credulidad y la indefensión. David B. prefiere representarlos mediante un trazo claro, con un uso del blanco que se diferencia de los tonos oscuros asociados a lo ajeno, lo peligroso. Tanto es así que, en su propio núcleo familiar, sólo su hermano es representado con tintes oscuros en el momento en que sufre un ataque epiléptico; y, en ocasiones, también el mismo David (2006: 49) aparece así.



Fig. 5. ©L'Association, y ©Ediciones Sinsentido para la edición española

Consciente del hermetismo personal al que le conduce la situación familiar, se refugia en el negro (o, como él define, "la noche"), se convierte así en lo ajeno, lo extraño, el elemento discordante y, por supuesto, un terrible enemigo para sí mismo (vol. 4, 2003: 52). Al final de la novela vemos cómo, con una representación alegórica de un paseo con su hermano a lomos de un caballo y de la propia enfermedad (vista como una serpiente gigante), explica que todos esos años estuvo convencido de que la situación que se veía obligado a vivir estaba impuesta por la enfermedad de su hermano, y no autoimpuesta (como era el caso) por sus propios miedos y frustraciones (vol. 6, 2007: 82-88).



Fig. 6. *L'Association*, y *Ediciones Sinsentido para la edición española*



Fig. 7. *L'Association*, y *Ediciones Sinsentido para la edición española*.

Esta manifestación del dolor ajeno que se transmuta en propio aparece también en distintos testimonios familiares que cuestionan la fiabilidad de lo que David cuenta en sus viñetas: su reinterpretación de su infancia abierta a los ojos del mundo, ahora lector de esta confesión. Esto se aprecia en cómo sus padres lo acusan de haber representado en las hojas de sus trabajos una percepción de su vida mucho más trágica de la que fue en realidad (o, quizás, de la que ellos mismos puedan interpretar y ser conscientes; vol. 4, 2003: 5), así como ciertas historias que, por guardar relación con problemas familiares (como el alcoholismo de su bisabuela materna), prefieren que no salgan a la luz. El hecho de "magnificar" (acusación del padre de David B. a este por teléfono) lo que sucedió es una manera de volver a imponer ese filtro del que los relatos ficcionales no pueden desprenderse. Y al convertirse en narrador heterodiegético de historias que no remiten a su propia vida (las vivencias de sus abuelos en la guerra, la visión de su abuela como una alcohólica, etc.) ya impone una nueva perspectiva que

se distancia de una plena objetividad narratológica. Los familiares se convierten en personajes de la ficción, y opinan sobre ella, pues ellos también han experimentado la materia verídica del relato.



Fig. 8. ©L'Association, y ©Ediciones Sinsentido para la edición española

El debate metaliterario va más allá: no solo se localiza en opiniones sobre la obra ajenas al autor, sino también provenientes del autor mismo (una “perspectiva personal”). Las reflexiones de David sobre la evolución de sus dibujos son algo esperable y comprensible en una novela gráfica en la que el relato autobiográfico ha de encontrarse de forma indefectible con el momento en que tal obra comienza a ser creada. Un componente metaliterario que podemos localizar en momentos tales como cuando David se representa sí mismo dentro de una gran batalla en la antigüedad clásica o cabalgando junto a Gengis-Khan o los tártaros de Miguel Strogoff (interpolación sobre un relato ajeno; 2001: 3), o como cuando un David B. "mayor" se topa con otro David B. "pequeño" en una misma viñeta para adelantar información sobre próximas historias que serán escritas (relato ajeno que forma parte de la materia narrativa actual; vol. 1, 2001: 31).



Fig. 9. ©L'Association, y ©Ediciones Sinsentido para la edición española.



Fig. 10. ©L'Association, y ©Ediciones Sinsentido para la edición española

Los problemas a la hora de teorizar a este respecto sobre si queremos considerarlo completamente autobiográfico son evidentes. Pese a resultar una metáfora comprensible, de forma gráfica se muestra un desdoblamiento del autor en un mismo personaje que pertenece a dos realidades históricas diferentes pero que confluyen como dos elementos naturales de la narración, de tal manera que aquello que pertenece a un plano de abstracción superior a la viñeta anterior (el niño como elemento ficcional) aparece retratado dentro de un mismo nivel

narrativo. De la misma manera, vemos cómo, en otra viñeta, David B. no tiene problema en dialogar con Tamerlán para explicarle cómo va a escribir la historia de este personaje (vol. 4, 2003: 18) –metáfora bélica para representar la “guerra” mantenida contra la epilepsia de Jean-Christophe–, y mantiene conversaciones con criaturas producto de su propia imaginación, con las que reflexiona acerca del devenir de su dramática vida.



Fig. 11. ©L'Association, y ©Ediciones Sinsentido para la edición española

Esta multiplicidad de elementos metaliterarios nos obliga a clasificarlos y categorizarlos, en pos de considerar qué elementos imaginativos tienen mayor o menor repercusión dentro de la ficcionalidad de esta obra como potenciadora de sus rasgos autobiográficos. Ciertos casos puntuales, como la aparición de un tornado en una viñeta para expresar la sensación de perderse en un torbellino de emociones, o de escalar una montaña oscura en pos de su hermano quien se supone que va por delante de él, son representaciones de un carácter más anecdótico, y su desarrollo metafórico es más superficial. Frente a esto el hecho de convertir a las criaturas simbólicas imaginadas en elementos de diálogo, en consejeros y confesores, los dota de una relevancia mayor. Obviamente, no hay un esqueleto, un gato y un demonio auténticos que den respuestas a sus problemas: esto no pertenece a la

realidad, sino al plano ficcional, el universo que David B. está creando. Todo ello es relevante, aunque David sea consciente de que ellos son extrapolaciones de sus propios pensamientos. “Ya que el mundo nos rechaza, haré que ese mundo sea el mío” (vol. 4, 2003: 22), llega a declarar. Hay una conciencia plena de dejar que los elementos de la ficción que él está conociendo entren de lleno en su vida, de adoptarlos como parte de ella pese a saber que esas ensoñaciones nunca van a formar parte del plano real verídico. Explica qué son esos personajes siniestros: figuras literarias incapaces de engañarle que le sirven para expresar lo que le está ocurriendo, qué pasa por su cabeza, cómo reacciona ante su drama familiar (vol. 5, 2006: 7). La creación artística supone la tabla de salvación ante un mundo inaprehensible; una actitud posmoderna ante la que el cómic propone su propia solución estética. Este componente metaliterario aporta el principal contenido autoficcional, sirviéndose de algo irreal a conciencia y extrayéndolo al plano de la realidad para que desempeñe su función narrativa, aun sabiendo que no puede ser verosímil. Toda respuesta que ellos le proporcionen será, por lo tanto, una autorrespuesta que proyectará en boca de otro personaje (ficticio, como hemos dicho, pese a convertirse a elemento de la conversación; vol. 4, 2003: 33).



Fig. 12. ©L'Association, y ©Ediciones Sinsentido para la edición española



Fig. 13. ©L'Association, y ©Ediciones Sinsentido para la edición española



Fig. 14. ©L'Association, y ©Ediciones Sinsentido para la edición española

Esta proyección no trasciende solo a la creación de nuevos personajes. "Me gusta estar en mi jardín, aunque también está enfermo", declara en otra ocasión (vol. 4, 2003: 25). El jardín, escenario donde se producen los encuentros con los consejeros imaginarios, es un

elemento real, pero la extrapolación de la enfermedad al propio estado del jardín supone una proyección más de ese mundo interior ficcionalizado sobre la realidad circundante en la que, de manera inevitable, tendrá que vivir.<sup>8</sup> David, así, modificará su mundo a medida que avance el relato. No sólo de una manera calificativa (como al atribuir formas de animales a los médicos con los que se encuentra la familia o considerando enfermo al bosque tras su casa), sino también a través del propio estilo de dibujo. De una línea más clara se evoluciona a un trazo mucho más expresionista, recargado y agobiante. La extrapolación, así, alcanza sus últimas cotas al afectar al último nivel posible: la creación artística, necesariamente situada en la realidad inmediata del autor que elabora una narración.<sup>9</sup>



Fig. 15. ©L'Association, y ©Ediciones Sinsentido para la edición española

<sup>8</sup> La enfermedad, descrita como “enemigo sin forma”, que solo adquiere significado y entidad propia una vez que David le otorga una apariencia y un nombre. De nuevo, actúan los rasgos posmodernos de la realidad confusa e inaprehensible, y la creación como salvación.

<sup>9</sup> Retomemos las conclusiones de Lefèvre (2000): “El mundo del cómic necesita no ser estático, y puede cambiar en el tiempo. Sin embargo, si los cambios son muy abruptos, los lectores se confundirán y perderán interés en la historia”. De este modo, la gradación metafórica en *Epiléptico* facilita la adhesión al relato durante la lectura.

En esta situación, el estilo pictórico utilizado desempeña un papel similar al de la tipografía en una novela convencional: la variabilidad de la fuente puede indicar un cambio de realidad, de nivel de consciencia de los personajes, o incluso vincularse a un cambio en la lengua para un fragmento de la novela.<sup>10</sup> El cambio de trazo, en este caso, no obedece más que a la evolución natural de la enfermedad, pero no nos referimos aquí a la epilepsia de su hermano, sino a la obsesión propia de David B. La visión de sí mismo como un carnicero sesgando las extremidades de su hermano o como un gigante que camina por las calles de París dando rienda suelta a las sensaciones negativas que tiene en su interior (vol. 6, 2007: 6) no responden a hechos reales, claro está; y, sin embargo, consiguen transmitir a la perfección qué es lo que David B. quiere plasmar: su profunda desesperación, a la que solo puede controlar por medio de la creación de esta confesión.



Fig. 16. ©L'Association, y ©Ediciones Sinsentido para la edición española

<sup>10</sup> Al ser este un rasgo propio de las narrativas experimentales de vanguardia y posmoderna: tomemos algunos ejemplos de este vasto panorama, en los que el cambio de tipografía señale una nueva voz o nivel narrativo, como *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo, *El péndulo de Foucault*, de Umberto Eco, *La historia interminable*, de Michael Ende, *Casa de hojas*, de Mark Z. Danielewski, etcétera.

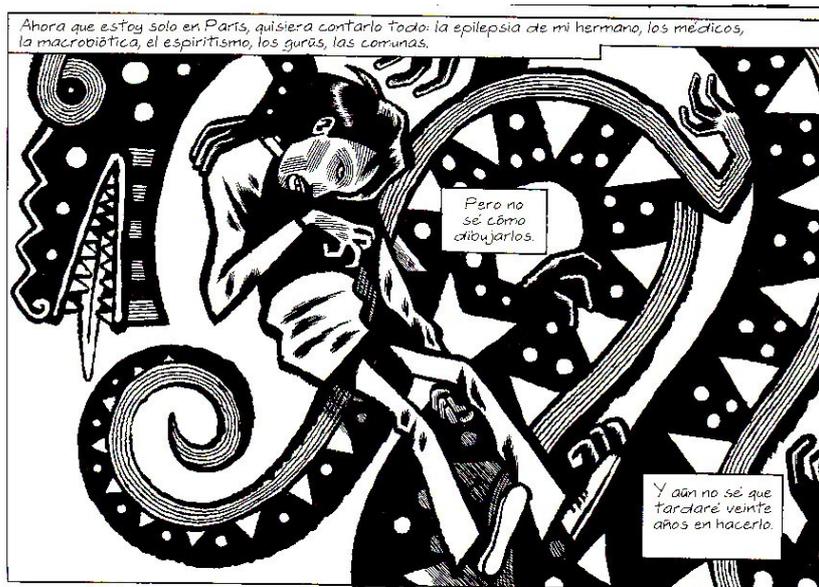


Fig. 17. *L'Association*, y Ediciones Sinsentido para la edición española



Fig. 18. *L'Association*, y Ediciones Sinsentido para la edición española

## EPILÉPTICO Y EL “YO” COMO PRODUCTO FINAL DEL DEVENIR HISTÓRICO

La adopción de una perspectiva de narración implica la elección de un enfoque. En el caso de *Epiléptico*, el empleo de un punto de vista homodiegético autorial y actorial al mismo tiempo multiplica las posibilidades expresivas del relato, puesto que David B. no solo plasma sus propios recuerdos o fantasías, sino que también extrapola su función de narrador, receptor de la realidad que en la que se encuentra, para sustentar la recreación de experiencias ajenas, obtenidas por medio de narración externa oral o experimentadas como testigo. David B. se rodea de círculos concéntricos cada vez más periféricos a la vez que salta de una generación familiar a otra, pero en primera instancia está él, sobre quien se estrecha el cerco: este proceso de acumulación y asimilación de perspectivas ajenas en la suya propia lo hace finalmente capaz de comprender las actitudes de sus abuelos ante la miseria y las decisiones tomadas por sus padres en relación a la enfermedad de Jean-Christophe, o incluso adivinar la naturaleza de las visiones y obsesiones simbólicas que conceptualizan la epilepsia del hermano. Son la “armadura” con la que se protege de la realidad y combate contra ella (vol. 3, 2002: 52).



Fig. 19. ©L'Association, y Ediciones Sinsentido para la edición española

Así, *Epiléptico* es el resultado de una retrospectiva continua, una visión diacrónica de la degeneración de Jean-Christophe paralela a la depresión incesante familiar y al desarrollo emocional y profesional de David. Las conclusiones morales que se extraen de estos episodios son el fruto de una concepción causal de la vida de David B. en continuo diálogo con el resto de agentes familiares de este drama: todo hecho del pasado tiene su consecuencia en el presente, toda acción presente influirá en el futuro, y todo suceso presente obligará a tomar decisiones que afectarán al presente inmediato. David solo podrá ser consciente de lo que implicaron sus vivencias y de qué las motivó cuando comience a escribir sobre ellas y a dibujarlas; y estas conclusiones serán el filtro por el que también se verá autorizado para interpretar las perspectivas de otros familiares. Todo, como indicábamos, parte de su propia concepción moral y la estética con la que sostiene el aparato simbólico con el que representa lo onírico, aplicado tanto a las ilusiones y anhelos como a la enfermedad: la fantasía ilustrada como vía de escape ante el caos.

## CONCLUSIONES

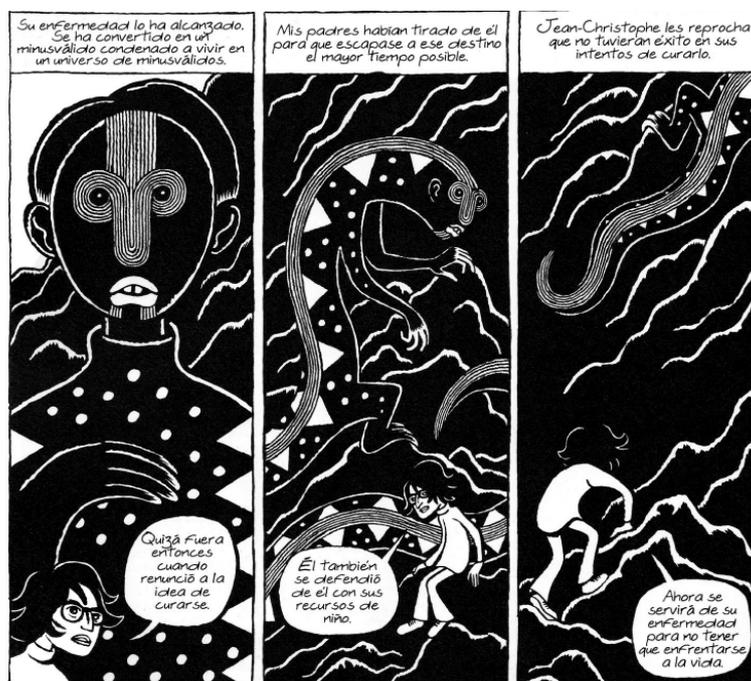


Fig. 20. ©L'Association, y ©Ediciones Sinsentido para la edición española

¿Dónde recae el carácter autoficcional de *Epiléptico*? Una primera aproximación nos ofrece el aparato fantástico simbólico, lleno de influencias míticas, épicas y esotéricas. Esto, no obstante, es solo la fachada, la aplicación externa de un proceso de ficcionalización más profundo. *Epiléptico* mantiene un delicado equilibrio entre los dos pactos que, como hemos visto, construyen el armazón autoficcional. No dudamos en la veracidad de la enfermedad de Jean-Christophe, ni de ciertas experiencias que son narradas por David B. con detalle; comprendemos que la aparición de seres monstruosos y espíritus aterradores no es sino un recurso expresivo del autor, por el que metaforiza el drama familiar. Sin embargo, el pacto de ficcionalidad actúa como conductor de la narración, al mismo tiempo que pretende reforzar la verosimilitud garantizada por el pacto autobiográfico. David B. es libre de adentrarse en la psique y los recuerdos de otros personajes, y de plasmarlos gráficamente por medio de los símbolos ya expuestos; no obstante, con esto incurre en una práctica omnisciente, que evidencia el control total sobre la materia narrada que, como autor, posee. Pese a esto, al introducirse en las perspectivas de personajes ajenos –a través del conocimiento que él, David B., tuvo de sus padres, sus hermanos, su sociedad–, el autor pretende aportar nuevas perspectivas que aseguren la sinceridad del relato, tanto por provenir de otros participantes en el mismo como por ofrecer nuevas interpretaciones de lo narrado que nos obliguen a tomar partido y elegir la más verosímil.



Fig. 21. *L'Association*, y *Ediciones Sin sentido para la edición española*

Así pues, el empleo de la caricatura, aparte de unirse a una corriente autoficcional que también apreciamos en *Maus* –que recurre a una apariencia infantil para transmitirnos un horror adulto–, refuerza nuestra adscripción emocional hacia lo leído. El trazo expresionista fusiona lo imaginario con lo real, a través de un poderoso aparato simbólico en el que lo onírico, lo esotérico y lo bélico conforman paisajes espeluznantes. Aparato que David B. sostiene en una experiencia real: tanto él y su hermano son consumidores, activos o pasivos, de la cultura bélica y New Age; estos elementos le servirán luego a David B. para conceptualizar la enfermedad. El símbolo sirve para, al camuflar la realidad inaprehensible bajo una apariencia metafórica, facilitar paradójicamente su comprensión. La guerra, la cábala, los espíritus, las corrientes telúricas, los mitos... todos estos misterios servirán para entender cuáles son los motivos de la caída de Jean-Christophe, paralela a su “subida” a la “montaña de la epilepsia” (Pratt, 2007: 148).



Fig. 22. ©L'Association, y ©Ediciones Sinsentido para la edición española

En suma: lo ficcional, aunque representado mediante un trazo expresivo abstracto en el que lo fantástico irrumpe en la realidad y la transforma, proviene de vivencias reales. Aun así, es en la aplicación de este simbolismo fantástico donde David B. ofrece el mayor aporte ficcional, al aplicarlo sobre puntos de vista narrativos externos, alejados de su propia perspectiva autobiográfica. Como señalábamos al comienzo de este trabajo, el doble plano verbal-pictórico del lenguaje del cómic establece dos códigos con los que hemos de establecer los pactos autobiográficos y ficcionales a partir de los cuales se situará a *Epiléptico* dentro de los estándares en los que su contexto de lectura asienta el género autobiográfico. Las realizaciones de la autoficción en el cómic, por tanto, enriquecen un panorama analizado hasta ahora en sus manifestaciones literarias, y abren la puerta a nuevas aportaciones críticas que propongan nuevas clasificaciones teóricas que tengan en cuenta la expresividad del dibujo como potenciador de los componentes autobiográficos y ficcionales del relato: crucial agente condicionante, en resumidas cuentas, del doble pacto.



#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERCA, Manuel. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid : Biblioteca Nueva.

BAETENS, Jan. (2004). *Autobiographies et bandes dessinées. Problèmes, enjeux, exemples*. *Belphégor*, 4, 1. [http://etc.dal.ca/belphegor/vol4\\_no1/articles/04\\_01\\_Baeten\\_autobd\\_fr.html](http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Baeten_autobd_fr.html) (30 nov 2015).

BAETENS, Jan ; & VAN GELDER, Hilde. (2007). Permanences de la Ligne claire. Pour une esthétique des trois unités dans L'ascension du Haut-Mal de David B. *MEI*, 26, 183-193.

BORDWELL, David. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Londres: Methuen.

- CARRIER, Mélanie. (2004). *Persépolis* et les révolutions de Marjane Satrapi. *Belphegor*, 4, 1. [http://etc.dal.ca/belphegor/vol4\\_no1/articles/04\\_01\\_Carrie\\_satrap\\_fr.html](http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Carrie_satrap_fr.html) (30 nov 2015).
- CASAS, Ana. (2012). Introducción. El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual. En Ana CASAS (comp.). (2012) *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 10-41). Madrid : Arco/Libros.
- COLONNA, Vincent. (1989). *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. France: Linguistics, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- . (2012). Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción. En Ana CASAS (comp.) (trad. Ana CASAS). (2012) *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 85-122). Madrid: Arco/Libros.
- CORTIJO TALAVERA, Adela. (2010). Autobiographie et autofiction illustrées dans les bandes dessinées : Marjane Satrapi, Johanna Schipper et Dominique Goblet. En SANTOS, Ana Clara (Org.). (2010) *Descontinuidades e confluências de olhares nos estudos francófonos* (pp. 283-294), Vol. 1. Portugal: Universidade do Algarve.
- DAVID B. (2001-2007). *Epiléptico. La ascensión del Gran Mal* (trad. Lorenzo DÍAZ). Madrid: Ediciones Sinsentido. 6 volúmenes.
- FRIEDMAN, Norman. (1955). Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. En STEVICK, Ph. (ed.). (1955) *The Theory of the Novel. Form and Meaning in Fiction* (pp. 1160-1184). University of Georgia Press.
- GENETTE, Gérard. (1972). *Figures III*. París: Éditions du Seuil.
- LEJEUNE, Philippe. (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Éditions du Seuil.
- LEFEVRE, Pascal. (2000). Narration in comics. *Image & Narrative*, 1. <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/pascalfevre.htm> (6 abr 2017).
- LINTVELT, Jaap. (1981). *Essay de typologie narrative: Le "point de vue"*. París: Librairie José Corti.
- MCCLOUD, Scott. (1993). *Understanding Comics. The Invisible Art*. Nueva York: HarperCollins.
- MILLER, Ann. (2007). *Reading Bande Dessinée*. Bristol. Chicago: Intellect.
- POZUELO YVANCOS, José María. (2006). *De la autobiografía*. Barcelona: Crítica.

PRATT, Murray. (2007). Dramatizing the Self and the Brother: Auto/biography in David B's *L'Ascension du haut mal*. *Australian Journal Of French Studies*, 44 (2), 132-152.

SATRAPI, Marjane. (2014). *Persépolis* (trad. Alberto AGUT). Barcelona: Norma Editorial

SCHMITT, Arnaud. (2007). La perspective de l'autonarration. *Poétique* 2007/1, 149, 15-29.

SPIEGELMAN, Art. (2008). *Maus* (trad. Cruz RODRIGUEZ JUIZ). Barcelona: Círculo de Lectores.