



Universidad de Chile

Facultad de Artes

Departamento de Teoría de las Artes

---

***FUN HOME* COMO UN ARCHIVO DE SENTIMIENTOS:  
VIVENCIAS Y EMOCIONES *QUEER* DEPOSITADAS EN NOVELA GRÁFICA**

Tesis para optar al grado académico de Licenciatura en Artes con mención en Teoría  
e Historia del Arte

NINOSKA ANDREA OPAZO VALDEBENITO

Profesora guía: Paula Arrieta Gutiérrez

---

Santiago de Chile, 2022

## RESUMEN

La novela gráfica es un medio joven con no más de 50 o 60 años de historia, y se le considera una evolución más adulta, densa e intelectual del cómic de antaño. Dentro del género las mujeres y disidencias han abierto un amplio espacio con sus historias autobiográficas, incluida Alison Bechdel con su aclamada obra *Fun Home*, en la cual toca el tema de la muerte de su padre junto a la homosexualidad, tanto de él como de ella. En el presente proyecto se pretende analizar esta obra desde lo que Ann Cvetkovich define como un archivo de sentimientos, con el fin de extraer todos los significados y emociones que la obra contiene como narración *queer*, estableciendo una conexión con problemas sociales de interés público.

Palabras clave: novela gráfica, archivo, trauma, políticas culturales, género, queer.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	4
<b>Capítulo 1 - Por qué leer a <i>Fun Home</i> como un archivo de sentimientos</b> ...	8
1.1 Lo personal es político.....	8
1.2 Cuatro características en los archivos de Cvetkovich.....	11
<b>Capítulo 2 - Materiales que componen a <i>Fun Home</i> como archivo</b> .....	18
2.1 Las memorias.....	18
2.2 Los actos corporales.....	22
2.3 Diarios, cartas y fotografías.....	25
<b>Capítulo 3 - Muestras de trauma insidioso en <i>Fun Home</i></b> .....	32
3.1 Perversiones sexuales.....	32
3.2 Generaciones y locaciones.....	37
3.3 Roles de género.....	42
<b>CONCLUSIÓN</b> .....	47
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	50
<b>ANEXOS</b> .....	51

## INTRODUCCIÓN

Durante la posguerra en Estados Unidos, tanto los cómics como el *rock & roll* fueron acusados de ser directos responsables del alza en la delincuencia juvenil, dentro de lo que era un claro choque cultural entre las generaciones anteriores y las nuevas modas juveniles. En 1954 ocurrió el punto más álgido de la oposición hacia el cómic, cuando por mezcla de presión social y como estrategia editorial para salvaguardar el rubro en otoño de ese año se creó el *Comics Code*. Algunas de las normas del código eran que el bien siempre debía triunfar sobre el mal y estaba prohibido mostrar faltas de respeto a figuras de autoridad como policías o jueces. También se prohibieron imágenes excesivamente violentas y las palabras “horror” y “terror” en las portadas. Por otra parte, las historias de romance debían proteger la institución del matrimonio, es decir, no podían mostrarse relaciones ilícitas y mucho menos relaciones homosexuales, las cuales hasta ese año aún eran ilegales.

El *cómic underground* —la “x” justamente para diferenciarse del cómic estandarizado— fue un movimiento de vanguardia que se caracterizó por la autopublicación subversiva de todo tipo de temas vetados por el código y fue crucial para la formación de la novela gráfica actual. Algunos de los cambios más importantes fue que surgió por primera vez el concepto de autor, en contraposición a los equipos de trabajo de las grandes editoriales, lo que abrió todo un campo para la experimentación artística lejos de las exigencias de la industria cultural. Por otra parte, cada obra comenzó a ser presentada en un tomo único a manera de historia autoconclusiva, a diferencia del clásico cómic publicado en varios tomos serializados, ya que realizar un cómic requiere demasiado esfuerzo para un sólo autor.

Pero uno de los cambios más significativos que introdujeron los historietistas *underground* es que por primera vez se comenzó a desarrollar el relato autobiográfico, el principal género abordado por la novela gráfica contemporánea. Los temas tocados en estos *cómic* eran por lo general el sexo y las drogas, y las historias estaban dominadas por una visión masculina a veces directamente misógina, existiendo una clara falta de conciencia de género dentro de ellos.

El crecimiento del movimiento del comix underground estuvo conectado con el feminismo de segunda ola, el cual permitió que brotara un cuerpo de trabajo explícitamente político: si las activistas se quejaban de la misoginia de la nueva izquierda, esto se vió reflejado en los cómics underground, incitando a las dibujantes femeninas a establecer un espacio específicamente para el trabajo de mujeres.<sup>1</sup>

Pero las mujeres abrieron camino a su voz dentro de este panorama con primeras publicaciones como la de Aline Kominsky-Crumb en 1972, *Goldie: A Neurotic Woman*<sup>2</sup> y la antología *Wimmen's Comix* que duró desde 1972 a 1992, organizado por un colectivo el cual incluía a Trina Robbins. En éste tipo de trabajo muchas veces las autoras mostraban su vida íntima, sus inseguridades personales, su vida sexo-afectiva y en general tocaban temas que no eran abarcados por autores masculinos, como la menstruación, el abuso sexual, el aborto y cualquier tema relacionado con las políticas feministas.

En el primer número de *Wimmen's Comix*, Trina Robbins presentó *Sandy Comes Out* (Sandy sale del clóset), la cual es la primera tira estadounidense en la que aparecía la historia de una lesbiana saliendo a la luz respecto a su homosexualidad, un tópico que se haría recurrente dentro de los cómics de gays y lesbianas.<sup>3</sup> Por otra parte, en 1980 se publica el primer tomo de *Gay Comix*, una serie de comix que aparecería hasta 1998 y cuyo eslogan fue ¡*Lesbianas y hombres gay puestos en papel!*<sup>4</sup>, siendo en 1981 que Bechdel se topa con el primer tomo en una librería de Nueva York, marcando de manera decisiva el inicio su carrera como caricaturista.

(...) después de declararme lesbiana, descubrí cosas como el Gay Comix de Howard Cruise. Ese fue un momento crucial porque descubrí a todos estos dibujantes gays y lesbianas que estaban escribiendo sobre sus propias

---

<sup>1</sup>Traducción personal. "The growth of the underground comix movement was connected to second-wave feminism, which enabled a body of work that was explicitly political to sprout: if female activists complained of the misogyny of the New Left, this was mirrored in underground comics, prompting women cartoonist to establish a space specifically for women's work." Hillary Chute, *Graphic women. Life narrative and contemporary comics*. New York: Columbia University Press, 2010, p.20

<sup>2</sup> En español, *Goldie: una mujer neurótica*

<sup>3</sup> Dentro de éste tópico Bechdel dibujó su propia tira en 1993 titulada *Coming out story* en la cual narra como a los 19 años se dió cuenta de que era lesbiana.

<sup>4</sup> *Lesbians and Gay Men Put In On Paper!*

experiencias. Me di cuenta de que también podía hacer eso, y fue entonces cuando comencé mi tira.<sup>5</sup>

Alison Bechdel nació el 10 de Septiembre de 1960 en Lock Haven, Pensilvania, y creció cerca de Beech Creek junto a sus dos hermanos menores, su padre Bruce Bechdel, y su madre Helen Augusta Fontana. En 1979 ingresa al Oberlin College, momento en el cual sale a la luz como lesbiana a los 19 años. En 1980, poco tiempo después de que Alison revelara su homosexualidad, muere Bruce Bechdel atropellado por un camión.

En 1983 publica la primera tira de *Dykes to Watch Out For*<sup>6</sup> (DTWOF) en WomaNews, una revista radical feminista, para luego publicarse regularmente en múltiples fuentes de prensa homosexual dentro de Estados Unidos. En 1986 se publica la primera compilación titulada simplemente *Dykes to Watch Out For*. Hacia 1990 y gracias al éxito de DTWOF, que para entonces iba en su tercera publicación compilatoria, Alison logra la independencia económica como artista y puede renunciar a sus otros trabajos para dedicarse a tiempo completo a ser dibujante. En 1998 DTWOF ya tiene 8 libros compilatorios y Bechdel comienza a escribir *Fun Home*.

Tras 7 años de trabajo, Alison Bechdel publica en 2006 su primera novela gráfica *Fun Home: A Family Tragicomic*, obra que el Time magazine nombra “el libro del año”. El 2013 *Fun Home* es adaptada a un musical por Lisa Kron y Jeanine Tesori, y en 2015 este musical gana el premio Tony al mejor musical. La novela gráfica trata el tema del fallecimiento de su padre, que para Alison parece ser más un suicidio, ya que este también era homosexual y Alison se plantea si su confesión y el inminente divorcio con Helen pudieron haber empujado a su padre a una crisis.

---

<sup>5</sup> Traducción personal. “(...) after I came out as a lesbian, I discovered things like Howard Cruise’s Gay Comix. That was a pivotal moment because I discovered all these gay and lesbians cartoonists who were writing about their own experiences. It made me realize I could do that too, and that’s when I started my strip.” Wesley Joost, *Sing Lesbian Cat, Fly Lesbian Seagull: Interview with Alison Bechdel*, 2000. Reimpreso en la compilación editada por Rachel R. Martin, *Alison Bechdel: Conversations*. University Press of Mississippi, 2018. p. 43.

<sup>6</sup> En español, Unas lesbianas de cuidado.

Luego de *Fun Home* escribe su segunda novela gráfica, esta vez centrada en la relación con su madre desde un punto de vista más psicoanalítico. La obra se titula *Are you my mother?*<sup>7</sup> y fue publicada en 2012, posteriormente en 2013 la madre de Alison falleció de cáncer. El 2021 publica su última novela gráfica hasta el momento, *The secret to Superhuman Strength*<sup>8</sup>, en el cual a través de actividades físicas Alison indaga en torno a su propia mortalidad al darse cuenta de que ya tiene 60 años.

Por su carácter autobiográfico y feminista se puede situar a Bechdel junto a otras autoras de novela gráfica como Marjane Satrapi y su aclamada obra *Persépolis*, donde narra su vida como mujer iraní, mostrando los percances de la revolución islámica durante su niñez y luego su vida como adulta en Europa. Por otra parte, en Chile se pueden encontrar las novelas gráficas de Maliki 4 ojos, los cuales a modo de diario íntimo sirven como confesionarios de sus inseguridades femeninas, se encuentran relatos de su vida sexoafectiva y también comentarios del espectro político. Estos trabajos y muchos otros dan cuenta de la importancia del medio como espacio de expresión y exploración de la identidad, el trauma, la sexualidad, lo político y la familia para las mujeres, dando forma a historias que tienden a quedar invisibilizadas por un sistema patriarcal occidentalista, heteronormado y colonizante.

Como lectura recomendada para indagar más profundamente en autoras de novela gráfica se encuentra *Graphic Women, life narrative & contemporary comics* de Hillary Chute en el cual se analizan cinco obras fundamentales, entre ellas *Fun Home*, para comprender la mirada contemporánea que aportan cinco mujeres con sus vidas no normativas a este nuevo género literario.

---

<sup>7</sup> En español, ¿Eres tú mi madre?.

<sup>8</sup> En español, El secreto de la fuerza sobrehumana.

## 1. POR QUÉ LEER A *FUN HOME* COMO UN ARCHIVO DE SENTIMIENTOS

### 1.1 Lo personal es político

Al decidir el enfoque que tendría este proyecto resultó crucial revisar la compilación de entrevistas editada por Rachel R. Martin, *Alison Bechdel: Conversations* (2018), ya que en ellas Bechdel aclara la posición política que mantiene respecto a su trabajo. Bechdel se considera a sí misma una dibujante lesbiana feminista, que apoya las políticas de izquierda, aunque ha dicho que no se considera activista. En una entrevista de 2006 aludió al ensayo *Lo personal es político* escrito por Carol Hanisch (1970), frase a la que también ha referido en otras ocasiones:

Ese es mi segundo nombre “Lo Personal es Político. Lo Político es Personal”. Realmente no me convertí en una persona politizada hasta que me di cuenta de que era lesbiana. Yo solo era una niña blanca inconsciente de clase media que no entendía las estructuras de poder ni la opresión ni nada.<sup>9</sup>

*Lo personal es político* se convirtió en un lema dentro del feminismo de segunda ola, y surge del relato personal de Hanisch que comienza hablando contra el concepto de “grupos de terapia” que se tenía en la época respecto a los grupos de mujeres politizadas que se reunían para reflexionar entorno a la opresión femenina. Esta forma de patologización refleja que los problemas y demandas de las mujeres se consideraban pertenecientes al ámbito de lo privado, y que no era necesario ni prudente llevar esos temas al debate público, especialmente aquellos referentes al cuerpo y la sexualidad. Desde aquí, explica Hanisch, surge la línea teórica a favor de la mujer, que se apoyó en el materialismo histórico para explicar el modo en que las condiciones de vida de las mujeres se encuentran profundamente condicionadas por las instituciones patriarcales.

---

<sup>9</sup> Traducción personal. “That 's my middle name “Personal is Political. Political is Personal”. I didn't really become a political person until I realized I was a lesbian. I was just this oblivious, middle-class white kid who didn't understand the structures of power or oppression or anything.” Eva Sollberger, *Stuck in Vermont—Alison Bechdel*. Seven Days Magazine, 2008. Reimpreso en *Conversations*, *op.cit.*, p. 46.



A partir de esta consciencia política feminista respecto a cómo los problemas estructurales influyen en la vida privada de los sujetos, es que Alison Bechdel realiza su trabajo dirigido no sólo a lesbianas, si no también queriendo llegar a ese tipo de público que, como se describe a si misma cuando niña, no suele realizar el ejercicio crítico de cuestionar las estructuras de poder. Alison aspira a despertar conciencia crítica en sus lectores a través de lo que llama “hacer un salto identitario”, o más comúnmente conocido como “ponerse en la piel del otro”.

Que así como todas esas personas, todas las mujeres, los negros y judíos, todos hacen esta especie de salto identitario al leer y comprender Garfield (...) no es mucho pedir que hombres blancos, cristianos, convencionales, hagan ese mismo salto (...) Personas que pueden llevar una vida segura y sin amenazas y que no tienen que pensar en la diversidad si no quieren, creo que sería genial verlos hacer eso.<sup>10</sup>

Con esta afirmación se puede decir que el trabajo de Bechdel se opone al asimilacionismo cultural por parte de la comunidad LGBTQ+, ya que ella pretende que sean quienes viven dentro de la normatividad quienes salgan de esos moldes por un momento y se intenten poner en la piel de, por ejemplo, una mujer lesbiana, comprendiendo sus inquietudes, formas de relacionarse y su vida cotidiana. No que sea la cultura lésbica y *queer* la que deba amoldarse a las formas hegemónicas, como ocurre con ciertos sectores más conservadores de la comunidad que terminan absorbiendo y asimilando las formas heterosexuales en una especie de homonormatividad.

Gracias a esta postura más radical de Bechdel al resistirse a la estandarización de la cultura LGBTQ+, es posible encontrar relatos como *Fun Home*, una autobiografía presentada desde la vulnerabilidad que gira en torno al trauma, pero que no es simplemente el trauma por la muerte de su padre Bruce, si no también el trasfondo que gira al rededor de la homosexualidad de ambos. De esta forma, como se ha

---

<sup>10</sup> Traducción personal. “That just as all those people, all the women and black people and Jews all make this kind of leap of identity to read and understand Garfield (...) it’s not asking a lot to expect white, Christian, mainstream men to also make that kind of leap (...) People who can lead a pretty safe and unthreatened life and don’t have to think about diversity if they don’t want to, I think it’d be great to see them doing that.” Chris Dodge, Interview with Alison Bechdel: Writer and Lesbian Cartoonist, 1990. Reimpreso en *Conversations*, op.cit.,p.4.

mencionado, *Fun Home* lejos de presentar una mirada mercantilizada y homonormativa de las vidas disidentes, desde el relato personal da cuenta de los problemas estructurales en su mayoría invisibilizados a los que estos modos de vida se enfrentan.

“Las mujeres tienen problemas, ¡no están enfermas! Lo que necesitamos es que cambien las condiciones objetivas, no ajustarnos a ellas y la terapia se está acomodando como alternativa al malestar personal.”<sup>11</sup> Esta afirmación de Hanisch en *Lo personal es político* respecto a que las mujeres no están enfermas, necesitan cambios sociales, se ve actualizada por Ann Cvetkovich y su advertencia de no convertir en enfermedad aquello que concretamente son problemas sociales. En su libro *Un archivo de sentimientos* (2003) toma diferentes elementos de la teoría feminista, el marxismo, la teoría crítica de la raza y la teoría *queer*, para generar su propia propuesta respecto a como leer el trauma y su implicación dentro de las políticas culturales.

Cvetkovich insta la categoría del trauma como una experiencia afectiva que puede servir como fuente de conocimiento para crear nuevas prácticas culturales, oponiéndose al discurso médico que patologiza el trauma dentro del diagnóstico de Trastorno de Estrés Postraumático (TEP) y que por tanto confina al trauma a existir meramente como una experiencia privada, negándose a analizar los problemas estructurales mayores. “Como nombre para las experiencias de una violencia política socialmente situada, el trauma forja las conexiones manifiestas entre la política y la emoción.”<sup>12</sup>

A partir de esta relación entre afectividades y políticas públicas Cvetkovich se interesa por los espacios lesbianos, ya que su enfoque está puesto en lo que ella llama “trauma insidioso” o lo que serían formas de trauma más cotidianos y por tanto más difíciles de localizar —como es el caso del trauma sexual— a diferencia de las grandes catástrofes como el ejemplo que da del Holocausto, un espacio más

---

<sup>11</sup> Carol Hanisch, *Lo personal es político*, primera publicación en 1970. Traducido con permiso de la autora por Insu Jeka, 2016. Recuperado de [http://autonomiafeminista.cl/wp-content/uploads/2016/07/lo-personal-es-pol%C3%ADtico\\_lucidas.pdf](http://autonomiafeminista.cl/wp-content/uploads/2016/07/lo-personal-es-pol%C3%ADtico_lucidas.pdf) (último acceso 05/11/2022)

<sup>12</sup> Ann Cvetkovich, *Un Archivo de sentimientos*. Barcelona: Ediciones Bellaterra S.L., 2018, p.17.

evidente de trauma. Además, dentro de los espacios lesbianos afirma Cvetkovich, emergen nuevas formas creativas de pensar y reaccionar ante el trauma, siendo una de las mayores muestras de transformación en las políticas públicas la que se ha dado las últimas décadas en Estados Unidos en respuesta al activismo *queer* antisida.

Es debido a este enfoque particular sobre el trauma cotidiano y el interés específico por los espacios lesbianos, que parecía pertinente analizar a *Fun Home* como un archivo *queer* desde la mirada teórica de Cvetkovich, y durante el proceso de investigación se encontró que ella ya había publicado un artículo titulado *Drawing the Archive in Alison Bechdel's Fun Home* (2008) para la revista *Women 's Studies Quarterly*, reafirmando así el enfoque de este proyecto. Ante el cuestionamiento que encabeza el título del capítulo 1, por qué leer a *Fun Home* como un archivo de sentimientos, se puede decir de entrada que esta novela gráfica contiene una profunda emocionalidad *queer* respecto al trauma, es decir, se presenta una variedad de situaciones, identidades y sentimientos que escapan a lo socialmente normado, entregando nuevas miradas sobre cómo enfrentar situaciones traumáticas desde elementos de la cultura *queer* que van más allá de la terapia tradicional.

Por otra parte, *Fun Home* adquiere relevancia como un relato que transparenta aquellas formas de trauma insidioso que dan cuenta de algunos problemas sociales mayores dentro de los cuales los personajes se desenvuelven. Alison se pregunta constantemente qué habría pasado si Bruce hubiera podido mostrar abiertamente su homosexualidad, o si hubiera vivido en una ciudad más grande donde existiera mayor cultura y comunidad LGBTIQ+. Estos son los dos principales puntos de relevancia para Cvetkovich al analizar un archivo de sentimientos, los cuales serán desarrollados con mayor extensión en el apartado siguiente junto a otros dos más.

## **1.2 Cuatro características en los archivos de Cvetkovich**

En este apartado el objetivo es analizar los cuatro puntos relevantes que comparten los archivos escogidos por Cvetkovich y *Fun Home*, para comprender en mayor profundidad la propuesta de leer a la novela gráfica como un archivo de

sentimientos. El primer punto son las respuestas inesperadas que surgen alrededor del trauma, el segundo son las formas de trauma insidioso, el tercero las nuevas formas de hacer archivo que aparecen a partir del trauma y el cuarto es el relato de testigos o familiares a quienes el trauma afecta de manera insidiosa.

Respecto al primer punto, Cvetkovich afirma que socialmente se espera cierto tipo de reacciones alrededor de una experiencia traumática, y se tiende a silenciar e invisibilizar aquellas emociones que no se consideran pertinentes, como pueden ser la risa o la insensibilidad. Pero para poder provocar un impacto real en las políticas culturales es necesario abrazar públicamente toda la amalgama de emociones que surge a partir del trauma, y por ende Cvetkovich se interesa en aquellas formas de responder a él que escapan de las pautas preestablecidas y que son creativas e inesperadas. Es por ello que destaca la performance *2.5 Minute Ride* de Lisa Kron<sup>13</sup> que gira entorno a la experiencia de visitar Auschwitz con su padre, un sobreviviente del Holocausto. Resulta que este relato no es lineal, y como si se tratase de una montaña rusa, Kron da varios giros inesperados en la historia, especialmente a través del humor, relatando momentos de la vida cotidiana de su padre posterior al Holocausto en las que por ejemplo sigue siendo un hombre corriente que va al supermercado.

Cvetkovich destaca cómo la experiencia del trauma histórico y nacional del holocausto ya se encuentra moldeado dentro de una hiperrepresentación que convierten a Auschwitz en algo más cercano a un parque de atracciones, donde el público va tan predispuesto culturalmente, que el relato del horror termina siendo una experiencia de entretenimiento. Por ello se interesa en la capacidad performática de Kron de movilizar al espectador a través de distintas emociones que se enlazan de maneras inesperadas a través de las tradiciones y formas judías de humor, y que a la vez evitan tanto el discurso del horror como el sentimentalismo.

En este sentido, Bechdel documenta en *Fun Home* las distintas emociones que surgen alrededor de la figura de su padre que van desde la decepción, pasando por la rabia, la compasión e incluso momentos de alegría y cariño. Especialmente

---

<sup>13</sup> Directora también de la obra musical de *Fun Home*.

respecto a la muerte de éste la obra de Alison abre espacios nuevos para sentir otros tipos de emociones que van más allá de la conocida y esperable pauta de la tristeza.

Por ejemplo, hacia el final del capítulo 2 titulado *La muerte feliz*, se muestra a Alison llegando a casa de sus padres luego de enterarse del fallecimiento, y ella y su hermano John no pueden evitar saludarse con grandes sonrisas, casi riendo. “Se podría decir que la muerte es intrínsecamente absurda, y que esa risa tonta no tiene por qué ser una respuesta inadecuada.”<sup>14</sup> Un poco más adelante, en la escena del funeral Alison cuenta que ni ella ni sus hermanos sabían muy bien qué sentir y simplemente se pararon junto al cuerpo de Bruce el tiempo que creían apropiado con los ojos completamente secos. A continuación declara que la única emoción que le invadía en ese momento era irritación, emoción que continúa manteniendo incluso con el paso de los años cuando visita la tumba de su padre.

Tan sólo en este pequeño fragmento de novela se exhiben una amplia gama de emociones y situaciones contrastantes, que presentan un relato poco convencional de los sentimientos que surgen ante la muerte de un padre. En general lo que siente Alison por Bruce es complejo, no puede reducirse solo a la sensación de abandono y frialdad por parte de éste, ni tampoco a la especie de identificación y empatía que siente Alison hacia su homosexualidad reprimida. Asimismo no es fácilmente definible lo que ella siente ante la muerte de este, y toda la obra forma este enorme archivo de sentimientos *queer* en donde se indaga en aquellos sentimientos dispares, dispersos y diversos por parte de Alison hacia Bruce.

Como segundo punto se encuentra el concepto de “trauma insidioso” introducido en el subcapítulo anterior, el cual para Cvetkovich refiere a aquellas formas de trauma cotidiano que no se ajustan a la definición generalizada del trauma como una experiencia límite que supera la comprensión del sujeto, si no que más bien obedece a problemas de tipo estructural y por su cotidianidad termina siendo invisibilizado. Un ejemplo relevante para la presente investigación es el planteamiento de cómo la normatividad del género puede provocar un malestar

---

<sup>14</sup> Alison Bechdel, *Fun Home: Una familia tragicómica*. Barcelona: Random House Mondadori S.A., 2008, p.47.

silencioso y persistente, que pasa desapercibido debido a la naturalización del género, un debate ampliamente desarrollado en el texto fundacional de Judith Butler *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*<sup>15</sup>, publicado en 1990.

En *Fun Home* existen varios momentos donde tanto Bruce como Alison chocan con las construcciones tradicionales de género, siendo el primero demasiado delicado o *Nelly* (mariquita) como describe Alison, y la misma Alison auto-identificándose como una *Butch* (marimacha). Estas circunstancias los llevaban a ambos a enfrentarse continuamente, en especial porque Bruce no comprende ni acepta los gustos masculinos de Alison y desde niña le obliga a vestir de manera femenina. Otras dos formas en que se presenta el trauma insidioso y que se desarrollarán en el capítulo 3, son primero el planteamiento principal de Cvetkovich en su artículo sobre *Fun Home* que gira en torno a la atracción de Bruce por los adolescentes. Para ella, una sexualidad como la de Bruce que "(...) está construída como inmoral o criminal o perversa"<sup>16</sup> revela una forma de trauma insidioso en el cual la vergüenza toma un lugar principal. El otro aspecto que se abordará es el cómo las diferencias generacionales y geográficas pueden influenciar en casos como el de Bruce, que perteneció a una generación más conservadora y vivió casi toda su vida en Beech Creek, una locación rural, lo cual la Alison sospecha podría haber sido un gran componente dentro de su aparente suicidio.

El tercer punto se relaciona con la aseveración de Cvetkovich de que debido a la naturaleza efímera del trauma, este desafía las formas tradicionales de archivo, y es por ello que surgen nuevos tipos de documentación como es el relato autobiográfico en el caso de Bechdel.

Dado que el trauma puede ser inenarrable e irrepresentable, está marcado por el olvido y la disociación, a menudo parece que no deja registro alguno. El trauma cuestiona y fuerza las formas convencionales de documentación, representación y conmemoración, dando lugar a nuevos géneros de

---

<sup>15</sup> Título original: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*.

<sup>16</sup>Traducción personal. "(...) is constructed as immoral or criminal or perverse." Ann Cvetkovich, *Drawing the Archive in Alison Bechdel 's Fun Home*. *WSQ: Women 's Studies Quarterly*, Volumen 36, pp. 111-128 (Artículo), 2008, p.114.

expresión, tales como el testimonio, y nuevos tipos de monumentos, rituales y representaciones que pueden convertirse en testigos colectivos y públicos<sup>17</sup>.

En el caso de *Fun Home* hay que tener presente que la memoria no es infalible y tiende tanto a interpretar como a llenar vacíos. Por ejemplo, Alison afirma varias veces a lo largo de la novela que no está segura de que Bruce realmente se haya suicidado, pero para Cvetkovich en el caso de la autobiografía el valor reside no en la precisión de los datos, sino en las emociones y reacciones que surgen alrededor de los hechos. Esto se ve en su análisis del libro *This is About Incest* de Margaret Randall, en el cual se hace un ejercicio de reconstrucción de la memoria a partir de textos y collages cuyo tema es la relación entre la fobia a los hongos de la autora y el incesto que sufrió de pequeña por parte de su abuelo "(...) los recuerdos recuperados para curar el trauma no son solo recuerdos de lo que sucedió, en un sentido simple, porque «lo que pasó» incluye las respuestas mentales, físicas y emocionales (...)”<sup>18</sup>

Otra manera en que Alison reconstruye sus memorias para archivarlas es a través del acto performático de fotografiarse a sí misma para dibujar las poses de cada personaje, reviviendo a Bruce y el pasado a través de su propio cuerpo, lo que también podría considerarse un acto que desafía las categorías tradicionales de reconstrucción de archivo, y que será más ampliamente desarrollado en segundo capítulo.

Una observación más que añadir a este punto es la comparación que realiza Cvetkovich entre las dificultades y desafíos que supone crear un archivo en torno al trauma, y las especiales dificultades que han sufrido las disidencias para conservar sus propias historias. Ella destaca que gracias al arduo trabajo de activistas se han podido crear bases de archivo gay y *queer*, donde se rescata todo aquello que por no pertenecer a la cultura heteronormada termina siendo olvidado o destruido.

Creadas en torno a la sexualidad y la intimidad, y por lo tanto, a formas de privacidad e invisibilidad que son a la vez elegidas y forzadas, las culturas

---

<sup>17</sup> Cvetkovich, 2018, op. cit., pp.22-23.

<sup>18</sup> Ibid., p.144.

gais y lesbianas suelen dejar huellas efímeras e inusuales. En ausencia de documentación institucionalizada, o como oposición a las historias oficiales, la memoria se convierte en un valioso recurso histórico, y colecciones de objetos efímeros y personales permanecen junto a los documentos de la cultura dominante con el fin de ofrecer modos alternativos de conocimiento.<sup>19</sup>

Es por ello que la historia de Alison adquiere tanto valor, no sólo como un relato que gira en torno al trauma, si no como archivo *queer*, como una memoria lésbica que debido a su éxito comercial logra incorporarse en la cultura *mainstream* y otorgar así mayor visibilidad a las formas de vida disidentes, convirtiéndolo el acto de archivar sus memorias, de creer que su vida también es valiosa y merece registro, en un acto de resistencia cultural.

El último y cuarto punto es el interés de Cvetkovich por los testigos cercanos o los descendientes de aquellos que sobreviven al trauma, relacionándose con conceptos como la "posmemoria" propuesta por Marianne Hirsch en textos como *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (1997), en donde se trata el tema de la memoria como una performance corporal manifiesta en la repetición gestos y acciones inconscientes que se van heredando dentro de la familia, estudiando específicamente lo que sucede con los descendientes posteriores al Holocausto, pareciendo ser que el flujo de afectos traumáticos se continúan heredando y son reflejados en actos corporales que se suelen traslucir en las fotografías familiares.

En este sentido, en su ensayo respecto a *Fun Home*, Cvetkovich afirma que la novela gráfica suscita su interés en parte porque Alison se convierte en una "testigo" de la vida secreta de su padre, y que, al intentar documentar, la tarea se dificulta ya que no es común que un padre hable de su vida sexual con los hijos, y mucho menos del tipo de vida sexual que llevaba Bruce. Por ello el ejercicio de visitar el pasado en busca de pistas es similar al que hace Margaret Randall en su libro, en el cual a la luz de imágenes nuevas resignifica las memorias traumáticas con su abuelo, para lo que Cvetkovich utiliza el término psicoanalítico *Nachträglichkeit*, que

---

<sup>19</sup> Ibid., pp 23-24.



refiere a volver a interpretar una experiencia en función de información y experiencias nuevas.

Bechdel explora la historia de la muerte de su padre con el deseo de comprender su propia historia y la génesis de su identidad sexual y de género, buscando ser una testigo comprensiva que pueda poner a disposición la rica y contradictoria historia de él para convertirlo en algo más que un pedófilo, suicida u homosexual trágico. Su testimonio es complejo, como una versión del *Nachträglichkeit*, en el que ella retrocede al pasado y lo revisita en busca de señales queers que no haya visto en ese momento.<sup>20</sup>

A partir de ésta reflexión de Cvetkovich se puede cerrar este apartado con la idea de que una de los ejercicios que hace Bechdel como testigo es reconstruir estos recuerdos desde una mirada crítica que va más allá de la emotividad, involucrando nuevas reflexiones sobre la manera de comportarse de su padre y las estructuras sociales en que se desarrolló como persona homosexual. Al rescatar y archivar sus propias memorias lo que en realidad Alison intenta recuperar son todos aquellos fragmentos de Bruce que en su conjunto podrían brindarle una imagen más coherente de quién verdaderamente fue, también como parte del proceso de duelo que adquiere una especial dificultad al existir tantos vacíos en torno a esta figura paterna.

---

<sup>20</sup>Traducción personal. "Bechdel explores the story of her father's death out of a desire to understand her own history and the genesis of her gender and sexual identity, seeking to be sympathetic witness who can make available the rich and contradictory story of his life so that he is something more than a pedophile, suicide, or tragic homosexual. Her witnessing is complex, like a version of *Nachträglichkeit*, in that she goes back to the past and revisits it for the signs of queerness that she didn't quite see at the time." Cvetkovich, 2008, op. cit., pp.113-114.

## 2. MATERIALES QUE COMPONEN A *FUN HOME* COMO ARCHIVO

En el presente capítulo se propone que para entender a *Fun Home* como un archivo *queer* de sentimientos es necesario analizar los materiales que lo componen y la manera en que son integrados a la historia. Para Hillary Chute, en su capítulo de *Graphic Women* dedicado a *Fun Home*<sup>21</sup>, la acción repetitiva de observar, organizar y reconstruir los archivos por parte de Bechdel es similar a la forma en que actúa el trauma, definido como un algo que retorna constantemente.

*Fun Home* representa la repetición en todos los niveles: en su preocupación por las imágenes individuales; en su presunción narrativa de contar y mostrar una historia privada a través de “grandes libros”; en su recreación de archivos en papel; en el proceso creativo de la autora, en el cual rehábilita físicamente escenas del pasado para dibujarlas; y en su estructura narrativa general.<sup>22</sup>

### 2.1 La memoria

Al ser *Fun Home* una autobiografía una de las labores esenciales es el rescate de la memoria. Esto Bechdel lo consigue a través de materiales como diarios personales y archivos que ella misma almacenó. Cuando Hillary Chute le pregunta en una entrevista de 2006 si ella ha guardado todos sus diarios y cartas Alison responde “Sí. Y tengo todos mis dibujos. Incluso cuando era niña los guardaba. Mi mamá no los salvó; lo hice yo misma. Siempre he tenido este impulso de archivar.”<sup>23</sup> Alrededor de dos años después de haber comenzado el proyecto, su madre le entrega una caja con cartas que Bruce le había escrito antes de casarse, material que es replicado dentro de la novela gráfica, y además dice Bechdel, cada vez que volvía a casa de sus padres encontraba más fotografías y materiales.

---

<sup>21</sup> Titulado *Animating an Archive, repetition and regeneration in Alison Bechdel's Fun Home*.

<sup>22</sup> Traducción personal. “The idea of replication (...) haunts *Fun Home*. *Fun Home* enacts repetition at every level: in its preoccupation with individual images; in its narrative conceit of telling and showing a private story through “great books”; in its re-creating of paper archives; in the author’s creative process, in which she physically reinhabits scenes of the past in order to draw them; and its overall narrative structure.” Chute, op.cit., p.183.

<sup>23</sup> Traducción personal. “Yes. And I have all my drawings. Even as a child I saved those. My mom didn’t save them; I did it myself. I’ve always had this archiving impulse.” Hillary Chute, *An Interview with Alison Bechdel*. *MFS Modern Fiction Studies*, Volumen 52, 2006, pp.1004-1013 (Artículo), p.1007.

Así es como Alison realiza un amplio trabajo de investigación y recopilación que para ella se sintió, parafraseando, como un verdadero trabajo detectivesco, con el fin de reconstruir la imagen e historia de Bruce que como se ha dicho antes es una figura que deja muchos vacíos en la vida de Alison. A partir de la condición de Bruce como una figura ausente, “un personaje de ficción”<sup>24</sup> como describe ella misma en la novela gráfica, es que Isabel García Serrano desarrolla en su tesis la idea de que a través de la permanente intertextualidad establecida en *Fun Home* con obras literarias Alison llena estos espacios en blanco, e intenta crear una imagen coherente de su padre y dar una explicación a su muerte.

A lo largo de la obra se encuentran distintos momentos en que Bruce recomienda lecturas y discute de literatura con Alison, dándose a entender que los momentos en que hablaban de libros eran los más cercanos entre ellos, “Papá no congeniaba mucho con los niños pequeños, pero a medida que crecí comenzó a percibir mi potencial como compañera intelectual.”<sup>25</sup> Por ello Alison conoce los libros y autores favoritos de su padre y puede realizar asociaciones con el mundo literario para explicar su personalidad, la relación que existía entre ambos y también su aparente suicidio.

En el capítulo *La muerte feliz* se referencia a *El mito de sísifo* de Albert Camus, que en el ejemplar de su padre tenía subrayado un pasaje sobre el suicidio y lo absurdo. También menciona que una fotografía de Bruce le “recordaba a las de Camus hechas por Cartier-Bresson”<sup>26</sup>, ya que aparece fumando con un atuendo y postura similares a Camus. Por último, su padre sabía que el autor había muerto en un accidente de auto, y “Camus le había comentado a sus amigos en varias ocasiones que morir en un accidente de tráfico era *une mort imbécile*”<sup>27</sup> Ésta última expresión es utilizada nuevamente por Bechdel al final del capítulo para expresar el enojo que siente alrededor de la muerte de Bruce, “Deliberada, accidental, fue *une mort imbécile*, se mire como se mire.”<sup>28</sup> Otra conexión que establece con la literatura intentando ver en la muerte de Bruce un suicidio es en el capítulo 3 *Esa vieja*

---

<sup>24</sup>Bechdel,op.cit., p.84.

<sup>25</sup> Ibid., p.198

<sup>26</sup> Ibid.,p.47

<sup>27</sup> Ibid.,p.48

<sup>28</sup> Ibid.,p.54

*catástrofe*, con Scott Fitzgerald, que había muerto a la edad de 44 años, la misma edad a la que muere Bruce con algunos días de diferencia. Alison piensa que su muerte podría haber sido una especie de tributo macabro a una de las figuras más importantes de la literatura norteamericana del siglo XX.

Por otra parte, Bechdel también intenta dar forma a la relación que tuvo en vida con su padre, la cual como se ha descrito anteriormente estuvo marcada por la ausencia. Chute y García Serrano ven reflejada en las metáforas de Dédalo e Ícaro que aparecen al inicio y cierre de la novela gráfica la relación y dinámica existente entre ambos (fig.1). En el capítulo 1 titulado *Viejo padre, viejo artífice*, Bechdel escribe “En nuestra particular reconstrucción de esta relación mitológica, no era yo sino mi padre el que caía en picado desde el cielo”<sup>29</sup>, relacionando a Bruce con la imagen de Ícaro. Pero más adelante por su afición a restaurar la casa en que vivían y la gran habilidad con que lo hacía, lo equipara también con Dédalo en su habilidad artesanal. “Creó el laberinto del minotauro: un laberinto de pasadizos y habitaciones interminables...”<sup>30</sup> En este fragmento Alison se refiere a su hogar como el laberinto creado por Bruce en el cual a la vez Bruce es el minotauro, el monstruo que vive dentro y que se enfurece si alguien toca o rompe algo, llegando incluso a golpear a sus hijos.

De esta manera, a través de aquellas figuras mitológicas Bechdel construye un relato en el que Bruce era un hombre violento con su familia, al cual solo le importaban las apariencias, hecho que se ve reflejado en el cuidado que ponía a la casa y los muebles: “Crecí resentida por la forma en que mi padre trataba a sus muebles como hijos y a sus hijos como muebles”<sup>31</sup>. Él poseía gran habilidad en hacer lucir las cosas mejor de lo que realmente era y por esta fijación hacia las apariencias no muestra abiertamente su homosexualidad, prefiriendo lucir como el padre y la familia perfecta, generando con ello las causas de su propia muerte.

Otra gran alusión dentro de *Fun Home* es la que trabaja Chute dentro de su ensayo y que son las referencias a James Joyce. Éste era uno de los autores favoritos de

---

<sup>29</sup> Ibid., p.4

<sup>30</sup> Ibid., p.12

<sup>31</sup> Ibid., p.14

Bruce y cuando Alison tomó un curso completamente dedicado a *Ulises* en la universidad Bruce se puso eufórico, como en otros momentos en que habían discutido de literatura. “Pero estuvo bien disfrutar de su atención. Me di cuenta de que había añorado aquello, aunque fuera de forma muy indirecta.”<sup>32</sup> Tal vez por ello decidió referenciar a Joyce en el título del primer capítulo *Old father, old artificer* y el último *The antihero’s journey*, citando las obras *Portrait of the artist as a young man* y *Ulysses* respectivamente.

Para Chute este paralelismo con ambas obras no es casualidad, y es que en el momento en que Bechdel escribía el último capítulo, “(...)comenzó a darse cuenta de que *Fun Home* era acerca de ella convirtiéndose en artista”.<sup>33</sup> Aquello resulta similar a la historia de Stephen Dedalus, que a lo largo de los dos libros también expresa sus deseos de ser artista y luego se convierte en uno. Chute interpreta que Alison al convertirse en una verdadera artista y cumplir así los deseos frustrados de un padre que solo poseía algunas habilidades artísticas, es ella quien toma el lugar de Dédalo, “(...) ella sobrevive a él para crear el libro “laberíntico” que leemos.”<sup>34</sup> García Serrano hace una lectura similar y ambas autoras sitúan la escena final de la novela gráfica, en la cual al igual que en la primera escena Alison salta hacia los brazos de su padre, pero ésta vez convertida ella en Dédalo (fig.2).

Esta vez, sin embargo, la caída de Bechdel en los brazos de su padre representa metafóricamente su nacimiento como artista y su reconciliación con el hecho de su muerte. Todo esto se ha logrado a través de la tarea “dedaleana” de crear *Fun Home*, una reelaboración narrativa y gráfica de Bruce Bechdel y su vida y muerte.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Ibid.,p.204

<sup>33</sup>Traducción personal. “(...)started realizing *Fun Home* was about her becoming an artist”. Chute,2008,op.cit.,p.213.

<sup>34</sup>Traducción personal.“(...) she survives him to create the “labyrinthine” book we read”. Loc.Cit.

<sup>35</sup>Traducción personal. “This time, however, Bechdel’s fall into her father’s arms metaphorically represents her birth as an artist and her reconciliation with the fact of his demise. All of it has been accomplished through the ‘Daedalian’ task of creating *Fun Home*, a narrative and graphic re-working of Bruce Bechdel and his life and death”. Isabel García Serrano, *An Icarus/Daedalus Dynamic: The Construction of the Father and Autobiographical Truth in Alison Bechdel’s Fun Home*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2019, p.13.

Existen otros múltiples momentos en que Bechdel utiliza la intertextualidad para llenar los vacíos en su memoria e incluso cambiar la narrativa que ya poseía y dar un nuevo significado a su historia, como la interpretación de García Serrano de que al final de la obra Alison logra superar el duelo, porque convierte la historia de su pérdida en la historia de su transformación en artista. Este ejercicio de resignificación a través de la literatura es un ejemplo creativo de cómo se puede enfrentar el trauma y que no entra en las terapias convencionales, pero que parecieran funcionar a su autora. Por ello para Cvetkovich hace falta indagar más en este tipo de respuestas que vienen desde la cultura *queer* ya que podrían suponer un gran aporte en el avance de las investigaciones respecto al trauma.

## 2.2 Los actos corporales

*Fun Home* se encuentra también construida por los actos corporales que lleva a cabo Bechdel en el proceso creativo de la obra. Chute establece dos de ellos como los más relevantes: el primero es que Alison posa para cada cuadro y personaje que dibuja dentro de la novela gráfica, capturándose a sí misma a través de una cámara digital, y el segundo es que involucra a su cuerpo al llevar a cabo el proceso de re-dibujar cada archivo material en lugar de simplemente reproducirlo. Respecto a lo primero, Chute lo describe como el “archivo fantasma” de la obra, ya que corresponde a un inmenso archivo fotográfico del cual solo se han impreso un par de fotografías, permaneciendo el resto como archivos digitales privados.

Podría considerarse que la realización de este archivo fotográfico es una especie de performance, en el cual Alison a través de su propio cuerpo repite tanto los gestos corporales de su padre (fig.3 y 4) como reinterpreta algunas situaciones traumáticas propias y ajenas. Cvetkovich habla en *Un archivo de sentimientos* de los procesos reparadores que se pueden encontrar en los actos performativos, dando el ejemplo de la banda musical *Tribe 8* que en un espectáculo de 1994, en medio de una canción “una fantasía sobre la venganza a través de una castración en pandilla”<sup>36</sup> cortan un dildo con un cuchillo, como un acto simbólico de canalización de ira respecto al abuso sexual sufrido por algunas miembros de la banda. Éste es para

---

<sup>36</sup>Cvetkovich,2018,op.cit.,p.125.

Cvetkovich un ejemplo de cómo la cultura *queer* trabaja de maneras creativas e inesperadas el trauma, “asumiéndolo en lugar de rechazarlo”.<sup>37</sup>

Bajo este aspecto se puede comprender el porqué Alison decide interpretar todas las poses que aparecen en su obra, incluso cuando ya existían algunas referencias en fotografías antiguas. Esta performance registrada no solo en la novela gráfica, sino también en estas cientos de capturas, puede leerse como un “ritual o acto de curación” como lo nombra Cvetkovich, el cual resulta bastante significativo si se considera que también reconstruye momentos que jamás vivió, pero que al parecer le son esenciales re-imaginar dentro de este proceso.

De todos estos momentos Chute recalca uno especialmente reiterado y reimaginado por Alison: el momento del accidente y muerte instantánea de Bruce. Bechdel imagina el instante anterior, en que Bruce restaura un jardín para posteriormente cruzar la calle. Incluso imagina la reacción del camionero al verlo aparecer en la carretera (fig.5) Tanto Cvetkovich como Chute mencionan que dentro de la definición clínica del TEP se incluye el síntoma de la repetición, que en el caso de Bechdel se presenta como la repetición constante de la imagen del accidente. Al respecto, en el ensayo de Chute se menciona que en una entrevista Alison confesó haber vuelto al lugar de la muerte de su padre durante el proceso de la novela, no solamente para ver cómo lucían los camiones transitando en el lugar, si no para saber cómo se sentía estar en aquel sitio.

La noción de personificación como una habitación corpórea, utilizando el lenguaje del Diccionario de Inglés de Oxford, es particularmente relevante aquí. Bechdel repite el papel de sus padres, tanto a nivel figurativo como a nivel visual literal—un nivel físico en el espacio. Y en la recreación, su cuerpo nunca se separa de sus cuerpos: ella realiza sus posturas, rehace las marcas que ellos hicieron.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Ibid.,p.131.

<sup>38</sup>Traducción personal.”The notion of embodiment as corporeal habitation, to draw on language from the OED, is particularly relevant here. Bechdel repeats her parent’s role, both at a figurative level and at a literal visual level—a physical level in space. And in her re-creation, her body is never separate from their bodies: she performs their postures, remakes the marks they made.” Chute, 2010,op.cit., p.200.

Por ello, puede interpretarse que a través de revivir o imaginar ciertas sensaciones en su propio cuerpo, ya fueran propias o de alguien más, así como encarnar otras corporalidades como las de su padre, Alison encontró otra manera de trabajar el trauma diferente al de la escritura de su novela. Estos tipos de actos curativos para Cvetkovich tiene gran valor, ya que el relato para ella no es la única forma de reparación, y puede encontrarse gran liberación de emociones como la ira o vergüenza a través del uso del cuerpo.

Por otra parte, Chute también recalca como acto performativo el que Bechdel reproduzca a mano los archivos que aparecen en la novela gráfica, de los cuales los diarios íntimos, cartas y fotografías serán analizados en el siguiente apartado. Alison rehabilita el pasado no solamente a través de las poses que capta en fotografía, sino también en la reconstrucción a través del dibujo de aquellos otros archivos mencionados. Para Chute esto muestra que *Fun Home* desafía el estatus de verdad del archivo, ya que se encuentra “refractado a través de la experiencia de Bechdel y su cuerpo.”<sup>39</sup>

El archivo redibujado de Bechdel, entonces, dice más sobre los cómics *como un procedimiento de lo que llamo personificación*, y la instanciación de la escritura a mano como índice de agarre de un cuerpo material, subjetivo y situado, que sobre el estatus del archivo como un registro estable de verdad.<sup>40</sup>

Como se ha mencionado en el capítulo 1, para Cvetkovich esto forma parte de los desafíos de generar un archivo en torno al trauma, ya que los materiales tienden a ser difusos o poco convencionales. En este caso adquiere más relevancia como archivo *queer* que Bechdel aprenda a imitar la letra de su propio padre que tener acceso a los archivos originales, ya que el valor reside justamente en que el archivo pasa a través de su propio cuerpo, tanto físico como emocional. Esto habla nuevamente de formas poco convencionales, pero que pueden ser efectivas, de

---

<sup>39</sup> Traducción personal. “refracted through Bechdel’s experience and her body.” Ibid.,p.186.

<sup>40</sup> Traducción personal. “Bechdel’s redrawn archive, then, says more about comics *as a procedure of what I am calling embodiment*, and the instantiation of handwriting as gripping index of a material, subjective, situated body, than it does about the status of the archival as a stable register of truth.” Ibid.,p.193



tratar el trauma, que en este caso sucede a través de personificar a su padre al intentar imitar su letra.

### 2.3 Diarios, cartas y fotografías

El archivo del trauma incorpora recuerdos personales, que pueden registrarse como testimonios orales o en vídeos, en autobiografías, cartas y diarios. La memoria del trauma está engarzada no solo en la narración, sino también en los artefactos materiales, que pueden abarcar desde fotografías hasta objetos cuya relación con el trauma puede parecer arbitraria, si no fuera por el hecho de que están investidos de un valor emocional e incluso sentimental.<sup>41</sup>

En *Fun Home* existe una vasta recopilación y reproducción de archivos por parte de Bechdel, entre ellas cartas de sus padres, mapas, entradas de sus propios diarios, fotografías, pasaportes y demás, cada uno replicado con meticulosidad a través del dibujo. Como afirma Cvetkovich, la memoria del trauma está también enlazada con los objetos materiales, es por ello que en este apartado se ha escogido analizar los más relevantes dentro del desarrollo de la novela gráfica y que resultan ser justamente los que contienen mayor significado emocional para Bechdel.

Partiendo por los diarios, se puede decir que el ejercicio por parte de Alison de documentar su vida comienza a los 10 años, en una etapa en que sufría de desorden obsesivo-compulsivo. Su primer diario fue un calendario de pared que le regaló Bruce con la simple instrucción de que escribiera los eventos que ocurrían en el día. Eventualmente el calendario fue reemplazado por “una agenda de una compañía de seguros con más espacio para escribir.”<sup>42</sup> En el capítulo 6 *Un marido ideal* es cuando más se involucra dentro de la narrativa a los diarios, pero no por lo que Alison escribe en ellos, sino por lo que omite.

Resultan relevantes estas omisiones por ejemplo, respecto a la demanda que Bruce enfrentaba por comprarle cerveza a un menor de edad. La voz narrativa de Alison

---

<sup>41</sup>Cvetkovich, 2018, op.cit.,p.23

<sup>42</sup>Bechdel, op.cit., p.141

adulta comenta “nadie se atrevía a poner nombre a la verdadera acusación”<sup>43</sup> sugiriendo que había temas sexuales de por medio. Esta voz adulta existe en contraste con el conocimiento que tenía la Alison preadolescente reflejado en las páginas de su diario. “Mamá y papá fueron a la ciudad para ese juicio por lo de la cerveza. Dijeron que papá no tendría que hacer nada...quiero decir, que no tendría antecedentes penales, ya sabes.”<sup>44</sup> Éste mismo contraste aparece en la primera viñeta del capítulo cuando la voz adulta de Alison dice “Durante el verano de mis trece años, el secreto de mi padre casi sale a la luz”<sup>45</sup> mientras en la viñeta del diario de Alison pequeña se lee “¡Papá va a ir a un psiquiatra!, Dice que es porque hace tonterías peligrosas y porque es malo y quiere ser bueno...o algo así.”<sup>46</sup>

Aquí hay una clara muestra del *Nachträglichkeit* que menciona Cvetkovich, cuando los acontecimientos adquieren un nuevo significado en retrospectiva. En éste caso, la Alison adulta posee ahora más información que su versión preadolescente, y puede e intenta a través de *Fun Home* llenar esos vacíos en la historia familiar. De adulta imagina y representa como debió ser el juicio de su padre, haciendo la conexión a posteriori de que las visitas de Bruce al psiquiatra eran en realidad el cumplimiento de la condena judicial, conexión que no había hecho cuando niña.

El libro rastrea la forma cambiante de los diarios de la protagonista Alison en varios de sus capítulos. El movimiento, finalmente, se despliega en la forma del libro que estamos leyendo, ya que la forma de los cómics en sí llega a absorber los dilemas epistemológicos que Alison reflexiona en las varias maneras de mantener un diario en su juventud.<sup>47</sup>

Es por esta constante evolución de Alison y sus miradas en retrospectiva dentro de la novela gráfica que Chute propone leer a *Fun Home* como una extensión más de sus diarios privados. Cuando Chute se refiere a que *Fun Home* ha absorbido las

---

<sup>43</sup>Ibid., p.175

<sup>44</sup>Ibid.,p.180

<sup>45</sup> Ibid.,p.153

<sup>46</sup> Loc.cit.

<sup>47</sup>Traducción personal.”The book tracks the shifting shape of the protagonist Alison 's diaries over several of its chapters. The movement, eventually, seamlessly folds itself into the form of the book we are reading, as the form of comics itself comes to absorb the epistemological quandaries that Alison mulls over in various modes of diary keeping in her youth” Chute,2010,op.cit.,p.188.

cualidades epistemológicas de sus diarios se refiere a dos cosas: la primera, la integración de lo visual y lo textual, la segunda, el deseo y desafío que representa registrar su propia vida. Respecto a lo primero, lo que más llama la atención a Chute es una especie de “V” curva invertida que Alison dibujaba a los 10 años y que simbolizaba la palabra “creo”, lo cual Bechdel afirma que reflejaba “una especie de crisis epistemológica”<sup>48</sup>. En ese momento ella comenzaba a desarrollar un mayor pensamiento crítico respecto a la realidad, y no quería confundir sus impresiones personales con la realidad objetiva y la “V” se convirtió en una especie de amuleto que la protegía de comprometer su subjetividad en las descripciones de los eventos en su vida diaria (fig.6).

Sobre el deseo de registrar su propia vida, puede decirse que en Alison es una necesidad compulsiva, y Chute observa que Bechdel se convierte “de una diarista infantil obsesiva a caricaturista obsesiva(...)”<sup>49</sup>. En una entrevista de 2010 con Roxanne Samer en relación a su segunda novela gráfica *Are you my mother?*, confiesa que continúa escribiendo diarios y haciendo referencias a otros diarios antiguos dentro de ellos, y que aquella novela gráfica es de hecho una indagación del por qué surge en ella la necesidad del registro en lugar de simplemente “fluir con la vida”.

Sobre las cartas se puede decir que en *Fun Home* aparecen dos tipos, las escritas a mano y las mecanografiadas. Respecto a las primeras se ha dicho que Alison las reproduce con su propio puño intentando imitar la letra de sus padres, y las segundas las reproduce en su propia máquina de escribir. En la novela reproduce tanto cartas que se envió ella con sus padres como cartas que se enviaron sus padres entre sí. En la misma entrevista con Samer declara “Tengo cartas—solía hacer copias de mi correspondencia, así que tengo cartas que le he enviado a personas”<sup>50</sup>, de lo cual se concluye que la reproducción de cartas ha sido una actividad frecuente para Alison que incluso va más allá de *Fun Home*.

---

<sup>48</sup> Bechdel, op.cit.,p.141

<sup>49</sup>Traducción personal. “from obsessional childhood diarist to obsessional cartoonist (...)”Chute, 2010, op.cit.,p.189

<sup>50</sup> Traducción personal.“I’ve got letters—I used to make copies of my correspondence, so I have letters I’ve sent to people.” Roxanne Samer, *A conversation with Alison Bechdel*, 2010. Reimpreso en *Conversations*, op.cit.,p.55.

Alison intercambia cartas con sus padres en el momento en que se aleja de casa para asistir a la universidad. Las cartas adquieren gran relevancia ya que es a través de ellas que tanto Alison como Bruce confiesan su homosexualidad a distancia, resultando que la confesión de la primera trae como consecuencia la salida a la luz del segundo. Alison apenas se da cuenta de que es lesbiana mecanografía una carta a sus padres entregando la noticia (fig.7) Su carta parece haber sido clara y directa, ya que en la viñeta aparece un recuadro con una flecha y la frase “soy lesbiana”, indicando que no se dió demasiadas vueltas en lo que escribió. Por el contrario, la confesión de Bruce es escabrosa, Alison se refiere a su carta como “aquella en la que sale y no sale del armario ante mí”.<sup>51</sup>

La carta de la confesión de Alison es uno de los grandes pilares argumentales de *Fun Home*, ya que la autora teoriza que a causa de esta su padre se suicidó, lo cual le genera gran culpa. “¿Por qué se lo había contado? ni siquiera me había acostado con nadie todavía. Mi padre, en cambio, llevaba años acostándose con hombres y no se lo había contado a nadie.”<sup>52</sup> A partir de esta noticia la madre de Alison tarda en responder y su carta decepciona y entristece profundamente a Bechdel “Imagino que si a la larga, tu decisión resulta ser definitiva tendré que vivir con ello, pero desearía que realmente eso no sucediera.”<sup>53</sup> Al poco tiempo Helen decide revelar el gran secreto de Bruce por teléfono—incluido el romance con el chico que lo ayudaba en el jardín y era niñero de ella y sus hermanos llamado Roy— y cuatro meses después le anuncia que ha pedido el divorcio, para dos semanas más tarde dar la noticia del fallecimiento. La narrativa está construida de tal manera que el desencadenante de todos estos acontecimientos pareciera ser la carta de Alison, o al menos es lo que a ella le gustaría pensar ya que: “La causalidad implica una conexión, un contacto de algún tipo.”<sup>54</sup>, frase que refleja el anhelo por sentir que existió un vínculo real con su padre y que su vida afectó de alguna manera la vida de él.

Por su parte Bruce responde inmediatamente a la carta animado. “Mi padre me llamó después de recibirla. Parecía extrañamente complacido de que anduviera

---

<sup>51</sup>Bechdel, op.cit., p.230

<sup>52</sup> Ibid, p.59

<sup>53</sup> Ibid.,p.77

<sup>54</sup> Ibid.,p.84

metida en una especie de orgía.”<sup>55</sup>, aunque en este punto todavía no le revela personalmente a Alison su homosexualidad. Es luego de la llamada de Helen que Bruce envía la mencionada carta a su hija (fig.8). Susan Van Dyne entrevistó personalmente a Alison para *Inside the archives of Fun Home*, incluido en la recopilación de ensayos *The comics of Alison Bechdel, from the outside in* (2020) editado por Janine Utell. En el, Bechdel confiesa que cuando comenzó a escribir *Fun Home* en 1999 su padre ya llevaba la misma cantidad de años muerto que los años que formó parte de su vida, y que todos los análisis con fines terapéuticos que había realizado alrededor de él le provocaba el miedo de haber perdido la esencia de quién fue realmente Bruce, y las emociones de admiración que sentía por él cuando joven. Es por ello que cada sesión de trabajo en la novela gráfica comenzaba reproduciendo una de las cartas que le había enviado su padre.

La carta de Bruce no deja claro si de hecho es homosexual o, como indaga Alison hacia el final de la novela, también podría tener otro tipo de sexualidad. “Tal vez mi ambición de reivindicarlo como “gay” del modo en que yo soy “gay”, como algo opuesto a la bisexualidad o alguna otra categoría, sea solo una manera de tenerlo para mí: una especie de complejo de edipo a la inversa”.<sup>56</sup> En la carta antes mencionada él escribe “no soy ningún héroe”, misma frase expresada por Stephen Dedalus al inicio de *Ulises*.

La frase (ligeramente resaltada) sirve como una disculpa o racionalización por no reconocer su homosexualidad anteriormente en su vida, y ahora en esta carta para ella. Mientras la frase “no soy un héroe” burbujea en los borradores, la racionalización del padre se convierte en la acusación de la hija.<sup>57</sup>

En los bosquejos, como indica Van Dyne, la frase era utilizada como una acusación hacia lo que Alison consideraba una cobardía por parte de su padre. Pero ésta

---

<sup>55</sup> Ibid., p.77

<sup>56</sup> Ibid., p.230

<sup>57</sup> Traducción personal. “The phrase (faintly highlighted) serves as an apology or rationalization for not acknowledging his homosexuality earlier in his life, and now in this letter to her. As the phrase “I am not a hero” bubbles up in the drafts, the father’s rationalization becomes the daughter’s accusation.” Susan R. Van Dyne, *Inside the archives of Fun Home*, incluido en *The comics of Alison Bechdel: From the Outside in*, editado por Janine Utell. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 2020, pp 207-208.

concepción fue cambiando con el paso de las décadas, y pasó de concebirlo como un hombre frustrado, cobarde y maltratador, a verlo cada vez más como un ser humano normal que hizo cosas buenas y malas — parafraseando declaraciones de Alison.

Finalmente, respecto a las fotografías se puede comenzar con que dentro de la obra existen dos estilos visuales diferentes. El primero es el estilo caricaturesco con líneas bien definidas que se utiliza para la narración de la obra, y el segundo es un estilo realista hecho a partir del sombreado con rayas o *crosshatching*, que se utiliza en la reproducción de fotografías. Los siete capítulos de la novela comienzan con la reproducción de alguna fotografía y están dibujadas como si fueran sostenidas por unas esquineras (fig.9), dando al lector la sensación de estar sosteniendo un álbum familiar.

Pero existe una fotografía particular dentro de la obra (fig.10), reproducida a dos páginas abiertas que Alison encontró un año después de la muerte de su padre y que le motivaron a escribir *Fun Home*. Como la misma Alison describe en la entrevista con Chute, es la “página central” de la obra. En ella se muestra a un hombre joven recostado sobre una cama con el torso desnudo y en ropa interior, con el brazo izquierdo apoyado sobre el rostro de perfil. Se trata de Roy, el niño de 17 años de Alison y sus hermanos, fotografiado por Bruce alrededor de 1969 en unas vacaciones familiares. Para Cvetkovich, esta fotografía no ofrece ningún tipo de evidencia y más bien “Su verdadero significado radica en lo que significa para Bechdel al mirarlo en edad adulta.”<sup>58</sup>

Cvetkovich propone que en esta fotografía se entrecruzan el deseo oculto de Bruce y los sentimientos de Alison, prefiriendo la última tomar una posición neutral esta vez en lugar de condenar a su padre, e incluso admirándose de las cualidades artísticas de la foto. “Tal vez me identifico demasiado bien con el ilícito temor reverencial de mi padre.”<sup>59</sup> Según Van Dyne, es en 2003 que Alison trabaja más concentradamente en éste capítulo y en el boceto de la página de Roy se aprecia

---

<sup>58</sup>Traducción personal. “Its real significance lies in what it means to Bechdel looking at it from adulthood.” Cvetkovich, 2008, op.cit..pp 116-117.

<sup>59</sup> Bechdel, op.cit.p.101.

que quita frases como “Sé que romantizo la escena. El comportamiento de mi padre fue como mínimo inapropiado, posiblemente punible”<sup>60</sup> Esto representa para Van Dyne que Alison comienza a abandonar el enfado que sostiene hacia él y a identificarse y empatizar cada vez más, presentando al objeto del deseo de su padre sin la censura ni la voz moralista del borrador.

A partir de esta fotografía se puede también apreciar el proceso creativo de Alison. En primer lugar puede verse que el texto en el borrador se encuentra escrito en párrafos, y que posteriormente fue separado en recuadros de texto alrededor de la fotografía. Por otra parte, la fotografía original de Roy, que Bechdel mostró a Van Dyne en la entrevista, cabe en la palma de una mano siendo un cuadrado de 3 ½ pulgadas. Esta fotografía fue escaneada y digitalmente agrandada a 8 ½ pulgadas para luego ser impresa y entintada en una mesa de luz. Alison ha mantenido más o menos el mismo proceso desde inicios de su carrera, que consiste en escribir primero, luego diseñar las páginas y dibujar al final.

Respecto al dibujo, Bechdel explica que utiliza una mesa de luz cuando el boceto está listo para traspasarlo a un papel Bristol, y entonces comienza a entintar. “Cuando finalmente llego a entintar, he dibujado la maldita cosa cinco o seis veces.”<sup>61</sup> También como ocurre no solo con la fotografía de Roy, sino en toda la obra, es notoria la forma en que Bechdel se apoya en los avances digitales; que en *Fun Home* se refleja en el uso del escáner, impresora, cámara fotográfica y el uso de programas para dibujar como Adobe Illustrator curiosamente para la labor de escribir.

---

<sup>60</sup> Traducción personal. “I know I romance the scene. My father’s Behavior was at the very least inappropriate, possibly actionable.”

<sup>61</sup> Traducción personal. “By the time I finally get to inking, I’ve drawn the fucking thing five or six times.” Anne Rubenstein, *Alison Bechdel*, Comics Journal n.179,1995. Reimpreso en *Conversations*, op.cit.p.31.

### 3.MUESTRAS DE TRAUMA INSIDIOSO EN *FUN HOME*

En este capítulo se pretende mostrar cómo *Fun Home* va más allá de ser solo un relato personal o terapéutico y que además da cuenta de formas de trauma insidioso que giran específicamente en torno a la disidencia sexual. Cabe recordar que el trauma insidioso como lo define Cvetkovich, se diferencia del trauma producido por eventos catastróficos o fuera de lo común, al ser cotidiano y reiterativo y por tanto invisibilizado socialmente.

Desconfío especialmente de la patologización del trauma, debido a su similitud con la patologización de la perversidad sexual y de las identidades sexuales, en nombre de la construcción de identidades normativas. (...) La historia de las formaciones de las identidades gay y lesbiana ha demostrado que los diagnósticos médicos tienen consecuencias de amplio alcance social y político (...) un hito en la historia de gays y las lesbianas fue su eliminación como enfermedad por la Asociación Americana de Psiquiatría en 1973.<sup>62</sup>

#### 3.1 Perversiones sexuales

Uno de los temas centrales que toca *Fun Home* y que suscita especial interés en Cvetkovich es el de la sexualidad tabú u oculta, que en este caso se ve reflejado en la atracción de Bruce Bechdel hacia los hombres jóvenes. Este interés de Cvetkovich parte en el hecho de que, así como la homosexualidad fue patologizada en su momento, también lo han sido otras formas de sexualidad que escapan a los valores heteronormados, sexualidades presionadas sistemáticamente a ocultarse para sobrevivir. Es por ello que, en el caso de Bruce, Cvetkovich aboga por apartar los juicios morales e incluso se exenta de utilizar la palabra “pedofilia” por la fuerte carga acusatoria que conlleva. “Un elemento central de la complejidad moral y política de *Fun Home* es su voluntad de comprometerse con el deseo sexual como una fuerza desordenada e impredecible que no puede ser relegada a pervertidos como chivos expiatorios.”<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup>Cvetkovich, 2018, op.cit. pp.72-73.

<sup>63</sup>Traducción personal. “Central to *Fun Home* 's moral and political complexity is its willingness to engage with sexual desire as a messy and unpredictable force that can't be relegated to scapegoated perverts.” Cvetkovich, 2008, op.cit.p.118



Bruce, abusado cuando joven por un hombre mayor, y atraído por adolescentes en edad madura, hasta donde Alison y el lector saben nunca ocupó algún tipo de violencia o abusó de “sus amantes” como los llama Alison, aunque de todas formas como se ha revisado en capítulos anteriores la autora realiza duras críticas hacia su padre. A partir de este caso, Cvetkovich se pregunta: “¿Es el problema la homosexualidad? ¿O la sexualidad intergeneracional? ¿O simplemente el hecho del secreto? Y si es esto último, ¿es su padre responsable del secreto, o es el producto de su época?”.<sup>64</sup> Por estas circunstancias especiales de opresión, miedo, vergüenza, tanto Cvetkovich como Alison plantean que Bruce pudo verse empujado a mantener este tipo de relaciones y que tal vez no se puede utilizar el mismo criterio que en casos heterosexuales a la hora de juzgar. La misma Alison cuando describe la foto de su niñero Roy captada por Bruce menciona “De hecho, esta fotografía es hermosa. Pero ¿estaría valorando tan tranquilamente sus méritos artísticos si se hubiera tratado de una chica de diecisiete años? (...)”<sup>65</sup>

Esto lleva a reflexionar en torno a los límites de qué es lo aceptable y qué no socialmente. En primer lugar, se puede decir que estos límites están definidos por una estructura heteronormativa, que pretende definir no sólo las identidades binarias de género sino también las formas aceptables de deseo y sexualidad. Beatriz Preciado en su *Manifiesto contrasexual* habla por ejemplo del ano como una zona erógena que es extraída del imaginario heterosexual al no ser un órgano reproductivo, por lo que se propone que es importante recuperar éste centro de placer como parte de una revolución contrasexual que se niega a formar parte de “la naturalización de las prácticas sexuales y del sistema de género”.<sup>66</sup> También por la ilegitimidad del ano se ha tendido culturalmente a asociar aún más a la homosexualidad masculina con la perversidad, lo desviado y lo enfermo.

Cvetkovich cita asimismo el ensayo de Leo Bersani “¿Es el recto una tumba?” (1995) en la cual el autor destaca la experiencia liberadora de la autodestrucción a

---

<sup>64</sup>Traducción personal. “Is the problem homosexuality? Or intergenerational sexuality? Or just the fact of secrecy? And, if the last, is her father responsible for the secrecy, or is it the product of his times?”Ibid.,p.116

<sup>65</sup> Bechdel,op.cit.,p.100

<sup>66</sup>Beatriz Preciado, *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011, p.13.

través de la pérdida del control al ser un receptor anal, tema que también interesa a Cvetkovich en el contexto de las practicas BDSM y las cualidades terapéuticas que puede traer para quienes lo llevan a cabo, como parte de un acto simbólico de pérdida o recuperación del poder, especialmente significativo en casos de personas que han sufrido de abuso sexual.

Permitir un lugar para el trauma dentro de la sexualidad es coherente con los esfuerzos para mantener la sexualidad queer, para mantener un lugar para la vergüenza y la perversión dentro de los discursos públicos de la sexualidad, en lugar de eliminar su desorden para hacerlos aceptables.<sup>67</sup>

Por otra parte, el tema también abre el debate sobre el sentido de lo oculto en las vidas disidentes, en el caso de la vida paralela por parte de Bruce se ve bien reflejada en el cuadro donde Alison reproduce los negativos de la Kodak en la que aparece la fotografía de Roy junto a las fotografías familiares de los niños jugando en ese mismo viaje (fig.11). Alison también menciona que ella y sus hermanos dormían en una habitación durante el viaje, y su padre y Roy en otra contigua. Para Cvetkovich esta escena muestra como Bruce era capaz de habitar dos mundos muy diferentes al mismo tiempo, uno plagado de los valores familiares tradicionales, y otro de una sexualidad que socialmente es sancionada y debe permanecer invisible.

El tema de las vidas paralelas o el secretismo muchas veces se practica no solamente por vergüenza, sino más bien por seguridad —aunque en el caso de Bruce se dan ambas. Esto se ve por ejemplo en la práctica extendida del *cruising*, término acuñado en los 70's en Estados Unidos, y que refiere al acto de pasear sin rumbo por la ciudad en busca de sexo casual, para lo cual la palabra *cruising* es una clave dentro de la comunidad gay que brinda tanto seguridad como anuncia la disponibilidad para tener relaciones. Mariano López Seoane, en su Prólogo al libro de José Esteban Muñoz “Utopía Queer” (2020) afirma que el *cruising* al ser un acto sexual que se da en espacios públicos también es una forma de resistencia y de re-adueñarse de la urbe por parte de una comunidad que es relegada a permanecer

---

<sup>67</sup>Cvetkovich, 2018, op.cit. p.99.

siempre puertas adentro. En una crítica hacia Rudy Giuliani, ex-alcalde de Nueva York, López Seoane dice:

Esta “limpieza” no es solo una limpieza racial y de clase —como se ha consignado innumerables veces—, sino también una limpieza de corte moral: las autoridades de la ciudad lanzan un ataque frontal contra todas las formas de sexo público y contra los espacios que sostenían una sexualidad no normativa (los saunas, los bares con *darkrooms*, los garitos en los que se podía consumir pornografía y entrar en contacto con trabajadores sexuales, etc.).<sup>68</sup>

Existe un momento de tensión dentro de la obra y es cuando, en un viaje a Nueva York, el hermano menor de Alison se escapa para ir a un muelle a ver el Hudson, siendo los muelles uno de los lugares en que más se practica el *cruising*. “Un niño de once años, absurdamente beatífico con su camiseta de marinero, deambulando por una conocida zona de ligue”.<sup>69</sup> Alison comenta esto en retrospectiva, porque en aquel momento cuando niña no entendía por qué Bruce se había puesto histérico en ese momento. Esto contrasta con la situación en que Bruce es arrestado por beber cervezas dentro de su auto con un menor de edad, entremedio de lo cual podría ser que hubiera algún tipo código de similar al *cruising*, ya que es Dave, el hermano mayor de este adolescente el que realiza la denuncia al verlos juntos en el auto. Por ello Alison sospecha que Dave era uno de los amantes de su padre, porque comprendía los códigos bajo los cuales Bruce actuaba —de hecho en la novela gráfica se ven otras escenas en las que también ofrece alcohol a Roy por ejemplo.

En otra circunstancia, cuando Bruce ya había confesado su homosexualidad a Alison, ambos visitan un bar gay. “(...) papá me llevó a un famoso local nocturno. La parte de delante era un club de topless. La parte de atrás era un bar gay”<sup>70</sup>, pero no pudieron entrar al ser Alison menor de edad. Esto lleva a pensar que Bruce estaba efectivamente en contacto con la cultura gay masculina, y habitaba lugares en donde se manejaba otro tipo de relaciones sexuales que por considerarse

---

<sup>68</sup>Mariano López Seoane, en su prólogo a *Utopía Queer* de José Esteban Muñoz. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2020, p.17.

<sup>69</sup>Bechdel, op.cit., p.192.

<sup>70</sup>Ibid., p.223

anti-natura, mórbidas o en contra de los valores familiares debía ser realizado en un mundo subterráneo, secreto. Por otra parte, en un viaje a Nueva York cuando era pequeña la madre de Alison le muestra por fuera un bar, diciendo que ahí ella y su padre solían beber cuando vivían por el lugar. De mayor Alison quiso ir a conocerlo por dentro con otras amigas lesbianas, pero el local se negó a atenderlas cobrándoles una entrada exageradamente cara. Les habían hecho un “ochenta y seis”, otro código que refiere a cuando un cliente no es bienvenido en un bar, en este caso claramente por su condición de lesbianas.

Esto remite nuevamente al alegato de López Seoane, respecto a la limpieza de los espacios públicos en relación a ciertas sexualidades y prácticas que al no encontrar una mayor aceptación tanto social como legal se ven obligadas a existir como espacios clandestinos, ya sean físicos o metafóricos. Sin embargo, estos espacios existen en constante clausura, y no existe en el debate público demasiada visibilidad a estos problemas, más bien es algo que se busca erradicar a favor de una sociedad pro-matrimonio y pro-familia generando así formas de represión que son de hecho traumáticas tanto a nivel colectivo como individual.

Cvetkovich rescata el valor de ésta novela gráfica por sacar a la luz estas difíciles temáticas, intentando dar una perspectiva que va más allá de si las acciones de Bruce son correctas o incorrectas y que lo ponen dentro de un debate más amplio referente a las políticas públicas, la forma en que son tratadas las sexualidades desde la heteronorma y la forma en que esta norma se apodera de todos los espacios, tanto públicos como privados. Sin ánimos de encontrar en Bruce una víctima, de todas formas se puede ahondar ampliamente la forma en que la violencia sistemática pudo haber afectado su comportamiento, y si de hecho es tan reprobable o no considerando si de por medio existió alguna especie de código, códigos que solo las vidas que son marginadas se ven obligadas a generar para subsistir.

Por último Cvetkovich también valora que Bechdel sitúe un tipo diferente de discusión dentro de las políticas LGBTQ+ al de lucha por el matrimonio igualitario, y que en la obra de la autora aún se encuentre una resistencia *queer* en los temas

que se discuten en contraposición a los sectores más homonormativos que desean quitar de la palestra ciertos temas que atentan contra la “decencia” homonormativa.

### 3.2 Generaciones y locaciones

Otras formas de trauma insidioso son las directamente relacionadas a las diferencias generacionales y geográficas, y en este apartado se mostrará como dentro de *Fun Home* afecta en una vivencia positiva o negativa de la homosexualidad. Respecto a esto, Alison en una entrevista de 2008 con Eva Sollberger declara:

Siento que la historia de mi padre y yo es en gran medida una historia política porque es la historia de dos generaciones de personas homosexuales. Mi padre era gay y yo lo era y ambos crecimos en el mismo pueblito de Pensilvania. Él se suicidó y yo me convertí en una dibujante lesbiana.<sup>71</sup>

Como bien dice Alison, las formas en que se desarrollaron su vida como la de su padre fueron muy diferentes, con desenlaces muy distintos. Gracias a las diferencias generacionales y el avance en la lucha de derechos Alison no solo logró convertirse en una exitosa dibujante de comics lésbicos, si no que además se pudo casar 2 veces con personas de su mismo género, algo imposible para Bruce que muere en 1980, mientras que el matrimonio homosexual recién comenzó a ser legalizado en los 2000's en algunos estados.

Respecto a su propia juventud, en la carta que envía a Alison luego de que ésta confesara su lesbianismo escribe “Admito que he sentido un poco de envidia ante la “nueva” libertad (?) que existe hoy en los campos universitarios. En los cincuenta ni siquiera se consideraba una opción.”<sup>72</sup> Bruce nació en 1936 por lo que en 1956 tenía 20 años, la misma edad de Alison al recibir la carta. Aquí parece estarse refiriendo a la ilegalidad de mantener relaciones sexuales entre personas del mismo género, del

---

<sup>71</sup>Traducción personal.” I feel like the story of my father and me is very much a political story because it's the story of two generations of gay people. My father was gay and I was and we both grew up in the same little Pennsylvania town. He killed himself and I became a lesbian cartoonist.” Sollberger, op.cit.,p.49.

<sup>72</sup> Bechdel, op.cit.p.212.

cual Illinois fue el primer estado en despenalizarlo en 1962 y recién en 2003 se despenalizó en todos los Estados Unidos. Además Bruce añade “Resulta difícil de creer, igual que resulta increíble que negros y blancos beban en las mismas fuentes de las escuelas primarias de Florida.”<sup>73</sup> Dejando con ello constancia del espectro sociopolítico más amplio donde no solo la homofobia era un problema si no también el racismo.

En contraposición a este escenario, y como explica Alison en la entrevista con Roxanne Samer anteriormente citada, en el momento en que ella sale del closet en 1979 paralelamente se vivía dentro de la cultura gay un punto bastante álgido, ya que se comenzaban a plantear teorías que conectaban las “raíces de la homofobia” con otras clases de opresión, como pueden ser justamente el racismo o el sexismo. En el capítulo 4 *A la sombras de las muchachas en flor*, en la parte en que viajan Nueva York cuando Alison es pequeña, le llama la atención la cantidad de personas reunidas en el parque Washington Square, y de adulta en retrospectiva se da cuenta de que “solo habían pasado unas semanas desde los disturbios de Stonewall.”<sup>74</sup> Este es otro gran punto de diferencia con la generación de sus padres: Alison vive su juventud en un mundo post-Stonewall, donde la comunidad LGBTQ+ decide salir de la sombra y luchar por sus derechos. Alison narra “Como mínimo, esa tarde resultó ser una curiosa línea divisoria entre la juventud de mis padres en la ciudad, una década antes, y la mía propia una década después.”<sup>75</sup>

Luego de eso se muestran pequeños fragmentos de cuando Alison vivió posteriormente en Nueva York, “Empezó a fascinarme la literatura barata lésbica de los años cincuenta...las redadas en los bares y el travestismo ilegal.”<sup>76</sup> Y dentro de esta fantasía se dibuja a ella como una lesbiana de los años 50’s caminando por Nueva York y pasando justo al lado de sus padres más jóvenes. “¿Habría tenido las agallas de ser como una de esas bolleras de la era Eisenhower? ¿O me habría casado y habría buscado refugio en mis alumnos de instituto?”<sup>77</sup>. Con esto surge el cuestionamiento de cuán fácil o difícil es expresarse y llevar ciertos modos de vida

---

<sup>73</sup> Loc.cit.

<sup>74</sup>Ibid.,p.104.

<sup>75</sup>Ibid., p.105

<sup>76</sup>Ibid.,p.107

<sup>77</sup>Ibid., p.108

según la generación, abriéndose para Alison una verdadera duda respecto a si habría tenido el valor de expresarse como esta figura casi heroica de la lesbiana de los 50's, comprendiendo de cierta forma las opciones que tenía verdaderamente su padre al insertarse más en el contexto histórico.

Por otra parte, en otro fragmento de la carta Bruce dice "Hubo veces en que pensé que preferiría haber tomado una posición abierta. Pero nunca lo consideré seriamente en mi juventud (...) Con cuarenta y tres años me resulta difícil ver las ventajas, incluso de haberlo hecho cuando era joven."<sup>78</sup> Esto pone a Alison ante una interrogante algo paradójica, "Si mi padre hubiera "salido del armario" en su juventud, si no hubiera conocido a mi madre ni se hubiera casado con ella...¿dónde estaría yo ahora?"<sup>79</sup>. Esta pregunta tiene el semblante de extraño alivio de otra oración dicha al principio de la novela y que refiere a que, pese a que todo se sentía falso, la casa y la familia, efectivamente todos fueron familia, Bruce fue su padre y habitaron ese hogar aunque no fuera de una manera perfecta.

Como se ha dicho antes, la sexualidad oculta de Bruce incide sobre Alison en la forma de un trauma cotidiano, al convertirse en una figura fragmentada desde el cual, como propone Cvetkovich ella intenta armar una narración coherente como testigo. Pero en esta narración ella misma se hace la autocrítica de estar algo cerrada en la visión de que Bruce tendría que ser *queer* de la forma en que ella es *queer*. No acepta del todo la idea de que, como se ha mencionado en el apartado 1.2, tal vez su padre tenía una sexualidad de otro tipo que no fuera específicamente homosexual, o que así y todo a él disfrutara tener una familia, un deseo bastante esperable de alguien que nació en los años 30's. Ella reitera a lo largo de toda la novela gráfica que su visión es subjetiva y que si arma la imagen de Bruce como la de gay enclosetado que se suicidó es porque

(...) quizás estoy intentando dar sentido a la sinrazón de mi pérdida personal vinculándola, aunque sea póstumamente, a una narración más coherente.

---

<sup>78</sup> Ibid.,p.211

<sup>79</sup> Ibid.,p.197

Una narración de injusticia, de vergüenza y miedo sexual, de la vida considerada prescindible.<sup>80</sup>

Una crítica similar realiza Katie Hogan en su ensayo *Decolonizing rural space in Alison Bechdel's Fun Home*, incluido en *The Comics of Alison Bechdel*, donde toca el tema del territorio en el cual comienza diciendo que existe un binarismo muy marcado por parte de la comunidad LGBTQ+ entre lo urbano y lo rural, en el que se tiende a plantear lo urbano como el progreso y la libertad mientras que lo rural simboliza estancamiento e invisibilización. A esto lo denomina “metronormatividad”, concepto que adopta de Jack Halberstam, destacado pensador estadounidense de la teoría *queer*. “La metronormatividad, como una ideología colonizadora, proyecta a los pequeños pueblos y comunidades agrícolas como atrasados y como “en la nada””<sup>81</sup>

Al principio de la novela gráfica Alison dibuja un mapa de Beech Creek (fig.12) en donde se puede ver cómo en un círculo de 1 km. de diámetro Bruce parece haber hecho casi toda su vida: está la granja en la que nació, la casa donde crió a sus propios hijos, el lugar en el que murió y también la ubicación de su tumba. “Estos límites tan reducidos sugieren un provincialismo por parte de mi padre que resulta engañoso y acertado a la vez.”<sup>82</sup> Y en la siguiente página muestra también un mapa en el que se puede ver que toda la familia de Bruce vive en la misma locación, muy cerca el uno del otro. En un recuadro se puede ver a Helen diciéndole a sus hijos que ellos no deben quedarse al crecer en Beech Creek como sus primos, alentándolos a emigrar y reflejando que a ella no le emocionaba tanto vivir ahí. “Pero resulta extraño que mi urbano padre, con su pernicioso interés por las artes decorativas, se quedara en esta aldea de provincias.”<sup>83</sup> Además de expresar que no comprende porqué un hombre de gustos refinados como Bruce disfrutaría de vivir en el campo, Alison escribe que probablemente vivir en Beech Creek fue lo que lo mató, y en un recuadro ella misma piensa que se suicidaría de tener que vivir ahí toda su vida (fig.13).

---

<sup>80</sup> Ibid., p.196

<sup>81</sup> Traducción persona. “Metronormativity, like a colonizing ideology, casts small towns and farmland communities as backward and “nowhere.”” Katie Hogan, *Decolonizing rural space in Alison Bechdel's Fun Home*, incluido en *The Comics of Alison Bechdel*, op.cit.,p.167.

<sup>82</sup> Bechdel, op.cit.p.30.

<sup>83</sup>Ibid.,p.31.



Cuando pienso en que la historia de mi padre podría haber sido diferente, siempre me viene a la mente un cambio de ubicación geográfica. Suelo decirme que si hubiera sido capaz de escapar del centro gravitatorio de Beech Creek, su particular sol no se habría puesto tan precipitadamente.<sup>84</sup>

Hogan critica la visión de Alison, afirmando que es bastante urbano-centrista asumir que el aparente suicidio de Bruce se relaciona con vivir en una zona rural como Beech Creek, y que para tener una vida feliz y plena todos los *queers* deben necesariamente emigrar a la ciudad. De hecho, continuando con la carta de Bruce a Alison que se analizaba anteriormente, él dice que cuando por primera vez visita Greenwich Village en Nueva York a los 20 años no ve nada que anteriormente no haya presenciado en Beech Creek, “En nueva York podías verlo y hablar de ello, pero en los demás sitios no se podía. Era así de sencillo.”<sup>85</sup> Con ello aclara que la cultura *queer* no era muy diferente en ambos lugares, y lo que era realmente distinto era la capacidad de expresarse públicamente al respecto, pero en el fondo la cultura *queer* de la ciudad no era en ningún sentido superior a la de Beech Creek.

La autora del ensayo destaca cómo en Bruce se unen tanto los intereses femeninos por el arte, la decoración y las flores como los intereses de un *country-boy*<sup>86</sup> que es como él se identifica. Esto se ve por ejemplo en que en la mayoría de recuadros se puede ver a Bruce sin camiseta realizando alguna labor física, como reparar la casa, cargando sacos o cuidando el jardín. También en una carta que envía a Helen cuando estaba en el ejército escribe: “Tengo cosas que hacer en casa. Plantar un cornejo en el césped de delante. Echar semillas alrededor de la base de las plantas. Quiero trabajar la tierra (...)”<sup>87</sup> Tanto Alison como Hogan recalcan que en Bruce existe esta especie de ética de trabajo característica de las personas de campo, lo cual ha provocado que Alison tienda a sentirse culpable cuando está sin hacer nada.

Por otra parte, para Hogan existe también una conexión importante con el paisaje. Continuando con la carta a Helen dice, “Hay lugares que quiero mostrarte. La

---

<sup>84</sup>Ibid.,p.125

<sup>85</sup> Ibid., op.cit.,p.212

<sup>86</sup> Chico de granja

<sup>87</sup> Ibid.,p.145

granja, la floresta, el viejo canal ¿lo entiendes?”<sup>88</sup>. Este tipo de descripciones Hogan lo compara con otras historias incluídas en el libro de Will Fellows *Farm Boys: Live of Gay Men from the Rural Midwest* (1996)<sup>89</sup>, y le llama particularmente la atención una donde el entrevistado describía a la naturaleza “como facilitadora—en lugar de preventora—la experimentación sexual queer(...)”<sup>90</sup>, siendo el ocultamiento y secretismo que ofrece la naturaleza un lugar ideal para desarrollar una sexualidad no normativa.

Así se concluye que vivir en una zona rural no necesariamente es una condición traumática para todas las personas *queer*, y que algunos como Bruce integran ambas formas de vida en una identidad que puede parecer contradictoria a simple vista pero que posee consistencia para el sujeto. Para otros en cambio, como en el caso de Alison, sí resulta imprescindible mudarse a un centro urbano y vivir más “Loud and Proud” siendo ambas formas de vida igual de válidas, aunque se tienda a pensar casi reglamentariamente que la segunda es la forma “correcta” de ser LGBTQ+.

Según el caso, a algunos podría afectar más o menos los temas generacionales y territoriales y podrían llegar a convertirse en verdaderos traumas sistemáticos que han llevado efectivamente a muchas personas homosexuales a suicidarse. En el caso de Bruce Bechdel no se puede estar muy seguro de ello por todos los argumentos presentados aquí. Una vez más, ésta es simplemente la historia que se cuenta Alison a sí misma y Bruce tal vez ni siquiera se suicidó. “El conductor del camión dijo que mi padre había retrocedido de un salto a la carretera, “como si hubiera visto una serpiente”. Y quién sabe. A lo mejor la vio.”<sup>91</sup>

### 3.3 Roles de género

Cvetkovich menciona cómo los estudios de género sitúan en la obligatoriedad binaria y heterosexual de la formación de la identidad un trauma profundamente

---

<sup>88</sup> Loc.cit.

<sup>89</sup> Chicos de granja: vidas de hombres homosexuales del medio oeste rural.

<sup>90</sup> Traducción personal. “as facilitating—instead of preventing—queer sexual experimentation(...)”Katie Hogan, *Decolonizing rural space in Alison Bechdel's Fun Home*, incluído en *The Comics of Alison Bechdel*, op.cit.,p.172.

<sup>91</sup> Bechdel, op.cit,p.89.

arraigado e invisibilizado. En este último apartado el objetivo es analizar de qué forma Alison y Bruce representan identidades no normativas dentro de *Fun Home*, y cómo esto marca la relación de ambos.

“El poder político «produce» irremediabilmente lo que afirma sólo representar (...) De hecho, la ley produce y posteriormente esconde la noción de «un sujeto anterior a la ley» para apelar a esa formación discursiva como una premisa fundacional naturalizada que posteriormente legitima la hegemonía reguladora de esa misma ley.”<sup>92</sup>

En esta cita Butler afirma, influenciada por el pensamiento de Foucault, que la norma legitima su existencia a través de mecanismos de naturalización o esencialismo dentro de los discursos, escondiendo su propia construcción. En el caso de la heteronormatividad, se vuelve necesario marginar y castigar las expresiones *queer*, ya que ponen en manifiesto la condición construida de esta hegemonía que necesita hacerse pasar por natural (que “por naturaleza” sólo existen dos sexos, que sexo es igual a género, que los sexos opuestos se atraen, etc.) para justificar su propia existencia. Incluso la misma palabra *queer* es una forma de insulto, de denominar lo “raro”, lo abyecto, y que sin embargo ha sido re-apropiada por el colectivo y es similar a otros insultos como *dyke* —marimacha— la cual Bechdel coloca de manera orgullosa en el título de su serie de cómics *Dykes to Watch Out For*.

Es así como en *Fun Home* tanto Alison como Bruce escapan de los roles de género tradicionales, siendo descritos por Alison como inversiones el uno del otro, que aunque le resulta una descripción anticuada e insuficiente para describir lo que es la experiencia completa de la homosexualidad, en el caso de ella y su padre parece lo más acertado. Ya que más allá de Alison ser el componente masculino y Bruce el femenino dentro de una relación en la que ambos intentaban compensar lo que le faltaba al otro, “Yo era espartana y mi padre ateniense. Yo era moderna y él

---

<sup>92</sup>Judith Butler, *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. España, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A, 2007, p.48.

victoriano. Una marimacho para su princesa. Yo era utilitarista y él un esteta”<sup>93</sup> (fig.14).

Sin embargo ambos comparten esta incomodidad de no pertenecer a la norma, no corresponder a la feminidad o masculinidad hegemónica, y el hecho se puede apreciar desde la infancia de ambos personajes. En el caso de Bruce, hacia el final de la novela gráfica en una de las escenas más relevantes y conmovedoras en la que Alison tiene la única conversación cercana con su padre acerca del tema él le dice “De pequeño, quería ser una niña. Me disfrazaba con ropa de niña.” A lo que Alison responde “¡Yo quería ser un chico! ¡Me disfrazaba con ropa de chico!¿Te acuerdas?”<sup>94</sup>(fig.15). Luego de su muerte, junto a la fotografía de Roy, Alison también encuentra otra bastante peculiar (fig.16). Se trata de su padre cuando joven, de unos 20 años, vestido con un bañador de mujer. “¿Una novatada de la fraternidad? Pero su forma de posar no resulta en nada afeminada o ridícula. Su postura es delicada, elegante.”<sup>95</sup>

Por su parte, Alison narra que cuando pequeña quería usar shorts en la playa sin la parte superior al igual que un chico, y que tampoco quería que le crecieran los pechos ilustrando el dolor e incomodidad que sentía a los doce años cuando esto empezó a ocurrir. Pero sin duda un momento angular en la vida de Alison y que puede considerarse quedó grabado en su memoria en forma de trauma, es cuando en un viaje a solas con su padre en un restaurante ve por primera vez a una *Butch*. Ella nunca había visto a una mujer vestida y peinada como un hombre y sintió una especie de extraña alegría, que fue inmediatamente interrumpida por la indiscreción de su padre. “¿A **eso** es a lo quieres parecerte?”<sup>96</sup> a lo que Alison intimidada contesta que no.

Otro momento bastante chocante para Alison es cuando en un paseo con su padre y hermanos van a una mina y en ella descubre el calendario de una mujer desnuda en la pared, por lo que, avergonzada, le pide a sus hermanos que la llamen Albert. “Mientras el hombre nos enseñaba el lugar, sentí la imperiosa necesidad de que no

---

<sup>93</sup>Bechdel,op.cit.p.15.

<sup>94</sup>Ibid.,p.221

<sup>95</sup> Ibid.,p.120.

<sup>96</sup> Ibid.p.118

supiera que yo era una chica.”<sup>97</sup> Podría decirse entonces que la disforia de género que sintió constantemente Alison en su niñez viene desde afuera, de las imposiciones sociales de lo que significa ser y verse como una mujer, lo que la llevaba constantemente a querer verse como un chico sin ser necesariamente una persona transgénero. Para mala suerte de Alison su padre no empatizaba con ella, puede verse como cuando niña la obligaba a ponerse vestidos y collares que él mismo le compraba, y también se dedicaba a peinarla. “Era una guerra de objetivos totalmente opuestos, condenada a una escalada perpetua”.<sup>98</sup>

Cvetkovich habla en el capítulo 2 de su libro acerca de las *butch* y las *femme*<sup>99</sup>, situando a las primeras como aquellas lesbianas cuya identidad y sexualidad se forman de cierta manera en contra del hostigamiento, insultos y agresiones por parte del exterior ante los cuales responden con un endurecimiento del carácter, y algunas incluso con una intocabilidad durante el acto sexual.

La intocabilidad emocional puede ser el lado público de la intocabilidad sexual cuando la masculinidad (femenina) de la lesbiana *butch* depende de —y se define por— su negativa a que la vuelvan emocionalmente vulnerable o a mostrar sentimientos pública o abiertamente.<sup>100</sup>

Aunque Alison no es una *butch* sexualmente intocable, sí parece serlo emocionalmente. Esto se puede presenciar bien en dos momentos, el primero es cuando su padre le muestra el cadáver abierto de un hombre al pedirle que le acercara unas tijeras, y Alison niña no da indicios de mostrar alguna emoción pensando que tal vez era una especie de prueba por parte de su padre. La segunda ocasión es su coraza emocional ante la muerte de Bruce, “Durante años, después de la muerte de mi padre, cuando salía el tema de mis padres en alguna conversación yo relataba la historia en un tono plano, prosaico...”<sup>101</sup> Cvetkovich habla del “honor” de la *butch* de ser intocable, tomando sentido el porqué la primera

---

<sup>97</sup> Ibid.,p.113

<sup>98</sup> Ibid.,p.98

<sup>99</sup>En la cultura lésbica las *femme* serían la contraposición de las *butch*, el lado más femenino y pasivo, aunque habría que tener cuidado con caer en estereotipos y/o asemejarlo a lo que ocurre en las relaciones heterosexuales..

<sup>100</sup>Cvetkovich, 2018,op.cit.,p.104.

<sup>101</sup>Bechdel, op.cit., p.45.

interpretación que dio Alison a la situación con el cadáver fue una prueba de compostura, en lugar de reaccionar con horror, asco u otra emoción. Eso significaría mostrar vulnerabilidad frente a su padre, uno de los constantes agentes hostiles de los que intenta protegerse y que dan forma a su identidad de *butch*.

Pero es justamente esta dureza emocional la que hace muy complicado el duelo de Alison y causa esta aparente insensibilidad dentro de ella. Para Cvetkovich el dolor de la *butch* es privado y se tiende al aislamiento y a ser mal interpretada por el entorno. Esto se puede ver por ejemplo en una escena en que Alison se encuentra con un conocido y ante la pregunta de este de qué ha hecho en el verano muy ligeramente le cuenta que su padre ha muerto, lo que su interlocutor interpreta como una broma ya que ella comienza a reír descontroladamente por “La idea de que mi padre, tan vital y apasionado, se estuviera descomponiendo en una tumba (...)”<sup>102</sup>

Estas representaciones del sentimiento de la *butch* transmiten la sensación de que la vulnerabilidad no es un signo de falta de poder, sino un privilegio a menudo inaccesible, y más difícil de alcanzar que el estereotipo convencional de la mujer como sentimental.<sup>103</sup>

Para finalizar puede decirse que efectivamente en Alison existen varias formas de trauma insidioso, presentando disforias pueden llevar a algunas personas a pensar que son transgénero para luego darse cuenta de que no, a veces demasiado tarde, y que ante la homofobia social a identidades no normativas formó una caparazón emocional muy difícil de penetrar. Por ello resulta necesario tanto desde la crítica teórica como desde activismo cuestionar los paradigmas de la identidad binaria, con el fin de que exista mayor libertad en la comprensión y construcción de la propia identidad, un tema que concierne a la sociedad por completo pero que por la naturalización del género se relega como un movimiento más de las minorías o una corriente filosófica más.

---

<sup>102</sup> Ibid., p.227

<sup>103</sup>Cvetkovich, 2018,op.cit., p.106.

## CONCLUSIÓN

Cabe destacar que la relación entre novela gráfica y las autobiografías *queers* se estrecha bastante si se toma en cuenta que ambos son conceptos abiertos que se niegan a adquirir una forma. Así como no existe una definición clara de qué es lo *queer*, la palabra *graphic novel* aún suscita controversia y en ocasiones se utilizan otros nombres como *comic strip novel*, *picture novels* o *illustrated novel*. Estos nombres siempre refieren a la doble articulación entre palabra e imagen, pero como reflexiona Santiago García en *La Novela Gráfica* (2010) el medio no puede ser estrictamente analizado ni bajo criterios literarios ni bajo criterios visuales, el reto consiste en formular un modelo de análisis desde y para la novela gráfica, considerando que no es un derivado o experimento fallido de otros medios, sino que posee su propia legitimidad. Asimismo se puede establecer un paralelo con la concepción de lo abyecto entregada por Judith Butler, en la cual no habría un motivo para considerar las vidas *queer* como un espacio fallido, esa percepción solamente nace desde la mirada heteronormada.

Tanto la novela gráfica como lo *queer* son conceptos sin bordes que a día de hoy continúan evolucionando, y que también se niegan a entrar por completo en la academia, manteniendo siempre un pie fuera ya sea en el activismo o la experimentación artística, lo cual les impide a favor de ambos cristalizarse dentro de una cultura oficial. Es importante entonces comprender histórica y conceptualmente a la novela gráfica, y que similar al concepto de lo *queer* ambas formas surgen relegadas al margen de la obligatoriedad y se resisten a entrar a la cultura oficial o alta cultura, pudiendo incluso aseverarse que la novela gráfica es de hecho un medio *queer*. Bechdel finalmente es heredera de ésta corta tradición que proviene del *underground* y también de la evolución del feminismo y de los estudios de género, por lo que no es casualidad que el medio escogido posea éstas características, un medio generalmente enjuiciado como algo inferior a la literatura o las bellas artes y que a la vez su objetivo parece ser precisamente existir fuera de esas esferas.

Bechdel por su parte ha dejado una gran huella dentro de la cultura *mainstream* acercando los temas de la comunidad LGBTQ+ a otros espacios y otros públicos

más amplios. Esto se puede ver por ejemplo en que partir de una tira publicada en 1985 llamada “The Rule” se crea dentro de la cultura popular el “Test de Bechdel”, el cual mide la participación femenina dentro del mundo del cine. Los principales requisitos del test son la aparición de dos personajes femeninos, que hablen entre sí, de un tema que no sea un hombre o en general que no hablen de algo romántico. Algunas películas que no superan el Bechdel Test son: la trilogía de Star Wars, Toy Story, Trainspotting, Volver al futuro y Gladiador. La aplicación del test viene a probar una vez más que los imaginarios de la industria cultural siguen gobernados ampliamente por la visión masculina, no sólo en el mundo del cómic.

Respecto a esto, Rachel R. Martin en su introducción a *Conversations* menciona que Alison ha creado su propio espacio público a medida que ha publicado sus obras a través de los años, creando cada vez más espacio en el comercio para obras como las suyas y esto también ha beneficiado a otros autores *queer* y disidentes. Esto lo describe como el *Bechdel Feedback Loop* (fig.17).

Por último, Vanessa Lauber en su ensayo titulado *The Hospitable Aesthetics Of Alison Bechdel*, plantea que la tensión existente entre las políticas del colectivo LGBTIQ+ y la resistencia contra-identitaria de la postura *queer* radical de no regularizar sus formas se ve reflejado de manera única en el corpus de obra de Bechdel, en el cual por una parte se visibilizan identidades marginadas y por otra, como en el caso de *Fun Home*, se hace a través de formas narrativas *queers*.<sup>104</sup>

En la medida en que su trabajo cultiva empatía o comunidad no solo lo hace, quizás, en servicio de movimientos basados en la identidad o el capitalismo de mercado, si no también al moldear una estética relacional más radical que ilumina el poder continuo de la crítica *queer*.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Por ejemplo, en *Fun Home* no se sigue una temporalidad heterolínica de narración.

<sup>105</sup> Traducción personal. “To the extent that her work cultivates empathy or community it does not only, perhaps, in the service of identity-based movements or bald market capitalism but also by modeling a more radical, relational aesthetic that illuminates the ongoing power of *queer* critique.” Vanessa Lauber, *The Hospitable Aesthetics Of Alison Bechdel*, incluido en *The Comics of Alison Bechdel*, op.cit., p.4.



En éste caso la autora enlaza la forma narrativa *queer* presentada por Bechdel con la estética relacional planteada por Bourriaud, ya que aquí no se está ante un relato estéril ni tampoco ante una relación unilateral y jerárquica entre la autora y su audiencia, sino más bien se trata de un relato orgánico, vivo, en el cual los lectores se ven entrecruzados por la vulnerabilidad de Bechdel y pueden aceptar o no ésta invitación a establecer un diálogo abierto entre sensibilidades. Para Lauber ésta interacción puede constituir un espacio tanto agradable como desafiante, pero que dentro de la estética relacional plantea nuevas posibilidades de relacionarse socialmente. Esto se puede ver que entre más escribe Bechdel acerca de su vida más cuestiona las políticas culturales heteronormadas, impactando desde lo político la vida íntima de sus lectores. Esa es su forma particular de hacer activismo político y la agenda secreta detrás de sus creaciones.

## BIBLIOGRAFÍA

BECHDEL, Alison. *Fun Home: Una familia tragicómica*. Barcelona: Random House Mondadori S.A., 2008.

BUTLER, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. España, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A, 2007.

CHUTE, Hillary, *An Interview with Alison Bechdel*. *MFS Modern Fiction Studies*, Volumen 52, 2006.

CHUTE, Hillary. *Graphic women. Life narrative and contemporary comics*. New York: Columbia University Press, 2010.

CVETKOVICH, Ann. *Drawing the Archive in Alison Bechdel's Fun Home*. *WSQ: Women's Studies Quarterly*, Volumen 36, 2008.

CVETKOVICH, Ann. *Un Archivo de sentimientos*. Barcelona: Ediciones Bellaterra S.L., 2018.

GARCÍA, Santiago. *La novela gráfica*. España, Bilbao: Astiberri Ediciones, 2010.

GARCÍA, Isabel. *An Icarus/Daedalus Dynamic: The Construction of the Father and Autobiographical Truth in Alison Bechdel's Fun Home*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2019.

MUÑOZ, José Esteban. *Utopía Queer*, Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2020.

PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.

R. MARTIN, Rachel. *Alison Bechdel: Conversations*. University Press of Mississippi, 2018.

UTELL, Janine. *The comics of Alison Bechdel: From the Outside in*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 2020.

## ARCHIVOS EN LA WEB

HANISCH, Carol. *Lo personal es político*. Traducido por Insu Jeka, 2016. Disponible en: [http://autonomiafeminista.cl/wp-content/uploads/2016/07/lo-personal-es-pol%C3%ADtico\\_lucidias.pdf](http://autonomiafeminista.cl/wp-content/uploads/2016/07/lo-personal-es-pol%C3%ADtico_lucidias.pdf)

## ANEXOS



**Figura 1**

Alison Bechdel  
*Fun Home*,  
fragmento p.3.  
Random House  
Mondadori S.A.,  
Barcelona,2008



**Figura 2**

Alison Bechdel  
*Fun Home*,  
fragmento p.232.  
Random House  
Mondadori S.A.,  
Barcelona, 2008



**Figura 3**

Alison Bechdel, archivo personal, 2006  
Reimpreso con permiso de la autora en  
*The comics Journal* n.282, 2007

EN MIS PRIMEROS RECUERDOS, LA PRESENCIA  
DE PAPÁ ERA SOMBRÍA, MALÉVOLA.



**Figura 4**

Alison Bechdel  
*Fun Home*, fragmento p.197  
Random House Mondadori S.A. Barcelona, 2008

... Y ACABABA DE CRUZAR LA RUTA 150 PARA TIRAR LOS RASTROJOS AL TERRAPLÉN.



EL CONDUCTOR DEL CAMIÓN DIJO QUE MI PADRE HABÍA RETROCEDIDO DE UN SALTO A LA CARRETERA, "COMO SI HUBIERA VISTO UNA SERPIENTE".



Y QUIÉN SABE. A LO MEJOR LA VIO.



Figura 5

Alison Bechdel

*Fun Home*, fragmento p.89

Random House Mondadori S.A. Barcelona, 2008

LAS COSAS EMPEORABAN EN MI DIARIO. PARA AHORRAR TIEMPO, IDEÉ UNA VERSIÓN TAQUIGRÁFICA DEL CREO, UN SIGNO CIRCUNFLEJO CURVADO.

COlegio. Tammi se vino. Jugamos al cofre con una caja vieja. Papá quería que parriera el patio. Dijo que

PRONTO COMENCÉ A TRAZARLO SOBRE NOMBRES Y PRONOMBRES. SE CONVIRTIÓ EN UNA ESPECIE DE AMULETO QUE PROTEGÍA MIS ASUNTOS DE TODO MAL.

Dom. 13 JUNIO  
~~Mamá~~ y yo hemos ido a la iglesia. Molly vino a casa con nosotras. Fuimos a nadar. Papá y yo subimos los coines

Figura 6

Alison Bechdel

*Fun Home*, fragmento p.142

Random House Mondadori S.A. Barcelona, 2008

SOLO CUATRO MESES ANTES LES HABÍA ANUNCIADO ALGO A MIS PADRES.



EN ESE MOMENTO, MI HOMOSEXUALIDAD ERA ALGO PURAMENTE TEÓRICO, UNA HIPÓTESIS SIN DEMOSTRAR.



PERO ERA UNA HIPÓTESIS TAN SÓLIDA Y CONVINCENTE QUE NO ENCONTRÉ NINGUNA RAZÓN PARA NO COMPARTIRLA INMEDIATAMENTE.

LA NOTICIA NO FUE TAN BIEN RECIBIDA COMO ESPERABA. HUBO UN DIFÍCIL INTERCAMBIO DE CARTAS CON MI MADRE.

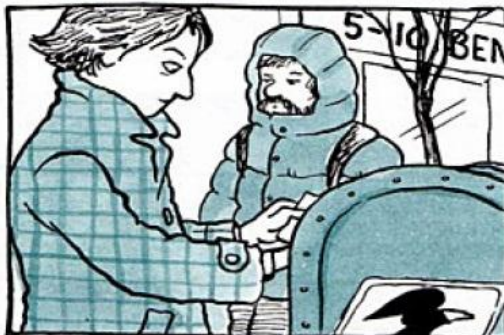


Figura 7

Alison Bechdel

*Fun Home*, fragmento p.58

Random House Mondadori S.A. Barcelona, 2008

EN LUGAR DE CONFIAR POR FIN EN MÍ, ADOPTÓ EL ENFOQUE NOVELESCO DE ASUMIR QUE YO YA LO SABÍA, AUNQUE EN EL MOMENTO DE ESCRIBIR SU CARTA NO ERA ASÍ.

Helen solo parece sugerir que mantengas tus opiniones abiertas. Y yo me inclino a pensar lo mismo, pero con motivos diferentes. Por supuesto, parece una excusa. Pero ¿para quién son las excusas? Tomar partido es algo bastante heroico, y yo no soy ningún héroe. ¿Merece realmente la pena?

Hubo veces en que pensé que preferiría haber tomado una posición abierta. Pero nunca lo consideré seriamente en mi juventud. De hecho, creo que nunca me lo planteé hasta pasados los treinta. Seamos realistas, las cosas eran muy diferentes entonces. Con cuarenta y tres años me resulta difícil ver las ventajas, incluso de haberlo hecho cuando era joven.

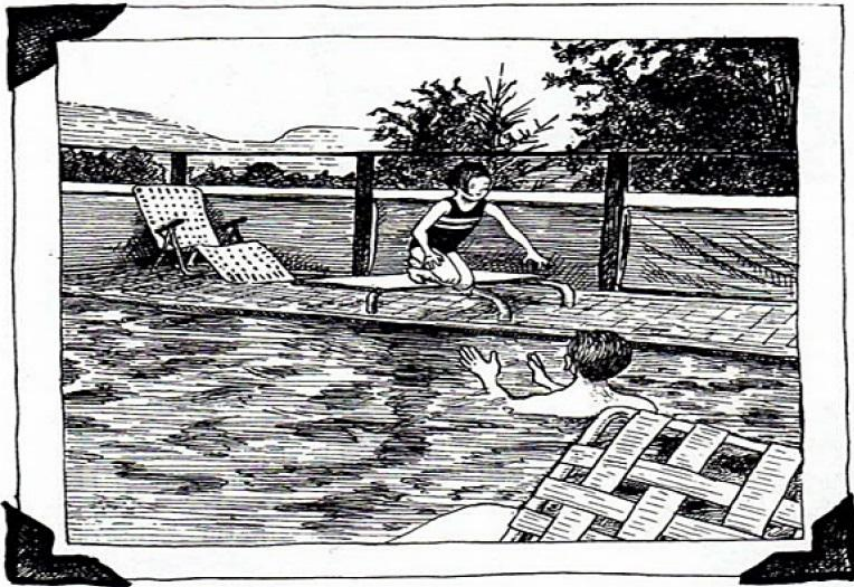
Figura 8

Alison Bechdel

*Fun Home*, fragmento p.211

Random House Mondadori S.A. Barcelona, 2008

## CAPÍTULO 7



### EL VIAJE DEL ANTIHÉROE

Figura 9

Alison Bechdel  
*Fun Home*, fragmento  
p.187

Random House  
Mondadori S.A.  
Barcelona, 2008

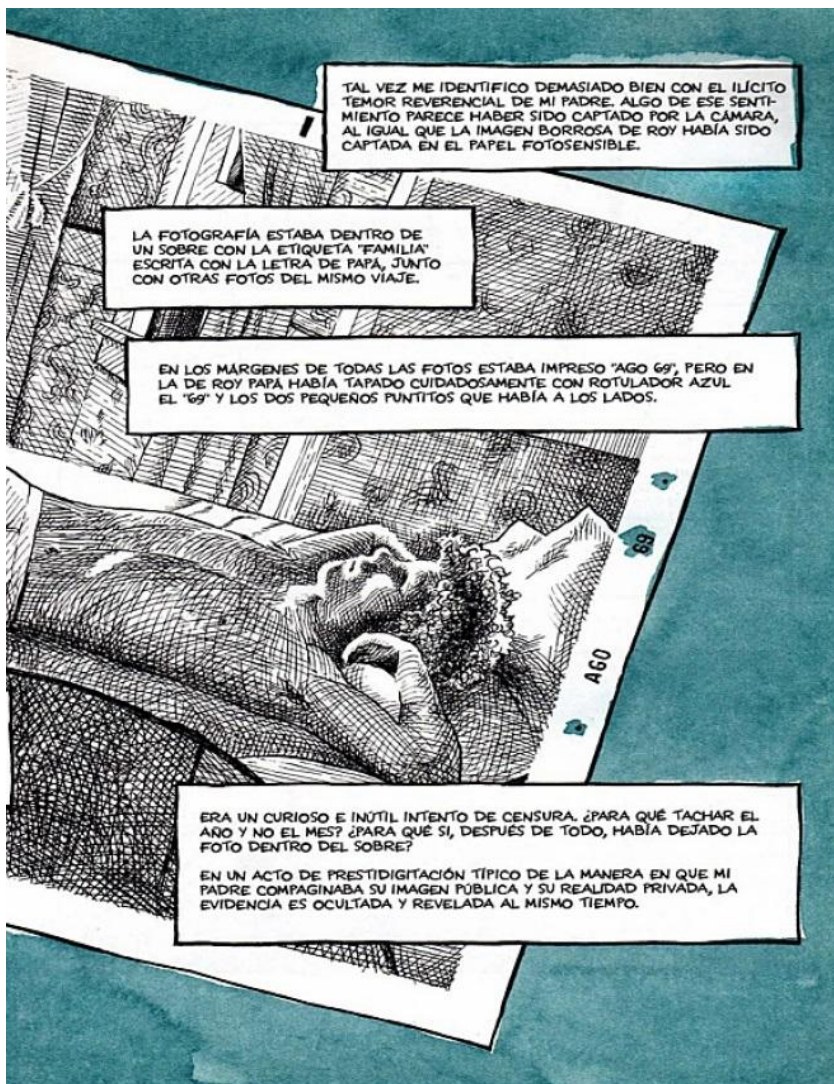


Figura 10

Alison Bechdel  
*Fun Home*, p.101  
Random House Mondadori S.A.  
Barcelona, 2008

UN EXAMEN DE LOS NEGATIVOS REVELA TRES LUMINOSAS FOTOS DE MIS HERMANOS Y YO EN LA PLAYA, SEGUIDAS DE LA OSCURA Y LÓBREGA TOMA DE ROY EN LA CAMA.



Figura 11

Alison Bechdel

*Fun Home*, fragmento p.102

Random House Mondadori S.A. Barcelona, 2008

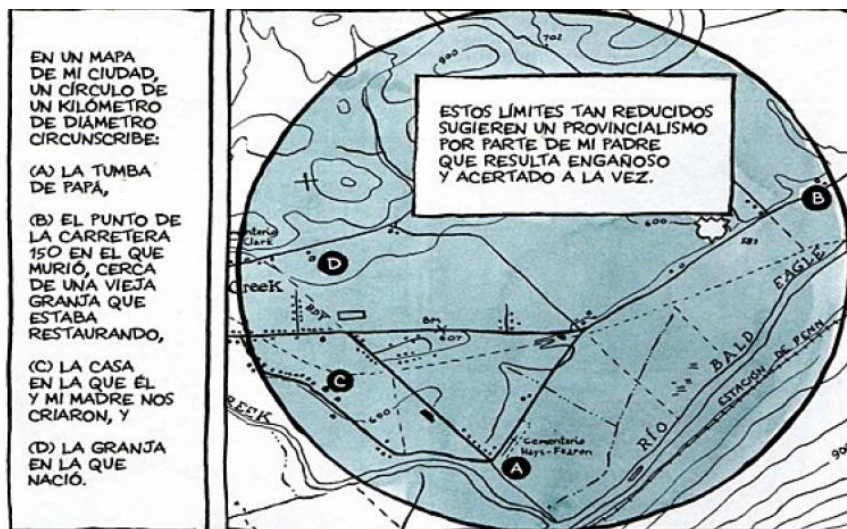


Figura 12

Alison Bechdel

*Fun Home*, fragmento p.30

Random House Mondadori S.A. Barcelona, 2008



MI ATURDIMIENTO, UNIDO A TODA LA CIRCUNSPERTA RIGIDEZ DEL DUELO, ME ESTABA VOLVIENDO IRRITABLE. ¿QUÉ HABRÍA PASADO SI HUBIÉRAMOS DICHO LA VERDAD?



NO LLEGUÉ A SABERLO.



Figura 13

Alison Bechdel

*Fun Home*, fragmento p.125

Random House Mondadori S.A. Barcelona, 2008

YO ERA ESPARTANA Y MI PADRE ATENIENSE.



UNA MARIMACHO PARA SU PRINCESA.

YO ERA MODERNA Y EL VICTORIANO.



YO ERA UTILITARISTA Y ÉL UN ESTETA.



Figura 14

Alison Bechdel

Fun Home, p.15

Random House Mondadori S.A. Barcelona, 2008



Figura 15

Alison Bechdel

*Fun Home*, fragmento p.221

Random House Mondadori S.A. Barcelona, 2008

#### CAPÍTULO 4



#### A LA SOMBRA DE LAS MUCHACHAS EN FLOR

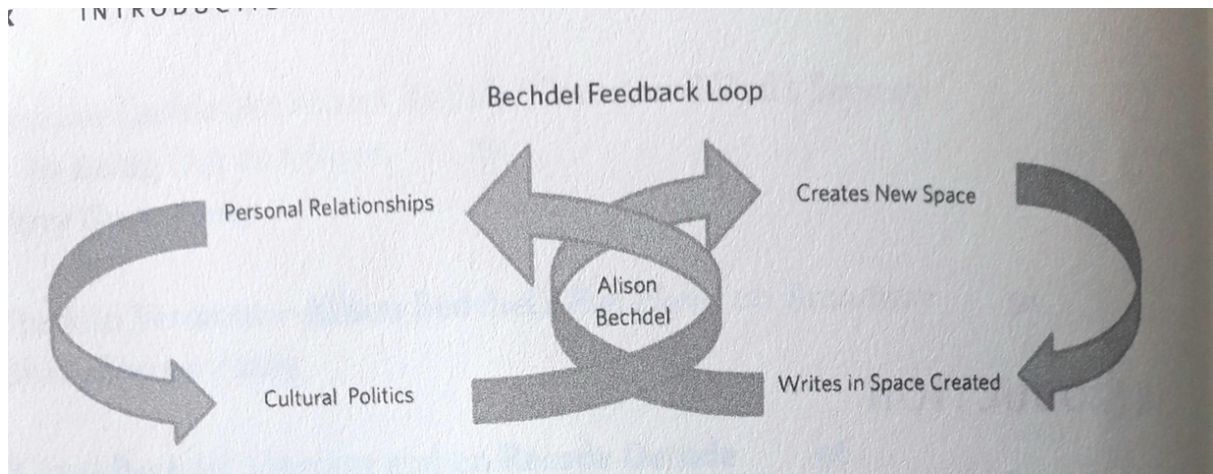
Figura 16

Alison Bechdel

*Fun Home*, p.87

Random House Mondadori S.A.

Barcelona, 2008



**Figura 17**

Rachel R.Martin

*Conversations*, p.x

*Conversations*. University Press of Mississippi, 2018.