

**De la novela gráfica al documental:
el caso de *María y yo***

**From the graphic novel to the documentary:
the case of *María y yo***

NÉSTOR BÓRQUEZ

Universidad Nacional de la Patagonia Austral (UNPA)

borqueznestor@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0795-9508

Resumen: El trabajo se centrará en la relación de la novela gráfica y el documental teniendo como eje del análisis la obra *María y yo* de Miguel y María Gallardo y la transposición al campo audiovisual que efectúa el director Félix Fernández de Castro. Partiendo de hipótesis que den cuenta de las múltiples relaciones posibles entre estos medios, propondremos un estudio comparativo de las obras, basándonos en sus diferencias al momento de la representación artística pero, además, destacaremos la tarea complementaria que efectúan estas producciones al momento de la divulgación de las características del Trastorno del Espectro Autista (TEA).

Palabras clave: Novela gráfica, documental, *María y yo*, Miguel Gallardo, Félix Fernández de Castro.

Abstract: The work will be based on the relationship between the graphic novel and the documentary having as a main purpose the analysis of the literary work *María y yo* written by Miguel and Maria Gallardo, as well as the change to the audiovisual field made by the director Felix Fernandez de Castro. Starting from the hypotheses which show the many possible relationships among them both, we propose a comparative study between the novel and the documentary, based not only on the differences at the moment of the artistic performance but also to highlight the complementary work these productions make when they draw the characteristics of Autism Spectrum Disorder (ASD).

Key words: Graphic novel, documentary, *María y yo*, Miguel Gallardo, Félix Fernando de Castro.

A medio camino entre diario personal, cuaderno de anotaciones, relato de viaje y lúdico ejercicio dialogal de un padre y su hija, *María y yo* (2007) es una obra confeccionada por Miguel y María Gallardo en la que se visualizan, de forma muy entretenida y didáctica, algunas de las características del Trastorno del Espectro Autista (TEA). Basados en la novela gráfica¹ o directamente en la figura de María, este trabajo disparó a su vez la confección de nuevos productos con la evidente intención de completar o transponer la historia, sobre todo al medio audiovisual. Nos referimos específicamente a dos obras: el cortometraje de animación *El viaje de María* (2010), producido por la ONG Fundación Orange², escrito, dibujado y dirigido por el propio Miguel Gallardo³ –también aporta la voz

¹ En este trabajo utilizaremos indistintamente las palabras *historieta* y *cómic*, por considerar que se pueden entender como sinónimos, si bien se han consolidado en distintos momentos clave de la historia del género. Con respecto al tebeo (nacido de la generalización del nombre de la revista TBO en 1917), si bien solo la utilizaremos para el caso español y focalizado al caso infantil, lo cierto es que son varios los autores que la utilizan como sinónimos de *historieta* y *cómic*, sin restringirlo a ese uso. Creemos que distinta es la utilización de la noción de novela gráfica, ya que es un fenómeno más actual con nuevas reglas de producción, distribución y consumo. A fines prácticos, partimos de la base de que *María y yo* es una novela gráfica y utilizaremos *historieta* y *cómic* como sinónimos al momento de referirnos a ella. Compartimos la expresión de Santiago García al afirmar que son innecesarias las «discusiones bizantinas sobre terminología» y que debemos avanzar sobre el «reto» que supone el estudio de la realidad de la novela gráfica y sus implicancias. Igualmente, para un estudio de estos términos véase Pérez del Solar (2013), Guiral (2011) y García (2010 y 2011).

² La Fundación Orange fue creada en Francia en 1987 y coordina actividades sociales alrededor del mundo en torno a las personas con trastornos del espectro del autismo (TEA). De acuerdo con la comunicación institucional de la ONG, existen dieciséis fundaciones, si bien sus proyectos abarcan treinta países de Europa, Asia, Medio Oriente y África. De acuerdo con los objetivos que la Fundación Orange transmite por su página oficial destacan: «apostamos por el uso de la tecnología y de las soluciones digitales para mejorar la calidad de vida de las personas con TEA. También hemos impulsado innovadoras actividades de ocio adaptadas a estas personas y desarrollamos una cuidada labor de difusión, a través de obras audiovisuales, para sensibilizar a la sociedad sobre este trastorno»: <http://www.fundacionorange.es>

³ Gallardo también ha trabajado con esta fundación en la elaboración del cortometraje *Academia de especialistas* (2012). La participación de Gallardo en este tipo de emprendimientos no se agota en estos casos que abordamos, ya que sus ilustraciones también se han utilizado en otras producciones. A modo de ejemplo destacamos sus dibujos en los libros *¿Qué le pasa a este niño?* (2013), un libro-guía para personas que se relacionan con niños o niñas que sufren alguna discapacidad, apoyado por la ONG Plena Inclusión o *¿Qué le pasa a tu hermano?* (2016), un manual promovido por la Fundación MRW con la misma intención, pero dedicado a hermanos y hermanas de personas con discapacidad. Sumado a los cortos de animación y confección de carteles, Gallardo también aborda el tema del autismo y

en off– y el documental *María y yo* (2010) llevado a la pantalla por el director Félix Fernández de Castro⁴.

Centrándonos en la relación de la historieta y su transposición al lenguaje audiovisual, concretamente el documental, esbozaremos una serie de apreciaciones sobre algunas de las múltiples relaciones que podrían establecerse entre estos medios. Sin pretensión de exhaustividad, la intención que perseguimos es la de proponer líneas de análisis en torno a la vinculación de estos lenguajes teniendo en cuenta que ambas manifestaciones conllevan una relación particular pensando en la representación artística. Al momento de centrarnos en el efecto mimético de la historieta y del documental, ambos productos parten de una concepción primigenia en el uso de la imagen que es determinada por el propio medio: en un caso mediante la utilización del dibujo como base de su efecto de representación y, en el otro, en el empleo de la imagen en movimiento, potenciado en este caso por la relación distinta que plantea el documental con su referente. Es decir, abordar comparativamente la novela gráfica y el documental –ambos *María y yo*– no es solo partir de la obvia construcción de productos con lenguajes distintos, sino, antes que nada, pensar en una concepción diferente al momento de la representación de aquello que definimos como «lo real» con el consecuente efecto de lectura particular.

Dentro de los derroteros posibles que surgen de este cruce intermedial, nos abocaremos a un abordaje factible partiendo del ámbito de la historieta. Nos referimos específicamente a un corpus de obras que presentan una relación directa con los hechos que representan, ya sea por partir de un hecho biográfico específico o un acontecimiento histórico real o directamente vinculado al periodismo. Analizaremos sucintamente estas vertientes fácilmente identificables dentro del fenómeno de la novela gráfica actual porque consideramos que mantienen un determinado efecto «documental» al momento de presentar la historia. Así como *María y yo* se centra en la historia de la hija de Miguel Gallardo, nos encontraremos con otras obras que parten de la reconstrucción de episodios, fragmentos biográficos o sucesos periodísticos como génesis del relato⁵.

el dibujo en charlas y talleres. Información minuciosa de cada uno de estos aportes puede encontrarse en su página de internet: <http://miguel-gallardo.com>

⁴ El film completo puede encontrarse en la página de RTVE: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/documental-maria-yo/2060907>

⁵ La idea de sucesos periodísticos como origen de un relato remite directamente a la literatura de non-fiction o el Nuevo Periodismo norteamericano, movimiento que también decantará en el cómic underground, como es el caso de *American Splendor*, de Harvey Pekar.

1. EL CÓMIC Y EL DOCUMENTO: UNA APROXIMACIÓN

Partiremos de una base: la historieta –por supuesto que dependiendo del estilo y grado de referencialidad y aunque cuente una historia netamente ficcional– mantiene una relación documental casi fotográfica cuando se trata de referentes reales, ya sea una ciudad, la vestimenta de los soldados alemanes de la Segunda Guerra Mundial o el rostro de un personaje histórico. Si reconocemos esa pretensión «documental» del dibujo en obras ficcionales –podríamos suponer «espontánea» ya que nada exige fidelidad a una obra fruto de la invención– la situación se vuelve más rigurosa al tratarse de trabajos que mantienen una relación más directa con “lo real”. Volvemos a remarcar que depende de la intención del autor del trabajo y el grado de minuciosidad que crea pertinente para dar veracidad al relato. Pero es cierto que los trabajos más novedosos referidos a episodios históricos o relatos basados en hechos reales persiguen un grado de detallismo fácilmente observable.

Para avanzar en esta hipótesis utilizaremos un ejemplo que creemos pertinente por la variedad de elementos que ofrece y por el corpus de trabajos que podríamos incluir dentro del análisis. Nos referimos al cruce sumamente productivo del medio –a su auge y renovación– con los movimientos de la memoria histórica. Proliferaron, de la mano de la novela gráfica, un cúmulo de obras de autores que se acercan al medio para rescatar, testimoniar, denunciar, o solo contar algún episodio de la Guerra Civil o la posguerra en España. En una entrevista a Paco Roca, uno de los referentes paradigmáticos del movimiento de la novela gráfica en España, éste se refería a la coincidencia de estos dos momentos. Con respecto al mundo de la industria del cómic, el autor valenciano confirma la imposibilidad de tratar este tipo de temas anteriormente, ya que las historias estaban centradas en series, en personajes icónicos o en aventuras. Los formatos eran distintos y la cuestión política estaba desterrada. Roca marca esa diferencia con una actualidad con muchas más alternativas:

Ahora puedes hablar de cualquier cosa y de repente se abre un camino muy interesante de la memoria. Mira, voy a contar la historia de mi padre o de mi abuelo que vivió la guerra. Ahora se puede hacerlo. Y sobre todo porque los autores también somos parte de la sociedad, lógicamente. Somos autores pero somos parte de una sociedad. Y estás viendo lo que en cierta forma hay como un interés social o hay un debate social. Y el tema de la memoria histórica, desde el gobierno de Zapatero hasta ahora, es algo que, digamos, que es de interés. Que cualquiera puede hablar de tal. Entonces, una persona que vive en esa sabe que eso interesa, o porque me interesa a mí, va a interesar a más gente. Entonces, se unen las dos cosas, ¿no? Que ahora se puede, en el mundo del cómic, hacer cosas así, y por otro lado que hay una sociedad, digamos, que, en cierta forma, o lo demanda o hay un cierto interés colectivo por el tema (Rodríguez Martín, 2018: 28).

Por supuesto que, al referirnos a este tema, se deben tener en cuenta a los autores y obras pioneras que se habían encargado del abordaje de estos períodos históricos. Carlos Giménez, por ejemplo, es uno de los representantes más emblemáticos dentro del aporte que efectúa el cómic al debate sobre la memoria en España, sobre todo con sus obras *Paracuellos* o *Barrio*. De hecho, en una entrevista realizada por el diario *El País*, el autor da cuenta de esta relación entre su pasado y el presente cuando cuenta que «un amigo me dice que inventé la memoria histórica solo que no sabía que se llamaba así» (Altares, 2021). De la misma manera, podrían nombrarse más autores —como, por ejemplo, Antonio Hernández Palacios o el propio Miguel Gallardo, del que hablaremos más adelante— y un conjunto más voluminoso de obras.

Igualmente, no es intención ahondar en este corpus de trabajos, sino solo remarcar la característica que nos interesa en torno al abordaje o utilización de los aspectos más documentales. De hecho, uno de los elementos clave en la confección de este tipo de relatos es la mezcla del relato ficcional con la búsqueda de documentos, ya sean históricos, audiovisuales o fotográficos⁶. Las historietas de este estilo nacen o recorren episodios históricos reconocidos en los que se insertan las historias individuales⁷. Dentro de esa base que describimos, la aparición de fotografías de fuerte iconicidad histórica dibujadas dentro de las viñetas es

⁶ Con diferentes técnicas gráficas, autores de distintas edades van a acercarse al tema y más allá de las diferencias estilísticas o generacionales de las obras que produzcan, se evidencian características similares que las ubicarían dentro de lo que llamamos el «boom» de la *historieta de la memoria*, y que definimos como una corriente específica dentro del campo, con un corpus de trabajos que comparten determinados rasgos —o alguno de ellos— en su acercamiento al conflicto. Al momento de definir los elementos de una *historieta de la memoria*, cuesta separar estas características, ya que están íntimamente relacionadas. Igualmente, cada una permite un estudio individualizado que ayuda a la profundización de un tema complejo. Entre las características estudiadas mencionamos las más relevantes: el relato testimonial, lo biográfico y autobiográfico, la trama generacional (Bórquez, 2016).

⁷ Reconocemos en este caso, que la relación entre el episodio individual y el acontecimiento histórico dentro de este fenómeno aparece de dos maneras: partiendo de la intención de contar o rescatar un hecho del pasado y para ello se inventan personajes para dar verosimilitud a la historia (un ejemplo de entre muchos puede ser el de Paco Roca, *Los surcos del azar* (2013), que cuenta las acciones de *La Nueve* durante la resistencia francesa y para ello crea unos personajes que dan marco al relato) o la idea central es el rescate de una historia individual —generalmente del entorno familiar de los autores— y para ello, aparecen insertos en los episodios fácilmente reconocibles del pasado (sobresalen los ejemplos de Gallardo contando la historia del padre en *Un largo silencio* (1997); Antonio Altarriba rescatando las historias de su padre y su madre en *El arte de volar* (2007) y *El ala rota* (2016), respectivamente o el de Sento, contando la historia de su suegro en la trilogía *Doctor Uriel*, 2017). Por supuesto que estos recursos tienen un fuerte antecedente en la literatura, que los ha usado frecuentemente (la novela histórica, el relato testimonial, por ejemplo).

una constante que es vista como parte de los detalles que le otorgan veracidad a la historia, es decir, como signo de rigurosidad «documental».

La utilización de este tipo de fuentes forma parte de un fenómeno que, si tomamos como base la historia del medio, comienza a utilizarse a fines del siglo XX. Si bien se centra en la relación del cómic con la historia en España —concretamente, cómo el medio retoma o reconstruye el trasfondo histórico—, es interesante la periodización que propone Jacobo Hernando Morejón, ya que arroja una serie de datos relevantes en la utilización de fuentes documentales. El autor divide en cuatro etapas: de 1942 a 1975, de 1975 a 1990, de 1990 a 2009 y desde esa fecha hasta nuestros días⁸. Morejón da cuenta de un tebeo de entretenimiento estandarizado y de fácil consumo para la primera etapa, que culmina con la muerte de Franco. El manejo de los datos históricos en ese contexto es de poca rigurosidad, solo usado como un trasfondo para la aventura (2018: 137). De la segunda etapa, luego de 1975, el autor reconoce una preocupación de las nuevas estructuras de gobierno por la importancia de la historia local, con un tipo de cómic didáctico-divulgativo (2018: 137).

Recién en los últimos dos periodos y en una etapa de madurez del medio, surgen aquellos trabajos en donde se recupera el hecho histórico previa investigación bibliográfica, con autores «que quieren dotar de fidelidad histórica a sus viñetas» (2018: 138). La nueva tendencia, desde el 2009, sin desprenderse de una preocupación por el detalle histórico documental, remite a obras más intimistas, personales y con estilos gráficos diversos, que no siempre apelan a una representación realista del pasado (2018: 138). Esta última etapa, se corresponde además con obras de una generación posterior, con trabajos más experimentales en cuanto al estilo gráfico que emplean. Igualmente son escasos los trabajos de ese tipo que se desprenden de una base histórica documental rigurosa, a la que agregan un toque personal en la utilización de metáforas visuales o viñetas con un dibujo más o menos mimético⁹.

⁸ Entendemos que el autor justifica esta periodización teniendo en cuenta la utilización de fuentes históricas, o, dicho de otro modo, cuáles son los elementos documentales que utilizan estas obras para la elaboración de sus historias. De igual manera, si abordamos la historia del medio en España, existen otras formas de periodizarla. Sobresalen en ese sentido los trabajos de Antonio Martín en *Apuntes para una historia de los tebeos* (2000), si bien su recorte abarca hasta el año 1963; *La España del tebeo* (2001), de Antonio Altarriba (abarca hasta el año 2000) o el número monográfico de la revista *Arbor*, coordinada por el mismo autor, que incluye hasta el año 2010.

⁹ El caso de *El arte de volar* de Altarriba y dibujos de Kim es ideal en ese sentido. El cómic cuenta la historia del padre de Altarriba con una detallada precisión histórica documental, pero, además, se apela a las metáforas visuales para graficar momentos muy íntimos, como cuando el padre siente que un topo está carcomiéndolo por dentro o cuando aparece dibujada el águila imperial de la iconografía franquista luego de arrancarle los ojos.

Finalmente, un análisis más detallado de la función documental que puede ejercer el cómic lo realizan Rayco González y Marcello Serra, quienes revisan aquellos trabajos de los últimos años —utilizan como punto de referencia 1996, cuando se publica *Palestina*, de Joe Sacco¹⁰— que parten de episodios reales del pasado o de la actualidad para usarlos como materia de la narración¹¹ (2018: 122). De manera exploratoria, proponen cuatro funciones documentales que pueden encontrarse en estos cómics. La primera es la función referencial-veridictiva, cuando los documentos que aparecen tienen valor de prueba o son indicios de un hecho; «son huella de la realidad» (2018: 122). Como explican los autores, también se puede utilizar como una nueva interpretación de documentos o datos del pasado con la idea de marcar contradicciones (2018: 122). La segunda es la función sistémica, es decir, la utilización de documentos útiles para la comprensión de un determinado sistema cultural: «son tomados como manifestaciones especialmente significativas de un sistema de reglas o de varios»¹² (2018: 123).

La tercera es la función narrativa, cuando se usa el relato como una manera de presentar el documento histórico. Se precisa de la construcción de una estructura narrativa para luego organizar en ella los datos. Como apuntan los autores, es inevitable una selección que dará relevancia al documento a través de la narración (2018: 124). Por último, la función «reveladora», que aparece cuando se ejerce una técnica de montaje, que pone en diálogo a los documentos seleccionados y se hace evidente otro sentido. «Es entonces posible que, por el mero hecho de estar en contacto o en relación, se revelen elementos que, pese a estar presentes en los documentos, sin este diálogo no podrían ser descubiertos» (2018: 124).

¹⁰ La figura de Joe Sacco se presenta como emblemática de un fenómeno que une trabajo periodístico, pero utilizando el lenguaje del cómic. A este tipo de obras se las ha denominado como «cómic-periodismo», «periodismo de cómic» o «historieta periodística». Son famosas sus obras *Notas al pie de Gaza* (2010), *Reportajes* (2012) y *Srebrenica* (2013, un cómic digital o webcómic). Para la profundización de este tipo de trabajos y específicamente la obra de Sacco, recomendamos *Periodismo Cómic. Una historia del género desde los pioneros a Joe Sacco* (2017), de Diego Matos Agudo.

¹¹ El corpus de obras de este estilo es abundante. Solo a modo de ejemplo nombraremos algunas de las más representativas que utilizan los autores. Además de cualquiera de las obras del ya nombrado Joe Sacco, podemos nombrar a Guy Delisle (*Crónicas birmanas*, 2008; *Crónicas de Jerusalén*, 2011); Sarah Glidden (*Una judía americana perdida en Israel*, 2010); Emmanuel Guibert, Didier Lefevre y Frédéric Lemerrier (*El fotógrafo*, 2019), entre otros (2018: 122 y ss.).

¹² Los autores dan el ejemplo de *Cuadernos ucranianos. Memorias de los tiempos de la URSS* (2011), de Iğort. En esta historieta el autor recorre Rusia y Ucrania recogiendo los relatos del pasado traumático de los habitantes. Muchos de esos testimonios, además de la historia que cuentan, lo ayudan a entender mejor las características de esa cultura que le es ajena, a comprender su funcionamiento como sistema (2018: 123).

Como sostuvimos al principio, lo que proponemos es una aproximación factible en la relación de la historieta con lo documental y pensar en este tipo de obras centradas en un contexto histórico —en este caso, el de la Guerra Civil o la posguerra— es apenas un ejemplo de gran utilidad —por su actualidad y proliferación— de muchos que pueden dar cuenta del mismo cruce. Lo cierto es que son muchas las novelas gráficas que parten de una historia verdadera más allá de la representación más o menos ficticia de los detalles o las situaciones y que, a diferencia de las vistas anteriormente, no persiguen un rescate testimonial o histórico. Sirvan los ejemplos de obras como *Historias del barrio* (2011), de Gabi Beltrán y Bartolomé Seguí, centrado en la adolescencia del narrador en Palma de Mallorca; la trilogía de Jaime Martín —*Las guerras silenciosas* (2014), *Jamás tendré 20 años* (2018) y *Siempre tendremos 20 años* (2020)— en la que se repasa la crónica de España focalizando en la historia familiar de abuelos, padres y del propio autor; *Una posibilidad entre mil* (2009), de Cristina Durán y Giner Bou, que se centra en la experiencia de los autores como padres de una niña con parálisis cerebral; *Arrugas* (2007), en la que Paco Roca se basa en la historia del padre de un amigo que sufre Alzheimer o, para ir precisando el objetivo de este trabajo, *María y yo* (2007), de Miguel Gallardo, que tiene como eje a su hija. En este caso, además de formar parte de un corpus con estas características, la obra mantiene una relación directa con lo documental al ser traspuesta al cine y de alguna forma, generar un complemento entre el dibujo —cercano a la caricatura— y la imagen real del formato audiovisual. Como veremos, la inserción de fragmentos animados dentro del relato documental vuelve más interesante este cruce y se presenta como un gran acierto del film.

2. MARÍA Y YO, LA NOVELA GRÁFICA

La figura de Miguel Gallardo es paradigmática en muchos sentidos. En primer lugar, porque es un pionero del trabajo de autor junto a otros referentes del medio y su nombre está asociado a hitos de su historia, por ser uno de los representantes del cómic underground español, (fundadores de la «línea chungu» en oposición a la línea clara) y padre del emblemático personaje Makoki. Pero además, porque su constante actualización y vigencia vienen de la mano de una nueva forma de comunicar a través del cómic. Este viraje artístico —coincidente con el auge de la novela gráfica— lo acercan temática y estilísticamente a una visión más intimista y personal, biográfica. Los ejemplos son claros y concisos: nos ofrece la historia de su padre en *Un largo silencio* (1997); la de su hija en *María y yo* (2007) y en *María cumple 20 años* (2015); y su propia vida y trabajo, junto a Paco Roca en *Emotional World Tour* (2009) (narrando la gestación y repercusión de sus respectivas novelas gráficas) o junto a otros autores en *Viñetas de vida* (2014) (sobre la campaña de cooperación «Sí me importa» que realiza España en otras regiones del mundo). Más claro aún se observa este giro biográfico e intimista en su último trabajo *Algo extraño me pasó camino de*

casa (2020), donde cuenta su lucha contra un tumor durante la pandemia. Este cambio de estilo del que damos cuenta, lo explica el propio Gallardo en el film documental que analizaremos, cuando afirma que tuvo que simplificar el dibujo debido a la rapidez con la que debía hacerlos para María, en el sitio en el que ocasionalmente se encontraran. Como bien observa Isabelle Touton (2014: 93): «cuando Miguel retoma los lápices, es para ponerlos al servicio de su niña, con un dibujo estilizado que será el de sus obras del siglo XXI».

Teniendo presente este contexto del autor nos centraremos en *María y yo*. En esta primera parte, nos abocaremos a desglosar las particularidades de la novela gráfica, siendo esta el inicio de este diálogo, para dedicarnos luego en detalle a su trasposición fílmica. Nos detendremos inicialmente en el origen y características para posteriormente pensar en sus diferencias y similitudes. Como ya explicó en más de una entrevista el propio Miguel Gallardo y cuenta también en el documental, *María y yo* es solo una parte de una serie de cuadernos de dibujos y algunas anotaciones que el autor lleva adelante desde el nacimiento de María. Esta voluminosa colección —con muchos cuadernos con tapas de variados colores— es presentada de manera muy divertida en la película de Fernández de Castro, cuando Gallardo habla sobre la existencia de estos libros.

La publicación de estos «apuntes» respeta la idea original de que estamos observando un borrador, ya que mantiene durante toda la obra un estilo de dibujo similar a bocetos, en algunos casos con rostros sin terminar y los trazos a medio hacer. Prevalece esa idea de estar contemplando los apuntes hechos en el momento, como un diario que cuenta las vivencias entre padre e hija. Completa este sentido el manejo espacial de estas anotaciones, que no respetan un orden prefijado en viñetas estructuradas; por el contrario, el texto juega con la combinación de letras e imágenes sin atenerse a cartuchos, globos de diálogo o pensamiento. Cuando alguna de las secuencias utiliza las viñetas, estas no están construidas con una simetría perfecta, sino por el contrario, persiguen el efecto de dibujado a pulso, con la mano. Además, la publicación prescinde de números de página, lo que también ayuda a generar ese efecto de anotaciones libres sin necesidad de orden cronológico o espacial.

Sabemos que el centro de todo el relato gira en torno a María ya desde el título. En la publicación se complementa con el tamaño de la letra, superior a cualquier otra de la portada. Se suma además a esa relevancia la presencia de su nombre como coautora del texto, como anunciamos al comienzo. El color de la remera de María —y su inscripción «I'm unique just like everyone else»— también persigue el mismo objetivo de resaltar su figura (de hecho, dentro del álbum, Gallardo cuenta la historia de esa remera y el efecto real que producía, ya que a nadie le pasaba desapercibida). Las imágenes, posterior a la tapa y anterior a la contratapa, siguen con el mismo efecto y funcionan como los dos momentos de una

misma acción: María jugando con la arena y su cubo en la playa. Una imagen plena de poesía en el cómic y que, como veremos, también retoma y resignifica el documental.

De una manera general, podría decirse que la obra va desarrollando dos acciones de manera paralela: por un lado, de manera narrativa, *María y yo* cuenta la historia de un viaje de Barcelona a Canarias y las vacaciones de un padre con su hija; por el otro, de corte más didáctico, la novela gráfica se centra en la explicación de alguna de las características del Trastorno del Espectro Autista (TEA), no solo con el ejemplo singular de María, sino en la confección de pequeños afiches o la simple exposición de Gallardo sobre alguna característica peculiar. Revisaremos sucintamente cada una, teniendo presente que las dos partes están íntimamente imbricadas.

La parte narrativa se centra en acciones simples: la espera en el aeropuerto, el check-in, el abordaje, la llegada e ingreso al hotel, la cotidianidad en vacaciones –la piscina, la playa, los paseos, el buffet–, el regreso a casa de María –quien vive con su madre– y la despedida final. Por supuesto que cada uno de estos fragmentos adquiere una connotación diferente al estar atravesados por el TEA, ya que cualquier actividad de las que enumeramos se resignifica y transforma en algo diferente y novedoso.

La parte didáctica, de alguna manera ya está enunciada desde el principio, cuando Gallardo da la clave de lectura de la obra. Luego de explicar que el relato va a girar en torno a las vacaciones con su hija en Canarias, concluye: «María tiene 12 años, una sonrisa contagiosa, un sentido del humor especial y tiene autismo». A partir de allí, cualquier actividad que se narra está tamizada por esa información esencial y María, se transforma en el centro del relato. Teniendo presente este marco general, la obra complementa esta trama narrativa con información específica sobre autismo en dos tipos de intervención: de manera complementaria para terminar de entender una rutina de María, y de manera directa, al aportar a la obra información de corte positivo.

De esta manera, siguiendo la rutina de estas vacaciones que dibuja Gallardo y gracias a esta información complementaria, comenzamos a entender alguna de las características del TEA que se observan en María: las frases y acciones repetitivas, el pellizco como forma de comunicación, el gran nivel de concentración, los movimientos y golpes con las manos, en la barbilla o el cuello (Gallardo aporta el nombre científico: estereotipias), o la importancia del dibujo en el aprendizaje y sistematización de actividades o conductas. Además de estos datos que ayudan a comprender las acciones de la novela gráfica, *María y yo* aporta cuatro elementos anexos a la narración con un objetivo claramente didáctico: en primer lugar, el texto sin dibujo de Gallardo –como un pequeño monólogo expositivo que abarca toda la hoja–, en el que este cuenta en primera persona más características de María; en segundo lugar, el dibujo de algunos de los pictogramas que usan para la planificación de actividades –son ilustraciones que se dispersan por toda la casa y ayudan a

anticipar acciones diarias, como el momento de la comida, del baño o de acostarse–; en tercer lugar, un pequeño afiche sobre el autismo y sus características –que bien podría ser parte de una campaña de divulgación– y finalmente, el epílogo, a cargo de Amaia Hervás Zúñiga, psiquiatra infanto-juvenil y Directora de la Unidad de Pediatría del hospital Mútua Terrassa, quien cierra la obra focalizando también en el caso de María, pero desde un punto de vista médico-profesional.

Toda la cuestión del didactismo de la obra es uno de los puntos coincidentes de quienes la han analizado, más allá de que en ocasiones no haya sido el tema central de la investigación. Touton (2014: 87) la lee en sintonía con *Arrugas*, destacando sobre todo el propósito didáctico que persiguen estas producciones: el de visibilizar a aquellas personas no tenidas en cuenta por el discurso de los medios masivos o publicitarios y, sobre todo, transmitir conocimientos concretos en torno a enfermedades como el TEA o el Alzheimer. De la misma manera, Gemma Burgos Segarra también aborda la pertinencia de estas obras para el abordaje de estas patologías, aunque desde el punto de vista de su inserción en las aulas de la secundaria. Es decir, no solo como una forma de visualización, sino como aprendizaje para las nuevas generaciones¹³.

Precisando un poco más en aquellas cuestiones referidas al estilo, específicas del lenguaje del cómic, Gallardo utiliza un par de recursos para marcar o distinguir la participación de María. Uno de ellos remite a la rotulación –tamaño y tipo de letra, uso de mayúsculas, minúsculas, cursivas, subrayados, etc.–, sobre todo en la secuencia inicial que comienza en el aeropuerto de Barcelona y culmina en la de Canarias. En esas imágenes prevalece un tipo de letra que simula ser escrita por un niño, y en rojo, único color utilizado en la obra. Además, para simbolizar su estridencia, espacialmente esas frases rompen la estructura de la viñeta.

Existe un último elemento que nos va a servir de puente con el documental: la presencia de la fotografía. *María y yo* es una novela gráfica que utiliza dibujos en su mayoría antropomórficos –en una escena aparece Gallardo como tortuga y en otra, los dos como peces– en algunos casos con más detalles en el dibujo pero que siempre están más cercanos al trazo caricaturesco¹⁴. El único momento en que tenemos una imagen de la María «real» es en el final de la historieta, cuando Gallardo inserta una fotografía. En ella aparecen él y María, en un simbólico aplauso final. En blanco y

¹³ No es el objetivo de este trabajo abordar la utilización del cómic como una herramienta didáctica dentro del aula, pero es preciso destacar que son varios los estudios o propuestas que han aparecido en estos últimos años, desde los propios autores o equipos universitarios que apuntan a la divulgación, a las diversas editoriales. Lo que queremos remarcar es la enorme potencialidad del medio como recurso en el proceso de enseñanza-aprendizaje en el aula.

¹⁴ En su análisis de los aspectos físicos de los personajes de historieta, Rubén Varillas (2009: 49) distingue entre personajes caricaturescos y los realistas o naturalistas, de acuerdo a la representación más o menos detallada del dibujo utilizado.

negro, al parecer esperando para almorzar, encontramos finalmente a los personajes de carne y hueso, certificados por la imagen fotográfica, que plantea una relación distinta con el referente que la que establece el dibujo de la historieta. Con el evidente propósito de presentar a los protagonistas que dan pie a la novela gráfica, deciden utilizar la fotografía como garante de veracidad. Siguiendo ese sentido, el documental completará este panorama, ya que no solo mostrará a María en imágenes en movimiento, sino que ahondará en su historia.

3. MARÍA Y YO, EL DOCUMENTAL

En esta segunda parte, no solo abordaremos las características de esta producción documental, sino que, además, dedicaremos una mayor atención al análisis comparativo de ambas obras. Para ello, dividiremos el abordaje en dos partes para una mejor profundización. En primer lugar, nos abocaremos a los elementos distintivos del documental que aparecen en la obra como una primera gran diferenciación con la novela gráfica. Nos referimos a aquellos componentes típicos del lenguaje documental que son más difíciles de encontrar en el cómic y solo por esa razón aparecen como un factor diferente. También incluiremos aquí aquellos fragmentos que complementan la historia original, es decir, que no aparecen en la historieta. Si antes nos referíamos a aspectos de su lenguaje —la inserción de entrevistas, por ejemplo—, en este caso pensamos en elementos narrativos —aquellas situaciones nuevas que presenta el documental, que no son mencionadas en la obra original—. Por más que parezca elemental, aclaramos que este ensanchamiento del contenido del cómic, se debe a la propia naturaleza del documental en su afán de profundizar en la historia, objetivo que la novela gráfica no perseguía, al estar centrada en una cuestión más didáctica y lúdica. En segundo lugar, nos centraremos en las escenas que aparecen en las dos producciones y observaremos cómo cada uno de los lenguajes funciona como un complemento del otro.

3.1. El documental y su lenguaje

Abordar una película documental, ya trae aparejada una serie de nociones referidas a su confección, circulación y consumo. Más allá de la enorme variedad e hibridez genérica que pueda caracterizar al campo del documental, el origen y la construcción de estas producciones mantienen características similares. El llamado «efecto referencial» está en la base de su definición, sin olvidar que el registro que un documental hace de eso que definimos como «real» no está divorciado del trabajo interpretativo—ideológico del director. Por eso, el documental logra «impresiones de realidad» alejadas de cualquier imagen transparente de la misma (Bernini, 2008: 99).

Lo cierto es que, partiendo de esa base, la variedad de estilos y recursos para la confección de estas películas es enorme y no remite solo a una clasificación basada en la diferencia entre un documental clásico y uno

más moderno, porque aún hoy prevalecen películas de tipo tradicional, con una modalidad netamente expositiva. Así, producciones como *El siglo de Galdós* (2020, Miguel Ángel Calvo Buttini), *El agente topo* (2020, Maite Alberdi) o *Rompan todo* (2020, Red Creek Productions) por citar unos ejemplos, poseen diferencias sustanciales en el manejo del relato, la utilización de la cámara o el cruce con lo ficcional. Esta gran variedad de productos queda manifiesta en la clasificación ya canónica de Bill Nichols, que da cuenta de seis formas diferentes de películas documentales¹⁵.

Igualmente, además de la relación con los eventos que muestra, todavía pueden establecerse algunas técnicas narrativas que ineludiblemente son asociadas al documental —siguiendo la clasificación de Nichols, diremos que no en todos los casos aparecen estos elementos de manera completa—: el uso de testimonios, la cámara en mano o utilizada de manera marginal, las fuentes de luz natural, la ausencia de decorados, los personajes hablando a la cámara, el rodaje en localizaciones reales o el montaje discontinuo, sucio o desprolijo. Aún con sus excepciones, la creencia de que, por un lado, el relato de ficción inventa y recrea y el documental, por el otro, representa y muestra, sigue teniendo una fuerte impronta en el campo audiovisual. Aún aquellos autores que más enfáticamente remarcan los límites cada vez más difusos del género afirman que «sin veracidad no hay documental», como «no hay ficción sin verosimilitud» (Freire, 2007: 82), dando por sentado que el film documental trabaja a partir de hechos que han sucedido o que están sucediendo, independientemente de que con ellos se haga o no una película con personajes que existen antes y después del film, mientras la ficción maneja materiales que sólo existen en el film, para el film (Beceyro, 2007: 86).

En nuestro caso, *María y yo* parte de los personajes reales que dan origen a la novela gráfica y para ello, se vale de todas las herramientas para profundizar y complementar la información de la historieta. Es decir, se va a centrar en el viaje y la rutina vacacional de Gallardo y María, al igual que la obra original, pero va a ahondar en esa vida, en esa relación padre-hija y, además, en la divulgación del Trastorno del Espectro Autista. Esa es la primera diferenciación que marcamos con la historieta: el lenguaje documental da cuenta de infinidad de recursos que lo definen y forman parte de su idiosincrasia. Nos referimos específicamente a la confección de entrevistas o a la búsqueda de material previo —en la película aparecen videos de viejos cumpleaños, de paseos, viajes, reuniones o álbumes de fotografías—. Fiel a su estilo, esta diferencia radica en la necesidad del

¹⁵ Nichols plantea una clasificación que fue ajustando a lo largo de sus publicaciones y que finalmente divide en seis modalidades: expositiva, poética, reflexiva, observacional, participativa y performativa (Véase Nichols, 2013).

documental de ir más allá, de indagar y completar lo que la novela gráfica refiere muy sucintamente o no cuenta¹⁶.

De esta manera, el documental aporta mucha más información sobre la vida de María, gracias a los recursos que utiliza. Sobre todo, las entrevistas y las grabaciones que se efectúan en otros ámbitos, más allá de los que aparecen en la obra original. Gracias a ellas, aparecen en la filmación protagonistas que no están en la historieta: la madre de María, la persona que la ayuda en las rutinas de la casa, su abuelo, sus amigos del colegio, familiares. De las entrevistas, sobre todo la de los padres, surgen datos que completan la historia sucinta del cómic: el nacimiento de María, los primeros bocetos de Gallardo y la génesis de sus cuadernos, el diagnóstico del TEA, la génesis de la novela gráfica y particularidades de la vida cotidiana de María, entre otros.

La filmación de otros lugares, más allá del aeropuerto, hotel y playa que aparecen en el cómic, también persigue el objetivo de completar el panorama en torno a las rutinas de María. En este caso, sobresalen las grabaciones del colegio y sus compañeros y, sobre todo, las imágenes dentro de la casa, ya que podemos observar un día completo de la rutina habitual, desde la confección de la agenda del día, el almuerzo o los preparativos para el baño hasta los pictogramas desperdigados por la casa o los detalles de su pieza. Otro tipo de filmación que aparece, recurso típico de los documentales de este tipo, es la de archivo, en este caso, grabaciones caseras que muestran a María en una plaza o en un lejano festejo de cumpleaños.

Finalmente, otro aspecto a remarcar como elemento distintivo refiere a la potencialidad de la imagen al momento de trasponer algunas secuencias del cómic. Este documental utiliza estrategias típicas al momento de la filmación, como la cámara en mano, alguna imagen fuera de foco producto del movimiento o la utilización del zoom adelante y atrás, buscando la sensación de realismo, característica de la filmación «espontánea» que quiere demostrar este tipo de películas. Un buen ejemplo aparece en la secuencia en el aeropuerto, mirando la pizarra informativa de vuelos y horarios, despachando el equipaje, subiendo al avión. Así como este ejemplo, existe otro que tiene como eje el montaje de fotografías, enriquecido por la superposición de imágenes. El recurso es sencillo y efectivo: la edición de fotos de María en orden cronológico y centrando siempre en su rostro, logrando el efecto de paso del tiempo y resumen de su crecimiento. Por último, dentro de la película, aparece

¹⁶ También debemos aclarar, teniendo en cuenta el estudio comparativo entre cómic y film documental, que aquellas narraciones gráficas de carácter testimonial también utilizan diferentes recursos para otorgar veracidad al relato. Como ya dijimos anteriormente, la utilización de fotografías es un caso muy usual, como así también la inclusión de recortes de diarios u otro tipo de documentación (cartas, comunicaciones oficiales, etc.).

otro recurso cercano al cómic: la animación (en este caso retoman el corto que nombramos al comienzo, *El viaje de María*, de 2010). Casi como un puente entre el cómic y el documental, la película apela al dibujo de Gallardo y a su voz en off para potenciar algún efecto que la imagen filmada no puede mostrar. Un ejemplo claro lo da la escena dentro del avión, que tiene a María divirtiéndose con el polvillo que flota cada vez que golpea el asiento.

3.2. Zonas de cruce

La parte más productiva de este análisis, remite a aquellas escenas o fragmentos que aparecen en las dos obras, ya que permite apreciar mejor las potencialidades de cada lenguaje o, como ya anunciamos, el complemento de los dos discursos. Para ello partiremos de una primera apreciación: la película decide tomar como columna vertebral de su producción la temática del viaje y vacaciones de Gallardo y su hija, al igual que el cómic, que lo tiene como elemento central. A pesar de contar con mucha más información que la obra original —como vimos en el apartado anterior—, el documental respeta los núcleos originales del cómic que aparecen dosificados a lo largo del film. Así, más allá de la aparición de una entrevista o filmación anterior, la película siempre vuelve a las imágenes del padre y su hija de vacaciones. Haremos una división básica en torno a las escenas que se muestran en las dos obras: aquellas que aparecen filmadas con gran fidelidad a la obra original y aquellas que, siguiendo la idea del cómic, agregan o cambian algún detalle o recurso.

De los primeros, ya el comienzo del documental en cierta forma parafrasea la tapa de la historieta: padre e hija, de espaldas a cámara dirigiéndose a algún lugar. Las diferencias son evidentes, ya que la película precisa un lugar: el aeropuerto, además de sumarle a los protagonistas las valijas que deben acarrear. De una manera más clara, los fragmentos idénticos entre la obra original y la película se observan cuando aparece la voz en off de Gallardo leyendo su propio texto. En varios pasajes del documental, los comentarios que escuchamos son los que aparecen en el cómic. Por supuesto que, por la amplitud del film, se debieron agregar más participaciones originales en off. Pero justamente se plantea un sugerente juego en el que el autor de la novela gráfica se vuelca como protagonista del relato y esas palabras que en el texto fuente servían en varias ocasiones como enlace de las imágenes, o en otros, simplemente como una pausa explicativa, se resignifican en el film apoyadas por las nuevas imágenes a las que acompaña y la propia voz en off de Gallardo —en algunos casos con su propia figura en primer plano— completando la escena.

Existen otros dos momentos sacados de forma casi textual del cómic que, tamizados por el lenguaje del documental, adquieren un efecto diferente. Uno es el apartado titulado «Caras», en el que Gallardo contrapone la mirada sonriente de María con las de la gente que la mira

cuando en algún lugar público ella empieza a quejarse y a llamar la atención. Esas situaciones graficadas en la historieta por el dibujo caricaturesco de rostros diferentes o multiplicidad de ojos escrutadores mientras ellos pasan, aparecen en la filmación demostradas con las imágenes de personas reales. El efecto es impactante, ya que con la excusa de la filmación que sigue la trayectoria de María, el compilado de imágenes de este tipo de situaciones es recurrente. Es decir, las imágenes del documental funcionan como garantes del dibujo metaforizado del cómic, le dan entidad al dibujo de un ojo o al boceto de un rostro¹⁷.

El segundo momento que marcamos también es idéntico en cuanto a la composición original, pero nuevamente los lenguajes son los que otorgan un efecto distinto. En una serie de dibujos bajo el título de «Dorado Beach», Gallardo parodia el discurso típico de los documentales expositivos sobre el mundo animal. Frases como «El Dorado Beach es una reserva natural de alemanes protegidos por la pulserita...» o «su hábitat natural es la piscina del hotel...» forman parte del texto que acompaña a los dibujos a medio hacer de ancianos en malla, recostados al sol o leyendo un diario. La película mantiene las mismas líneas leídas por Gallardo en off, pero tratándose efectivamente de un documental que ilustra con imágenes ese discurso, generan un efecto similar a estas películas clásicas de corte expositivo. Por supuesto que aún se mantiene el resultado cómico fruto de la parodia.

Existe una escena central —tanto de una como otra obra— y es la de María en la playa con su cubo rojo. La escena completa del cómic está conformada por el dibujo de María reconcentrada jugando con la arena que cae de sus dedos y se deposita en el cubo, con la explicación de Gallardo, quien primero reconoce que cuando ve esa escena le recuerda una canción de Kevin Johansen, «Everything is falling into place» y luego —ante el boceto de un rostro en primer plano de María y el gráfico de una fórmula química al lado—, concluye: «En mis fantasías (soy una persona muy imaginativa) tiendo a pensar que María puede ver la composición de los átomos de la arena, o quizás ve mundos enteros o estrellas o solo arena cayendo». En el documental, gracias al juego audiovisual que lo define, la escena adquiere la consistencia de un videoclip, ya que a las imágenes que filmaron de María en la playa, ensimismada con la arena y la voz en off de Gallardo repitiendo el texto del cómic, efectivamente la ilustra musicalmente con el tema del cantautor argentino. Además, al igual que

¹⁷ De manera inversa, en otro momento existe un juego con el dibujo que el documental representa de manera diferente. Sucede cuando Gallardo cuenta que jugar en la pileta es uno de los grandes divertimentos que tiene con María. En ese momento el dibujo de la novela gráfica los muestra a los dos como peces o en otra imagen, al padre como una enorme tortuga marina galopada por la hija. En el documental se reproducen las mismas palabras, pero la imagen los muestra a ellos en la pileta, sin recurrir a ningún truco de edición, como en otro momento hizo con la inserción de los fragmentos animados.

en el dibujo, le agregan digitalmente formulas químicas a la imagen. Más adelante, cercano al final de la película, volverán a utilizar la playa y a María con su cubo como una idea metafórica de la felicidad plena, ajena a cualquier preocupación. Finalmente, de este primer grupo que delimitamos, y similar al anterior en cuanto a lo audiovisual que funciona como complemento del dibujo —un boceto con su explicación en la historieta se transforma en un pequeño videoclip en el documental—, aparecen los dibujos a modo de afiches explicativos sobre el TEA. Estos pasajes del cómic, gracias a las herramientas de la imagen en movimiento, transforman esos dibujos en una propaganda, con una intención netamente divulgativa.

En un segundo grupo apartamos aquellos momentos en que el documental decide contar escenas similares al cómic, pero de una forma diferente, en muchos casos apoyado en la potencialidad del recurso audiovisual o su estilo particular. El contexto general nos presenta una película que aprovecha y ensancha los momentos narrativos, muy breves y fragmentarios, de acuerdo al objetivo de la novela gráfica. Así, el documental se vale de la expansión de esas escenas que muestran el paso del tiempo: el amanecer, el desayuno, la caminata diaria, las horas en la pileta. Más allá del montaje necesario que otorga un ritmo intermedio al relato, podría formularse que la película amplifica la representación temporal, que en algunos casos es nula en la obra original —en muchos casos una escena cuenta solo con uno o dos dibujos y un par de textos explicativos—.

Teniendo este marco como referencia, una de las primeras ideas originales del cómic reconvertidas por el documental es la de las rutinas, que Gallardo representa en «Caminos». Originalmente el autor presenta parte de las acciones cotidianas que realizan durante sus vacaciones con dibujos unidos con flechas mostrando el orden cronológico de las mismas en una sola hoja. Así, aparecen entre otros, el rostro sonriente de María al despertarse, un café con leche, una piscina con breves explicaciones: «desayuno», «regreso al hotel» o «descanso». En la película, estas secuencias son presentadas con un certero efecto de edición: la filmación de la misma rutina, por los mismos lugares, usando el mismo encuadre cada día, pero obviamente, con los protagonistas vestidos de manera diferente. El montaje genera el éxito del efecto: María llegando a un banco en el que descansan todos los días durante el paseo vestida con una remera, sentándose con una blusa y levantándose con un pullover.

Otro de los grandes momentos del cómic traspuesto al documental, con toda la potencialidad de la imagen, es el de los nombres, trascendental en la vida de María. Como explica Gallardo en las diversas entrevistas para la película, la memoria de María es excepcional y cualquier persona que forma parte de su rutina entra para siempre en su mundo. En la novela gráfica, Gallardo usa el recurso que es habitual con su hija: dibujarles a parientes, conocidos, amigos. Por eso, en el final de la obra aparecen los apartados «Castings en Canarias 1 y 2», «Castings en Barcelona», «¿Quién

vino a la fiesta de final de verano?», «¿Quién estaba en la cena de fin de año?» y «¿Quiénes no pudieron venir a la cena, pero vinieron después?». Estas cinco páginas están dibujadas por un sinnúmero de personas con sus nombres. En la película, los recursos se diversifican y enriquecen. Para demostrar la enorme cantidad de nombres propios del mundo de María, el director utiliza dos herramientas: un enorme *Scrabble* animado, que se va llenando de a poco y, mucho más sofisticado, un enorme árbol genealógico formado de diminutas filmaciones de cada uno de los integrantes de este mundo de María.

Por último, otro elemento que aporta el documental de forma diferente al cómic es justamente el final. Fiel a la idea de estar presenciando la filmación de un fragmento de la vida de María, desde las vacaciones con su padre hasta las rutinas más habituales, la película elige culminar el relato evitando cualquier gesto grandilocuente o mensaje metafórico —la escena del cubo en la arena mientras padre e hija se alejan, por ejemplo, que aparece en los tramos finales del film podría haber funcionado—; por el contrario, Fernández de Castro opta por un final simple y rutinario, una escena más que da cuenta de los detalles mínimos de una vida: luego de hablar por teléfono con el padre, la madre de María cuelga y la prepara para el final del día, bañarse, cenar y dormir. La última escena antes del fundido a negro muestra el sillón vacío y las voces de María y su madre que se apagan lentamente mientras se dirigen al baño.

3. CONCLUSIONES

La posibilidad de cómics en diálogo con otras manifestaciones artísticas en torno a grandes temáticas sociales es una realidad fácilmente observable en estos últimos tiempos. Tanto temática como formalmente, el medio comparte un mismo horizonte cultural con otras manifestaciones artísticas y, a su vez, forma parte de aquellos debates que ponen en discusión los mecanismos de representación al momento de la confrontación o armonía entre medios diferentes. Como vimos, la relación de la historieta con el documental, plantea varios puntos en común si tenemos presente la utilización de materiales que parten del campo de lo real por parte de los cómics, sean solo detalles —el dibujo de una ciudad o un personaje histórico, por ejemplo— o el origen de todo el relato.

Al momento de centrarnos en la novela gráfica *María y yo* y la película documental del mismo nombre, estamos ante un caso que efectivamente parte de una historia real, simple y concreta, que es la columna vertebral de los dos relatos: el viaje de vacaciones de Barcelona a Canarias, que efectúa un padre y su hija que padece Trastorno del Espectro Autista (TEA). Las dos producciones se encargan de focalizar los mismos puntos y las diferencias van a estar marcadas por los recursos típicos de cada lenguaje, que se valen de herramientas distintas para transmitir el mensaje. Teniendo en cuenta la existencia de fragmentos didácticos (en torno al TEA) y momentos narrativos (centrados en el viaje y las vacaciones), la

mayor diferenciación entre estas manifestaciones artísticas se produce con respecto a estos últimos, ya que la idiosincrasia del documental exige un estudio más detenido.

Además, en el momento de pensar en los aspectos distintivos de cada una de las obras, se establece una diferencia que Touton (2014: 89-90) marca certeramente:

La imagen grabada revela al espectador algo que los dibujos amables y el trazado icónico de Miguel Gallardo, que tienden a infantilizar a su hija, ocultan: la visibilidad de la diferencia en el imponente cuerpo de María (tiene quince años en el momento de la grabación), su presencia intensa, y la estridencia de sus gritos que las onomatopeyas del cómic no traducen con la misma intensidad.

La novela gráfica aparece como una obra intimista, lúdica, sentimental, un diálogo de un padre con su hija que tiene al dibujo como elemento central. Esa preponderancia del dibujo no solo es vital pensando en un cómic, sino en la comunicación cotidiana de Miguel y María. El documental, si bien respeta y focaliza en los puntos centrales de esa unión filial, pierde parte de ese intimismo e ingenuidad, al abrir el juego que su propia idiosincrasia exige e incluir en esta comunicación a otros actores y momentos, recuerdos y entrevistas. No deja de ser tierno y emotivo, pero al profundizar en la vida de María y en las características del TEA, el film se vuelve netamente expositivo, el caso individual de María se generaliza.

La ecuación se invierte cuando nos centramos en el otro aspecto que estas dos obras comparten, referido a la cuestión más didáctica y divulgativa, porque la diferencia fundamental radica en la potencialidad del documental que completa con mayor cantidad de recursos la información más acotada que ofrece el cómic. Ahí sí, la aparición de entrevistas, viejas filmaciones, recursos audiovisuales –como inserción de pequeños videoclips o animación digital– hacen de este producto un complemento perfecto al momento de potenciar el mensaje. Ese cuaderno de anotaciones y bocetos, similar a un diario personal que nos presenta Gallardo en el cómic, se transforma gracias al lenguaje del documental, en una obra que plantea la visualización de esta enfermedad a partir de la profundización de la vida de María.

La figura de Miguel Gallardo se presenta como un ejemplo acabado de esta relación que proponemos entre el cómic y los datos que parten de un asidero «real», documental. Como vimos, su viraje estético y temático queda evidenciado en las obras que marcamos anteriormente, que tienen a *Un largo silencio*, escrito con su padre, como antecedente central. Si bien cuando se publica en 1997 no tiene mucho éxito en cuanto a su recepción, marca un antecedente en la utilización de las memorias de su padre -y en la combinación con sus viñetas- y en la influencia que marcó para el ámbito español. Fernández de Arriba (2015: 10) lo puntualiza: «Ni el público ni el mercado se mostraron preparados para la recepción de una obra así».

Asimismo, la reedición del 2012 tuvo un mayor éxito de ventas (alcanzando incluso una segunda edición), hecho que ejemplificaría, además, la gran evolución del mercado del cómic español en las primeras décadas del siglo XXI (2015: 11).

Lo cierto es que diez años después, con *María y yo* –marcado en ese tiempo junto a *Arrugas* como ejemplos representativos de la novela gráfica–, Gallardo continúa con un trabajo que sigue la misma línea temática y estilística, ya sea centrado en su hija, en sus aportes a la difusión del TEA que ya marcamos, en su trabajo individual y colectivo, o en la divulgación de su propia enfermedad. Pensando en las obras sobre María y todas sus derivaciones artísticas, incluido el documental que analizamos, han generado un efecto de recepción con aplicaciones prácticas. Ya sea pensado para la enseñanza del TEA en las aulas o como manual de difusión en ámbitos médicos, es evidente que el trazo simple y certero de Gallardo ha generado un efecto de comunicación de gran efectividad. Aspectos que vuelven a marcar la potencialidad de la historieta como vehículo de comunicación de gran versatilidad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALTARES, Guillermo (2021), «Carlos Giménez, memoria, viñetas y libertad», *El País*, 6 de febrero, s. pág. [En línea: <https://elpais.com/eps/2021-02-06/carlos-gimenez-memoria-vinetas-y-libertad.html>] Fecha de consulta: 26/03/2021].
- ALTARRIBA, Antonio (2001), *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*, Madrid, Espasa Calpe.
- ALTARRIBA, Antonio (2007), *El arte de volar*, Alicante, Edicions de ponent.
- ALTARRIBA, Antonio y Kim (2016), *El ala rota*, Barcelona, Norma Editorial.
- BECEYRO, Raúl (2007), «El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico», en Josefina Sartora y Silvina Rival (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos aires, Librería, págs. 85-90.
- BELTRÁN, Gabi y Bartolomé SEGUÍ (2011), *Historias del barrio*, Bilbao, Astiberri.
- BERNINI, Emilio (2008), «Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro», en *Kilómetro 111*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, págs. 89-107.
- BÓRQUEZ, Néstor (2016), «La historieta de la memoria: la Guerra Civil y el franquismo en viñetas», *Diablotexto Digital*, 1, págs. 29-55 [En línea: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/8853/8594>] Fecha de consulta: 26/03/2021].
- BURGOS SEGARRA, Gemma (2016), «*María y yo*, el autismo en las aulas a través del cómic», en Javier Lluch-Prats, José Martínez Rubio y Luz C. Souto (eds.), *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa*

- gráfica contemporánea, Valencia, *Diabltexto Digital*, págs.50-65 [En línea: <https://www.uv.es/diabltxd/Anejol1DTD.pdf> Fecha de consulta: 26/03/2021].
- DELISLE, Guy (2008), *Crónicas birmanas*, Bilbao, Astiberri.
- DELISLE, Guy (2011), *Crónicas de Jerusalén*, Bilbao, Astiberri.
- DURÁN COSTELL, Cristina y Miguel Ángel GINER BOU (2009), *Una posibilidad entre mil*, Madrid, Ediciones Sins Entido.
- FERNÁNDEZ DE ARRIBA, David (2015), «La memoria del exilio a través del cómic. *Un largo silencio, El arte de volar y Los surcos del azar*», *CuCo. Cuadernos de cómic*, 4, págs. 7-33.
- FREIRE, Héctor (2007), *De cine somos. Críticas y miradas desde el arte*, Buenos Aires, Topía Editorial.
- GALLARDO, María y Miguel GALLARDO (2007), *María y yo*, Bilbao, Astiberri.
- GALLARDO, Miguel y Paco ROCA (2009), *Emotional World Tour. Diarios itinerantes*, Bilbao, Astiberri.
- GALLARDO, Francisco y Miguel GALLARDO (2012 [1997]), *Un largo silencio*, Bilbao, Astiberri.
- GALLARDO, María y Miguel GALLARDO (2015), *María cumple 20 años*, Bilbao, Astiberri.
- GALLARDO, Miguel (2020), *Algo extraño me pasó camino de casa*, Bilbao, Astiberri.
- GARCIA, Santiago (2010), *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri
- GARCÍA, Santiago (2011), «En el umbral. El cómic español contemporáneo», *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* [Número extraordinario II: Antonio Altarriba (coord.), *La historieta española, 1857-2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*], CLXXXVII, págs. 255-263.
- GLIDDEN, Sarah (2010), *Una judía americana perdida en Israel*, Barcelona, Norma Editorial.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Rayco y Marcello SERRA (2018), «Las funciones documentales en el cómic», en Julio Andrés Gracia Lana y Ana Asión Suñer (coords.), *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, págs. 113-125.
- GUIBERT, Emmanuel, Didier LEFEVRE y Frédéric LEMERCIER (2019), *El fotógrafo*, Bilbao, Astiberri.
- GUIRAL, Antoni (2011), «1970-1995: un reloj atrasado y otro tren perdido», *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* [Número extraordinario II: Antonio Altarriba (coord.), *La historieta española, 1857-2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*], CLXXXVII, págs. 183-208.
- IGORT (2011), *Cuadernos ucranianos. Memorias de los tiempos de la URSS*, Madrid, Ediciones Sins Entido.
- MARTÍN, Antonio (2000), *Apuntes para una historia de los tebeos*, Barcelona. Ediciones Glénat.

- MARTÍN, Jaime (2014), *Las guerras silenciosas*, Barcelona, Norma Editorial.
- MARTÍN, Jaime (2018), *Jamás tendré 20 años*, Barcelona, Norma Editorial.
- MARTÍN, Jaime (2020), *Siempre tendremos 20 años*, Barcelona, Norma Editorial.
- MATOS AGUDO, Diego (2017), *Periodismo cómic. Una historia del género desde los pioneros a Joe Sacco*, Salamanca, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- MOREJÓN, Jacobo (2018), «Tratamiento de la historia del tebeo», en Julio Andrés Gracia Lana y Ana Asiñó Suñer (coords.), *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, págs. 133-138.
- NICHOLS, Bill (2013), *Introducción al documental*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- PÉREZ DEL SOLAR, Pedro (2013). *Imágenes del desencanto. Nueva historieta española 1980-1986*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- PONCE, Angels y Miguel GALLARDO (2013 [2005]), *¿Qué le pasa a este niño? Una guía para conocer las habilidades y necesidades de niños y niñas con discapacidad*, Barcelona, RBA Serres.
- PONCE, Angels y Miguel GALLARDO (2016), *¿Qué le pasa a tu hermano?*, Fundación MRW, Sant Feliu de Llobregat, Graficas Osso SL.
- ROCA, Paco (2007), *Arrugas*, Bilbao, Astiberri.
- ROCA, Paco (2013), *Los surcos del azar*, Bilbao, Astiberri.
- RODRIGUES MARTIN, Iván (2018), «La memoria me sirve para intentar comprender el presente: entrevista con Paco Roca», *Revista Caracol*, 15, págs. 416-425 [En línea: <http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/146001> Fecha de consulta: 26/03/2021].
- SACCO, Joe (2007), *Palestina*, Barcelona, Planeta.
- SACCO, Joe (2010), *Notas al pie de Gaza*, Barcelona, Reservoir Books.
- SACCO, Joe (2012), *Reportajes*, Barcelona, Reservoir Books.
- SENTO (2017), *Doctor Uriel*, Bilbao, Astiberri.
- TOUTON, Isabelle (2014), «Apuntes sobre el realismo en las narraciones visuales actuales. El ejemplo de la adaptación cinematográfica del cómic *María y yo* de Miguel Gallardo por Félix de Castro», *Revista Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, II/1, págs. 77-99 [En línea: http://www.pasavento.com/pdf/n3_touton_5.pdf Fecha de consulta: 26/03/2021].
- VARILLAS, Rubén (2009), *La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic*, Sevilla, Viaje a Bizancio Ediciones.
- VV.AA. (2014), *Viñetas de vida*, Bilbao, Astiberri.

Fecha de recepción: 01/04/21.

Fecha de aceptación: 15/04/21.