

*Dos monedas: el yo femenino y la otredad en el viaje como parte del Bildungsroman en el cómic*¹

DANIEL ESCANDELL MONTIEL

Universidad de Salamanca

danielescandell@usal.es

Título: *Dos monedas*: el yo femenino y la otredad en el viaje como parte del *Bildungsroman* en el cómic.

Title: *Dos monedas*: The Feminine Self and Otherness on the Journey as Part of the *Bildungsroman* in Comics.

Resumen: El presente artículo aborda el cómic *Dos monedas* (2019) de Núria Tamarit, que gira en torno al proceso de maduración de la adolescente Mar durante su estancia en Senegal. Luego de exponer las características propias de la autoficción en el cómic de autora, procuraremos demostrar cómo esta novela gráfica rehúye dicho recurso, aun basándose en varios episodios de la biografía de la valenciana. En segundo lugar, sondeamos la instrumentalización de la protagonista para presentar la obra como un *Bildungsroman* que reflexiona sobre el viaje y la otredad no solo como proceso de maduración y rito de paso liminoide, sino también como reivindicación de África.

Abstract: This article discusses Nuria Tamarit's comic *Dos monedas* (2019), from the point of view of a work focused on showing us the maturation process of a young teenager in her experience of spending several months in Senegal. To do this, the article addresses the context of autofiction in recent comics written and drawn by female authors and how the work that concerns us eschews that resource, but, nevertheless, is dependent on the life of the author herself. From that point onwards, the article approaches the instrumentalization of the main character, Mar, to present the comic as a *Bildungsroman* that reflects not only on travel and otherness as a process of maturation and liminoid rite of passage, but also as a vindication of Africa on its own terms.

Palabras clave: *Bildungsroman*, Cómic, Identidad, Viaje, Liminalidad.

Key Words: *Bildungsroman*, Comic, Identity, Travel, Liminality.

Fecha de recepción: 6/2/2023.

Date of Receipt: 6/2/2023.

Fecha de aceptación: 4/4/2023.

Date of Approval: 4/4/2023.

1 Este artículo es resultado del proyecto PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI) financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033.

1. AUTOFICCIÓN, PERCEPCIÓN Y PROYECCIÓN DEL YO EN EL CÓMIC

Las autoras españolas de cómic se están consolidando cada vez más dentro del panorama nacional². Y no solo por la presencia al alza de estas responsables de historias gráficas, sino por las relaciones cruzadas de dicho medio. Un ejemplo es la antología *Voces que cuentan* (2021)³, producto cien por cien femenino que une a narradoras como Almudena Grandes con dibujantes como Ana Oncina, las cuales dan vida a los relatos en forma de viñetas. Dentro de este proyecto cada trabajo es reconocido sistemáticamente en igualdad de condiciones al inicio de cada microcómic, extendiéndose, como promedio, a lo largo de unas diez páginas. Según David Hernando, director de la filial Planeta Cómic, estamos ante “historias personales, de superación, de darse cuenta de momentos puntuales de sus vidas de a qué querían dedicarse o por qué son como son hoy”⁴. Detrás de estos breves cómics hay, por tanto, una vocación autoficcional o, al menos, de exploración identitaria y propiocepcionista⁵, que nace del deseo de crear puentes entre mujeres del mundo de la literatura, de la comunicación, o de otras artes, y las dibujantes, situándose en una línea en absoluto anómala: cada vez más autoras internacionales de cómic, en especial de cómic independiente o de autor(a)⁶, han optado por este formato para ha-

2 Acudimos al término “cómic” en su acepción general, como hiperónimo de todo el género. A lo largo de las páginas diferenciaremos también entre cómic tradicional impreso, en formato digital (webcómic), de extensión variable y múltiples temáticas. En ocasiones nos interesará matizar el cómic breve frente a la mayor extensión y unicidad narrativa que supone la novela gráfica.

3 VV.AA., *Voces que cuentan. Una antología*, Barcelona, Planeta Cómic, 2021.

4 David Hernando, “Voces que cuentan - Introducción”, en *Voces que cuentan. Una antología*, VV.AA., Barcelona, Planeta Cómic, 2021, pp. 6-7 (p. 6).

5 Además de definir en ámbito médico los mecanismos del sistema neuronal a través de los cuales tomamos conciencia de nosotros mismos (por ejemplo, somos conscientes de en qué posición está nuestro brazo sin verlo), la “propiocepción” se empezó a usar en los años noventa en relación con el *tecnocuerpo*, es decir, las proyecciones avatáricas de uno mismo en entornos digitales, y con el modo en que nos percibimos (y proyectamos) a nosotros mismos. Véase Javier Echeverría, *Cosmopolitas domésticos*, Barcelona, Anagrama, 1995.

6 Entenderemos a estos efectos el cómic no vinculado a las grandes editoriales o sagas, es decir, creaciones de tipo franquiciado donde guionista y dibujante tienen siempre margen para aportar su granito de arena creativo y una visión propia.

blar de lo femenino. Este *ellas* se refiere tanto al componente autoficcional como al protagonismo de temáticas cotidianas abordadas desde su punto de vista, con una perspectiva de género que refleja y arroja luz sobre problemas como los piropos gratuitos o las molestias menstruales.

La autoficción dentro del universo del cómic no presenta diferencias sustanciales en su planteamiento general con respecto a la que se ha ido tejiendo en el campo literario, pero sí que se evidencian algunas peculiaridades vinculables con el formato. Así, como apuntaba Doubrovsky, estamos ante la unión de los elementos autobiográficos con los ficcionales, con un fuerte entrelazamiento entre ambos⁷. En la literatura la figura del autor, la voz narradora y el personaje principal se funden, y el acto escritural se convierte en un acto de inscripción memorística, una narración de testimonio que se remonta en su tradición hasta ese “yo” que abría el *Lazarillo de Tormes*. En el cómic, como en el cine o la televisión, existe una capa de mediación: la palabra del testimonio se filtra a través del diseño visual, o audiovisual, según el formato. En el caso de los tebeos, la unicidad entre autor, voz y personaje protagónico se mantiene solo si guion y dibujo provienen de las mismas manos⁸; si, por el contrario, estos aspectos se dividen, la sensación autoficcional puede verse debilitada a ojos del receptor, generándose una mayor conciencia de la mediación entre hecho real y construcción del mensaje. En definitiva, el necesario pacto ambiguo enunciado por Alberca⁹, que deja margen para la reinterpretación, dramatización o pura ficcionalización de ciertos aspectos (la mezcla de lo factual y lo ficcional, ya sin diferenciación formal posible) y con el que el lector acepta que la narración no tiene que ser puramente autobiográfica, se ve menoscabado por el propio medio o sus mecanismos de creación, orientados hacia lo colectivo frente a lo individual, y quizá incluso intimista, de lo estrictamente escritural.

La narración que se nutre de la experiencia biográfica sin llegar a desarrollar una simulación del relato autobiográfico siempre ha estado ahí, al igual que los debates sobre hasta qué punto algunas novelas se basan

7 Serge Doubrovsky, *Fils*, París, Gallimard, 1977.

8 Alfredo Carlos Guzmán Tinajero, *Figuraciones del yo en el cómic contemporáneo*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017 [tesis doctoral], p. 158.

9 Manuel Alberta, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

en las vidas de sus autores. Por supuesto, debe distinguirse la vocación memorística que supone un diario o la novelización de cualquier biografía (ambas con intención factual), de la utilización y dramatización de capítulos concretos que nos llevan a rastrear, como lectores curiosos, las intersecciones vitales de los escritores con lo que relatan. Se trata de la preocupación del receptor sobre cómo codificar una obra transversal. Acerca de esto reflexionó también Vargas Llosa:

Desde que escribí mi primer cuento me han preguntado si lo que escribía “era verdad”. Aunque mis respuestas satisfacen a veces a los curiosos, a mí me queda rondando, cada vez que contesto a esa pregunta, no importa cuán sincero sea, la incómoda sensación de haber dicho algo que nunca da en el centro del blanco. Si las novelas son ciertas o falsas importa a cierta gente tanto como que sean buenas o malas, y muchos lectores, consciente o inconscientemente, hacen depender lo segundo de lo primero¹⁰.

Nuestra atención se sitúa, más que en la dicotomía entre esa posible verdad y la ficción, o en el conflicto entre lo autoficcional y lo autobiográfico (y, a su vez, entre ambos y la narración que se nutre de una experiencia vital más o menos concreta), en la combinación de lo factual y lo ficticio a un nivel más amplio, con el fin de abordar el relato identitario y la narrativa del yo en el cómic de autora.

Durante los últimos años los tebeos disfrutaron ya de un auge autoficcional. Así, a finales de 2020 Constenla razonaba a propósito de este movimiento: “¿Atragantados de literatura del yo? Pues algunas de las novelas gráficas más vibrantes del año vienen de ahí, de hurgar en la memoria personal y familiar”¹¹. Para Guzmán Tinajero, en cambio, resulta esencial distinguir entre el cómic autobiográfico, el diario en formato de cómic, el cómic documental (tres subtipos de cómics factuales) y el autoficcional¹².

10 Mario Vargas Llosa, “El arte de mentir”, *El País* [online] 25/07/1984: <https://elpais.com/diario/1984/07/25/opinion/459554410_850215.html> (consultado el 15/03/2022).

11 Tereixa Constenla, “La autoficción manda en el comic”, *El País* [en línea], 19/12/2020: <<https://elpais.com/babelia/2020-12-18/la-autofccion-manda-en-el-comic.html>> (consultado el 15/03/2022).

12 Guzmán, *op. cit.*, pp. 227-365.

El uso de la obra ficcional para la exploración introspectiva y propioceptiva se vincula con el paso al yo-gráfico, el cual

amalgama todas las construcciones emotivas y las acciones de un personaje en el autocómico. Está constituido por todos los elementos vinculados al autor que se despliegan en los cómics, ya sean autodibujos, estatuto del narrador o la información extraída de las historias¹³.

Esa proyección del yo real sobre el yo-gráfico genera una equivalencia entre personaje y creador, toda vez que hace coincidir elementos identitarios y mecanismos de conciencia y proyección del *yo* como un sujeto público. Dicha orientación temática se ha difundido internacionalmente: la obra de la británica Kate Beaton es un ejemplo en el campo del cómic impreso. Entre sus trabajos destaca *Hark! A Vagrant*¹⁴, un tebeo en blanco y negro donde se revisan con ironía diferentes episodios históricos a través de la perspectiva femenina. En cambio, es más reciente *One! Hundred! Demons!* de Lynda Barry, donde se exploran los esfuerzos de una niña filipina emigrada con su familia a EE.UU. para alcanzar la integración social sin traicionar su identidad¹⁵.

Calin Cassandra es autora de una producción completamente independiente. En sus viñetas autoficcionales, que se han recopilado en varios volúmenes impresos, como *Still Just Kidding: A Collection of Art, Comic and Musings*¹⁶, recurren la relación con su pareja, el propio acto de dibujar y crear o la propiocepción. El paso del webcómic¹⁷ al formato impre-

13 *Ibidem*, pp. 158.

14 Kate Beaton, *Hark! A Vagrant*, Londres, Random House, 2011.

15 Lynda Barry, *One! Hundred! Demons!*, Montreal, Drawn Quarterly, 2017.

16 Cassandra Calin, *Still Just Kidding: A Collection of Art, Comics and Musings*, Worcester, 3DTotal Publishing, 2018.

17 El webcómic ha favorecido la publicación de historietas cortas, reproduciendo las publicaciones breves de tres o cuatro viñetas que hace unos años eran frecuentes en los periódicos. Debemos señalar que, aunque es posible crearlos con distintos programas o páginas web que ofrecen elementos prediseñados y recursos digitales para su diseño y coloreado, este se considera un formato de distribución y no de creación. De hecho, los webcómic pueden ser totalmente dibujados a mano y solo sucesivamente escaneados. Sobre los rasgos distintivos de dicho formato, véase Scott McCloud, *Reinventing Comics: How Imagination and Technology Are Revolutionizing an Art Form*, Nueva York, Paradox Press, 2000.

so responde a una lógica ineludible: la del mercado. En cualquier caso, antologar una selección de sus creaciones para el limitado espacio que representa el salto al papel refuerza ese foco sobre lo cotidiano y su ácida mirada, del todo evidente en las colisiones con diferentes micromachismos y el modo de describir su autopercepción.

En este artículo nos centraremos en *Dos monedas* (2019)¹⁸, obra escrita y dibujada por la valenciana Núria Tamarit (Villareal, 1993)¹⁹. No se trata de una recopilación de tebeos o de una historia seriada, sino de una auténtica novela gráfica: una narración en viñetas, extensa, unificada. La artista tiene una trayectoria consolidada en el mundo del cómic y del diseño gráfico, pues ha sido galardonada con el Prix Blues sur Seine (Francia, 2016), el Premio Autora Revelación de los I Premios Carlos Giménez de la Héroes Comic-Con (España, 2017)²⁰, el Premi València de Novel·la Gràfica (España, 2018) y el Prix des Lycéens du Festival Viñetas (Poitiers, 2021)²¹. Según recoge su página web, ha sido grafista para varios organismos públicos locales, universidades públicas (como la Universidad Complutense de Madrid o la Universitat de València), organizaciones no gubernamentales, instituciones culturales (el Teatre Nacional de Catalunya) y empresas nacionales y multinacionales.

Como autora de cómics ha colaborado con diferentes colegas. Durante un tiempo dibujó junto a la gallega Xulia Vicente, con quien había estudiado en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València. Uno de los frutos más destacados de este dúo es *Duerme pueblo*, novela gráfica publicada en 2016. El mismo año, Tamarit daba a las prensas *Avery's Blues*²², junto a Angux (seudónimo de Manuel Anguas), que se ha ocupó del guion. Estos trabajos, sumados a diferentes obras colecti-

18 Núria Tamarit, *Dos monedas*, Barcelona, La Cúpula, 2019.

19 La autora tiene una página web propia <<https://www.nuriatamarit.com/>> (consultado 4/4/2022) donde ofrece una selección de imágenes y alguna información sobre su obra. La lengua por defecto de su web es el inglés con traducción al francés y al catalán.

20 En esa misma edición fue nominada a mejor dibujante nacional y mejor obra española.

21 Los premios de 2018 y 2021 reconocen, de hecho, su obra *Dos monedas*.

22 Angux y Núria Tamarit, *Avery's Blues*, Madrid, Dibbuks, 2016.

vas²³, la consolidan oficialmente como autora gráfica. Sus colaboraciones internacionales incluyen nombres como Matt Ralphs²⁴ y Jean-Christophe Deveney²⁵; y en solitario adaptó el clásico infantil *Von Machandelbaum* para la editorial francesa Les Aventuriers de l'Étrange (bajo el título *Le conte du genévrier*)²⁶. La misma casa se haría cargo de la traducción al francés de *Dos monedas* como *Toubab*, vocablo que en lengua wólof se emplea para referirse al otro. Es un término de raíz tribal, libre de connotaciones raciales: los toubab son los otros, los ajenos a un determinado grupo²⁷. Sin embargo, tal y como se explica casi al final del tebeo, el origen de la palabra hace que su etimología signifique “dos monedas” y la acerca a cuestiones político-sociales: durante la primera colonización inglesa, los habitantes de la zona solían pedir un par de monedas (que entonces eran el bab), diciendo “two bab”, expresión que por influencia francófona llegó a convertirse en “toubab”²⁸.

La autora cuenta aquí el viaje de una joven europea, Mar, y su estancia en Senegal, donde trabajaría como voluntaria. Tamarit ha declarado que se basa directamente en su experiencia personal en dicho país²⁹. Sin embargo, no se inscribe a sí misma en la obra: la joven protagonista se convierte en un trasunto de la autora con el fin de narrar la historia de la sociedad senegalesa actual y condenar los estereotipos y prejuicios que dominan la visión europea del continente africano. De este modo, aunque Mar sea una adolescente, puede verse como una proyección de la

23 Por ejemplo, dibuja junto a Xulia Vicente las ilustraciones para *Anna Dédalus Detectiu* (2015), el libro juvenil de Miguel Ángel Giner con que se abrió la saga de este detective (Miguel Ángel Giner Bou, Núria Tamarit y Xulia Vicente, *Anna Dédalus Detectiu. El misteri de la mansió cremada*, Picassent, Andana Editorial, 2015).

24 Matt Ralphs y Núria Tamarit, *Tiempos de brujas y hechiceros*, Madrid, Edelvives, 2021.

25 Jean-Christophe Deveney y Núria Tamarit, *Giganta*, Barcelona, Norma Editorial, 2021.

26 Núria Tamarit, *Le conte du genévrier*, París, Les Aventuriers de l'Étrange, 2020.

27 Tamarit, *Dos monedas*, p. 16.

28 *Ibidem*, p. 114.

29 Carlos Garsán, “Núria Tamarit confronta la ‘imagen catastrofista’ de África en *Dos monedas*”, *CulturPlaza* [en línea], 03/04/2019: <<https://valenciaplaza.com/nuria-tamarit-confronta-la-imagen-catastrofista-de-africa-en-dos-monedas>> (consultado el 15/03/2022).

experiencia vital de la escritora, a partir de la cual se construye la base narrativa. No en balde afirma Tamarit que “quería tratar este tema [la visión eurocentrista de África] de una manera más natural, que es como yo lo viví allí [en Senegal]”³⁰. En definitiva, el viaje es uno de los aspectos esenciales de la obra.

2. VIAJE, *BILDUNGSROMAN* Y LA OTREDAD

Dos monedas es la primera obra íntegramente escrita y dibujada por Nuria Tamarit. La referencia a su experiencia no es mayor que en otras, pero en este caso dejó constancia de la “huella personal”, subrayando sus claves esenciales y sus metas: “Me di cuenta de que lo que había aprendido en España de esos países era una visión muy negativa, centrad[a] solo en las pateras. Cuando fui no sabía qué iba a encontrar. Quería eliminar esa imagen catastrofista de África”³¹. Sin embargo, el personaje de Mar es un recurso narrativo al servicio de la autora y no un mecanismo para la ficcionalización biográfica: se trata, tal como señala Garsán, de una “protagonista que, a pesar de que asume gran parte de su experiencia personal, no la representa”³².

De este modo, entendemos a la joven (pese a su edad e inocente visión del mundo) como una proyección directa de Tamarit, instrumentalizada para alternar una narración casi en forma de *Bildungsroman* con unos episodios de su historia³³. Desde luego, página tras página Mar evoluciona tanto emocional como intelectualmente gracias a la literal peregrinación (*Wanderjahre*) que supone la experiencia africana, que la obligará

30 *Ibidem*, n.p.

31 *Ibidem*, n.p.

32 *Ibidem*, n.p.

33 Sobre la gestación de la novela de aprendizaje en la época moderna, más allá de los propios trabajos fundacionales de Morgenstern y Dilthey, destacamos las aportaciones de enfoque femenino de Olga Bezhanova, “La angustia de ser mujer en el *Bildungsroman* femenino: Varsavsky, Boullosa y Grandes”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, XLI (2019) [en línea], <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/bromfeme.html>> (consultado el 03/04/2022); y Manuel López Gallego, “*Bildungsroman*: historias para crecer”, *Tejuelo. Didáctica de la lengua y la literatura. Educación*, XVIII (2013), pp. 62-75.

a adaptarse a situaciones incómodas, como el aislamiento inicial: “tres meses aquí. Tres meses sin wifi”, se queja la adolescente en las primeras páginas³⁴. A través del viaje y del contacto con *los otros*, amplía su visión y su comprensión del mundo y, como parte de un proceso ritualista de maduración propio de estas historias, se desarrolla su personalidad.

El cómic lo ha explorado en múltiples ocasiones; incluso se ha señalado que este medio en sí mismo recoge el testigo de esa tradición literaria en el panorama actual, que es mediáticamente complejo³⁵. Así, este formato ocupa ahora un espacio en expansión en el que caben títulos de distinta índole, estilo y temática (con personajes femeninos, de diferentes minorías, etc.)³⁶. *Dos monedas* se adscribe a las claras a dicha categoría, pues cuenta la historia de una joven mujer. Esta característica convierte la obra en un texto de mayor interés y profundidad, e incluso más relevante para su público: “we argue that graphic novels require different and possible even more complex reading skills than traditional print texts”³⁷. Su fuerza deriva del componente textovisual, pues por defecto se lee de forma lineal. No obstante, aporta modificaciones formales a través de la alteración de los tamaños y disposición de las viñetas que forman parte de la página, de tal manera que “comic creators can play with the design of an entire page by manipulating the visuals within panels themselves within the page to create additional layers of meaning”³⁸.

34 Tamarit, *Dos monedas*, p. 12.

35 Pensamos en la multiplicación de temas abordados en todo tipo de medios narrativos, lo que incluye tanto los más tradicionales (como la propia literatura), los audiovisuales (como el cine o la televisión), los interactivos (como los videojuegos), así como las combinaciones que pueden darse entre ellos a través de cruces intermediales. El desarrollo de los medios más recientes, si bien no hace muchas décadas sus temas y público eran limitados, ha llevado a la ampliación de sus fronteras y áreas de interés.

36 Gretchen Schwarz y Christina Crenshaw, “Old Media, New Media: The Graphic Novel as Bildungsroman”, *Journal of Media Literacy Education*, III, 1 (2011), pp. 47-53 (pp. 49-50).

37 Janette Hughes y Alyson E. King, “Dual Pathways to Expression and Understanding: Canadian Coming-of-Age Graphic Novels”, *Children's Literature in Education*, XLI (2010), pp. 64-84 (p. 65).

38 Rocco Versaci, *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature*, Nueva York, p. 16.

El vínculo proyectivo entre Núría y Mar instrumentaliza al personaje como herramienta introspectiva, pero también de comprensión del mundo, poniendo la otredad al servicio del conocimiento de los demás³⁹. En este sentido, el viaje es un propiciador de otredad, en la medida en que se parte de una perspectiva de oposición (lo propio frente a lo ajeno), aunque también civilizatoria para el viajero⁴⁰. En este sentido, destaca el descubrimiento de lo diferente en un mundo cada vez más homogéneo, proceso capaz de estimular un pensamiento más complejo y elaborado⁴¹. Esto implica que el viaje no es necesariamente geográfico, pues la relevancia auténtica del acto de viajar es psicológica de tal modo que “travel is the experience of Otherness”⁴². Esto conecta directamente con los aspectos atribuidos al cómic como *Bildungsroman*, puesto que “the graphic novel as bildungsroman can address diversity issues in thoughtful and engaging ways”⁴³. Evidentemente, el viaje, y más como aparece en el relato de Tamarit, sirve para hablar de la diversidad a un público potencialmente juvenil.

Esa conexión con el público juvenil, a su vez, se alinea con el impulso para el desarrollo intelectual del público adolescente que identificó Havighurst como resultado de focalizar la alfabetización mediática: madurez en las relaciones con personas de la misma edad, comportamiento social positivo, valores cívicos y desarrollo de roles sociales apropiados⁴⁴. A fin de cuentas, poner al personaje de Mar en el centro de *Dos monedas*, en vez de una protagonista más próxima a ser un trasunto directo de la autora, o apostar por una autoficción directa, refleja la voluntad de dirigirse a un público joven y contar una historia de juventud.

La construcción del sentimiento de alteridad se refleja en tres elementos característicos de las primeras páginas: la ya mencionada reflexión

39 Yolanda Alicia Fandiño Barros, “La otredad y la discriminación de géneros”, *Advocatus*, XXIII (2014), pp. 49-57 (p. 50).

40 Cf. Esteban Krotz, “Poder, símbolos y movilizaciones: sobre algunos problemas y perspectivas de la Antropología Política”, *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, 31 (1986), pp. 7-22.

41 En este sentido, resulta capital el estudio de la profesora Emily Thomas en torno a la importancia del contacto entre culturas y el viaje: *The Meaning of Travel*, Oxford, Oxford University Press, 2020 [ebook].

42 *Ibidem*, n. p.

43 Schwarz y Crenshaw, *op. cit.*, p. 49.

44 Robert J. Havighurst, *Developmental Tasks and Education*, 1972, Nueva York, McKay.

de Mar sobre lo que deja atrás (como la conexión a internet), sus primeras impresiones sobre el lugar, sus escuetas respuestas (se expone así su reticencia a pasar varios meses en Senegal), y en el momento en que descubre que es percibida como una persona ajena al colectivo cuando unos niños la llaman “toubab” por la calle⁴⁵. Esto se repetirá en múltiples ocasiones. “Es extraño ser diferente. Llevarlo escrito en la cara, y no poder quitártelo”⁴⁶, observa Mar (Fig. 1).



Figura 1. Mar es llamada “toubab” por primera vez (p. 16).

45 Tamarit, *Dos monedas*, pp. 9-16.

46 *Ibidem*, p. 24

La joven se enfrenta a las incomodidades de un estilo de vida que le es ajeno en múltiples niveles: en lo que respecta a la higiene (la propia menstruación, los contactos con las instalaciones sanitarias, la presencia de determinados animales exóticos en las casas) o al ámbito social⁴⁷. Por un lado, tenemos una primera confrontación en el modo de entender la sociedad a través de la noción de productividad, inserta ya en la mente de alguien tan joven como Mar, quien no comprende cómo estar sin hacer nada y admite que no planificar o hacer cosas que considere productivas le genera estrés. Se establece, así, una oposición entre la manera de vivir de la protagonista y la más relajada de Senegal, donde las obligaciones y el trabajo no se conciben del mismo modo: “los toubab siempre queréis hacer, hacer, hacer”, le reprochan a la protagonista⁴⁸. Mar, por su parte, demuestra haber asimilado el discurso tardocapitalista de hiperproducción subyugada a los mecanismos de una sociedad que solo quiere multiplicar los beneficios y el consumo. Como todo discurso naturalizado acríticamente por inmersión social, cuando se apela a la protagonista con una pregunta sencilla aunque crucial (“pero ¿ser productivos para quién?”), se produce una sorpresa evidente en su expresión⁴⁹: uno de los pilares sociales de su formación y concepción vital es cuestionado, y así se da cuenta de que esa producción constante no la beneficia a ella (como peona), sino a los que detienen el poder y la riqueza⁵⁰.

La propiedad es causa de frustración en varias ocasiones, y esto se hace evidente cuando no encuentra sus chanclas⁵¹. A través de conversaciones con diversos personajes, ya ha quedado establecido que el concepto occidental, europeísta, de propiedad (e incluso el de privacidad, ya que se comparten también los espacios de la propia casa)⁵² no es el mismo, y que la gente coge y usa lo que necesita sin preocupación ni maldad. Este as-

47 *Ibidem*, pp. 27-28, 31, 39 y 43.

48 *Ibidem*, p. 38.

49 *Ibidem*, p. 39.

50 Cf. Jordi Magnet Colomer, “El debilitamiento del yo en el tardocapitalismo y la nueva propaganda fascista”, *Oxímora. Revista Internacional de Ética y Política*, xviii (2021), pp. 37-55.

51 Tamarit, *Dos monedas*, p. 54.

52 *Ibidem*, p. 70.

pecto se justifica tanto por razones de necesidad social como de economía de subsistencia: saben que no habrá robos porque todos son pobres⁵³, y compartir los recursos ayuda a generar más riqueza útil para el colectivo, mirando más allá de los beneficios individuales: “aquí las cosas no son de nadie y quien las necesite puede usarlas”⁵⁴.

También queda claro que, pese a su juventud, Mar tiene bien definidos los roles de género, así como su representación a través de constructos sociales (por ejemplo, los colores: azul para los chicos, rosa para las chicas). Así, se sorprende al ver a uno lleva unas chanclas rosas decoradas con una flor, porque son las que había a su disposición, sin tener en cuenta ningún tipo de atribución: “de chica o de chico, ¡mira que eres *toubab*!”⁵⁵, le recrimina. Para Mar existe una concepción estética y de proyección de identidad más importante, pero para Khadim lo único que importa es la función de una herramienta para andar con comodidad: no existe ningún concepto de género, estética o propiedad.

Estos conflictos son de mayor calado que las alteraciones en la dieta u otros hábitos menores derivados del cambio de contexto, pero se intercalan con momentos de proximidad intercultural: mientras que Mar está obsesionada con el móvil, unos niños la llevan a un tejado para usarlo como reproductor y ponerse a bailar al ritmo de la música, integrándola así en dicha celebración-juego⁵⁶. Este es uno de los primeros paralelismos que nos llevan a ver el crecimiento interno del personaje, ya que unas páginas antes huía de actividades como el baile⁵⁷.

Lo que para Mar no es un conflicto menor, sin embargo, es la falta de conexión a internet, que le impide comunicarse con regularidad con sus amigos españoles. Esto es percibido como algo anómalo, por completo ajeno, por los habitantes locales. Khadim lo describe como un comportamiento típico de los extranjeros: “Me parece que tienes el mismo problema que tienen todos los *toubabs* que vienen. Sólo pensáis en lo que hay ahí dentro [del móvil]. No en lo que podéis vivir aquí fuera”⁵⁸. Para

53 *Ibidem*, p. 55.

54 *Ibidem*, p. 54.

55 *Ibidem*, p. 46.

56 *Ibidem*, pp. 40-42.

57 *Ibidem*, pp. 20-23.

58 *Ibidem*, p. 49.

ella, dicho “aislamiento” es como dejar de existir, lo cual evoca aquella máxima de Kenneth Goldsmith: “if it doesn’t exist on the Internet, it doesn’t exist”⁵⁹. Lo virtual como espacio social, intelectual y cognoscitivo lo convierte en una proyección gumbrechtiana de la forma (*Gestalt*) donde “la conciencia no está integrada por elementos a la manera de las cosas exteriores, es un todo en el cual los elementos no tienen existencia separable”⁶⁰. Esto lleva a Mar a la imposibilidad de padecer una extimidad⁶¹ con la que abrir sus intimidades públicamente a través de las redes sociales⁶². Para ella, el móvil es un medio para alcanzar un círculo social inmediato y cercano (*Mitwelt*), pero distante en términos geográficos; sin conexión permanente a internet, esa distancia se vuelve palmaria. Así pues, queda desprendida de su entorno social de apoyo inmediato (su circunmundo), de tal forma que solo queda cerca su contexto social físico y palpable de ese momento (*Umwelt*). Acostumbrada a la disociación actual entre el círculo social (*Mitwelt*) y el espacio físico inmediato (*Umwelt*)⁶³, la combinación forzosa de estos produce angustia social en Mar, que se siente *desacoplada* emocionalmente (Fig. 2).

59 Kenneth Goldsmith, “If It Doesn’t Exist on the Internet, It Doesn’t Exist”, University of Pennsylvania [en línea]: https://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/if_it_doesnt_exist.html (consultado el 04/04/2022).

60 Maurice Merleau-Ponty, *La fenomenología y las ciencias del hombre*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2001, p. 39.

61 “Extimidad”, como deja intuir el juego de palabras, significa hacer pública la propia intimidad a través de un medio de comunicación de masas, ya sea la televisión con los *reality-shows* (y afines), o internet con los blogs y las redes sociales.

62 Cf. Paula Sibilia, *La intimidad como espectáculo*, El Salvador: Fondo de Cultura Económica, 2008; y Serge Tisseron, *L’intimité superexposée*, París, Ramsay, 2001.

63 Empleamos estos términos en la tradición de los estudios y planteamientos existencialistas enraizados en Kierkegaard. Sobre este enfoque, cf. Ludwig Binswanger, *Being-in-the-World: Selected Papers of Ludwig Binswanger*, Nueva York, Basic Books, 1963.



Figura 2. En la p. 44 vemos la comunicación frustrada de Mar con su mundo a través del móvil por la falta de cobertura antes de caer finalmente rendida y dormirse.

Como es de esperar, la joven experimenta una *quijotización* por su intercambio cultural⁶⁴: se vuelve más empática, comprende y acepta las costumbres de este pueblo, hasta llegar a adoptar el modo de ver el mundo de los wólof. No se trata de un cambio identitario ni de una superposición de rasgos, sino de una integración naturalizada. Con todo, resulta innegable (precisamente como quijotización) su idealización de una vida

64 Sobre la quijotización como liminalidad, particularmente en personajes femeninos, cf. Miriam Borham Puyal, *Contemporary Rewritings of Liminal Women: Echoes of the Past*, Londres, Routledge, 2020.

que hasta no hacía demasiado le era ajena por completo: “a veces pienso que estáis mejor que nosotros. Incluso que sois mejores que nosotros”⁶⁵, le confiesa Mar a su amiga Astou, y, al final, publica que “no necesit[a] nada más. Aquí lo tenéis todo”⁶⁶. Es una idealización que nace de la comprensión y aceptación de lo otro, pero que ignora problemas diversos, como la pobreza o el machismo (Astou no se atreve a usar bañador ni a ir con el pelo descubierto)⁶⁷. Comparando las economías y las sociedades de Europa y África, destaca el problema de la inmigración. Birane le relata a Mar su experiencia en una patera y cómo estuvo retenido en varios CIE en España antes de ser devuelto a su país: el tono neutro de la narración contrasta con el dibujo, oscuro y siniestro de las viñetas que lo ilustran a modo de recuerdo del propio joven⁶⁸. En numerosas ocasiones, Tamarit dibuja paisajes nocturnos con estrellas, pero cuando representa a emigrantes que intentan llegar a la costa en una patera, la noche es completamente oscura y la única luz se reduce al foco de la patrullera que apunta en su dirección para detenerlos. Aquí se insinúa la posibilidad de morir en el mar o de no volver a ver jamás a sus familias, claves que se volverán a tratar solo en la última página. El cómic se cierra igual que se abrió: con una viñeta a página completa. En el primer caso, el paisaje es luminoso y dominan el amarillo y el marrón de la tierra de Senegal⁶⁹; en el último, tras el epílogo en el que Mar consigue encontrar una emisora senegalesa y recuperar el contacto con el pueblo wólof (su joven amiga locuta, contando la etimología de *toubab*), la imagen aparece dominada en más del 90% por el mar en plena noche: en la banda superior de esta viñeta vemos a la patrullera de la policía enfocando a una patera donde viajan, hacinados, quienes se lanzaron al mar persiguiendo el sueño de una vida mejor en Europa; sobre ellos, ahora sí, la noche estrellada⁷⁰.

65 Tamarit, *Dos monedas*, p. 64.

66 *Ibidem*, p. 117.

67 *Ibidem*, p. 64; pp. 98-99.

68 *Ibidem*, p. 90-92.

69 *Ibidem*, p. 9.

70 *Ibidem*, p. 118.

3. OTRO DE OTRO

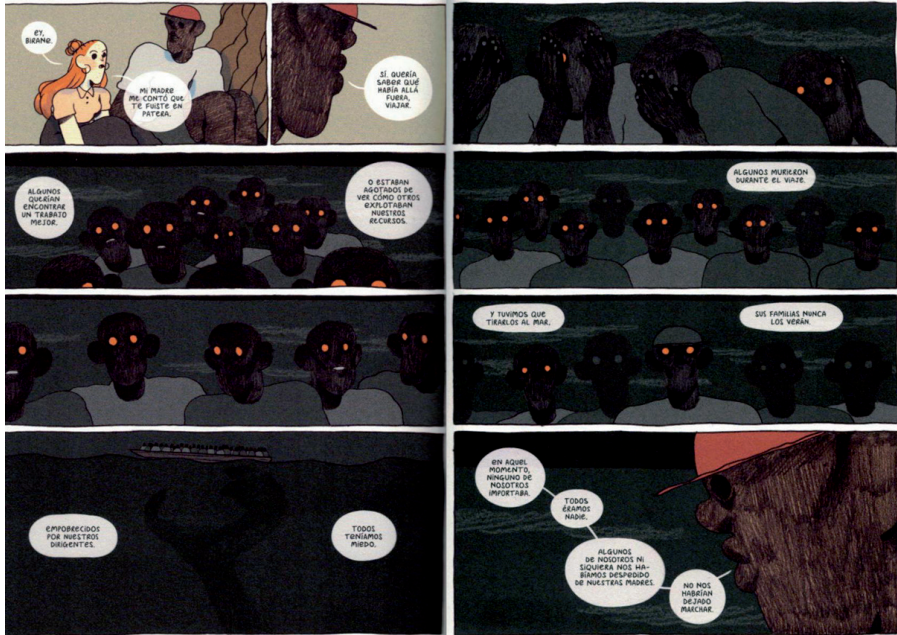


Figura 3. Página doble (pp. 90-91) en la que Birane relata su dura experiencia en patera.

El personaje de Mar se enfrenta a múltiples situaciones que reflejan la experiencia de la autora. No solo por haberlo reconocido ella misma, sino por algunos aspectos que se derivan del choque cultural (verbigracia los diversos enfoques acerca de la sanidad o la habitabilidad). Así pues, los paralelismos que puede establecer un lector europeo resultan evidentes. Del mismo modo, Mar es percibida desde el primer contacto como una foránea, una *toubab*, y pese a su integración, continúa siéndolo hasta el final.

En el viaje presentado en *Dos monedas* la otredad es bidireccional: no predomina el enfoque chovinista de una cultura europea que observa de manera paternalista a la africana, sino una relación donde las diferencias se representan libres de prejuicios. La madre de la protagonista llega con un proyecto de construcción que acudirá a productos y recursos locales, poniendo el acento en que este modo de construir es tan válido como el paradigma del viejo continente. Mar llega a aceptar, por fin, este modo

relajado de vivir lejos del afán productivo. Pero esas relaciones tampoco impiden que el pueblo wólof sea consciente de la opresión de los países ricos. De ahí que reivindiquen un proceder propio: “Nosotros no necesitamos un salvador. No necesitamos que nos den voz. África ya tiene voz. La nuestra. Ahora sólo necesitamos que nos escuchen. Y que nos dejen en paz”⁷¹, defiende Birane.

Se reivindica asimismo la visión colonialista y paternalista de los países ricos a través de su discurso público sobre África. En este caso, se critican las farmacéuticas que difunden la certeza de que se trata de una región donde la malaria campa a su anchas; sin embargo, todo se reduce a una estrategia para vender medicamentos preventivos, a pesar de sus efectos secundarios:

Los voluntarios y tu madre han enfermado por los efectos secundarios [del medicamento contra la malaria]. En Europa nos dicen que aquí todos mueren de malaria y, mientras, las farmacéuticas ganan dinero con la venta del fármaco. Pero aquí no hay casos de malaria desde hace años⁷².

Enfrentada a esa realidad que le presenta un compañero, Mar deja de tomar la medicina sin sufrir consecuencias. Como otros momentos del cómic, forma parte del proceso de descubrimiento de que los discursos dominantes que hasta entonces han controlado su existencia no son necesariamente legitimados ni dignos de su confianza.

La bidireccionalidad de la otredad que se plasma en la obra sitúa a Mar en una suerte de espacio liminal desde el punto de vista cultural: en Senegal, a través del móvil, intenta contactar con quienes dejó atrás; sin embargo, al final, en España busca el contacto radiofónico con aquellos que se han acabado convirtiendo en nuevos amigos. Ese aspecto es inherente al rito de paso que supone madurez⁷³, pero dicha liminalidad está destinada a desaparecer en la medida en que se avanza y se llega hasta la resignificación social. La liminalidad de Mar se ve respaldada por la búsqueda de la construcción de una comunidad normativa, es decir,

71 *Ibidem*, p. 93.

72 *Ibidem*, p. 75.

73 Cf. Arnold van Gennep, *Rites de Passage*, París, E. Nourry, 1909.

según Turner⁷⁴, un grupo de personas en situación afín con los cuales identificar la circunstancia antiestructural en la que se encuentran. Con otras palabras, en el caso de la protagonista, sus lazos de amistad dentro de ese espacio semiajeno que es Senegal y que le sirven de apoyo para construirse. Sin ese contexto, las experiencias liminoides de Mar no podrían alcanzar el éxito y el personaje se encontraría encerrado en su confusión o en su visión distanciada de lo ajeno. Debemos tomar en consideración, además, que existe una liminalidad feminocéntrica⁷⁵, y que esta, a su vez, está vincula a narrativas populares, como son los tebeos⁷⁶.

El viaje de Mar hace que su construcción identitaria se vuelva más rica y autocrítica con su cultura. Ese es el tipo de reflexión sobre el crecimiento personal, ligado directamente con el *Bildungsroman*, que proyecta Tamarit a partir de su experiencia con la realidad africana. El viaje de Mar es un camino desmitificador de ida y vuelta: comprender la vida de los wólof la ayuda a poner en cuestión su manera de vivir. Aunque se va de Senegal tan apesadumbrada como cuando llegó (por dejar atrás España)⁷⁷, y sin aceptar las incomodidades de renunciar a los beneficios de un contexto como el europeo, pertenece ya a los dos sitios y, por ello, acepta cada cultura y lugar con lo que tengan para ofrecerle.

74 Victor Turner, "Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology", *Rice University Studies*, 1x, 3 (1974), pp. 53-92.

75 Borham, *op. cit.*, pp. 3-12.

76 *Ibidem*, pp. 12-16.

77 Tamarit, *Dos monedas*, pp. 10-11 y 110.

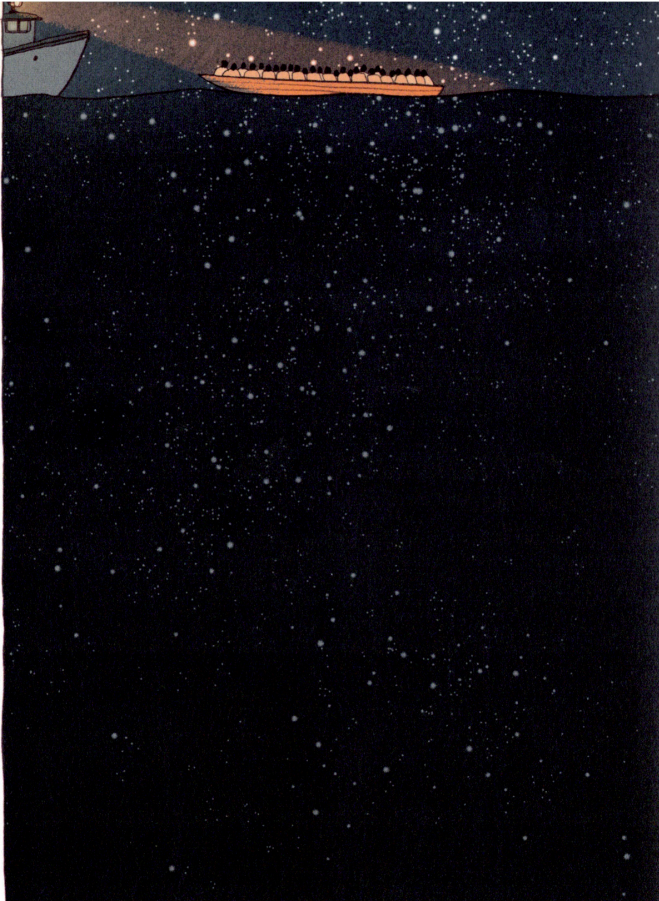


Figura 4. Página final de la obra (p. 118) en la que un barco ilumina en la noche a una patera. El mar reflejando las estrellas ocupa el 90% de la viñeta a página completa.

4. CONCLUSIONES

Núria Tamarit se inspira en sus experiencias para escribir una historia canalizada a través de Mar a modo de *séance*: se proyecta sobre ella, pero aspira a una cohesión y significado propios. La autora, en definitiva, construye la peripecia de su protagonista con piezas de su propia vida. Pero no es un trasunto de la autora ni, como se ha evidenciado, un ejercicio de autoficción. En cambio, sí que nos hallamos ante una proyección propia

con el objetivo de transmitir experiencias dignas de compartirse. Por eso eligió a un sujeto femenino y mucho más joven que ella: Mar le permite a Núria contar una historia de maduración a través del contacto con un contexto que implica otras concepciones de la identidad.

La adolescente se sumerge en una cultura caracterizada por expectativas vitales del todo distintas a las que había conocido en su país nativo. Es percibida como una extranjera en un mundo que le resulta extraño. Las experiencias cotidianas son las que la ayudan a comprender mejor cómo funciona la sociedad y qué pilares de su concepción europea que pueden ponerse en cuestión o, simplemente, devenir baldíos en un contexto diferente: la propiedad, la productividad y muchas otras preocupaciones.

De este modo, Mar es un personaje liminal al menos desde un par de laderas:1) la adolescencia significa aquí que la protagonista emerge como secuela de su maduración (cumpliendo así con un rasgo capital del *Bildungsroman*); y 2) Mar nada entre ambas culturas durante ese proceso de quijotización. Sin embargo, no hay espacio para ninguna sanchificación: es decir, los wólof, sabedores de que deben seguir en su país, comprenden y aceptan a los toubab como Mar, pero no se da una verdadera asimilación. Desde luego, pueden distinguirse ciertos matices (se ha señalado previamente cómo los niños usan el teléfono móvil de Mar para reproducir música, pero sin fascinación tecnológica alguna: conocen perfectamente para qué sirve el aparato y cómo funciona), pero late una visión privilegiada inherente al europeísmo de Mar: la misma que le permite idealizar esa vida en África. Como privilegio, la bidireccionalidad antes señalada ya no es posible.

Con todo, la protagonista exhibe un crecimiento y maduración innegables a lo largo de *Dos monedas*, con el viaje como contexto facilitador de la experiencia liminal y el regreso al hogar como conclusión del rito de paso que supone la experiencia senegalesa. Se reintegra en la sociedad, pero ya no es la misma: ha mejorado su comprensión del mundo, ha desarrollado un pensamiento autocrítico y acepta lo diferencial e identitario. Sin embargo, Tamarit no cierra la historia con la culminación del proceso de maduración, sino con la reivindicación de la autonomía africana. En la última página resignifica el relato del emigrado mediante el personaje de Birane. Tamarit ha declarado que pretendía alejarse de la representación del mundo africano eurocentrista para evitar esa mirada

marcada por la condescendencia (en el mejor de los casos) del drama de las pateras.

Consideramos que logra ofrecer esa visión en *Dos monedas*, aunque es imposible independizarse por completo de la posición que deriva de Europa. Hacerlo implicaría, en cualquier caso, compartir la visión idealizadora (y por tanto, poco realista) de Mar. La consecuencia de una mirada poco realista es la incapacidad de apreciar la desigualdad social, ni las estrategias comerciales de opresión y control que ejercen las corporaciones multinacionales (con el apoyo de los gobiernos), ni tampoco las tensiones internas o el resto de problemas sociales. Todo ello construye un contexto que empuja a lanzarse al mar sabiendo que se puede morir o ser víctima de la explotación por mafias que pervierten el deseo de una vida mejor. Negarlo no sería hacerle un favor al relato sin paternalismos que ambiciona Tamarit. Mar termina recordando y siendo consciente de ese mundo en todas sus dimensiones y complejidades. Y, con ella, también nosotros.