

- <http://www.zinebsedira.com/?q=video/middlesea-2008>
<https://www.youtube.com/watch?v=OTDekiWr-0Q>
6. *A Performance Desperately in Need of an Audience*. The Arab Puppet Theatre Foundation. Vídeo de presentación.
<http://www.arabbritishcentre.org.uk/projects/a-performance-desperately-in-need-of-an-audience/>
7. *Mare Nostrum. Finis Somnia Vestra*. Marco Magoa. Vídeo de presentación.
<https://vimeo.com/158610634>
8. *The Mapping Journey Project*. Bouchra Khalili. 2008-2011.
<http://www.bouchrakhalili.com/the-mapping-journey-project/>
<http://www.bouchrakhalili.com/the-constellations/>

Oriente Medio desde el cómic: de la reconstrucción de la memoria a los puentes entre civilizaciones

Álvaro M. Pons. Universidad de Valencia

La representación del Mediterráneo oriental como zona de conflicto ha vivido en las dos últimas décadas una especial atracción desde el mundo del cómic, a través de las obras de autores como Marjane Satrapi, Zeina Abirached, Riad Satouff o Briggite Findakly y Lewis Trondheim. Estos últimos han creado un género propio, que podemos denominar «autoetnografía». El lenguaje del cómic se desarrolla como herramienta de una posmemoria que reconstruye un imaginario mediterráneo del conflicto para establecer lazos y puentes de conexión que superen las diferencias. En efecto, los autores mencionados tienen un común sus profundas reflexiones sobre la naturaleza étnica, cultural y personal, y la articulación de la misma por encima de consideraciones nacionales y localistas para encontrar una mirada transnacional.

Introducción

La representación del Mediterráneo oriental como zona de conflicto ha vivido en las dos últimas décadas una especial atracción desde el mundo del cómic.^{1,2} La publicación de *Persépolis*, de Marjane Satrapi (L'Association, 2003), estableció el cómic como una vía de desarrollo válida para la reconstrucción del pasado a través de la memoria, aprovechando la visión infantil como filtro previo que permite un análisis más profundo. A la contribución basal de Satrapi se fueron uniendo nuevas obras, hasta crear en la actualidad un corpus de más de cincuenta textos que afrontan las crisis de Oriente

Medio desde diferentes perspectivas, desde la autobiográfica a la periodística, pasando por la ficción e incluso la fantasía.

Para este trabajo nos detendremos en una serie de novelas gráficas que tienen como particularidad la coincidencia en una autobiografía emocional donde el discurso excede pronto el terreno de lo personal para profundizar en lo social desde una perspectiva única de distancia espacio-temporal. En todos los casos, las obras se escriben desde Francia, muchos años después de los hechos narrados, y desde la mirada infantil, con lo que una reconstrucción que parte de preconcepciones y estereotipos, tanto aprendidos en la infancia como asumidos desde Occidente, ero que

1. Chris Reyns-Chikuma y Housseem Ben Lazreg, *Marjane Satrapi and the Graphic Novels from and about the Middle East*, Arab Studies Quarterly, 39, 2017, pp. 758-775.

2. Benedetta Belloni, «Oriente Medio en la novela gráfica española», *El genio maligno*, 19, 2016, <https://elgeniomaligno.eu/oriente-medio-la-novela-grafica-espanola/>.

trasladados al espacio intradiegetico se convierten, a través del dibujo, en potentes recursos narrativos de exploración de la posmemoria y la reconstrucción del recuerdo.

La citada *Persépolis*, de Marjane Satrapi, junto a obras como *Mourir, partir, revenir, Le jeu des hirondelles* (Cambourakis, 2007) y *Je me souviens, Beyrouth* (Cambourakis, 2009), de Zeina Abirached, *L'Arabe du futur* (Allary Edition, 2014), de Riad Sattouf o *Coquelicots d'Irak* (L'Association, 2016), de Briggite Findakly y Lewis Trondheim, definen un género propio dentro de lo autobiográfico que se puede definir como «autoetnográfico», donde el lenguaje del cómic se convierte en elemento clave para la arquitectura de esa mirada reflexiva, fundamental en tanto el nivel textual y el visual corren en paralelo para desarrollar una relación profunda con el lector. El dibujo ofrece la interpretación personal de la memoria infantil del autor, que supera el trauma desde un texto referido a su presente, y consigue un inaudito doble nivel de reflexión que atrapa al lector sin posibilidad de rechazar la asunción de una introversión personal de ese discurso. Pero, más allá de la reivindicación de la memoria como reflejo y fuente de debate sobre el conflicto que se desarrolla entre Oriente y Occidente, la obra de estos autores y autoras se establece también como base del establecimiento de lazos de conexión y puentes entre las culturas.

Persépolis, el inicio de un camino

La publicación de *Maus* (1986), de Art Spiegelman, establece un punto de partida ineludible para la representación del trauma colectivo desde el cómic. La dificultad de la palabra para abordar el territorio del dolor del trauma resulta evidente, la complejidad de representación de los sentimientos necesarios para

reconstruir la memoria y, sobre todo, expresarla de forma comprensible al lector, puede establecer una frontera difícil de cruzar que el cómic traspasa con sencillez. La impresión visual del dibujo establece una interpretación que no necesita pasar por la significación de la palabra, sino que configura una representación interior que empatiza directamente con los sentimientos básicos, edificando una relación privilegiada entre el autor y el lector.

La obra de Satrapi aprovecha el camino abierto por Spiegelman³ para establecer un relato de sus recuerdos infantiles en Irán, que transcurren durante el fin del régimen de Mohammed Reza Pahlevi y la revolución islámica liderada por el ayatolá Jomeini en 1979. A diferencia de *Maus*, que realiza una recreación de los hechos de la Shoá a partir del recuerdo del padre del autor, *Persépolis* afronta el relato en primera persona, rememorando el espacio familiar y sus relaciones con su madre y su padre, su identidad infantil. Marji es protagonista en tanto niña e hija, y asume la tesis de Marianne Hirsh que destaca la importancia del rol de las hijas en la transmisión de la memoria del trauma.⁴ La dibujante opta también por un trazo sencillo, naif, que consigue una doble función: por un lado, que ese minimalismo gráfico enfatice la imagen de fragilidad de los cuerpos, de las personas;⁵ por otro, conectar con sus raíces asumiendo los elementos y recursos narrativos de los dibujos y pinturas de la antigua Persia, y creando un contexto donde lo personal y lo colectivo se confunden.

En su relato infantil, Satrapi utiliza los recuerdos para confrontar la candidez de la niña con la violencia cotidiana de la guerra, y describir esa tensión íntima entre la pérdida de la inocencia y la resistencia de la mirada ingenua.⁶ El discurso infantil no impide a la autora la descripción fidedigna de los ilusionantes inicios de una revolución que nace con un profundo apoyo social frente al imperialismo

3. Elena Masarah Revuelta, «Lecturas feministas en el cómic autobiográfico contemporáneo», *Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas*, 1, 2016, pp. 77-88.

4. Hirsch Marianne, «Marked by Memory: Feminist Reflections on Trauma and Transmission», en N. K. Miller y J. Tougan (eds.), *Extremities – Trauma, Testimony, Community*, University of Illinois, 2002, pp. 71-91.

5. Hillary Chute, «The Texture of Retracing in Marjane Satrapi's *Persépolis*», *Women's Studies Quarterly*, 36, 1&2, 2008, pp. 92-110.

6. Eszter Szép, «Graphic narratives of women in war: identity construction in the works of Zeina Abirached, Miriam Katin, and Marjane Satrapi», *International studies interdisciplinary political and cultural journal*, vol. 16, 2014, pp. 21-33.

dictatorial del sha, y le permite además un relato del desencanto, la islamización y la teocratización del régimen de los ayatolás. Una evolución que obvió la realidad de una revolución que se había fundamentado en un movimiento con profundas exigencias sociales en el cual la mujer jugó un papel activo,⁷ que la autora representa con contundencia: las mujeres iraníes de los inicios de la revolución usan el velo islámico, pero su realidad está muy alejada de la imagen de la musulmana sin voz que define el estereotipo.⁸

Sin embargo, la obra de Satrapi adquiere una nueva mirada cuando la protagonista se traslada a Europa: la formación de un estereotipo durante la infancia adquiere la condición de constante reto cuando se enfrentan la mujer musulmana con la mujer europea, una comparación que esconde a su vez otra: la de la mirada de esas diferencias desde la visión contraria, la percepción del estereotipo de mujer oriental que tiene la europea frente al estereotipo de mujer europea que tiene la oriental. En algunos casos, ese contraste se convierte en una curiosa focalización casi ingenua en cuestiones como la libertad sexual, vista con una mirada entre la envidia y el rechazo, en lugar de su libertad y derechos.⁹

Construyendo una identidad desde la distancia

A priori, la obra de Zeina Abirached puede parecer un aprovechamiento continuista de la famosa obra de Satrapi, sin embargo, su análisis permite descartar rápidamente esta argumentación. Es evidente que la autora libanesa aprovecha las enseñanzas de la iraní, pero su planteamiento alcanza pronto

una personalidad propia y definida. *Mourir, partir, revenir. Le jeu des hirondelles* debe entenderse no como obra aislada, sino como parte de una tetralogía donde el recuerdo de Líbano es el protagonista. *Beyrouth-Catharsis* (Ed. Cambourakis, 2006), 38, *rue Youssef Semaani* (Ed. Cambourakis, 2006) y *Je me souviens, Beyrouth* (Ed. Cambourakis, 2009) componen junto a *Le jeu* un relato completo de vivencias que actúan como la memoria real, a modo de trazas fragmentadas que componen un recuerdo a través de los pequeños detalles. El relato de los momentos más traumáticos de la guerra que asoló el país en los años 80 está ahí, pero a través de una cascada de sentimientos encontrados: el miedo, el terror, las impresiones más horribles se conjugan con olores, colores y formas que definen la realidad de una memoria reconstruida. La componente estética, fundamental como en la obra de Satrapi en su conexión con las raíces de su cultura, aporta también una interesante variación al establecer a través de la composición, el simbolismo o la diagramática esa necesaria contradicción natural de las imágenes de la memoria. Imágenes repetidas, como impresiones profundas grabadas que, sin embargo, esconden diminutas diferencias, a veces simples gestos, que son fundamentales para el relato. La influencia confesa ya en el título de una de las obras de Georges Perec¹⁰ tiene una funcionalidad obvia: la inspiración de un proceso mnemotécnico.

A diferencia de la intencionalidad expositiva y, en cierta medida, catártica de la obra de Satrapi, las obras de Abirached, si bien son un relato de una guerra civil todavía no escrita¹¹ ni cerrada,¹² buscan confrontar los recuerdos negativos con la mirada a las experiencias positivas. No es una reescritura del pasado que esconda el dolor, sino la búsqueda de un espacio privado donde el lienzo

7. Diana M. Magaña Hernández, «Persépolis: la vida de una mujer en un régimen islámico», *Fuentes Humanísticas*, 39, pp. 59-78.

8. Esther Claudio, «Marjane Satrapi's Elaborate Simplicity: *Persepolis*», *The Comics Grid*, 2011, blog.comicsgrid.com/2011/03/marjanesatrapis-elaborate-simplicity-persepolis.

9. Eszter Szép, *op.cit.*, p. 26.

10. Carla Calargé y Alexandra Gueydan-Turek, «La guerre du Liban à l'écran des souvenirs dans : *Le jeu des hirondelles* et *Je me souviens. Beyrouth* de Zeina Abirached», *French Cultural Studies*, vol. 25(2), 2014, pp. 202-220.

11. Zeina Abirached y Hélène Bouillon, «Un jeu de ping-pong entre la France et le Liban», *Hommes et migrations*, 9 febrero de 2016, <http://hommesmigrations.revues.org/3335>.

12. Sune Haugbølle, «Public and Private Memory of the Lebanese Civil War», *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 25, 1, 2005, pp. 191-203.

de una memoria, que nunca podrá ser completada en toda su extensión, tenga un lugar para la esperanza. Algo que incluso Abirached muestra en su obra explícitamente, mediante el uso de hojas en blanco, el juego con la caligrafía en árabe de su nombre o la diferencia evidente entre la voz de la Zeina narradora, madura, retrospectiva y reflexiva, frente a la Zeina dibujada y protagonista, alegre y que habla en presente.¹⁵

En ambos casos, los cómics parten de un acto narrativo que, en su unión de subjetividad e historia, crea un relato que trasciende lo local para establecer una mirada transnacional y transcultural, que comprende el relato de la identidad étnica y cultural desde una perspectiva más compleja y desafiante que elude la asimilación o la integración,¹⁴ para entrar en la construcción de un territorio común, en la búsqueda de la coincidencia que acerca y lanza puentes entre orillas. Esa relación profunda entre el país de acogida y el de cuna tiene su máxima expresión en *Le piano oriental* (Camboraukis, 2016), de Zeina Abirached, donde la reflexión sobre esa relación se hace más profunda, y construye un paralelismo entre la lengua y la música como factores identitarios propios de una cultura mediterránea que sobrepasa la limitación de fronteras y barreras religiosas o étnicas.

Otra lectura: la figura del padre como protagonista encubierto

El relato de Riad Sattouf en *L'arabe du futur* cuenta la infancia del autor entre Francia, Argelia y Siria, en el momento del alzamiento de los regímenes de Muamar el Gadafi y Hafez al-Asad. A diferencia de las obras de Satrapi y Abirached, Sattouf

construye la distancia a sus vivencias personales mediante un humor de apariencia sencilla pero compleja base,¹⁵ sustentado en los contrastes entre el estereotipo construido desde Occidente¹⁶ y el testimonio de la realidad, una técnica que le había ya dado buenos resultados en otras obras como *La vie secrète des jeunes* (L'Association, 2007) o *Les cahiers d'Esther* (Allary Editions, 2015). Es precisamente de esa comparación de donde nace la reflexión transcultural, que Sattouf remarca en el particular y acertado uso del cromatismo.¹⁷

Por su parte, el relato de Brigitte Findakly y Lewis Trondheim, *Coquelicots d'Irak*, se narra durante el ascenso del régimen de Sadam Hussein, con la particularidad de que, en este caso, el dibujo no está a cargo del protagonista de la historia. A diferencia de las otras obras consideradas, donde el protagonista dibuja su pasado con su estilo y aprovecha su dominio del trazo para trasladar al dibujo sentimientos y sensaciones para superar la limitación de la palabra, aquí el relato en primera persona de la iraquí Findakly es dibujado por su marido, que evita deliberadamente el simbolismo y el uso de la composición (también obligado por la republicación en blog de la obra) para centrarse en el relato, en la memoria.

En ambos casos, la figura del padre se articula como núcleo central de la reconstrucción de la memoria. Mientras que para Sattouf su padre es el motivo para salir de Francia e ir a Siria y Argelia, para Findakly la figura paterna condiciona el abandono de Irak para vivir en Francia. Dos propuestas contrarias, pero que reflejan un mismo juego de contrastes con diferentes resultados. Sattouf analiza, con la distancia del tiempo, una mirada que no atiende a la realidad que vive, que establece su propia realidad y arrastra a su

13. Emma Monroy, «Creating Space: Zeina Abirached's Mourir partir revenir: Le jeu des hirondelles», *Contemporary French and Francophone Studies*, 20, 2016, pp. 581-598.

14. Rocío G. Davis, «A graphics self. Comics as autobiography in Marjane Satrapi's Persepolis», *Prose Studies*, vol. 27, nº 3, diciembre 2005, pp. 264-279.

15. Edward John Still, «Riad Sattouf's L'Arabe du futur, bodily humour, and a politics of socio-symbolic adolescence», *Francospheres*, 6, 2017, pp. 35-60.

16. Algunos críticos han interpretado esta característica de su humor como una debilidad de la propuesta de Sattouf: Laurent Bonnefoy, «"L'arabe du futur" ou la force des préjugés», *Orient XXI*, 23 enero 2015, <http://orientxxi.info/lu-vu-entendu/l-arabe-du-futur-ou-la-force-des-prejuges,0784>.

17. Ernesto Priego, «Riad Sattouf's The Arab of the Future: A Graphic Ethnology of Solitude (or Hope). The Winnower», doi: 10.15200/winn.146186.60416.

familia a ella, una huida de una Europa vista como imposición hacia la esperanza árabe. Findakly representa en su padre la visión contraria: la necesidad de huir de su país, de encontrar en Europa una salida al horror.

En las dos obras se remarca el mantenimiento de la interculturalidad a través de la figura materna, francesa en ambos casos, que queda siempre en segundo plano ante las decisiones del marido, mostrando el camino que siguieron de renuncia a sus libertades personales, pero que siempre se representa, pese a las dificultades, como un referente abnegado de esa necesidad de mantener continuamente los puentes formados entre las culturas.

Conclusiones

Las obras de Satrapi, Abirached, Sattouf y Findakly y Trondheim exceden la simple etiqueta de representación del conflicto de Oriente Medio o la clasificación de mecanismo de asimilación catártica del trauma. Más allá de esos planteamientos, son profundas reflexiones sobre la indisoluble naturaleza de la identidad étnica, cultural y personal, y cómo esta se articula por encima de las consideraciones nacionales y localistas para encontrar una mirada transnacional y transcultural que automáticamente establece relaciones profundas que superan las diferencias.

La Odisea de Priapo

Daniel Tejero. Director del Departamento de Arte, Universidad Miguel Hernández

Javier Moreno. Vicerrector Adjunto de Cultura, Universidad Miguel Hernández

Los conceptos de arcadismo y mediterraneidad pueden aplicarse a la representación fotográfica del muchacho adolescente desnudo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en el sur de Italia, ya que en esta época se desarrolló una producción fotográfica muy importante centrada en el cuerpo del adolescente. Artistas como Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow o Vincenzo Galdi elaboraron, desde esta zona concreta del Mediterráneo, coartadas arcádicas y etnográficas para la visibilización de placeres homoeróticos y pederásticos (eromenofilicos) a través de una suerte de mediterraneidad corpórea.

Pero les dieron de comer el loto. Y cualquiera de ellos que comía el sabroso fruto del loto ya no quería traernos noticias ni navegar de nuevo, sino que todos anhelaban tan sólo permanecer allí en el país de los lotófagos, nutriéndose del loto, y olvidar el regreso

Homero, *La Odisea*.

Toda vacación bien podría proceder de una voluntad de olvido voluntario, de un enajenamiento temporal de lo cotidiano. Un descenso rítmico hacia todo aquello que nos sume en la experiencia del viaje, pero que, a su vez, amplifica la emoción de la aventura. Y esta, paradójicamente simultánea y precedente a un deambular contemporáneo, necesita de un objetivo que anuncia la irrevocable transformación del viajero.

El *grand tour* mediterráneo fue uno de esos itinerarios recorridos por muchos jóvenes de alta

cuna o buena posición social desde el Renacimiento hasta principios del siglo XIX. Previamente al matrimonio y a las responsabilidades de la edad adulta, muchas familias adineradas mandaban a sus hijos a recorrer Europa con tal de terminar de formarse y entablar relaciones aristocráticas, siendo generalmente la meta de dicho viaje el país itálico. Un *tour*, que si bien encuentra arraigo en los grandes viajes ideados por los primeros poetas, parecía tener como finalidad principal el conocimiento del arte clásico, y definía una medi-