

Persépolis, *Persépolis*, PERSÉPOLIS.

Un análisis de la novela gráfica

Laura María Castro Villegas

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
BOGOTÁ, SEPTIEMBRE, 2012

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Luis Alfonso Castellanos Ramírez, S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTORA DEL TRABAJO DE GRADO

Mónica María del Valle Idárraga

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Laura María Castro Villegas



Persépolis,
Persépolis,
PERSÉPOLIS

.....
UN ANÁLISIS SOBRE LA NOVELA GRÁFICA

Persépolis, Persépolis, PERSÉPOLIS

UN ANÁLISIS SOBRE LA NOVELA GRÁFICA

Laura María Castro Villegas

Trabajo de grado presentado como requisito
para optar por el título de Profesional
en Estudios Literarios.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
BOGOTÁ, JULIO, 2012

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD
Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO
Luis Alfonso Castellanos Ramírez, S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA
Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA CARRERA
DE ESTUDIOS LITERARIOS
Liliana Ramírez Gómez

DIRECTORA DEL TRABAJO DE GRADO
Mónica María del Valle Idárraga

ARTÍCULO 23 DE LA RESOLUCIÓN NO. 13
DE JULIO DE 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
María José Castillo Ortega
Juan David Martínez Vergara



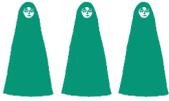
Introducción

4



Novela gráfica

14



La novela gráfica, una expresión del mito moderno

42



Persépolis, *Persépolis*, PERSÉPOLIS

64



Conclusiones

92



Bibliografía

98

Introducción

Hay aquí la suma de varias sensibilidades personales, más que una razón estrictamente de la obra. Sin embargo, la intención del análisis de ella es ir un poco más allá de un estudio hermenéutico y de los elementos únicamente formales.



INTRODUCCIÓN

Los estudios literarios se presentan siempre como un espacio propicio para el estudio de diferentes dinámicas que se pueden ver expresadas dentro de los textos. Pensar hoy en día en proyectos donde lo único que se tiene es la forma en esencia es, tal vez, una imposibilidad en la medida en que cada expresión, así sea un poema, una novela o una canción está atravesada por una intención de un sujeto, ya sea colectiva o personal. Así pues, los estudios literarios se presentan también como el espacio ideal para estudiar la forma en que se presentan ciertas luchas de reconocimiento de algunos discursos que aún no han sido tenidos en cuenta, por diferentes motivos que ahora no interesa discutir a fondo.

No obstante, también aquí se generan algunas resistencias. Obstáculos que nacen por la obsesiva necesidad de las sociedades de intentar definir el mundo y que han hecho que cuando se piense en estudios literarios, erróneamente y apresuradamente se piense solo en productos escritos. La verdad es que los estudios literarios se tratan de un campo donde cada vez más son posibles los análisis en distintas direcciones que no implican necesariamente solo la presencia de la letra, del producto escrito. Se puede traer a colación aquí el caso de las literaturas indígenas donde existe un componente oral sin el cual, al intentar hacer un análisis, se perdería la mitad del producto en sí. También se puede pensar aquí en aquellos textos que, si bien son únicamente escritos, no conservan las normas puristas de una lengua, sino que en su necesidad por expresar algo que no es del todo normativo y hegemónico trasgreden también las barreras del idioma.

Este tipo de producciones y de estudios, vale la pena aclarar, son profundamente modernos, donde cada vez es más difícil seguir el rastro de corrientes o sociedades puristas que no han entrado en contacto con ningún tipo de dinámicas distintas a aquellas en las que residen. Por esta razón es posible hablar ya no de aculturación ni de transculturación, sino más bien de hibridación¹ de las culturas y en esa medida de las formas también. La modernidad, en ese sentido, rechaza cada vez más las formas puras de expresión, por la imposibilidad de su existencia dentro de un mundo que cada vez apunta más a una globalización. Se puede pensar aquí en los medios de comunicación, por ejemplo, que disuelven cada vez más las

1. Este término es explicado por Néstor García Canclini en su texto *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, pero no será explicado en este texto ni abordado ampliamente. Se usa aquí como un pretexto para poder explicar la escogencia de esta novela gráfica.

distancias entre las culturas, los idiomas y las prácticas. Como el fenómeno más o menos reciente del spanglish, que es muchas más cosas más allá de la fusión de dos lenguas las cuales por su permanente contacto se permean mutuamente, no convirtiéndose en una nueva lengua, sino siendo siempre la dinámica de ambas.

La literatura, y sobre todo en el siglo xx, es siempre un producto social y en ese sentido el contacto con su público, la recepción de sus obras tiene gran importancia. Si no, pensemos cómo desde el siglo xix, si no es muchísimo más anterior la fecha, la industria editorial se ha preocupado cada vez más por refinar sus procesos y entregarle al lector un producto que responda y que supla ciertas necesidades: como el simple hecho de que pueda llegar a ser comprendido. Claro, aquí estas dinámicas sociales no son tan simples, pues en el negocio editorial no solo se juega una relación estrecha con el lector, sino que también está atravesado por dinámicas de institucionalización del conocimiento y, en ese sentido, hay un accionar político en la medida en que se justifica o valida un orden social o un poder.

Ahora bien, las dinámicas sociales que se dan dentro de la modernidad son profundamente complejas en la medida en que son varios los procesos que confluyen simultáneamente en una situación o en un objeto. De esta forma, la novela gráfica y el cómic son solo una expresión más de estas nuevas dinámicas, que resulta interesante gracias al uso de dos lenguajes simultáneamente: lo escrito y la imagen. Lo que aquí se pone en juego también es un problema de recepción en la medida en que son novelas e historias que están pensadas para tener un alcance mucho más amplio, comportamiento que apoya a su vez la idea de la globalización o mundialización de la sociedad.

Dentro de este orden de ideas, el estudio de un tema como novela gráfica y, específicamente, de *Persépolis* de Marjane Satrapi en este texto está impulsado por tres diferentes focos. Primero, surge al ver el escaso estudio que hay sobre la novela gráfica en la academia literaria colombiana, donde dado el panorama anterior, se pensaría que deberían haber ya algunos escritos y revisiones. Aunque los hay, pero son contados. En esta misma universidad contamos con *Ciudad de cristal: un espejo signico*, un estudio donde se ve la adaptación de la novela *La ciudad de cristal* de Paul Auster a novela gráfica y en la Universidad de los Andes se encuentra el estudio de Pablo Guerra de *Arkham Asylum* en relación con *Alicia a través del espejo*.

El problema de la falta de estudio, creo yo, no es en la ausencia de interés por estos temas; cada vez el público que se acerca a los cómics y a las novelas gráficas se hace más notable. Tampoco se trata de la inexistencia de algunas iniciativas para impulsar los estudios y la crítica sobre este tipo de obras. Solo en Bogotá contamos con focos de atención como Larva, la revista colombiana del cómic que desde el 2006 busca darle protagonismo a los autores de este género así como mostrar un poco del panorama mundial. También vale la pena reconocer el club del cómic propuesto y dirigido por Pablo Guerra —editor de la editorial Robot— en la Biblioteca Luis Ángel Arango, así como el que próximamente iniciará en la librería Authors y que tiene las mismas directrices. Por otro lado, podemos ver iniciativas como la del Instituto distrital de las artes-IDARTES con el premio a la novela gráfica que fue concedido a Camilo Aguirre con su relato *Calidez humana* y se publicó dentro de la iniciativa “Libro al viento” durante la pasada Feria Internacional del Libro. El panorama mundial, por su lado, es muy distinto, ya que la crítica lleva dándose desde algunas décadas atrás.

El segundo motivo que impulsó este estudio es bastante personal y tiene que ver con la experiencia vivida dentro del mundo editorial. Desde allí las dinámicas se dan alrededor del libro más como objeto, que por su contenido. De esta forma se presenta como un camino para conocer más de cerca las dinámicas de los públicos, qué es lo que hay en el mercado y qué es lo que se quiere leer: el asunto reside aquí en la recepción que parece ser la otra cara de los estudios literarios donde la atención está centrada en el texto y lo que de allí se pueda extraer. El cómic y la novela gráfica, por su parte se presentan como un género que solo consigue su máxima expresión en la medida en que se sitúa en esa dinámica entre la creación del autor y la recepción del público. Estas ideas también fueron impulsadas y afinadas por conversaciones con algunos de los pioneros de este género, como Pablo Guerra que posibilitó que esta investigación se direccionara por esta vía y no otra.

El tercer impulso para esta investigación tiene que ver directamente con la escogencia de la novela de Marjane Satrapi, ¿por qué esta si hay un panorama amplio de obras? Las razones tienen que ver, por un lado, porque se trata de una autora que ha logrado con su novela gráfica y su película situarse dentro de un panorama mundial. La forma en que esta novela gráfica supera las barreras nacionales es una prueba más de cómo este tipo de forma *es* en la medida en

que se mueve dentro de las dinámicas sociales modernas. Así mismo, se trata de una afinidad por el relato por lo que allí se narra por las motivaciones mismas de la autora y lo que ella logra contando su historia. Hay aquí la suma de varias sensibilidades personales, más que una razón estrictamente de la obra. Sin embargo, la intención del análisis de ella es ir un poco más allá de un estudio hermenéutico y de los elementos únicamente formales. El texto *Ciudad de cristal: un espejo sígnico* se presentó como un excelente punto de partida pero es valioso también superar² y mirar otras direcciones de abordaje. Como se ha venido reiterando, el cómic y la novela gráfica son productos tremendamente sociales y en esa medida ser estudiados solo como objetos puede llegar a ser insuficiente. Es necesario ver cómo la obra en sí —*Persépolis*— entra a jugar con el mundo que la rodea y cuáles son las dinámicas donde se posa su mayor importancia.

Se podría decir que hay un cuarto impulso que no se ve concretamente en este texto como los otros y se trata de las obras que dentro de la literatura apelan a otro tipo de lenguajes. Y aquí todo empieza con el poeta inglés William Blake y la relación de su obra con la imagen. Parece ser un tema totalmente alejado de lo que nos compete en este estudio, pero realmente en su lectura también se empezó a gestar una curiosidad e interés por este tipo de lenguaje gráfico. Contacto con autores como Manuel Puig que hace del lenguaje cinematográfico un recurso dentro de sus obras, versiones ilustradas de novelas como *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, *La ciudad de cristal* de Paul Auster, *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik lograron entretejer un interés por estudiarlos que desembocó en la escogencia de este tema.

Los tres primeros focos de impulso en esta investigación también se pueden ver reflejados en la estructura de este texto. Así pues, el primer capítulo tiene como fin mostrar el recorrido de este género, de dónde ha surgido y cuál ha sido su desarrollo desde el cómic hasta la novela gráfica, esto no únicamente para llegar a Satrapi, sino también porque los elementos que son propios de este género son los que, en el segundo capítulo, nos permiten hablar de sociedad de masas y del mito desde Barthes. Hay en el cómic y en la novela gráfica una intención

2. Hablo aquí de superar no porque considere que un estudio es mejor que el otro. Todo lo contrario el primero se presenta como una base que posibilita el segundo, para darle otra dirección que pueda mostrar otro panorama de este género. Aquí debo reconocer que lo propuesto en este primer texto ayudó a determinar un corpus y dirección teórico dentro de esta investigación.

de aprovechar que ha sido considerado siempre como una expresión de mero divertimento para así reflejar varias dinámicas y problemáticas sociales: una vuelta de tuerca. En este recorrido histórico también está la intención de mostrar cómo sin las problemáticas que se dieron entre el cómic y el *comix underground* la novela gráfica —en ese sentido *Persépolis*— no habría sido posible. Es gracias a la confluencia de todos estos elementos que se posibilita este género y que, no obstante, no se presente como una ruptura total y contundente con el primero. El cómic y la novela gráfica perviven el uno con el otro, sin pretensión alguna porque alguno de los se independice.

El segundo capítulo responde más al estudio de este género como un producto dinámico y por esta razón la entrada se da desde Barthes, Moix, Martín-Barbero y Eco. La razón para haber escogido a Barthes es por la posibilidad que da la semiología para analizar los elementos de un discurso, que en este caso está compuesto por imagen y letra. Sin embargo, esta teoría limita los estudios que se puedan hacer sobre una obra y por esta razón se propone el recorrido hecho por los demás autores. Por medio de ellos se puede superar el tema formal y ampliar más el análisis de la novela gráfica. Aquí es importante aclarar que como no existe un corpus de análisis sobre este género, este recorrido teórico es solo una propuesta. Realmente los caminos a través de los cuales se puede abordar el cómic y la novela gráfica están todavía por descubrirse y llevarse a cabo. Lo que aquí presento es solo una mirada, una opción, una propuesta desde las herramientas teóricas que conozco y que considero se pueden aplicar para el estudio de este género.

Por esto mismo, es importante mencionar que cualquier análisis que se hace sobre una obra con las características propias de la novela gráfica y el cómic presenta varios obstáculos en la medida en que no son muchos los estudios hechos previamente. De cierto forma aquel que escoge este tema de estudio avanza a tientas, como intentando determinar por criterio propio cuál es el camino correcto. Esto, si bien es una dificultad, también es consecuencia de la ausencia de trabajos autorreflexivos sobre este género, comportamiento que a su vez se fundamentó en el hecho de que se trata de expresiones que en ningún momento pretenden generar una clasificación. Así pues, con este análisis, como ya se dijo, se pretende arrojar luz sobre él, pero nunca generar conceptos inamovibles al respecto. Todo lo contrario, por la misma naturaleza de las obras

es más pertinente estar siempre a la disposición de una nueva lectura que la abarque desde otro panorama.

El tercer capítulo tiene que ver con el tercer impulso de esta investigación: *Persépolis*. En él se trata de aplicar las herramientas teóricas del segundo capítulo en esta obra para su análisis y así poco a poco ir descubriendo, rastrear los elementos que son importantes desde este recorrido propuesto.

¿Y QUÉ TENEMOS HASTA AHORA?

Persépolis fue publicada, se podría decir, recientemente. Su primer tomo fue puesto a disposición del público en el 2000. Sin embargo, una de las razones también que ha logrado poner esta obra dentro del panorama de la cultura popular, es su adaptación al cine, que se mantiene muy fiel a la novela gráfica. Frente a *Persépolis*, por lo tanto, no se ven todavía el mismo número de trabajos que se tienen a disposición de obras mucho más antiguas. Sin embargo, se tiene a favor el hecho de que la autora misma hable de su obra y de cuál fue su intencionalidad al publicarla:

What one considers the Middle East is a very vague concept. ‘The Middle East’ is a geographical place in Asia shaped by many different countries, languages and religions. It’s not a specific place at all. For a long time, the descriptions of the Middle East came with images of violence, sufferance, people crying for the destruction of the West. Therefore, I had to find a way to write a story about this place which could be appealing for people. The only way to do it, for me, was with the use of humor. (Satrapi 2011)³

Hay en ella una necesidad por dar a conocer y esclarecer un territorio que, hasta el momento, parece ser desconocido. Así como alrededor de él se tienen conceptos tremendamente vagos, como si todo Oriente se tratara de las mismas personas y exactamente las mismas costumbres. Así mismo, la autora

3. Lo que se considera como Medio Oriente es un concepto muy vago. “El Medio Oriente” en un lugar geográfico en Asia compuesto por diversas naciones, lenguajes y religiones. No es un lugar específico. Por mucho tiempo, las descripciones del Medio Oriente vienen con imágenes de violencia, sufrimiento, personas llorando por la destrucción de Occidente. Sin embargo, tenía que encontrar una forma de escribir una historia sobre este lugar que tocara a la gente. La única forma que encontré para hacerlo, fue a través del humor. (La traducción es mía)

se lanza a la escritura de esta novela en su necesidad por expresar situaciones que en su vida la habían marcado. Hay en esta obra una necesidad de generar un discurso, una voz que le permita a ella misma reconocerse así como que un tercero lo haga.

They kept asking and I kept answering over and over again until one day, while reading Italo Calvino, I discovered that he found in writing a way to express himself without being interrupted. That's another reason why I wrote my book. And it's not like I don't enjoy talking. Just listen to me, I like to talk, but I don't like repeating myself at all, and I don't want to be interrupted either. I'm not a sociologist, politician or economist. I'm just a person that, by coincidence, happened to be born in a certain place and time. The things I know are what I've seen and felt. (Satrapi 2011)⁴

Estas son las razones por las cuales en un principio Satrapi decidió publicar, sin embargo como se verá más adelante, la razón de que haya escogido la novela gráfica —aunque como se mostrará más adelante la autora insiste en que su obra sea denominada como cómic— como el medio de expresión no es gratuito ni aleatorio, sino que tremendamente intencionada.

Así pues su popularidad se ha visto impulsada por varios focos. Por un lado, la película que puso sobre ella millones de miradas. Por otro lado, también hay un acercamiento a ella por tratarse de ser una mujer quien la relata y además una mujer iraní. Dentro de este marco, se inserta por ejemplo la reseña que le hace la autora Jennifer Camper al segundo tomo de la novela, donde lo centra únicamente desde el foco femenino —aquí es curioso notar la forma en que esta reseña está expuesta con la misma estética de la novela gráfica y no sencillamente con un texto escrito, como queriendo ser fiel a este nuevo modo de expresión— y el interés que significa para otras lectoras.

4. Me seguían preguntado y yo seguía respondiendo una y otra vez hasta que un día, mientras leía Ítalo Calvino, descubrí la forma de escribir de tal manera de que me pudiera expresar sin ser interrumpida. Esa es otra razón por la cual escribí mi libro. Y no es que no disfrute hablar. Solo oíganme, me gusta hablar, pero no repetir constantemente y tampoco ser interrumpida. No soy socióloga, política o economista. Solo soy una persona que, por coincidencia, nací en cierto lugar y tiempo. Las cosas que conozco son las que he visto y sentido. (La traducción es mía)

En algunos sitios donde se promueve el cómic y la novela gráfica, también se pueden encontrar reseñas de la novela. Este es el caso de páginas como La guía del cómic⁵ donde se ponen algunos de los comentarios que salieron sobre *Persépolis* en los periódicos reconocidos mundialmente. En ellos se abarcan comentarios como la importancia que tiene esta obra por tocar temas como el religioso de una cultura que, es desconocida por Occidente. Así mismo se reconoce por haber sido, después de *Maus* de Spiegelman, la novela gráfica que se separa de la tradición de los superhéroes del cómic, para tratar otros temas que no están directamente relacionados con historias de acción o ciencia ficción.

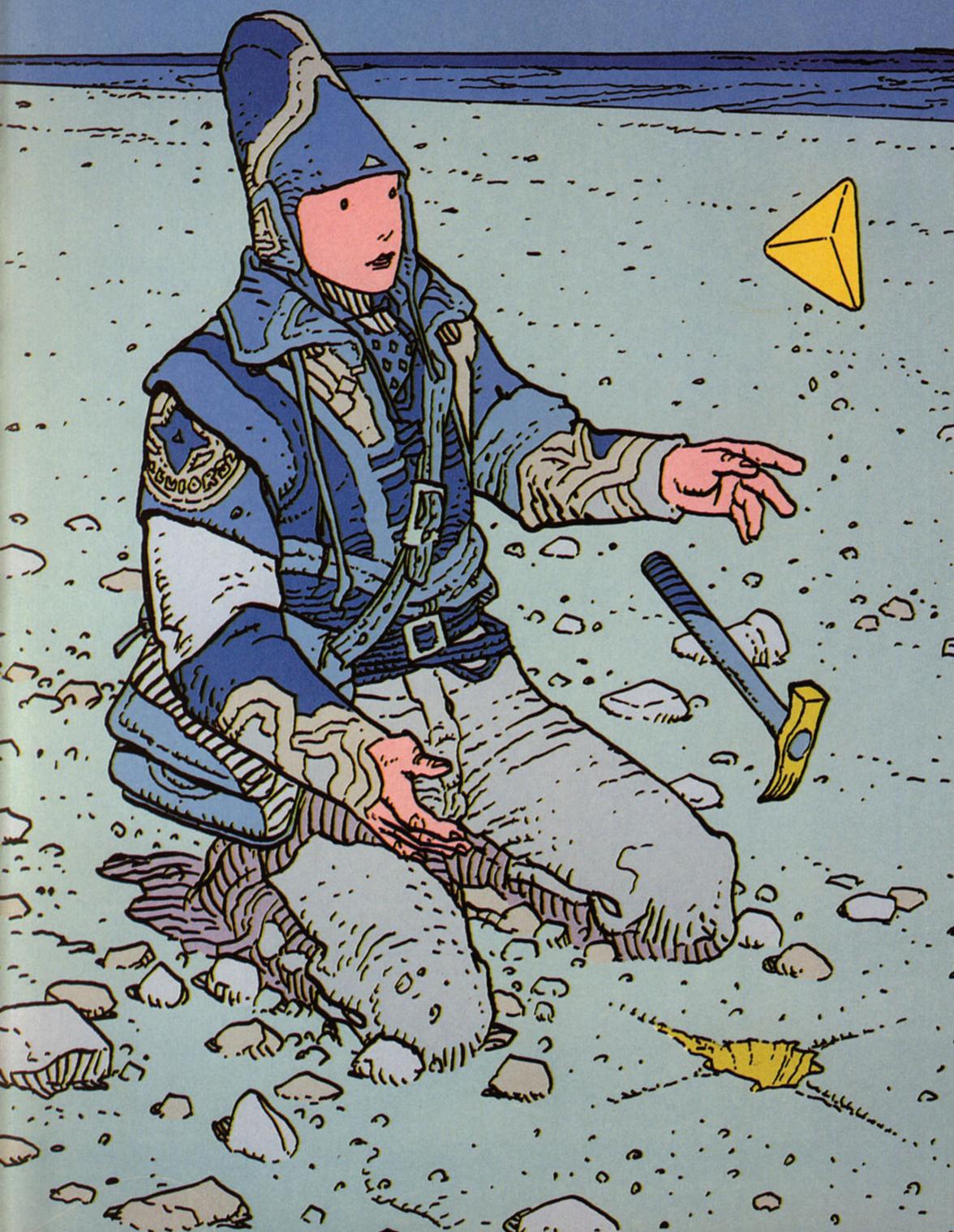
De igual forma, son varias las entrevistas que están a disposición de los lectores o fans de la novela, donde se habla principalmente del porqué de la misma. Allí se ven las razones que la autora expone sobre el porqué de su dibujo y su escritura y cuales fueron los motivos más fuertes que la llevaron a publicar, que ya he mencionado y que a lo que volveré. El periódico The New York Times publicó dos de estas entrevistas mientras que portales de ventas de libro en línea hacen resúmenes de la novela gráfica. Por otro lado, hay un sinnúmero de Blogs donde los fans le dedican a esta obra sus opiniones así como sus análisis y pensamientos sobre el género. Así como uno que otro que proponen trabajos académicos sobre ella.⁶ Aquí vale la pena resaltar, dentro del panorama colombiano, la nota que le hace Álvaro Vélez —*Persépolis o el Iran que nos cuentan, el que se vive y el que se sufre*— a la novela, publicado por la Revista de la Universidad de Antioquia que muestra los grandes alcances que ha tenido esta publicación. Seguramente, son más los estudios realizados sobre esta novela gráfica, pero sería necesario tener acceso a todas las bases de datos de las universidades para ver qué más se ha hecho.

5. Se puede consultar en la siguiente páginas web: <http://www.guiadelcomic.com/comics/persepolis.htm>

6. Consultar el siguiente enlace: <http://filosofiajaimeferran.wordpress.com/2012/05/08/trabajo-sobre-persepolis-la-novela-grafica-de-marjane-satrapi-1%C2%BA-bachillerato/>

Novela gráfica

Se trata de una expresión del mundo real en donde vivimos y de ver la forma en que en ella las dinámicas de masificación del cómic y la novela gráfica se dinamizan y los artefactos que allí se ponen en juego.



Novela gráfica

En virtud de que no estamos en forma alguna refiriéndonos a la novela literaria tradicional, no sostenemos que la novela gráfica debe ser de las mismas dimensiones o peso físico. En consecuencia los términos “novella” y “novellete” no son aplicables aquí y sólo contribuyen a confundir y distraer a los espectadores de nuestro objetivo [...], haciéndoles creer que estamos creando una versión ilustrada de literatura tradicional cuando en realidad tenemos un pez más grande que freír en el sartén; esto es, estamos forjando una nueva forma de arte que no estará atada a las reglas arbitrarias de la anterior.

Eddie Campbell, *Manifiesto de la novela Gráfica*

¿Qué es la novela gráfica? ¿Cuál es la diferencia entre cómic y novela gráfica? ¿De dónde surge la novela gráfica? Estas son algunas de las preguntas que pasan por la mente cuando nos enfrentamos a este género que cada vez se hace más presente en los medios y las librerías. Preguntarse por él parece ser cada vez más necesario; sin embargo, su definición y sus límites están lejos de estar claros y determinados. Este género ya en su nombre presenta un conflicto, ¿cómo es posible hablar de una novela que a su vez sea gráfica? Esto, principalmente, por la fuerte tradición y crítica que hay sobre la novela como género únicamente literario y, por lo tanto, solo perteneciente a la grafía. Es precisamente esta concepción la que ha hecho que la academia literaria, en un principio, presente un rechazo frente a este otro tipo de novelas. Actitud que, como se verá más adelante, nace en el mismo momento en que el cómic¹ comienza a ganar protagonismo dentro de la industria editorial.

El choque que existe entre el cómic y la literatura siempre ha girado alrededor de un tema de calidad, profundidad y estilo, como lo veremos más adelante. Por este motivo, es necesario aclarar desde un principio que la novela gráfica no

1. El cómic también puede ser entendido como comic book, no existe una diferencia sustancial entre estos dos, sino que por el contrario se trata más de un desarrollo del término a medida que se ha progresado el género.

tiene pretensión alguna de insertarse dentro de una tradición literaria, artística o cinematográfica. Como lo afirma García:

El cómic no es un híbrido de palabra e imagen, un hijo bastardo de la literatura y el arte que haya sido incapaz de heredar ninguna de las virtudes de sus progenitores. El cómic pertenece a una estirpe distinta, y se realiza en un plano diferente al que se realizan cada una de estas artes. Tiene sus propias reglas y sus propias virtudes y limitaciones, que apenas hemos empezado a entender. (265)

De esta manera, las reflexiones que surgen dentro de este género están cada vez más vertidas sobre sí mismo, de ahí que en el 2006 Eddie Campbell haya decidido escribir un *Manifiesto de la novela gráfica*, como queriendo delimitar, definir y esclarecer cuáles son los propósitos y metas a los que se pretende llegar con ella. Así pues: “Novela gráfica’ significa un movimiento y no una forma. De manera tal que podemos hacer referencia a ‘antecedentes’ de la novela gráfica, como las obras en xilgrabado de Lynd Ward, pero no tenemos interés en aplicar la clasificación de manera retroactiva” (Campbell 2006). Es decir, que sí hay dentro de este género un recorrido histórico, como lo veremos más adelante, pero no hay una necesidad inmediata por generar una clasificación, delimitación y definición cristalizada.

Campbell brinda a los posibles críticos —y me refiero a posibles en la medida en que aún no hay una tradición crítica visible al respecto— un excelente punto de partida: a la novela gráfica no le interesa ser medida con los mismos parámetros de la novela literaria, pero sí ser reconocida con un peso equivalente. Para esto es necesario comprender de dónde surge este género, cuáles son sus primeras puntadas y de forma muy cuidadosa revisar los hitos que ya desde el siglo XIX han ido formando una tradición de la novela gráfica. La cual hasta hace muy poco se ha empezado a conocer por el público que desde su niñez tuvo contacto con la sección de tirillas en los periódicos y ahora se pregunta qué pasó con esos personajes y de dónde venían, ya que en una primera lectura eran pensados como expresiones aisladas, pequeños brotes fugaces que no se lograban insertar dentro un corpus visible. De igual forma, esta revisión es también necesaria para poder comprender la forma en que *Persépolis* —el objeto de estudio central de esta ensayo— se inserta dentro de este recorrido histórico, de dónde surge, ya que también responde a acontecimientos y no nace de forma accidental.

No obstante, este recorrido historiográfico presenta varios obstáculos, ya que es muy poca la crítica que se ha hecho al respecto y aún menor el número de estudios que se han hecho dentro de la academia literaria. En su texto *Comic Book as History* publicado en 1989, Joseph Witek ya mencionaba la necesidad de promover y enriquecer los estudios sobre este género:

Un análisis crítico de la forma artística del comic book es especialmente necesario ahora, cuando un número creciente de comic books americanos contemporáneos están siendo escritos *como* literatura dirigida a un público lector general de adultos y preocupada, no por los temas tradicionalmente escapistas del cómic, sino por temas tales como el choque cultural en la historia de Estados Unidos, las cargas de la culpa y el sufrimiento transmitidas en las familias, y las pruebas y los pequeños triunfos del mundo del trabajo diario. (Citado en: García 23)

Ya como lo vaticinaba Witek tanto el cómic americano como la novela gráfica volcarán cada vez más su mirada hacia la literatura, enriqueciéndose con sus temas —como se puede ver en la novela gráfica *Maus* de Art Spiegelman, quien logra narrar una historia con tal densidad como cualquiera que pretendía ser una voz de autorreconocimiento a partir de una experiencia como el holocausto— y herramientas, sin querer por esto ser parte de ella, como ya se dijo.

Es necesario ver que la relación se da en ambas direcciones. De la misma forma como la novela gráfica mira a la literatura, la literatura también empieza a interesarse por las narraciones gráficas. Uno de los casos que se pueden ver aquí es el de Paul Auster con su novela *La ciudad de Cristal*, que fue ilustrada por Paul Karasik y David Mazzucchelli en un proyecto en conjunto con el autor que pretendía adaptar la trilogía de Nueva York. Esta iniciativa hace parte de un proyecto emprendido por Art Spiegelman, quien consideraba que su novela gráfica *Maus* no debería ser la única reconocida dentro del género y se dedicó a buscar y promover la adaptación de algunas obras: “[...] el objetivo en ese caso no era crear una especie de versiones simplificadas de ‘Clásicos ilustrados’, sino ‘traducciones’ visuales que merecieran de hecho la atención del adulto” (Spiegelman en: Auster 9). Así mismo, este tipo de proyectos son cada vez más frecuentes y un ejemplo de eso es el caso de la editorial Zorro rojo, que se interesa en publicar obras de gran relevancia literaria —dentro de su catálogo están: Pizarnik, Poe, Stoker, Wilde, Twain y Cortázar, entre otros—, pero que además

estén acompañadas de ilustraciones. Estos libros no son estrictamente novelas gráficas, pero sí se valen de las ilustraciones para enriquecer su contenido.

Así pues, para el desarrollo de este capítulo se usará como bibliografía central el libro de Santiago García *La novela gráfica*, ya que es uno de los primeros libros donde se hace un recorrido histórico desde el cómic hasta la novela gráfica. De igual manera se usará el libro de Roger Sanin, *Comics, Comix & Graphic Novels. A History of Comic Art* donde, si bien el propósito es hacer una historiografía parecida a la que hace García, el recorrido está fuertemente sesgado por las dos grandes empresas del cómic estadounidense: Marvel y DC; olvidando así otros hechos que son cruciales para entender de dónde surge la novela gráfica como la conoceremos a través de Marjane Satrapi. Al ser conocido como “el padre de la novela gráfica”, es necesario también que se tenga en cuenta el texto de Will Eisner *La narración gráfica*, donde el autor intenta casi de manera metódica explicar el lenguaje del cómic y cómo éste debe usarse.

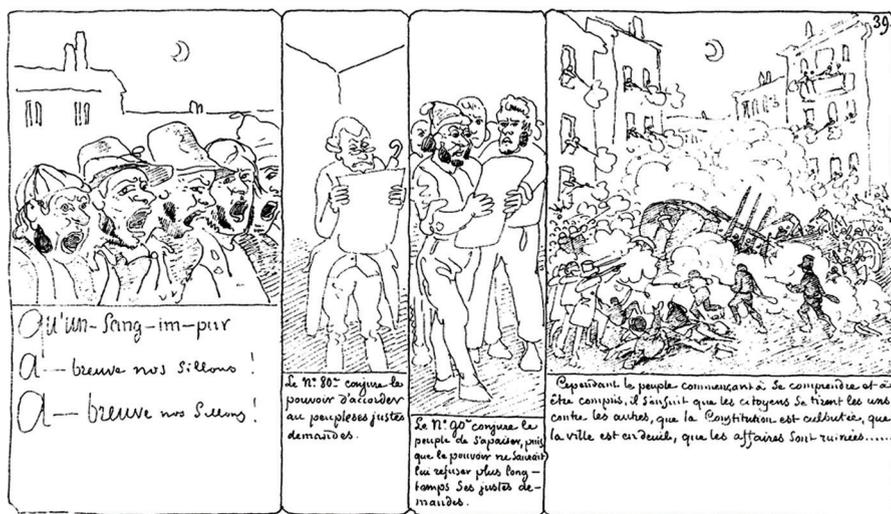
El propósito de este recorrido es forjar un efecto de embudo dentro de la línea de investigación trazada aquí. De esta forma, en un principio se hablará de los inicios del cómic, tradición que se puede decir que comienza con Rodolphe Töpffer en el siglo XIX. Se verán los primeros ilustradores hasta llegar a la década de los cincuentas y sesentas del siglo XX, donde podemos hablar ya del cómic como género. A partir de aquí se produce una bifurcación: se puede ver la continua evolución de cómic, así como el naciente *comix underground*, subgénero sin el cual no podría haber surgido la BD² franco-belga y de la cual se desprende directamente la novela gráfica. Éste es también el lugar fértil donde surge la obra de Marjane Satrapi, *Persépolis*.

CÓMIC

Antes de hablar del recorrido histórico de este tipo de narraciones gráficas, es pertinente retomar un poco qué es lo que significa esta palabra como tal. Viene del inglés *comic* que refiere a un suceso o hecho cómico y el cual tiene su raíz griega en *kōmikos* —perteneciente a la comedia— y de esta forma se conecta directamente con las historietas cómicas, escritas y dibujadas con ese fin principalmente: el de divertir. Ahora bien, antes de poder hablar de novela

2. bd: Bande Dessinée, que se explicará con mayor claridad más adelante en este mismo capítulo.

gráfica, género que se aleja un poco de esta primera definición, es necesario entender de dónde surge el cómic, ya que ésta deviene directamente de él. Quizás el referente social más cercano es la pauta que marcaron las grandes empresas del cómic como DC y Marvel, con sus respectivos superhéroes —Batman, Superman, Hulk,Linterna verde y Gatúbela, entre otros— sin embargo, los primeros inicios de estas narraciones gráficas se dieron en el siglo XIX con el ilustrador³ Rodolphe Töpffer —y éstas a su vez solo son posibles gracias al desarrollo de la imprenta—. Nacido en Suiza en 1799, este ilustrador fue el primero en publicar sus historias dentro de los cuadernillos de los periódicos de la época. En 1827 realizó lo que en ese momento fue llamado álbum y que hoy respondería más a la características de un cómic: *Les amours de M. Vieux-Bois*⁴, que fue publicado diez años después. Así mismo, realizó su libro *Voyages et aventures du Docteur Festus*⁵, que se publicó en 1829; *Histoire de M. Jabot*⁶, de 1931; *M. Crépin* de 1937 e *Histoire d'Albert*⁷, de 1944, entre otros.



Rodolphe Töpffer, *Histoire d'Albert* (1944)

3. No es del todo correcto afirmar que Töpffer era ilustrador en la medida en que para su época esta profesión no existía en los términos en que existe hoy. Se usa este término por la cercanía de lo que hizo con este tipo de práctica en este momento.
4. Los amores del señor Vieux Bois.
5. Viajes y aventuras del Doctor Festus.
6. Historia del señor Jabot.
7. Historia de Albert.

Las pequeñas historietas de Töpffer son de gran importancia por varios motivos. Por un lado, son las primeras narraciones gráficas, donde la imagen no es pensada como un soporte al texto, sino como un medio de narración y un complemento. De esta forma las ilustraciones gozan de una independencia en la medida en que responden a parámetros que son únicamente de ella —como los trazos, los planos, las texturas y los efectos que con ella se generan—, pero enriquecen también el texto, le inyectan sustancia, contenido —y la relación se da de forma inversa también—. Aquí es de gran importancia notar cómo en la literatura éste era un fenómeno ya existente y para esto no hay mejor ejemplo que el poeta inglés William Blake. Este poeta romántico escribía sus poemas y a la vez los ilustraba, pero sobre todo él mismo indicaba que debían ser leídos junto con sus imágenes —de ahí que una lectura como la del crítico canadiense Northrop Frye⁸ evidencia, también en este caso, que las ilustraciones tienen su código propio, y permiten una interpretación paralela, sutil, implícita de los textos de Blake—. De esta forma, este poeta no solo describe al lector el terrible razonamiento de Urizen, sino que también muestra —literalmente lo hace por medio de sus planchas— la cara de agobio que le generan sus pensamientos. Por otro lado, en su texto *Teoría de la imagen*, específicamente en su capítulo “El lenguaje visible: el arte de la escritura de Blake”, William J. Thomas Mitchell hace una aclaración que sirve tanto para entender el caso de este poeta, como la reacción que se presenta frente al cómic en los años siguientes, donde se puede cómo dentro de una tradición que tiende a diferenciar los tipos de lenguaje hay una incitación permanente por respetar las fronteras que existen dentro de ellos. Dentro de esta dinámica, de igual forma se cree en la convicción de que “la verdad” no puede ser representada gráficamente y que la palabra es el mejor medio para evocar aquello que no puede ser dotado de una imagen (cfr. Mitchell 106).

Dentro de los estudios literarios sí hay una tradición que pretende hacer el lenguaje visible y sin embargo, como lo muestra Mitchell, hay un rechazo por la imagen específica y directa, una necesidad por separar estos dos tipos de comunicación. No obstante, esta es una discusión que haría que este texto

8. Ver: Northrop, Frye. (1990). *The fearful simmetry. A study of William Blake*. Princeton: Princenton University Press.

tomara otro rumbo, es importante tenerla presente porque de manera latente se manifiesta. Esto en la medida en que pareciera que la crítica literaria bebiera de esta idea para alejar sus comentarios de las narraciones gráficas, ya que éstas visibilizan aquello que la literatura quisiera invisibilizar. Aquí se puede pensar un poco en cómo la letra ha institucionalizado y validado ciertas jerarquías de poder, aquel que posee la comprensión de lo escrito es el que tiene el poder y en esa medida se necesita de un tercero que interprete y traduzca a aquel que no la posee, mientras que la imagen se ha usado para las masas que no leerán. Como ejemplo aquí se puede pensar en el Medioevo, donde lo escrito tenía un tinte de sagrado y de esta forma la Iglesia usaba los dibujos para darle los mensajes a los campesinos. Se puede pensar también es un ejemplo más cercano cronológicamente hablando: Ángel Rama con su texto *La ciudad letrada*.

Parece que lo que este crítico latinoamericano allí expresa está totalmente alejado de la tradición del cómic y, en realidad, no hay ninguna conexión directa. Sin embargo, este autor brinda una perspectiva muy lúcida sobre la imposición de la letra como formación y jerarquización del poder. Si bien estos estudios se centran en la formación de las ciudades como espacios que son sinónimo del orden, también se conforman alrededor del poder escrito y en esta medida permite retomar la discusión dentro de la cual la letra se conforma como símbolo de cultura, mientras que la imagen está dirigida a un público masificado y en esa medida homogéneo.

Esta postura, sin embargo, por sí misma está también incompleta pues no se debe olvidar que la imagen dentro de su evolución⁹ propia se ha desarrollado y ha proliferado en distintas formas de expresión, que también presuponen una comprensión y una interpretación y en esta medida no está del todo distanciada de las jerarquías de poder que se articulan de formas similares que aquellas que proliferan en la letra. No obstante, se sigue pensando en ella como un signo más mediático y en este sentido se tiene frente a ella un prejuicio que sugiere una comprensión más fácil, mientras que lo escrito sugiere algo más completo que pareciera ser casi inteligible.

9. No necesariamente aquí se quiere hacer una relación con un progreso, sino más bien como un simple recorrido.

Ahora bien, retomando a Töpffer, ilustrador del siglo XIX, se puede afirmar que otro de los motivos por los cuales es de gran importancia dentro de la historia del cómic es de corte algo más formal. El autor usó, sin proponérselo, lo que sería el formato de los primeros cómic apaisados —es decir, cuyo formato es más ancho que alto—, así como la característica tan significativa de poner los diálogos y los textos en un espacio separado —conocido como bocadillo— dentro de las viñetas. De igual forma, este autor usó una característica que dentro de los cómic de superhéroes fue olvidada y la novela gráfica retomó: las aclaraciones de la narración fuera de las viñetas, herramienta que usa varias veces Satrapi para definir palabras, explicar expresiones o insertar otro tipo de narrador. A pesar de las características, este autor no sería tan reconocido dentro de las primeras historias del cómic, es más, dentro de la cronología que hace Sabines se le dedica un espacio muy pequeño, solo se hace una mención. Este texto omite por completo a Lynd Ward, el siguiente personaje que se debe tener en cuenta dentro de esta cronología.

Si Ward tiene una importancia notable no solo es porque se presenta como un antecedente dentro de las narraciones gráficas. *Vertigo*, la obra más reconocida de este autor, se publica en 1937. Consta de 230 grabados y, contrario a los cómic ya asentados dentro de los periódicos, se presenta como un solo volumen. Este autor recupera una técnica que ya anteriormente se había usado: la xilografía y la modifica para generar dimensiones, perspectivas y efectos. Se reconoce también porque aborda los estragos dejados en la sociedad durante la Gran Depresión que sufrió la economía estadounidense. Además, y como muestra David A. Beronä en el prólogo a la más reciente edición de esta novela, Ward carga sus ilustraciones con símbolos gráficos: “Ward also increases his use of symbols in *Vertigo* such as a rose that is regarded as an aesthetic ideal, though with different connotations, in the hand of the girl and the elderly gentleman —the girl sees creative beauty, whereas the elderly gentleman perceives commodity” (En: Ward 2009). Este tipo de relaciones simbólicas son las mismas que cincuenta años después Spiegelman usaría en su obra maestra, *Maus*, y que se olvidan un poco dentro del cómic producido por DC y Marvel, razón por la cual se cree que el lenguaje utilizado allí es simplista, poco denso y que no requiere grandes habilidades para ser comprendido.



Lynd Ward, *Vertigo* (1937)

Estas dos empresas estadounidenses ya para la década de los cincuentas controlaban la distribución y creación de los cómics. En este momento se puede hablar del cómic como un género establecido que trataba temas como amor, horror y crimen, así como alrededor del cual derivaban una serie de dinámicas sociales como de distribución. Alrededor de estas historia también se gestaban discusiones entre los autores y los ilustradores, así como distintas estrategias de difusión y acercamiento al público. De aquí también es de donde surgen las iniciales de DC: *Detective Comics*. Sus personajes son aquellos que se grabaron en la mente de las generaciones por venir: La liga de la justicia y Los vengadores. En este punto de la cronología son varios los hechos que deben recalcarse. Por un lado, se trata de un género profundamente masculino, donde las mujeres no eran tenidas en cuenta. Ejemplo de esto es el caso de Tarpé Mills, conocida como June Mills, quien en 1944 publicó por primera vez su tira cómica conocida como Miss Fury. Se trataba de una mujer que en el día tenía una experiencia de vida cotidiana y en la noche combatía el crimen. Enmarcada dentro de las mismas reglas de los superhéroes se puede ver la similitud de su vestuario con Gatúbela, creada con

DC. Y precisamente, no fue hasta unos años después cuando esta empresa lanzó al personaje, que éste ganó popularidad, sin que Tarpé fuera mencionada o se le fuera otorgado algún tipo de reconocimiento.



Tarpé Mills, *Miss Fury* (1944)

Ahora bien, ya para este momento la industria estaba del todo regulada. Los cómics habían ganado su espacio en el público y sin embargo, la esfera intelectual de la alta cultura, y de la misma forma la academia, empezaba a rechazarlos, como veremos a continuación en una cita de Pedro Salinas sobre el lenguaje y la narración de las tirillas:

Equivale a una literatura narrativa de baja estofa, de contenido deliberadamente chabacano y pedestre, por entregas, y cuya novedad estriba en ir disminuyendo el papel de la palabra, a favor del papel de lo

dibujado, de lo gráfico. El lenguaje de las tirillas, puro diálogo, es como la última concesión hecha a la palabra humana, su último reducto, en esta lucha contra la lengua. Las tirillas pueden ser comprendidas, y éste es su éxito, por los niños apenas alfabetos, y casi por los analfabetos. Son una forma de lectura sin texto, con el escamoteo del lenguaje en su función expresiva. Es curioso que en una época en que se exalta la instrucción en el arte de la lectura, y se compadece, como a un ser disminuido, al que no sabe leer, centenares de millones de millones de gentes, que lograron ese privilegio del alfabetismo, apenas abierto el periódico, atraviesan precipitados las páginas impresas hasta llegar al deleitoso rincón de las tirillas, donde leer es innecesario, el pensar, superfluo; y el lenguaje humano, pobre servidor de los dibujos, reducido a infantil elementalismo. ¡Maravillosa invitación a no leer que se ha sacado de la cabeza el hombre moderno, después de rendir culto idólatrico a la necesidad de leer! En las tirillas, punto de concurrencia de infantes y mayores, de letrados e iletrados, que así llegan a una comunidad de goce en el regreso a la mentalidad de los siete años, asoma otra prueba de ese materialismo candoroso y brutal, a la vez, del hombre moderno que prefiere ver *él* una cosa a verla a través de los ojos de un gran artista que se la describa sobre el nivel de su realidad primaria. ¿Para qué entretenerse en vadear ese caudal de palabras con las que Homero describe las luchas de los héroes, frente a Ilión? ¿No es más sencillo, más práctico, más breve, dar con un *tirillista* que dibuje en cuatro zapatetas a dos muñequitos, Héctor y Aquiles, de modo que los veamos, nosotros, con nuestros propios ojos, sin que Homero nos engañe? Así como tantas novelas van pasando en nuestro tiempo de las páginas del libro a la pantalla, género de traspaso que conlleva inevitablemente el sacrificio de lo mejor y más hermoso de la novela, pronto se llegará, para mayor gloria de la prisa y del realismo, a la muñequización de las grandes obras literarias, de suerte que el hombre, en vez de pasarse horas y horas leyendo *La guerra y la paz*, de Tolstoi, la despache en tres entregas, sin calentarse mayormente la cabeza y ahorrándose tiempo y energía preciosos. (Salinas 1948, en: García 26)

Se puede retomar aquí la discusión ya anteriormente propuesta sobre las dinámicas de la letra y la imagen y sobre los prejuicios que se dan alrededor

de la segunda. Sin embargo, si bien Salinas aquí apoya esta concepción sobre el cómic, no se puede erróneamente desligar de su contexto histórico: la España que acaba de salir de un guerra civil. Se puede decir aquí que dentro de la historia del cómic, hay también bifurcaciones y que éste está fuertemente ligado con las dinámicas sociales que se dan en cada territorio. De esta forma mientras que cómic estadounidense se inserta en dinámicas propias de este país, en España se puede hablar de su homólogo como el Tebeo. Este término deviene de la revista fundada en Madrid en 1917, TBO, donde se publicaban distintas tirillas cómicas y, al igual que el código del cómic que más adelante se explicará, también estaban censuradas por el Gobierno.

De esta forma, tanto en Estados Unidos como en España el cómic había ganado su lugar dentro de la industria, pero también estaba fuertemente controlado por ella. El nombre cómic hace principal referencia a un relato cómico y eran estas historias el tipo que predominaban en el mercado, con una finalidad inmediata de solo divertimento. Existía una carencia aparente en el contenido y se respondía a situaciones muy mediáticas, por lo menos ésta era la percepción que se tenía sobre ellos, ya que por medio de dibujos sencillos también se disfrazaban situaciones complejas, que se expresan por medio del humor y la ironía.¹⁰

Sí se trataba de un lenguaje facilista, sin densidad alguna, pero esto no era precisamente por la ausencia de buenos autores que se preocuparan por contar otro tipo de historias usando el recurso de las ilustraciones. Los años siguientes a que Salinas hiciera esta declaración y con ella se reafirmara el sesgo que aún persiste en el ambiente de la narración gráfica, estalló dentro del mercado el *comic code*, o código de censura. Entre su comodidad¹¹ Marvel y DC, estando esta última mucho mejor establecida que la primera, se preocuparon únicamente por mantener a sus personajes con historias heroicas y por competir con el resto del mercado, en este caso EC que fue una empresa del cómic caracterizada por publicar historias

10. Se puede pensar en el caso argentino de Mafalda la cual si bien es publicada algunas décadas después, también hace evidente las diferentes problemáticas que se dieron durante y después de la dictadura y las crisis políticas.

11. Así como en España el Gobierno era muy riguroso con el tipo de publicaciones que se daban por medio de los Tebeos, en Estados Unidos estas dos empresas también se convirtieron en un brazo extensivo de las políticas del Estado y erróneamente generaron un ambiente de seguridad frente al mercado.

más violentas, sobre crímenes y con un contenido gráfico más impactante. Así pues, con la puesta en vigencia del código de censura por la *Comics Magazine Association of America* en 1954, el mercado se redujo a los superhéroes y estas dos empresas dispararon sus ventas. El código era de cierta manera muy sencillo, no se podían publicar aquellas historietas que en su título tuvieran la palabra horror, drogas, sexo, o crimen. Los vampiros, hombres lobo y zombis también quedaron del todo desterrados. Los cómics debían para este momento respetar y defender un proyecto moral social, que no permitía este tipo de comportamientos y que pretendía mantener las jerarquías de poder justo donde estaban. Sin embargo, contrario a lo que querían, esta represión extrema generó el lugar más fértil para que poco a poco naciera una industria que se encargó de publicar todo aquello que la Asociación estadounidenses del cómic no permitía.

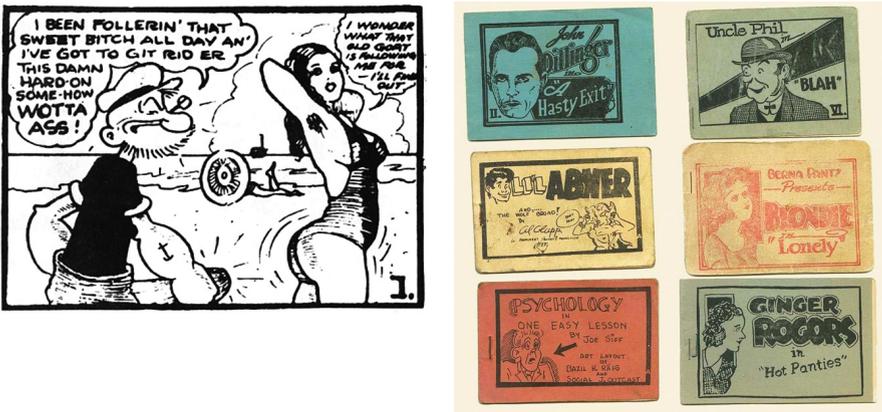
COMIX UNDERGROUND Y BD FRANCO-BELGA

Así pues, con el código del comic nace el *Comix underground* que, como su nombre lo indica, son una serie de comic books que pretendían abarcar todo aquello que este código quería prohibir. Se denominan *underground* también en la medida en que su venta y su distribución no se podía hacer por los canales oficiales, sino que debía hacerse de manera encubierta. El espacio ganado por el cómic era un terreno que los *comix* no podían ni pretendían invadir. Por el contrario, rápidamente se distinguieron por su rebelión ante lo moralmente aceptado y además con esto también lograron instaurar una distancia entre el cómic y ellos.

Ahora bien, no tener el sello de aprobación y presentarse como elementos fuertemente retadores es solo uno de los aspectos —se podría decir que el más obvio— de este tipo de *comix*. Con ellos también surgen nuevas implicaciones que, además, hacen que la novela gráfica esté cada vez más cercana:

[...] muchos comix underground eran autoeditados, con lo cual los autores no tenían que responder a ninguna directriz editorial ni amoldarse a líneas homogéneas o intereses comerciales ajenos. Pronto surgieron ‘editoriales’ underground, algunas de importancia (Last Gap, Rip-Off Press, Print Mint, Kitchen Sink), pero todas gestionadas por compañeros generacionales de los autores, con los que compartían ideas, principios y objetivos. (García 144)

En el fragmento anterior la palabra clave es autoeditados. Si bien DC y Marvel todavía conservaban el protagonismo en la creación de cómics, siempre fueron reconocidos como sellos editoriales. Así pues, como grandes sellos se encargaban de buscar y contratar a los dibujantes, quienes si bien tenían la libertad de crear o modificar los personajes levemente, siempre debían ceder sus derechos de propiedad intelectual a la marca. No importa quién es el dibujante de Batman, todas las regalías de ventas van directamente a DC. El *comix underground*, por su parte, dio la entrada perfecta para que este reconocimiento fuera posible y además esto generó una evolución en el mismo quehacer de las historietas. Ahora no había un equipo de guionistas que luego les daban sus relatos a los ilustradores, por el contrario era el autor quien se encargaba de hacer ambas tareas.



Selección de algunos de los cuadernillos de las Biblias de Tijuana

Este proceso de reconocimiento no solo se dio en la figura del autor como tal, sino también en quién podía ser un autor, así como el tipo de discurso que se proponía. Dentro de este escenario se les dio mayor visibilidad a las Biblias de Tijuana —que ya existían desde las década de los veinte— pequeños cuadernillos —máximo de unas ocho páginas— donde se hablaba de divorcio, aborto y abusos sexuales, entre otros. De igual forma, el *comix* permitió que se dieran los primeros relatos sobre homosexualidad y lesbianismo, que evidentemente estaban prohibidos en el código de censura.

A pesar de que el *comix underground* era el escenario perfecto para devenir en la actual novela gráfica, en su intento por abarcar todo aquello no permitido también se enfrentó a varios obstáculos. Entre ellos, sus medios de distribución

eran casi nulos y en esta medida las nuevas editoriales nacientes no pudieron sostener por un largo tiempo el negocio. Este tipo de *comix* fue una excelente puntada en el desarrollo de este género, pero no fue suficiente y así pues estaba condenado a morir. Ahora bien, dado que el tipo de censura que lo produjo es un fenómeno que se dio principalmente en el mercado estadounidense, sin embargo, y ya que las exportaciones también fueron censuradas, fuera de este territorio surgieron nuevas dinámicas.

Este es el caso de la BD franco-belga. Como ya se mencionó se le llama así por su nombre: Bande Dessinée, que traduce “banda dibujada”. Este es el tipo de cómic que surge en Europa y no se inserta dentro de la tradición estadounidense, aunque aquí es importante resaltar que en ambas tradiciones se tiene a Töpffer como uno de los primeros hitos históricos de la narración gráfica. Para este punto se pueden rastrear tres grandes focos desde los cuales se desarrolla el cómic y de donde surge la novela gráfica: Estados Unidos con Marvel y DC, que a su vez desencadena el surgimiento del *comix underground* o cómic alternativo; España con los tebeos de gran alcance popular y el tercer foco franco-belga que también goza de una tradición amplia: se puede pensar dentro de ella, como un precedente histórico, los libros iluminados que se gestaron dentro de los monasterios.

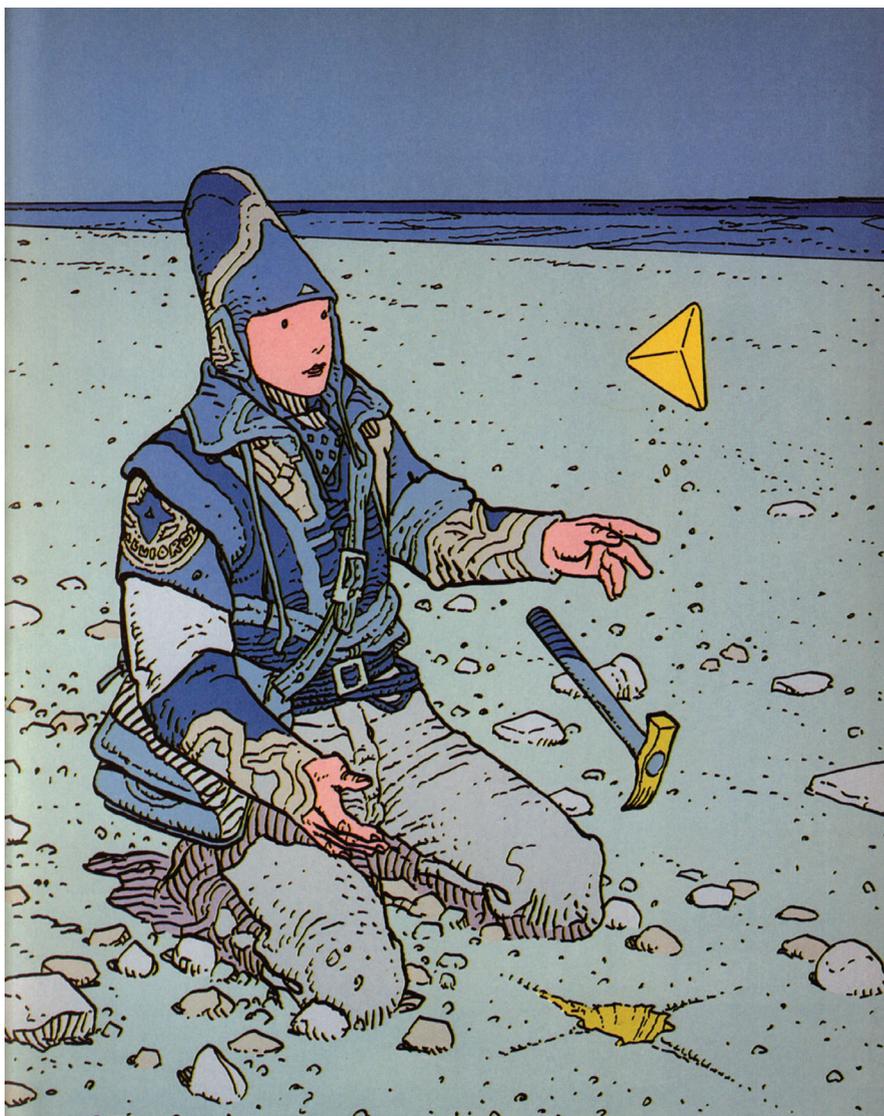
Así pues en un principio se tiene también al ilustrador suizo, pero además mientras que en las primeras décadas en Estados Unidos se estaba presentando Ward con su novela gráfica *Vertigo*, en Francia se publicaba ya desde hacía casi una década el reconocido *Tintín* cuyo nombre original es *Les Aventures de Tintin et Milou*. Escrito por el belga Hergé —pseudónimo de Georges Remi— narra las aventuras de un detective junto con su perro, conocido en español como Milú. Las aventuras de esta detective en un principio se publicaron en varias entregas en la revista belga *Le petit xx* donde poco a poco el personaje fue ganando de una mayor profundidad. La publicaciones de *Le petit xx* se hicieron hasta 1940 cuando Bélgica fue invadida por los alemanes y en este momento Hergé continuó sus publicaciones en la revista francesa *Coeurs Vaillant*, dentro de la cual se le propuso el proyecto de reunir todas las historietas de Tintín y publicarlas en libros separados por distintos números y aventuras. Ahora bien, aquí sería valioso recordar la definición de la palabra cómic nuevamente, pues Tintín es uno de los mejores ejemplos donde se puede ver cómo por medio del humor y a ironía estas historietas comenzaron a narrar problemáticas

mucho más complejas, como el hecho de que para estos años varios de los países europeos estuvieran luchando contra las diferentes revoluciones independentistas de sus colonias; realidad que, como se verá más adelante, también hacía parte del panorama iraní. Sin embargo, también se debe aclarar acá que este tipo de lecturas solo se han generado en retrospectiva, en decir que en un principio se valoraba más por su contenido pictórico y de divertimento.



Hergé, *Tintin. Cigars if the Pharaon* (1955)

Ahora bien, junto con Hergé se puede reconocer otro cómic que también se reconoce hoy en día mundialmente: Los pitufos. Su nombre en francés *Les Schtroumpfs* fueron creados por el dibujante belga Peyo y ganaron su popularidad en 1958 y en principio nacieron como tirillas cómicas, aunque después se hicieron más famosos por sus dibujos animados. Tan reconocido como Tintín, dentro de la cronología del cómic franco-belga, también se puede encontrar a Asterix —*Astérix le Gaulois*— creado por René Goscinny y Albert Uderzo y publicado por primera vez en 1959 en la revista *Pilote*. Desde 1961 fue publicada como álbum independiente y se mantuvo en el mercado durante varias décadas, aún cuando su dibujante murió (Uderzo). Así pues, antes de llegar a la novela gráfica actual donde se encuentra *Persépolis*, también se publicó dentro de esta tradición francoparlante cómics como *El incal* —*L'incal*— en 1980, escrito e ilustrado por Alexandro Jodorowsky y Moebius.



Jodorowsky & Moebius, *L'incal 1* (1988)

Moebius es el sinónimo del ilustrador francés Jean Giraud, quien antes de esta publicación ya era reconocido por las diferentes historietas que había publicado bajo su nombre.

Es de gran importancia tener en cuenta este tipo de cómic, porque es aquí donde se puede encontrar uno de los antecedentes más directos con *Persépolis*

y no habría sido posible sin la conjunción de los elementos ya mencionados, así como la evolución propia del género.

Así bien, para este punto que se sitúa más o menos a finales de la década de los sesentas e inicios de lo setentas, en el caso de la BD se llega hasta los ochentas, el panorama era el siguiente: por un lado, se tenía una industria que podríamos decir que es la “institucionalizada” u “oficial”. No por esto Marvel y DC se mantenían en lugares privilegiados. Casi diez años después de la implementación del *comic code* lo único que se había conseguido era reducir de tal manera el mercado que lo llevó directo a la ruina, la caída libre. Ni Supermán, ni Batman, ni Capitán América seguían siendo igual de populares para su público, los habían agotado y los lectores cada vez estaban más en contacto con los *comix underground* y de manera casi inconsciente pedían nuevas historias y dinámicas. El *comix underground*, por su parte, estaba quebrado, ya que si bien tenía algunos adeptos fieles, los puestos de venta, las secciones de los periódicos y los medios públicos oficiales les pertenecían a Marvel y DC, quienes no estaban dispuestos a renunciar a ellos de manera fácil.

Sin embargo, también se había generado algo positivo. Cada vez más eran los autores que publicaban de manera independiente, además sin tener como meta certera el triunfo económico o la popularidad. Los prozines y los fanzines¹² eran cada vez más comunes y fueron éstos quienes precisamente impulsaron el cómic a tal punto que veinte años después surgieron autores como Spiegelman. Ahora no es la industria quien tiene el mando, sino los mismos fans. Ya para la década de los setentas, Marvel y DC se vieron obligados a ampliar sus ofertas, razón por la cual en 1974 se lanza al mercado *Batman: Arkham Asylum* que definitivamente era un intento por renovar este personaje. Dentro del panorama español los tebeos seguían su curso, mientras que el mercado francobelga, a diferencia del estadounidense, proliferaba cada vez más en historia independientes. Si bien pareciera que estas tres corrientes emergen y se desarrollan por separado, es importante vislumbrar el panorama de publicaciones en paralelo, pues es gracias a estos tres focos que a principios de los ochentas y entrados los noventas y el siglo xx la novela gráfica se dispara en publicaciones y ventas, ya existe un público a la espera.

12. Las palabras prozine y fanzine vienen de la fusión entre profesional magazine y fan's magazine. Respectivamente indican los diferentes tipos de publicaciones que se empezaron a dar en la década de los setentas y que impulsaron el mercado independiente del cómic.

Ahora bien, es posible que la novela gráfica de Satrapi no esté del todo en contacto con este desarrollo, pues el cómic en Irán si bien es un género conocido y producido también debe cumplir con las normas de la revolución islámica, que hacía casi imposible que toda esta tradición occidental entrara en contacto con esta cultura por ser sinónimo de decadencia. Sin embargo, no hay que olvidar que la autora estuvo en contacto con otra cultura y que su impulso por publicar *Persépolis* fue influenciado por David B. autor de la novela gráfica *Epileptic*.

NOVELA GRÁFICA

Como ya se mencionó, solo gracias a combinación de los diferentes sucesos dados desde el siglo XIX, la novela gráfica pudo nacer. La primera vez que se habló de ésta fue en 1978 cuando Will Eisner acuñó el término para referirse a su libro *Contrato con dios*, publicado en Estados Unidos, en su necesidad para vendérselo a los editores y que no pensarán que era sencillamente un tebeo, porque para su autor no era en la medida en que su historia estaba versada hacia un relato autobiográfico. Desde sus inicios la novela gráfica empieza a separarse de la definición cómica del cómic, como queriendo llevar esta forma de expresión más allá de las historias detectivescas. Sin embargo, en esta primera etapa Eisner seguía siendo un autor demasiado formal que se preocupaba todavía por mantener la estructura básica del cómic, es decir, que todavía se mantenía de forma muy rígida el uso del bocadillo, las onomatopeyas y un recorrido siempre hacia delante de la historia. El lenguaje seguía siendo sencillo y bastante mediático; si bien la densidad del relato había cambiado, el autor quería que este tipo de narraciones fueran leídas como la misma literatura y aquí yacía el error. Frente a la obra de este autor, García comenta lo siguiente: “Eisner no ha hecho sino perjudicar la consideración en que se tiene el cómic, ya que ha facilitado que se le juzgue utilizando criterios propios de la literatura, en lugar de criterios específicos del cómic. El cómic se lee, sí, pero es una experiencia de lectura completamente distinta de la experiencia de lectura de la literaria” (27). Este argumento de García se fundamenta en que Eisner intentó hacer un “manual para escribir una novela gráfica” donde pretendía mostrar por qué sí se trataba de una creación literaria y además explicaba elemento por elemento compositivo cómo crear la historia, tanto escrita como dibujada. El hecho de que se pudiera pensar en un manual para escribir una novela gráfica además reforzó la idea de que se trataba de una narración débil, que bastaba únicamente con seguir los pasos, casi como una receta, y se lograría una obra, más allá del talento que podría o no tener un autor.



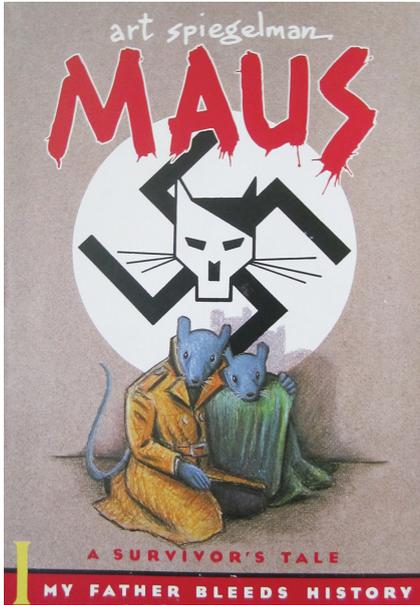
Will Eisner, *Contrato con Dios*, (1978)

A pesar de esta desviación, veinte años después en su libro *La narración gráfica*, Eisner diría lo siguiente:

Significó el principio de la maduración del medio. Por fin el cómic buscaba vérselas con temas que hasta entonces habían sido considerados sólo propios del libro, el teatro o el cine. Las autobiografías, las reivindicaciones sociales, las relaciones humanas y la historia eran temas por los que ahora se interesaban los cómics. Empezaron a proliferar las novelas gráficas dirigidas a 'los adultos'. La edad media de los lectores fue en aumento. El mercado para la innovación y los temas adultos amplió sus fronteras. A raíz de esos cambios, un grupo más sofisticado de talentos se sintió atraído por el medio y formuló sus pautas. (4)

El problema de la novela gráfica no se trataba entonces de esta discusión de si era o no literatura, y todavía no pretende sumergirse en esta discusión. Lo fundamental residía en el tipo de relatos que comenzaron a darse en ella. Las historias de los superhéroes y la acción se quedaron dentro del cómic, mientras que este género pretendió narrar aquello que no hacía parte del cómic, que sí se podía narrar con herramientas literarias pero donde éstas no eran del todo las consideradas adecuadas por los autores, sobre todo también por el tipo de público que las leería. De esta forma se abrió como un espacio de

autorreconocimiento, autobiografía —como Eisner pretendía que fuera— y un sinnúmero de discursos que no habían encontrado un lugar de enunciación. Lo que el *comix underground* ya había empezado a gestar, aquí se afianza más. La propiedad intelectual sobrepasa los sellos editoriales y las narraciones amplían sus escenarios y públicos, porque sí, la novela gráfica pretende ser un género para adultos y no un mero divertimento.



Art Spiegelman, *Maus* (1989)

Así pues a finales de la década de los ochentas y toda la década de los noventas, la producción de las novelas gráficas se hace cada vez más habitual. El primer personaje que debemos reconocer, después de Eisner, es Art Spiegelman con su novela gráfica *Maus*, publicada también en Estados Unidos por la misma editorial que publicaría más adelante la obra de Satrapi en inglés. El primer tomo se publicó en 1989 y el segundo en 1992. En el intento por definir qué es una novela gráfica y cuál es la diferencia entre el cómic y ella, se dice que aquella es pensada como una sola entrega con una historia que ya está del todo pensada. El *comic book*, por el contrario, está concebido por partes, cada entrega

presupone un desarrollo único en el personaje y en la historia. Es curioso ver cómo uno de los promotores de este género —y asunto que también concierne a Satrapi— no cumplió con esta “regla”, aunque esto no es del todo relevante en la medida en que si bien existe un grupo de autores, ninguno de ellos tiene como meta esclarecer qué es una novela gráfica.

Ahora bien, Spiegelman goza de gran importancia en gran medida por el tema de su narración: el holocausto. El autor pretende en sus páginas contar la historia de sus padres quienes sobrevivieron a la Segunda Guerra Mundial y cargan todavía con el peso de lo que vivieron. Sobre este autor García afirma: “Art Spiegelman encontró en sus páginas las claves para escapar de los tópicos que el propio *underground* había generado en su rápido desarrollo y pudo utilizarlo como guía para enfrentarse a sus propias memorias familiares. El propio Spiegelman diría que ‘sin *Binky Brown*¹³ no habría *Maus*’. Y sin *Maus*, podríamos añadir nosotros, no existiría la novela gráfica tal y como hoy la conocemos” (156). Esto en la medida en que el *comix underground* había abierto el espacio para las publicaciones que no eran aceptadas por el código del cómic, pero también se había preocupado tanto por transgredirlo que se generó en él un discurso también cristalizado, pero por oposición. Para Spiegelman era fundamental el espacio ganado por este tipo de cómic, pero su discurso y perspectiva gozan de otra dirección, se podría pensar en un punto intermedio donde el autor tomó lo que le servía pero lo encaminó hacia otra dirección.

Spiegelman marcó un punto de reconocimiento del género crucial, que se le adjudicó por el tema que se presenta no solo como una historia de vida, sino también como una necesidad de autodefinición. Al narrar la historia de sus padres, la muerte de su hermano a quién él nunca conoció y el suicidio de su madre, de manera implícita Spiegelman está conformando un discurso sobre sí mismo. La necesidad de comprender de dónde viene y por qué está condicionado por las cosas que lo condicionan, hace parte de perfilarse a él como sujeto. Además, que un público lo lea hace que justifique o valide su posición y su punto de vista. Es decir, la novela gráfica acá es un agente de doble vía, de manera individual así como pretende abarcar un grupo social.

13. Comic book autobiográfico publicado en 1972 por el autor estadounidense Justin Green y que se publicó dentro de las esferas del *cómix underground*.

Seguramente su historia de vida fue la misma de muchos otros sujetos que nacieron después del Holocausto y cuyos padres lo sufrieron.

Ahora bien, en un principio se pensaría que Spiegelman sería un caso aislado. Con él se publicaron al tiempo *Watchmen* y *Batman: el regreso del caballero oscuro* —que hacían parte de la estrategia de DC por mantener a flote a sus superhérores— que también tuvieron repercusiones grandes en el mercado. De ahí en adelante el género pareció inmovilizarse, afirmación que no es del todo correcta pero que surge debido a que *Maus* parecía ser la “única” novela gráfica dentro del mercado. Después de varios años, surge el boom de la novela gráfica. El foco de publicación para este momento había cambiado, ahora se trata de *L'association*. Fundada en 1990 por autores como David B., es un grupo francés de dibujantes, no todos son estrictamente de esta nacionalidad, pero se establecen como el grupo que sustenta las publicaciones gráficas, porque esa es otra de las características de este género. Si bien sí hay una noción de autor, ésta tiene una connotación un poco más vertical. Es decir, el autor no es el genio de quien viene la obra, sino sencillamente aquel que la crea y que está fuertemente influenciado por lo que hacen sus pares a nivel mundial.

Maus había marcado la pauta y había demostrado que sí se podía crear una narración gráfica que fuera realmente densa y que generara tensión sin ser un cómic de acción detectivesca. Así pues, los autores están sujetos a la obligación de mostrar esto en sus viñetas. En este marco tenemos como principales referentes a *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth* de Chris Ware (2000), *Cages* de Dave McKean (1996), adaptaciones gráficas como *La ciudad de cristal* ilustrada por Paul Karasik y David Mazzuchelli (2004), *Black Hole* de Charles Burns —publicada entre 1995 y 2005, mismo año en que se publicó en un solo tomo—, *Sandman* de Neil Gaiman o *Epileptic —Ascension du Haut-Mal—* de David B. (2002), publicada en París, que influencia la obra de Satrapi.

Aquí ya hablamos de un género que está mucho más desarrollado y que de esta manera llega con nuevas implicaciones. “Las ideas eran por ejemplo crear cómics con una base literaria y no volver a hacerlos nunca más con el molde de la BD-adolescente comercial. Hablar de la realidad, utilizar los cómics para hablar del mundo real en el que vivíamos, y no volver a hacer fantasía o chorradas de género. Experimentar con la estructura del cómic. Proporcionar un lugar para la crítica

en una revista que ofreciera dibujo” (Wivel en: García 212). Y al hablar de una base literaria, se trata exclusivamente de la formación de nuevos discursos, niveles de narración, desarrollos de los personajes, nunca de pretender ser literatura. Esto hizo que cada vez más la novela gráfica se convirtiera en un género algo más refinado que el cómic, los lectores eran pensados como un público más especializado y que tuviera también cierta fineza. García afirma que una de las características de la novela gráfica es: “Ya no se trataba de representar la realidad, sino de procesar imágenes procesadas y reconocer la realidad creada por el universo simbólico de objetos e imágenes manufacturadas en el que vivimos” (234). El universo simbólico de la novela gráfica se hace cada vez más amplio y en esa medida requiere un lector que sepa descifrarlo, que no busque mero entretenimiento sino que pueda comprender los códigos, los posicionamientos de los cuadros gráficos y de esta manera construir el relato en su cabeza.

Manuel Barrero en su texto en línea *La novela gráfica. Perversión genérica de una etiqueta editorial* afirma que:

Tanto en una novela como en una historieta puede analizarse la causalidad, la analepsis o la prolepsis, la modalización, la trama, el ritmo y la temporalización, los actantes, los paratextos propuestos por Genette, etcétera. Y podremos segregar en cada narración historietística *historia* y *discurso*, con sus unidades semiotizadas y su código normativo particular. Si lo hacemos con un mínimo de rigor, nos percataremos de que su funcionamiento difiere del literario en ritmo, en el uso del tiempo, en la cinética, en la construcción y evolución de personajes, en su adquisición por parte del lector.

Así pues, se requiere un lector que sepa comprender este tipo de lenguaje. Este autor también tiene un punto de vista que debe ser revisado: para él, el término novela gráfica solo hace parte de una etiqueta editorial necesaria para ubicar las producciones bajo algún género y que no pueden ser cómics o tebeos porque no deben considerarse, prejuiciosamente, de esta inferioridad, es decir que dentro de la novela gráfica y el cómic ya hay una jerarquización.

Ahora bien, para ir cerrando este capítulo hay un tema que es necesario tener en cuenta: la narración femenina. Como se puede notar por su ausencia, a

través de toda la historia del cómic y la novela gráfica, la mujer ha carecido de protagonismo como autora. Sí hay personajes femeninos como la Mujer maravilla o Gatúbela, pero más allá de June Mills no hay en la historia otro referente a las mujeres: éste se trata por excelencia de un espacio masculino. García dice: “Las mujeres dibujantes habían sido excepcionales en la historia del cómic. Había habido casos aislados, como Kate Carew, que dibujaba a principios de siglo en la prensa dominical neovorquina, o Tarpé Mills, que



creó la primera superheroína en 1941, pero eran excepciones en el mundo predominantemente masculino” (151).

Debbie Drechsler, *Daddy's girl* (1996)

La novela gráfica se presenta, por lo tanto, también como un espacio para que las mujeres sean quienes narren y no es un caso aislado el de Marjane Satrapi. Se pueden ver diferentes autoras como Debbie Drechsler, una mujer

estadounidense que en su infancia fue acosada sexualmente por su padre y en 1996 publica su libro *La muñequita de papá*, donde narra esta experiencia de vida que la marcó. Dentro de esta línea de narración también se puede ver a Kim Eun-sung con *La historia de mi madre* (2008), donde se relata la historia de la vida de la madre de la autora quien le narra la historia de Corea antes de su división entre Corea del norte y Corea del sur, así como *Virus tropical* (2010) de Power Paola, que narra la historia de vida de la autora colomboecuatoriana. *Persépolis* encaja dentro de esta tradición del cómic y la novela gráfica.

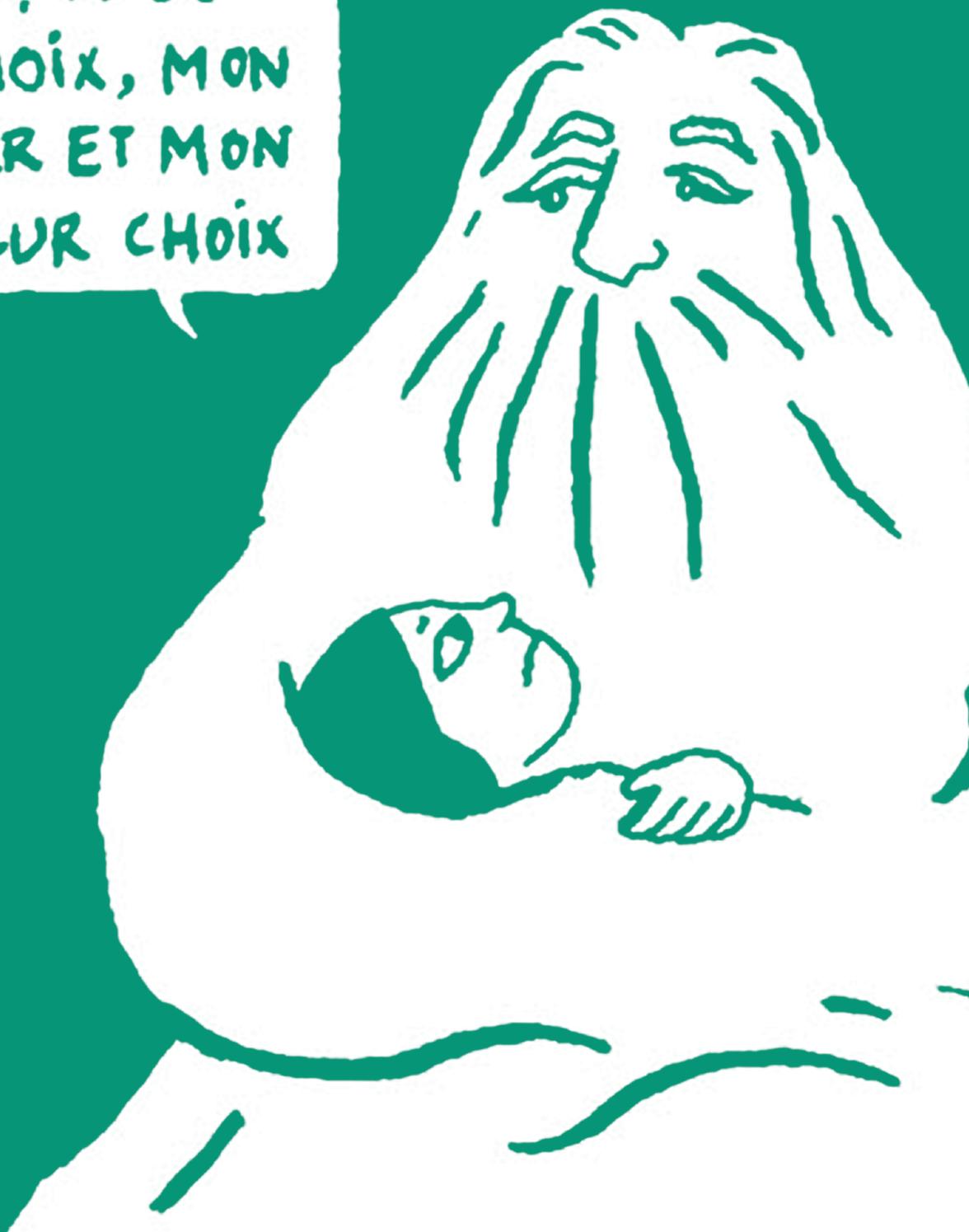
Spiegelman definitivamente marcó un pilar, pero la importancia de Satrapi no recae solo ahí. Lo que importa no es ver cómo la autora juega con esta tradición o si *Persépolis* simplemente se trata de una historia autobiográfica. Aquí podemos retomar el fragmento de Wivel anteriormente citado, se trata de una expresión del mundo real en donde vivimos y de ver la forma en que en ella las dinámicas de masificación del cómic y la novela gráfica se dinamizan y los artefactos que allí se ponen en juego. Sin embargo, para poder notar todo esto es necesario antes explicar varios conceptos, como qué es el mito, así como analizar un poco la historia misma de *Persepolis*.

MAIS S
CÉLESTE
MON CH
DERNIE
MEILLE

La novela gráfica, una expresión del mito moderno

...la burguesía no se reconoce del todo como clase social pero, de forma
hegemónica automática, sí reconoce la existencia de una sociedad
masificada donde se insertan distintas dinámicas sociales.

...i, LUMIÈRE
! TU ES
CHOIX, MON
R ET MON
UR CHOIX



La novela gráfica, una expresión del mito moderno

Se podría decir que el núcleo de *Persépolis* es la vida de Marjane Satrapi que desde muy chica se enfrenta a una realidad política y social de su país, conflictiva. De esta forma la novela gráfica narra la historia de esta niña que cuando tiene apenas diez años se enfrenta a la incompreensión de un evento como la Revolución Islámica, la guerra entre Irán e Iraq y la radicalización de ciertas costumbres en su país.

La historia se divide en cuatro grandes fragmentos que poco a poco van revelando, a través de las vivencias de esta niña, las contradicciones que se presentan dentro de su vida, así como aquellas que se presentan en la sociedad, no solo de su país sino también de la europea. Esto último se consigue ver después del segundo tomo cuando la Satrapi ficcional es enviada a vivir a Viena, pues su padre considera que Irán es un país peligroso para su integridad física y su madre considera que es necesario darle a su hija otras oportunidades de vida que no estén tan directamente ligadas con un conflicto armado y con la imposibilidad de cumplir algunos derechos básicos de la libre expresión.

El primero y el segundo tomo de esta novela gráfica se centran en la vida de la niña en Teherán, momentos donde no solo el conflicto de su país es de gran relevancia, sino donde también hay en ellos fuertes procesos de reconstrucción de memoria familiar. Aquí partiendo de esta vivencia familiar también se presenta un vistazo a la historia de un pueblo que se ha enfrentado durante siglos a conquistas por distintos pueblos. El tercer tomo se centra en Viena y en cómo la cultura de Satrapi entra a relacionarse con una cultura occidental donde se viven y se promulgan otros códigos de comportamiento. Aquí se puede ver, sin embargo, que la narración a pesar de ser profundamente expositiva también intenta resolver algunos de los conflictos que existen entre Oriente y Occidente.

El cuarto y último tomo muestra entonces la vivencia de Satrapi cuando a los diecisiete años decide volver a su país de origen. Este último tomo es la forma en que la novela logra cerrarse en sí misma y expone quizás su finalidad más obvia. Aquí se completa en el lector la imagen y los posibles análisis o indagaciones que se pueden hacer frente a Oriente, en este caso Irán, en la medida en que en este tomo el personaje ya no es una niña de diez años que, en cierta medida, vive los eventos desde la barrera protectora —sus padres y su abuela en esto juegan un papel fundamental, pues si bien nunca le negaron a la niña la realidad social y política de su país, sí pensaron para ella en una seguridad y protección—. Por el contrario para este punto de la novela, se trata de una mujer adulta que por esto debe enfrentarse del todo a su sociedad así como el choque que ella representa debido a la educación que había recibido.

Sin embargo, en la misma exposición de la novela, donde Irán queda desvelada frente al lector no por aquello que se ha creado alrededor de un conflicto por el petróleo, sino por las vivencias mismas de los que allí habitan y la forma en que Oriente y Occidente se rozan, dinámica en la que también se puede ver un poco cómo estas fronteras se disuelven, Satrapi no quiere satanizar ninguno de los dos polos, sino que por —lo que parece una inocente exposición— medio de ella le permite al lector, que en este caso es Occidente, otra perspectiva de ese conflicto. En la medida en que explica ciertas creencias y comportamientos, también logra evidenciar la forma que su nación no toda está compuesta por el mismo tipo de personas y pensamientos, sino que se trata —como cualquier otra sociedad en conflicto— de una sociedad que está atravesada por varios conflictos ideológicos, sociales y políticos que permean la vida de esta nación.

Ahora bien, esta exposición de la sociedad iraní se pudo haber hecho por medio de una novela, un poema o quizás, ya que nos encontramos en un siglo donde el cine es una industria completamente institucionalizada, a través de una película¹, pero Satrapi escogió otra forma: la novela gráfica o el cómic. Impulsada también por su amigo David B. quien, como ya se mencionó, es uno de los fundadores de *L'association* en París y autor de *Ascension du Haut-Mal*, no se puede decir que

1. Vale la pena aclarar que si bien sí hay una película de esta novela se trata de una adaptación y en un principio se pensó solo en una novela gráfica.

esta escogencia se dio de forma totalmente gratuita: todo lo contrario, hay en ella un propósito. En una entrevista que se le hace a Satrapi, ella misma lo explica:

Editors call me a graphic novelist and my work a graphic novel. However, this is a term I don't like because I'm a cartoonist and what I make are comics. The reason I chose the media of comics is because it belongs to the popular arts. I didn't want to make any artistic work that would only be conceivable by the elite. I wanted people to have access to it. I thought I could make it work with degrees of knowledge; they would have different layers of understanding. It needed to be understandable to everybody. That's the reason why I want to be called a cartoonist and my work to be called comics. I'm pretty convinced that this is a term invented by the publishers so people wouldn't be ashamed of reading comics. That way, when they're in front of their friends, they don't have to say 'I'm reading a comic'; they could say, 'I'm reading a graphic novel.' They would look much more interesting, of course. (Satrapi 2011)²

La intención está abiertamente expuesta: la autora quiere que su novela le sea accesible a todo el mundo, dentro de los diferentes niveles de comprensión que cada lector pueda llegar a tener, por eso también el uso de las imágenes que hace que la obra también pueda ser tenida en cuenta por un público que quizás no sepa leer, como un niño, hasta un adulto que tenga la capacidad cognitiva de explicarse a sí mismo los eventos y los contextos que allí se expresan. El punto clave para la autora es el conocimiento y la comprensión de lo que en su novela está expreso. Sin embargo, también se presenta en esta afirmación un conflicto que es propio entre la novela gráfica y el cómic: se piensa que la novela gráfica es un género “más estilizado”, mientras que el cómic se conecta directamente con una masa

2. Los editores me llaman una novelista gráfica y a mi trabajo una novela gráfica. Sin embargo, este es un término que a mí no me gusta usar porque yo soy una caricaturista y lo que hago son cómics. La razón por la que escogí los cómics es porque pertenecen al arte popular. Yo no quería hacer ningún trabajo artístico que solo fuera concebido para la élite. Yo quería que la gente tuviera acceso a él. Pensé que podía trabajar con grados del conocimiento; tendrían diferentes capas de conocimiento. Necesitaba ser comprensible para todo el mundo. Esa es la razón por la que quiero que me llamen caricaturista y a mi trabajo cómics. Estoy convencida que es un término inventado por los editores para que a la gente no le apenara leer cómics. De esa forma, cuando estén en frente de sus amigos, no tienen que decir “estoy leyendo un cómic”; en cambio pueden decir “estoy leyendo una novela gráfica”. Se verán mucho más sofisticados, por supuesto. (La traducción es mía)

consumista que todo lo devora, sin necesariamente por eso ser cultos o hacer parte de la cultura y de la producción de conocimiento, el distanciamiento que se genera entre este público y la élite. De esta forma, el hecho de que la autora haya escogido este medio se refuerza en su sentido intencional; además de que escogió un medio que se pretende como de fácil acceso, la autora quiere que su novela sea considerada como un producto que no debe tener ningún tipo de limitación de clases sociales.

Ahora bien, es necesario aquí aclarar que quizás estas intenciones de la autora no han sido las únicas que se han presentado en la industria. Es decir, el cómic y la novela gráfica cada vez se muestran más como la herramienta ideal para que los distintos autores pongan en juego sus discursos que no son hegemónicos, sin necesariamente emprender una campaña política. Para estos autores la clave no está en las grandes esferas de las sociedades, sino en las más bajas que componen una mayoría y que pueden generar un cambio de percepción en la sociedad.

Fatalidad de nuestro siglo, el cómic avanza desde su nacimiento hacia un predominio total de la imagen, pero especialmente —y en su entronque con el cine es aquí más importante— de sus asociaciones. Es decir, que partiendo de la narrativa de imágenes independientes utilizadas como simple ilustración [...], aspira a llegar a un punto en que cuente esencialmente la provocación resultante de un proceso de interrelación de las imágenes. (Moix 89)

Así pues, cuando Terenci Moix habla del predominio de la imagen en el cómic, hace referencia precisamente a este tipo de lenguajes y dinámicas que apelan a un público con múltiples niveles de comprensión frente a un texto. Por lo tanto, la novela gráfica y el cómic desde un comienzo han comprendido que su público es el de las masas y en ese sentido su lugar para ejercer una influencia en el mundo se encuentra en lo que la burguesía de élite considera la anticultura. Sin embargo, se trata también del espacio perfecto para que proliferen nuevos tipos de discursos que no tienen lugar o que no pretenden ser hegemónicos.

Dentro de esta lógica, hacer un recorrido del cómic desde sus inicios en el siglo XIX hasta llegar a convertirse, o dar paso a un género como la novela gráfica, no es algo gratuito. Todo lo contrario, no solo es necesario para comprender de dónde viene la tradición dentro de la cual se inserta Satrapi, sino que además es necesario en cuanto que marca

y determina un desarrollo de la imagen que es tremendamente moderno. Con esto, se quiere decir directamente que es gracias a la invención de la imprenta, así como los distintos avances tecnológicos —como aquel que logró Ward con el xilgrabado— que el cómic y la novela gráfica logran desarrollarse a tal punto que se instauran como uno de los medios de expresión propios de una sociedad moderna y burguesa.

Ya en esta expresión existen dos términos que son fundamentales: moderna y burguesa. ¿Por qué la novela gráfica puede ser vista como la expresión de un mito moderno? La respuesta parece ser evidente si se le mira desde el punto tecnológico, es decir aquí estamos hablando de un producto que nace dentro de una sociedad industrializada; sin embargo, existen aquí otros trasfondos. Terenci Moix en su texto *Historia social del cómic* afirma que: “Por primera vez en la historia de la humanidad puede hablarse de mitos que no son de origen divino (todas las religiones) ni humanos (mitología renacentista) ni tampoco ideológicos (gestas) sino que son realidades objetuales que el estructuralismo —no siempre correctamente— ha sabido ver como lenguaje” (344). De esta forma, no solo se está hablando del mito moderno por su tipo de expresión industrializada, sino que también en la medida en que lo que se mitifica son formas de lenguaje.

Ahora bien, si se está hablando de que el nuevo mito moderno mitifica son lenguajes, es importante determinar a qué tipo de lenguaje se está haciendo referencia y aquí es donde el segundo término entra a jugar también importancia: la burguesía. Esto, no precisamente porque implique una relación sencilla donde lo que se mitifica es el lenguaje burgués, sino porque es precisamente dentro de esta clase social donde las dinámicas o tipos de lenguajes que competen a la novela gráfica se empiezan a gestar. La razón por la cual esto ocurre radica principalmente en la noción propia que las clases sociales han desarrollado sobre sí mismas. En esta medida la burguesía no se reconoce del todo como clase social pero, de forma hegemónica automática, sí reconoce la existencia de una sociedad masificada donde se insertan distintas dinámicas sociales.

Rastrear el inicio de la burguesía quizás no representa una verdadera dificultad y tampoco es lo que importa dentro de este análisis, por el contrario aquí se quiere hacer énfasis en el surgimiento de la sociedad que se identifica a sí misma como una masa y que, dentro de una percepción “anticultural”, la burguesía asocia con lo popular. De esta forma Umberto Eco en su texto *Apocalípticos e integrados* afirma que:

La cultura de masas es la anticultura. Y puesto que ésta nace en el momento en que la presencia de las masas en la vida social se convierte en el fenómeno más evidente de un contexto histórico, la ‘cultura de masas’ no es signo de una aberración transitoria y limitada, sino que llega a constituir el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de la cultura (último superviviente de la prehistoria, destinado a la extinción) no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis. (Eco 28)

Así pues, las masas y lo que ellas produzcan o consuman se presentan también como un escenario posible para desajustar los paradigmas de la hegemonía burguesa. Sin embargo, aquí Eco también hace evidente algo que puede llegar a ser curioso cuando afirma que los mismos parámetros que se imponen dentro de esta cultura de masas no surgen precisamente de ella, sino que por el contrario son impuestos por una clase que determina qué es lo normativo y qué no. Además se puede ver que a pesar de esto lo que hace verdaderamente valiosa y fértil a esta sociedad de masas es que es tremendamente autorreflexiva. En esta medida se puede ver cómo la relación se genera en ambas direcciones. Se tienen dos grupos sociales reconocidos: la burguesía y una sociedad de masas —a la cual también pertenece la burguesía misma pero donde se dan otras dinámicas que no son meramente burguesas— donde la primera le impone a la segunda qué consumir, pero donde la segunda también se vale de su característica que lo permea todo para generar discursos de autorreconocimiento y autodefinición.

Este sería el caso de la novela gráfica y el cómic donde en ejemplos como *Maus*, *Tintín*, *Daddy’s girl* y, por supuesto, la misma *Persépolis* se enriquecen del hecho de que se trate de un medio de expresión masivo, para contar, desmitificar o mitificar un discurso. En esta dirección también se apela a la necesidad de generar un nuevo orden político que responde a las necesidades de estas voces. Así pues Eco afirma que:

La civilización de masas nos ofrece un evidente ejemplo de mitificación en la producción de los *mass media* y muy especialmente en la industria de los *comic strips*, los tebeos. Ejemplo evidente y singularmente apropiado a nuestra intención, porque con ello asistimos a la copartición popular en un repertorio mitológico claramente instituido desde lo alto, creado por una industria periodística, y por otra parte especialmente sensible a los humores del propio público, de cuyos gustos y demandas depende. (223)

De esta forma, los lenguajes del cómic y de la novela gráfica se juegan entre estos dos espacios. Toman aquello que el discurso hegemónico les brinda y además intentan por medio de sus herramientas trasgredir ciertos lenguajes. Pensemos nuevamente en la definición etimológica de la palabra cómic y la forma en poco a poco éstos se fueron alejando de esta definición para generar cada vez más discursos más completos, sin por esto dejar del todo los tonos de ironía y humor que les permiten de forma sutil expresar aquello que seguramente de forma directa generaría solo choques de discurso y su propia aniquilación. Se puede recordar aquí el caso del *comix underground* que por dedicarse únicamente a resistirse a las publicaciones aprobadas por el código del cómic también se vio escaso en el desarrollo de otros discursos y problemáticas.

Para Martín-Barbero en su texto *De los medios y las mediaciones* no solo se pone en juego un discurso que se genera en doble vía con una clase burguesa hegemónica y la sociedad de masas, sino que también se pone en juego un asunto propio de la comunicación:

Fue así como la comunicación se nos tornó cuestión de *mediaciones* más que de medios, cuestión de *cultura* y, por tanto, no sólo de conocimientos sino de re-conocimiento. Un reconocimiento que fue, de entrada, operación de desplazamiento metodológico para re-ver el proceso entero de la comunicación desde su *otro* lado, el de la recepción, el de las resistencias que ahí tienen su lugar, el de la apropiación de los usos. (xxviii)

De esta forma el cómic y la novela gráfica no solo se presentan como un producto de masas que pretende poner en evidencia un nuevo discurso, sino que su forma también es tremendamente intencionada. El hecho de que se piense en un medio que se inserta dentro de una tradición anticultural para cambiar un orden ya establecido, hace que el lenguaje de la novela gráfica sea también un lenguaje descentralizador en la medida en que, como dice Martín-Barbero, su mediación en la sociedad, su medio escogido, esta direccionado hay un re-ver o repensar una sociedad, una idea, una imagen y además visibilizar un discurso *otro*, que como este autor afirmarí también pone en juego la estructura profunda de la sociedad misma (cfr. Martín-Barbero 31).

Si hablar de novela gráfica y de cómic implica hablar de un lenguaje que replantea una serie de ordenes sociales, en la medida en que se insertan dentro de las dinámicas de las culturas de masas, no es del todo erróneo hacer una lectura de

ellas desde la estructura del mito. Como ya se mencionó, se trata de esta forma de un mito profundamente moderno en la medida en que surge dentro de las nuevas dinámicas de la industrialización —que alimentan a su vez un capitalismo donde la clave está en el consumo—. No se trata ya de un mito clásico y cristalizado, sino que por el contrario en él se generan nuevas características.

Persépolis de Marjane Satrapi no escapa a estas dinámicas; todo lo contrario, toma de ellas para volver a exponer un concepto, contar una historia que parece ser tremendamente personal, pero que verdaderamente trasciende a un colectivo nacional y logra disolver la frontera entre Oriente y Occidente. La autora desmitifica y a su vez mitifica una realidad política, social e histórica. Así pues en lo que sigue se entenderá por mito lo que Roland Barthes define en su libro *Mitologías*: el mito es un habla. Antes de explicar un poco más a fondo los argumentos de este semiólogo francés, es importante notar cuál es la verdadera relevancia del mito. La importancia de hablar de este concepto aquí radica en que es a través de él que las sociedades naturalizan³ o cristalizan el conocimiento, conformando así los relatos, las historias y los discursos con que definen la realidad; se podría decir que el mito es una forma de ejercer en el mundo.

Partiendo de este primer postulado: el mito es un habla, se puede empezar a explicar un poco más a fondo cómo funciona y cómo se conforma. En su primer apartado, *El mito es un habla*, Barthes define mito como un sistema de comunicación de un mensaje, que opera mediante un lenguaje. ¿Y qué puede ser un mito? Para este semiólogo todo puede ser un mito y son pocos los lenguajes que se resisten a él:⁴ “[...] si el mito es un habla todo lo que justifique un discurso puede ser mito. El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se profiere: sus límites son formales, no sustanciales” (Barthes 199). Así pues, se trata de un modo, de un concepto o una idea que se trasvasa en una forma y que tiene una finalidad precisa.

Al ser una forma, el mito está directamente relacionado con unos límites históricos ya que depende del uso social que se le dé. Es decir, el mito obedece

3. También debe entenderse en la clave de Barthes, más adelante se explicará más a fondo qué implica naturalizar un concepto.

4. Uno de ellos es el de la poesía, ya que ésta pretende retraerse en un sistema esencial contrario al lenguaje del mito que pretende desbordarse para hacer más evidente un concepto, una realidad.

a su receptor, sobre quien ejerce el mensaje, razón por la cual se podría decir que se trata de una forma que se carga de sociedad. En este sentido, el mito es elegido por la historia y su forma o su soporte puede ser cualquiera, siempre y cuando éste sea susceptible de ser dotado de significación. Por esta razón, el lenguaje de este mensaje contenido en el mito, este habla, puede adoptar varias formas: “Este habla es un mensaje y, por lo tanto, no necesariamente debe ser oral; puede estar formado de escrituras y representaciones: el discurso escrito, así como la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad, todo puede servir de soporte para el habla mítica” (200). Cada uno de estos lenguajes ejerce el mito a partir de sus características propias.

La imagen, por ejemplo, se presenta como un lenguaje imperativo, impone su significación en un único bloque, a diferencia del lenguaje escrito que exige la comprensión de una sintaxis consecutiva. Cuando se ve una imagen, como es el caso de la novela gráfica, la significación está completa en cada recuadro y exige al lector otro tipo de lectura. Cuando se lee una frase, se podría decir que la significación se avanza, progresivamente se construye. Se puede tomar acá un ejemplo de la misma *Persépolis* para hacer más clara la distinción que propone Barthes entre palabra e imagen.



Anexo img. 1

Aquí el lector de manera simultánea visualiza el diálogo así como la imagen de Dios y de la Marjane de la historia. De manera inmediata se genera un significado que para estar completo exige al lector no un avance en la lectura, sino un redireccionamiento de abajo hacia arriba. Aunque, claro, no es ésta la única dirección en que esta imagen permite leerse, en realidad el lector tiene la libertad completa de escoger si lee primero la viñeta y luego mira con mayor cuidado la imagen o a la inversa. El punto crucial acá es que si este recuadro solo fuera texto, seguramente la autora le marcaría la dirección precisa al lector, decidiendo primero insertar el diálogo y luego la descripción, o a la inversa. No obstante estas prácticas de lectura, tanto la imagen como la palabra componen una *lexis* (Cfr. 201).⁵



Ahora bien, el mito ejerce su fuerza mayormente desde su forma pero no por esto carece de un significado, un concepto, una materia o un tema: “La palabra mítica está constituida por una materia *ya* trabajada pensando en una comunicación apropiada” (200). Lo que sucede en el mito, por lo tanto, es que se le da mayor peso en conseguir que el mensaje sea transmitido, más que la innovación del mensaje; se busca una eficacia en él. Hasta el momento podemos identificar que el mito tiene significante, significado y significación; es decir, se trata de un sistema semiológico y en esta medida tanto la imagen como la palabra son signos: “Por esta razón el semiólogo está autorizado a tratar de la misma manera la escritura y la imagen: lo que retiene de ellas es que ambos son *signos*, llegan al umbral del mito dotadas de la misma función significante, una y otra constituyen un lenguaje objeto” (206). Así pues en *Persépolis* —como en cualquier otra novela gráfica— es necesario que la imagen y la palabra se mantengan unidas y su análisis no se haga por separado, esto representaría un error ya que la viñeta se lee en conjunto.

Como ya se dijo, el mito se trata de un sistema semiológico; sin embargo es necesario aclarar que se trata de un sistema en segundo grado. El primer grado

5. *Lexis*: sentido formado a partir de *lexias*: “La *lexia* no es más que la envoltura de un volumen semántico, la cresta del texto plural, dispuesto como un banquete de sentidos posibles [...] bajo el flujo del discurso: la *lexia* y sus unidades formarán de esta manera una especie de cubo multifacético, cubierto con la palabra, el grupo de palabras, las frases o el párrafo; dicho de otro modo, el lenguaje, que es su excipiente ‘natural’” (Barthes 2006 10): a partir de este fragmento, se puede deducir que la *lexis* es la unidad que forma los sentidos en el texto, la forma en que se construyen los significados por medio del lenguaje, de la palabra o las imágenes.

de este sistema es el de la lengua. En este grado se tiene un significado y un significante: se puede tomar como ejemplo el nombre mismo de *Persépolis*. Si se toma la palabra Persépolis se tendría, por un lado, el significado: capital del Imperio Persa que en farsi moderno se denomina Pars y que fue destruida durante la conquista de Alejandro Magno. Por otro lado, se tendría el significante que sería la palabra misma, lo que Barthes —citando a Saussure— denomina la imagen acústica (Cfr. 204). El signo o significación estaría en la unión de los dos.

Ahora bien, en el nivel del mito también se tiene un significante, sin embargo se podría decir que éste está cargado por un lado y vacío por el otro. Tiene dos caras: por un lado, la historia y por el otro, el lado que se aleja de ella, no la niega sino que la distancia y se llena para sí de una nueva significación que tiene una intención, que va en la misma vía que la escogencia de la forma para pregonar el mensaje. Así por un lado, de este significante se tendría Persépolis, otra vez antigua capital del imperio Persa y, por el otro lado, se tendría *Persépolis*, o lo que dentro del inconsciente colectivo significa este territorio que hoy en día comprende Irán e Irak: la Persépolis del mito. Persépolis está cargada de un contexto histórico, de unos hechos concretos como su conquista por parte de Ciro II el Grande y su destrucción por Alejandro Magno. *Persépolis*, por su parte, está vacío de toda esta significación, ausente, o más preciso, alejada de esta historia. Responde a los pensamientos que se tenga sobre ella, pero en esencia no lo es. Aquí es importante mencionar que la Persépolis de Satrapi no respondería a ninguna de las dos anteriores. La novela va más allá de esta dinámica, pues devela al mito y en ese mismo sentido lo crea nuevamente —como es el caso de la siguiente imagen donde narra cómo fue la historia de su pueblo a partir de lo que sabe su abuela y su padre— dentro del cual surgen nuevas dinámicas y relaciones que se dan en de la Teherán moderna. Así pues se tendría una tercera PERSÉPOLIS.



Anexo img. 2

La historia de Persépolis aquí se aleja, pero PERSÉPOLIS constituye o se llena de una nueva historia, que finalmente también llenará a *Persépolis* cuando el mito complete su ciclo. La historia se desarrolla en esa medida en una ciudad que tampoco se puede decir que es la real ni la mitificada, sería más bien TEHERÁN, siguiendo con esta mismas clave. Es esa ciudad la que le interesa a Satrapi, la ciudad inexistente que ella misma ha creado y que pone a discutir a Persépolis junto con *Persépolis* develando de esta forma una historia de abusos de poder, de dictadura y regímenes: de destrucción, como diría Barthes:

[En el mito] Pero el punto capital de todo esto es que la forma no suprime el sentido sino que lo empobrece, lo aleja, lo mantiene a su disposición. Parece que el sentido va a morir, pero se trata de una muerte en suspenso: el sentido pierde su valor pero mantiene la vida, y de esa vida va a alimentarse la forma del mito. (209)

Satrapi aquí suspende la historia, la tiene como referente y toma de ella para su relato, pero en el mismo instante en que decide narrarlo está creando uno nuevo. De esta

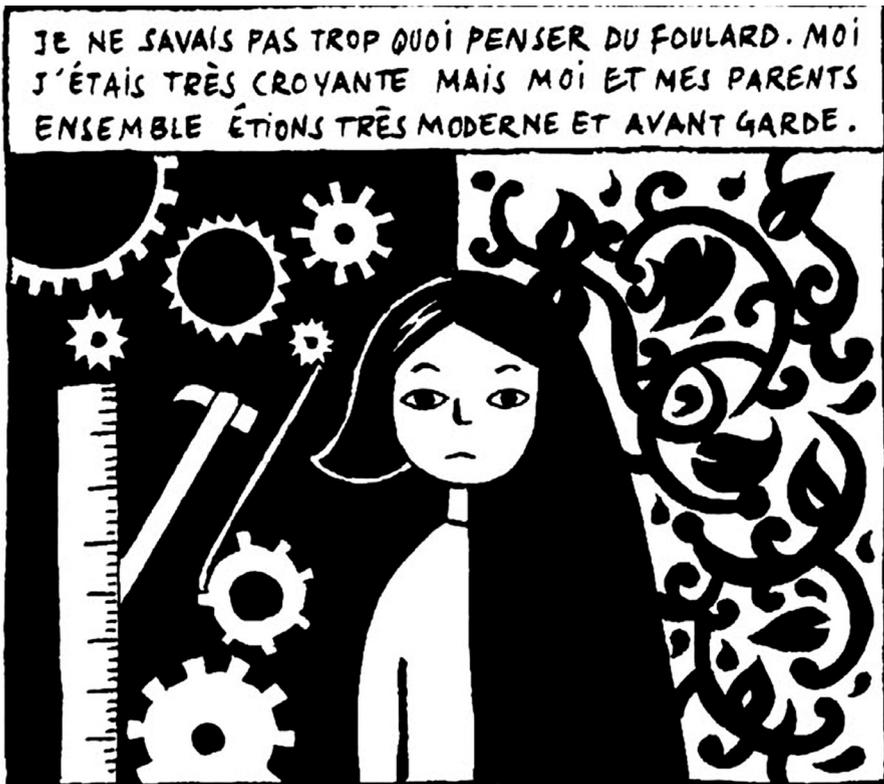
forma se responde a dos significados distintos, que dentro de una relación dialéctica generan un nuevo mito. La historia y el concepto inconsciente y naturalizado sobre este territorio y aquel que nace dentro de la novela, el metalenguaje que hay en ella. *Persépolis-Persépolis*: aquí nace el mito. La dinámica con la novela gráfica de Satrapi podría verse como: *Persépolis-Persepolis-PERSÉPOLIS*.

Retomando los argumentos de Barthes, el concepto está determinado, es el móvil del mito y es lo que hace proferir. Barthes afirma que el mito ante todo es intencionado, apropiado y responde a los agentes sociales, en esta medida está susceptible a cambios, mutaciones y transformaciones. Como se vio anteriormente, Satrapi desde un inicio piensa en un cómic, ni siquiera una novela gráfica, y precisamente porque Satrapi tiene una intención, contar su historia y la de su país; no pretende negar una realidad, pero sí se aleja de ella.

Ahora bien, dentro del sistema semiológico de segundo grado también se produce una significación: es decir, el mito mismo, en ese caso se trataría de *Persépolis*, ya no la ciudad, ni el título de la novela gráfica, sino todo lo que ella contiene. La forma y el concepto aquí están abiertamente manifiestos ya que el mito no oculta nada, al manejar conceptos globales no requiere de ningún proceso lógico o argumentación para explicarlo: “Los elementos de la forma tienen entre sí, por lo tanto, relaciones de lugar, de proximidad: el modo de presencia de la forma es espacial. El concepto, por el contrario, se ofrece de manera global, es una suerte de nebulosa, la condensación más o menos imprecisa de un saber” (Barthes 214) —En el momento en que este proceso lógico se da, se está desmitificando—. Se podría decir que uno de los conceptos de *Persépolis* es la “iranidad” o el medio oriente y todo lo que esto carga, un concepto que actualmente funciona de manera inconsciente en el conocimiento colectivo y que está reforzado por las dinámicas sociales que se han dado alrededor del petróleo y del terrorismo. Así como la “iranidad” vista desde el interior del país, de sus habitantes y de aquellos que afilian a ella.

Si se piensa en la mujer iraní, por ejemplo, desligado de cualquier suceso en específico, quizás la respuesta más común es pensar en el velo. ¿Por qué?, porque alrededor de Irán se ha generado un mito cultural, es decir, se ha naturalizado una idea sobre él. Satrapi toma este mito, compuesto por el conjunto de ideas y de prejuicios que existen y se solidifican dentro de la cultura, y lo desmitifica. Si

se toma la parte derecha del siguiente extracto de la novela, se ve la “iranidad” o el mito de Irán. Si se toma el lado izquierdo, se ve la desmitificación de este mito que responde más a una tensión entre mantener unas tradiciones profundamente radicales y estar en una postura un poco más en la vanguardia y, sin embargo, al ser una representación de este mito, se está generando una nueva mitificación alrededor de lo que significa la cultura iraní. Por lo tanto, se puede ver aquí cómo el concepto deforma el sentido, es decir la cara llena del significante. Persépolis se acerca más al mito de la “iranidad”, mientras que *Persépolis* deforma ese sentido, roba el mismo lenguaje y lo devuelve siendo otro que luego PERSÉPOLIS tomará —para hacer lo mismo—, pero no negando el primero. Satrapi desmitifica y mitifica a la vez, el mito es un sistema circular y por su misma motivación maneja una duplicidad.



Anexo img. 3

PERSÉPOLIS entonces desmitifica varios conceptos —más adelante se mostrará cuáles y la forma en que esto se produce en la novela— y a su vez mitifica nuevamente en otras direcciones los mismos. En este sentido, Satrapi actuaría como una mitóloga. Según Barthes, hay tres formas distintas de acercarse al



mito: la primera es poniendo la atención en un significante vacío, donde el concepto es lo que llena de forma al mito; es un sistema simple de significación literal. Aquí yace el productor de mitos. La segunda vía de acercamiento es la que centra su atención en un significante lleno que pretende descifrarse y

desmitificarse: este es el enfoque del mitólogo que desenmascara al mito y comprende la deformación que hay en él. Así pues Satrapi toma el mito de la “iranidad”, comprende cómo funciona en el mundo y lo revela generando otro mito sobre lo que *en realidad* es Irán —lo que ella considera que es, pero que realmente no es—. El móvil es la desmitificación, pero de forma instantánea se está mitificando.

El tercer acercamiento que se le puede hacer al mito es aquel que centra su atención en el significante y se convierte en el consumidor del mito. El lector que se acerca el mito por este camino lo toma no como un sistema semiológico, sino como un sistema de hechos y en esa medida vive el mito; es decir, es el lector que se acerca a PERSÉPOLIS y naturaliza el lenguaje y los artefactos allí puestos, reemplazando su concepto de *Persépolis* por lo que propone Satrapi. Para este lector, PERSEPOLIS se yuxtapone a *Persépolis* y, por lo tanto, se convierte en Persépolis; lo que ALLÍ sucede, *allí* sucede y por lo tanto es real, aquí el mito no finge, sino que es.

Y es que así se ejerce el mito. Gracias a que se trata de un lenguaje que no se encuentra en un grado cero, se le puede deformar y naturalizar; esto porque el mito se ejerce por medio del robo al lenguaje. Toma una idea, la deforma y la devuelve. La naturaliza a su vez en la medida en que la vacía de todo precedente histórico, como si se tratara de una inocente situación que siempre había estado allí.

Ya se vio cómo se conforma el mito: significante, significado que dan como resultado una significación; la cual a su vez hace parte de un segundo grado dentro del sistema semiológico. El mito se produce entonces cuando se naturaliza un lenguaje y a su vez se usa para mostrar una realidad presente, no pretende ocultar nada sino que por medio de la insistencia pretende ser algo: “La causa que hace proferir el habla mítica es perfectamente explícita, pero de inmediato queda convertida en naturaleza; no es leída como móvil sino como razón” (Barthes 223).

Por otro lado, el mito tiene su escenario fértil y éste es la clase social burguesa, ¿por qué?, porque es una clase social que no quiere ser nombrada, pero que a

su vez logra que todo aquello que no pertenezca a ella deba recurrir a ella si necesita algo. Es de gran importancia el hecho de que éste sea el lugar propicio para el mito, pues culturalmente se trata de un escenario de consumo y para esto las formas deben ser normalizadas. Es decir, aquello que normalizo se consume con mayor facilidad que aquello que genera choques:

Estas formas ‘normalizadas’ llaman poco la atención si se compara la dimensión de su amplitud; [...] al no ser ni directamente políticas, ni directamente ideológicas, viven apaciblemente entre la acción de los militares y los conflictos de los intelectuales; más o menos abandonadas por unos y otros se incorporan a la masa enorme de lo indiferenciado, de lo insignificante, en suma, de la naturaleza. [...]: cuando más la clase burguesa propaga sus representaciones, más se naturalizan. (Barthes 235)

Si algo caracteriza a la clase burguesa es que todo lo mitifica, es decir que cualquier tipo de lenguaje está susceptible al mito y además al ser una clase social que se despliega en más de una clase intermedia, logra transformar la realidad del mundo en imagen del mundo. Nuevamente hay un alejamiento de la historia, no una negación. Aquí también es pertinente ver la lectura que Moix propone sobre el mito moderno que es, por consiguiente, profundamente burgués:

El sentido burgués del mito, que imposibilita su forma trágica tanto como su posibilidades épicas, conduce fatalmente a la explotación del mito, no ya en el sentido de actitud política dirigida que podríamos encontrar en numerosas canciones y romances populares, sino en una transformación de las sensaciones en una mercancía sujeta a leyes de un *apartheid* cultural sólo explicable dentro de una sociedad de signo clásica. En este sentido el mito vuelve sus orígenes distanciadores, pero renuncia a toda posibilidad de didactismo para acogerse a un siempre seguro halago de sensaciones y sentimientos básicos. Es aquí donde el mito satisface al máximo la necesidad burguesa de las apariencias, y donde la imagen como reinado puede ser, y de hecho es, alienatoria. No solo por la imagen en sí misma, sino esencialmente en lo que tiene de subordinación a los dictámenes alienadores de las supestructuras. (Moix 65)

Como ya se vio, el mito moderno no se inserta dentro de las mismas dinámicas del mito clásico. Pero aquí Moix nota algo que es de suma importancia, el

mito moderno apela a una sensibilidad que podría definirse como instintiva. Es decir que al consumidor de este mito no se le está pidiendo que entienda sino que por el contrario se busca generar en él reacciones y sensaciones de tal forma que automáticamente sea consumido, sin ser desmitificado. Este artefacto moderno hace por lo tanto que aquí el mito sea tan efectivo y logre activarse de manera inmediata. Así mismo, Moix en este fragmento menciona que esta efectividad satisface las necesidades burguesas en la medida en que aliena la imagen que usa, nuevamente esto reafirma lo que Barthes expone en su texto como el alejamiento que se da del concepto de su verdadera historia y cuyo desplazamiento permite también la naturalización de la nueva forma en que se ejercen dentro del mito.

Ahora bien, es importante aclarar que si bien el mito es una forma de ejercer sobre el mundo, no por esto está directamente relacionado con un quehacer político. Todo lo contrario, el mito es un habla despolitizada. Ahora bien, antes de explicar esta característica del mito es necesario definir política. Barthes afirma que: “Naturalmente, es necesario entender *política* en el sentido profundo, como conjunto de relaciones humanas en su poder de construcción del mundo; [...]” (238). Es decir que el mito, logra quitarle a las cosas ese poder de construcción en la medida en que su función es eliminar lo real, lo cual es siempre político. Cada vez que purifica las cosas y las vuelve inocentes, las eterniza dentro de un metalenguaje, como si siempre hubieran estado ahí, son *cosas*:

Al pasar de la historia a la naturaleza, el mito efectúa una economía: consigue abolir la complejidad de los actos humanos, les otorga la simplicidad de las esencias, suprime la dialéctica, cualquier superación que vaya más allá de lo visible inmediato, organiza un mundo sin contradicciones puesto que no tiene profundidad, un mundo desplegado en la evidencia, funda una claridad feliz: las cosas parecen significar por sí mismas. (239)

Aquí se pueden también definir dos tipos de mitos: por un lado, los mitos fuertes donde la despolitización se da de manera inmediata y los débiles donde el componente político permanece. Así pues, el mito nunca pretende imponerse, sino que se juega su artefacto de una manera latente, renovándose y volviéndose a mitificar constantemente.



Anexo img. 4

Persépolis se aleja de un realidad histórica —que el rey era escogido por Dios (ver imagen superior)— y reinventa un precedente histórico. El rey fue puesto en su cargo por conveniencia de Inglaterra y no, precisamente, por ser el más calificado. La forma en que esta historia es recontada, sin embargo, implica una nueva mitificación de la misma, un nuevo alejamiento de la realidad: el mito se ha refrescado.



Para finalizar este capítulo es necesario mencionar un último elemento. Si bien el mito pretender ser un habla despolitizada, en Satrapi como autora sí se puede encontrar una actitud política. Para Barthes el mito tiene ciertas necesidades y límites. El mito, como tal, como sistema semiológico no significa una forma de hacer mundo, pero como ya se ha dicho sí implica una forma de ejercer en él, solo en la medida en que se debele:

Al aceptar como auténtico que el hombre de la sociedad burguesa se sumerge a cada instante en una falsa naturaleza, la mitología intenta encontrar bajo las formas inocentes de la vida de relación más

ingenua, la profunda alienación que esas formas inocentes tratan de hacer pasar inadvertidas. El develamiento que produce la mitología es, por lo tanto, un acto político; en una idea responsable del lenguaje, la mitología postula la libertad del mismo. Sin duda que en este sentido la mitología es un acuerdo con el mundo, pero no con el mundo tal como es, sino tal como quiere hacerse [...] (253).

En este sentido, Satrapi actúa como mitólogo y ejerce un posicionamiento político que no tiene que ver directamente con ella, sino con su accionar dentro de la sociedad burguesa y la sociedad de masas. Por esta razón, no es tan gratuito que el formato que haya escogido haya sido el del cómic y la novela gráfica. Hay allí toda una intencionalidad, ya expresada por la autora y, además, tremendamente efectiva. Si bien la necesidad del mito es precisamente el mitólogo que se tome la tarea de develarlo, descifrarlo y exponerlo para destruirlo, como muestra Barthes es imposible superar una comprensión de qué es lo real y qué es lo “natural”. El proceso que se lleva a cabo es el siguiente: la sociedad de masas naturaliza un objeto y de esta forma lo mitifica, el mitólogo comprende esta dinámica y la devela, pero no puede destruir el objeto, así que necesariamente debe remitificarlo sin lograr una conciliación entre: “lo real y los hombres, de la descripción y la explicación, del objeto y del saber” (Barthes 257).

En este sentido final, el hombre moderno, la sociedad moderna, está en la permanente necesidad de consumir y generar nuevos mitos. Las dinámicas de consumo nunca se agotan por completo y siempre se están buscando nuevos elementos, donde realmente todos están al alcance de ser mitificados. Frente a esta característica del mito moderno Moix lanza unas puntadas que parecen ser del todo asertivas: “Si el mito moderno y el nuevo sentido del mito exigen nuestra atención, es, en definitiva, gracias a los avances técnicos, que al posibilitar una difusión como la historia de la imagen no había conocido [...], contribuyen por su misma fuerza a una alienación del consumidor mítomano” (Moix 69). El consumidor, así pues tiene un papel fundamental pues es en él en donde el mito se ejerce del todo. De esta forma la misma nada productora de mitos es la que se ve modificada o afectada por él, pues ella misma es la que los consume. En esta medida, el mito entra a alterar una conciencia colectiva y se hace efectivo hasta que se presenta un nuevo

proceso desmitificador y a la vez mitificador que replanteará los elementos en otra dirección, o hará visible otro tipo de discursos.

Para finalizar este apartado es relevante mencionar que al igual que Martín-Barbero, Moix muestra la importancia que reside en los diferentes medios de difusión:

Este universo que se nos escapa, no excluye los medios de comunicación de masas, antes bien es en ellos donde el mundo objetual —siendo generalmente los *mass media* realidades objetuales *per se*— encuentra su máximo punto de difusión. El objeto que en nuestra vida cotidiana existe únicamente como tal, es vitalizado mediante su difusión repetida, condicionando un hábito de humanización. El consumo, al producir una necesidad condicionada del objeto, nos subordina al mismo. (345)

Persépolis,
Persépolis,
PERSÉPOLIS

Todo aquello que se conforme de un lenguaje sígnico y que se ejerza sobre el mundo puede ser considerado un mito.



MARJI, COURS
AU SOUS-SOL!
ON NOUS
BOMBARDE !!!

Persépolis, *Persépolis*, PERSÉPOLIS

Todo aquello que se conforme de un lenguaje sígnico y que se ejerza sobre el mundo puede ser considerado un mito. La novela gráfica de Satrapi, como ya se mencionó, responde a una relación dialéctica entre el mito que se tiene de Irán, lo que se conoce históricamente y lo que Satrapi expone. En su intento por explicar o develar una realidad, la autora renueva la mitificación, de ahí la relación *Persépolis-Persépolis-PERSÉPOLIS*. En el capítulo anterior ya se mostraron algunos de los ejemplos, sin embargo es necesario ver más a profundidad la novela para mostrar la forma en que se desmitifica esta cultura, teniendo en cuenta los conceptos dados por Barthes.

Para retomar un poco los postulados del semiólogo francés se podría decir que el mito es un sistema semiológico en segundo grado. Por lo tanto, consta de un significante y un significado donde el primero, como una moneda, tiene dos caras: una llena y una vacía. La cara vacía se convierte en el lugar fértil donde se aloja un nuevo significado y de esta manera se le da nacimiento al mito. Así mismo, éste surge dentro de una sociedad burguesa, ya que es ella la que constantemente está naturalizando los diferentes conceptos que se arrojan dentro de la sociedad para que puedan ser fácilmente digeridos por ella. De esta forma el mito, que siempre está motivado, ejerce sobre la sociedad conformando y solidificando imágenes colectivas y culturales: es un producto de masas.

El mito que se tiene sobre Irán —*Persépolis*—, así pues, está cargado de la suma de los adjetivos que debido a las diferentes guerras y conflictos que Oriente ha tenido con Occidente, con los años se han ido solidificando. Las distintas guerras que se han desatado en el territorio por el petróleo en el siglo xx han construido una imagen de Oriente por parte de Occidente, que de una u otra

forma busca justificar ante la sociedad global invasiones, guerras y políticas de Estado. Se podría decir que las tensiones entre Oriente y Occidente, específicamente entre Estados Unidos e Irán, se intensificaron en 1979 cuando la Revolución Islámica derrocó del poder al Sha, quien actuaba como aliado del presidente Jimmy Carter. En su libro *The Rise of Nuclear Iran: how Tehran defies the West*, Dore Gold hace un recorrido de los eventos históricos que han marcado el conflicto entre estos dos hemisferios del mundo y en él afirma que:

The Shad of Iran had been an unshakable pillar of U.S. policy in the oil-rich Persian Gulf ever since the United States helped restore him to power in 1953. During a state visit to Tehran in 1977, President Jimmy Carter was still toasting the Shad as “an island of stability in a turbulent corner of the World”. (Dore 55)¹

Así pues, con el derrocamiento del Sha el presidente Carter perdió lo que se consideraría un aliado dentro del territorio, con el conveniente poder sobre la economía del petróleo. De esta forma EE.UU se convirtió en un enemigo para Irán que cada vez estaba menos de acuerdo con las políticas imperialistas que se manejaban y además porque pretendían retomar el poder que la República Islámica de Irán había conseguido. Sin embargo, estos conflictos históricos —que se intensificaron con la Crisis de los rehenes en 1979, dentro de la cual Irán quería que el Sha fuera repatriado para ser juzgado por los crímenes de su régimen— llegaron al punto más alto con los ataques del 11 de septiembre a las Torres Gemelas en Nueva York. Si bien este ataque no fue llevado a cabo directamente por fuerzas iraníes, desató una política antiterrorista por parte de los Estados Unidos. El 29 de enero del 2002 en su discurso sobre la recesión económica del país y las acciones terroristas del año anterior, el presidente estadounidense dice:

States like these [Iran, Iraq], and their terrorist allies, constitute an axis of evil to threaten the peace of the world. By seeking weapons of mass destruction, these regimes pose a grave and growing danger. They could provide these arms to terrorist, giving them the means to match their hatred. They could attack our allies or attempt to blackmail the

1. El sha de Irán ha sido un sólido pilar para la política de Estados Unidos en el Golfo pérsico rico en petróleo, desde que los Estados Unidos lo devolvió al poder en 1953. Durante una visita a Teherán el presidente Jimmy Carter todavía consideraba al Sha como “una isla de estabilidad en una esquina turbulenta del mundo. (La traducción es mía)

United States. In any of these cases, the price of indifference would be catastrophic. (Bush 2002)²

Dentro de este “Eje del mal” se encuentran naciones como Irán, Irak, Corea del Norte y más adelante fueron también mencionadas Siria, Cuba y Libia, entre otras. Básicamente se trata de cualquier Estado-nación que Estados Unidos considere que puede llegar a representar una amenaza para sus políticas internas. De esta forma se ha solidificado la idea de que Oriente, y para este caso específico Irán, es una cultura terrorista; idea que también está apoyada en una imagen fundamentalista y radical. Desde cierto posicionamiento feminista de occidente, la mujer oriental es percibida como una mujer relegada y silenciada, que no tiene voz dentro del discurso político que promueve las acciones y las revueltas.³ Estas características parecen ser las más visibles, pero realmente trasciende a cada uno de los individuos de la cultura oriental, es decir, no solo la mujer es así, sino que en consecuencia los hombres y las demás estructuras de la sociedad se comportan siempre en vía de apoyar esta imagen. Así pues el mito que se ejerce —recordemos a Barthes cuando dice que el mito no es mundo, pero hace un mundo que se superpone con el “real”— sobre Irán recrea una sociedad fanática, terrorista, machista, ignorante, pobre, reprimida por las acciones de la Revolución Islámica. Esto debido a que el mito nace en Occidente, el cual deforma radicalmente a Irán y la Revolución y además cada vez se alejan más las verdaderas razones de estas tensiones.

Dentro de este contexto, la novela gráfica *persépolis* fue publicada, por primera vez en el 2000 por l’Association, grupo de ilustradores y novelistas gráficos francés. La primera edición se publicó en cuatro tomos, cada uno con un año de diferencia y ya en ese simple hecho Satrapi empieza a jugar un poco no solo con el mito, sino con los propios parámetros de la novela gráfica. Como se mencionó anteriormente, una de las características de este género, y que

2. Estados como estos [Irán e Iraq], y sus aliados terroristas, constituyen un eje del mal que amenaza la paz del mundo. Buscando armas de destrucción masiva, estos regímenes constituyen un grave y creciente peligro. Podrían dar estas armas a los terroristas, dándoles el igual a su odio. Podrían atacar a nuestros aliados o chantajear a los Estados Unidos. En cualquiera de estos casos, el precio de la indiferencia sería catastrófico. (La traducción es mía)

3. Aquí para completar este sentido tendría también que verse qué ocurre dentro del panorama del feminismo oriental, cuáles son sus posturas y cómo las defienden.

se considera fundamental para diferenciarlo del cómic, es que se trata de una historia pensada en un solo tomo y que consta de una única entrega. La autora, por su parte, fue publicando en la medida en que iba escribiendo y entre el primer tomo y los demás se puede ver cómo se cambian los estilos y cómo la voz narradora se va transformando. La edición estadounidense se publicó en un solo tomo en el 2004 y aquí estos cambios se pierden por completo. Sin embargo, hay en ella una nota que es de suma importancia y que no está presente en la primera edición por tomos: en ella Satrapi afirma que:

Since then, this old and great civilization [Iran] has been discussed mostly in connection with fundamentalism, fanaticism, and terrorism. As an Iranian who has lived more than half of my life in Iran, I know that this image is far from the truth. This is why writing *Persépolis* was so important to me. I believe that an entire nation should not be judged by the wrongdoings of a few extremists. I also don't want those Iranians who lost their lives in prisons defending freedom, who died in war against Iraq, who suffered under various repressive regimes, or who were forced to leave their families and flee their homeland to be forgotten.

One can forgive but one should never forget. (Introducción Satrapi, 2004)⁴

Satrapi parece ser aquí tremendamente precisa, pues por evidentes razones ésta sería la edición leída precisamente por la cultura que tan naturalmente mitifica la suya. Recordemos que como dice Barthes, el mito es intencionado. La razón es clara, hay una necesidad explícita por parte de la historia de narrar su historia y que ésta sea conocida. Se convierte en una necesidad vital que sea conocida, precisamente porque no es solo suya como sujeto o individuo, sino que ella se convierte en un ejemplo más de su pueblo. Aquí se puede retomar un poco lo que propone Moix frente al mito moderno: “Y ahí reencontramos la verdad última del mito moderno, que es la desvirtuación del individuo en

4. Desde ahí, esta vieja y gran civilización [Irán] se ha discutido casi siempre por su conexión con el fundamentalismo, fanatismo y terrorismo. Como una iraní que ha vivido más de la mitad de su vida fuera de Irán, sé que esta imagen está lejos de la verdad. Por esto es que escribir *Persépolis* era tan importante para mí. Yo creo que una nación entera no debería ser juzgada por los errores de unos pocos extremistas. Tampoco quiero que esos iraníes que dieron sus vidas en prisiones defendiendo la libertad, que murieron en la guerra contra Iraq, que sufrieron bajo varios regímenes represivos o que fueron forzados a dejar a sus familias y su país sean olvidados. Uno puede perdonar pero uno nunca debería olvidar. (La traducción es mía)

aras de una aceptación colectiva de su transformación en objeto” (68). En él el individuo existe en tanto que hace parte de un colectivo y no en la medida en que se reconoce como individuo o sujeto separado.

Así pues, la autora como mitóloga desde aquí empieza a destruir el mito. Razón por la cual también menciona todos los precedentes históricos del territorio —como se puede ver en los recuadros del capítulo anterior—, la distancia entre el mito y la historia se hace cada vez más estrecha. Con el recorrido que hace en la obra —cuando su padre le explica nuevamente la forma en que el Sha consiguió el poder— desde el origen de los Aryans, hasta el ascenso al poder de la monarquía del Sha, Satrapi también muestra cómo se trata de una cultura que constantemente se ha enfrentado a distintas invasiones y que, sin embargo, se mantiene resistente a ellas. Así mismo se entrelaza este recorrido histórico con el momento exacto en que empiezan los conflictos con Carter.

De esta forma, la narración de la novela empieza en 1980 cuando —la Revolución islámica ya había conseguido el poder— se empezaron a implementar las diferentes prácticas antiimperialistas y esto comienza con el uso del velo.



Anexo img. 5

Durante este primer tomo, Satrapi tenía en la narración la edad de diez años y como tal está narrada la historia. Los eventos se presentan como los vería una persona a esta edad, el uso del velo aquí no está cargado de nada más que la incomprensión por el cambio al cual se enfrentaba esta cultura, sin explicación alguna. A partir de este pequeño suceso, la narración comienza a profundizar un poco más en los eventos y los conflictos de la revolución, como el cierre de los colegios laicos mixtos, el hecho de que los niños y las niñas debían estudiar por

separado; se puede decir que este comienza parte de un análisis de cada una de las particularidades de la nueva sociedad. La narración enseguida se devuelve el tiempo, al momento mismo en que las manifestaciones contra el Sha se hicieron más intensas. Aquí, Satrapi muestra varias de las injusticias que se cometían por parte del régimen, como el incendio de un teatro con todas las personas adentro.



Anexo img. 6

Dentro del mito de Irán promocionado en un principio por el Presidente Carter, se piensa que el régimen del Sha, contrario a la revolución, sería aquello que le convendría más al pueblo; pero ya desde aquí la autora comienza a destruir esta primera construcción. Más adelante, dentro de la narración la niña de diez años le dice a su padre que confía y cree en el Sha, pues sabe que él está en el poder porque el mismo Dios lo quiso así. Aquí, el padre de Marjane —imagen siguiente— le

cuenta a su hija que esto es una mentira, la verdadera razón por la cual el Sha está en el poder es por una estrategia de los ingleses quienes le quitaron el poder a la dinastía —el abuelo directo de Satrapi en ese momento era el príncipe—. Así pues en este punto se muestra cómo una revolución parecía ser la única forma existente para una verdadera independencia de las potencias occidentales.



Anexo img. 7

Es necesario ver en este fragmento cómo no solo se está contando un momento preciso del contexto histórico de Irán, sino que también se introducen distintos niveles de la narración. En un principio, y es el hilo más directo con la historia, está el recuerdo de la abuela sobre las promesas del nuevo Sha. De igual forma, se recrea el momento exacto en que las pronuncia y de forma simultánea la reacción que tiene la niña frente al relato, que podemos ver casi como a manera de paréntesis en la parte superior izquierda. Tanto el dibujo como el relato aquí están mediados por dos consciencias y en esa medida se puede decir que hay también una nueva mitificación del suceso exacto. Es un error, por lo tanto, pensar que exactamente así

es como ocurrieron los hechos, se puede tomar el simple hecho de que el escenario debió ser completamente diferente, pero aquí lo crucial es que se trata de una interpretación y una asimilación de los hechos.



El rey, o el Sha, era visto por los mismos iraníes como un símbolo de tiranía que, aunque había logrado modernizar el país, se pensaba como una ficha del imperio. Aquí Satrapi justifica la Revolución Islámica en la medida en que era necesario un cambio para el pueblo. Además, acerca nuevamente más el trasfondo histórico que dentro del mito de la “iranidad” se ha alejado. No solo se trata de un pueblo que constantemente ha sido conquistado, sino que además carece del poder verdadero de escoger a sus propios líderes.



Anexo img. 8

De esta forma, el relato continúa hasta el momento exacto de la Revolución donde la situación llega a un punto tan insostenible que el Sha debe exiliarse del país por el inminente triunfo de la Revolución.

Aquí Satrapi muestra la cara inversa de lo que se conoce en la historia. Como se vio en el fragmento citado anteriormente de Gold, el presidente Carter consideraba al Sha como un ficha estratégica, sin embargo aquí se hace evidente que la verdadera tensión se genera a través del petróleo, es el fin único de todo tipo de relación que puede tener Occidente con Oriente. De esta forma, el comentario que hace el padre ilustrado de Marjane es del todo acertado, el territorio no encontrará la paz mientras haya en él este recurso. Gráficamente, tal vez, de todo este recuadro es justo la imagen del padre la que carga de sentido por completo esta afirmación. El juego que hay en él con las sombras de su rostro expresa la severidad de esta afirmación. Solo es necesario mirar con detenimiento el recuadro anterior para notar el cambio de los gestos del padre de la niña de diez años. Un cuadro antes la expresión es la de aquel que está relatando una historia, mientras que madre e hija con los ojos bien abiertos atienden al relato. Una imagen después el recuadro solo ocupa el rostro del padre



en un efecto que se podría llamar *zoom in* y donde los ojos se pueden ver estrechos, su rostro endurece la expresión, cambio radical con la expresión mantenida durante el resto de la conversación.

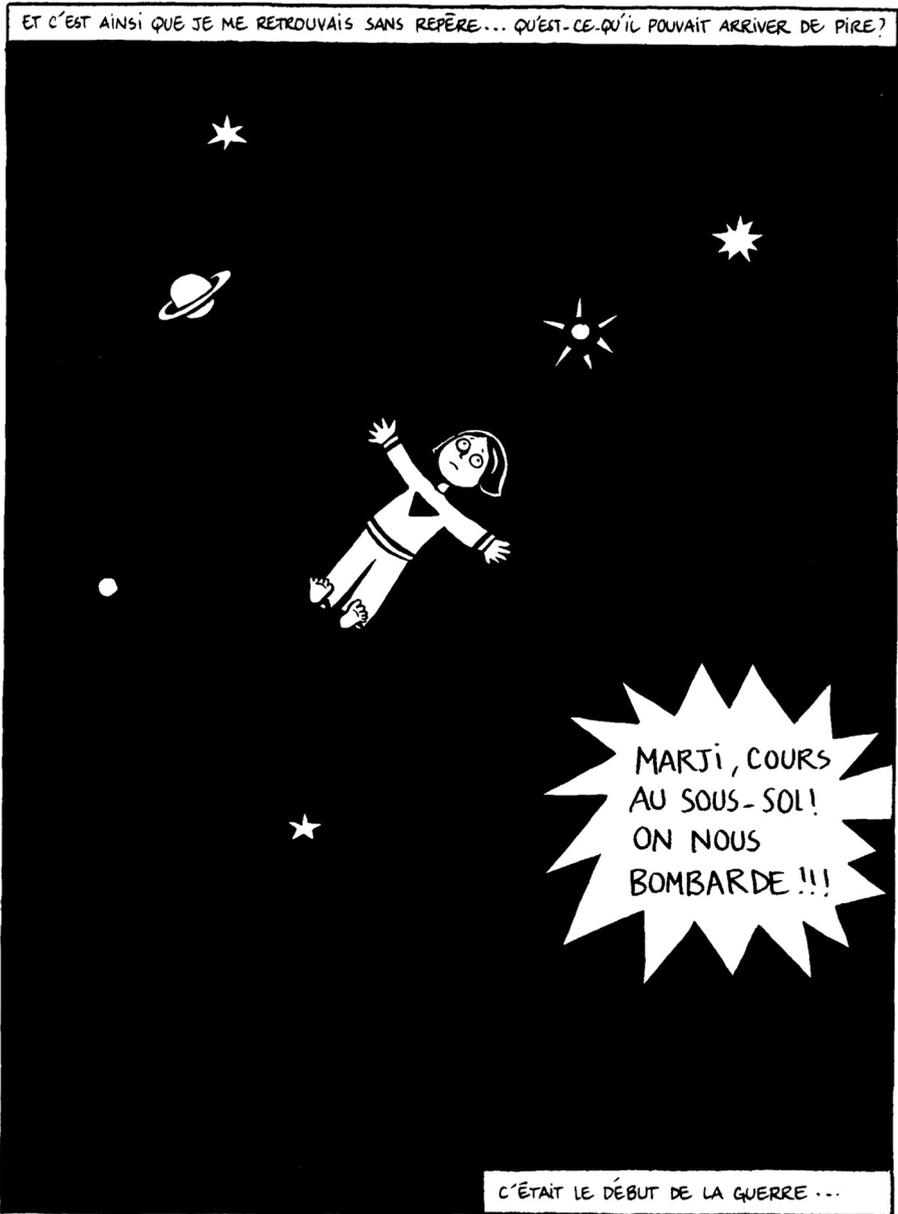


Ahora bien, con el derrocamiento del Sha y el ascenso de la Revolución también salieron a la luz pública las diferentes torturas que llevaba a cabo el régimen contra la oposición. En el capítulo titulado “Los héroes”, se narra la historia de dos amigos de la familia: Siamak y Mohsen. Ambos fueron encarcelados y torturados por el régimen del Sha por el mismo delito: revolucionarios. Sin embargo, el verdadero personaje que aquí entra en escena y que goza de gran importancia es el tío Anouche. Nuevamente basta con mirar con detenimiento la representación de este personaje para comprender la importancia que tiene él para la narración. Está acompañado por lo que se podría decir que es un sol o una gran luz, pero además está señal no está en todo su cuerpo, sino precisamente en su cabeza. De esta forma aquí se puede reafirmar la importancia de los pensamientos y de las palabras que este personaje narra a las niña de diez años.



Así como alrededor del Sha se generan mitos, como que su escogencia era una materia propiamente de Dios, sobre los héroes de guerra también se genera uno. Es necesario recordar acá que Barthes afirma que el mito ejerce en el mundo con un propósito y, bien, dependiendo de qué cara esté narrando ese propósito cambia. De esta forma, Satrapi muestra la otra cara de la moneda: ya no era el Sha quien gozaba de un poder inexplicable, sino la figura del héroe de guerra. Anouche, además, completa la historia de Irán desde otra perspectiva. Con él se muestra el otro lado del régimen y la revolución, pues Anouche era el secretario de una pequeña provincia Iraní llamada Azerbaijan que había logrado su independencia de la Dinastía. No obstante, una vez el poder le es otorgado a Sha el ejército invade este territorio y el tío de Satrapi debe huir para no ser fusilado.

Unos años después vuelve a Teherán donde vive con los Satrapi por un tiempo, hasta que la misma Revolución decide fusilar a los que antiguamente eran considerados los héroes de guerra del régimen. Los dos amigos de la familia que habían sobrevivido a las torturas son asesinados y Anouche es encarcelado por ser considerado un presunto espía ruso. Para ese momento, la guerra entre Irán e Irak se acaba de desatar y los bombardeos comienzan. El tío de Satrapi es fusilado y en medio de la conmoción de la niña acaba el primer tomo.



Anexo img. 10

Frente a este evento que evidentemente es traumático para la niña de la narración de diez años, se pueden anotar varias cosas. Por un lado, la tristeza de la niña sí es por la muerte de su tío, pero además de lo que él representa. Hay aquí un metamito del personaje que se ve destruido en el momento en el que él muere. Así mismo, este punto de la historia representa la ascensión al poder

de un nuevo régimen, que en un principio se presentaba como la opción más válida pero que ahora parece estar cayendo en las acciones represivas del régimen que ellos mismos negaban.



Del igual forma, con este fragmento se puede ver la forma en que la imagen juega un papel importante dentro de esta narración. Sobre el lenguaje de las imágenes en el cómic Mitchell afirma que:

En la típica tira de cómic, la palabra es a la imagen como el habla (o el pensamiento) es a la acción o los cuerpos. El lenguaje aparece en un globo que emana de la boca del hablante, o en una nube-de-pensamiento que emerge de la cabeza del pensante. [...] la diégesis narrativa [...] se suele situar en los márgenes de la imagen, en una posición que se entiende como 'fuera' del momento presente de la acción, las escena y los cuerpo representados (Mitchell 87)

En este fragmento, por lo tanto, son varios los lenguajes que se ponen en juego. Por un lado se tiene el texto que está en el recuadro superior, donde la que habla es la misma niña de diez años del relato, que se encuentra en total conmoción. Por otro lado, está la expresión de angustia de una segunda voz —la cual puede interpretarse como la de sus padres— que le dicen que corra porque la calle está siendo bombardeada y en un tercer estado está el cuadro inferior, donde se podría decir que quien narra es el narrador omnisciente quien ha desarrollado toda la historia. Así mismo hay aquí otro tipo de lenguajes gráficos, como la expresión de la cara de la niña o el hecho de que se encuentre flotando en un espacio oscuro que parece ser la nada, sumergida en sus propios pensamientos.

De esta forma, ese número acaba con esa contradicción de sensaciones. Se tiene la sensación reflexiva donde se puede intuir que la niña se pregunta por la muerte de su tío y su razón de existir en un mundo como el que ella conoce. En contraposición, se tiene la angustia de los padres frente al conflicto que los ponen en peligro de muerte. Son dos tensiones que se expresan en el mismo recuadro y que dejan el relato en suspenso.

La segunda parte de la novela comienza con la Crisis de los rehenes donde algunos estudiantes fundamentalistas se tomaron la embajada estadounidense en Teherán, con el argumento de que los ciudadanos de esa nación —Estados

Unidos— debían ser expulsados del país. Las reformas a la educación se hacían cada vez más radicales con la Revolución Islámica y las universidades fueron cerradas. La misma novela muestra la forma en que el acceso al conocimiento se hizo cada vez más difícil, pues todo era meticulosamente regulado y solo era permitido aquello que no tuviera el símbolo decadentista; lo que había empezado como un movimiento por la libertad se hacía cada vez más represivo. Así pues esto permeó no solo la educación y el conocimiento sino que también el uso del velo se hizo obligatorio. Sin embargo, aquí la narración muestra que también había espacio para distintas posturas.



Anexo img. 11

Aparte del contenido de esta imagen, también es curioso notar cómo aquí se hace evidente la preponderancia del negro. Se puede recordar los eventos anteriores, donde el negro juega un papel fundamental en la medida en que oculta algo o expresa algo que tiene una dificultad en ser mostrado, como los pensamientos de



la niña cuando su tío ha muerto. Aquí, por el contrario, se trata de un dibujo profundamente expositivo y que quiere definir y tipificar a las personas. De ahí también que se nombre claramente quién es cada uno y los elementos que lo componen. Es inevitable hacer una relación casi aleatoria con el tipo de infografías publicitarias que, por medio de flechas sencillas, le dan al receptor la información básica que de allí debe extraer.

En cierta medida, las exigencias por la forma de vestir se tratan de algo justo, tanto el hombre como la mujer se debían acomodar a estas reglas sociales que se ajustaban a una moral muy estricta. Por otro lado, había espacios para las marchas y discusiones en contra de estas prácticas tan radicales, que pretendían sobre todo proteger y luchar por los derechos de la mujer y la libertad de expresión,

realidades con las que entra en contacto la Marji de la narración gracias a su madre y a su abuela. La guerra contra Iraq se hizo cada vez más intensa y de esta forma comenzaron los bombardeos y las tensiones sociales se hicieron cada vez más fuertes. De igual forma la carrera militar se hizo cada vez más necesaria y a cada joven de Teherán le era entregada una llave, con la cual se le pretendía hacer creer que por defender a su patria tendría una entrada directa al cielo, como es el caso del hijo de la señora Narsine, que a la edad de catorce años recibe esta llave con la promesa de ir al cielo si presta el servicio militar para su nación.



Anexo img. 12

La vida en Teherán se hacía cada vez más compleja pues los bombardeos eran muy constantes y el régimen bastante estricto: era prohibido beber en fiestas y oír música o tener prendas de vestir que hicieran alusión a Occidente, pues eran vistas como símbolo de la decadencia. Por esta razón y después de que la calle de su casa fuera bombardeada y Marjane empezara a tener problemas con las autoridades del colegio por sus pensamientos sobre el régimen, los padres decidieron que lo mejor era que fuera a estudiar al colegio francés y laico en Viena. Teherán se había



convertido en un lugar donde si no se profesaban las ideas fundamentalistas se debía mantener un silencio y esta niña no estaba precisamente dispuesta a callar aquello con lo que no estaba de acuerdo.

Con catorce años, Satrapi llega a Viena y aquí la historia tiene un giro importante. El lugar desde donde se enuncia ya no es el de una niña de diez años que vive con su familia, sino el de una adolescente que se debe enfrentar a una cultura distinta a la suya. En esta medida, Marjane debe enfrentarse a un nuevo lenguaje, nuevas costumbres y nuevos modos de ver el mundo. De igual forma, es en este tomo donde la visión de la *Persépolis* mitificada choca de frente con la realidad de la autora y la fuerza reveladora del mitólogo cobra mayor fuerza. La concepción que se tiene desde Viena hacia Irán es la que todavía hoy se conserva con iniciativas como la de Bush al denominar este territorio el eje del mal. Así pues, además de la barrera del idioma, que era evidente para Satrapi al no manejar el alemán y no conocer del todo el francés, también había sobre ella una concepción que la acercaba más hacia una imagen de un sujeto exótico.



Anexo img. 13

Sin embargo, se puede ver aquí que son los dos individuos quienes simultáneamente se exotizan. Se puede ver en el dibujo cómo ambos se miran con asombro, si bien la adolescente era la extranjera, para ella también resulta llamativo el nuevo mundo que está conociendo, las diferencias entre lo que ella venía acostumbrada y las

nuevas costumbres. De esta forma, Momo, un estudiante que se que se definía a sí mismo como anarquista y revolucionario, consideraba a Marjane casi como un trofeo que había sobrevivido a la guerra, sin comprender verdaderamente cuáles eran las circunstancias y razón del conflicto, así como desconocía lo que significaba vivir en una sociedad como la que era dominada por la revolución islámica. Estar en contacto con una sociedad tan diferente a la suya hace que Satrapi también se construya como sujeto de una forma muy distinta. Su construcción como mujer no se produce ni iraní y europea. Mantenía algunas de sus costumbres con las que sus padres la habían educado, pero también es influenciada por pensadoras como Simone de Beauvoir o el uso de pastillas anticonceptivas que, para una sociedad tan radical como de la que ella venía, eran consideradas una prohibición.



No obstante, Satrapi en ningún momento pretende generar tensiones entre Oriente y Occidente, sino que todo lo contrario pretende hacerlas cada vez más débiles. Se puede percibir cómo a través de una exposición se pretende más bien generar una fusión entre ambos polos, disolver un poco las distancias que hay entre la una y la otra, mostrando cómo desde ambas posiciones se cometen las mismas injusticias. Razón por la cual aquí también narra el tipo de injusticias y prejuicios que se tienen dentro de una sociedad que es altamente católica, que no se postula fundamentalista como en su país, pero que también somete al sujeto a prácticas radicales a partir de pensamientos que no pueden ser puestos en duda. Un ejemplo de esto ocurre cuando Marjane es expulsada del internado donde estudiaba por ser considerada insolente e irrespetuosa.



Anexo img. 14

Resulta maravilloso ver nuevamente la forma en que toda la novela respeta el mismo discurso gráfico. Otra vez el negro de fondo es utilizado para expresar



un momento de tensión, pero sobre todo de represión. Es curiosa aquí la forma en que se hace evidente que la novela carece de colores en parte para mostrar de forma implícita este tipo de posturas. Así como los gestos de los personajes expresan ciertas tensiones de un lado al otro, el rostro de Marjane expresa desconcierto, mientras que el de la monja se parece al de su padre unas páginas atrás, demuestra severidad.



Anexo img. 15

Ante las acusaciones de la madre superiora, Satrapi responde: “Es cierto también lo que dicen de ustedes. Que todas eran prostitutas antes de convertirse en monjas” (Satrapi 177). Por evidentes razones, la actitud de Marjane es condenada, sin embargo aquí se ve una postura más reflexiva al respecto.

Se ponen en cuestionamiento ambas posturas y Satrapi pone en desequilibrio la relación de poder que se ha generado de los sujetos primermundistas sobre aquellos que hacen parte de los tercermundistas. Aquí se pretende ante todo una igualdad como seres humanos e individuos sociales, más allá de prácticas religiosas o creencias.

Así pues, la narración continúa y se hacen cada vez más evidentes las diferencias entre ambas culturas y cómo Marjane a medida que va creciendo, deja de ser del todo iraní, pero tampoco se convierte en una mujer europea y del todo occidental. Esto no se debe a que ella misma haya decidido olvidar sus costumbres, todo lo contrario: se mantiene muy fiel a ellas pero al estar en contacto con otra cultura no puede evitar generar un matiz en ella misma. Más adelante, cuando se reencuentra con sus amigas de la infancia, esto se hace más evidente. Cuando su madre viaja para visitarla, después de dos años de no haberse visto, es clara la comodidad que produce el poder hablar en su lengua materna y usar palabras o términos que son naturales dentro de su cultura. La misma Satrapi lo dice dentro de la narración: “Hacia mucho tiempo que no hablaba con una persona, sin tener que explicarle mi cultura” (2002 206). Los años pasan mostrando las distintas situaciones en que Marjane no se siente parte de ningún lugar verdaderamente y no logra comprender muchas de las formas en que la sociedad europea se diferencia de la suya.

Quizás otro de los momentos donde se hace evidente el choque cultural producido entre Oriente y Occidente, que se alimenta por el mito que se tiene sobre el primero, concebido como un enemigo natural del segundo, ocurre con la mamá de Markus, uno de los novios de Satrapi.



Anexo img. 16

En esta escena el prejuicio era claro, el problema no era directamente con Marjane, el problema era contra las mujeres iraníes que eran percibidas como

brujas que lo único que podían tener de interés en un hombre europeo era conseguir los papeles que desde su país de origen eran difíciles de adquirir. Durante el tiempo de su estadía en Viena, Satrapi tuvo que lidiar con esa serie de comportamientos de la gente, que permeaba todas las esferas sociales. La religión la percibía como una mujer sin educación e ignorante, así como la madre de Markus que puede ser tomada como la representación de una clase medio burguesa, que la veían como una amenaza que desafiaba su tranquilidad.



De igual forma, también debía lidiar con el hecho de ser mujer donde los hombres —como aquellos que debía atender en su trabajo como mesera— la consideraban menos valiosa y a disposición de ellos.

Aquí es curioso como los hombres fundamentalistas de la Revolución en esencia no son tan diferentes de los hombres occidentales que condenan la revolución. Para esto, se puede retomar una de las primeras escenas de la novela cuando la madre de Satrapi es sometida a los mismos tratos:



La historia de Marji



La historia de la madre

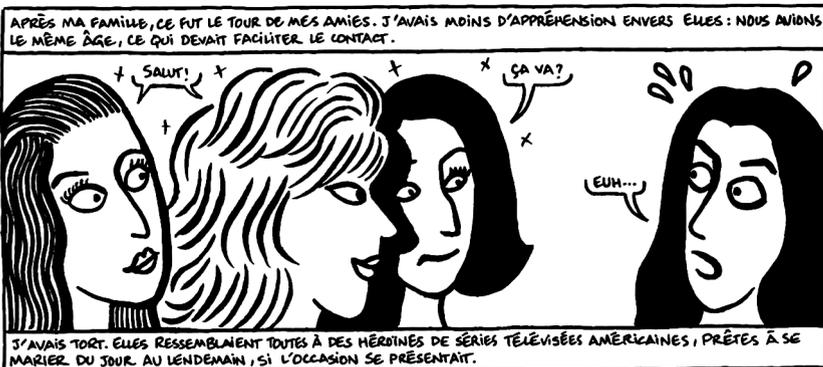
El trato del cliente hacia Marjane quizás es más disimulado, pero de igual forma rectifica la postura del hombre hacia la mujer como un objeto de deseo, cuyo valor máximo está en su capacidad de reproducción y no en su valor como un individuo de la sociedad. Satrapi está mostrando aquí como el mismo comportamiento de los hombres que agredieron a su madre, está siendo replicado en Europa, así responde a códigos sociales diferentes. Si bien la agresión de la madre de Satrapi es más agresiva y directa, ya que este tipo de comportamientos estaban abiertamente apoyados y sustentados por la Revolución, no por esto la del cliente es la más adecuada ni está del

todo alejada a la del otro hombre. Ambos comportamientos son condenados por la autora acá de manera implícita.



De esta forma la sociedad de Viena no está del todo alejada a la sociedad de Teherán y se destruye el mito que se tiene de la segunda, donde ésta se percibe como llena de injusticias y falta de libertades. Se trata de dos sociedades distintas y que en la medida responden a dinámicas muy propias de sí mismas y de sus respectivos desarrollos. No obstante, los padres de Satrapi habían decidido darle la oportunidad de que ella conociera esa otra vía de estar y actuar en el mundo, donde la frontera entre lo que significa Oriente y lo que significa Occidente se podría disolver. Pero a pesar de esto, para Marjane no valía la pena vivir en situaciones tan extremas y además estar alejada de su familia. De esta forma, en 1984 decide volver a Irán, después de haber vivido cuatro años alejada de su ciudad natal. Aquí comienza el cuarto y último tomo de esta novela, cuando Satrapi se encuentra con sus padres en el aeropuerto de Teherán y vuelve a esos lugares que hicieron parte de su infancia, mientras se acostumbra nuevamente a vivir en un territorio que se encontraba en un proceso de reconstrucción después de haber sufrido una guerra constante y, por lo tanto, ser bombardeado casi a diario.

La ciudad que Satrapi encuentra es casi un cementerio que tiene pegado en sus muros los carteles proguerra y promártir. Ella debe volver a acostumbrarse a vivir en una sociedad donde las prohibiciones son miles, la represión de los individuos es alta. Sin embargo también es una sociedad que está fuertemente influenciada por las costumbres de otros países y más que todo de Hollywood. Algunos días después de su llegada, varios amigos de la familia deciden ir a su casa a darle la bienvenida y Marjane se encuentra con sus amigas de la infancia.



La influencia de estas adolescentes era clara: la sociedad americana, que no quedaba exenta de ser absorbida así se tratara de una sociedad altamente tradicional donde la mujer todavía debía mantenerse al servicio del hombre. De igual forma, se trata de una sociedad donde la guerra había cambiado la vida de muchos y Satrapi debe comenzar a lidiar con esto una vez más. A pesar de todo esto, se podría decir que se trataba de una sociedad altamente doble. Una cosa era lo que públicamente estaba prohibido y otra lo que se llevaba a cabo. Así pues, las fiestas estaban terminantemente



prohibidas, así como el uso del velo era obligatorio, y de todas formas la gente encontraba los espacios para hacer todo lo contrario. Las fiestas se llevaban de forma secreta en diferentes casas donde bebían y las mujeres eran libres de usar maquillaje y dejar su pelo al aire libre.

El régimen seguía siendo bastante estricto con las mujeres, quienes además del velo ahora debían también usar ropa que no dejara que se les vieran sus curvas naturales del cuerpo. Sin embargo, también había un pequeño espacio que le permitía a cada una de las mujeres llevar su vida como mejor considerara y escoger así una pareja que no estuviera de acuerdo con este régimen. Como era el caso del padre de Marjane, que siempre se había caracterizado por ser de una postura más bien liberal y quería que su hija contara con más oportunidades. Es precisamente gracias a esa educación que ella había recibido que al final de este tomo decide divorciarse de su marido —con quien se casó luego de algunos años de retornar de Viena— y viajar a París para quedarse a vivir allí.



Anexo img. 19

Ahora bien, retomando un poco a Barthes, y una vez expuesta ya la novela gráfica con ejemplos precisos, se puede ver la forma en que Satrapi logra crear una nueva noción de PERSÉPOLIS. Como se puede ver a lo largo de la narración, la autora busca deconstruir y desafiar muchos de los postulados que se tienen sobre esta sociedad. Logra así demostrar que en Irán sí hay una sociedad fundamentalista y con un régimen bastante estricto que le prohíbe a su pueblo muchas de las prácticas que para Occidente parecen ser naturales, pero que no precisamente por esto todas las personas que viven en él se acomodan a esa definición que se les ha dado. Como se muestra en la novela, también se trata de una sociedad que desafía estos órdenes con personajes como el tío Anouche o los de Siamak y Mohen que desde un principio defienden su rechazo contra

el Sha. Además, en esta novela se juega mucho el papel de la mujer dentro de la sociedad iraní y la autora no solo logra demostrar que sí hay un espacio para ella, sino que también logra posicionarse en él para desde allí narrar una historia que, dentro de la tradición de la novela gráfica, puede asemejarse a la de *Maus* de Spiegelman. Ambas novelas logran darle voz a un relato que no es conocido por el mundo, o para decirlo de una forma más precisa, no se ha conocido la posición desde la cual en estos dos casos se enuncia y de esta manera se genera un relato de autorreconocimiento.

Satrapi logra desmitificar la imagen que se tiene sobre Oriente en la medida en que narra los eventos desde el otro polo de la historia, acerca así la historia que anteriormente había sido despojada de esta sociedad y revela que no se trata de una sociedad homogénea, sino que, por el contrario, en ella hay situaciones y tensiones tan complejas como las de cualquier sociedad que se encuentra sumergida dentro de un conflicto por más de una década y que además de esto responde a situaciones religiosas y sociales diferentes, con otra procedencia. Y la autora logra esto partiendo de cosas básicas que hicieron parte de su infancia y que son narradas por ella como sin querer implicar algo, pero luego logra construir todo un argumento con esto.



Anexo img. 20

Desde su infancia se le revela al lector que ella era una niña educada, que desde una edad muy temprana siempre estuvo preocupada por temas como Dios, Marx —de ahí que en su imaginario infantil estos dos personajes se asemejaran—, Kant, Fidel Castro, el Che Guevara y todas las revoluciones que había vivido su país. Esto permite que más adelante, cuando la madre de Markus la expulse por considerarla una bruja, o cuando sus compañeros se mofen de ella por su mala pronunciación

del francés, sea evidente el error que se estaba cometiendo. Satrapi fundamenta el porqué de estos comportamientos está tan mal direccionado proponiéndose a ella como un ejemplo de otra posibilidad dentro del comportamiento y el entendimiento. La forma en que se genera un pensamiento indagador sobre amabas polaridades, como ocurre con las monjas del internado o el paralelo que se puede hacer entre el comportamiento de los hombres en cada cultura, hace que las dos estén al mismo nivel y las distancias parezcan disolverse, en la medida en que generan una polarización en el lector, pero también recordando hacia qué tipo de lector está dirigida esta obra. Esta narración invalida al mismo creador del mito sobre Irán revelando todos los aspectos de su comportamiento y nuevamente aquí el mito se empieza a destruir.



Como ya se ha explicado, en la medida en que el mito se destruye automáticamente se está construyendo uno nuevo. En este orden de ideas, se puede decir que las herramientas que usa Satrapi ocurren en la siguiente dirección. Por un lado, se tiene la Persépolis histórica, que es el Imperio que en su introducción a la novela vuelve a entrar en el juego del sistema. Esta historia es la misma que se retoma para destruir el mito de *Persépolis*, razón por la cual en PERSÉPOLIS nuevamente se menciona cuál es la tradición que se desarrolla hasta llegar al Sha y su derrocamiento con la Revolución Islámica. En la medida en que vuelve y se menciona en la novela, el conocimiento está siendo cristalizado nuevamente y el mito vuelve a nacer. Lo mismo ocurre, por ejemplo, con las relaciones entre USA y el Sha. Dentro del primer mito, el primero se percibe como el aliado del segundo y sin embargo dentro del nuevo mito esta relación toma dos polaridades opuestas en la medida en que mitifica al Presidente Jimmy Carter que niega la ayuda al Sha durante su exilio.

Lo mismo se puede decir que ocurre con la figura de la mujer que dentro de esta novela es de gran importancia. El mito de la mujer iraní dice, por un lado, que se trata de un individuo bárbaro y esto, como ya se mostró, se destruye desde el inicio de la novela. Por el otro lado, la imagen mitificada que se tiene sobre ellas es la que Satrapi proporciona cuando explica la forma en que habían dos diferentes opciones de llevar el velo: sería el lado fundamentalista de este ejemplo. Si se analiza, se puede ver aquí que el nuevo mito de Satrapi no pretende negar la realidad del primer mito, sino que pretende modificarlo hacia otro sentido, abre un espacio más en la medida en que no niega que

existan mujeres así, pero también muestra cómo otras por voluntad propia deciden usar el velo diferente.



Anexo img. 21

Quizás uno de los últimos ejemplos que la autora brinda al lector y que logra destruir la imagen radical que se tiene de la mujer iraní es la tiene que ver con el divorcio. La postura que tiene la abuela de Satrapi frente a él definitivamente es de vanguardia y parecería que va en contra de los postulados del régimen islámico. Sin embargo, es una mujer que logra vivir sola y lo mismo hace su nieta: decide dejar a su esposo sin importarle lo que la sociedad pueda llegar a decirle. En este recuadro también es curioso notar el uso del velo entre las dos mujeres. En una acción bastante evidente la que pretende ocultarse a sí misma es la propia Marjane, mientras que la postura de su abuela es de claridad en sus pensamientos. En esta viñeta es curioso también notar no solo la correspondencia entre las dos miradas, sino también su similitud. No solo las miradas se encuentran, sino que también se puede ver el detalle del lunar casi en el mismo lugar del rostro.



Finalmente, vale la pena tocar un poco más el asunto del dibujo de forma general dentro de la novela. El hecho de que en su totalidad sea en blanco y negro presupone también algo. Por un lado, permite una identificación más cercana con cualquier tipo de lector, es decir, cada personaje tiene características únicas y sin embargo, podría ser cualquiera. Igualmente en toda la novela hay un juego permanente en lo que se encuentra camuflado y lo que está de forma evidente como una forma que pareciera reforzar la idea de aquello que las mujeres deben ocultar con su velo. Toda la novela entonces se expresa por medio de una lógica sencilla que apela a un

lenguaje que puede ser fácilmente comprendido por cualquiera. Se puede pensar aquí en la primera viñeta ejemplificada en este capítulo, los trazos son sencillos; además de que la escena del juego es presentada de forma natural y, no obstante, deja ver allí el extrañamiento que producía en las niñas esta nueva prenda de vestir.

Conclusiones

Los recorridos que de aquí en adelante se hagan puede que también partan de propuestas teóricas que, tal vez, lleven a algunas contradicciones, pero a medida de que se vaya ampliando un corpus crítico al respecto, cada vez será más fácil hablar de novela gráfica o cómic.



CONCLUSIONES

Son algunas las conclusiones a las cuales se puede llegar después de haber completado el recorrido propuesto en este estudio. Por un lado, al hablar de novela gráfica y cómic son varios los obstáculos que se presentan. Si bien se trata de un género que, como el primero capítulo muestra, goza de un corpus de obras exquisito, la crítica que hay frente a ellas es más bien escasa, más allá de los estudios enfocados en temas formales sobre el cómic. Son pocos los proyectos iniciados por autores como Santiago García o Roger Sabin que logran marcar un recorrido histórico de todo el desarrollo de este género. Este tipo de recopilaciones eventualmente se quedan cortas en el análisis de las obras que allí se insertan, pero logran darle al lector un recorrido fugaz por más o menos un siglo de historia. Sería necesario aquí que se hicieran más estudios críticos sobre las novelas y no simplemente reseñas, además de que se ampliaran los panoramas.

Obras como *Maus* y la misma *Persépolis* ya gozan de un reconocimiento casi mundial y dentro de mundo del cómic y la novela gráfica han logrado constituirse en dos grandes faroles que brillan entre los lectores —todavía escasamente dentro de los críticos— por su forma y los temas que allí se tratan. Sin embargo, existen más autores que también merecen una revisión rigurosa al respecto y que no deben ser opacados por estos dos grandes pioneros. Vale la pena pensar acá, por ejemplo, qué pasa con las producciones que siguen estos pasos y que también están luchando por ganarse nuevos espacios de enunciación.

Así mismo, durante el segundo capítulo se intentó mostrar la forma en que la novela gráfica y el cómic se insertan dentro de unas dinámicas sociales muy precisas, como son aquellas que se generan dentro de una sociedad de masas. Esto de entrada implica concebir estas narraciones como accesibles a todo el público que compone esa masa y sin embargo, no ocurre del todo así. Uno de los obstáculos que se pueden ver aquí es por ejemplo el asunto de los alcances del mercado y las características naturalmente propias de este ambiente. Así pues, el cómic y la novela gráfica no está del todo al alcance de todo el mundo. Se puede poner aquí un ejemplo bastante cercano a la realidad colombiana que ha estado en contacto más con la película de *Persépolis* que con la obra original. Esto debido a que los medios de difusión del cine son mucho más

efectivos, la película fácilmente se puede encontrar con subtítulos en español en Youtube, mientras que el cómic, si se quiere descargar de forma gratuita, se consigue solo en francés y si se quiere comprar está solamente en inglés y a un precio elevado.

Aquí también se revela otro de los problemas a los cuales se enfrenta este género para poder ser difundido masivamente: el asunto del idioma. Es importante tener en cuenta que, a pesar de que nos encontremos en un mundo moderno globalizado, es un error creer que todo el mundo tiene acceso a una segunda o tercera lengua y en esta medida se pierde el acceso a algunos de estos materiales. La única forma que logra solventar esta situación es por medio de la traducción y esto, a su vez, bifurca la problemática hacia dos direcciones más.

Por un lado, volviendo a un asunto mercantil, las traducciones de las obras implican también un aumento en el costo de los procesos editoriales y, por lo tanto, del producto final. Por otro lado, en el asunto de la traducción también se pone en juego la mediación que el traductor imprime en ella. Basta con notar la forma en que el francés expresa una cosa y ver cómo la edición de Pantheon en inglés la traduce y además, completar esta interpretación con la comprensión en español que se tiene de la obra, para que las disyuntivas salten más allá de lo evidente. Y entonces, vuelve a surgir el mismo cuestionamiento: cuando se piensa en un producto para masas ¿en qué se está pensando realmente?. Es decir, cuando Marjane Satrapi dice que desea que *Persépolis* sea pensada como un cómic por la misma naturaleza que tiene este género y además porque no quiere ser parte de ninguna élite, ¿es verdaderamente posible? Todo parece indicar que no lo es.

No obstante estas dinámicas que sí logran excluir, pues abarcarlo todo es imposible, estas obras también son accesible para otras miradas. Se piensa aquí en la mirada del crítico que está más dispuesto a hacerse de varias herramientas para poder comprender los diferentes productos que surgen en el mundo. Desde esta perspectiva resulta interesante cómo una sociedad profundamente moderna ejerce diferentes tensiones sobre el mundo a través de un género que en un principio está pensado como humorístico. La forma en que la risa y la ironía se convierten también en una corriente que logra expresar distintas situaciones de represión o tensión, así como conflictos históricos y sociales.

Así pues, esto es lo que ocurre con novelas como *Persépolis*, donde se juega no solo un discurso personal, sino también una realidad política y social. También se puede ver dentro de un tema como novela gráfica la forma en que tanto la imagen como lo escrito se convierten en un lenguaje efectivo que logra moverse libremente entre las diferentes escalas de comprensión. La ilustraciones de Satrapi definitivamente no presuponen una habilidad extraordinaria para su comprensión, sino que por el contrario están allí expuestas y logran completar los sentidos dentro de la historia. El uso del blanco y del negro expresa y permite la pervivencia de varias tensiones sin ser expresadas de forma directa. Es un lenguaje que también se asemeja un poco al que se utiliza en el cine intencionalmente a blanco y negro, generando en el espectador una naturalización de los relatos que están fuertemente cargados.

Sin embargo, lo que se pueda decir aquí es escaso, pues la novela gráfica y el cómic es un género muy prolífico. Es decir, son varios los puntos desde los cuales pueden ser abordados y lo que en este estudio se propuso fue solo una posible entrada de interpretación. Las posibilidades, los caminos y las miradas siguen abiertos pues lo que aquí está escrito no es lo único que se puede decir sobre una novela gráfica como *Persépolis*. Quizás otro punto desde el cual se puede despegar un análisis es mirando más de cerca el tema de la migración. Estudiar más a fondo lo que implica narrar desde una voz que tiene dificultades para saber a dónde pertenece, como es el caso de Satrapi que ha estado en contacto con otras culturas y esto la define como diferente al lado de otras mujeres que toda su vida vivieron en Irán.

También sería valioso preguntarse un poco más a fondo por las problemáticas o implicaciones que tienen el cómic y la novela gráfica como géneros literarios. Es válido, en relación con Satrapi, dentro de este panorama preguntarse ¿por qué no haber escrito una novela? Tal vez aquí la respuesta pueda encaminarse un poco hacia la creación de nuevas comunidades de sentido entre los lectores. El uso de la imagen en una sociedad donde ésta tiene tanta importancia es inevitable, casi lógico y así también se responde a la creación de nuevos caminos de narración, nuevas redes que no solo alimentan una industria cultural.

Ahora bien, aquí hay un punto clave para los estudios literarios y para hacer una investigación con este objeto dentro de la academia: de lo que trata

aquí es de expandir los límites de aquello que se estudia. El lenguaje como herramienta expresiva es el núcleo, pero las expresiones de éste son distintas y cada vez hay un panorama más amplio que debe ser tenido en cuenta. Nuevamente recordemos trabajos como *Ciudad de cristal: un espejo sígnico* o iniciativas como la revista Larva, el premio a novela gráfica del instituto IDARTES o los diferentes grupos del cómic que se están creando. Se está haciendo cada vez más visible un público lector que está interesado por este género y por eso es necesario, desde un asunto de la recepción, tenerlo en cuenta. Los recorridos que de aquí en adelante se hagan puede que también partan de propuestas teóricas que, tal vez, lleven a algunas contradicciones, pero a medida de que se vaya ampliando un corpus crítico al respecto, cada vez será más fácil hablar de novela gráfica o cómic, con la misma naturalidad con que se habla de poesía o novela; la herramientas están por proponerse, así como los conceptos, las ideas y las críticas.

BIBLIOGRAFÍA

- Auster, Paul. (2006). *Ciudad de cristal. Novela Gráfica Adaptada por Paul Karasik y David Mazzucchelli*. Barcelona: Anagrama.
- Barrero, Manuel. "La novela gráfica. Perversión genérica de una etiqueta editorial". Artículo en línea disponible en <http://www.literaturas.com/v010/sec0712/suplemento/Articulo8diciembre.html> Consultado el: 23/03/2012
- Barthes, Roland. (2006). *S/Z. Siglo XXI editores: España*.
- , (2002). *Mitologías. Siglo XXI editores: España*.
- Beroná, David. A. (2009). *Vertigo. A novel in woodcuts*. Random House: Nueva York.
- Bush, George.W. (29 de enero del 2002). "Bush State of the Union address". Artículo en línea disponible en: <http://edition.cnn.com/2002/ALLPOLITICS/01/29/bush.speech.txt/> Consultado el: 4/06/2012.
- Campbell, Edie. "Manifiesto de la novela gráfica". Artículo en línea disponible en: <http://www.68revoluciones.com/?p=450> Consultado el 11/04/2012
- Eco, Umberto. (2004). *Apocalípticos e integrados. Trad. Andrés Bóglar*. Debolsillo, Barcelona.
- García, Santiago. (2010). *La novela gráfica*. Atisberri: Bilbao.
- Gold, Dore. (2009). *The Rise of Nuclear Iran: How Tehran defies West*. Regnery Publishing Inc: Massachusetts.
- Martín-Barbero, Jesus. (1998). *De los medios a las mediaciones*. Convenio Andrés Bello: Bogotá.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Akal: Madrid.
- Moix, Terenci. (2007). *Historia social del cómic*. Bruguera: Barcelona.
- Northrop, Frye. (1990). *The fearful simmetry. A study of William Blake*. Princeton: Princeton University Press.
- Sabin, Roger. (2008). *Comics, Comix & Graphic Novel. A History of Comic Art*. Phaidon: London.
- Satrapi, Marjane. (2003). *Persepolis 4*. L'association: París.
- , (2002). *Persepolis 3*. L'association: París.
- , (2001). *Persepolis 2*. L'association: París.
- , (2000). *Persepolis 1*. L'association: París.
- , (2004). *Persepolis*. Pantheon: New York
- , (7 de junio del 2011). "Persepolis: A State of Mind". Artículo en línea disponible en: http://www.literalmagazine.com/english_post/persepolis-a-state-of-mind/ Consultado el: 11/04/2012
- Velez, Álvaro. (jul-sep del 2007). "Persépolis o el Irán que nos cuentan, el que se vive y el que se sufre". Revista Universidad de Antioquia. Artículo en línea disponible es: <http://www.truchafrita.net/articulo08.html> Consultado el: 17/06/2012

BIBLIOGRAFÍA DE LAS IMÁGENES

- Biblias de Tijuana. Imágenes extraídas de: http://elbazardejim.blogspot.com/2011_03_01_archive.html y <http://www.identi.li/index.php?topic=63675>
- Drechsler, Debbie. (1996). *Daddy's girl*. Imagen extraída de: <http://www.68revoluciones.com/graphicnovels/?p=121>
- Eisner, Will. (1978). *Contrato con Dios*. Imagen extraída de: García, Santiago. (2010). *La novela gráfica*. Atisberri: Bilbao.
- Hergé. (1955). *Tintin. Cigars if the Pharaon*. Little, Brown and company: New York.
- Jodorowsky & Moebius. (1988). *L'incal 1*. Epic comics: New York.
- Mills, Tarpé. (1944). *Miss Fury*. Imagen extraída de: <http://www.mycomicshop.com/search?TID=357931>
- Spiegelman, Art. (1989). *Maus. A survivor's tale. I my father bleeds history*. Pantheon: New York.
- Töpffer, Rodolphe. (1944). *Histoire d'Albert*. Imagen extraída de: http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Albert_p_39.jpg
- Ward, Lynd (1937). *Vertigo*. Imagen extraída de: <http://www.elviscostellofans.com/phpBB3/viewtopic.php?f=2&t=8497>

TODAS LAS IMÁGENES DE *PERSÉPOLIS* QUE APARECEN EN ESTE LIBRO FUERON EXTRAÍDAS DE:

- Satrapí, Marjane. (2003). *Persepolis 4*. L'association: París.
- , (2002). *Persepolis 3*. L'association: París.
- , (2001). *Persepolis 2*. L'association: París.
- , (2000). *Persepolis 1*. L'association: París.



Laura María Castro Villegas

Julio del 2012

Persépolis,
Persépolis,
PERSÉPOLIS

UN ANÁLISIS SOBRE LA NOVELA GRÁFICA



ANEXO



Imagen 1



Imagen 2

Yo no sabía demasiado qué pensar del velo. Yo, yo era muy creyente, pero junto con mi familia éramos modernos y de vanguardia.

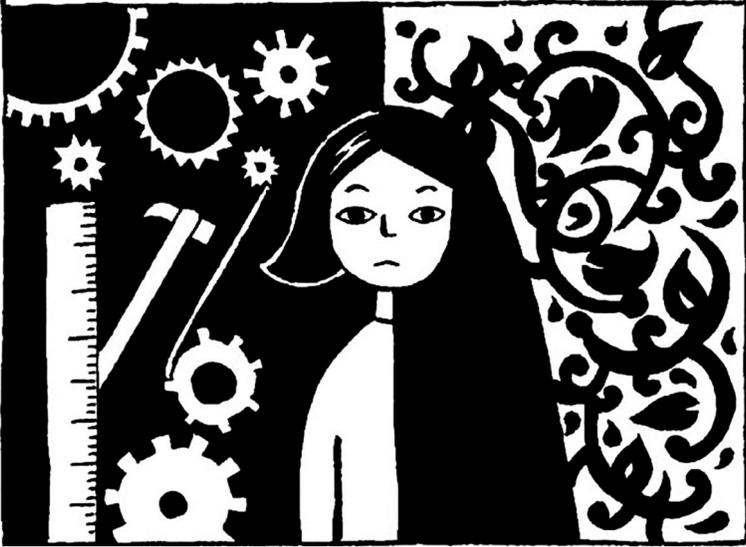


Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6

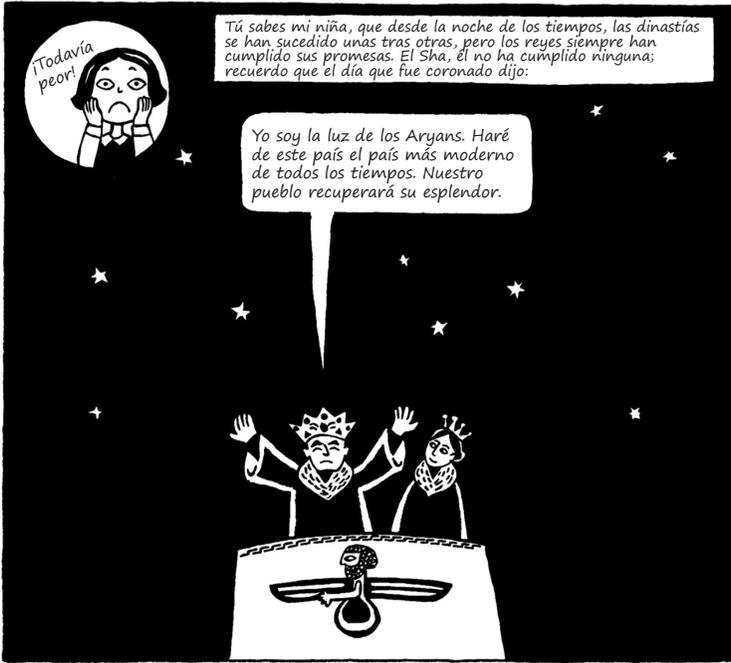


Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9

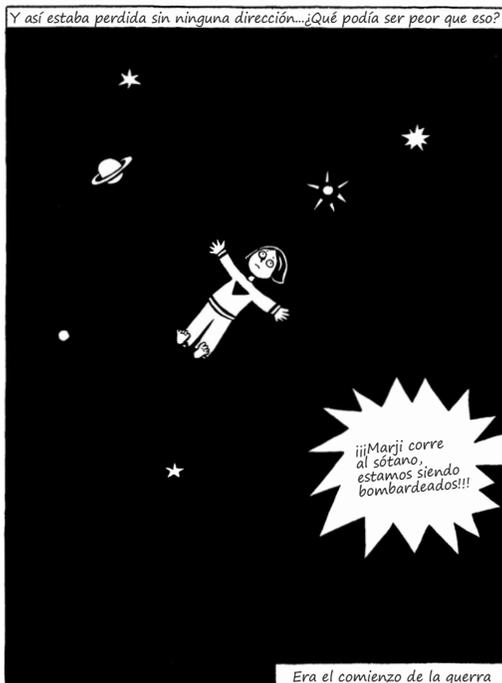


Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15

Pero esto era diferente. No era una mujer vieja destruida por la guerra, ni una joven idiota. Era la madre de mi compañero la que me agredía. Me decía que yo abusaba de Markus, de su situación para obtener un pasaporte austriaco. Que yo era una bruja.



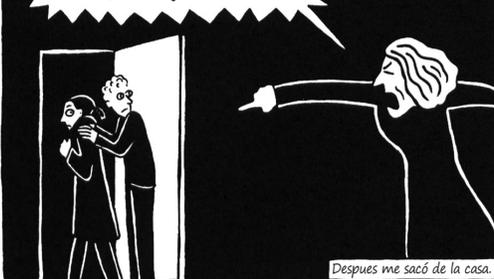
Yo creo que ella jamás se había mirado en un espejo.

Déjenos en paz.



Me ordenó que dejara tranquilo a su hijo y luego me sacó.

¡Fuera! dije fuera.



Después me sacó de la casa.

Ve a tu casa, yo iré a visitarte mañana.



Markus debía estar sufriendo más que yo, tenía que sacrificar su relación con su madre para seguir viéndome. Yo no quería discutir al respecto, entonces me quedé callada.

Imagen 16

El café Sole se encontraba en uno de los mejores barrios de Viena. Me pagaban bien, pero no era siempre fácil atender a los clientes. Algunas veces yo quería verdaderamente pegarles una cachetada.



Ellos me insultaron. Me dijeron que mujeres como yo deberíamos ser puestas contra la pared, ser violadas y luego tiradas entre la basura.



Imagen 17



Imagen 18



Imagen 19



Imagen 20



Imagen 21

