

Oriente Medio en la novela gráfica española

La expresión literaria del conflicto en *Casa Bábili*, *Café Budapest* y *El coche de Intisar*

Benedetta Belloni [*]

Resumen. El objetivo del presente trabajo es observar como el tema del conflicto medio-oriental se articula dentro de la dimensión literaria de la novela gráfica española contemporánea. Con la intención de presentar a autores y obras que han marcado el camino en el desarrollo del género del «cómic-denuncia», se ha abordado primero el argumento desde un enfoque internacional. Luego, se ha prestado atención a las principales estrategias narrativas de las que los autores de tres obras de producción española, *Casa Bábili*, *Café Budapest* y *El coche de Intisar*, se han beneficiado para conseguir contar con éxito reconocido toda la complejidad que implica el escenario de la guerra en los diferentes contextos de Oriente Medio en los que las novelas se inscriben.

Palabras clave: narrativa española contemporánea, novela gráfica, Oriente Medio, conflicto

Abstract. The aim of this study is to observe how the subject of Middle Eastern conflict is presented within the literary dimension of contemporary Spanish graphic novel. In order to introduce those authors and works that have led the way in developing the genre of the «denouncing comics», first the argument has been analysed through an international approach. Then, the attention has been given to the main narrative strategies that the authors of three Spanish works, *Casa Bábili*, *Café Budapest* and *El coche de Intisar*, used with recognized success for pointing out the complexity of the war background in the different Middle East contexts in which the novels are inscribed.

Keywords: contemporary Spanish narrative, graphic novel, Middle-East, conflict

Introducción

Hace muchos años ya que el cómic consiguió ganarse el reconocimiento como autónoma y honorable forma artística. La legitimación por parte de la crítica y del público se ha originado gracias a un proceso de maduración que el género ha sostenido a lo largo del tiempo y que ha conllevado unos cambios importantes. El procedimiento de transformación también ha implicado una redefinición de la etiqueta. Hoy en día, con el término «novela gráfica» se alude a una creación artística donde imágenes y palabras coexisten e interactúan para conseguir la narración de una historia. Sin embargo, la expresión implica también la consideración de más elementos: se trata de una obra narrativa de ficción, o de no-ficción, desarrollada en viñetas que empieza y termina en una única unidad narrativa; consiste en un relato de cierta extensión que adopta el libro como formato de publicación y que, por manejar temáticas serias, se enfoca necesariamente hacia un público adulto. En fin, la novela gráfica se presenta como una propuesta de narración realizada con dibujos que ofrece una labor literaria madura, tanto por el lenguaje utilizado como por el contenido proporcionado [1].

Es precisamente con la publicación de la obra *Contrato con Dios* de Will Eisner en 1978 cuando se percibe la maduración artística de este medio de expresión. Con Eisner, el cómic ya no se centra en superhéroes y ciudades fantásticas, sino en desdichados inmigrantes que sobreviven en situaciones marginales de pobreza, en entornos oscuros y violentos [2]. El autor estadounidense marcó sin duda el cambio de rumbo del cómic y su importancia como renovador para la definición del nuevo género es indiscutible. Sin embargo, como es bien sabido,

es *Maus* de Art Spiegelman la obra que, al ganar el premio Pulitzer en 1992, por relatar de forma absolutamente novedosa la tragedia de la Shoah, puso el sello definitivo a la evolución de la historieta, volviéndose desde aquel momento una referencia imprescindible para todo el mundo del cómic [3]. A partir de *Maus*, entonces, el nuevo modelo de obra gráfica va alejándose cada vez más de las perspectivas comerciales juveniles para ir en búsqueda de otros códigos de narración. Se forman así discursos narrativos inéditos donde se abren dimensiones que pretenden hablar del mundo real y de sus problemas, facilitando, como consecuencia, momentos de reflexión sobre los temas tratados. En fin, la novela gráfica se presenta al lector como un procedimiento narrativo en el que se dispone a dejar de lado el mero entretenimiento para construir historias que puedan crear conciencia.

Aunque haya en el panorama contemporáneo excelentes novelas gráficas de ficción que se ganan el favor del público, se puede afirmar que los géneros privilegiados por los autores del «cómic adulto» son sobre todo (auto)biografías, reportajes, crónicas, discursos-testimonio, aquellas modalidades de narración que, por tener una conexión estrecha con la realidad, permiten proporcionar al lector unos cuantos datos verídicos sobre los hechos relatados a través de imágenes y palabras. Ahora bien, las obras que se han dedicado al tratamiento del tema medio-oriental se han beneficiado principalmente de los géneros de no-ficción, ofreciendo a menudo una dimensión narrativa que se encuentra a medio camino entre la crónica histórica y la memoria o también entre la crónica periodística y la autobiografía. Con el manejo de las dos categorías narrativas, parece haberse generado entonces un género híbrido, una narración gráfica que podría definirse de «denuncia», en la que los escritores, descri-

biendo la historia personal o familiar de un personaje real o ficticio, aspiran a censurar el enmarañado contexto socio-político del país de Oriente Medio en donde se desenvuelven los eventos.

El tema medio-oriental en el panorama internacional de la narrativa gráfica

La gestión del argumento medio-oriental en la novela gráfica contemporánea ha avanzado esencialmente por dos caminos diferentes, manifestándose a través de formas semejantes según la procedencia geográfica y cultural de los autores que lo han tratado. Sin pretender trazar un cuadro exhaustivo de toda la producción de la novelística gráfica que ha incorporado historias y temas enlazados con el mundo oriental, creemos que merece la pena señalar en las siguientes páginas cuáles han sido las obras artísticas que, por poseer las cualidades de originalidad, personalidad y fuerza expresiva, han marcado en cierto modo un momento crucial en la evolución del género. Acto seguido, se indicarán, clasificándolos además por sus orígenes geográficos, también los frutos artísticos sucesivos, los que han seguido las pautas de las obras maestras reconocidas y que han ido consolidando el propio género.

Por lo que respecta a la producción occidental, el primer escritor que se ha relacionado con el tema de Oriente Medio y, en particular, con la descripción del conflicto y de su entorno es Joe Sacco, periodista y diseñador estadounidense nacido en Malta que, entre 1993 y 1995, publica la serie *Palestina*. En

esta obra precursora, Sacco realiza un proceso de fusión entre el cómic y el periodismo, creando, en definitiva, una forma nueva de divulgar noticias. El autor entonces entrega contenidos al hilo de la actualidad, importando códigos distintivos del periodismo dentro del formato de la narración gráfica. Cuenta con palabras e imágenes su personal experiencia como reportero en Gaza e Israel durante la primera Intifada palestina, haciendo partícipe al lector, a través del manejo de sus apuntes, entrevistas y dibujos, de las circunstancias enlazadas con uno de los contextos político-sociales más complejos de la región medio-oriental. El cómic, con la obra de Sacco, se impone entonces como un instrumento potente, capaz de documentar las múltiples facetas de un evento bélico. El reconocimiento del nuevo cómic periodístico se alcanza cuando en 1996 Sacco es galardonado con el American Book Award por *Palestina*. Desde aquel momento, el reportero gráfico tuvo las puertas abiertas para el desarrollo del género. En los años siguientes, Sacco produce con el mismo enfoque otras novelas gráficas sobre hechos de guerra, hasta volver en 2009 al tema palestino con *Notas al pie de Gaza* [4].

Sobre el conflicto palestino-israelí han trabajado también otros autores occidentales. Por la manera de elaborar el tejido de sus historias gráficas, es más que evidente la profunda huella dejada por la técnica de Sacco y el consecuente reconocimiento del inmenso valor de su obra por parte de los artistas más jóvenes. El canadiense Guy Delisle se aproxima al enfrentamiento entre israelíes y palestinos con *Crónicas de Jerusalén* (2011) [5]; a la cuestión de los territorios ocupados se acerca el francés Maximilien Le Roy con *Saltar el muro* (2011); el diseñador André Juillard y el guionista Yann sitúan los hechos de *Mezek* (2012) en el periodo de la primera guerra árabe-israelí y de la creación del Es-

tado de Israel; Sara Glidden relata su viaje a Israel en forma de diario ilustrado en *Una judía americana perdida en Israel* (2010) y, finalmente, los estadounidenses Boaz Yakin y Nick Bertozzi con *Jerusalén. Un retrato de familia* (2013) toman como pretexto la narración de una historia familiar para dibujar el complejo retrato de la antigua y fascinante urbe de Oriente Medio.

En las páginas de las novelas gráficas occidentales también han aparecido otros escenarios orientales. Quizá uno de los ejemplos más representativos se da en la obra *El fotógrafo* de los franceses Emanuel Guibert, Didier Lefèvre y Frédéric Lemerrier quienes, a través de una serie de historietas publicadas entre 2003 y 2006, relatan la experiencia personal de uno de los tres, el fotoreportero Lefèvre, que se unió a una expedición de Médicos Sin Fronteras en Afganistán en 1986. La particularidad de la obra francesa está en la confluencia de tres medios diferentes (diseño, fotografía y texto) para el relato de la historia. La escuela francesa proporciona entre 2007 y 2008 la edición en dos volúmenes de *Kaboul disco*, otra novela implantada en el contexto oriental en la que el autor Nicolas Wild recurre a su personal experiencia para retratar al Afganistán de después de la guerra. En 2013 el escritor publicó también *Así calló Zaratustra* donde dirige su mirada al mundo iraní y a la religión del zoroastrismo. Se señala además *Ciudad de barro* (2011), adaptación gráfica de la novela *El Khaldiyya* del escritor egipcio Mohamed el Bisatie, realizada por el holandés Milan Hulsing, donde se retrata la corrupción de los gobiernos autoritarios, con una referencia directa al régimen de Hosni Mubarak. Se cita finalmente la obra gráfica del historietista francés David Beauchard (con seudónimo David B.) que, junto al profesor parisino experto en materia islámica Jean Pierre Filiu, compone *Los mejores enemigos* (2012), una novela publicada

en dos volúmenes donde se va indagando con puntualidad la relación conflictiva entre los Estados Unidos y Oriente Medio, desde el siglo XVIII hasta nuestros días. En Italia, Zerocalcare publica en 2015 en el semanal *Internazionale* la novela *Kobane calling* (reeditada en formato libro en 2016 por BAO Publishing) en la que el mismo autor, como protagonista, cuenta su experiencia como reportero en la ciudad sitiada de Kobane, en la frontera entre Turquía y Siria.

En resumen, hay que subrayar, en el ámbito de la producción de la novelística occidental que trata argumentos enlazados con las regiones de Oriente Medio, primero la elección de una modalidad de expresión que se halla a medio camino entre el reportaje y la autobiografía con la que la mayor parte de los autores americanos y europeos gestionan las historias que proponen. Está claro que la vía marcada por Sacco tuvo gran influencia para casi todos los dibujantes occidentales. Además, otro elemento que resalta en el panorama es sin duda una especial inclinación a tratar historias relacionadas con el conflicto palestino-israelí. Quizás la motivación que subyace al interés por aquella específica zona se origine por las implicaciones políticas mantenidas por las naciones donde los autores de los cómics citados viven y trabajan.

Por lo que atañe a la dimensión de la narrativa gráfica producida por autores de Oriente Medio que rozan contenidos vinculados con sus propios países de origen, hay que mencionar en primer lugar la obra artística que marcó de forma profunda la historia del género en Oriente, alcanzando un gran reconocimiento internacional por parte de la crítica y del público. La primera edición de *Persépolis* de Marjane Satrapi fue publicada entre 2000 y 2003 (cuatro tomos) por L'Association, una empresa de ilustradores y novelistas gráficos franceses, entre los cuales se señala el ya citado David Bouchard,

dedicados a promover en los años 90 el mercado independiente del cómic [6]. La edición integral apareció en 2007. Dibujado en blanco y negro, con un estilo simple y directo, *Persépolis* llegó a representar en muy poco tiempo un verdadero fenómeno literario y editorial. Con su producto artístico, la escritora iraní ofrece no sólo su propia experiencia personal y familiar, proporciona también un escorzo de la historia reciente de Irán, centrada de forma especial en el periodo de la revolución islámica después de la destitución del Sha Mohammad Reza Pahlevi. Satrapi, en cierto sentido, se sirve de la vivencia subjetiva para intentar denunciar con fuerza la intolerancia y la represión del integrismo de la autoridad islámica de su país. La novela, traducida en varios idiomas, recibió muchos premios y también en ella se inspiró una película de dibujos animados de 2007 que recibió una nominación al Oscar como mejor largometraje de animación [7].

Tras el éxito impactante de *Persépolis*, parece que el «relato de denuncia» cautivó, en el primer decenio del siglo XXI, cierto interés dentro del mundo de la novela gráfica de tradición oriental. En particular, el *modus narrandi* de Satrapi ha representado sin duda una concreta inspiración para el desarrollo de las narraciones de muchos de los autores que se van a citar a continuación. Zeina Abirached y Lamia Ziadé, por ejemplo, dos autoras libanesas afincadas en París, vuelven con la memoria a la época de su infancia transcurrida en el Líbano de la guerra civil, contando su experiencia personal. En ambas obras, *El juego de las golondrinas* (2009) y *Bye Bye Babylon* (2011), esa memoria se pone al servicio del dibujo y de la palabra para la construcción de un relato de dura crítica hacia un conflicto largo y agotador. Líbano vuelve otra vez como fondo de la novela de Lena Merhej, *Yogurt con mermelada* (2007), un *graphic memoir* sobre la experiencia de la madre alemana de la autora trasplantada en el territorio medio-oriental. El trauma de la guerra de Líbano

de 1982 está muy bien representado también en la adaptación gráfica a cargo de David Polonsky (2009) de la famosa película de animación *Vals con Bashir* (2008) en la que un soldado de las tropas israelíes, el autor de la misma Ari Folman, decide emprender un camino de descubrimiento hacia el recuerdo perdido del papel personal que tuvo en el conflicto. Volviendo a la dimensión iraní, hay que citar el producto artístico de Parsua Bashi, *Nylon Road* (2009) en el que la autora, reconstruyendo su biografía dentro del complejo entorno de la revolución, recompone las muchas facetas de su ser. Amir Soltani y Khalil con *El paraíso de Zahra* (2011) construyen un relato basado en hechos reales donde se eleva la denuncia de la absurda brutalidad de la que se sirvió el régimen iraní para acallar las protestas surgidas tras las elecciones presidenciales de 2009. De igual manera, Mana Neyestani con *Una metamorfosis iraní*, publicado en 2013, presenta una historia (auto)biográfica en la que se describe, de forma kafkiana, la inhumana represión de la dictadura iraní. En ella, el ilustrador proporciona una dura acusación contra la violencia del régimen con los detenidos políticos, criticando la absoluta falta de libertad que lleva finalmente al protagonista a la decisión de exiliarse de forma voluntaria de su país. La misma falta de libertad afecta al diseñador egipcio Magdi El Shafee que, solamente por escribir y publicar *Metro* (2008), fue arrestado durante el régimen de Hosni Mubarak. Y además se subraya que, por revelar a la vez la corrupción de las esferas políticas, el control férreo que ejercía el mismo presidente sobre la nación y también una profunda injusticia social, la obra fue prohibida. Por último, la novela más reciente, *El árabe del futuro* (2014), un producto que ha cosechado un gran éxito entre críticos y lectores. El autor, Riad Sattouf, francés de origen sirio, se remonta, en los dos volúmenes de su obra, a la infancia pasada entre Libia y Siria presentando con la voz protagonista de un niño las controvertidas circunstancias políticas de estos países donde vivió. Por último, hay que

señalar también dos publicaciones corales independientes, las revistas *Samandal* (Líbano) y *Tok Tok* (Egipto) que bien representan la voz de una amplia comunidad de jóvenes artistas medio-orientales que reflejan con sus obras la situación de efervescencia política estimulada por las expectativas del fenómeno de la Primavera Árabe [8].

Para resumir, se subrayan algunos aspectos que caracterizan la dimensión del relato gráfico de producción oriental: en primer lugar, hay que destacar una común modalidad narrativa que se desarrolla entre la autobiografía, el realismo y la ficción. Los autores manejan sus obras artísticas como herramientas de denuncia que examinan, reproducen y finalmente acusan las enfermedades que aquejan a su sociedad de origen. Es evidente que las historias, por representar, en la mayor parte de los casos, la memoria personal y dolorosa de los propios autores, proporcionan argumentos difíciles como la violencia, el trauma y el choque emocional. Muchos de los escritores citados anteriormente son exilados que viven desde hace tiempo fuera de su patria y que publican sus obras en idiomas extranjeros, principalmente en francés o inglés. Sus novelas han alcanzado reconocimiento en el mundo occidental y también han ganado mucho público al ser traducidas a varias lenguas europeas.

Oriente Medio en la novela gráfica española contemporánea

En el muy heterogéneo panorama de la narrativa gráfica española contemporánea es posible individuar un restringido número de propuestas que se ha dedicado a la contemplación de la compleja dimensión me-

dio-oriental. Una de las perspectivas privilegiadas elegidas por los autores y diseñadores españoles entregados a esta misma operación literaria es la de abordar el amplio y complicado tema del conflicto medio-oriental mediante la declinación de varios subtemas relacionados con él, utilizando además impactantes códigos de representación gráfica. Es el caso de la obra *Casa Bábili* (Norma Editorial, 2013) donde la faceta más violenta de la guerra se expresa con la narración de la ocupación americana de Irak de 2003. También Alfonso Zapico en *Café Budapest* (Astiberri, 2008) desarrolla la forma del conflicto, aplicando su análisis por una parte al contexto político y religioso del enfrentamiento israelí-palestino de 1948 y, por otra, a una dimensión más privada relacionada con el terrible evento de la Shoah. Por último, *El coche de Intisar* (EDT, 2013) una obra que se centra en el enfoque social resaltando con tajantes pinceladas la difícil condición de segregación que sufren las mujeres dentro del mundo yemení.

Objetivo de los siguientes párrafos será entonces indagar cuáles han sido las estrategias principales de las que algunos de los protagonistas de la narrativa gráfica española de nuestra época se han aprovechado para mostrar con éxito reconocido toda la complejidad y las diferentes facetas de los conflictos que constituyeron y siguen configurando la realidad social y política de Oriente Próximo. Dentro de una perspectiva de análisis de las tres novelas citadas, parece primeramente necesario recordar el pensamiento de Theodor Adorno acerca de la imposibilidad de escribir poesía después del horror de Auschwitz. Pues, a partir de esta misma reflexión, cabe preguntarse si y cómo la dimensión del cómic puede dar efectividad a la representación de una experiencia de violencia extrema como es la guerra. Las novelas gráficas en examen parecen realizar

su propósito volviéndose medio para entender la realidad: la narración de las historias, en efecto, no proporciona juicios sino utiliza un lenguaje cargado de intencionalidad para intentar describir y explicar situaciones. A lo largo de la escritura de los relatos, la diferencia entre ficción y realidad va perdiéndose para que se construya finalmente una yuxtaposición que permita entrever porciones de verdad, con una pretensión manifiesta de hacer surgir reflexiones sobre ella.

Los recursos expresivos y estilísticos aprovechados en las tres narraciones son diferentes pero destinados todos a referir la vorágine psicológica y física que la experiencia bélica desde luego implica. Además, por tratarse de trabajos en los que el elemento visual es esencial a la hora de construir una narración eficaz, hay que tener en cuenta cómo las estrategias de la imagen han sido utilizadas para asociarlas de forma coherente al mensaje que los autores han querido transmitir. En estas obras gráficas muy significativas son las sensaciones que los colores de las viñetas sugieren: la experiencia cromática en *Casa Bábili* se relaciona principalmente con las tonalidades del verde, un color que, en sus matices más claros, evoca la naturaleza, la quietud y el equilibrio, mientras que en la gradación más amarillenta, la que sobresale en las páginas de la obra, produce impresiones negativas por aludir a la infección, o sea, metafóricamente, a la enfermedad del escenario político de la nación iraquí que la novela está retratando. El color, en este caso, apela al elemento emotivo y dramático de la historia narrada y colabora en la transmisión del mensaje. En cuanto a las otras dos novelas, la gama visual elegida es el blanco y negro. En el caso de *Café Budapest*, Zapico explota el formato visual de los dos colores acromáticos para narrar, en la primera parte, la aberración de la Shoah, y pasar luego a la descripción del conflicto palestino-israelí

con las mismas tonalidades. El estilo gráfico del autor se adhiere muy bien al objetivo que se propone, sobre todo al relatar las escenas donde se describe la terrible experiencia de los campos de exterminio. En estas ocasiones, el color no hace falta y, de hecho, si estuviera sería un componente superfluo en la representación de esas nefastas circunstancias. Por lo que atañe a la obra *El coche de Intisar*, el blanco y negro de las viñetas se mancha ocasionalmente con el color *beige*, un tono castaño claro que hace pensar en los tintes típicos del ambiente natural arábigo. El estilo gráfico del ilustrador Casanova se presenta muy sobrio, casi árido: el procedimiento «esquelético» de los dibujos sugiere, en efecto, una idea de representación «deshidratada» que interpreta perfectamente el atormentado camino de la protagonista, que vive una existencia infeliz bajo la opresión de una cultura machista discriminatoria. El desierto de los valores de una sociedad que excluye y rechaza por completo, en su interior, la dimensión femenina parece estar metafóricamente reflejado por la esencialidad de las líneas trazadas en las viñetas.

En cada proyecto autoral, además, se subraya la importancia decisiva de los protagonistas porque a ellos los historietistas les conceden el papel de testigos dentro de un plan de recuperación de un pasado traumático. Los personajes centrales se presentan en el escenario narrativo como figuras dibujadas, sin embargo poseen también un rol muy real por simbolizar la lucha contra el riesgo de una amnesia histórica. Los protagonistas gráficos, en efecto, parecen formar parte activa de ese diseño ético que se define hoy en día con el sello de «deber de la memoria», moviéndose en él con la sólida intención de combatir la posibilidad del olvido, para testimoniar finalmente que el horror y la violencia de los conflictos ha tenido lugar en tiempos recientes y en áreas no tan dis-

tantes de Occidente. Los autores, mediante sus historias, apelan a la responsabilidad de la audiencia actual occidental para preservar el recuerdo de los ásperos conflictos (armados, psicológicos, sociales) que se han llevado a cabo cotidianamente en ciudades como Bagdad, Jerusalén y Saná, auspiciando que no se cierren los ojos frente a las desastrosas consecuencias que la población civil aún sufre en las circunstancias de la guerra y de la violencia extrema. Las obras literarias acoplan por lo tanto una doble intención: la recuperación de la memoria de los hechos acaecidos y el rescate de la memoria de las víctimas, protagonistas invisibles e silenciosos de la barbarie.

El retrato del conflicto militar y de la ocupación en la novela *Casa Bábili*

En el ámbito de la narrativa gráfica española de los últimos años, uno de los ejemplos más relevantes del empleo del cómic como medio para intentar representar la realidad política y sus contradicciones es sin duda la obra *Casa Bábili*, publicada en 2013 por la editorial Norma [9]. Se trata de la transposición gráfica de la novela *Saidat Zuhail* (*Las mujeres de Saturno*) de la escritora iraquí Lutfija Duleimi, fruto de un proyecto auspiciado por la Fundación Al Fanar para el conocimiento árabe y la Campaña Estatal contra la Ocupación y por la Soberanía de Irak (CEOSI). El objetivo de los patrocinadores de la novela ha sido el de sensibilizar al público sobre el tema de la guerra y sus dramáticas consecuencias e intentar sobre todo aproximar al lector occidental a la cuestión de la desastrosa situación social en Irak después de la ocupación de Estados Unidos emprendida en 2003. Coordi-

nado por Pedro Rojo Pérez, arabista y presidente de la Fundación Al Fanar, el trabajo de *Casa Bábili* ha sido el resultado de una labor interdisciplinar en la que se involucraron varios profesionales, entre ellos los conocidos ilustradores Sara Rojo y Javier Carbajo y un equipo de varios traductores del árabe al español. Además de la edición en soporte papel difundida únicamente en castellano, la novela también fue publicada en formato digital en tres idiomas (español, inglés y árabe) [10].

El relato gráfico cuenta la historia de Hayat Bábili, una periodista iraquí de 30 años que vive refugiada en la casa de su familia en Bagdad para protegerse de la violencia surgida al empezar la ocupación estadounidense en el marzo de 2003. Además de contar la vivencia del personaje, los autores retratan también la historia de la decadencia de una nación entera, afectada no solo por la invasión extranjera, sino también por el fanatismo de los integristas islámicos y por la violencia del incipiente terrorismo de Al-Qaeda [11]. Este complicado periodo de historia iraquí está contemplado en la novela principalmente desde una perspectiva femenina. En efecto, los personajes centrales de la narración son Hayat y sus amigas, un restringido círculo de jóvenes mujeres instruidas que se encuentran en exclusiva en los espacios cerrados de sus casas para hablar de la guerra y de los efectos devastadores que ha producido en la sociedad y en sus vidas personales. A pesar de eso, hay espacio para la diversión mientras las chicas consiguen entretenerse cocinando juntas comidas típicas y cotilleando sobre temas triviales. En una entrevista la autora iraquí de la novela comenta que su elección de poner a los personajes femeninos como protagonistas de su historia se origina de la voluntad de mostrar y subrayar el coraje que tuvieron las mujeres iraquíes para enfrentarse solas a las bombas del conflicto

militar y al miedo de los abusos cotidianos por parte de los ocupantes y de los grupos integristas islámicos. De hecho, la componente masculina de la sociedad iraquí fue absorbida totalmente por la guerra, muchos de los hombres fueron implicados en el proceso de resistencia militar a la ocupación, algunos murieron asesinados y otros desaparecieron. Sobresale en la novela además la cuestión del abandono de los niños que, huérfanos y solos, vagabundean por la ciudad sitiada y afligida por las bombas, sin tener un lugar donde poder ampararse.

En fin, la novela gráfica de Duleimi, Rojo y Carbajo se distingue por ser un producto donde es evidente la intención de ensamblar el arte con la denuncia y también con el activismo social. Al censurar con determinación la intervención militar en Irak de Estados Unidos y de los gobiernos de la Coalición, se ponen de manifiesto entonces las consecuencias políticas, humanas y sociales que sufrió toda la región iraquí. Las viñetas cuentan la destrucción del patrimonio cultural del país, la devastación de las infraestructuras de las ciudades y relatan sobre todo, al representar en la historia la violencia contra los más débiles, el impacto catastrófico de la guerra sobre la población civil. Para que el lector tome aún más conciencia de la amarga situación provocada por el conflicto, unas fichas informativas puestas al final de la novela completan el producto artístico: especialistas de derecho internacional humanitario y representantes de asociaciones intervienen para esclarecer con puntuales explicaciones algunos aspectos del horror como, por ejemplo, los citados daños causados al patrimonio artístico y cultural, las consecuencias del empleo militar del uranio empobrecido que ha impactado a los civiles y también al medioambiente y finalmente la tragedia del sufrimiento de las mujeres iraquíes.

La representación del conflicto político palestino-israelí en *Café Budapest*

Con la obra *Café Budapest* (2008), el formato del cómic adulto recurre a la narración para intentar llevar a la superficie cuestiones candentes como el diálogo, la tolerancia y el respeto que afectan, hasta el presente, a la compleja relación entre palestinos e israelíes [12]. Más que encasillar la obra como un trabajo de denuncia, hay que destacar más bien su lúcido esfuerzo por lanzar un impactante mensaje de convivencia para promover un camino que lleve a un anhelado acuerdo de paz. El autor Alfonso Zapico relata la historia de Yechezkel Damjanich, un joven violinista judío que vive en la Budapest de la posguerra junto con su madre, una mujer que sobrevivió al campo de concentración nazi en Auschwitz. Tras recibir una carta de su tío Yosef que los invita a trasladarse a Jerusalén donde él vive y trabaja hace años, los dos personajes deciden huir de la indigencia de Hungría en busca de un nuevo futuro en la tierra de Palestina. Sin embargo, llegan a Jerusalén en un momento político hartamente convulso puesto que, al terminar el mandato británico, los judíos declaran su Estado independiente, en acuerdo con las Naciones Unidas. La creación del Estado de Israel supone duras reacciones por parte de los árabes palestinos, unas consecuencias que desembocan, como es bien sabido, en un extenuante conflicto entre los dos pueblos que aún sigue en nuestros tiempos. Además de relatar la historia de los dos personajes judíos, la novela reconstruye también un itinerario histórico preciso, reproduciendo en sus páginas el momento en el que la Asamblea de las Naciones Unidas vota a favor del

reparto de Palestina. Un hito histórico que se revela fundamental también a nivel narrativo.

Aunque haya un gran número de personajes que se mueven por la historia, los protagonistas son esencialmente tres, por diferentes motivos. Shprintza, la madre del joven protagonista, es una mujer anciana, enferma y muy afligida por su infeliz existencia. Su figura es relevante por personificar el sentimiento de dolor que implica la experiencia de la guerra, testimonio de todo el horror y el sufrimiento humano en los campos de exterminio. Fue víctima, de hecho, de una acción de crueldad sin par por parte de los carceleros nazis en Auschwitz que le traumatizó para el resto de la vida. En cambio, el tío Yosef representa la cara de la tolerancia y del respeto mutuo entre los diversos pueblos y las diferentes religiones que conviven en el mismo territorio palestino. El hombre manifiesta en más de una ocasión su posición contra la violencia y el fanatismo que afecta también al bando judío del conflicto, oponiéndose a la guerra que está a punto de estallar después de la adopción del plan de repartición de Palestina. Su perspectiva antibelicosa se simboliza a través del *Café Budapest*, el local que regenta en el centro de la ciudad de Jerusalén y donde, antes que el conflicto palestino-israelí estalle, se juntan en armonía árabes, judíos y occidentales. En cuanto a Yechezkel, se subraya su índole ingenua y buena: por ser un chico joven, encarna la nueva generación que mira al futuro con entusiasmo. Además, al vincularse a Yaiza, una muchacha palestina, demuestra con claridad no tener prejuicios sobre la diversidad cultural y religiosa, auspiciando siempre la conciliación entre los dos pueblos. Sin embargo, frente al conflicto militar incipiente que está a punto de estallar de forma definitiva y con la intención de salvaguardar entonces a su nueva familia, el

joven decide marcharse de Jerusalén y volver definitivamente a Budapest.

La escritura de la novela se sucede de acuerdo a la división establecida en tres momentos narrativos principales, enlazados primero con la situación histórico-política de Europa y luego con la de Palestina. En la primera parte de la novela situada en Budapest, se representan las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial en la ciudad y, siendo protagonistas de la historia dos judíos húngaros, se narra, a través de un recorrido analéptico, el tiempo de la ocupación alemana del país y se describen también las atrocidades del campo de exterminio de Auschwitz donde los padres de Yechezkel padecieron la encarcelación y la muerte. Sin embargo, al cambiar la novela el escenario a partir de la migración de los dos personajes a Oriente Medio, el segmento temporal principal de la historia está vinculado estrechamente con la representación de la situación histórica de Palestina, antes y después de la resolución del plan de repartición programado por la Organización de las Naciones Unidas en 1947. Con anterioridad a este momento político crucial, cuando el mandato del Reino Unido estaba todavía en vigor en el territorio, el relato se desarrolla haciendo hincapié en la descripción del buen nivel de convivencia alcanzado por las poblaciones que coexistían en el mismo tejido social. El local *Café Budapest* representará el lugar simbólico de esa armonía entre culturas y tradiciones distintas. Pero, con la resolución de la partición de Palestina en dos Estados y con el reconocimiento definitivo de la victoria de los proyectos sionistas, la situación política se precipita de inmediato. La novela también cambia rumbo y refiere el inicio de la catástrofe. La obra bien describe las circunstancias de una guerra civil detonada para el control del espacio territorial de Jerusalén, una ciudad convertida, a partir de ese

momento, en un lugar de enfrentamiento y de luchas intestinas.

El cuadro del conflicto social en Yemen a través de *El coche de Intisar*

Con la escritura de *El coche de Intisar*, la representación del conflicto vuelve al día de hoy, especialmente al relato de la vida cotidiana de las mujeres en Yemen después del derrocamiento del régimen autoritario de Ali Abdullah Saleh por la revolución de 2011. La novela, con el guión de Pedro Riera y los dibujos de Nacho Casanova, publicada por la Editorial Glénat en 2011 y reeditada en 2013 por Editores de Tebeo, fue galardonada con el Premio France Info 2013 como mejor cómic de actualidad y reportaje, una distinción que recibieron también obras esenciales para el mundo del cómic internacional como *Palestina y Notas al pie de Gaza* de Joe Sacco o *Persépolis* de Marjane Satrapi. Refiere Riera en el prólogo de su novela que el jurado premió su obra porque gracias a ella se permite «descubrir una sociedad compleja y poco conocida a través de la vida íntima de sus mujeres que, frente a la opresión, despliegan una inmensa inteligencia» [13]. La acción de la novela pertenece al ámbito de la ficción si bien está muy claro que las informaciones obtenidas para concebir la historia de la protagonista proceden evidentemente de la atenta exploración de un fondo real. En efecto, el autor tuvo la oportunidad de vivir en 2009 en Saná, experimentando durante un tiempo una dimensión social completamente diferente con respecto a la occidental, un lugar donde la segregación entre sexos se presentaba como uno de los rasgos principales. «En los diez meses que viví en el país»,

cuenta Riera en el prólogo, «solo conseguí hacer cuatro amigas yemeníes, y a dos de ellas las tenía que ver a escondidas, adoptando las mismas precauciones que tomarían unos amantes para citarse» [14]. La idea de firmar un cómic sobre el contexto social yemení y la complicada situación de las mujeres dentro de la nación surge entonces directamente de la experiencia personal del autor y de su toma de conciencia de los profundos desequilibrios sociales y de un abisal estado de discriminación hacia el género femenino. Con la intención de recopilar los materiales necesarios para su investigación antes de la escritura del texto, Riera recurre a la técnica de la entrevista que él mismo realiza a una cuarentena de mujeres yemeníes. También recurre al diario de viaje donde apunta anécdotas y episodios comprobados en primera persona para la construcción del futuro guión. *El coche de Intisar* entonces puede interpretarse perfectamente como un trabajo narrativo de denuncia donde la historia contada es el pretexto para que puedan emerger del relato todas las contradicciones que un Estado aún mantiene con respecto al tema de los derechos de libertad. Coherentemente con el propósito de crítica hacia las normas represivas contra las mujeres en el país, Riera decide incluir al final de la novela gráfica un apéndice informativo en el que se explican y se analizan algunos aspectos poco conocidos en Occidente relativos a las costumbres enraizadas en la sociedad yemení como, por ejemplo, el fenómeno de la identificación de la inferioridad de las mujeres y las razones de la obligación del *niqab* (velo integral) y del *hiyab* en lugares públicos.

La estructura de la novela está constituida por 24 unidades narrativas en cada una de las cuales, además de relatarse la historia del personaje central, se distinguen facetas inexploradas del mundo yemení que el lector va descubriendo a medida que avanza en

su lectura. En el primer capítulo de la obra, el autor presenta a la protagonista Intisar. Su retrato es el de una mujer inconformista que intenta oponerse como puede a las imposiciones del régimen bajo el cual vive y a las obligaciones de las costumbres tradicionales de su comunidad. Intisar ejerce su emancipación, por ejemplo, conduciendo su coche con gran velocidad, escuchando música a tope y fumando tabaco. En público lleva siempre el *niqab* o, en alternativa, el *hiyab* utilizándolos como una máscara que la protege de las posibles agresiones verbales o físicas de los hombres yemeníes que consideran mujeres fáciles a las que no lo llevan [15]. Además, finge en una ocasión tener pareja e hijos porque generalmente la mujer yemení sufre discriminación por estar soltera. A este propósito, comenta el personaje que «en Yemen, la identidad de una mujer pasa necesariamente por su condición de madre y esposa» [16].

A través del relato personal de la figura de Intisar, el lector se percata además de otras cuestiones como, por ejemplo, de la presión que una mujer debe padecer por parte de sus consanguíneos masculinos que ponen bajo control cada aspecto de su vida, puesto que hay que salvaguardar el concepto de honor dentro de la sociedad de pertenencia [17]. En efecto, la mujer yemení depende irremediamente de una figura masculina que ejerce como su tutor frente a la ley dado que a ellas no se les reconoce la capacidad para realizar actividades que impliquen en cierto modo una responsabilidad desde un punto de vista jurídico. Otro tema que sobresale en la novela enlaza con los matrimonios concertados, práctica muy común que las chicas han de cumplir a la fuerza a una edad muy temprana. Las consecuencias de la obligación a contraer matrimonio son dramáticas, hasta llegar al suicidio de las jóvenes que ven en la muerte la única y definitiva solución frente a la pérdida de su inocencia.

Al leer la historia de la joven Intisar en la obra de Riera y Casanova donde la denuncia de la falta de los derechos de las mujeres y de la falta de libertad de expresión es manifiesta, es imposible no pensar en el recorrido político y personal de Tawakkol Karman, la activista yemení galardonada con el Premio Nobel de la Paz en 2011. Karman, presidenta del grupo «Mujeres periodistas sin cadenas» instituido por ella misma en 2005, representa el rostro femenino de la lucha contra la dictadura de Saleh llevada a cabo a través de las manifestaciones durante el periodo de la revolución en Saná en 2011 [18]. La mujer, que desafió el régimen autoritario organizando reuniones y *sit-ins* semanalmente frente al Palacio del Gobierno, expresó su protesta en defensa de la democratización de su nación, de una mayor libertad de expresión, del respeto de los derechos humanos y de los derechos de las mujeres, discriminadas por la ley y también por los hombres en la vida cotidiana dentro del contexto de su país.

A modo de conclusión

Para terminar, se subraya que las tres novelas gráficas españolas que se acaban de examinar siguen puntualmente el recorrido trazado por casi toda la producción occidental de tema medio-oriental: se sirven de una forma narrativa que se encuentra a medio camino entre la ficción, la crónica histórica y el reportaje periodístico para la conformación de una historia que cuente con un protagonista ficticio (pero con rasgos muy concretos y realistas) y con un escenario político y social harto espinoso en los territorios de Oriente Próximo. Los temas tratados esencialmente tienen todos que ver con la dimensión de la violencia en sus diferentes manifestaciones (el conflicto armado, la violencia de género,

el trauma psicológico y físico, el horror del exterminio, etc.). El objetivo de los autores ha sido sin duda intentar construir relatos funcionales que se encaminan más allá de la mera descripción de los hechos históricos, para conseguir, a la vez, denunciar y lanzar mensajes abriendo ventanas sobre aquellas realidades que, aún en la actualidad, siguen padeciendo la experiencia oscura y profundamente trastornante del conflicto.

Bibliografía

AGUIRRE, Mark, *Yemen: un viaje a la Arabia profunda en tiempos turbulentos*, Mataró, El Viejo Topo, 2006.

ALTARRIBA, Antonio, «Introducción sobre el origen, evolución, límites y otros debates teóricos en torno a la historieta», *Arbor, Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII, 2 extra, 2011, pp. 9-14.

BARDAJÍ, Rafael L. (ed.), *Irak: reflexiones sobre una guerra*, Madrid, Real Instituto Elcano, 2003.

BARRERO, Manuel, GIRÓN, Santiago, NÁJERA, Paco, UBALDO, César, «Entrevista a Will Eisner», *Revista Digital Tebeoesfera*, septiembre 2005.

BURGAT, François, BONNEFOY, Laurent, «El Yemen, entre la integración política y la espiral de la (contra) violencia», *Casa Árabe-IEAM*, n. 7, julio de 2009, pp. 1-39.

BENSAADA, Ahmed, «¿Quién es Tawakkol Karman, la primera mujer árabe con el Nobel?», 28 de octubre de 2011, *Cepriid* [<http://www.nodo50.org/ceprid/spip.php?article1273>].

CARBAJOSA, Ana, «Una ventana al Irak de hoy», *El País Cultura*. [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/05/20/actualidad/1369064575_493243.html].

CHANDRASEKARAN, Rajiv, *Vida imperial en la ciudad esmeralda*, Barcelona, RBA, 2008.

DI MARCO, Serenella, *Fumetto e animazione in Medio Oriente*. Persepolis, Valzer con Bashir e gli altri: nuovi immaginari grafici dal Magreb all'Iran, Latina, Tunué, 2011.

EISNER, Will, *A contract with God and other tenement stories*, Baronet Books, 1978.

EISNER, Will, *El cómic y el arte secuencial*, Barcelona, Norma Editorial, 1996.

EISNER, Will, *La narración gráfica*, Barcelona, Norma Editorial, 1998.

EME, Víctor, «Will Eisner. En busca de la viñeta inteligente», *Tonos Digital*, n. 10, noviembre 2005.

ESPIÑA BARROS, Diego, «Apuntes a *Notas al pie de Gaza*. El cómic periodístico de Joe Sacco», *Cuco, Cuadernos de cómic*, n. 2, abril 2014, pp. 92-108.

FAUS, Joan, «Cronología de la actividad militar de Estados Unidos en Irak desde 2003», *El País Internacional* [http://internacional.elpais.com/internacional/2014/08/08/actualidad/1407515121_695824.html].

FAXEDAS BRUTAS, M. Lluïsa, «De ratones y hombres. *Maus*, de Art Spiegelman», *Escritura e imagen*, n. 6, 2010, pp. 129-145.

FINKEL, David, *Los buenos soldados. Muerte, miseria y decepción en la Guerra de Irak*, Barcelona, Crítica, 2010.

GARCÍA, Santiago, *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2010.

GHAIBEH, Lina, «Telling graphic stories of the region: Arabic comics after the Revolution», *IEMed, Mediterranean Yearbook*, 2015, pp. 325-329.

HAMAD ZAHORENO, Leyla, «Los movimientos antiguubernamentales en Yemen: ¿La revolución frustrada?», *Relaciones Internacionales*, n. 18, octubre de 2011, pp. 113-135.

IZQUIERDO BRICHS, Ferrán, *Breve introducción al conflicto palestino-israelí*, Madrid, Catarata, 2011.

KARMAN, Tawakkol, «Yemen's Unfinished Revolution», *The New York Times* [http://www.nytimes.com/2011/06/19/opinion/19karman.html?_r=0].

LEVENTHAL, Robert S., «Art Spiegelman's MAUS: Working-Through the Trauma of the Holocaust» [www3.iath.virginia.edu/holocaust/spiegelman.html].

MAGI, Lucía, «Noticias dibujadas», *El País*, suplemento *Babelia* [http://www.elpais.com/articulo/portada/Noticias/dibujadas/elpepuculbab/20100424elpbabpor_1/Tes].

MARTÍNEZ-SALANOVA, Enrique, «Persépolis, una mujer entre varias culturas», *Aularia, Revista Digital de Comunicación*, vol. 1, n. 2, 2012, pp. 131-141.

MELERO DOMINGO, Javier, «Footnotes in Gaza. El cómic-reportaje como género periodístico», *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 18, n. 2, 2012, pp. 541-561

RIERA, Pedro, CASANOVA, Nacho, *El coche de Intisar. Retrato de una mujer moderna en Yemen*, Barcelona, EDT, 2013.

SAID, Edward W., *Crónicas Palestinas. Árabes e Israelíes ante el nuevo milenio*, Barcelona, Grijalbo, 2001.

SAID, Edward W., *Nuevas crónicas palestinas: El fin del proceso de paz. Nueva edición revisada y ampliada (1995-2002)*, Mondadori, Barcelona, 2002.

SATRAPI, Marjane, «Persepolis. A state of mind», *Revista Literal – Latin American Voices* [http://literalmagazine.com/persepolis-a-state-of-mind/].

SILVA, Lorenzo, FRANCISCO, Luis Miguel, *Y al final, la guerra*, Barcelona, Crítica, 2014.

SOLA MORALES, Salomé, BARROSO PEÑA, Gonzalo, «El cómic de no ficción como fuente para el estudio de los conflictos bélicos: *Crónicas de Jerusalén*», *Historia y Comunicación social*, vol. 19, 2014, pp. 231-248.

STRZELECKA, Ewa K., «Mujeres en las revoluciones árabes. El caso de Yemen», *Tiempos de paz*, n. 107, invierno de 2012, pp. 38-46.

VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén, «El cómic, una cuestión de formatos (1): de los orígenes periodísticos al cómic-book», *Cuco, Cuadernos de cómic*, n. 1, septiembre de 2013, pp. 7-32.

VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén, «El cómic, una cuestión de formatos (2): revistas de cómics, fanzines, álbumes y novelas gráficas», *Cuco, Cuadernos de cómic*, n. 2, abril de 2014, pp. 7-30.

VELEZ, Álvaro, «Persépolis o el Irán que nos cuentan, el que se vive y el que se sufre», *Revista Universidad de Antioquia*, n. 289, julio-septiembre 2007.

Notas

[*]Università Cattolica del Sacro Cuore. Milano. Italia.

Contacto con la autora: benedetta.belloni@unicatt.it

[1] El historietista escocés Eddie Campbell redactó un manifiesto donde se abordan los principios fundamentales del movimiento de la novela gráfica. Véase el texto completo en inglés en «Eddie Campbell's (Revised) Graphic Novel Manifesto» [http://wasaak.blogspot.it/2006/02/eddie-campbells-revised-graphic-novel.html].

También Santiago García reflexiona sobre las claves interpretativas del género, trazando su genealogía y llegando finalmente al análisis del fenómeno de la novela gráfica moderna. Véase Santiago GARCÍA, *La novela gráfica moderna*, Bilbao, Astiberri, 2010. Sobre la evolución del género, véase Antonio ALTARRIBA, «Introducción sobre el origen, evolución, límites y otros debates teóricos en torno a la historieta», *Arbor, Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII, 2 extra, 2011, pp. 9-14. En cuanto a la reflexión sobre formato, véase Rubén VARILLAS FERNÁNDEZ, «El cómic, una cuestión de formatos (1): de los orígenes periodísticos al cómic-book», *Cuco, Cuadernos de cómic*, n. 1, septiembre de 2013, pp. 7-32 y Rubén VARILLAS FERNÁNDEZ, «El cómic, una cuestión de formatos (2): revistas de cómics, fanzines, álbumes y novelas gráficas», *Cuco, Cuadernos de cómic*, n. 2, abril de 2014, pp. 7-30.

[2] Will EISNER, *A contract with God and other tenebrous stories*, Baronet Books, 1978. Grande maestro internacionalmente reconocido del arte del cómic, Eisner definió por primera vez su obra *Contrato con Dios* como

una novela gráfica. Su pensamiento teórico sobre el arte del cómic está recopilado en dos ensayos en particular: *El cómic y el arte secuencial* (Barcelona, Norma Editorial, 1996) y *La narración gráfica* (Barcelona, Norma Editorial, 1998). Sobre la carrera de Eisner, véase Víctor EME, «Will Eisner. En busca de la viñeta inteligente», *Tonos Digital*, n. 10, noviembre 2005 y Manuel BARREIRO, Santiago GIRÓN, Paco NÁJERA, César UBALDO, «Entrevista a Will Eisner», *Revista Digital Tebeoesfera*, septiembre 2005.

[3] Sobre la obra *Maus* de Art Spiegelman, ver M. Lluïsa FAXEDAS BRUTAS, «De ratones y hombres. *Maus*, de Art Spiegelman», *Escritura e imagen*, n. 6, 2010, pp. 129-145 y Robert S. LEVENTHAL, «Art Spiegelman's MAUS: Working-Through the Trauma of the Holocaust» [http://www3.iath.virginia.edu/holocaust/spiegelman.html].

[4] Sobre la obra de Joe Sacco, véase Javier MELERO DOMINGO, «Footnotes in Gaza. El cómic-reportaje como género periodístico», *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 18, n. 2, 2012, pp. 541-561; Diego ESPINA BARROS, «Apuntes a *Notas al pie de Gaza*. El cómic periodístico de Joe Sacco», *Cuco, Cuadernos de cómic*, n. 2, abril 2014, pp. 92-108; Lucía MAGI, «Noticias dibujadas», *El País*, suplemento *Babelia*, 24/4/2010, [http://www.elpais.com/articulo/portada/Noticias/dibujadas/elpepuculbab/20100424elpbabpor_1/Tes]. Se subraya además que la edición integral de la obra *Palestina* publicada a cargo de la Editorial Planeta-DeAgostini Comics cuenta con un extenso prólogo del profesor y crítico Edward Said que trata específicamente del conflicto palestino-israelí.

[5] Véase Salomé SOLA MORALES, Gonzalo BARROSO PEÑA, «El cómic de no ficción como fuente para el estudio de los conflictos bélicos: *Crónicas de Jerusalén*», *Historia y Comunicación social*, vol. 19, 2014, pp. 231-248.

[6] Se señala la página web de L'Association [http://www.lassociation.fr/fr_FR/#!accueil].

[7] Sobre *Persépolis*, véase Serenella DI MARCO, *Fu-metto e animazione in Medio Oriente. Persepolis, Valzer con Bashir e gli altri: nuovi immaginari grafici dal Magreb all'Iran*, Latina, Tunué, 2011; Marjane SATRAPI,

«Persepolis. A state of mind», *Revista Literal, Latin American Voices*, n. 13, abril 2012 [<http://literalmagazine.com/persepolis-a-state-of-mind>]; Álvaro VELEZ, «Persépolis o el Irán que nos cuentan, el que se vive y el que se sufre», *Revista Universidad de Antioquia*, n. 289, julio-septiembre 2007; Enrique MARTÍNEZ-SALANOVA, «Persépolis, una mujer entre varias culturas», *Aularia, Revista Digital de Comunicación*, vol. 1, n. 2, 2012, pp. 131-141.

[8] Se señalan las páginas web de las revistas: «Saman-dal» [<http://www.samandalcomics.org/>], «Tok Tok» [<http://www.toktokmag.com/>].

[9] Sobre *Casa Bábili*, véase Ana CARBAJOSA, «Una ventana al Iraq de hoy», *El País Cultura* [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/05/20/actualidad/1369064575_493243.html].

[10] La novela puede leerse íntegramente en la página web www.casababili.org.

[11] Acerca de las fases de la guerra iraquí, Joan FAUS, «Cronología de la actividad militar de Estados Unidos en Irak desde 2003», 08/08/2014, *El País Internacional* [http://internacional.elpais.com/internacional/2014/08/08/actualidad/1407515121_695824.html]. El tema de la guerra de Irak ha sido analizado desde muchas y diferentes perspectivas, señalamos aquí seguido unos textos de reconocidos estudiosos, de periodistas y novelistas que se han dedicado al tratamiento del asunto bélico iraquí: Rafael L. Bardají (ed.), *Irak: reflexiones sobre una guerra*, Madrid, Real Instituto Elcano, 2003; Rajiv CHANDRASEKARAN, *Vida imperial en la ciudad esmeralda*, Barcelona, RBA, 2008; David FINKEL, *Los buenos soldados. Muerte, miseria y decepción en la Guerra de Irak*, Barcelona, Crítica, 2010; Lorenzo SILVA, Luis Miguel FRANCISCO, *Y al final, la guerra*, Barcelona, Crítica, 2014.

[12] La bibliografía sobre la guerra entre palestinos e israelíes es muy extensa. Como referencia inicial, se remite a Ferrán IZQUIERDO BRICHS, *Breve introducción al conflicto palestino-israelí*, Madrid, Catarata, 2011 y a Edward W. SAID, *Crónicas Palestinas. Árabes e Israelíes ante el nuevo milenio*, Barcelona, Grijalbo, 2001 y, del mismo autor, *Nuevas crónicas palestinas: El fin del proceso de paz. Nueva edición revisada y ampliada (1995-2002)*, Mondadori, Barcelona, 2002.

[13] Pedro RIERA, Nacho CASANOVA, *El coche de Intisar. Retrato de una mujer moderna en Yemen*, Barcelona, EDT, 2013, p. 4.

[14] *Ib.*, p. 6.

[15] Afirma la protagonista del cómic que

el *niqab* no tiene que ver con la religión. Es un invento moderno, un regalo de los saudíes. En el Corán no pone en ningún sitio que tengamos que cubrirnos la cara. Yo no he conocido a ninguna mujer que lleve el *niqab* por convicción. A algunas les obligan a ponérselo sus padres o sus maridos, pero muchas lo hacen para que no las incordien por la calle. Por eso las mujeres aquí se sienten más libres con el *niqab*, porque pueden ir por las calles sin que las molesten. Y es innegable que el *niqab* tiene sus ventajas, ya que te permite hacer cosas prohibidas sin que nadie se entere (*ib.*, pp. 50-51).

[16] *Ib.*, p. 110.

[17] A este propósito, Intisar explica en las viñetas que, al pedir al padre que le dejara irse al extranjero para estudiar, él le dio su consentimiento únicamente a condición de que saliera de Yemen de otro aeropuerto que no fuera el de Saná:

La otra condición fue que para ir a Damasco, cogiera el avión en el aeropuerto de Adén y no el de Saná. Fue entonces cuando comprendí que a mi padre no le importaba que yo estudiara en el extranjero. Lo que le preocupaba era que la gente supiera que estudiaba en el extranjero. El honor dependía de mi comportamiento, de lo que yo hiciera o dejara de hacer. Dependía de lo que la gente pudiera comentar. El desgraciado me hizo perder dos años de mi vida solo por lo que la gente pudiera murmurar (*ib.*, p. 98).

[18] Sobre la figura del Premio Nobel, véase Ahmed BENSADA, «¿Quién es Tawakkol Karman, la primera mujer árabe con el Nobel?», 28/10/2011 en *Ceprid* [<http://www.nodo50.org/ceprid/spip.php?article1273>]. Véase también el artículo de la misma Tawakkol KARMAN, «Yemen's Unfinished Revolution», 18/06/2011, *The New York Times* [http://www.nytimes.com/2011/06/19/opinion/19karman.html?_r=0] y Ewa K. STRZELECKA, «Mujeres en las revoluciones árabes. El caso de Yemen», *Tiempos de paz*, n. 107, invierno 2012, pp. 38-46.