

El impacto de la violencia en la identidad narrativa: una aproximación desde los estudios del discurso. Caso: *Persépolis* de Marjane Satrapi

The Impact of Violence on Narrative Identity: An Approach from Discourse Studies. Case: Marjane Satrapi's *Persepolis*

Pérez-Pérez, Jéssica Aidé

Jéssica Aidé Pérez-Pérez

jessica.perezp@alumno.buap.mx

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego" Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

**Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada**

Universidad Nacional Autónoma de México, México

ISSN-e: 2954-4076

Periodicidad: Semestral

núm. 7, 2023

evista.poligrafias@filos.unam.mx

Recepción: 15 Agosto 2022

Aprobación: 28 Octubre 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/789/7894535002/>

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.29544076.2023.7.1857>

**Resumen:** En esta contribución discuto el tema de la violencia y su impacto en la identidad dentro de la novela gráfica *Persépolis* (2000-2003). La autora de este discurso autobiográfico multimodal, Marjane Satrapi, narra su experiencia individual sobre la revolución iraní e instauración del régimen islámico de finales de los años setenta. El corpus está compuesto por dos secuencias que he seleccionado de acuerdo con las epifanías de la autora —(1) la muerte de su amiga Neda y (2) su migración forzada a Europa— para demostrar cómo estos momentos de transformación identitaria dentro del discurso se vinculan con las diferentes formas de la violencia. Cada secuencia es analizada desde el método biográfico-narrativo y con herramientas procedentes tanto del análisis del discurso multimodal como de los estudios de la identidad. Parte de los resultados exponen que la narradora utiliza diversos elementos evaluativos, inscritos dentro de los recursos semióticos icónicos y lingüísticos, que permiten evaluar los eventos y las acciones propias y ajenas. Con lo anterior, se evidencia que la violencia subjetiva-sistémica transformó al sujeto de dos maneras: en una mujer valiente y en una mujer desarraigada de su cultura y de sus lazos familiares. En conclusión, el sujeto es trastocado por factores contextuales no sólo históricos, sino políticos, sociales y culturales que lo condicionan al cambio a través del tiempo. La narradora se configura a partir del relato doblemente articulado y en los diferentes modelos de acción que afectan, principalmente, su *identidad-ipse*.

**Palabras clave:** Análisis del discurso multimodal, Identidad en la literatura, Tiras cómicas, Violencia en la literatura, Marjane Satrapi.

**Abstract:** In this contribution I discuss the theme of violence and its impact on identity within the graphic novel *Persepolis* (2000-2003). The author of this multi-modal autobiographical discourse, Marjane Satrapi, recounts her individual experience of the Iranian revolution and the establishment of the Islamic regime of the late 1970s. The corpus is composed of two sequences, which I have selected according to the epiphanies of the author—(1) the death of her friend Neda and (2) her forced migration to Europe—to demonstrate how these moments of identity transformation within the discourse are linked to

different forms of violence. Each sequence is analyzed with the biographical-narrative method and with tools from both multimodal discourse analysis and identity studies. Part of the results show that the narrator uses various evaluative elements inscribed within the iconic and linguistic semiotic resources, which allow to evaluate the events and the actions of one's own and of others. With this, it is evident that subjective-systemic violence transformed the subject in two ways: into a brave woman and into a woman uprooted from her culture and family ties. In conclusion, the subject is disturbed by contextual factors —not only historical, but political, social, and cultural—that condition her to change over time. The above is configured by the narrator in the doubly articulated story and in the different models of action that affect, mainly, her *identity-ipse*.

**Keywords:** Multimodal discourse analysis, Identity in literature, Comic books, Violence in literature, Marjane Satrapi.

El giro subjetivo en las ciencias sociales y humanidades ha permitido un acercamiento de corte científico a la vida cotidiana (Schütz, 1993) de cualquier hablante, pues ha encontrado en el relato un repositorio de la experiencia. De ahí que asevere que la práctica de la narración (auto)biográfica sea “el ejercicio de otorgar sentido al propio pasado, recapitulando sobre algunos recuerdos, reflexionando en torno a ellos, creando, en definitiva, un texto —en su sentido general e interpretativo— con estructura dramática que tiende a producir un ‘sí mismo’ en términos de un personaje” (Piña, 1988: 96). Es en la narración del relato donde hallamos un principio organizador de las vivencias traducidas en experiencias (Schütz, 1993) que evidencian momentos de máxima alegría o infortunios, según sea la evaluación del hablante. De acuerdo con esto, en mis reflexiones considero la novela gráfica *Persépolis* (2000-2003) de Marjane Satrapi y explico la influencia de la estructura social en la identidad personal.

Dentro del análisis señalo que la violencia (Žižek, 2008) afecta directamente la configuración de la identidad personal (Ricoeur, 2013), lo cual es instanciado<sup>1</sup> en un discurso multimodal a través de la identidad narrativa (Ricoeur, 1999; 2013); por lo tanto, dichos conceptos mantienen una correlación dentro del discurso autobiográfico. Lo anterior me permite vincular la novela gráfica de tipo autobiográfico *Persépolis* como un discurso en donde se entrelazan aspectos de la vida privada y pública, además de que se trastoca el contexto social de la vida del hablante. Esto es parte de una propuesta<sup>2</sup> que trabaja con el desarrollo de una teoría explicativa de la identidad, donde el soporte del discurso —en este caso, la novela gráfica— es un elemento preponderante en la configuración y expresión de la identidad.

La obra concentra los eventos de la infancia, la adolescencia y parte de la edad adulta de Satrapi durante la Revolución iraní, la posterior instauración del régimen islámico de los años ochenta y su autoexilio a Europa. Como consecuencia de esta transformación política, Marjane vive gradualmente las restricciones de sus garantías individuales, a tal grado que su identidad como mujer libre y emancipada se ve amenazada constantemente. La obra fue publicada por una editorial francesa independiente conocida como *L'Association*. Originalmente la edición contó con cuatro tomos que van del año 2000 al 2003. La obra fue escrita y dibujada por la misma Satrapi, con excepción de una breve introducción histórica presentada por David B, la cual concluye con la frase “Esta es la gran historia. Marjane ha heredado todo eso y ha hecho el primer álbum iraní” (Satrapi, 2017: 7). Con ello se prevé que la experiencia de la violencia es instanciada en el discurso del cómic.

## LA VIOLENCIA Y EL TRAUMA DESDE EL LENGUAJE

Las investigaciones sobre la violencia han propuesto nuevas y variadas perspectivas para abordar la realidad social de los grupos humanos, lo cual dificulta definirla en un sentido unívoco, pues se trata de un fenómeno complejo que remite a circunstancias específicas para su definición. En consecuencia, con fines ilustrativos señalo la importancia de la mirada multidisciplinaria y transdisciplinaria para definir una postura teórica dentro de mi trabajo. Por ello, para entender la violencia propongo dos ejes: la violencia como un fenómeno diacrónico en el cual converge la perspectiva histórica de la sociedad (Fanon, 2011; Benjamin, 1996); y la violencia como fenómeno sincrónico, al exponer sus diversas condiciones actuales, tanto externas como internas, en determinados espacios geográficos y en culturas específicas (Scheper-Hughes, 1997; Bourgois, 2009). En ambos ejes se cruzan y trastocan los sistemas económico y político (Galtung, 1969; Farmer, 2004; Žižek, 2008) que coadyuvan en la definición de la situación y en el destino de las sociedades (Žižek, 2008).

He considerado los aportes conceptuales de Slavoj Žižek (2008), ya que abren una veta para pensar y enfrentarse al trauma desde el lenguaje y, al mismo tiempo, consideran el contexto sociohistórico de la sociedad. De esta forma, para conceptualizar la violencia, Žižek (2008; 2012) establece una tipología tanto en sus formas objetiva como subjetiva a través del triunvirato: violencia subjetiva simbólica, violencia subjetiva sistémica y violencia objetiva. La *violencia subjetiva simbólica* se encuentra enraizada en el lenguaje y sus formas. Por medio de ella existe una imposición de cierto universo de sentido, el *significado-amo*, aceptado por los agentes como parte de su imposición violenta, por lo que no se basa en razones posteriores, lo que evita cualquier intento de reciprocidad equilibrada (Žižek, 2008). Por su parte, la *violencia subjetiva* es la más visible de todo el triunvirato y es ejecutada por un agente o agentes identificables. Algunas veces pareciera que surge sin razón aparente, por lo que podría ser comparada con el concepto de violencia pura, divina, de Benjamin (1996) en el que, comúnmente, se condena a los sujetos individuales o colectivos y se les identifica como “los individuos malvados por los aparatos represivos, y las multitudes fanáticas” (Žižek, 2008: 22). Esto último va de la mano con las primeras apreciaciones de Occidente con respecto a lo acontecido en Irán durante la Revolución islámica de 1979, señalándola como “un seísmo imprevisible, y asust[ándose] con la irrupción en el escenario nacional iraní, y luego en el escenario mundial, de unos ‘locos de Dios’ de comportamiento irracional” (Adelkhah, 1996: 21). Por otra parte, la *violencia sistémica* es considerada como tal porque aborda las consecuencias de los sistemas político y económico, las cuales son desastrosas y se manifiestan en la vida cotidiana. En otras palabras, se presenta en la apreciación de la realidad social (Schütz, 1993) o el mundo de la acción (Ricœur, 2004) y su interacción. Finalmente, la violencia objetiva se establece en el nivel cero de lo que se pudiera percibir como violencia, inherente al estado normal de las cosas, por lo que parecería que se contrapone a lo que podríamos comprender como lo subjetivamente violento (Žižek, 2008). Por medio de esta conceptualización de la violencia, Žižek (2008) decide no enfrentarse directamente a ella en sus reflexiones debido al “horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con la víctima [que] funcionan, sin excepción, como un señuelo que impide pensar” (12). Así, opta por un análisis conceptual sobre la tipología de la violencia que ignora por completo el impacto traumático de la misma.

Al pensar en la experiencia traumática, algo similar corrobora Benjamin (2009) en su ensayo *El narrador*, en donde detecta el decaimiento y la poca cotización de la propia experiencia después de que la gente volvía del campo de batalla durante la Primera Guerra Mundial. Y es que ya lo mencionaba Roland Barthes (2016) en sus reflexiones sobre el mensaje fotográfico: “el trauma es precisamente lo que suspende el lenguaje y bloquea la significación” (97). Evidentemente, vivir o ser testigos de un hecho violento conlleva echarse encima la pesada carga del trauma; de ahí que sea definido desde los eventos sociohistóricos de una comunidad.

En el caso de *Persépolis* podemos señalar dos cuestiones con respecto a la instanciación del trauma en el discurso autobiográfico de la novela gráfica: la primera tiene que ver con el tiempo —su obra fue publicada seis años después de su autoexilio a Francia— y la segunda es la doble articulación del lenguaje que le permitió codificar las dificultades que presenta el trauma a través del recurso semiótico icónico, pues donde la prosa

—entendida como un recurso semiótico lingüístico— fracasa, la imagen tiene éxito. Una herramienta más es la composición de la obra a través del uso de la yuxtaposición del recurso icónico y verbal —en forma de página, viñeta e incluso cartucho narrativo— que “revela un texto matizado que obliga a los lectores a repensar conceptos previos sobre Irán” (Davis, 2005: 271; traducción propia). Esto permitió configurar de manera dicotómica representaciones de la violencia como la imposición del velo islámico, las reformas sociales y educativas de gobierno del Ayatolá Jomeini, y los contrastes dramáticos de las experiencias que vivió Marjane en Viena e Irán. Ahora bien, la construcción de la realidad social violenta es mediada a través de la narración, la cual, a su vez, configura la identidad del hablante, pues de qué otra manera tenemos acceso a la experiencia personal de la violencia (Schütz, 1993), si no es por la mediación del relato de una vida.

## LA NOVELA GRÁFICA: ENTRE LA HISTORIA DE VIDA Y LA LITERATURA AUTOBIOGRÁFICA

Para hablar de la experiencia dentro del cómic autobiográfico es preciso ubicarla en una situación de interacción específica, en donde tal experiencia entra en un proceso de enunciación distinto al del narrador de carne y hueso (Benjamin, 2009) —es decir, aquel informante que encontramos en una interacción cara a cara—. Sin embargo, muchas veces pareciera emularlo, de manera que el soporte representa un punto de partida que permite retratar la experiencia personal a partir de las formas discursivas que la distinguen como tal. Charlotte Linde (1989; 1993) comenta que la autobiografía literaria podría ser lo más cercano a lo que ella y otros investigadores como Daniel Bertaux (2005) nombran *historias de vida* o *life stories*. No obstante, para establecer la relación entre estos discursos autobiográficos, incluyendo a la novela gráfica, he propuesto ampliar la definición de Linde y Bertaux de *historia de vida*, quienes la entienden como una unidad lingüística de tipo oral en la que incide la interacción social y en la que un hablante decide contar a un oyente, investigador o no, un episodio cualquiera en el que examina el contenido de una parte de su experiencia vivida.

En la Figura 1 se resumen los elementos considerados en las dos formas del discurso autobiográfico: la historia de vida y el cómic autobiográfico. Al considerar la concepción de Linde (1993) y Bertaux (2005), la principal diferencia con el cómic autobiográfico radica en su situación comunicativa y su modalidad. La primera considera una escritura-ilustración premeditada capaz de cumplir con el pacto autobiográfico (Lejeune, 1991) y en la que, en consecuencia, se establece una comunicación con un interlocutor virtual apelando a una audiencia amplia; la segunda atiende a un lenguaje doblemente articulado en el que inciden los recursos semióticos lingüísticos e icónicos.

Además, discursivamente, el hablante del cómic autobiográfico coincide con el hablante de la historia de vida al expresar sus epifanías (Denzin, 1989) —mayor, acumulativa, menor y revivida— como eventos historiados a manera de narrativas que “reorganizan la cronología en múltiples y diferentes formas y capas de experiencia significativa” (Denzin, 2017: 85) y que representan un momento de quiebre positivo o negativo para el sujeto que las experimenta y con las cuales reinterpreta su vida. Las epifanías se diferencian de los eventos emblemáticos (Linde, 1993) porque son producto de la interpretación individual y no necesariamente se presentan como sucesos condicionados cultural o colectivamente, de manera que no se espera que aparezcan en una historia de vida. Para identificar las epifanías es posible auxiliarse de las evaluaciones que el narrador hace sobre sí mismo o sobre el mundo. Es así como el narrador se vale de comparaciones, intensificadores, términos de correlación y proposiciones explicativas expuestas a través de una tipología de cuatro rubros propuestas por William Labov: (1) evaluación externa, (2) evaluación encadenada, (3) evaluación por el hecho y, finalmente, (4) evaluación por suspensión de la acción (en Pinilla Vásquez, 2003).



FIGURA 1  
 Dos formas del discurso autobiográfico

Nota: Elaboración propia

Otros elementos discursivos en los que la historia de vida y el cómic autobiográfico coinciden son la narrabilidad y la reportabilidad (Linde, 1993; Prince, 2003). En ambos casos se toma en cuenta la competencia comunicativa del narrador y su capacidad para detectar que un evento reportable ha ocurrido. En el caso del cómic, el principal interés radica en la relevancia social al momento de ser publicado en un medio de comunicación masiva y retratar eventos extraordinarios que merecen ser contados, al abordar temas de memoria social e historia de un grupo determinado, contados desde abajo o desde una postura no oficial. La estructura abierta reconoce que una historia de vida cambia constantemente, ya sea por la adición de nuevas experiencias hechas historia o por la pérdida de ciertas historias y la reinterpretación de viejas historias que expresan nuevas evaluaciones. En el cómic autobiográfico, por su carácter permanente, se dejan abiertas nuevas reflexiones por parte de su autor o autora que son presentadas en ediciones posteriores —tal como ocurre con *MetaMaus* (2011) de Art Spiegelman o *Píldoras azules* (2001) de Frederik Peeters.

Estos elementos acercan más el cómic autobiográfico a la historia de vida que a la novela autobiográfica (Linde, 1993), pues su origen y producción no son los mismos que el de la forma puramente literaria. Recordemos que el cómic autobiográfico nace en la escena *underground* estadounidense de principios de los años setenta de los llamados *comix*, en donde sus autores encontraron un medio para exponer momentos vulnerables en el que se ven envueltos familiares, amigos, amores o compañeros de trabajo, algo que en la autobiografía descrita por Linde (1993) no ocurría. Consideremos también que el cómic (auto)biográfico abordó temas marginales y de denuncia de la sociedad del momento, por lo cual se aleja de las grandes editoriales para apostar a las independientes (Puga García, 2017).

Actualmente, es posible reconocer su impacto social y su valor teórico a través de la exploración de las formas literarias de su registro documental y testimonial por parte de investigadores de las ciencias sociales y humanidades, quienes se han dedicado al análisis y descripción del uso de lenguaje literario. Tal es el caso de Krista Quesenberry (2017) y Matt Reingold (2019), quienes trabajan con las autorrepresentaciones de género y de origen étnico-nacional, respectivamente, a través del cómic autobiográfico; de Rafael Sánchez Villegas (2016), quien se ha dedicado a investigar temas sobre la memoria histórica en los cómics, además de su apogeo y relevancia después de la Segunda Guerra Mundial; y de Rocío G. Davis (2005), quien amplía el término *autobiografía* a través del estudio de la apropiación del texto y sus técnicas narrativas por parte de la autora de *Persépolis*: Marjane Satrapi.

Con los elementos discursivos de la experiencia en los discursos autobiográficos antes abordados, descarto la reducción de las identidades a la descripción de los personajes y su desarrollo dentro del dominio narrativo y

me permito vincular al cómic autobiográfico con las diferentes realidades humanas. Esto hace posible abordar la identidad más allá de un nivel referencial o de representación, pues discurre entre las actividades de la vida cotidiana que tienen lugar en la construcción, formación y ejecución de las identidades (Bamberg, 2011). Para ello, en el siguiente apartado me dispongo a exponer la configuración de la identidad en el discurso narrativo.

## LA CONFIGURACIÓN DE LA IDENTIDAD EN EL DISCURSO NARRATIVO

Ya he presentado al discurso de la novela gráfica de tipo autobiográfico como un repositorio de la experiencia humana. En este discurso es posible atender a las identidades dentro de un proceso que tiene lugar en una situación de interacción específica, de forma que se inserta en las prácticas sociales. Su condición es dinámica, ya que produce constelaciones de identidades en vez de constructos individuales y monolíticos, así que se desmarca de los esencialismos del yo. No surge desde lo individual, sino que resulta de procesos de negociación e instanciación relacionados con lo social, lo que conlleva un trabajo discursivo (De Fina *et al.*, 2006).<sup>3</sup>De ahí que proponga llevar la configuración de la identidad en el cómic autobiográfico más allá de entenderla desde un nivel referencial o de representación de personajes, para analizarla a partir de diversas disciplinas que “reafirman el rol fundamental del proceso lingüístico y estrategias en la creación, negociación y establecimiento de identidades” (De Fina *et al.*, 2006: 1).

Ahora bien, concuerdo con la propuesta de Bamberg (2011) —que va en el mismo sentido que las reflexiones de Paul Ricœur (1999; 2013)—, quien reconoce que, en el discurso narrativo, cualquier reclamo de identidad se topa con tres desafíos prácticos. El primero consiste en la vacilación diacrónica entre la constancia y el cambio, en la que se expone la mismidad de sentido de uno mismo a lo largo del tiempo frente al cambio constante. La segunda es el establecimiento sincrónico de la mismidad y la diferencia a ser iguales a todos los demás y a la unicidad de la persona frente a otros, respectivamente. Finalmente, el tercero se relaciona con la construcción bidireccional de la agencia, constituida por uno mismo y el mundo (Bamberg, 2011). No obstante, para efectos de los objetivos de este artículo, me centro en el primer desafío, el cual es descrito por Bamberg (2011) desde el potencial agentivo de la persona, con eventos que son calificados por ésta como formativos o transformadores y que apoyan el surgimiento de su identidad. Aquí, la dimensión temporal de la ficción es resultado de la experiencia de la vida cotidiana, puesto que en ella hallamos el mundo de la acción instanciado en una unidad lingüística —y, por qué no, también icónica— que pretende un orden de la experiencia del narrador.

El dinamismo diacrónico del yo y la conexión sincrónica entre la mismidad y su distinción son parte del problema de la identidad personal descrito por Ricœur (2013). Para resolver tal problema, el filósofo opta por recurrir a la narración en la que se confrontan los dos conceptos de la identidad: *mismidad* (latín: *idem*) —es decir, aquello que permanece y se identifica con lo mismo frente al paso del tiempo, como rasgos físicos, cualidades, carácter de la persona y la fidelidad de mantener la palabra dada—, e *ipseidad* (latín: *ipse*) —lo que cambia por factores contextuales, configurados por los diferentes modelos de acción y de vida que enfrenta—. La acción y la transformación de la identidad-*ipse* de los personajes a lo largo de la trama y las formas de representación multimodal del contexto social interno dentro de la obra son pautas que nos permiten vincularnos con el mundo social y sus fenómenos. De ahí la importancia de un análisis que nos permita comprender la instanciación de la violencia en el discurso.

## DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL IMPACTO DE LA VIOLENCIA EN LA IDENTIDAD EN PERSÉPOLIS

Una vez definidos los conceptos y categorías del análisis, es momento de presentar las herramientas analíticas. En este caso, tales herramientas están regidas por el carácter multimodal del discurso, y es así como el cómic, en cuanto sistema de significación, implica un plano de expresión conformado por los recursos semióticos

lingüístico e icónico, además de un plano de contenido, donde la significación de ambos planos coincide con la relación que existe entre ellos (Barthes, 1986). De ahí que, para identificar un significado connotado, tome este primer sistema como resultado de un segundo sistema, en donde el primero se convierte en el plano de expresión del segundo sistema.

A partir de lo anterior, propongo sintetizar los elementos que intervienen en el proceso de significación en un esquema que permita visualizarlos para su posterior análisis. Para el desarrollo de este esquema, contemplo los elementos hallados en los recursos semióticos lingüísticos y los icónicos. Como *recurso semiótico lingüístico* señalo las cláusulas que lo conforman con el fin de facilitar su posterior referencia, a la vez que identifico si se encuentra en un cartucho o en un globo, diferenciando este último por guiones de diálogo y por los nombres de los personajes enunciantes. Como *recurso icónico* contemplo las microunidades de significado de la viñeta (Gubern, 1979; Gasca y Gubern, 1994) y su composición en el espacio visual. La suma de estos elementos del recurso icónico es el *significado denotado* de la imagen (Kress y Van Leeuwen, 2006). Finalmente, considero el *significado global connotado*, el cual es consecuencia de la conjunción de los recursos semióticos del primer sistema de significación y, por supuesto, del orden lógico de la narración de Satrapi.

Para comenzar, he tomado el primer momento de crisis vinculado con la violencia que enfrenta Marjane, el cual se enmarca en la guerra contra Irak y se presenta en la primera viñeta de la página 151 (Satrapi, 2017). La autora lo identifica como una epifanía mayor, pues se trata de un quiebre en su vida. Dentro de la narración, Marjane desarrolla esta epifanía de forma acumulativa como se presenta a continuación según la esquematización propuesta:<sup>4</sup>

*Recurso lingüístico*

(1) Cuando pasamos frente a la casa destruida de los Baba-Lévy, noté que tiraba de mí disimuladamente. (2) Algo me decía que los Baba-Lévy estaban en casa. (3) Algo llamó mi atención.

*Recurso icónico*

**Microunidades de significado:** cartucho; plano general, Marjane y su madre se toman de la mano

**Composición:** escombros, un objeto —brazalete— relevante gracias a los destellos —dominio de lo dado—; Marjane y su madre —dominio de lo Nuevo con dirección hacia lo Nuevo.

**Significado denotado:** La madre de Marjane la aleja de los escombros; Marjane voltea.

**Significado global connotado:** Marjane sabe que algo no anda bien.

Según este esquema, la viñeta en cuestión nos señala el momento previo al punto de quiebre, pero al mismo tiempo lo anticipa. Esto se reconoce en las cláusulas (2) y (3), las cuales se presentan como una evaluación externa,<sup>5</sup> que interrumpe el relato y explica al interlocutor que el interés radica en un objeto, aún sin ser identificado verbalmente por Marjane. No obstante, el recurso icónico adelanta una figura ubicada en un grado importante de relevancia, lo que se deduce gracias a los destellos que emergen alrededor del objeto. Posteriormente, en la viñeta que procede a la anterior, ocurre lo siguiente:

*Recurso lingüístico*

(1) Vi un brazalete de turquesas, (2) el de Neda. (3) Se lo había regalado su tía cuando cumplió catorce años...

*Recurso icónico*

**Microunidades de significado:** cartucho; plano general —se acorta—, Marjane, preocupada y su madre atenta, se toman de la mano.

**Composición:** escombros, objeto relevante —brazalete— por los signos de atención que simulan destellos —dominio de lo Dado—; Marjane y su madre —en dominio de lo Nuevo— con la madre en dirección hacia lo Nuevo, mirada hacia lo Dado. Marjane con dirección a lo Dado.

**Significado denotado:** Marjane se dirige a los escombros mientras su madre la ve.

**Significado global connotado:** Marjane se preocupa por Neda.

Las tres cláusulas dentro del cartucho son una manifestación continúan de la evaluación externa de la narradora. Ella brinda datos sobre la dueña del brazalete y víctima del misil que bombardeó el barrio; implícitamente, Marjane remite, por la información que revela, a la relación cercana que tiene con Neda.

Además, da paso a las viñetas 3, 4 y 5 de la misma página, que funcionan como evaluación encadenada, en donde la suspensión de la acción permite que la atención se centre en las emociones evocadas. Aquí, el uso de primeros planos en el recurso icónico permite que la atención se centre en Marjane y en su estado emocional. Por otra parte, el grado de relevancia, dado por el valor de la información<sup>6</sup> y la preponderancia narrativa expuesta, da un ritmo menor a la narración y, por ende, da espacio a observar detalles.

Esto se aprecia en lo comentado en el cartucho de la tercera viñeta, en donde la función del recurso lingüístico es de anclaje, principalmente. En este mismo, el uso de los puntos suspensivos implica una evaluación, ya que no poder articular la frase completa rompe con el uso esperado del orden sintáctico.

*Recurso lingüístico*

(2) El brazaletes aún estaba unido a... (2) No lo sé...

*Recurso icónico*

**Microunidades de significado:** cartucho; primer plano, Marjane sorprendida/triste, se cubre la boca.

**Composición:** Marjane es la figura relevante, no hay objetos alrededor de ella. Fondo blanco, contraste con el color oscuro del vestido de Marjane.

**Significado denotado:** Marjane triste/sorprendida

**Significado global connotado:** Marjane ve algo que no puede describir.

Esto termina por reforzarse con la ausencia del recurso lingüístico en la viñeta que sigue:

*Recurso lingüístico*

[Sin recurso lingüístico]

*Recurso icónico*

**Microunidades de significado:** cartucho; primer plano, Marjane se cubre los ojos, triste.

**Composición:** Marjane es la figura relevante, no hay objetos alrededor de ella. Fondo blanco.

**Significado denotado:** Marjane triste.

**Significado global connotado:** Marjane triste.

Sobre esta misma línea, el recurso icónico también se ve alterado en la quinta viñeta:

*Recurso lingüístico*

(3) No existe grito en el mundo que hubiera podido aliviar el sufrimiento y la cólera que sentía.

*Recurso icónico*

**Microunidades de significado:** figura negra; cartucho

**Composición:** cartucho inferior; gran parte del espacio visual está en un sólido negro

**Significado denotado:** figura oscura

**Significado global connotado:** Marjane, emocionalmente, tocó el fondo.

En ésta aparece un cuadro negro que recubre todo el espacio visual; enseguida, debajo de éste, se encuentra el cartucho. En él, la cláusula 1 de la quinta viñeta en cuestión contiene un marcador modal conformado por un operador pragmático expresivo-valorativo que la enunciante ocupa a través de la construcción verbal negativa *no existe...*, nuevamente transgrediendo la operación sintáctica esperada. Con ello, valora los hechos a partir de la reacción y la emoción que estos mismos provocan.

Tales elementos dentro del discurso, por acumulación de evaluaciones, remiten a un alto grado de intensidad del evento y se vinculan directamente con otros. Esto anticipa al lector para lo narrado en la primera viñeta de la página 152, donde podemos observar que la cláusula 1 corresponde a una evaluación externa con la que Marjane evidencia la epifanía mayor, señalada en *bold* y subrayada:

*Recurso lingüístico*

(1) Después de la muerte de Neda Baba-Lévy, mi vida dio un giro. (2) Tenía catorce años, (3) era rebelde y (4) ya nada me daba miedo.

*Directora escolar:* — (5) ¡Os he repetido mil veces que (6) está prohibido por completo llevar joyas y tejanos!

*Recurso icónico*

**Microunidades de significado:** plano general; mujer con chador, grupo de quince chicas con maghnaeh; cartucho; globo de diálogo

**Composición:** mujer con chador con dirección a las jóvenes —dominio de lo Dado—; grupo de chicas —dominio de lo Nuevo— con mirada dirección a la mujer con chador. Dos de ellas están distraídas.

**Significado denotado:** profesora y jóvenes, excepto dos, una de ellas es Marjane.

**Significado global connotado:** Marjane ya no es la misma.

En esta primera viñeta de la página 152 se confirma el momento de quiebre que indica el trastoque en la identidad de Satrapi. Aquí, el adverbio de tiempo *después* explícitamente refiere a una ruptura en términos de comparación entre un momento previo de su vida y el de entonces. Por otra parte, la negación en la cláusula (4) —constatada por su adverbio de negación— evalúa sus propias acciones a partir de lo que pudo haber sentido en ese momento, pero no fue así. Ésta se ve reforzada por el tipo de evaluación del hecho, pues a través de la descripción de la acción del personaje, “Marjane distraída”, que se denota en el recurso icónico, se reafirma ese “giro” al cual refiere Satrapi. De esta forma, entre ambos recursos semióticos, que se complementan, se da cuenta del sentido global connotado: Marjane cambió: ella lo dice y lo demuestra con sus acciones.

Ahora bien, el capítulo culmina con una viñeta cuya esquematización es la siguiente:

*Recurso lingüístico*

(1) ...y mejor me hubiera marchado.

*Recurso icónico*

**Microunidades de significado:** Sala de espera y sala de abordaje. Plano medio: Ebi triste carga a Tadjí vestida con pañuelo, desmayada. Plano general: Marjane con pañuelo, detrás del cristal, sorprendida. Usuarios del aeropuerto, dos de ellos sorprendidos.

**Composición:** profundidad de campo en tres niveles: padres de Marjane son la figura relevante, —rostro de Ebi ensombrecido—, en un segundo nivel están tres usuarios del aeropuerto, la mirada de dos de ellos se dirige a los padres. Al fondo está Marjane observando a sus padres; ella sobresale de los demás. Framing: Fondo blanco, contraste con el color oscuro de los personajes; desconexión entre los padres y Marjane por el cristal (ver Figura 2).

**Significado denotado:** Los padres de Marjane se van abatidos, mientras ella los observa detrás del cristal.

**Significado global connotado:** Marjane está desconectada de su familia.

Tanto la primera como la tercera viñeta de esta página (Satrapi, 2017: 152) representan la situación liminal de la experiencia (Denzin, 2017), un momento de quiebre que marca un antes y un después. La emoción que provoca comparar la despedida con la muerte y ver a sus padres devastados advierte el gran cambio que Marjane está viviendo. Esto último es señalado a través del recurso icónico, pues en la composición existe una desconexión entre los personajes representados. Lo anterior está registrado por la profundidad de campo que apoya al *framing* reforzado por un elemento estructural: la disposición del marco del cristal del aeropuerto —que señalo en la Figura 2 con líneas verdes perpendiculares—, de manera que podemos notar el énfasis en la separación y el dolor que causó en la familia de Satrapi. Esto último es evidenciado por el plano medio que permite que la atención recaiga en los padres de la narradora, a lo que se suman las miradas que se vuelcan sobre ellos —flechas de dirección rojas, Fig. 2—, indicando su relevancia dentro de la viñeta. De la misma manera, el tamaño de la viñeta dentro de la página varía con respecto a las primeras dos, ocupando una mayor dimensión, lo cual añade un aspecto preponderante y, por tanto, se vuelve evaluativo.



FIGURA 2  
 Valor de información en la despedida entre Marjane y sus padres  
 Edición propia sobre Satrapi (2017: 162)

Como he expuesto en los esquemas de varias viñetas anteriores, Satrapi suele utilizar pocos elementos que distraigan la atención de lo que ella desea transmitir. No obstante, en la última viñeta a la que me refiero (Fig. 2) emplea más elementos de los que suele considerar en la composición del recurso icónico y, por lo tanto, queda marcado y a la vez es evaluativo<sup>7</sup> a nivel icónico. Ahora bien, lo anterior sólo fue la antesala de las vivencias que la protagonista tendrá en Europa, donde se dará cuenta de las consecuencias de la separación familiar y el desarraigo cultural. Su migración forzada implicó una ruptura en su cotidianidad y resignificó sus relaciones personales y su estatus cultural al crecer sin sus padres y desvinculada de su país. De ahí que, en su discurso, Marjane refiera en retrospectiva a las epifanías acumulativas, en otras palabras, a reacciones ante la experiencia de haber dejado su lugar de origen y a su familia durante cuatro años.

## CONCLUSIONES

Los fragmentos que he presentado consideran la emoción como una fuente directa para reafirmarse, pues es a través de ella que la ipseidad se trastoca y apela a un momento de crisis. Es por medio de la emoción que el *yo* es capaz de designarse a sí mismo, de ser percibido y percibirse como el que tiene el cuerpo que percibe, el quién. Para hablar de esta forma de designarse, extraigo de los significados globales connotados de las viñetas analizadas la manera en que el *yo* de Marjane se presenta después de los eventos consecuencia de la violencia sistémica.

La violencia ha sido un factor que transformó al sujeto de dos maneras: en una mujer valiente y en una mujer que padeció el desarraigo de su cultura y de sus lazos familiares. Enfatiqué que el contexto, no sólo histórico sino político, social y cultural, influye en la identidad del hablante. Es decir, los eventos externos son evaluados y se les atribuye un impacto importante para lograr este desequilibrio en la vida de Satrapi. De ahí que se les califique como una forma de violencia, específicamente, una violencia sistémica que, si bien

no tiene un agente claro para su ejecución, sí se puede atribuir a las políticas reestructurales a nivel social y cultural en el Irán de principios de los años ochenta, lo cual definió el destino de muchas personas.

El tiempo que se estructura en la narración permite dar cuenta de los eventos que impactaron en la vida de Marjane, entre ellos los que son catalogados como violencia. Estos eventos violentos funcionan como situaciones contextuales que la protagonista vivió y que de cierta manera transformaron su vida, tal como lo señalan las evaluaciones halladas en su discurso. Asimismo, pueden presentarse, a nivel narrativo, como elementos disruptores o reevaluaciones de la situación; a nivel del análisis del discurso toman la forma de evaluaciones del hecho; y en una historia de vida también coinciden con alguna epifanía.

Hasta ahora, aseguro que la conceptualización sobre la violencia propuesta por Žižek (2008; 2012) es de utilidad para mi investigación como categoría de análisis, ya que me permitió trazar las formas de organización social, política y económica desde la estructura general hasta sus consecuencias que apuntan a las circunstancias particulares de los individuos. Esto se confirma con el concepto crucial de violencia subjetiva sistémica, con el cual atendí a la ideología de la estructura sin desplazar el fundamento de las personas reales, y en sus relaciones con sus preocupaciones reales (Žižek, 2008); dicho de otra manera, así comprendemos la experiencia de la vida (Schütz, 1993).

Finalmente, *Persépolis* es una historia de vida (Linde, 1993) ya que, como señalé en el apartado de análisis, el hablante no aborda de principio a fin su vida: narra ciertos episodios en donde cada uno de los capítulos de la historia presentan una o más anécdotas. Esto se logra, recordemos, apelando a la oralidad del recuerdo en una situación cara a cara, alejándose de las formas narrativas de la autobiografía tradicional, y tomando como referencia la descripción que Linde (1993) hace de ella. No obstante, queda para otra entrega profundizar en el estudio del narrador y la presencia de la oralidad en el cómic autobiográfico.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adelkah, Fariba. (1996). *La revolución bajo el velo*. Bellaterra.
- Bamberg, Michael. (2011). "Who Am I? Narration and Its Contribution to Self and Identity". *Theory & Psychology*, 21(1), 3-24. <https://doi.org/10.1177/0959354309355852>.
- Barthes, Roland. (1986 [1982]). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces* (C. Fernández Medrano, Trad.). Paidós.
- Barthes, Roland. (2016). "El mensaje fotográfico". *Cuadernos de Cine Documental*, (10), 86-98. <https://doi.org/10.14409/ccd.v0i10.6040>.
- Benjamin, Walter. (1996). "Critique of Violence". En Marcus Bullock y Michael W. Jennings (Eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings*, Vol. 1 – 1913-1926 (pp. 236-252). Belknap Press.
- Benjamin, Walter. (2009 [1936]). *El narrador* (Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún). Metales pesados.
- Bertaux, Daniel. (2005). *Los relatos de vida: perspectiva socioetnológica*. Bellaterra.
- Bourgois, Philippe. (2009). "Recognizing Invisible Violence: A Thirty-Year Ethnographic Retrospective". En Barbara Rylko-Bauer, Linda Whiteford y Paul Farmer (Eds.), *Global Health in Times of Violence* (pp. 18-40). School of Advanced Research Press.
- De Fina, Anna; Schiffrin, Deborah; Bamberg, Michael. (2006). "Introduction". En Anna De Fina, Deborah Schiffrin y Michael Bamberg (Eds.), *Discourse and Identity* (pp. 1-24). Cambridge University Press.
- Denzin, Norman K. (1989). *Interpretive Biography*. SAGE.
- Denzin, Norman K. (2017). "Autoetnografía interpretativa". *Investigación Cualitativa*, 2(1), 81-90. <https://www.investigacioncualitativa.com/index.php/revista/article/view/52>.
- Davis, Rocío G. (2005). "A Graphic Self: Comics as Autobiography in Marjane Satrapi's *Persépolis*". *Prose Studies*, 27(3), 264-279. <https://doi.org/10.1080/014403500223834>.
- Fanon, Franz. (2011 [1961]). *Los condenados de la tierra* (Julieta Campos, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

- Farmer, Paul. (2004). "An Anthropology of Structural Violence". *Current Anthropology*, 45(3), 305-325. <https://doi.org/10.1086/382250>.
- Galtung, Johan. (1969). "Violence, Peace, and Peace Research". *Journal of Peace Research*, 6(3), 167-191.
- Gasca, Luis; Gubern, Roman. (1994). *El discurso del cómic*, 3ra Ed. Cátedra.
- Gubern, Roman. (1979). *El lenguaje de los cómics*. Península.
- Kress, Gunther R.; Van Leeuwen, Theo. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, 2da Ed. Routledge.
- Kress, Gunther; Leite-García, Regina; Van Leeuwen, Theo. (1997). "Discourse Semiotics". En Teun A. van Dijk (Ed.), *Discourse as Structure and Process* (pp. 257-291). SAGE.
- Lejeune, Philippe. (1991). "El pacto autobiográfico". *Anthropos: Boletín de Información y Documentación*, (Número extraordinario 29: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental), 47-67.
- Linde, Charlotte. (1989). "Private Stories in Public Discourse: Narrative Analysis in the Social Sciences". *Poetics*, 15(1-2), 183-202. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(86\)90039-2](https://doi.org/10.1016/0304-422X(86)90039-2)
- Linde, Charlotte. (1993). *Life Stories: The Creation of Coherence*. Oxford University Press.
- Pinilla Vásquez, Raquel. (2003). "La evaluación en los relatos: aspectos de la interacción y la intersubjetividad". *Enunciación*, 8(1), 6-19. <https://doi.org/10.14483/22486798.2474>.
- Prince, Gerald. (2003). *A Dictionary of Narratology*. University of Nebraska Press.
- Piña, Carlos. (1988). *La construcción del sí mismo en el relato autobiográfico*. Flacso.
- Puga García, Sonia. (2017). "El cómic underground y su relación con el lowbrow Art". *Tercio Creciente: Revista de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural*, (12), 2938. <https://doi.org/10.17561/rtc.n12.3>.
- Quesenberry, Krista. (2017). "Intersectional and Non-human Self-representation in Women's Autobiographical Comics". *Journal of Graphic Novels & Comics*, 8(5), 417-432. <https://doi.org/10.1080/21504857.2017.1355831>.
- Reingold, Matt. (2019). "American Jews Explore Israel: Jewish and Israel Identity Exploration with Harvey Pekar and Sarah Glidden". *Journal of Graphic Novels and Comics*, 10(56), 525-542. <https://doi.org/10.1080/21504857.2018.1532920>.
- Ricœur, Paul. (1999). *Historia y narratividad*. Paidós.
- Ricœur, Paul. (2004). *Tiempo y narración i: configuración del tiempo en relato histórico*. Siglo XXI.
- Ricœur, Paul. (2013). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI.
- Sánchez Villegas, Rafael. (2016). *La narrativa gráfica de la memoria: Nakazawa, Spiegelman y Sacco* (Tesis de doctorado, Universidad Autónoma Metropolitana, México). Recuperada de <http://hdl.handle.net/11191/6416>.
- Satrapi, Marjane. (2017). *Persépolis* (Albert Agut, Trad.). Norma.
- Scheper-Hughes, Nancy. (1997 [1992]). *La muerte sin llanto: violencia y vida cotidiana en Brasil*. Alianza.
- Schütz, Alfred. (1993). *La construcción significativa del mundo social*. Paidós.
- Žižek, Slavoj. (2008). *Violence. Six Sideways Reflections*. Picador.
- Žižek, Slavoj. (2012). *En defensa de la intolerancia*. Sequitur.

## NOTAS

- 1 Lo instanciado se vincula con el proceso de abstracción de una serie de conceptos e ideas que son traducidos a cualquier lenguaje natural por el hablante. En este caso, la experiencia de este último es conceptualizada y se expresa a través del discurso, el cual obedece ciertos códigos y se define como parte de un género —en este caso, el autobiográfico.
- 2 La investigación en que se inserta este trabajo abraza la identidad a través de las significaciones construidas en la interacción comunicativa de la novela gráfica y expone los desafíos prácticos de la identidad personal a través de tres grandes dimensiones (Bamberg, 2011): la dimensión diacrónica del yo, la dimensión sincrónica del yo y la agencialidad.
- 3 A partir de esta cita, todas las traducciones de esta fuente son propias.

- 4 Esta esquematización y las posteriores son de elaboración propia, con base en la propuesta de Barthes (1986), Kress y Van Leeuwen (2006), Kress, Leite-García y Van Leeuwen (1997), Gubern (1979) y Gasca y Gubern (1994).
- 5 En este apartado identifiqué las evaluaciones dentro de los esquemas con el subrayado, mientras que las epifanías serán señaladas con las cláusulas en negritas.
- 6 Gunther Kress y Theo van Leeuwen (2006) parten de la comunicación visual occidental de las culturas alfabéticas y reconocen tres principios de composición: el valor de la información, que depende de la ubicación de sus elementos; la preponderancia —aquellos elementos que atraen la atención del lector—; y el encuadre, definido por la presencia o ausencia de dispositivos de encuadre como líneas virtuales divisorias o marcos reales, como los que hallamos en las viñetas de los cómics que conectan o desconectan elementos.
- 7 Considero que los elementos que configuran el recurso icónico, en específico cuando se trata de un dibujo o una caricatura, pueden estar sujetos a una evaluación, ya que el código por sí mismo ya implica un estilo de producción, es decir, un tratamiento de la imagen (Barthes, 2016). La diferencia está en su gradación, que oscila entre lo marcado y no marcado del sistema semiótico.