



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
ALFONSO VÉLEZ PLIEGO

POSGRADO EN CIENCIAS DEL LENGUAJE

**La conjunción de lenguajes simbólicos para la configuración
de la identidad: caso *Persépolis* de Marjane Satrapi.**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

Maestra en Ciencias del Lenguaje

PRESENTA:

Jéssica Aidé Pérez Pérez

DIRECTORA:

Doctora Victoria Pérez

ASESORES:

Doctora María Andrea Vázquez Ahumada

Doctor Jaime Javier Villarreal Rodríguez



Puebla, Pue.

Diciembre, 2021

Agradecimientos

Cuando decidí hacer la maestría en Ciencias del Lenguaje jamás imaginé lo mucho cambiaría mi vida. Entrar por el edificio Presno el 22 de abril de 2019 se convirtió en una epifanía, pues a partir de ese momento comencé a recolectar experiencias distintas que después se convertirían en grandes recuerdos y numerosos aprendizajes. Ahora vivo con la certeza de que cada uno de estos ha dejado su huella en mi quehacer profesional y en mi ámbito más privado.

Por esa razón he resuelto escribir estas palabras, como un homenaje a todas aquellas personas e instituciones que hicieron de mi paso por la maestría un camino de éxito. De ahí que mi primer agradecimiento vaya dirigido al CONACyT y a su programa de becas nacionales, con el que logré alimentar mi sed de conocimiento, además de extender mis reflexiones hasta Querétaro; México, en un simposio internacional. Con ello, también agradezco la gestión administrativa de mi *alma mater*: la BUAP, pues ha buscado mantener un grado de excelencia dentro de sus programas académicos, además de contar con un personal de apoyo muy humano. He cursado mi preparatoria, mi licenciatura y mi maestría en sus salones, así que reconozco el esfuerzo institucional de todas las personas que la conforman.

Este es el caso de sus profesoras y profesores, quienes han sido un gran fundamento en la construcción del conocimiento, su divulgación y enseñanza. Quiero agradecer de manera particular a las Doctoras Raquel Gutiérrez Estupiñán y Ma. Cristina Manzano Munguía, pues guiaron mi trabajo con sus reflexiones mientras me brindaban las herramientas necesarias para ver e identificar las diferentes realidades humanas y sus formas de expresarlas. También agradezco el compromiso de mis lectores: la Dra. Andrea Vázquez Ahumada y el Dr. Jaime Villarreal Rodríguez, quienes fueron una parte esencial en el desarrollo de mi investigación. Sin sus observaciones y experiencia mi trabajo no hubiese sido el mismo. Sus seminarios fungieron como una gran antesala para mis

razonamientos posteriores. Y por supuesto, le doy mi eterno reconocimiento a la Dra. Victoria Pérez, por aceptar acompañarme en el proceso de investigación, por su paciencia y confianza, y por siempre atender mi trabajo con mucho entusiasmo, sin dejar a un lado la rigurosidad que se necesita cualquier investigadora. Gracias por darle forma a mis ideas, por centrarme cuando era preciso.

Dentro de este rubro de mentores, me gusta recordar a dos personas que hicieron posible mi estancia en la maestría. Primero, a la Dra. Flor de Liz Mendoza, mi directora de tesis de licenciatura, por ampliar mi visión del mundo de la investigación, además de mostarme nuevas posibilidades de desarrollo profesional. Y a la Mtra. Julia Sánchez, directora del Colegio Esparza, por apoyar mis deseos de seguir preparándome académicamente, y por confiar en mi trabajo como profesora, cuyo resultado culminó con la publicación de mi primer artículo.

Este recorrido no sería el mismo sin mis pares, pues dentro del posgrado, a través del fuerte sentido de comunidad que hallé en varias personas, comencé a tejer redes con compañeras y compañeros. Primero con quienes hice el equipo *Aguacate* en el propedéutico: Norma Huerta, Gustavo Gómez, Justin Laudo, Miguel Martínez, y con un especial cariño menciono a Gustavo Pando. Ustedes son una muestra de que unidos todo es mejor.

También merecen un reconocimiento especial mis compañeros de la generación de maestría 2017-2019, y ahora doctorantes: Uri Márquez por sus explicaciones particulares y demás recomendaciones durante el propedéutico; Angélica Martínez y Andrea Díaz por guiarme al inicio de la maestría; y con mucho aprecio exalto el esfuerzo de Laura Athié quien, junto con Efrén Calleja, me abrió las puertas del Diplomado *Memoria y discursos autobiográficos 2020* del Centro de producción de lecturas, escrituras y memorias (LEM). Soy una orgullosa egresada.

A veces el recorrido de la maestría se vuelve un poco agotador, sin embargo, gracias al sostén moral de mi familia y amigos pude sobrellevar los momentos difíciles. Por ello, resalto su participación en mi proceso. Principalmente la intervención de Adriana y Jesús, mis padres, Aarón y Chucho, mis hermanos, mi tía Tere y mis amigos Sarahi, Yuri y Luis Carlos. Su presencia es un aliciente muy grande en vida. ¡Los amo!

Finalmente, agradezco el don del entendimiento que Dios me ha brindado, con el cual, a manera de plegaria y resaltando una estrofa de la gran interpretación de Mercedes Sosa, le pido “que lo injusto no me sea indiferente”. Reconociendo así a la experiencia humana como la motivación principal de las investigaciones trabajadas hasta el momento, con una firme convicción de continuar dedicando mis futuros esfuerzos a ella.

Índice de contenido

Introducción	8
Presentación del problema de investigación	8
Justificación	11
Objetivos y preguntas de investigación	12
Metodología y contenido	13
Parte I.....	18
Capítulo 1. Marco teórico-metodológico: herramientas para el análisis de una vida en la novela gráfica.	18
1.1. El cómic: del lenguaje a sus formas de presentación narrativa.	20
1.1.1. El lenguaje del cómic.....	21
1.1.2. De la sintaxis al relato en el cómic	41
1.2. Análisis del discurso autobiográfico: herramientas para la interpretación de una vida.....	48
1.2.1. La novela gráfica entre la historia de vida y la literatura autobiográfica	52
1.2.2. La construcción de la identidad en el discurso	66
1.2.3. Una aproximación al análisis de lo descriptivo	85
1.2.4. La configuración de la violencia dentro del discurso autobiográfico	91
1.3. Metodología.....	94
1.3.1. Análisis del Discurso	98

Parte II	107
Capítulo 2. <i>Persépolis</i> y sus implicaciones sociohistóricas.	107
2.1. La Revolución Iraní: el fin de la dinastía Pahleví.....	109
2.2. El Régimen Islámico: de las transformaciones políticas a las transformaciones sociales	117
2.3. La mujer iraní y su revolución bajo el velo	123
Capítulo 3. La construcción de la realidad social en <i>Persépolis</i>	130
3.1. El acto comunicativo de narrar una vida a través de una novela gráfica.....	131
3. 2. La configuración de la realidad social en el discurso	142
Capítulo 4. La construcción de la identidad en <i>Persépolis</i>	185
4.1. La dimensión diacrónica del yo: el impacto de la violencia en la identidad.....	185
4.2. La dimensión sincrónica del yo: la posición ideológica de una revolucionaria iraní.	202
4.3. Agencialidad: el proyecto de una mujer libre y emancipada.....	218
Discusión de resultados y conclusiones.	232
Aportaciones del lenguaje doblemente articulado en la identidad de Satrapi.	237
<i>Persépolis</i> : de la novela gráfica a la historia de vida.....	248
<i>Persépolis</i> : de lo social a lo individual.	253
El título como origen de un historia de vida.	258
Bibliografía	265
Anexos	275

Índice de figuras

Figura 1: Características de la caricatura, según McCloud.	24
Figura 2: El valor de información de acuerdo con la ubicación de los elementos. Dominios: dado, nuevo, ideal y real.	36
Figura 3: El valor de información de acuerdo con la ubicación de los elementos: centro vs. margen.	38
Figura 4: Ejemplo del consejo en la novela gráfica.	64
Figura 5: Esquema modélico de Adam sobre la descripción.	90
Figura 6: Esquema sobre el Análisis del Discurso Multimodal.	100
Figura 7: Peritexto en <i>Persépolis</i> . Viñeta-dedicatoria.	132
Figura 8: Peritexto en <i>Persépolis</i> . Epígrafe.	133
Figura 9: <i>Hunter on Horseback Attacked by a Lion</i> (s. XVIII).	134
Figura 10: Comparación de protestas entre Irán y Austria.	144
Figura 11: Fotografía Sah Reza Pahleví.	145
Figura 12: Caricatura de Sah Reza Pahleví en <i>Persépolis</i>	145
Figura 13: El color y las posiciones ideológicas en <i>Persépolis</i>	146
Figura 14: Anacronías en <i>Persépolis</i>	149
Figura 15: El valor de información en la viñeta.	152
Figura 16: Valor de información en la viñeta de la secuencia 4.	156
Figura 17: Valor de información en las viñetas 5 y 6 p. 159.	164

Figura 18: Representación del nuevo equilibrio (K) en secuencia 12	166
Figura 19: Transformación física-ideológica de Marjane.....	168
Figura 20: El conflicto identidad de Marjane.	173
Figura 21: La despedida de Marjane.....	182
Figura 22: Esquema «la muerte de Neda Baba-Lévy: viñeta 1, p. 151».....	188
Figura 23: Esquema «la muerte de Neda Baba-Lévy: viñeta 2, pág. 151».....	189
Figura 24: Esquema «la muerte de Neda Baba-Lévy: viñeta 3, p. 151».....	190
Figura 25: Esquema «la muerte de Neda Baba-Lévy: viñeta 4, p. 151».....	190
Figura 26: Esquema «la muerte de Neda Baba-Lévy: viñeta 5, p. 151».....	191
Figura 27: Esquema «la muerte de Neda Baba-Lévy viñeta 1, p. 152».....	192
Figura 28: Esquema «la muerte de Neda Baba-Lévy: viñeta 2, p. 152».....	193
Figura 29: Esquema «la separación: viñeta 1, p. 162».....	194
Figura 30: Esquema «la separación: viñeta 2, p. 162».....	196
Figura 31: Esquema «la separación: viñeta 3, p. 162».....	197
Figura 32: Valor de información en la despedida entre Marjane y sus padres.....	198
Figura 33: Esquema «la separación: viñeta 1, p. 205».....	199
Figura 34: Esquema «la separación: viñeta 8, p. 256».....	201
Figura 35: Manifestación en el jardín, en contra del sah.....	205
Figura 36: Esquema «la protesta: viñeta 2, p. 16».....	205
Figura 37: Esquema «La revolucionaria iraní: viñeta 7, p. 39».....	207

Figura 38: Esquema «Describiendo la revolución: viñeta 5, p. 16».....	208
Figura 39: Esquema «La revolución cultural: viñetas 3-5, p. 10».....	209
Figura 40: Esquema «La mujer iraní según Marjane: viñeta 1, p. 84».....	212
Figura 41: Esquema «La mujer moderna iraní según Marjane 2: viñeta 1-3, p. 84».....	214
Figura 42: “Leer” como una acción emancipadora.....	219
Figura 43: Marjane y su concepción del esquema social.....	222
Figura 44: La despedida entre Marjane y sus padres.....	223
Figura 45: Esquemmatización del motivo-para de Marjane Satrapi.....	225
Figura 46: Representación de los motivos-porque en el discurso de Marjane.	227
Figura 47: Desglose semántico del adjetivo calificativo rebelde en <i>Persépolis</i>	228
Figura 48: Categorías de análisis de la identidad.....	234
Figura 49: Ejemplo de códigos in vivo en el discurso de <i>Persépolis</i>	235
Figura 50: Ilustración del <i>Libro de los Reyes</i> (1610).....	241
Figura 51: Estilo en <i>L’ascension du haut mal</i> (2002).....	242
Figura 52: Estilo en <i>Persépolis</i>	242
Figura 53: Portada del <i>Persépolis</i>	242
Figura 54: Algunas formas del discurso autobiográfico.	250

Índice de tablas

Tabla 1: Diferencias entre la narración de una novela y la narración de un <i>story teller</i>	60
Tabla 2: Estrategias discursivas de la identidad.	78
Tabla 3: Secuencia 1	148
Tabla 4: Secuencia 2	150
Tabla 5: Secuencia 3	153
Tabla 6: Secuencia 4	154
Tabla 7: Secuencia 5	157
Tabla 8: Secuencia 6	158
Tabla 9: Secuencia 7	160
Tabla 10: Secuencia 8.	162
Tabla 11: Secuencias 9 y 10.....	163
Tabla 12: Secuencia 11	165
Tabla 13: Secuencia 12	165
Tabla 14: Secuencia 13	167
Tabla 15: Secuencia 14	170
Tabla 16. Secuencia 15	171
Tabla 17: Secuencia 16	172
Tabla 18: Secuencia 17	174
Tabla 19: Secuencia 18	175

Tabla 20: Secuencia 19	177
Tabla 21: Secuencia 20	178
Tabla 22:Secuencia 21	181
Tabla 23: Comparación entre la mujer moderna y la mujer integrista en <i>Persépolis</i>	217
Tabla 24: Descripción: aspectos y relaciones en <i>Persépolis</i>	259

Introducción

El fenómeno de la identidad cobra relevancia en un mundo de conexiones tecnológicas cada vez más avanzadas, cambios sociales y/o políticos contundentes, que desdibujan las fronteras nacionales, culturales e ideológicas. Esto afecta al sujeto en cuanto a la definición de su identidad personal, pues mientras se encuentra entre la influencia de persona-mundo y mundo-persona, también vacila entre la constancia y el cambio; a su vez, es capaz de posicionarse y ser posicionado por sus congéneres (Bamberg, 2011; Ricœur, 2013). En consecuencia, no es posible hablar de una sola identidad como concepto inmutable o permanente, siendo más preciso reconocerla como fragmentaria, poliédrica, fluida, y algunas veces contradictoria; sin embargo, siempre posible aprehender a través del discurso.

Presentación del problema de investigación

Es en el discurso autobiográfico en donde se encuentran la vida cotidiana (Schütz, 1993) con la narración, de ahí que el giro subjetivo haya abierto las puertas para centrar el interés de las investigaciones académicas y mediáticas al relato, siendo un repositorio de la experiencia del hablante. Es así como la práctica de la narración (auto)biográfica es “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, p. 96). Con ello la narración es equiparable a 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, por medio de los cuales construye y negocia la realidad social o, mejor dicho, las realidades sociales.

En algunos casos los medios de comunicación han sido pieza clave para la transmisión de la experiencia; convirtiéndose, por su naturaleza masiva y gracias al giro subjetivo en su contenido, en repositorios de una experiencia colectiva¹. Asimismo, ha incrementado la tendencia de dar a conocer las formas de vida de sujetos periféricos o de quienes no cuentan con un protagonismo dentro de la historia oficial, haciendo de los relatos de vida una fuente de información y un objeto de estudio para diversas disciplinas.

Como respuesta a este tipo de producciones discursivas en los medios, más allá de los efectos estéticos que puedan producir las películas, la música, la literatura y la ilustración o pintura, por mencionar algunos, después de la Segunda Guerra Mundial teóricamente se ha apostado por objetivar las intuiciones y separar la comprensión de la apreciación (Iser, 2006). Por consiguiente, algunas disciplinas han optado por generar su propia teoría para acercarse objetivamente a estas formas de expresión circulantes en los medios de comunicación masiva.

Es posible considerar varios ejemplos en donde la experiencia es vertida a través de algún medio, tal es el caso de la novela gráfica, cuyo sistema semiótico multimodal da forma al discurso narrativo (auto)biográfico a la vez que remite a un producto artístico. Un ejemplo de ello son las obras como *Maus* (Spiegelman, 1991 [2018]) un referente para diferentes campos académicos que centran sus esfuerzos en el estudio de la vida humana abarcando campos como: los estudios sobre la memoria, la moral, la antropología y la psicología (Hirsch, 2004; Scheper-Hughes y Bourgois, 2004).

¹ Aunque muchas otras veces han sido instrumento de la hegemonía, y por lo tanto de alineación ideológica creando estereotipos y siendo plataforma pública para fomentar actos de discriminación y rechazo a ciertas comunidades (Wodak, 2003).

Otro caso es *Persépolis* (Satrapi, 2003 [2017]), la cual ha sido objeto de estudios de género, investigación sobre el fenómeno de la migración y transculturación, por mencionar algunos (Klapcsik, 2016; Pérez, E., 2016). Esto refleja un genuino interés por el discurso (auto)biográfico y por ende se presenta como una oportunidad para que, desde las ciencias del lenguaje, a la luz de herramientas como las propuestas a partir de los estudios de la identidad con un enfoque biográfico-narrativo, continúe explorando cómo se enuncia la experiencia y se deja una marca del *yo* a través de diferentes recursos semióticos.

Tales reflexiones tienen su origen en la observación del fenómeno de narrar un fragmento de vida en la novela gráfica *Persépolis* que, en primera persona gramatical del singular, narra la historia de su autora, Marjane Satrapi. Ella es una mujer iraní que centra su relato alrededor de dos eventos emblemáticos ocurridos en su país: la revolución de 1979, y la posterior «revolución cultural» perpetuada por el régimen islámico. Durante dichos procesos sociales ella se encuentra en la búsqueda de sí misma. La joven iraní vive constantemente entre su cultura originaria y la cultura occidental, consecuencia del tipo educación que recibió y del exilio sufrido desde muy joven a Europa, debido a la represión que experimentó en su natal nación.

Así que, a diferencia de una historia de vida convencional donde las cuestiones identitarias se extienden a los ámbitos personal y colectivo, en el caso de mi corpus la identidad de Marjane Satrapi se perfila como una fusión de lo social, lo cultural, lo histórico y lo religioso.

A partir de lo anterior, el problema de investigación es abordado por medio de un análisis que dé cuenta de cómo lo social influye sobre lo personal y cómo los miembros de los grupos sociales pueden llegar a cambiar el rumbo socio-histórico del grupo al cual pertenecen, partiendo de una de las modalidades del discurso autobiográfico que utiliza un lenguaje doblemente articulado.

Justificación

La historia de Marjane cobra relevancia en un momento en el que el fundamentalismo religioso en Medio Oriente ha tomado fuerza social y atención mediática. Basta con recordar las escenas del pasado mes de agosto ocurrido en Kabul, Afganistán; en donde el grupo Talibán se hizo del control de la zona y estableció su interpretación estricta de las normas islámicas sobre la población. Esto ha sido acompañado de múltiples ataques terroristas que han provocado un estado de emergencia entre los habitantes del país. No obstante, así como han surgido reportajes y notas periodísticas que pretenden informar sobre la situación en Afganistán, también se han reforzado los discursos islamofóbicos en otras partes del mundo, favoreciendo las restricciones y el control impuestas desde los gobiernos en países, principalmente europeos, a las comunidades musulmanas y de migrantes de dichas zonas².

Por otra parte, en México ha aumentado la presencia musulmana como creencia religiosa³ (Gutiérrez *et al.*, 2020; INEGI, 2020). Por lo tanto, tener un acercamiento a las comunidades religiosas y extender las investigaciones a otros ámbitos culturales se vuelve un requisito para promover el entendimiento, además de la convivencia multicultural en un país en donde la presencia del islam retrata una minoría.

Reconocer al mundo multicultural apela a la tolerancia y comprensión de las diferentes formas de vida, que si bien, podrían parecer lejanas geográfica y culturalmente, se inscriben dentro un mundo globalizado. Así la historia de Satrapi llega a México, a través de una novela gráfica, lo

² Como ejemplo se encuentra el gobierno de Emmanuel Macron, que ha aplicado restricciones a las comunidades musulmanas en Francia, además de declarar que “el islam es una religión que está en crisis en todo el mundo” (BBC, 2020). Tales afirmaciones han sido estandarte para acciones racistas e islamofóbicas en la región.

³ En el censo de 2020 el INEGI reportó 7 982 personas musulmanas, más del doble de los contados en 2010 —3 760 personas—.

cual la coloca como un punto de partida para la reflexión sobre la recepción de este tipo de discursos en el país.

Objetivos y preguntas de investigación

Reconozco que la obra de Satrapí, por sus características discursivas y los eventos sociales que aborda, es susceptible a amplios análisis desde diversas propuestas teóricas. Sin embargo, gracias al constante retorno a los datos, he definido como objetivo principal de mi estudio: identificar las estrategias discursivas de la protagonista de la novela gráfica que configuran su identidad narrativa. Para cumplir con lo anterior, expongo los siguientes objetivos específicos, que parten de las teorías propuestas por las ciencias del lenguaje:

- Describir la configuración del mundo social a partir del relato, usando las herramientas de la comunicación visual (Kress *et al.*, 1997; Kress & van Leeuwen, 2006), del lenguaje del cómic (Gubern, 1979; Gubern & Gasca, 1994; McCloud, 1995) y del modelo de análisis de las funciones narrativas (Kafalenos, 1997; 1999).
- Identificar, a través de las evaluaciones (Labov, 2013; Labov en Pinilla, 2003), las situaciones de violencia (Žižek, 2008; Žižek, 2012) y su impacto en la identidad.
- Definir las estrategias de posicionamiento (Bamberg, 1997; Davies & Harré, 2007) según el personaje, narrador y el hablante.
- Identificar las acciones del personaje principal a partir de su actividad agencial definida por el significado que le asigna a sus propias acciones (Schütz, 1993).

Considerando la naturaleza del corpus, en donde convergen dos sistemas diferentes que evocan la historia de una vida, he considerado las siguientes preguntas que sirven de guía para la investigación:

- ¿Con qué características estructurales y narrativas cuenta una novela gráfica para ser considerada una historia de vida?
- ¿De qué manera los eventos a nivel social influyen en las vidas de los actores sociales?
- ¿Qué aportaciones tiene el uso del doble código a la configuración de la identidad de la autora?
- ¿Cuáles son las ventajas de un método interdisciplinario en el análisis del discurso autobiográfico-narrativo?

Metodología y contenido

Para cumplir con los objetivos que he planteado, cuento con un corpus elaborado a través del conjunto de momentos epifánicos (Denzin, 1989; 2017) que son fuertemente valorados como tal por la propia Marjane Satrapi. Estos momentos surgen a partir de circunstancias interaccionales que marcan a la protagonista y trastocan cada hebra de su vida. De manera que, en el discurso ella los señala a través de algunas de las transformaciones dentro del relato que ha configurado y se identifican por el significado que les otorga.

Una vez consideradas las características de mi corpus he seleccionado como base metodológica a la Teoría Fundamentada —TF— (Glaser y Strauss, 1967; Strauss y Corbin, 2002). Esta me permite establecer un diálogo fructífero y enriquecedor entre distintas áreas de las ciencias del lenguaje como la semiótica, la teoría narratológica y la sociolingüística, siendo que la teoría es arrojada y surge de la interacción continua con los datos del discurso autobiográfico presente en *Persépolis*.

En consecuencia, el procedimiento inductivo de la TF me permite generar una teoría explicativa de la identidad que se ajuste al corpus con el que trabajo. Además, me brinda el espacio para adaptar las herramientas necesarias en el Análisis del Discurso —como las que se ocupan en las historias de vida; los estudios sobre la identidad; el acto comunicativo; teorías sociales sobre la acción y la violencia— con el fin de conseguir una radiografía completa que atiendan los objetivos de mi investigación.

Por motivos de organización y atendiendo a las necesidades metodológicas de mi investigación, divido mi trabajo en dos grandes apartados. El primero está dedicado exclusivamente a la dimensión teórica-metodológica, en la cual abordo aspectos propios del lenguaje cómic, desde sus unidades de significado hasta la relación complementaria entre el modo lingüístico e icónico, entendidos como fragmentos de un sintagma mayor: el de la historia. Seguido de este, entro en contacto con los elementos característicos del discurso autobiográfico a partir de lo que Lejeune (1991) denomina pacto autobiográfico. Asimismo, discuto el concepto de historia de vida, o *life story*, frente al de autobiografía literaria (Linde, 19898; 1993) y considero a la novela gráfica —heredera del cómic *underground*— una fuente directa de la experiencia humana, por tanto, digna de atención teórica y, por supuesto, social.

De ese tema, paso al centro de mi investigación: la identidad. Guiada por las reflexiones teóricas de Paul Ricœur (1999; 2004; 2013) y las conceptualizaciones de Bamberg (1997; 2011), propongo abordarla a partir de tres ejes: la dimensión diacrónica del *yo*, como una forma de identificar al sujeto como múltiple, contradictorio, y distribuido en un tiempo-espacio específicos, y que solo a través de la narración se da cuenta de su transformación, a la vez que se mantiene a sí mismo; la dimensión sincrónica del *yo*, en donde se evalúa su posicionamiento con respecto a otros, todo ello a partir de sus actos de narración que permiten diferenciar —e integrar— el sentido

de sí mismo. Este se construye trayendo a otros en términos de categorías sociales (Bamberg, 2011). Y, finalmente, la agencia, constituida por un doble sentido: por uno mismo, lo que corresponde a una dirección de ajuste de uno mismo al mundo; y el mundo “con una dirección de ajuste del mundo a uno mismo”. Estos ejes no los concibo de manera la aislada, simplemente para fines del análisis y de la explicación, los trato y expongo como tal.

En la segunda parte me dedico al análisis de *Persépolis* a partir de los elementos conceptuales y teóricos expuestos en el segmento anterior. Es así como, al atender el corpus desde el enfoque biográfico-narrativo, es el sujeto quien construye desde su experiencia el conocimiento genuino de diversos espacios y tiempos que sirven a la interpretación del discurso, dando énfasis a la configuración de la identidad.

No obstante, para el análisis resulta necesario tener un panorama general sobre la situación social en Irán. Esto me sirve de guía para tener una aproximación a la cultura iraní junto con sus variantes: «musulmana chiita» y «mujer», tan importantes en la vida temprana de Marjane Satrapi. Por ello, en el segundo capítulo exploro el contexto socio-histórico de Irán, en el cual destaco tres transformaciones de época dentro Irán (Stanford Iranian Studies Program, 2017): el paso de una sociedad feudal a una capitalista (Zahar, 2009; Kapuściński, 2017); la participación de la mujer en la esfera política iraní (Adelkhah, 1996; Velayati, 2001; Stanford Iranian Studies Program, 2017) y el desplazamiento forzado que miles de iraníes sufrieron a finales de los años 70 y gran parte de los años 80.

Una vez considerados los momentos histórico y social en el que se enmarca el discurso de la iraní, en el capítulo 3 comienzo con la descripción analítica de la narración. Inicio reconociendo al discurso como práctica social, por lo cual expongo la situación de enunciación en el que se enmarca la obra. Señalo los elementos que intervienen en la comunicación gracias al esquema de

Douglas Biber (1994) sobre los patrones situacionales de variación. En él intervienen elementos como: las relaciones que se establecen entre el Locutor y el Destinatario, el escenario, el canal, el tema, etc., los cuales retoma de las aportaciones de Dell Hymes y Michael Halliday.

También evidencio la relación entre el recuso semiótico lingüístico y el icónico y la construcción de significado tomando en cuenta los componentes dentro de cada viñeta. Asimismo, señalo los movimientos transformacionales más sobresalientes en la obra, esto a través del modelo de Emma Kafalenos (1997). En sus aportaciones ofrece una herramienta funcional para el análisis de instancias narrativas, a la vez que cobra relevancia en lo referente a las historias de vida, pues se vincula con la experiencia relatada que transforma de manera importante la identidad del sujeto. Como es posible apreciar, dedico este apartado a la reflexión en torno de la obra, de ahí que busque hablar de ella, para que el lector que no se encuentre familiarizado con la novela gráfica pueda adentrarse a la exposición de mi tesis sin ningún apremio.

Ahora, ya en el cuarto capítulo enfoco la atención sobre la construcción de la identidad de Marjane. En él se suman las observaciones del capítulo anterior, permitiendo reconocer las epifanías del sujeto-hablante y comenzando a comprender el valor de información que cada elemento tiene dentro de la viñeta; para así completar el análisis y concentrarme en señalar las dimensiones del *yo* —sincrónico, diacrónico y agencial—, las cuales ya había mencionado líneas arriba.

Hasta el momento mi objetivo ha sido enfatizar la presencia de la identidad en el discurso, sin embargo, todas las reflexiones que hecho a lo largo de este trabajo las he vertido en las conclusiones. En ellas discuto la posibilidad de considerar la obra de *Persépolis* como una variante del discurso autobiográfico, específicamente de una historia de vida (Linde, 1989; 1993), ya que discursivamente me ha permitido observar rasgos que han favorecido esta aseveración, además de

que, como he mencionado en otros momentos, esta y otras novelas gráficas también han servido de fuente y referencia para otras disciplinas de las ciencias sociales.

Además, resalto las características de un lenguaje doblemente articulado que da cuenta de la identidad del sujeto enunciante, quien ocupa diferentes unidades de significado las cuales, en conjunto, determinan el valor de información (Kress *et al.*, 1997; Kress & van Leeuwen, 2006) dentro del discurso. En dichas unidades de significado es posible observar elementos sociales e individuales a los cuales la misma Satrapi regresa continuamente, por lo tanto, se vuelven marcados en la investigación.

Sin dejar a un lado el carácter del medio de comunicación y retomando la propuesta de Gerard Genette (1987) sobre peritexto, la novela gráfica cuenta con elementos que desde el contacto con el interlocutor ya están definiendo al sujeto enunciante. Este es el caso del título de la obra, el cual se encarga de vincular los aspectos sociales e histórico con las experiencias directas de Marjane y que termina por entrelazarse con los eventos emblemáticos de su país. Para esto, considero la expansión de una serie de términos cuya forma descriptiva (Hamon, 1991; en Reis y Lopes, 1995) se disemina a lo largo del discurso y explican el título como un todo.

Parte I

1. Marco teórico-metodológico: herramientas para el análisis de una vida en la novela gráfica.

Yuri Lotman (2019) ya anticipaba que cualquier sistema que sirva como una forma de comunicación entre dos o más personas puede ser definido como lenguaje, del que se desprenden ciertas características, apelando así a la estructura y organización de sus elementos, muy necesarios para la diferenciación entre los sistemas. Bajo este entendido, gracias a los primeros acercamientos a mi corpus, he podido deducir su característica multimodal, es decir, la combinación e integración de dos recursos de semióticos utilizados para configurarlo (O'Halloran, 2012). Y con ello me refiero a la imagen estática y a lo lingüístico, cuyo amalgamamiento aporta al sentido del discurso. Razón por la que propongo una aproximación interdisciplinaria que dé seguimiento y acompañe al análisis.

Es así como en esta primera parte expongo las herramientas de análisis y el respaldo teórico dado por diversas disciplinas que me permiten un abordaje del discurso autobiográfico en un medio como la novela gráfica. Cada uno de estos apartados se dedica a identificar los mecanismos discursivos que se ponen en marcha para construir la imagen narrativa de la protagonista. Por consiguiente, como una forma de acotar los límites de mi investigación, me ocupo exclusivamente de conceptos como: discurso autobiográfico (Denzin, 1989; Lejeune, 1991; Piña, 1991), historia de vida —o *life story*— (Bertaux, 2005; Linde, 1989; Linde, 1993), mundo de la acción (Ricœur, 2004), identidad (Bamberg, 1997, 2011, 2006; Bamberg *et al.*, 2006; Davies & Harré, 2007; Ricœur, 2013; Wodak, 2003) y violencia (Žižek, 2008; Žižek, 2012), nociones que se alinean con los objetivos de investigación.

De esta manera, en el primer apartado comienzo con la definición del cómic como lenguaje, el cual asume dos modos de articulación: el lingüístico y el icónico. Este último es el resultado de la reflexión sobre otra imagen, la imagen generada de la experiencia cotidiana (Schütz, 1993). Asimismo, reconozco *Persépolis* como un objeto cultural, que trae consigo una carga de valoración social e histórica, siendo un medio de comunicación masiva. Por tanto, concluimos el apartado reflexionando la situación comunicativa de la narración de Marjane Satrapi, a manera de reconocer la producción-expresión-interpretación, lo que permitirá reconocer las formas y funciones que cumple.

Lo anterior marca una pauta para el segundo apartado, en donde abordo las herramientas analíticas provenientes del Análisis del Discurso. Inicio estableciendo una definición del discurso autobiográfico y expongo sus rasgos particulares. También me enfoco en el proceso interpretativo de una vida y la interpretación de esta por un interlocutor, de ahí que retomemos la noción de historia de vida (Linde, 1989; Linde, 1993) —o *life story*, para entenderla como unidad lingüística y no como el método *life history*, que ofrece la historia oral—, la cual equiparo con el discurso dado en *Persépolis*. Con esto pretendo explicar cómo se da a conocer al «oyente» la identidad del «hablante», y a partir de ello proporcionar los datos contextuales que nos remiten a la construcción del entorno social en el cual Marjane se ha forjado.

Por otra parte, recorro a las reflexiones de Philippe Hamon (1991) sobre el análisis de lo descriptivo el cual permite establecer un vínculo entre los saberes de los sujetos, los objetos, el mundo y los textos. Dentro del mismo apartado retomo los estudios sobre identidad narrativa de Paul Ricœur (2013), las estrategias discursivas para la construcción de la identidad de Ruth Wodak (2003) y el término identidad expuesto por Michael Bamberg (Bamberg, 2011; Bamberg *et al.*, 2006).

Para el cuarto apartado dedico un espacio a la noción de violencia, que funge como un elemento social instanciado en el discurso autobiográfico, y que al mismo tiempo define la vida de Satrapi. Ese es el motivo que me lleva a correlacionar la violencia con la identidad e interesarme en su impacto, reconociendo la influencia de la estructura socia-histórica sobre la identidad individual. Este concepto lo presento como una categoría de análisis social que influye en la construcción de la imagen discursiva del personaje de Marjane Satrapi.

Ahora bien, como hemos visto hasta el momento, y por la naturaleza de las herramientas utilizadas para el análisis, resulta efectivo alinearme al método cualitativo, por el carácter biográfico-narrativo y el rasgo ecléctico de mi investigación. En consecuencia, dedico un breve apartado para exponer la Teoría Fundamentada (Strauss & Corbin, 1998), la cual me ha permitido establecer un diálogo fructífero y enriquecedor entre distintas áreas de estudios del lenguaje.

1.1. El cómic: del lenguaje a sus formas de presentación narrativa.

Sabemos, desde la gramática tradicional, que el lenguaje verbal da cuenta de signos lingüísticos resumidos en un sistema de reglas, los cuales son capaces de combinarse (Cohn, 2013; Lotman, 2019; Lyons, 1971). Sin embargo, fuera de la academia, no se encuentra dentro del uso cotidiano las referencias a las «gramáticas» que nos permitan señalar otros modos del lenguaje; siendo que los lenguajes con los que nos expresamos son numerosos y, al igual que ocurre con el lenguaje verbal, estos cuentan con sus propias reglas. De ahí que existan objetos semióticos, cuya estructura es el resultado de una relación sintagmática y paradigmática de signos que no necesariamente son verbales, y que nos permiten entender la diversificación de los signos en los que se manifiesta el pensamiento humano, sus experiencias, sobre todo su capacidad de expresión en una constante negociación con su interlocutor.

Los lenguajes o recursos semióticos, si lo exponemos desde una postura multimodal (O'Halloran, 2012), pueden interactuar entre ellos al grado de fusionarse en algo que se convertirá en lo que posteriormente reconoceremos como el mensaje (Barthes, 2016). Tal es el caso de *Persépolis*, una obra que articula los recursos semióticos icónicos, es decir, imágenes, y verbales, conformándose en un conjunto de “ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y una respuesta estética al lector” (McCloud, 1995, p.20). Sobre este último enunciado, regreso continuamente a lo largo de este apartado.

Es así como me parece pertinente comenzar por una descripción e identificación del lenguaje ocupado en el cómic. Ya que dentro de esta doble articulación de lo verbal y gráfico considero la base estructural del objeto de estudio, la cual me permitirá, en apartados posteriores, establecer una relación directa con la concepción de *Persépolis* como medio de comunicación. De ahí he de reconocer que dentro de él los valores socioculturales son instanciados, de forma que me da una pauta para entender mi corpus dentro de un espacio social enmarcado en un contexto comunicativo específico, y por ende susceptible a interpretación y análisis. Me detengo en estos detalles para describir cómo se narra una vida desde lo que comenzaré a llamar: novela gráfica.

1.1.1. El lenguaje del cómic

Al igual que las lenguas naturales, como el español, ruso, náhuatl, italiano, etc., es posible dar cuenta de otros sistemas de comunicación, los cuales pueden “describirse como cierto lenguaje secundario, y [llamar a] la obra de arte como un texto creado en este lenguaje” (Lotman, 2019, p. 91). Es así como considero al cómic, de acuerdo con la acepción de Lotman (2019), como un «sistema secundario de modelización», es decir, secundario con respecto a las lenguas antes referidas, pues en ciertas ocasiones puede estar compuesto por alguna de ellas. Y como todo

sistema reconocemos que el cómic⁴, entendido como significante, cuenta con una estructura, la cual considera los siguientes componentes básicos que “subyacen a la estructura de los lenguajes” (Cohn, 2013, p. 4):

- Modalidad: dada por las expresiones decodificadas por medio de un órgano sensorial, “integradas de forma transversal en *modalidades sensoriales*” (O’Halloran, 2012, p. 76) —olfativa, táctil, gustativa, por mencionar algunos—. Expuestas a través de recursos o modos semióticos, tales como las imágenes⁵, la música, la arquitectura. En el caso del cómic se hace alusión a una modalidad visual, cuyos recursos semióticos pueden ser las imágenes y la escritura.
- Gramática: con ello hago alusión a las “reglas y restricciones para expresiones secuenciales” (Cohn, 2013, p. 4) que generan algún significado.
- Significado: es expresado gracias a los recursos semióticos utilizados. Puede ser denotado o connotado (Cohn, 2013; Barthes, 2016).

Como es posible apreciar, estos elementos se manifiestan y son percibidos simultáneamente dentro del sistema. Con relación a esto, atenderé los componentes anteriores como parte de la descripción del lenguaje secundario usado en *Persépolis*, el cual como he expuesto, se muestra a través de una modalidad doblemente articulada. Por un lado, está el recurso

⁴ Cabe añadir que ha existido una polémica entre las nociones «cómic» y «novela gráfica». No obstante, por el momento, el término cómic lo emplearé de manera genérica, con el fin de hablar sobre la estructura del lenguaje de un medio de comunicación. No haré referencia a él como un objeto específico dentro de un contexto sociocultural, del cual puede considerarse el *cómic book*, la tira cómica (McCloud, 1995), la revista, el álbum de cómics o la misma novela gráfica. Aunque considero que sí existen diferencias entre estas manifestaciones, ya que reconozco diferencias en sus aspectos temáticos, narrativos y editoriales (Gómez Salamanca, 2013).

⁵ Aquí, como he anticipado, me refiero a las formas materiales de representación visual, pues el vocablo «imagen» guarda una estrecha relación con lo que llamamos recurso semiótico icónico en el cómic —sobre el que hablaré más adelante—, ya que este último es objeto de la imagen. Sin embargo, es importante reconocer que el hablar de «imagen» es referenciar a una realidad más amplia, estudiada por diferentes disciplinas y campos. De ahí que en próximos apartados diferencie su uso de la «imagen discursiva» que se proyecta en la enunciación.

semiótico lingüístico o verbal, que responde a las lenguas naturales del ser humano, y, por otro lado, el recuso semiótico icónico, más cercano a la caricatura, la pintura, la fotografía, cine e incluso teatro. Ambos recursos, en algunas ocasiones, funcionan simbióticamente, por lo que considero esas características imbricadas “entre lo que pertenece al *mostrar* —iconografía— y lo que pertenece a *narrar* —expresión literaria y técnicas narrativas—” (Gubern & Gasca, 1994, p. 14).

La significación de los recursos semióticos se reúne en una unidad elemental conocida como viñeta, comúnmente delimitada por un marco⁶. Esta, de acuerdo con Gubern, corresponde a un momento durativo en la “representación pictográfica del mínimo espacio o/y tiempo significativo, que constituye la unidad de montaje de un cómic” (1979, p. 115). Dentro de ella se halla una síntesis significativa de los recursos semióticos lingüísticos e icónicos configurándola en conjunto. De manera que, en la viñeta sobresalen los momentos más significativos que superan la asincronía de los gestos de los personajes con respecto a lo emitido en el recurso semiótico lingüístico. Así, a través de la articulación o montaje de dos o más viñetas, reconocemos su carácter elíptico, el cual “permite una supresión de redundancias y de tiempos muertos, a la vez que posibilita [...] la restitución del *continuum* narrativo” (Gubern, 1979, p. 117) que encontramos en el espacio real y figurativo de la lectura⁷.

Ahora bien, al partir de la aseveración de que viñeta es la unidad fundamental de significación del cómic, es necesario establecer otras formas significación que la anteceden o derivan de ella; ya sea como macrounidades —es decir, el conjunto de viñetas y su disposición en

⁶ Conformado por líneas que suelen formar figuras como: rectángulos, cuadrados o círculos, o si aparecen sin marco, al menos da una ilusión de un límite tácito. En algunos cómics o novelas gráficas las funciones de los límites de las viñetas también contienen una carga significativa dentro de la narración.

⁷ El cómic tiene dos formas de manifestar el espacio: la del soporte material y la representación figurativa dentro de este. Ambos son inseparables ya que uno no tiene lugar sin el otro.

el soporte— o microunidades de significado⁸ (Gubern, 1979; Gubern & Gasca, 1994; McCloud, 1995; Trabado, 2013). Las primeras son dadas por el formato material de la publicación, el estilo y el color. De acuerdo con Manuel Trabado, el formato “genera, pues, una serie de instrucciones en los modos y temas que autor/es y lector comparten de forma tácita” (2013, p. 14).

Por otro lado, el estilo se da en un sentido secundario, cuyo “significante es un cierto «tratamiento» de la imagen por parte del creador” (Barthes, 2016, p. 87). En el caso del cómic, la imagen, en su sentido más general, aparece transformada a través de un código⁹ que define tal transformación. De manera que podemos considerar la cualidad denotativa de la imagen, al establecer cierta semejanza con el objeto representado (Peirce, 1965). Razón por la que he asignado a este recurso semiótico el nombre de «icono», el cual tiende a abstraer algunos rasgos específicos que termina por indicar que entre más simples sean sus características, más fácil será la transmisión de información —pues abstrae el concepto mismo— y la identificación con el lector (McCloud, 1995). Con ello me remito a lo que Scott McCloud (1995) muestra y menciona en la figura 1.

Figura 1: Características de la caricatura, según McCloud.



Nota. Tomado de *Cómo se hace un cómic* (p. 30), por S. McCloud, 1995, Ediciones B.

⁸ Gubern (1979) las llama «microunidades significativas», sin embargo, la noción «microunidades de significado» me parece más apropiada en términos semióticos. De la misma forma ocupó el término para dar cuenta de las macrounidades y unidades de significado.

⁹ Esto la diferencia de otras formas de narrativas de imagen-texto como las fotonovelas, cuyo recurso visual corresponde a la fotografía.

Asimismo, el recurso semiótico icónico puede ir de una representación de cualquier persona, animal u objeto —sean seres o cosas en el mundo—, apuntar a la verosimilitud con lo representado, o llegar hasta una representación simbólica. De la misma manera identifico su cualidad connotativa al evocar algunas formas de expresión artística; en este caso me remito a los trazos, las perspectivas, la composición de la imagen, entre otros elementos que exponen una forma de representación propia de alguna cultura y/o época (Barthes, 2016; Mitchell, 2009).

Un último aspecto que considero dentro de las macrounidades de significado es el del color. Si bien este depende de la situación de la industria del cómic, en otras palabras, de la situación tecnológica y comercial del momento —algo que abordaré brevemente en el siguiente apartado—, no puedo dejar de lado la fuerte influencia que tiene el color sobre el significado del mensaje. Es así como las diferencias entre el cómic en blanco y negro y el cómic a color son profundas. Por un lado: las formas de los colores mate y colores expresivos convierten al mundo representado en “un patio de recreo lleno de formas y espacio [...] [o] puede convertirse en un ambiente embriagador” (McCloud, 1995, p. 192). Mientras que, en el caso del uso de blanco y negro, McCloud (1995) asevera que las ideas se comunican directamente, limitando el simbolismo provisto por una amplia paleta de colores, haciendo que el significado trascienda de la forma y se aproxime al lenguaje escrito.

Una vez señaladas las macrounidades de significado de la viñeta, es momento de desglosar los elementos que suelen disponerse dentro de ella. Estos corresponden a sus microunidades de significado, cuya composición permite al lector reconocer la significación total de la unidad significativa. Dichas microunidades son clasificadas, de acuerdo con Gubern (1979; 1994) y complementado por Gasca (1994), en: encuadre —planos, profundidad de campo—, adjetivaciones del encuadre —angulaciones, iluminación, vestuario de personajes, y gestuario— y las

convenciones específicas del cómic —globo junto con sus metáforas visuales, el cartucho, onomatopeya, y los símbolos cinéticos descomposición del movimiento— (Gubern, 1979; Gasca & Gubern, 1994). Sin embargo, para el caso de *Persépolis*, añado una cuarta microunidad: las herramientas de organización en lo que corresponde a la retórica de la imagen (Barthes, 1986; van Dijk, 1996; Acaso, 2009).

En primer lugar, se encuentra el encuadre, entendido como “una delimitación bidimensional de un espacio” (Gubern, 1979, p. 124). En él se halla un espacio figurativamente representado a través de la nomenclatura que el cine retoma para los planos. Al tomar como referencia el cuerpo humano surgen las siguientes formas de los tipos de encuadre:

El Plano General abarca toda la figura, el Plano Tres Cuartos¹⁰ la corta hasta la rodilla, el Plano Medio la corta a la altura de la cintura y el Primer Plano abarca una parte precisa del cuerpo, lo que otorga a esta parte aislada un enfático protagonismo dramático. [...] Además de estas diferentes escalas, los encuadres pueden caracterizarse por su variable profundidad de campo —o nitidez del espacio longitudinal representado— y por la incidencia angular del punto de vista, que da lugar a encuadres vistos en picada —desde arriba— o contrapicado —desde abajo—, elección óptica que puede adjetivar profundamente la representación. (Gubern & Gasca, 1994, p. 16)

Ahora bien, a los encuadres se relacionan con ciertas adjetivaciones que modifican el significado total de la viñeta. Gubern (1979) identifica las angulaciones, el vestuario de los personajes, el gestuario y la iluminación. Para el caso de las angulaciones, su característica principal es dar cuenta de las perspectivas o puntos de vista, que crean la ilusión de inclinación

¹⁰ También en conocido como Plano Americano.

con respecto a una figura central en específico —sea esta un personaje o un objeto—. Asimismo, “violentas angulaciones en picado o contrapicado permiten ofrecer a veces representaciones distorsionadas del espacio óptico y perspectivas violentamente exageradas, como las que permiten los objetivos gran angular en la fotografía y cine” (Gubern & Gasca, 1994, p.22).

Si bien esta técnica nace con los pintores del Renacimiento, Gubern y Gasca (1994) reconocen, nuevamente, la influencia directa de los ángulos del lenguaje de la fotografía y el cine, de manera que en *Persépolis* podemos identificar los siguientes:

- Cenital: manifestado en un ángulo de 90° , suele usarse para dar un sentido descriptivo. Esta visión desde arriba se asocia con una mirada de superioridad. En el cómic suele utilizarse para presentar mapas o algún lugar o situación que requiera una vista general.
- Picado: es un ángulo que “tiende a disminuir al sujeto, haciéndolo parecer intimidado o amenazado. Esta es la forma convencional de hacer que los personajes parezcan insignificantes” (Mamer, 2009, p. 8).
- Normal: un ángulo 0 , en él se establece una visualización frontal del sujeto, equiparada a una mirada natural del mismo, en otras palabras, se pone a la altura del rostro del personaje. Estas visualizaciones “a la altura de los ojos tienden a ser neutrales. Al igual que un plano medio una toma a la altura de los ojos pone al espectador en pie de igualdad con el sujeto que se está filmando” (Mamer, 2009, p.9). En *Persépolis* la mayoría de los ángulos son normales.

- Contrapicado: muestra el mundo desbalanceado. Da “una perspectiva distorsionada, mostrando un mundo fuera de equilibrio. Esto puede producir una sensación tanto de desorientación como de presentimiento” (Mamer, 2009, p. 8).

Aunado a lo anterior, la perspectiva óptica funge como un recurso que permite la subjetividad dentro de la escena representada, al mostrar una visión propia del personaje, y al mismo tiempo da cuenta de la interpretación de la situación sin acudir necesariamente al recurso semiótico lingüístico. Por su descripción puede ir de la mano con las angulaciones, sin embargo, presenta un grado más cercano a la expresión: «ver a través de los ojos de alguien más».

Con el vestuario es posible trabajar en una tipología de los personajes, ya que esto los define psicológica y moralmente (Gubern, 1979), por ello también considero el modo de usar la vestimenta. Pues permite remitirnos a una cultura en específica, para el caso en de aquellos cómics cuya temática se vincule con aspectos culturales. Sin embargo, los elementos definitorios de un personaje no solo guardan relación con aspectos materiales que pueden ser removibles, sino también a la representación de los rasgos físicos que los distinguen de los demás seres dentro de la representación de un mundo.

Sobre esta misma línea de la tipología del personaje tenemos el gestuario. En este el cuerpo o la figura de cualquier personaje es vehículo de expresividad, pues nos revela el estado de ánimo y el carácter de los sujetos (Gubern & Gasca, 1994). La gestualidad y “las posturas humanas, al contrario que el encuadre de las viñetas, no son parte de la tecnología del cómic. Son más bien un registro [...]. Son parte del inventario basado en la observación” (Eisner, 2002, p. 102) —a lo cual también se suma el vestuario y en algunos casos el aspecto físico de los personajes—. De manera que reconozco la existencia de expresiones corporales que son consideradas universales debido a la

experiencia humana común. Como muestra están las emociones —que retomaremos para el análisis¹¹— estudiadas por el psicólogo Paul Ekman (2021), quien distingue y describe siete:

- **Enojo:** para reconocer esta emoción las cejas son empujadas hacia abajo, mientras los ojos son abiertos ampliamente, con una mirada dura y los labios son presionados fuertemente. En cuanto a la postura la mayoría de las personas suelen inclinarse hacia adelante e inflamar el pecho para parecer más grandes.
- **Desprecio:** es la única emoción cuya gestualidad provoca una expresión no simétrica, ya que una de las esquinas de los labios es apretada y elevada hacia un lado del rostro. Para referir a la postura, es común mantener una postura erguida, levantar el pecho, junto con una mirada que va por debajo de la nariz.
- **Asco:** las cejas se bajan, la nariz se arruga al contraerse, el labio superior se levanta en forma de arco, y el labio inferior sobresale al alzarse ligeramente. Cuando se presenta el asco la cabeza y el cuerpo buscan alejarse de lo que lo provocó. Si induce las náuseas el cuerpo se encorva, y el sujeto se cubre la nariz y la boca.
- **Felicidad:** los ojos se acercan entre ellos y se dibujan algunas arrugas alrededor, las mejillas se elevan, y los labios son empujados hacia atrás, lo que permite que los dientes sean expuestos. La postura varía, ya que puede ser relajada e inmóvil o vertical y elevada.
- **Temor:** las cejas son empujadas juntas y levantadas, al igual que los párpados, estos a su vez se tensan. La boca se encuentra abierta estirada horizontalmente hacia atrás.

¹¹ Si consideramos que nuestro corpus es un arte imitativo, cualquier tipo de expresión corporal que aparezca se presentará como signo de alguna emoción o de algún elemento cultural. De manera que podemos entender su gestuario “como un discurso socialmente codificado que, como propone Roland Barthes, le permitiría decir «¡Eso es justamente el miedo!»” (Charaudeau, 2011, p. 98).

Cuando alguien experimenta el temor puede quedarse inmobilizado o, por el contrario, movilizarse y/o alejarse.

- Tristeza: las esquinas interiores de las cejas se juntan hacia arriba. Los párpados superiores se presentan caídos y la dirección de la mira tiende ir a hacia abajo, además, las esquinas de los labios son empujadas hacia abajo. La postura que evoca a la tristeza se relaciona con la pérdida de la tensión muscular, una postura agachada, y no mantener la mirada fija.
- Sorpresa: las cejas se levantan, pero no se juntan, los párpados superiores se levantan, mientras que los inferiores permanecen neutrales, la mandíbula suele ir hacia abajo. Si una persona está sorprendida puede agitar la cabeza, elevar las manos para proteger el rostro y/o dar un paso hacia atrás evitando acercarse a aquello que le generó la impresión.

Más allá de las emociones también considero los signos esquemáticos que simplifican la gestualidad humana, por ejemplo: cejas con el extremo exterior caído indica pesadumbre, ojos cerrados señala confianza o sueño, boca sonriente mostrando dientes indica hipocresía o una maniobra astuta, por mencionar algunos.

Cabe aclarar que estas formas de gesticulación y postura no solo indican emociones, también remiten a situaciones, en donde se codifica “algo más que una simple idea del estilo de vida de un personaje: una observación sociológica” (Eisner, 2002, p. 109). Razón por la que reconozco la existencia de gestos que suelen arraigar sus significados en función a la cultural de donde provengan.

Otra característica dentro de la clasificación de las microunidades de significado es la presencia de las convenciones específicas del medio, es decir, aquellos elementos exclusivos — que no es lo mismo que imprescindibles (Gubern, 1979)— del cómic. Tal es el caso del globo: que permite la representación de la interacción entre los personajes, en este caso, a través de una conversación¹² o cualquier acción enunciativa como monólogos interiores para evocar al pensamiento del personaje, soliloquios para representar a un personaje que no se dirige directamente al interlocutor (Beristáin, 1985), etc. Estas remiten a otras formas de diálogo extraídas de las artes escénicas, principalmente del teatro como género literario.

De igual forma se sirve de otras manifestaciones como la representación de la *voz en off*, que refiere a las locuciones que se encuentran fuera del campo visual; el uso de crípticos, como una pseudolengua, también es relacionado con algo inaudible; y las referencias a lenguas extranjeras.

Ahora bien, al carecer de cualquier rasgo acústico, el cómic recurre al recurso semiótico icónico, para la interpretación del contenido textual. De ahí que el perigrama —o los límites del globo— y la delta direccional —aquella que define al emisor al darle una dirección al globo— modifiquen su estructura. Por un lado, el perigrama posee ciertos rasgos que permiten connotar las emociones de los personajes o dan cuenta de algún tipo de locución. Este es el caso del discurso extendido; de manera que cuando el contenido del recurso lingüístico es muy largo o necesita de una pausa el perigrama adopta formas que le permiten desplegarse de manera vertical u horizontal dentro de la unidad significativa.

¹² Desde el nivel discursivo esta tiene una cualidad secuencial, por lo tanto, para su interpretación se debe tomar en cuenta lo que se ha dicho antes y se dirá a continuación (Calsamiglia & Tusón, 2002). Asimismo, puede considerarse como parte de la estrategia de puesta en perspectiva, ya que ubica el punto de vista de quien habla (Wodak, 2003).

La pausa o la extensión, por su parte, está representada por un «puente» que conecta los globos y la delta direccional. La representación del pensamiento o cierta idea que emula el soñar despierto. El grito identificado por el globo, cuyo perigrama opta por una forma irregular que recuerda a una sierra. Este a su vez, puede aparecer más grande con respecto a los demás globos empleados en el cómic.

Más allá de los elementos lingüísticos, como es posible observar el globo también alberga manifestaciones icónicas. De ahí que las metáforas visuales sean el resultado de un sistema connotado, es decir, que se encuentran codificados debido a que preceden de una reserva institucionalizada (Barthes, 1986). Por lo tanto, el empleo de metáforas sugiere un significado ajeno que conlleva a una interpretación. También pueden identificarse como “iconizaciones de expresiones verbales consolidadas en el habla común, mientras que en otros casos se trata de iconizaciones de conceptualizaciones genuinas, no extraídas del lenguaje verbal” (Gubern & Gasca, 1994, p. 400). Para Lakoff y Johnson: “la esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra” (1995, p. 41), en otras palabras, lo que representa, sustituye y explica a través de atributos diferentes a la acción descrita en la expresión comunicativa.

En el cómic es posible hallar diferentes formas de metáforas visuales, de las cuales destaco el signo de interrogación para representar el desconcierto, es decir, “el estado de confusión o de incompreensión del sujeto ante un acontecimiento inesperado” (Gubern & Gasca, 1994, p. 360). Este puede aparecer dentro de un globo de diálogo, y en otras ocasiones omite este recurso propio del medio.

Otra forma metafórica se encuentra en el uso del signo de admiración, un icono del lenguaje propio de la comunicación (McCloud, 1995) —al igual que el signo que representa el desconcierto,

con el que guarda un significado muy cercano por la reacción emocional inmediata que suscita—, el cual es asociado con la sorpresa o asombro. Junto a las metáforas anteriores se suma la clásica «bombilla encendida», un recurso muy recurrente en el cómic que ya hemos mencionado anteriormente.

Por su parte, Gubern y Gasca añaden un elemento extra dentro de la lista de metáforas visuales en el cómic: el estupor. Para su representación se utilizan “los puntos suspensivos, como signo de interrupción inacaba, [que] traducen la confusión psicológica de los sujetos” (1994, p. 368).

La última manifestación de la metáfora visual corresponde a otro signo proveniente de la esfera práctica: la nota musical. Esta agrega ciertos sonidos a la mudez acústica del cómic. Es recurrente verla cuando algún personaje está cantando o hay música que está siendo emitida por radio o televisión.

Uno de los elementos emblemáticos del cómic es la onomatopeya, resultado de la transcodificación de un sistema sonoro a uno gráfico/verbal. En otras palabras, corresponde a los “fonemas con valor gráfico que sugieren acústicamente al lector el ruido de una acción o de un animal” (Gubern, 1979, p. 151). Cabe añadir que una de las formas cercanas a las onomatopeyas son las interjecciones, que corresponden a los sonidos inarticulados que producimos desde la boca.

Como he señalado hasta el momento, de la misma manera que el cómic no posee la modalidad auditiva que nos permiten otros medios, tampoco es posible percibir algún tipo de movimiento; al menos que sea reproducido metonímicamente a través de sus propios recursos semióticos. Si bien, podemos reconocer cierto dinamismo en la serialidad de sus imágenes secuenciales y su relación con los aspectos verbales de cada viñeta, aún contamos con imágenes

estáticas (Gubern & Gasca, 1994). De ahí que el recurso semiótico visual cobre una relevancia importante para la representación del movimiento¹³. Es así como se presentan los símbolos cinéticos, grafismos; lo cuales van desde puntos, líneas rectas o curvas que marcan la trayectoria de un objeto o una parte del cuerpo humano. Estas pueden ilustrar diferentes situaciones, como un baile, la dirección de miradas, una caída, una huida o cualquier movimiento que sirva para enfatizar alguna circunstancia.

Como la última convención específica del cómic considero al cartucho —o apoyatura— y sus variantes. Frecuentemente es ocupado para contener a una voz narradora, o para mostrar rótulos referenciales de alguna situación, en donde “el texto inscrito cumple la función de aclarar o explicar el contenido de la imagen o de la acción, facilitar la continuidad narrativa, o de reproducir el comentario” (Gubern & Gasca, 1994, p. 412). Estos suelen aparecer dentro de un recuadro, aunque en ciertas ocasiones no tienen una delimitación ilustrada.

Finalmente, en un nivel más abstracto, se halla la clasificación de los recursos semióticos icónicos según su disposición en la viñeta. Con esto apunto al significado connotado a partir de los elementos representados de forma denotada, ya que en la viñeta no se construye con elementos que emulen a la realidad, sino con una interpretación de esta y la imagen es un vehículo para su comunicación. De ahí la importancia de considerar formas connotadas de significación, razón por la que retomamos el planteamiento que ofrece María Acaso (2009) y Teun van Dijk (1996) sobre los tropos o figuras retóricas, repartidas en cuatro grandes grupos:

¹³ La representación de movimiento en el cómic es heredera de otras expresiones de imágenes estáticas como la pintura o la fotografía (Gubern & Gasca, 1994). Como ejemplo están las *Hilanderas* (1657) de Diego Velázquez y *Man playing the double bass* (1911) de Anton Giulio Bragaglia, respectivamente.

- Sustitución o permutación: o reemplazo de un elemento de la imagen por otro. El reemplazo puede realizarse de acuerdo con un criterio de contigüidad o no, con la acumulación de metáforas, con un engaño visual explícito o la identificación de la personificación de objetos. Así consideramos la metáfora, metonimia, alegoría, calambur y prosopopeya, respectivamente.
- Comparación: conformada por la oposición, el paralelismo y la gradación. Las dos primeras son el resultado de colocar dos elementos de una misma representación, que señalan la disparidad o semejanza, según corresponda. Mientras que la gradación, como modalidad del paralelismo, se relaciona el concepto de escala.
- Adjunción o adición: es la suma de los elementos, lo cuales pueden repetirse de forma deliberada —repetición—; presentarse al principio o al final de una secuencia —epanadiplosis—; exagerar explícitamente algún elemento de la imagen —hipérbole—; utilizar el estilo de otro autor, o un tema que no es para argumentar su discurso —préstamo, que también remite a un caso de intertextualidad (Kristeva, 1967)—.
- Supresión: es la eliminación explícita de algún elemento, lo cual da paso a la elipsis.

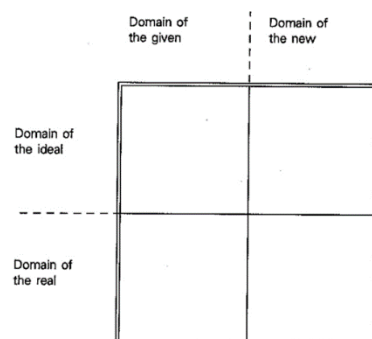
Ahora bien, con la descripción de la unidad significativa del cómic y sus respectivas macro y microunidades de significado, he hecho un recorrido general sobre los elementos que hallamos en la unidad mínima de sentido: la viñeta. No obstante, sus microunidades de significado no solo generan un significado individualmente, sino que trabajan en conjunto para generar un significado entero, pues la partes interactúan y se afectan entre sí.

De ahí que haya decidido hablar de una integración a partir de la composición de sus elementos, es decir, la forma en la cual los elementos son distribuidos en un espacio visual de tal

manera que generen un significado. Lo anterior es observado por Gunther Kress y Theo van Leeuwen (2006), quienes 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 hayamos en las viñetas de los cómics que, conectan o desconectan elementos—.

El valor de información, tal como su nombre lo dice, otorga información específica de acuerdo con la ubicación de sus elementos. Si consideramos que nuestra percepción visual está condicionada por nuestra la convención de escribir de «izquierda» a «derecha», encontraremos ciertos paralelismos en la disposición de elementos en las distintas zonas o dominios de la imagen. De la misma manera, sucederá con los elementos que hallamos en el «centro» o «margen», «arriba» o «abajo»¹⁴. Así, Kress y van Leeuwen (1996; 2006) postulan una distinción de dirección de lectura del espacio visual de izquierda-derecha, de abajo-arriba, de modo que se forman cuatro cuadrantes, tal como se observa en la figura 2:

Figura 2: El valor de información de acuerdo con la ubicación de los elementos. Dominios: dado, nuevo, ideal y real.



Nota. Tomado de *Discourse Semiotics* (p. 274), por G. Kress, R. Leite-García y T. van Leeuwen, 1996, SAGE.

¹⁴ Dichas percepciones espaciales “jugarán un papel en la semiótica visual de cualquier cultura, pero con significados y valores que probablemente difieran dependiendo de las historias de uso del espacio visual de esa cultura, incluida la escritura” (Kress & van Leeuwen, 2006, p. 4).

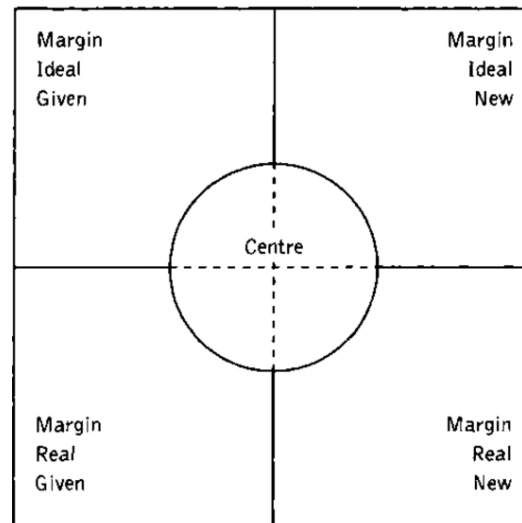
El dominio de lo «dado» parte de algo que el lector ya conoce, o algo que supone que sabe. Es un punto de partida acordado para el mensaje y si se reconoce dentro del dominio de lo ideal, lo que se encuentra arriba, puede significar distancia en el tiempo, en este caso en «el pasado». Mientras que si encuentra en el dominio de lo «real» puede connotar un «aquí y ahora». Con ello, esta distinción izquierda-derecha brinda un estatus de información; por otro lado, la distinción arriba-abajo remite a juicios ontológicos (Kress, Leite-García, & van Leeuwen, 1997) en donde la sección superior apela a lo emotivo y muestra «lo que podría ser»; la sección inferior tiende a ser más informativa y práctica, mostrándonos «lo que es» (Kress & van Leeuwen, 2006).

Su significado es otorgado de acuerdo con ciertos contextos. Por ejemplo, en el caso del cómic, por la naturaleza de su lenguaje, las unidades de significado anteriores y las posteriores funcionan como su contexto. La función de relevo del modo lingüístico (Barthes, 1986) en algunos cómics, brinda la información previa en el diálogo o en los cartuchos, lo que permite avanzar la historia. Por esa razón “cada Nuevo puede, a su vez, convertirse en Dado para el próximo Nuevo” (Kress & van Leeuwen, 2006, p. 185). Ahora, en lo que respecta a lo «nuevo» puede remitir a un futuro, una forma ideal o a un deseo. En esta zona suele reafirmarse los valores subyacentes de la cultura, lo Nuevo confirma y «naturaliza» dichos valores (Kress & van Leeuwen, 2006).

Estas distribuciones de los elementos en el espacio no son las únicas que podemos encontrar, ya que existen una distribución de *centro* versus *margen* en donde lo central cuenta con una valoración distinta con respecto a lo marginal. Ahora bien, lo Dado – Nuevo e Ideal – Real se pueden combinar con Centro y Margen y así fragmentar el espacio visual con base en estos dominios, tal como se muestra en la figura 3. La marginalidad de los márgenes dependerá del tamaño del Centro. “Pero incluso cuando el Centro está vacío, sigue existiendo en ausencia, como

lo invisible —negado— pivote alrededor del cual gira todo lo demás, el lugar del «gobernante divino»” (Kress & van Leeuwen, 2006).

Figura 3: El valor de información de acuerdo con la ubicación de los elementos: centro vs. margen.



Nota. Tomado de *Reading Images* (p. 197), por G. Kress, y T. van Leeuwen, 2006, Routledge.

Además del valor de información, la composición también implica diferentes grados de relevancia entre sus elementos, lo que permite jerarquizarlos según la importancia que se les otorgue (Kress & van Leeuwen, 2006). Así, los seleccionados son más dignos de atención en comparación con otros elementos distribuidos en el espacio visual. Dicha atención lleva consigo una interacción entre elementos, de manera que, se toman ciertos factores como su ubicación en el campo visual, el tamaño, la profundidad de campo, la iluminación, el contraste de color, las angulaciones y los planos en el que se encuentra el objeto o personaje para poder definir su relevancia. Otro ejemplo, son “los factores culturales bastante específicos, como la aparición de una figura humana o un potente símbolo cultural” (Kress & van Leeuwen, 2006, p. 202).

Como último principio de la composición tenemos al *framing*, ya lo he mencionado como una forma de delimitación general entre unidades de significado cuyos límites son denotados. Sin

embargo, en esta ocasión me centro en sus grados de manifestación, sean estos fuertes o débiles, dentro la organización de los elementos del espacio visual, considerando la conexión o desconexión que crean las líneas reales o imaginarias entre los elementos (Kress & van Leeuwen, 2006). De tal manera que un elemento pueda ser considerado una unidad separada de información según la fuerza de su encuadre. Un *framing* débil o ausente puede reforzar la idea de identidad grupal, por el contrario, su presencia apunta a la individualidad y a la diferenciación. El contraste de color, los espacios vacíos entre elementos son ejemplos de *framing*, su debilidad o fuerza dependerá de los colores utilizados en el contraste y la distancia entre elementos que ocupe el espacio vacío (Kress & van Leeuwen, 2006). De la misma forma, la conexión entre objetos se puede enfatizar por vectores¹⁵, o sea, las líneas formadas por “los elementos estructurales de edificios, carreteras dibujadas en perspectiva que conducen al ojo a elementos en el fondo, etc.” o por elementos gráficos abstractos, guiando la mirada de un elemento a otro, siguiendo la disposición de la imagen dentro del espacio visual.

Otro rasgo de la composición considerado por los investigadores Kress y van Leeuwen (2006) es la relación imagen-texto, principalmente por sus análisis de revistas, periódicos y libros de texto escolar. No obstante, la aportación que acabo de detallar puede ser aplicable a otros discursos, como también ellos lo señalan con respecto a páginas web, pinturas, dibujos infantiles, modelos comunicacionales, fotogramas de películas e ilustraciones.

En algunas ocasiones el recurso lingüístico “constituye un mensaje parásito, destinado a connotar la imagen” (Barthes, 2016, p. 94) imponiéndole una cultura, una ideología, aunque el efecto de la connotación varía de acuerdo con la manera en la que se presente la palabra —sea esta

¹⁵ El uso de vectores reales o imaginarios significa, para Kress y van Leeuwen (2006), una forma de presentar acciones. Es así como un vector es el equivalente a un verbo de acción.

la leyenda de una fotografía o el título de un artículo de revista donde también haya imágenes— y la naturaleza de la imagen, pues como hemos visto varía según su grado de iconicidad.

Como sabemos, hoy en día las palabras y las imágenes se encuentran interrelacionadas más que nunca, en anuncios publicitarios, artículos, catálogos, redes sociales, y más, lo que impide hallarlas en estado puro. Si bien, algunas veces aparecen sin mezclarse, otras más se fusionan entre sí. No obstante, estas no siempre logran un equilibrio, ya que “cuanto más se diga con palabras, más libre es la imagen de ponerse a explorar por su cuenta y viceversa” (McCloud, 1995, p. 155). En consecuencia, si se desea establecer una síntesis del significado en la viñeta, se debe considerar la relación de sus estructuras heterogéneas.

La imagen, a través de sus operaciones denotativas y/o connotativas, crea significados que el texto no, y viceversa. Con lo que se asegura que la imagen no solo suele aclarar la palabra, ni solo la acompaña como pudiera ocurrir en otras formas de expresión en donde se conjugan ambas. La imagen expande la representación, el texto ancla o releva el significado (Barthes, 1986). Con ello me refiero a que la función del recurso semiótico lingüístico puede ser de anclaje, al limitar la capacidad proyectiva de la imagen, reduciendo todos los sentidos posibles, al mismo tiempo que le permite nombrar lugares, personajes y momentos, además de evitar la confusión ideológica pues determina el espacio cultural, histórico y social; mientras que su función de relevo —la cual caracteriza al cómic— establece una relación complementaria, en donde se encuentra diálogos y narraciones, parte de lo que corresponde a un sintagma más grande: el de la historia¹⁶ (Barthes,

¹⁶ El historietista Eddie Campbell afirma que no se preocupa por la traducción de su material porque sabe “que las imágenes van a servir de ancla para el mensaje que propon[e]. El significado podría desviarse, pero siempre tiene la viñeta siguiente para volver a recuperarlo. En otras palabras, en un buen cómic el significado no lo soportan ni las palabras ni las imágenes por separado” (en García, 2013, p. 35).

1989; Bremond, 1974). Esto proporciona un efecto de eficacia narrativa. Esto lo reflexionaré en el siguiente apartado.

1.1.2. De la sintaxis al relato en el cómic

Las viñetas yuxtapuestas¹⁷ en el cómic —o lo que es lo mismo, sus sintagmas menores—, responden a su carácter secuencial y en conjunto conforman una gran cadena sintagmática que le da sentido a lo que comprendemos como «historia». En ella, al igual que en el cine, hallamos “«secuencias», definidas por su unidad de acción, «escenas», identificadas como tal por su unidad de tiempo y/o lugar y, en última instancia los «planos» y las «viñetas», que guarda cierta analogía funcional entre sí” (Gubern, 1979, p. 163).

Estos últimos son la clave para identificar el inicio del proceso de montaje de la estructura narrativa en el cómic¹⁸. Gubern (1979) identifica enlaces lógicos entre viñetas, los cuales se manifiestan a través de cuatro formas: el espacio continuo, el fundido, las apoyaturas y cartuchos, y la *voz en off*. No obstante, para fines de mi investigación, considero solo aquellas conexiones entre viñetas que he hallado en *Persépolis*. De ahí que retomemos los siguientes:

- Espacio continuo: aquel que crea la impresión de espacio-tiempo de la acción, es decir, que la representación de un lugar y en un momento específico reiterado por la composición de objetos, la presencia de los mismos personajes.

¹⁷ Al hablar de yuxtaposición me refiero a la combinación o asociación de unidades de significado, que desemboca en el montaje de viñetas individuales una al lado de la otra —a veces superpuesta— para crear secuencias narrativas. De acuerdo con Correa *et al.* (2010), “la yuxtaposición de imágenes altera irremediablemente el significado individual de cada viñeta y lo inscribe dentro de una secuencia narrativa” (p. 25). La yuxtaposición, como estrategia narrativa utilizada por el cómic, implica la combinación de los elementos vistos, iconos, palabras, viñetas, «calles» y clausura por parte del cerebro (Correa *et al.*, 2010; Gubern, 1979).

¹⁸ Gubern (1979) diferencia al montaje narrativo del montaje plástico o gráfico, es decir, de aquel ensamblaje físico de las viñetas, o lo que es lo mismo, la disposición de las viñetas en las páginas, sin obviar carácter reticular y dimensional.

- Apoyaturas y cartuchos: si bien, Gubern (1979) las separa por su disposición en la composición de las viñetas, en *Persépolis* concibo los cartuchos como apoyaturas. Al igual que algunos elementos lingüísticos mostrados sin delimitación gráfica y que no corresponden a los diálogos de algún personaje. En ambos casos brindan una aclaración de lo que encontramos en la viñeta y facilitan la continuidad entre unidades de significado.
- *Voz en off*: es el enlace «acústico» entre viñetas. Su manifestación se basa “en la integración en la viñeta de un sonido cuya procedencia es mostrada en una viñeta siguiente o superior” (Gubern, 1979, p. 167).

Ahora bien, hasta el momento he considerado la decodificación de un sistema de signos dado por las representaciones lingüísticas e icónicas, cuya conjunción sintáctica da paso a una abstracción que es capaz de definir acontecimientos, situaciones y conductas significadas por tales recursos semióticos. Es así como doy razón de que “lo relatado tiene sus significantes propios, sus relatantes” (Bremond, 1974, p. 72). Lo anterior se presenta como el medio para llegar al relato — la trama para Ricœur (2004) o el *sjuzhet* para los formalistas rusos—, del cual se desprende la «función» como unidad básica del lenguaje narrativo (Bremond, 1974). Sobre esto reflexiono en la última parte del presente apartado.

Emma Kafalenos (1997) propone retomar las nociones de *sjuzhet* y fábula, propias de los formalistas rusos. Por un lado, el *sjuzhet* es “el conjunto de situaciones narradas y eventos en el orden de su presentación al receptor” (Prince, 2003, p. 89). En él se incorporan los componentes del medio en sí —en este caso considero la macrounidades, microunidades y las unidades de significado del cómic—, además de todos “los aspectos del carácter más allá de la agencia, los factores temporales de orden, duración y frecuencia en la forma en que son manifestados, y

focalizados”¹⁹ (Kafalenos, 1997, p. 470). Asimismo, guarda una estrecha relación con la noción fábula, que es denotada en cualquier medio, y es el resultado de la abstracción de la secuencia cronológica desde la representación que ofrece el *sjuzet*. O lo que es lo mismo, el conjunto de acontecimientos que se encuentran en orden cronológico y bajo una relación causal, lo que se convierte en el material básico de la historia (Prince, 2003; Kafalenos, 1997).

En cuanto a lo que se refiere a la «función», su origen se halla en la propuesta de Vladímir Propp (1923, [1968]), quien desarrolla un método de análisis morfológico sobre el cuento ruso, abstrayendo por primera vez el contenido de la forma. Esta se basa en estudiar las funciones de los personajes, lo que deja a un lado sus intenciones o motivos y se centra en sus acciones efectivas para posibilitar el acceso a los segmentos del *sjuzet*. De manera que, una función para Propp es un “acto de un personaje, definido desde el punto de vista de su significación en el curso de la acción” (1968, p. 21). Estos actos son repartidos en 31 funciones que permiten el análisis de la estructura interna del relato. No obstante, estas solo han sido la antesala de más estudios²⁰ relacionados con la investigación sobre el lenguaje poético.

Más allá del esquema canónico del cuento ruso propuesto por Propp, podemos encontrar algunas de las críticas que ha recibido el estudio estructural del relato, por la exclusión de la actividad del lector (Kafalenos, 1997) o al menos de definir la perspectiva desde el cual se manifestaba la secuencia o movimiento de funciones. Por tal motivo, Kafalenos (1993; 1997)

¹⁹ Estos últimos elementos tienen una fuerte influencia del trabajo del estructuralista francés Gerard Genette. Para Kafalenos (1997) la categoría de focalización es considerada como elemento del *sjuzet* en cualquier medio, mientras que la categoría de voz es visto por ella como un componente de esos medios. En el cómic podemos ubicar este último en los cartuchos y en los globos de diálogos y en algunas ocasiones dentro de los cartuchos de narración. Por otro lado, coincido con Kafalenos (1997) en cuanto a la elección de esta terminología proveniente del formalismo ruso, ya que reconoce que existe una confusión entre lo que se entiende por historia tanto en francés, e incluso en español —«*récit*», y «relato», respectivamente—.

²⁰ Los trabajos de los estructuralistas franceses Claude Bremond (1973; 1974), Roland Barthes (1972), A. J. Greimas son algunos ejemplos.

expone una propuesta que involucra la interpretación²¹, que diferencia el constructo que los lectores/narratarios hacen de la fábula a partir de su acceso al *sjuzhet*; o la presentación de la fábula.

En este caso, la investigadora utiliza la noción de interpretación para referir la manera en la que se comprenden los acontecimientos que ya han ocurrido, dentro de una configuración dada. Es decir, que las interpretaciones de los eventos²² son contextuales y dependen de otros eventos dados dentro de la configuración en la cual un evento es percibido. Estos durante el proceso de lectura son actualizados constantemente. Con este componente podemos considerar diferentes perspectivas para analizar la percepción de los acontecimientos. De ahí que ella retome el estudio de Lubomír Doležel (en Kafalenos, 1993) a partir de lo que llama polivalencia funcional, en otras palabras, cuando un acontecimiento o evento representa diferentes funciones. Todo ello para describir las posibles relaciones entre eventos y funciones, ya que un evento dado puede expresar cierta función en una narrativa y cumplir otra función en una narrativa diferente.

Es así como un determinado conjunto de funciones es usado en el modelo de análisis propuesto por Kafalenos (1997; 1999). La investigadora elige once, a través de la abstracción de las 31 funciones de Propp, el patrón narrativo de Tzvetan Todorov y el concepto de actante de A.J. Greimas. Con ellas nombra etapas en el segmento de un ciclo narrativo que se extiende del desequilibrio a un equilibrio renovado. De ahí que en el modelo describa un “sistema semiótico de conceptos y términos interdependientes” (Kafalenos, 1997, p. 470).

A continuación, presento el modelo final:

²¹ El modelo de Kafalenos (1997) resulta atractivo para mi investigación porque contempla las transformaciones que configuran la trama, gracias a la relación que establece entre eventos.

²² Por evento entiendo “el cambio de estado manifestado en el discurso por una cláusula de proceso en el modo de «hacer» o «suceder». Un evento puede ser una acción o un acto —cuando el cambio lo realiza un agente [...]— o un suceder —cuando el cambio no es realizado por un agente—” (Prince, 2003, p. 29).

Equilibrio inicial —no es una función—

A. —o *a*— Elemento disruptor —o *reevaluación de la situación*—

B. Petición para aliviar A

C. Decisión de C-actante para tratar de aliviar A —o *a*—

C'. Acto inicial de C-actante para aliviar A —o *a*—

D. C-actante puesta a prueba

E. C-actante responde a la prueba

F. C-actante adquiere algún poder —capacidad de acción, información, etcétera—

G. C-actante llega al lugar o al tiempo de H

H. Acción principal de C-actante para aliviar A —o *a*—

I (o I_{neg}). Éxito (o fracaso) de H

K. Nuevo equilibrio.

Este conjunto ordenado de funciones es inalterable, y al igual que el modelo de Propp, estas requieren de un mínimo para ser completadas. Por ello, las seis funciones que se encuentran alineadas hacia el margen izquierdo —*A, C, C', H, I, K*— corresponden a la secuencia mínima

esperada. El movimiento inicia con un equilibrio²³, pasa por una disrupción —*A*— y luego, a través de cuatro funciones primarias del C-actante —*C*, *C'*, *H*, *I*—, llega a un nuevo equilibrio —*K*—. Por otra parte, las funciones que se ubican después de la sangría —*B*, *D*, *E*, *F*, *G*— solo son consideradas en algunas narrativas, por lo tanto, su presencia es opcional, y su omisión no altera la secuencia o el movimiento completo. Las funciones *D*, *E* y *F* esbozan un proceso que empodera al C-actante para cumplir con la función *H*; mientras que la función *G* identifica un cambio de tiempo o espacio que prevé la escena de la función *H*. Mientras que la función *B* se lleva a cabo en narrativas en las que “un potencial C-actante no es consciente de que una motivación ha ocurrido —la función *A* o *a*—, o que no se ve afectado inmediatamente por su interrupción, se le pide que actúe para aliviar la situación” (Kafalenos, 1997, p. 475).

Cabe añadir, que existen dos tipos de *A* —o *a*— porque se marca la diferencia entre dos clases de fuentes potenciales de cambio disruptivo: un evento que altera el mundo externo —función *A*—, o una reevaluación psicológica que altera la percepción de una situación que, de otra manera, no cambiaría²⁴. En cuanto al rol de C-actante o del agente en el cual centramos la secuencia o el movimiento, siempre lo desempeña un solo personaje, o un solo grupo de personajes que actúan juntos. En el caso de las narrativas que sean configuradas por varias secuencias o movimientos, “el papel del C-actante en una secuencia puede ser interpretado por un personaje diferente del que juega el rol de C-actante en una segunda secuencia”²⁵ (Kafalenos, 1997, p. 474).

²³ Aquí es en donde se reconoce el patrón narrativo que estudia Todorov (1968), quien lo describe desde la secuencia narrativa, al definir la trama completa mínima como una alternancia entre el equilibrio, el desequilibrio, que posteriormente recobra su estatus de equilibrio. Este último termina por ser algo muy parecido, pero nunca idéntico. De ahí que Kafalenos (1999) retome la definición de secuencia, no obstante, ella reconoce que estas pueden ser una o más secuencias o movimientos que se incorporan dentro de la narrativa.

²⁴ Este punto es de mi interés porque indica que una “secuencia puede deshacerse y volver a reorganizarse para poner de manifiesto la evolución psicológica o moral de un personaje” (Bremond, 1974, p. 83), algo que será de utilidad para el capítulo en el que abordo el análisis de la identidad.

²⁵ Las funciones cambian al cambiar la perspectiva o la focalización de la voz narrativa.

Para el caso de C' —C prima—, responde a una aportación directa de Kafalenos (1997; 1999) al sustituir la flecha propuesta por Propp —que significa salida—, esto con el fin de reforzar la estrecha relación entre la decisión de actuar y la acción inicial.

Como he anunciado anteriormente, los eventos son funcionalmente polivalentes, esto significa que su función está condicionada a sus consecuencias, y conforme avanza la narración, o lo que es lo mismo: la presentación de los eventos en el *sjuzhet* puede ir cambiando su interpretación. Otra característica sobresaliente acerca del modelo de análisis es que las funciones presentadas las etapas de una secuencia narrativa, permiten diferenciar narrativas, de acuerdo con el número de movimientos o secuencias que contengan y el patrón combinatorio que utilicen en las múltiples secuencias (Kafalenos, 1997; 1999).

Quizá uno de los principales atractivos del modelo propuesto es que, de acuerdo con Kafalenos (1999), este retoma las funciones que son concurrentes en las narrativas de varios periodos y de géneros diferentes, lo que permite utilizarlo para el análisis narrativo de distintas expresiones literarias y/o artísticas. El ejercicio interpretativo de las funciones cargadas de eventos, convertidos en secuencias o movimientos completos, no solo es aplicable para la literatura, pues se extiende a cualquier representación secuencial. De manera que se vuelve muy útil para nuestra investigación, que no solamente retoma el análisis de la narrativa secuencial —desde su materialidad hasta la abstracción del relato— de la novela gráfica *Persépolis*, sino que abre la posibilidad explorar la experiencia individual del mundo. Dicho de otra manera, la experiencia de la vida cotidiana pasa a ser un conglomerado de eventos que han sido interpretados y evaluados por el sujeto. Esto último lo describo con mayor detalle en la próxima sección, en la que considero las características de los discursos autobiográficos y su materialización en productos culturales

como la novela gráfica —considerado un repositorio de la memoria y la experiencia personal y colectiva—.

1.2. Análisis del discurso autobiográfico: herramientas para la interpretación de una vida.

Ya he hablado de la novela gráfica desde su sistema semiótico compuesto por diferentes unidades y niveles de sentido, pasando por su forma material —con signos determinantes heredados del cómic— hasta la manera de manifestación más abstracta y definida: el relato. En esta última hallamos su mensaje configurado por acontecimientos o eventos, situaciones y conductas que lo significan por su propiedad narrativa.

Ahora bien, muy cerca de su carácter formal apelo a su orden social, al comprenderlo como un discurso autobiográfico. No obstante, tal delimitación conceptual resulta difusa; ya que cuando nos acercamos al relato de una persona sobre su propia vida, corremos el riesgo de atribuirle una definición estática que refiere a manifestaciones literarias de más de 200 años de antigüedad. Si asumimos la naturaleza dinámica de las prácticas discursivas, reconociendo la proliferación de testimonios, biografías, historias de vida, memorias, etc., resulta complicado consensuar una única definición del discurso autobiográfico. De ahí, que evada una definición históricamente sesgada y condicionada exclusivamente por la literatura producida por Europa (Lejeune, 1991). El propósito de lo anteriormente mencionado es no truncar el estudio de la narración de experiencias²⁶, y así evitar catalogarlas como parte de un proceso enunciativo cuya modalidad es exclusivamente escrita.

²⁶ El término experiencia lo recupero de las elucidaciones de Alfred Schütz (1993), quien la considera como extracto de las vivencias significativas, que han pasado por un proceso de reflexión por parte del sujeto, y cuyos límites permiten llamarlas vivencias discretas. Estas han sido seleccionadas y se les atribuye un significado. Dicho significado, de cierta forma, es una manera de dirigir la mirada hacia un aspecto de una vivencia que nos pertenece. De tal forma que, las experiencias —en conjunto— pueden confrontar, atravesar y dar sentido a los eventos de una vida (Denzin, 1989).

Es posible que el punto de inicio para concretar una conceptualización sobre las características del discurso (auto)biográfico y que, al mismo tiempo, dé respuesta a su panorama actual, lo hallemos en el genuino interés de las ciencias sociales²⁷ por aquellos documentos o entrevistas que los diversos investigadores han realizado durante el siglo XX hasta nuestros tiempos²⁸. Gracias al giro subjetivo, la experiencia individual y colectiva han sido motivo de exploración, con miras hacia la amplificación de los métodos para llegar a su obtención. Como ejemplo, están todos aquellos estudios realizados a partir de la historia oral, que en un inicio solucionaron el problema de la falta de fuentes documentales de algunas culturas ágrafas, y posteriormente se consolidó como un abordaje directo para acceder a los testimonios con los que reconstruyen el contexto de cierto proceso histórico (Thompson en Aceves, 1993). Asimismo, para los sociólogos, antropólogos, psicólogos, educadores, etc., han servido de fuente directa de la experiencia objetos como diarios, cartas personales, entrevistas en sus distintas manifestaciones; en otros casos también se han valido de la literatura e incluso de la novela gráfica²⁹.

²⁷ Al principio, la implementación de los métodos biográficos en las investigaciones de las ciencias sociales, lograron demostrar el rechazo al enfoque positivista. Después de esta ruptura epistemológica comenzaron a proliferar los estudios de los fenómenos sociales donde los sujetos dejaron de ser un simple dato duro para convertirse en informantes, encuestadas o encuestados. Debido a lo anterior, este enfoque ha buscado servir de ayuda para reconocer la dignidad y recuperar la confianza de aquellos que han sido marginados (Thompson, 1989), ya que sus experiencias toman relevancia para la reinterpretación de las crisis colectivas e individuales de la vida social, política, económica y, por supuesto, histórica de los seres humanos.

²⁸ De esta manera, se tiene registro de los diarios de inmigrantes polacos y sus familias, residentes en Estados Unidos en: *El campesino polaco en Europa y América* (1918), trabajo de Thomas y Znaniiecki. En este, de acuerdo con Misztal, los autores “propusieron un enfoque totalmente nuevo, que abarcaría dos tipos de datos disponibles en los análisis de una sociedad: los elementos objetivos, culturales, de una vida colectiva y los rasgos subjetivos de los miembros de los grupos sociales” (En Aceves, 1993, p. 167).

Por otra parte, también podemos considerar el trabajo antropológico de Oscar Lewis con su obra *Los hijos de Sánchez* (1961 [2012]). Esta aborda la “cultura de la pobreza” en la cual, a través de la experiencia directa de una familia mexicana en Tepito, desvela cómo opera la estructura política de México en los años 50. Y de manera más reciente, hallamos las investigaciones sobre violencia estructural de Paul Farmer (2004) y de violencia cotidiana de Scheper-Hughes (1997) dentro de la antropología médica en Haití y Brasil, respectivamente.

²⁹ Basta con reconocer investigaciones como *Acculturation strategies and exile in Marjane Satrapi's Persepolis* (Klapesik, 2016), «Draw yourself out of it»: *Miriam Katin's graphic metamorphosis of trauma* (Oostdijk, 2018) y la inserción de las novelas gráficas como material para la enseñanza de la historia: *Getting Graphic with the Past: Graphic Novels and the Teaching of History* (Cromer & Clark, 2007), *Cómics, memoria y procesos masivos de violación de derechos. Una breve visita a Iberoamérica* (Caicedo, 2019).

Independientemente de la disciplina y del tipo de producción enunciativa, lo que acabo de exponer tiene como característica en común: la transmisión de experiencias a través de narraciones. Es así como el lenguaje en uso, en manifestaciones como las anteriores e incluso en otras prácticas sociales fuera del campo académico, es el que nos advierte el desarrollo y el cambio que han tenido los discursos autobiográficos. De esta manera, a través de las herramientas teóricas y analíticas consideradas dentro de las ciencias del lenguaje es que podemos aproximarnos a sus vastas transformaciones abordando la instanciación de experiencias en forma de narraciones. Por ello, en un primer momento para comenzar a delimitar mi objeto de estudio —el discurso autobiográfico en *Persépolis*—, tomo en cuenta el término pacto autobiográfico³⁰, acuñado por Phillipe Lejeune (1991). Esta noción parte de la situación de lector quien atiende a los indicios materiales, textuales y narrativos del discurso, tal manifestación está implícita por ser “fundado, al parecer, en la naturaleza de las cosas” (Lejeune, 1991, p. 80).

Para Lejeune (1991) un análisis interno del texto no es suficiente para distinguir un discurso autobiográfico, por eso propone un criterio textual general derivado de la identidad del nombre — por la homologación: autor(a)-narrador(a)-personaje—. De ahí que defina al pacto autobiográfico como la afirmación en el texto de esta identidad, el cual corresponde a una guía que nos envía al nombre del autor(a) sobre la portada. Esto último lo relaciono con la noción de Gerard Genette sobre *paratexto*, es decir, “un discurso fundamentalmente heterónimo, auxiliar, al servicio de otra cosa que constituye su razón de ser: el texto” (1987, p. 16). De él se desprenden el *peritexto* y el *epitexto*, el primero responde a una categoría espacial, en donde se incluye el nombre del autor, el

³⁰ Este término responde a condiciones semejantes con las que Charaudeau (2006) expone la noción de contrato comunicativo. En este caso podemos ubicarlo como un contrato particular de comunicación. No obstante, decidí conservar el término de Lejeune (1991), ya que describe las características específicas bajo las cuales se establece el acto comunicativo de una vida en determinadas condiciones materiales, discursivas y narrativas. De igual forma, considero que la homologación autor(a)-narrador(a)-personaje puede extrapolarse a otras formas de narración oral, solo que en lugar de autor o autora podemos referir a entrevistado(a), informante, interlocutor, según corresponda.

título del libro, las dedicatorias, epígrafes, etc., mientras que el segundo corresponde a la forma en la que los lectores toman conocimiento de la obra, fuera de la misma. Como ejemplo encontramos las reseñas, críticas, entrevistas a la autora o autor que aparecen en los diferentes medios de comunicación, entre otros. Dicho en otras palabras, “el texto se asume como veraz, factualmente preciso y verificable por una audiencia de lectura” (Bruss en Denzin, 1989, p. 37).

Ahora bien, ya dentro del texto ubicamos al narrador(a)-personaje, es decir, el sujeto de enunciación y el sujeto del enunciado. Este se identifica, generalmente, por la primera persona del singular³¹, así el pronombre personal *yo* es aquel que remite al enunciante. Lo que Genette asume como narración «autodiegética», resultado de aquella narración en donde el narrador se identifica como protagonista o personaje central —esto apela a la subjetividad como filtro de la experiencia social—. Aunado a esto, me remito a la característica de los nombres que propone Lejeune, ya que su asignación en el narrador(a)-personaje coincide con el del autor o autora en la portada.

Con esta descripción del estatus pragmático en la que se halla el discurso autobiográfico —delimitado por mi corpus—, establezco las primeras pautas que sirven como una aproximación al análisis. Además de hacer énfasis en las características acotadas por el enfoque biográfico-narrativo³² de las ciencias sociales, pues en esta investigación concibo al lenguaje como mediador simbólico de los significados que concurren en la trama del relato. El significado emerge de la manera como acciones y acontecimientos se configuran en un relato que da sentido y comprensión a la existencia humana” (Buitrago Malaver & Arias López, 2018, p. 63), teniendo como objeto la

³¹ De acuerdo con Genette (1989; en Pimentel, 2005), no toda la narración en primera persona se reduce a la forma autodiegética, como ocurre con las narraciones testimoniales.

³² Cabe aclarar, que hoy en día se entiende al enfoque biográfico no “como alternativa al enfoque racionalista o al método experimental, sino más bien como una perspectiva interpretativa que complementa e integra algunas de las críticas más relevantes” (Medrano, 2007, p. 40).

narración de experiencias personales en los discursos autobiográficos. Por ello, en la próxima sección llevo la atención a las reflexiones sobre la novela gráfica como historia de vida.

1.2.1. La novela gráfica entre la historia de vida y la literatura autobiográfica

Un rasgo más del discurso autobiográfico³³ sobre el cual me enfoco: es la narración. Esta se presenta como el acontecimiento de contar algo, es quizá la forma más básica y utilizada del lenguaje, puesto que desde la niñez se convierte en objeto de la comunicación y reconstitución de la experiencia humana, y con el paso del tiempo, es posible que se vuelva más compleja y adquiera nuevos medios como formas de su expresión, por lo que se torna, en todo sentido, un punto de referencia para el quehacer social. Ya lo mencionaba Irene Klein: “la narración se constituye en uno de los modos fundamentales de organización de su discurso y en el esquema mental que le permite comprender e interpretar el mundo. La narración es [...] un medio de conocimiento” (Klein, 2015, p. 10). Razón por la que relaciono a la novela gráfica de tipo (auto)biográfico como un repositorio de la narración, en donde las vivencias³⁴ son convertidas en objeto. En él la experiencia entra en un proceso enunciación distinto al del narrador de carne y hueso —es decir, aquel informante que encontramos en una interacción cara a cara—, sin embargo, muchas veces pareciera emularlo.

Es así como, en las próximas líneas me dispongo desentrañar las características de la experiencia individual y su relación directa con el mundo social (Schütz, 1993) del hablante, a

³³ Sobre esto, no solo el discurso autobiográfico tiene un carácter narrativo. Existen otras expresiones discursivas de tipo autobiográfico que no basan, al menos no completamente, su estructura de organización en una narración. Por ejemplo, el ensayo y el autorretrato, por mencionar algunos. Con ello, no descartamos el carácter híbrido de los textos, los cuales carecen de una forma pura. De ahí que resulte útil el término narratividad, pues “aparece como una propiedad escalar que puede ser «más fuerte» o «más débil», pero cuando es dominante en cualquier texto, su carácter «funcional» es actuar como un «principio regulador»” (Sternberg, 1992, p. 529).

³⁴ Con ello me refiero a aquellas vivencias que son constituidas a través de la mirada reflexiva, la cual “aísla una vivencia transcurrida y la constituye como significativa” (Schütz, 1993, p. 100) presentándolas como vivencias discretas.

través de entablar un vínculo entre el la novela gráfica autobiográfica y la historia de vida o *life story*, al reconocer una transformación en el medio a través del arte de narrar desde la doble articulación de su lenguaje. En la novela gráfica, tanto lo verbal como lo visual buscan darle forma a la experiencia del ser humano. Para eso, retomo mi corpus: *Persépolis*, con el fin de observar cómo sus narraciones remiten, en cierta medida, a aquel contador de historias del cual Walter Benjamin habla en su ensayo *El narrador* (1936 [2008]).

He hecho la diferencia entre historia de vida o *life story* para no confundir el término con *life history*, ya que en español no es posible percibir esta diferencia semántica, a menos que acudamos a su locución inglesa. *Life history* refiere al método con el que se obtienen datos específicos, resultado de la narración de la vida de un sujeto, guiado por preguntas del trabajador social, antropólogo, sociólogo o psicólogo, en donde los relatos son complementados con otra información o documentación (Denzin, 1989; Linde, 1993; Medrano & Cortés, 2007). No obstante, ocupamos la noción *life story* en el caso del discurso narrativo de la experiencia, el cual es la fuente directa para la extracción de datos pertinentes dedicados al análisis discursivo o un análisis de la conversación. Algunas traducciones han optado por llamarlo «relato de vida»³⁵, sin embargo, considero que, entre los investigadores del lenguaje —especialmente, los narratólogos—, también podría resultar una noción polisémica. Ya que «relato» puede entenderse como el enunciado narrativo, descartando las formas «narración» e «historia», es decir, el acto de narrar y sucesión de acontecimientos, respectivamente. No obstante, para mi estudio el relato es un medio para llegar a la historia en el que se involucra la narración, por lo cual no puedo descartar las otras manifestaciones y considerarlo como «las partes de un todo».

³⁵ Es el caso de Godofredo Gonzáles, traductor de la obra de Daniel Bertaux: *Los relatos de vida* (2005), y que originalmente lleva el nombre de *Les récit de vie*.

Una vez aclarado el punto de la traducción y el significado de la noción, de aquí en adelante me referiré al término «historia de vida» con las salvedades que he señalado antes. En relación con la definición del concepto que me interesa abordar, puedo mencionar otras aportaciones sobre esta misma línea: como las de Daniel Bertaux. Este investigador considera la historia de vida “a partir del momento en que un sujeto cuenta a otra persona, investigador o no, un episodio cualquiera [...] en el que examina el contenido de una parte de su experiencia vivida” (2005, p. 36). Aquí puedo observar que el trato episódico³⁶ de la historia de vida rompe con la necesidad imperante de narrar una vida de principio a fin, aunque se trate de una indagación biográfica.

En *Si mismo como otro* (2013), Ricœur nos recuerda la diferencia entre la historia de vida y la historia de una vida. Además, señala la dificultad de rescatar la propia historia de vida de forma completa desde la vivencia de las acciones narradas, ya que:

nada en la vida real tiene valor de comienzo narrativo; la memoria se pierde en las brumas de la infancia; mi nacimiento y, con mayor razón, el acto por el que he sido concebido pertenecen más a la historia de los demás, en este caso a la de mis padres, que a mí mismo. Y la muerte, sólo será final narrado en el relato de los que me sobrevivan; me dirijo siempre hacia la muerte, lo que excluye que yo la aprehenda como fin narrativo. (2013, pp. 162 y 163)

A su vez, ya en los años setenta, surge en Europa lo que Denzin y Lincoln denominan: la fase modernista de las historias de vida (en Medrano & Cortés, 2007). A esto se le suma, la afirmación de que cualquier joven o adulto tiene una historia de vida, pues es inminente en la vida

³⁶ En este sentido, sobresale el trabajo de Michael Bamberg (2016), gracias a su propuesta sobre las *small stories*. En su investigación asume la riqueza de las historias de vida que surgen en la interacción cotidiana. Evidentemente, para su estudio se consideran otras variables: como la situación de enunciación, estudios sobre el análisis de la conversación —cláusulas narrativas, cambio de turno/toma de piso, la reconstrucción narrativa, el material evaluativo, etc.—.

social de todo ser humano. Lo anterior me permite inferir que no se necesita haber vivido una vida completa para poder narrarla.

En otras palabras, es posible encontrar material de análisis en los discursos enunciados en las situaciones cotidianas, y por qué no, dentro de prácticas discursivas masivas en donde también se comparten experiencias de vida a través de narraciones. Una distinción importante “es que se puede suponer que cualquier persona, es decir, cualquier adulto normalmente competente, tiene una historia de vida y, de hecho, se requiere socialmente que la tenga” (Linde, 1993, p. 39).

A modo de resumen y, al mismo tiempo como una forma de acotar con más claridad lo que he mencionado hasta el momento, constato el trabajo de Charlotte Linde (1993) —complementado con las reflexiones de Labov— quien expone los elementos discursivos característicos de las historias de vida. De forma que podemos encontrar los siguientes:

- Evaluaciones: el sujeto enunciante considera reflexiones sobre sí mismo y el mundo. Este concepto es una de las mayores aportaciones de William Labov y Joshua Waletzki a la estructura prototípica de un relato corto, ya que dieron cuenta de los elementos que acompañan el acto narrativo como las cláusulas negativas, el uso de modales y futuros, referidos a eventos que jamás ocurrieron. De manera que, el sujeto enunciante evalúa su propio relato para obtener el significado humano de los acontecimientos ocurridos, valiéndose de las comparaciones, intensificadores, términos de correlación y proposiciones explicativas (Labov, 2013). Con ello, confirma una posición, lo que aporta a la construcción de su propia identidad.

Es posible hallar las evaluaciones a lo largo del relato, en el resumen, la orientación y la coda; mientras que la complicación y el resultado son mayormente narrativos,

aunque también podemos hallar en evaluaciones en ellos. Además de los ejemplos anteriores, Labov (en Pinilla, 2003) presenta una tipología de las evaluaciones, en donde incluye: *evaluación externa* que interrumpe los acontecimientos para explicar al interlocutor donde radica el interés, vuelve al presente de la enunciación; *evaluación encadenada*, en la cual “el narrador suspende la acción con el fin de realizar ciertas evaluaciones, algunas veces se presenta bajo la forma de un monólogo interior. El narrador expresa los sentimientos que le ocurren en el momento de la narración” (Labov en Pinilla, 2003, p. 8); *evaluación por el hecho*, en ella se hacen descripción de la acción que revela tensión entre personajes; y finalmente, *evaluación por suspensión de la acción*, tal como su nombre lo dice, consiste en pausar la acción para hacer énfasis en esa parte del relato.

- Reportabilidad: es una dimensión narrativa que destaca por la cualidad de identificar eventos extraordinarios, que merecen ser contados. Se relaciona con la competencia comunicativa del enunciante, pues depende del tiempo y el contexto social en el que se presenta —relación entre hablante y oyente, la cantidad de tiempo que ha pasado después de haber vivido el evento, y las habilidades del hablante como narrador—. Un evento reportable tiene la característica de mantener cierta relevancia dentro de un intercambio comunicativo, y se vuelve irrelevante cuando es algo que ocurre diariamente —así como el despertarse—. Por otra parte, el evento más reportable, definido por el hablante, suele ser el que mayor efecto tiene en su vida (Labov, 2013).
- Narrabilidad de una secuencia de eventos: “se relaciona de manera crucial con la capacidad del hablante potencial para percibir que ha ocurrido un evento reportable,

y puede considerarse que tiene una relevancia moral particular” (Linde, 1993, p. 23). Esta sensibilidad moral permite percibir toda su experiencia como narrable.

- Estructura abierta: se relaciona con la posibilidad de rastrear o no completamente una vida —relacionado con las reflexiones de Bertaux (2005) sobre el carácter episódico de las narraciones—. Como unidad, es estructural e interpretativamente abierta; esto significa 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. “Nosotros cambiamos nuestras historias como nuestro punto de vista, nuestra ideología, o nuestra comprensión general cambia y remodela nuestra historia” (Linde, 1989, p. 31).
- Eventos emblemáticos: estos son condicionados culturalmente, de manera que se espera que aparezcan en una historia de vida —graduación universitaria, boda, nacimiento de hijos, etc.— Incluso se puede considerar un evento emblemático público y, por lo tanto, colectivo —como la pandemia por COVID-19—.

Un elemento que sumo a la lista anterior es el concepto: epifanía. De acuerdo con Norman Denzin (1989)³⁷, una vez que se vierte en el discurso la experiencia del hablante y toma la forma de una historia de vida, la experiencia se configura dentro del texto, convirtiéndolo en un medio para acceder a ella. Y es en este texto, entendido como discurso, que el hablante identifica eventos

³⁷ En su libro *Biografía Interpretativa*, tal como su autor lo expone, estudia cómo las personas aprenden a contar sus historias y la influencia que reciben del grupo acerca de qué historia debería contarse y cómo debería sonar. En otras palabras, nuevamente, resulta preciso identificar la situación de enunciación en la que hallamos al discurso, con el fin de comprender qué posición toma al narrar sus momentos de crisis que alteran el significado fundamental de las estructuras en su vida (Denzin, 1989).

que han dejado marca positiva o negativa su vida, y que corresponden a las llamadas epifanías. Sobre ellas Denzin distingue cuatro formas de la epifanía de la siguiente manera:

(1) [la epifanía mayor,] gran evento o evento mayor, que toca cada tejido de la vida de una persona; (2) el evento acumulativo o representativo, que significa las erupciones o reacciones sobre las experiencias que han estado sucediendo durante un largo periodo de tiempo; (3) la epifanía menor, que simbólicamente representa una mayor, un momento problemático en una relación o la vida de una persona; y (4) [la epifanía revivida, es decir,] esos episodios cuyos significados son dados en el revivir de una experiencia. (1989, p. 71)

Por otro lado, los significados de las epifanías —cuyos efectos en el recuerdo pueden ser positivos o negativos— siempre operan retrospectivamente, puesto que son revividos y nuevamente experimentados en las historias de quienes cuentan lo que les sucedió. Estos eventos historiados a manera de narrativas “reorganizan la cronología en múltiples y diferentes formas y capas de experiencia significativa” (Denzin, 2017, p. 85), además representan un momento de quiebre para el sujeto que las vivencia, con las cuales reinterpreta su vida.

Ahora bien, como he expuesto hasta el momento, tanto Bertaux como Linde identifican la historia de vida como parte de “una unidad oral de interacción social” (Linde, 1993, p. 20), que puede darse en un ámbito premeditado científicamente, puesto que alude a una forma peculiar de entrevista narrativa (Bertaux, 2005), o en una reunión de individuos que se encuentran en diferentes situaciones de interacción para hablar de sus experiencias (Denzin, 1989). Estos mismos autores exponen otros discursos que guardan relación con la presentación del *yo*, como los diarios, *journals* y, por supuesto, la autobiografía. Esta última, Linde la define como la forma más cercana a la historia de vida, que constituye el *yo* social, es escrita, y se inscribe dentro de un género

literario con su propia historia, sus propias demandas, además de su propio mercado. En consecuencia, se espera que su organización interna presente la influencia de algún(os) tema(s) en específico que pretenda desarrollar. Ya sea, sobre la base del logro por el que ya se conoce al autor, como en el caso de muchas autobiografías de actores y políticos; o que tenga una base ideológica (Linde, 1993).

Por otro lado, se necesitan ciertas cualificaciones para escribir una autobiografía que involucre algún tipo fama —ser una escritora o escritor renombrado, una persona inusualmente importante, o haber vivido una experiencia que justifique la atención pública³⁸— para que resulte atractivo a la audiencia. No obstante, la investigadora ya comenzaba a atisbar algunos cambios dentro la producción literaria, pues en los comienzos de los años 90 se empezaban a incluir nuevos autores y audiencias, que se encontraban fuera de lo que era considerado como alta cultura. Es precisamente en este punto donde pretendo actualizar la concepción de Linde sobre autobiografía, y al mismo tiempo dar cuenta de que los límites entre autobiografía e historia de vida son cada vez más difusos, al ingresar dentro de ambas presentaciones del *yo* la experiencia colectiva.

Para ello, tomo el caso de la novela gráfica de tipo autobiográfico, la cual, para esta investigación defino como un medio de comunicación, que muestra una doble maduración del cómic en: el lenguaje multimodal y el contenido. El primero, refiere a su estructura narrativa compleja y a las características icónicas identificables —que apelan a una narración «de autor»—. El segundo, se basa en implicaciones sociales vinculadas a la idea de que los autores buscan trascender las limitaciones industriales del soporte y que, en algunos casos, trasciende a la clase

³⁸ Algo similar ocurre con los eventos reportables que mencionaba la misma Linde (1993). Solo que aquí se presentan en un nivel social, en donde se ven reflejadas las corrientes ideológicas imperantes, que varían de acuerdo con los periodos históricos.

de discursos que se abordan, como en el caso de la novela gráfica de tipo autobiográfico (Gálvez en Cortés, 2008; Trabado, 2013).

Si bien, su origen y producción no es el mismo que el de la forma literaria, podemos encontrar ciertos paralelismos en cuanto al giro subjetivo del medio —en la novela gráfica ocurrió a principios de los años 70³⁹—, y la inserción de autores de carácter más popular al mercado, además de cierta influencia de la autobiografía, propiamente literaria, en la novela gráfica. Además de retomar la figura del *story teller*⁴⁰, que cumple con ciertas características que lo demarcan como enunciante de una narración propiamente oral y su contraposición con la novela literaria.

Sobre esto último, Walter Benjamin (1936 [2009]) destaca que la novela es la forma más alejada de la tradición oral —al menos en la época en la que escribió su ensayo—. Y se explica por su proceso de producción en la cual incide la técnica, pues según Luis Oyarzún, «la precariedad de la experiencia modelada por el mecanismo se refleja lingüísticamente en el rebajamiento de la palabra a valor de cambio» (en Benjamin, 2009). De ahí, observamos las siguientes diferencias:

Tabla 1: Diferencias entre la narración de una novela y la narración de un *story teller*.

NOVELA	STORY TELLER
Producto técnico	Forma artesanal de la comunicación
Individual	Comunitario
Impera lo escrito como información	Parte de la fuerza acumula de la tradición oral
Rememoración	Memoria

Nota. Elaboración propia con base en lo aportado por Benjamin (1936 [2009]).

³⁹ De acuerdo con Santiago García este “tipo de cómic que se aleja de las grandes editoriales para apostar por las independientes, trata temas marginales, denuncia a la sociedad del momento y conoció su máxima expansión en los años setenta” (2012, p. 31).

⁴⁰ Utilizo el vocablo inglés para no confundir el término *narrador* con la instancia o voz narrativa que es referida en las diferentes teorías narratológicas.

La novela como producto técnico, surgido por la invención de la imprenta y resultado de una masificación, se contrapone a la forma artesanal de la comunicación cara a cara, omitiendo la oportunidad de sumergirse a la vida del relator. A su vez, la lectura de la novela responde a una práctica en solitario, en donde impera lo escrito como información, cuya “recompensa [se da] en el instante en que fue nueva” (Benjamin, 1936 [2009], p. 69).

Por otro lado, el *story teller* benjaminiano habla de la comunidad a la comunidad, lo que da muestra de una fuerza acumuladora de la tradición oral. En ella se presentan, dos arquetipos: el del campesino sedentario y el del marinero (Benjamin, 1936 [2009]). Cada uno tiene algo que contar: el primero, por quedarse y resguardar la memoria de su pueblo; y el segundo por salir de viaje y traer noticias de la lejanía. Mientras que, la única forma de permanencia que se halla en la novela es a través de la rememoración, es decir, el acudir directamente a la obra para recordar algún pasaje.

Estas elucidaciones realizadas por Benjamin, tienen como antecedente la Primera Guerra Mundial, y la consolidación de un desarrollo tecnológico que permeaba en cada hebra de la vida humana en occidente. De ahí que, el autor alemán declarara que “el arte de narrar llega[ba] a su fin” (Benjamin, 1936 [2009], p. 60). Esto porque era testigo de la desaparición de una característica fundamental de cualquier *story teller*, la vuelta a las reflexiones sobre su propia vida para extraer el evento más reportable. Si se contaban historias era debido a la desazón que causaba la vida cotidiana sin una carga de sabiduría práctica, como solía suceder. Con ello lanzo la siguiente pregunta: ¿El arte de narrar, según Benjamin, ha llegado a su fin?

Aquí es en donde consideramos el caso de la novela gráfica, medio que tiene como antecedente de producción y consumo el advenimiento de la cultura de masas, la cual llegó como

una afirmación y la apuesta por la sociedad de la plena democracia (Martín Barbero, 1991). De esta manera, de acuerdo con Jesús Martín Barbero:

pensar la experiencia es el modo de acceder a lo que irrumpe en la historia con las masas y la técnica. No se puede entender lo que pasa culturalmente en las masas sin atender a su experiencia. Pues a diferencia de lo que pasa en la cultura culta, cuya clave está en la obra, para aquella otra la clave se halla en la percepción y en el uso. (1991, pp. 56 y 57)

Muchas historias de las novelas gráficas de tipo autobiográfico son experiencias que necesitan ver la luz como un momento reflexivo y, al mismo tiempo, como mensaje que busca el encuentro con quienes pueden tomar consejo de ellas. Así, las obras con temáticas sobre enfermedades, muerte de seres queridos, guerras y periodos emocionales en diferentes etapas de la vida del ser humano, se convierten en un cúmulo de información que resguarda la sabiduría práctica. Es así como, Benjamin reconoce que una verdadera narración apunta a una utilidad., la cual “una vez podrá consistir [...] en una moraleja, otra vez en una indicación práctica, una tercera en un proverbio o una regla de vida: en todos los casos el narrador es un hombre que tiene consejo para dar al oyente” (1936 [2009], p. 62). Algunos hicieron patente el impacto de este tipo de historias. Tal es el caso de Justin Green y su obra *Binky Brown conoce a la virgen María* (1972), sobre la que declaró lo siguiente:

Mi justificación por haber emprendido esta tarea es que muchas personas son esclavas de sus propias neurosis. Tal vez si leen sobre los dilemas de otro neurótico en un cómic fácil de entender, estas personas atormentadas dejen de sentirse como meros cachos de carne que viven aislados. (en García, 2013, p. 29)

Art Spiegelman quedó impresionado por la obra de Green, a tal grado, que dicho autor fue una de sus influencias directas en su trabajo (auto)biográfico posteriormente publicado en la *Revista Raw* en los años 80. De esta manera comenta lo siguiente: “me fascinó la terrible voluntad de aquella obra de compartir la vergüenza privada” (en García, 2013, p. 29). Ahora bien, cabe destacar que los personajes de la novela gráfica tienden a mostrarse en momentos vulnerables en el que se ven envueltos familiares, amigos, amores o compañeros de trabajo, algo que en la autobiografía descrita por Linde no ocurre. Ella observaba que debido a la temática de la organización de la autobiografía ciertos eventos emblemáticos que se espera encontrar en la historia de vida, posiblemente sean dejados a un lado. De tal forma que Jenelek afirma que “la mayoría de los autobiógrafos, tanto hombres como mujeres, omiten cualquier discusión extensa sobre temas supuestamente formativos como hermanos, hijos, compañeros y vínculos románticos” (en Linde, 1993, p. 42).

Como ejemplo, en *Maus* (Spiegelman, 1991 [2018]) el consejo llega en forma de indicaciones prácticas, tal como se observa en la figura 4. Pequeñas recomendaciones que son diseminadas a lo largo de la obra. Pues, tenemos frente a nosotros a un superviviente de los campos de concentración, un distintivo que lo acompañará y lo definirá por el resto de su vida.

Por otra parte, una característica más del narrador o *story teller* se da en el rasgo artesanal del lenguaje del cómic, a través del recurso semiótico icónico. Este se despliega como parte de lo que podría ser llamado el cómic de autor, que en sí mismo funciona como un rasgo distintivo de la ilustración de cada autor o autora. El que su creador o creadora se refiera a su obra a través del recurso visual abre la posibilidad de estar en contacto con una mirada más íntima de su experiencia,

pues nos muestra lo que desea que veamos, y al mismo tiempo habla de su modo de producción⁴¹. Aquí, esta forma de comunicación del yo reorganiza, no solo la noción de identidad, sino la propia subjetividad proyectada, negociada y/o distorsionada a lo ancho y largo de los diferentes sistemas semióticos (Trabado, 2013). Esto se decanta en un diálogo constatare entre los dos sistemas semióticos: el recurso semiótico icónico y el lingüístico.

Figura 4: Ejemplo del consejo en la novela gráfica.



Nota. Tomado de *Maus* (p. 220), por A. Spiegelman, 2007, Penguin Random House.

Hasta aquí el gran contraste que existe entre la novela gráfica de tipo autobiográfico con las historias de vida se da en la situación comunicativa; es decir, se sirve de un doble código, es

⁴¹ Marianne Hirsch en su obra *The Generation of Postmemory* (2012), ya se refería a la importancia visual de la experiencia a través de las fotografías, los filmes y por supuesto la novela gráfica. Hemos estado configurando una memoria visual individual y colectiva, de ahí la relevancia de su estudio. Asimismo, en una columna editorial enfatiza en la necesidad de que en estos tiempos se considere una nueva visualidad, prestando mayor atención a las conjunciones visual-verbales en la literatura y en las artes visuales en general (Hirsch, 2004).

premeditada —cuenta con una etapa de edición, una de sus prioridades se encuentra en las estrategias narrativas—, involucra un proceso de producción masivo⁴², y cuenta con interlocutor virtual o simbólico dentro de un contexto social específico. Tal como he venido exponiendo, para Benjamin el arte de narrar es el arte de intercambiar experiencias; y por experiencias, “entiende no la observación de científica, sino el ejercicio popular de la sabiduría práctica” (1936 [2009], p. 63), que ha recuperado en relatos como los que presenta la novela gráfica de tipo autobiográfico. Por ello, esos detalles que parecieran exclusivos de la tradición oral hacen que se encuentre más cercana a la historia de vida; nos habla de una experiencia individual, en un medio popular. Y su estudio, desde esta perspectiva, nos vincula a una práctica social colectiva que valora el contar las experiencias tanto como una forma catártica como herramienta pedagógica.

En resumen, por las características que he mencionado, es posible deducir que con la información que el hablante revela a su interlocutor, da muestra de ciertos datos contextuales que permiten reconstruir el entorno social en el cual se ha formado el sujeto enunciante. Todo ello se revela a través de su identidad, la cual es atravesada, confrontada o puesta a prueba por los hechos del mundo, y es el sujeto mismo que los reinterpreta desde su subjetividad. Esto nos permite acceder, como oyentes de una historia de vida, a un fragmento particular de la realidad social (Schütz, 1993), e incluso histórica que nos permita “comprender cómo funciona y cómo se transforma, haciendo hincapié en las configuraciones de las relaciones sociales, los mecanismos, los procesos, la lógica de acción que le caracteriza” (Bertaux, 1997, p. 10) desde el individuo.

⁴² Sin embargo, hay evidencia de que la creación de novelas gráficas de tipo autobiográfico y de cómics en general también encuentran espacios privados. Por ejemplo, en el Instituto Politécnico Nacional se ha realizado un taller para fomentar la expresión de experiencias y fantasías a través de la novela gráfica.

1.2.2. La construcción de la identidad en el discurso

La identidad dentro del discurso es un tema relevante ya que, como he expuesto, el discurso es el medio por el cual tenemos acceso al otro. En él se incorporan diversos elementos que brindan conocimiento acerca del hablante; uno de ellos, dentro de lo recogido por la pragmática y el análisis del discurso, es el concepto retórico del «ethos» (Aristóteles, Adam, Ducrot, Maingueneau, en Herrero, 2006).

El ethos o la imagen del sujeto enunciador entiende a la instancia subjetiva como una voz, “como un cuerpo enunciante especificado históricamente e inscrito en una situación que su misma enunciación presupone y a la vez valida progresivamente” (Maingueneau, 1996, p. 79). Esta misma instancia juega un papel garante del habla, que es reconstruido mediante indicadores textuales que le atribuyen un carácter y una corporalidad. La alusión a la relación que todo discurso guarda con la proyección de la imagen de un sujeto es un paso previo para atender el concepto de identidad.

En los estudios sobre el interaccionismo simbólico Erving Goffman, propone la noción del *self* como una categoría que es negociada en los arreglos locales en los cuales los individuos se desenvuelven. El “*self* en sí mismo no deriva de su poseedor, sino de la escena completa de su acción” (Goffman, 1959 [1972], p. 252). Y es que cuando las personas se presentan unas frente a otras, no están mostrando su «yo interno», sino su faceta social, encarnando un personaje, tal y como lo hace un actor al ejecutar una pieza dramática. De hecho, ver el *self* como un efecto dramático, “un producto de la escena representada, y no una causa de ella” (Goffman, 1959 [1972], pág. 269), lleva a una re-definición del lugar de las apariencias en la creación del *self* mismo.

Parto del concepto del *self*, pues dentro de esta se gesta gran parte de la identidad, misma que ha dado lugar a un conglomerado de estudios desde el construccionismo social. En ellos la

identidad no es referida como un hecho o un producto dado, sino como un proceso que toma lugar en situaciones de interacción específicas, de forma que se incrusta 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 y entextualización relacionado con lo social, lo que conlleva un trabajo discursivo (Bauman & Briggs; Zimmerman en Bamberg *et al.*, 2006). De ahí que Michael Bamberg, Anna De Fina y Deborah Schiffrin reconozcan que los estudios sobre identidad involucren diversas disciplinas, que reafirman el rol fundamental del proceso lingüístico y estrategias en la creación, negociación y establecimiento de identidades” (Bamberg *et al.*, 2006, p. 1).

Ya que el nexo entre el lenguaje y las identidades se puede estudiar en diferentes tipos de discursos, para el caso de mi investigación partiremos de la narración, pues ocupa un lugar privilegiado para tratar tal intersección. La razón es que:

narrar permite a los hablantes/escritores disociar el *yo* hablante/escrito y, por lo tanto, adoptar una posición reflexiva frente al *yo* como personaje en el tiempo-espacio pasado o ficticio, hacer que esos eventos pasados —o imaginados— sean relevantes para el acto de decir —una actividad corporal en el aquí y ahora—, y potencialmente orientar a un «bien humano» imaginado. (Bamberg, 2011, p. 7)

No obstante, la identidad se orienta al estudio del espacio comunicativo dentro del cual se negocian las identidades, en donde la narración asume un papel preponderante. Con ello se descarta la reducción de estas a la simple descripción de los personajes y su desarrollo dentro del dominio narrativo. Por lo tanto, la identidad no solo es estudiada desde un nivel referencial o de

representación, pues toma en cuenta las actividades de la vida cotidiana que toman lugar para la construcción, formación y ejecución de las identidades (Bamberg, 2011).

De hecho, utilizo el plural porque, como ya he mencionado, la identidad surge gracias a la mediación del lenguaje en contextos específicos, y con la variedad de contextos se apela la diversificación de la identidad a identidades. Es así como se establece como una producción continua, que puede ser reproducida, esbozada, diseñada y co-construida por «yo» y «otro», en el marco de la interacción social y a través del lenguaje, siendo “la construcción y proyección de identidades en sí mismas prácticas interaccionales” (Bamberg *et al.*, 2006, p. 22).

Por otra parte, concuerdo con la propuesta de Bamberg (2011) —que va hacia el mismo sentido que la de Paul Ricoeur (2013; 1999)— quien reconoce que 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 mismidad y la diferencia, a ser iguales a todos los demás y a la unicidad de la persona frente a otros, respectivamente; y finalmente, el tercero se relaciona con la construcción bidireccional de la agencia, constituida por uno mismo y el mundo (Bamberg, 2011). Profundizo en cada uno ellos en los próximos subapartados.

1.2.2.1. La dimensión diacrónica del yo: del discurso al texto.

Como he expuesto, los tres dilemas que menciona Bamberg (2011; 2016) funcionan como ejes para darle sentido a lo que resulta vacilante y constante. Si bien, son presentados por separado, estos se entrelazan y se corresponden en todo momento gracias al entramado que surge de la narración. De manera que, para superar el primer desafío, Bamberg (2011; 2016) propone no

privilegiar la continuidad sobre la discontinuidad o cambio, en su lugar, prefiere ver este dilema desde el potencial agentivo de la persona, con eventos que son calificados por ella como formativos o transformadores que apoyan el surgimiento de su identidad.

Dentro de esta interviene la narración, que adquiere el poder de organizar el material desorganizado en lo que Ricœur (1999) llama temporalidad. Esto último, funciona como “otra conexión, probablemente más directa y fuerte, del empleo de la narrativa como metáfora positiva de que la vida parte del supuesto de un «modo narrativo de pensamiento»” (Bamberg, 2011, p. 12). De modo que, para responder a la pregunta *¿quién soy yo?* antes debemos remitirnos al término de la identidad personal, sobre el cual el filósofo Ricœur, reconoce que “solo puede articularse en la dimensión temporal de la existencia humana”⁴³ (2013, p. 107). Y es que en la dimensión temporal es en donde se producen la tensión del continuo vaivén entre la permanencia y la innovación, la mismidad y la diferencia de cualquier vida humana.

Por esa razón a continuación, planteo los desafíos prácticos, que tanto el sí mismo como la formación de identidad presentan. Por un lado, se encuentra el dinamismo diacrónico entre lo que persiste y lo que se transforma, mientras es enfrentado continuamente por el establecimiento de una conexión sincrónica entre la mismidad y su distinción (Bamberg, 2011). De ahí que, para plantear el problema de la identidad personal, Ricœur (2013) recurra a la confrontación de dos conceptos de identidad: mismidad (latín: *idem*) e ipseidad (latín: *ipse*).

⁴³ Abordar las nociones de Ricœur (1999; 2004; 2013) me remite a la relación dialéctica que el mismo autor establece entre la teoría de la acción, la teoría ética y la teoría de narrativa. En donde esta última es mediadora entre las dos primeras, ya que ofrece una adscripción de una acción a un agente que *puede* hacia un agente que *debe* (Ricœur, 2013). La teoría narrativa es mediadora porque es en ella donde podemos dar cuenta de la identidad personal y la configuradora de la experiencia, vertidas a modo de relato.

El primer concepto hace referencia a aquello que permanece, en otras palabras, aquello que se identifica con lo mismo frente al paso del tiempo. En la identidad-*ídem* se da cuenta de los rasgos físicos y de todo aquello que reconoce al individuo como único, con cualidades específicas, con una estructura de organización permanente, todo lo anterior parte de una continuidad ininterrumpida. De manera que la constitución biológica del individuo, de cierta forma, está implícita en la mismidad.

Sobre lo anterior se toma en consideración el carácter de la persona como parte de su identidad-*ídem*, lo cual permite responder a la pregunta *¿quién soy yo?* cuya respuesta se halle en la permanencia en el tiempo. El carácter apela “al conjunto de signos distintivos que permiten identificar a un individuo humano como siendo el mismo” (Ricœur, 2013, p. 113). A este se le designan un conjunto de disposiciones duraderas: la costumbre y las identificaciones adquiridas, que permiten conocer y reconocer una y otra vez a la misma persona. Otro de los modelos del cual se dispone para hablar sobre sí mismo se encuentra en la fidelidad de mantener la palabra dada, la cual, a diferencia del carácter, se inscribe únicamente en el *¿quién?* Donde el desafío al tiempo se encuentra en la negación al cambio.

En el caso de la identidad-*ipse*, el individuo se presenta como un ser cambiante definido por factores contextuales, configurados por los diferentes modelos de acción y de vida que enfrenta. De cierta forma la ipseidad es caracterizada “mediante la relación con la posesión —o pertenencia— entre la persona y sus pensamientos, sus acciones, sus pasiones, en una palabra, sus experiencias” (Ricœur, 2013, p. 171).

Antes de continuar, debo insistir en que, para fines de exposición, tanto la identidad-*ídem* como la identidad-*ipse* se han descrito como conceptos separados de la identidad; no obstante,

aclaro que Ricœur (2013) en su planteamiento sostiene que entre ambos existe una relación dialéctica ostentada en la teoría narrativa. Ya que, como se ha presentado hasta ahora “entre los modelos de la permanencia en el tiempo, aquél en el cual el *ídem* recubre al *ipse* —carácter— y aquél en el que se da una distancia extrema entre ambos —palabra dada—, se presenta en un intervalo de sentido que es preciso llenar” (Grajales, 2009, p. 98). Es decir que, para conciliar a la ipseidad y a la mismidad, que en un principio podrían parecer conceptos antitéticos, se establece un punto medio entre ellos. Por eso, Ricœur (2013) recurre a la teoría narrativa, ya que es a través de ella que se logra una conjunción dialéctica entre ambos conceptos. De ahí que, mi atención se centre en la trama, pues al hablar de ella también refiero a la identidad narrativa del personaje revelada a través de sus acciones.

Las acciones del personaje entran en juego durante el proceso de la síntesis de lo heterogéneo, es decir, la síntesis entre los componentes inconexos de la acción —agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc.— y el encadenamiento de la historia gracias a la unidad temporal. Tales elementos dan paso a la estructura de concordancia discordante, es decir, que se vuelve discordante por su carácter emergente y concordante, pues es eso lo que permite el avance de la historia. Así, la identidad narrativa “solo puede ser de estilo unitario de las transformaciones subjetivas reguladas por las transformaciones objetivas que obedecen a la regla de completud, de la totalidad y de la unidad de la trama” (Ricœur, 1999, p. 221). En otras palabras, la expresión «somos las historias que contamos» nunca tuvo más sentido como hasta ahora, pues podemos dar cuenta que la identidad del personaje es correlativa a la

concordancia discordante de la propia historia (Ricœur, 1999). La identidad de la historia es la que hace la identidad del personaje ⁴⁴ (Ricœur, 2013).

Esto ocurre porque es en el relato, como dimensión lingüística —y por qué no, también icónica—, al que se le proporciona una dimensión temporal a una vida (Ricœur, 1999). Dicho de otra manera, es la dimensión temporal de la ficción resultado de la experiencia de la vida cotidiana, en donde identificamos el mundo de acción, lo que para Ricœur (2004) es la refiguración del relato. Es así como a esta dimensión temporal de la experiencia humana solo tenemos acceso a través de lo que acabo de exponer como el acto configurativo del relato (Ricœur, 1999; 2004; 2013). Con ello me refiero al proceso de estructuración que configura los hechos del mundo de la acción en historias, a través de una trama mediadora de acontecimientos. De ahí que el relato no sea “una mera sucesión de acontecimientos sino una totalidad inteligible de la que puede conocerse, el tema que le da coherencia y unidad” (Klein, 2015, p. 96).

Hasta aquí ya he mencionado implícitamente que, de acuerdo con Ricœur (2004), la configuración textual de la trama media entre la prefiguración del campo práctico, y al mismo tiempo es solo a través de ella que tenemos acceso a la experiencia individual, gracias a la refiguración presente en el momento de lectura. Durante este proceso es posible captar las interpretaciones de las acciones del mundo social del hablante. Por ello, Carlos Piña asegura que:

Cuando se cuenta la vida nunca tenemos entre manos la versión verbal de lo que ella fue, sino un «discurso interpretativo» [en donde] el lector participa del texto, desde una postura

⁴⁴ Y si traigo de regreso la propuesta de Lejeune (1991) sobre el pacto autobiográfico, es posible apelar a la identidad personal del autor.

determinada, más o menos cercana al universo cultural y lingüístico del hablante. (1991, pp. 100 y 105)

Esta misma relación dialéctica entre la continuidad y discontinuidad es explicada por Bruner (en Bamberg, 2016) como una transformación mediante la cual el personaje puede desarrollarse a partir del «allí y entonces» hacia un nuevo personaje del «aquí y el ahora» que se convierte en el hablante. Este, retrospectiva y autorreflexivamente, es capaz de señalar “eventos, los secuencia y los une en episodios y forma una «trama de transformación» que saca a relucir su propia perspectiva sobre «vida vivida» y «yo presente»” (Bamberg, 2016, p. 66).

1.2.2.2. La dimensión sincrónica del yo: posicionamiento y estrategias discursivas para la construcción de identidades.

Ya me he ocupado del aspecto diacrónico de la identidad, ahora es el turno de la dimensión sincrónica que define el *quien yo soy*, de acuerdo con la alineación que se tiene con respecto a otros. Esto a razón de diferenciar e integrar el sentido de sí mismo, construido a través de otros presentados en términos de categorías sociales (Bamberg, 2011). Tal propuesta es similar a las identificaciones adquiridas de Ricœur (2013), la cuales surgen de las identificaciones-con valores, héroes, normas, modelos, ideales, en los que la persona se reconoce. E igual apunta a la identidad social propuesta por van Dijk, quien reconoce que no tiene significado fijo, pero “puede definirse, al menos parcialmente, en términos de las prácticas sociales características de los miembros de un grupo, incluyendo acciones colectivas” (1998, p. 158).

Para eso recurro al trabajo de los analistas del posicionamiento —con ello me refiero a la alineación abordada en el párrafo anterior— en las investigaciones de Davies y Harré (2007), Bamberg (1997) y Hollway (1984), quienes estudian cómo las personas siendo actores-agentes se

posicionan y cómo son posicionadas. Lo cual deriva en dos aspectos: la capacidad de dar cuenta de un mundo referencial —muy cercano al mundo prefigurado de Ricœur (2003)—, lo que incluye a los personajes —como uno mismo y otros—, que emerge en el tiempo —el «entonces», del que habla Bruner (en Bamberg, 2016)— y el espacio —«allí»— como protagonistas, antagonistas o héroes y villanos (Bamberg, 2011). A la vez, que somos capaces de mostrar cómo se construye el mundo referencial “—de lo que trata la historia— en función del compromiso interactivo, donde la forma en que se articula el mundo referencial apunta a cómo los narradores «quieren ser entendidos»; o más apropiadamente, cómo los narradores indexan un sentido de sí mismos” (Bamberg, 2011, p. 10).

Ahora bien, como ya se ha previsto, el posicionamiento identifica las posiciones a partir de los aspectos autobiográficos de una conversación —cuyo origen se encuentre en los trabajos de Goffman sobre balance o *footing*, además de las investigaciones de Austin y Grice sobre los actos de habla y su fuerza ilocucionaria—, en ella cada hablante utiliza una forma narrativa específica para concebirse a sí mismo y a los otros participantes⁴⁵. Y como ya he señalado al hablar sobre personajes y eventos, la estructura de la narración de tipo autobiográfica no es diferente a la de un cuento de hadas o de cualquier otra obra producto de la ficción. De esta manera, “al dar a la gente partes de una historia implícita o explícitamente, un hablante hace disponible una posición de sujeto” que su interlocutor tomará (Davies & Harré, 2007, p. 246).

⁴⁵ Dentro de las reflexiones de Davies y Harré (2007) también consideran el posicionamiento en el proceso de lectura. Ambos investigadores plantean que cualquier lector puede posicionarse a sí mismo o ser posicionado por fuera de la historia. Dicho posicionamiento puede definirse por la percepción que el lector tiene del narrador y/o autor o bien, puede darse a partir de la representación que el lector tiene de los personajes. Además, Bamberg (1997) reconoce que la noción de posicionamiento no se desarrolló exclusivamente para el análisis de narraciones como una actividad interactiva.

Así, cualquier narrativa desarrollada en conjunto con otros trae un conocimiento de estructuras sociales y roles específicos reconocibles por las personas. Estas a su vez están cargadas de las creencias y de valores personales ya determinados, que se actualizan constantemente durante la interacción, a la vez que influyen en el entendimiento de lo dicho, teniendo por consecuencia que “la fuerza de cualquier locución en un momento particular dependerá de ese entendimiento” (Davies & Harré, 2007, p. 254). De esta manera, para cumplir con el propósito de vincular las relaciones sociales en interacción y la estructura narrativa que participa de ella, Bamberg (1997) establece tres preguntas diferentes que fungen como los niveles que atraviesa cualquier proceso de posicionamiento:

- ¿Cómo son posicionados los personajes que se relacionan entre sí dentro de los eventos reportados? Esto a partir del análisis de cómo son construidos los personajes, ya sea como protagonistas y antagonistas, o como perpetradores y víctimas. Lo anterior está condicionado a los medios lingüísticos que utiliza una persona para marcar o identificar a alguien como: (1) un agente que toma el control mientras la acción es ejecutada sobre otro; (2) un personaje central impotente ante las adversidades y que se encuentra a merced de fuerzas a externas o que es recompensado por la suerte, el destino o por sus cualidades personales.
- ¿Cómo se posiciona el hablante a sí mismo frente a la audiencia? En este nivel el narrador trata de instruir al oyente en términos de lo que hace frente a condiciones adversas o el narrador da excusas por sus acciones y atribuye la culpa a otros.
- ¿Cómo se posicionan los narradores para sí mismos? El último nivel realiza el empleo del lenguaje para hacer afirmaciones que el narrador sostiene como verdaderas, y que van más allá de la situación conversacional local. Con ello,

Bamberg (1997) asegura que los dispositivos lingüísticos usados en la narración apuntan más allá de su contenido y el interlocutor. Pues considera a la propia audiencia dentro de la construcción del contenido al determinar a los participantes de los roles. Aquí el narrador trasciende de “«¿Cómo quiero ser entendido por ustedes, la audiencia?» Y construye una respuesta local a la pregunta «¿Quién soy yo?»” (Bamberg, 1997, p. 337). La respuesta al cuestionamiento no siempre es válida en todos los contextos ya que, como asegura Bamberg (1997), corresponde a un proyecto de alcance limitado.

Por su parte, Davies y Harré (2007) expresan los episodios de forma analítica a partir del reconocimiento simétrico y de fuerza ilocucionaria: después de especificar los roles dentro de la interacción —médico-paciente, profesora-estudiante, entrevistador-entrevistado, etc. — (1) como primer paso identifican las locuciones o acciones de habla de los sujetos implicados a los que llaman *U* y le asignan otra letra en minúscula para diferenciar a los sujetos. (2) Ahora bien, las acciones de habla pueden ser determinadas por medio de varios argumentos; para ello Davis y Harré (2007) proponen los símbolos $A(Ux)$ y $A(Uy)$ en donde «*x*» y «*y*» determina a los sujetos implicados. Dicha identificación es importante, porque “solo en relación con estos argumentos las acciones de habla pueden cristalizarse como actos de habla relativamente determinados” (Davies & Harré, 2007, p. 253). Tales argumentos se desglosan de acuerdo con la percepción de cada hablante dentro del acto comunicativo, y ya dependerá de los datos de cada caso analizado la ampliación de los elementos que inciden.

Ahora bien, existen investigaciones sobre las variedades discursivas en los ámbitos de acción, de entre los cuales destaco el trabajo de la austriaca Ruth Wodak (2003)⁴⁶. Ella propone una serie de herramientas analítico-discursivas que resultan útiles para el análisis de los discursos, específicamente para trabajar con la forma de presentación de los actores sociales. “Tanto las prácticas sociales como las del discurso enmarcan, y de muchas maneras definen, la forma en que los individuos y los grupos se presentan a los demás, negociar roles y conceptualizarse a sí mismos” (Bamberg *et al.*, p. 2).

Estas herramientas, presentadas como estrategias discursivas, son “formas sistemáticas de utilizar el lenguaje, y las localizamos en distintos modos de organización y de complejidad lingüística” (Wodak, 2003, pág. 115). Es decir, que dentro de una narración también es posible hallarlas, pues dan cuenta de la presentación, sea positiva o negativa, de la imagen discursiva del protagonista y de los personajes entendidos como actores sociales del mundo referenciado. En este caso, las estrategias se reconocen como un plan de acción verbal primordialmente intencional, es decir manipulable en el proceso de comunicación, que se adopta con un fin específico (Cillia, Reisigl, & Wodak, 2015).

En la siguiente la tabla encuentra la tipología de las estrategias discursivas para la construcción de identidad, una adaptación de la propuesta de Wodak (2003):

⁴⁶ En su trabajo *El enfoque histórico del discurso* expone un estudio de caso del discurso político del partido neonazi Freiheitliche Partei Österreichs —FPÖ— en los años 1992-1993, cuyo eslogan «Austria primero» encabezaba una serie de discursos catalogados como racistas. Esto guarda relación con discursos de años anteriores expuestos por el FPÖ, que sirven de punto de partida para el análisis. De ahí, que la identidad de los actores sociales, por medio de su representación en el discurso, es un elemento fundamental, aunque no sea su objetivo final dentro de sus investigaciones, sirve para descubrir las relaciones de desigualdad o discriminación sobre un grupo o grupos sociales. De ahí surge el interés por comprender la identidad, como un fenómeno social del ámbito político, puesto que todas aquellas “formas específicas de las identidades sociales son producidas, reproducidas, transformadas y destruidas discursivamente” (Cillia, Reisigl, & Wodak, 2015, p. 159).

Tabla 2: Estrategias discursivas de la identidad.

ESTRATEGIA	OBJETIVOS	INSTRUMENTOS
Referencia, o modo de nombrar	Construcción de grupos internos / externos	Categorización de la pertenencia. Metáforas.
Predicación	Etiquetado de los actores sociales	Atribuciones (estereotipados) y valorativos de los rasgos individuales implícitos o explícitos.
Argumentación	Justificación de las atribuciones	<i>Topoi</i> utilizados para describir al actor social.
Puesta en perspectiva	Expresión del punto de vista de quien habla sobre quien habla.	Comunicación, descripción, narración o cita de acontecimientos y de afirmaciones.
Intensificación/mitigación	Modificación de la posición epistémica de una proposición.	Intensificación o atenuación de la fuerza ilocucionaria de las afirmaciones.

Nota. Adaptación del trabajo de *El enfoque histórico del discurso*, por R. Wodak, 2003, Gedisa.

Estas cinco estrategias conformadas por elementos lingüísticos y retóricos permiten exponer la identidad como parte de la representación de los actores sociales dentro del discurso. De esta manera, *la referencia y modo de nombrar* determinan, desde el punto de vista lingüístico, cómo es nombrada una persona, ya sea que se aluda a sí misma o así mismo, o cómo es nombrada o nombrado por otros, y en qué grupos específicos se inscribe, todo ello como parte del carácter dialógico del discurso. Esto suele manifestarse en las frases nominales o también en los complementos del nombre. A su vez, permite la construcción de grupos internos o externos, lo que nos revela el posicionamiento de la persona nombrada.

Entre los instrumentos retóricos para su reconocimiento están la metáfora —se presenta como una comparación abreviada y elíptica, que guarda una relación de semejanza entre los significados que habitualmente no se vinculan—, la metonimia —sustitución de un elemento por otro cuya referencia habitual con el primero se funda en una relación existencial, que puede ser causal, espacial o espacio-temporal—, la hipérbole —como tropo de exageración que suele trascender de lo verosímil— (Beristáin, 1995).

En el caso de la predicación se habla de los rasgos, las características, cualidades y particularidades que le son atribuidas a los actores sociales (Wodak, 2003). Pueden aparecer como predicados explícitos o implícitos que participan en la construcción de la identidad individual o la identidad de todo un grupo.

Ahora bien, una vez identificadas las atribuciones asignadas, es necesario justificar tales características a través de la argumentación. Para ello Wodak (2003) retoma el término *topoi* extraído de la teoría clásica de la argumentación, la cual menciona que:

los *topoi* o *loci* pueden describirse como aquellos elementos de la argumentación que forman parte de las premisas obligatorias, ya tengan estas un carácter explícito o precisen de inferencia. Son justificaciones relacionadas con el contenido, también conocidas como «reglas de conclusión», que vinculan el argumento o los argumentos con la conclusión. (Kienpointner en Wodak, 2003, p. 115)

Por otra parte, Richardson los denomina “como depósitos de ideas clave generalizadas, a partir de las cuales se pueden generar declaraciones o argumentos específicos” (Richardson, 2004, p. 230). De modo que, estos esquemas argumentativos pueden ser señalados en el discurso por medio de las relaciones semánticas condicionales que se configuran. Dichas relaciones se realizan en nivel local, es decir, a partir de aquellas relaciones semánticas que se establecen entre cláusulas o microposiciones subsecuentes, o en nivel global como resultado de las macroproposiciones derivadas del mismo discurso (van Dijk en Calsamiglia & Tusón, 2002).

Una vez señalados los modos de nombrar, las atribuciones y argumentos Wodak (2003) propone reconocer desde qué perspectiva o punto de vista son expresados. Estos pueden hallarse como citas de acontecimientos, cuyos instrumentos son descripciones o narraciones. Por último,

se encuentra la intensificación y atenuación que permite responder si las respectivas afirmaciones se articulan abiertamente, y si resultan intensificadas o atenuadas por el hablante. De ahí que se auxilie de la fuerza ilocucionaria que, en otras palabras, refiere a los “componentes de un enunciado que le permiten funcionar como un acto particular combinándose con el contenido proposicional propio de ese enunciado” (Diccionario de AD, pp. 13 y 14); se relaciona con el contexto en el que son utilizadas las palabras, pues la fuerza ilocucionaria no se desprende de las palabras en sí. Así, se diferencia entre el significado de una oración —que envía al acto locucionario— y su fuerza —que constituye el acto ilocucionario—.

Hasta ahora, afirmo que las propuestas de análisis de Bamberg (1997), Davies y Harré (2007) y Wodak (2003) no se excluyen entre sí, al contrario, es posible establecer ciertas correspondencias entre ellas para dar paso a un análisis general de cualquier acto de habla que implique el posicionamiento propio y de otro. Por un lado, la propuesta de Bamberg (1997) parte de la construcción narrativa, mientras que la Davies y Harré (2007) sobresale la interacción conversacional dentro de su análisis. Por su parte, las estrategias discursivas de Wodak (2003) permite identificar los recursos lingüísticos y retóricos que un hablante pueda seleccionar de acuerdo con sus propósitos comunicativos, lo que da paso a la identificación o diferencia entre los actores sociales a través de las prácticas discursivas.

1.2.2.3. La agencialidad del yo: entre las estructuras sociales y la motivación individual.

Este tercer y último dilema surge del cuestionamiento sobre quién tiene el control, o en el caso de Ricœur (2013), a quién se le imputa responsabilidad sobre las acciones. No obstante, Bamberg amplía el cuestionamiento formulando lo siguiente: si es “la persona, *yo-sujeto*, quien construye el mundo tal como es, o si la persona, el *yo* como sujeto, se construye por la forma en

que el mundo está sometido a él” (2011, p. 9). O lo que es lo mismo, por un lado, se encuentra el sujeto que se topa con las estructuras sociales que gobiernan y determinan sus acciones; mientras que por el otro se encuentra la disposiciones biológicas o parcialmente psicológicas que se consideran parte del interior del individuo y que se convierten en constantes determinantes de sus acciones (Bamberg, 2011).

Esto reduce el problema a una división binaria entre el exterior del individuo o lo que remite a su dimensión social y el interior del individuo. Bamberg sugiere que para superar este dilema lo entendamos como un proceso dinámico que se relaciona con la manifestación de dos polos, pues:

mientras los agentes se apropian y se basan en repertorios interpretativos discursivos que preexisten, en el sentido de que han sido utilizados antes por otros, estos repertorios dejan suficiente espacio para la transformación y la novedad, particularmente en el ámbito de las prácticas de posicionamiento. (Bamberg, 2011, p. 9)

En consecuencia, algunos académicos, como los citados anteriormente Davies y Harré (2007) y Bamberg (1997), investigan la agencia bidireccional dentro de la teoría del posicionamiento, es decir, por un lado, consideran los discursos hegemónicos o narrativas maestras de determinadas fuerzas históricas y socioculturales que “colocan a los hablantes en sus prácticas y construyen quiénes son sin su participación agencial. Por otro lado, están los hablantes quienes se posicionan como agentes estructurantes e interactivos y eligen los medios por los cuales ellos construyen sus identidades” (Bamberg *et al.*, 2006, p. 7).

La agencia, atribuida a dichos agentes, estructurantes da cuenta del papel agencial de los participantes dentro de las interacciones, los cuales son capaces de contrarrestar tanto las prácticas sociales dominantes como los discursos hegemónicos. Sin embargo, también es posible dar cuenta

de los factores sociales que delimitan y delinear el radio de acción de los individuos o grupos de individuos (Bamberg *et al.*, 2006). Para ello, conviene que me remita a las reflexiones de Alfred Schütz (1993) sobre el sentido de acción desde de la conciencia temporal interna del yo solitario.

El sociólogo austriaco la define como una unidad que se constituye mediante un proyecto, esto es “una fantasía de la actividad espontánea” (Schütz, 1993, p. 89) expresada en un tiempo futuro perfecto. La cual aparece como ya ejecutada, por lo tanto, precede el acto, y atiende al motivo definido en un contexto significado⁴⁷ por parte de su agente. Dicho contexto de significado suele construirse sobre el contexto de experiencia disponible en el momento de la proyección, es decir, en el Aquí y Ahora. Ya sea que se trate de una acción referida a una unidad constituida dentro del ámbito del proyecto, en el caso de los motivos-para; o de una explicación posterior al hecho realizada desde las vivencias pasadas del actor, en el caso de los motivos-porque.

De ahí que Schütz (1993) parta del contexto motivacional, como contexto de significado de la acción, que permite localizar las acciones componentes que motivan el actuar de un agente de determinada forma. Esto da la oportunidad de rastrear vínculos entre los motivos-para y los auténticos motivos-porque⁴⁸ relacionados con los deseos propios y los hechos pasados propios — o de otras personas—, respectivamente. Es así como:

en la relación-para, el proyecto ya existente es el factor motivante; motiva la acción y es la razón por la cual se cumple. Pero en la genuina relación-porque, el factor motivante es una

⁴⁷ El contexto de significado, de acuerdo por Schütz, es ignorado por Weber, lo que provoca la falta de claridad sobre “si el significado «a que apunta» una acción es idéntico a su motivo o no” (1993, p. 116).

⁴⁸ Schütz diferencia entre auténticas *formulaciones-porque* y *pseudoformulaciones-porque*, entendiendo que estas últimas son capaces de transformarse en *formulaciones-para*.

vivencia temporalmente anterior al proyecto; motiva el proyecto que se está constituyendo. (Schütz, 1993, p. 121).

Se incluye en el proyecto de los motivos-para otros elementos además de la actividad del agente, estos son los actos o fines intermediarios que guían al fin último como el levantarse de un sillón *para* ir a X —con sus respectivas tensiones musculares—; procesos físicos que muchas veces vienen implicados en la acción X, como los que ocurren al tomar el celular y solicitar un servicio de transporte, involucrándose procesos químicos y físicos —el voltaje de la pantalla táctil es un ejemplo—. Schütz (1993) reconoce que esto mismo es aplicable en la esfera social, usando como medio para nuestros fines las acciones de otras personas. Así se tiene entre manos un proyecto no actualizado hasta que sea concretado. Si queremos proyectar un acto, antes debemos considerar cómo se ha realizado en el paso dicho acto de clase similar.

Ahora bien, según Schütz (1993), es posible que el actor sea capaz de aprehender los auténticos motivos-porque de su acción, para ello antes debe realizar un nuevo Acto de atención «de una clase especial» que lo guíe hasta una autoexplicación del proyecto que es el significado de su acción. Para su autoexplicación necesita partir del motivo-para. “Este proyecto es un contexto de significado constituido y concreto en vinculación con el cual se contemplan todos los auténticos motivos-porque en tiempo pluscuamperfecto” (Schütz, 1993, p. 123). Para definirlos, se establece un problema que sirva como punto de partida y así preguntar el «porqué» de la elección particular.

Sobre esta misma línea, van Dijk (1998) sugiere distinguir entre una identidad personal, que corresponde a las propias experiencias individuales que hacen de sí mismo un ser humano único, resultado del autoconcepto abstracto derivado de la representación mental surgida en interacción con otros; y la identidad social del sujeto, que indica un conjunto de pertenencias a

grupos y procesos⁴⁹. Para este último, se establecen ciertos “criterios de pertenencia, actividades, objetivos, normas, valores, posición o recursos del grupo están en línea —son al menos consistentes— con los del constructo personal de sí mismo, la identificación puede ser más o menos fuerte” (van Dijk, 1998, p. 154).

De ahí que la ideología sea un concepto que merezca una distinción especial, ya que proporciona la base axiomática de las representaciones sociales halladas en un grupo. Aunque acepto que su definición es motivo de polémica, pues no existe consenso sobre su sentido, para mi investigación he optado por la propuesta de van Dijk (1998), quien la define como:

La base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo. Esto significa que las ideologías les permiten a las personas, como miembros de un grupo, organizar la multitud de creencias sociales acerca de lo que sucede, bueno o malo, correcto o incorrecto, según ellos, y actuar en consecuencia. [...] En la mayoría de los casos (pero no en todos), las ideologías sirven a sus propios fines y son una función de los intereses materiales y simbólicos del grupo. Entre estos intereses, el poder sobre otros grupos —o la resistencia contra la dominación por parte de otros grupos) puede tener un papel central y por lo tanto, funcionar como una condición y propósito importantes para el desarrollo de las ideologías. Así, las ideologías operan tanto en el nivel global de la estructura social, por ejemplo, como «monitor» mental compartido socialmente que guía la competencia, el conflicto, la lucha y la desigualdad sociales, como en el nivel de las prácticas sociales situadas en la vida cotidiana. (1998, pp. 21 y 22)

⁴⁹ Esta clasificación se asemeja a los conceptos de identidad narrativa e identificaciones adquiridas de Ricœur (2013). Sin embargo, para este filósofo dentro de la identidad narrativa se manifiestan las identificaciones adquiridas como parte de las disposiciones duraderas con las que es posible reconocer a una persona o a una comunidad.

1.2.3. Una aproximación al análisis de lo descriptivo

La descripción se vincula con la representación lingüística de la realidad propuesta desde diferentes esferas del ámbito humano. Ya sea que de paso a la exposición de un saber sobre cualquier actividad humana o se emplee para darle forma a la percepción de la naturaleza. De esta manera, “la descripción se aplica tanto a *estados*, como a *procesos* y se realiza según una *perspectiva o punto de vista* determinados, en un amplio abanico que se presenta desde el ángulo más objetivo al más subjetivo” (Calsamiglia & Tusón, 2002, pág. 279).

Es así como la descripción atiende a las experiencias humanas basadas en la percepción directa, en donde se manifiestan factores emocionales y racionales condicionados por los valores culturales de la comunidad y por la interpretación del hablante. Calsamiglia y Tusón (2002) aseguran que nuestra cultura ha tendido a favorecer el sentido de la vista, por lo que la descripción representa la diferenciación y la relación de lo que percibimos. Esto último se asocia con la representación de escenas por medio del dibujo, la pintura, la fotografía o el filme.

En el caso de la literatura, se manifiesta como una secuencia incrustada o combinada que comparte espacio con las secuencias dialogales y narrativas que se hallan en la representación de la diégesis. Philippe Hamon (1991) identifica dos principios organizativos en la obra descriptiva, por un lado, el principio centrípeto cuando se presenta la descripción como una unidad de fuerte autonomía, y por otro el principio centrífugo, es decir, cuando la descripción se dispersa en detalles a lo largo del texto.

Suele presentar elementos lingüísticos discursivos característicos tales como: los sustantivos y adjetivos del léxico nominal, por ejemplo, en términos técnicos, nombres propios con fuertes connotaciones individualizantes, adjetivos numerales; un despliegue sintáctico

nominal que contempla las aposiciones, oraciones adjetivas, complementación, los cuales sirven para la construcción de cuadros y retratos que dan cuenta de la visión del locutor; es común el uso del presente de atestiguación o del pretérito imperfecto del indicativo, cuya elección depende de la posición del hablante, ya sea que se trate de un «mundo comentado» o de un «mundo narrado»; a su vez, se presentan deícticos de espacio y tiempo junto con léxicos locativos y temporales; e incluso en las figuras retóricas (Calsamiglia & Tusón, 2002; Hamon, 1991).

Por su parte, Hamon (1991) presenta a lo descriptivo como parte de una capacidad lingüística y enciclopédica en el que se establece una relación entre los saberes sobre los sujetos, los objetos, el mundo y los textos. Ahora bien, dichos saberes se vuelven comunicables gracias a su clasificación, además de establecer un régimen textual que representa la virtualidad de las equivalencias. De ahí que la taxonomía y el saber sean dos nociones indisociables, pues conlleva un «saber-hacer teórico» entendido como una esquemática construcción teórica. Por lo cual, Hamon afirma que: “el efecto de lista ‘propio a toda descripción, se combina entonces con un «efecto de modelo», y toda descripción así «cuadrículada» da la impresión al lector de que el texto se esfuerza por saturar un marco” (1991, p. 63).

Dentro de este marco o sistema descriptivo, sus elementos permiten cierta *permutabilidad* interna, —lo cual, para una narración pone en peligro el presupuesto fundamental de la obra clásica: la «terminación»—. Es así como podemos considerar como descripciones las listas de ítems, textos lúdicos —como adivinanzas—, textos utilizados en ámbitos profesionales, textos que utilizan de modelos con orden lógico, topográfico o cronológico, retórico o un modelo socio-profesional —de estas últimas, una se genera una lista de acciones más o menos ordenadas, que pueden ser reducibles a una calificación permanente—. Ahora bien, para cada autor que opte por un texto de carácter descriptivo reglamenta la:

expansividad derivacional, metonímica o metafórica de listas y léxicos por medio de una cierta cantidad de cuadrículas ordinales —órdenes alfabéticos, topográficos, lógicos, cronológicos, numéricos, tecnológicos, cuadrículas y listas con «marco», y con casilleros fijos y por tanto previsible—, o por el contrario, dejarla «correr» de manera más o menos aleatoria e infinita siguiendo la característica «nebulosa» propia de los sistemas léxicos en virtualidad de realización en el horizonte de expectativas del lector. (Hamon, 1991, p. 64)

Por lo tanto, es posible confundir parcialmente lo descriptivo con una «esquemática» general que apunta a los modos de inserción semiológica, tal como es llamada por Hamon (1991), de un sujeto en un espacio o en una cronología; o se trate de un objeto en una cronología o espacio. Sean estos presentados como realidades experimentales construidas o realidades textuales escritas. De manera que la descripción es “meta-clasificación, es texto clasificatorio: clasifica y organiza una materia ya recortada por otros discursos” (Hamon, 1991, p. 65), en donde lo memorable se convierte en la forma de fraccionar el universo que permite marcar diferencias y volverlo concreto (Jolles en Hamon, 1991). No obstante, también es posible hallar una cierta clasificación ya organizada gracias a la presencia léxica y textual de objetos que ya han sido categorizados por otras disciplinas. Por ejemplo, las clases que encontramos en una sociedad, los barrios de un paisaje urbano, las partes del cuerpo humano, las piezas de una máquina, entre otros.

La descripción sería entonces el modo con que surgen en un texto diversas limitaciones de lo discreto que, además de lo semiológico, reglamenta otros niveles de mediación —sean tecnológico, lo jurídico, lo estético, etc.— que dan paso a un sistema de «puesta en orden» y de clasificación. Por ello, Hamon afirma:

La descripción es reticulación textual, reticulación léxica, pero es primero reticulación de un extra-texto —clasificaciones, discursos enciclopédicos, vocabularios especializados, diversos textos del saber oficial sobre el mundo, categorías ideológicas—ya reticulado y racionalizado. La descripción es entonces el lugar de engranaje de dos —o más— sistemas de clasificación, el texto y otros textos, lo que la distinguiría de la taxonomía científica que es reticulación, por el lenguaje, los modelos o los símbolos, de una empiricidad confusa no lingüística. (1991, p. 69).

En resumen, Hamon (1991) apela a un saber taxonómico comprendido a través de un saber esquemático que permite la organización y jerarquización de los elementos de la descripción, cuyos modelos dan la impresión de saturación. He mencionado la jerarquización, ya que reconoce un término integrante y un término integrado. Al mismo tiempo, dentro de las nociones de equivalencia se encuentran un término global y términos que en ciertas circunstancias pueden permutar con él.

Ahora bien, el mismo autor sugiere dos tendencias fundamentales del proyecto descriptivo que en su manifestación como explicación, la cual comprende la explicación “semiológica —despliegue de un paradigma latente de unidades léxicas— y la explicación pedagógica —cierto tipo de comunicación enciclopédica «legible» y de comunicantes jerarquizados—” (Hamon, 1991, pág. 69).

- Tendencia «horizontal»: en el que convergen la segmentación o el cuadrulado y los diversos saberes oficiales. En otras palabras, todo lo presentado en el referente por describir se encuentra ya relacionado con una práctica que hace uso de etiquetas sociales, protocolos y programas rituales. Aunque, también puede aludir a una

teoría que determina las concepciones de una sociedad, ya sea que esté dividida en clases, castas, jerarquías, entre otras nomenclaturas profesionales especializadas. El descriptor, por ese lado, es al mismo tiempo «viajero».

- Tendencia vertical: en la cual, más que descriptiva apela al desciframiento de lo descrito, pues pasa por varias descripciones. De manera que el referente descrito atraviesa dos o varios niveles, que va de lo más explícito a lo menos explícito, que atiende a la comprensión más que a la extensión. Esta mantiene vínculos privilegiados con las búsquedas de la identidad o del saber, que desemboca en un movimiento narrativo convirtiéndose “tendencia doble que se podría fácilmente revertir y encontrar metalenguajes «descriptivos» aplicados al análisis de los propios textos —por una parte, las tendencias descriptivas, enumerativas, estadísticas distribucionales y por otra, tendencias exegéticas y hermenéuticas—” (Hamon, 1991, p. 72).

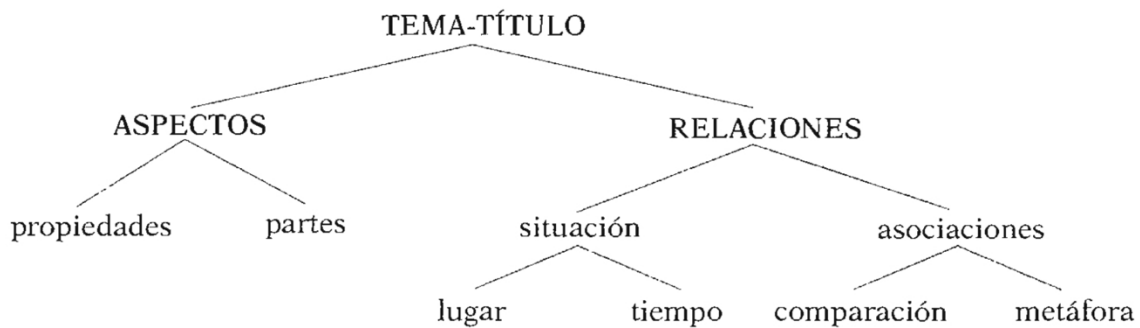
De estas dos variantes de actitud descriptiva surgen dos tendencias enunciativas, la primera apunta al «detalle» como un campo semántico que forma parte de un recorrido metonímico «horizontal». A la vez es un elemento del sistema descriptivo de un referente descrito y desencadenador de una estrategia de tipo hermenéutica de parte del lector, en otras palabras, de una búsqueda «vertical» de significación. Adicionalmente, la analogía se presenta como un sistema descriptivo más o menos expandido.

Una vez abordados los rasgos hallados en la descripción, me remito a la propuesta Adam (en Calsamiglia & Tusón, 2002) sobre el uso de un esquema modélico acerca de la descripción. Este esquema da pie a la organización prototípica de una secuencia descriptiva, ya que, sumado a

lo expuesto por Hamon, es posible reconocer ciertos elementos que aportan un análisis más completo de lo descriptivo.

Por ello en la figura 5 se presentan los procesos que se llevan a cabo dentro de una descripción. En el esquema se manifiesta un anclaje descriptivo que establece el objeto como un todo, o sea, el tema. Como segundo procedimiento está la aspectualización, que da cuenta de las cualidades y propiedades de lo descrito. Posteriormente, se halla el procedimiento que consiste en la puesta en relación, que da cuenta del espacio-tiempo como múltiples asociaciones activadas a través de otros objetos análogos. Tal esquema es presentado de la siguiente manera:

Figura 5: Esquema modélico de Adam sobre la descripción.



Nota. Tomado de *Las cosas del decir* (p. 280), por H. Calsamiglia y A. Tusón., 2001, Ariel.

La descripción, tal como presenté, es un modo de conocimiento que establece una perspectiva única. Confronta modos de percibir el mundo y también da espacio para su entendimiento, sin embargo, su empleo dentro del discurso siempre tiene una función específica. Lo cual, una vez descritas sus propiedades, genera un vínculo entre el referente y su obra. De ahí, que en el capítulo dedicado al análisis se pueda apreciar estas relaciones que el mismo discurso crea, y sus funciones dentro del espacio de comunicación.

1.2.4. La configuración de la violencia dentro del discurso autobiográfico

Como sabemos, el discurso es intrínseco al mundo social por lo cual ciertos conceptos, propios de otras disciplinas sociales, son retomados para su estudio. Por tal razón, recorro al término *violencia*, el cual funciona como un tamiz para la interpretación de ciertas experiencias (Schütz, 1993) que la involucran, y al mismo tiempo, actúan y transforman la vida de quienes la padecen, algo que evidentemente es posible rastrear en el discurso.

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, ya que se trata de un fenómeno complejo que remite a circunstancias específicas para su definición. Sin embargo, con fines ilustrativos señalo la importancia de la mirada multidisciplinaria y transdisciplinaria para ir definiendo una postura teórica dentro de mi trabajo. Por ello, para entender a la violencia considero dos ejes: la violencia como un fenómeno diacrónico en el cual convergen la perspectiva histórica de la sociedad (Benjamin, 1921 [1996]; Fanon, 1961). Y la violencia como fenómeno sincrónico al exponer sus diversas condiciones actuales, tanto externas como internas, en determinados espacios geográficos y en culturas específicas (Bourgois, 2009; Scheper-Hughes, 1992).

Asimismo, 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, como menciona Žižek (2008), en el destino de las sociedades. Con este último autor abordo el término de violencia. Sus aportes conceptuales me parecen pertinentes para explicar dicho fenómeno en *Persépolis*, además de abrir una veta para pensar y enfrentarse al trauma. En el caso de violencia, Žižek (2008)

establece una tipología tanto en sus formas objetiva como subjetiva a través del triunvirato: violencia subjetiva simbólica, violencia subjetiva sistémica y violencia objetiva.

La primera es identificada por Žižek (2008) como enraizada en el lenguaje y sus formas, por medio de la cual existe una imposición de cierto universo de sentido. Por ende, al igual que con la propuesta de Bourdieu (1989; 2005), es evidente una tendencia hacia el concepto de dominación que busca en el significante amo su afirmación incondicional. Este es 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).

La violencia subjetiva sistémica es la más visible de todo el triunvirato, 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 o divina de Benjamin (Benjamin, [1921] 1996; Žižek, 2008) en donde 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). 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, p. 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, es en la apreciación de la realidad social (Schütz, 1993) o el mundo de la acción (Ricoeur, 2004) y su interacción, en donde hallamos la violencia sistémica

fundamental del capitalismo, aquí “la danza metafísica autopropulsada del capital es lo que hace funcionar el espectáculo, lo que proporciona la clave de los procesos y las catástrofes de la vida real” (Žižek, 2008, p. 23).

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.

Hasta ahora, podemos asegurar que la conceptualización sobre la violencia, propuesta por el pensador esloveno, es de utilidad para mi investigación como categoría de análisis, ya que me permite 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 lo confirmamos con el concepto crucial de violencia subjetiva sistémica, con el cual atendemos a la ideología de la estructura sin desplazar el fundamento en las personas reales, y en sus relaciones con sus preocupaciones reales (Žižek, 2008), dicho de otra manera, a través de ella se comprende la experiencia de la vida (Schütz, 1993).

Ahora bien, dentro sus reflexiones Žižek (2008) decide no enfrentarse directamente a la violencia debido al “horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con la víctima [que] funcionan, sin excepción, como un señuelo que impide pensar” (2008, p. 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 en su ensayo *El narrador* (2008), en donde detecta el decaimiento y poca cotización de la propia experiencia después de que la gente volvía del campo de batalla, en la Primer Guerra Mundial. Y es que ya lo mencionaba Roland Barthes en sus reflexiones sobre *El mensaje fotográfico*, “el

trauma es precisamente lo que suspende el lenguaje y bloquea la significación” (2016, p. 97). Evidentemente, vivir o ser testigos de un hecho violento conlleva a echarse encima la pesada carga del trauma.

En el caso de aquellos discursos autobiográficos que manifiestan signos de experiencias traumáticas, vale la pena detenerse a rastrear y explicar los diferentes tipos de violencia dentro de su narración. Con el fin de evidenciar ciertas acciones de omisión, dar cuenta de las formas del poder hegemónicas de algunos grupos sociales, y en el caso específico de mi investigación reconocer cómo transforma al sujeto que la experimenta. Con esto doy paso al siguiente apartado, que considera la metodología para el análisis del discurso identitario. Pues de qué otra manera tenemos acceso a la experiencia (Schütz, 1993) personal de la violencia, si no es por la mediación del relato de una vida.

1.3. Metodología

Como hemos observado, en la sección anterior expuse gran parte de la teoría sobre la cual baso mi análisis, lo que conjunta investigaciones en torno a las unidades de significación del cómic, los discursos autobiográficos, las historias de vida, los estudios sobre identidad y la presencia de la violencia en las narraciones sobre la experiencia. Esto ha sido resultado de un primer acercamiento a los datos, que me guiaron a las primeras categorías conceptuales que emergen del corpus —sobre las cuales ahondo más adelante, en el apartado—. De esta forma, tal como lo he revelado anteriormente, utilizo una metodología de tipo cualitativa, cuyo enfoque biográfico-narrativo se ocupa de un análisis a partir de la narración que procede de las experiencias pasadas, por consiguiente, me parto del significado que estas tienen para el sujeto que las proporciona.

Si bien es cierto, las “entrevistas a profundidad y/o revisión de documentos y artefactos personales e históricos han probado ser un excelente método para comprender [...] prácticamente el comportamiento de cualquier individuo” (Hernández-Sampieri. et al., 2014, p. 416). En el caso de esta investigación, la significación de dicho comportamiento, relacionado directamente con el entorno social, presentada en la identidad narrativa (Ricoeur, 2013) es develada a través del análisis del discurso autobiográfico de la novela gráfica *Persépolis*.

Con dichas descripciones mi investigación —de tipo inductiva— parte de los postulados que ofrece la Teoría Fundamentada (TF), la cual surge gracias a la interacción continua que tiene la investigadora o el investigador con los datos de su objeto de estudio. De tal forma que la TF es entendida como un método, no como una teoría en sí, puesto que se perfila de acuerdo con una manera particular de estudiar la realidad social (Corbin y Strauss, 2002).

Esta propuesta pretende trabajar directamente con los datos, bajo el entendido de que los fenómenos sociales son complejos y requieren flexibilidad para ser comprendidos, más aún aquellos que involucran al *yo* en su experiencia y expresión. Por lo que una de las características de la TF es la constante ida y vuelta a los datos, lo que significa que una mirada crítica y analítica de la investigación se encuentra latente.

Otro rasgo importante que destacan Corbin y Strauss es que la TF “proporciona un sentido de visión, de adónde quiere ir el analista con la investigación. Las técnicas y procedimientos —el método—, por otra parte, proporcionan los medios para llevar esta visión a la realidad” (2002, p. 17). Es decir, que la TF sirve de guía para quien realiza la investigación, apuntando a sus objetivos mientras responde de forma creativa a las preguntas que surgen al inicio del estudio. Y es que, en este punto, el investigador o investigadora participa de la creación de una propuesta metódica-

sistemática, en donde tendrá que reconocer aquellas herramientas que le serán de apoyo para el análisis de los datos y su posterior interpretación.

Ahora bien, las técnicas y los procedimientos que utilizo están basados en la propuesta interdisciplinar de la TF, puesto que la investigación considera una observación directa del corpus, tomando en cuenta una etapa de saturación de datos, lo que exige un enfoque interdisciplinario en el que se hace patente lo visual, lo discursivo y lo socio-ideológico como diferentes enfoques discursivos que describen la realidad.

De acuerdo con los postulados de la TF es posible argumentar que, en este caso, la novela gráfica funge como un discurso autobiográfico, en específico una historia de vida, que se relaciona con los sucesos individuales y sociales de la vida de Marjane Satrapi. Dichos sucesos adquieren la forma de episodios y donde la evaluación de los eventos plasmados en ellos permite determinar el posicionamiento socio-ideológico de la narradora. Lo anterior muestra el por qué la TF es considerada como la:

metodología más adecuada para resolver cierto tipo de cuestiones. Se adapta más a los esfuerzos para discernir el proceso a través del cual los actores construyen significados más allá de su experiencia intersubjetiva. Puede ser utilizada en una forma lógicamente consistente con los supuestos claves de la realidad social y de cómo ella es conocida. (Páramo, 2015, p. 120)

Como ya lo mencioné, el hacer uso de la TF significa un constante retorno a los datos, en este caso al corpus, por lo que esta acción será algo que persista en la presente investigación. No obstante, se debe considerar que, como lo sugieren Corbin y Strauss, “tanto la teoría como el análisis de los datos exigen interpretación, pero al menos se trata de una interpretación basada en

una indagación que se realiza de manera sistemática. (2002, p. 17). Es así como, una vez superadas las etapas de selección y definición del problema de investigación se procede con los siguientes pasos:

- Exploración continua del objeto de estudio para la extracción de los datos. De acuerdo con lo planteado en la TF, la fase exploratoria se detendrá hasta que exista un estado de saturación teórica, es decir, “cuando la recolección de datos parece ser contraproducente porque lo «nuevo» que se descubre no le añade mucho a la explicación” (Corbin y Strauss, 2002, p. 149) del fenómeno abordado. Esto irá acorde con los objetivos y preguntas de investigación.

Sobre la colecta sistemática de los datos para esta investigación, opté por la selección de los momentos epifánicos como una primera fase. Pues de acuerdo con Denzin “cada historia está organizada en términos de un momento epifánico” (1989, p. 71), lo cual sirve como ese indicador desde el que se observa la acción. En este caso, se encuentra Satrapi, y su manera de enfrentar aquellos momentos que se vuelven significativos y/o críticos en su vida.

- Clasificación por categorías, a través de la codificación de los datos previamente extraídos, de acuerdo con su condición discursiva, narrativa, en su modalidad verbal o visual, y lo correspondiente a la realidad social. Esta codificación se realizará a la luz de las herramientas de estudio, propias para cada uno de los niveles analíticos establecidos —esto lo explico con mayor detenimiento en el siguiente subapartado sobre Análisis del Discurso—.
- Integración interpretativa entre los datos abstraídos en categorías y las herramientas propuestas para el análisis, como parte del macroproceso del método.

- Publicación de los hallazgos.

1.3.1. Análisis del Discurso

La herramienta principal para describir, integrar e interpretar analíticamente los datos extraídos se halla en el Análisis del Discurso (AD). Este ha sido una herramienta de mucha utilidad para abordar los discursos dentro de las Ciencias Sociales y Humanas, al alejarse del carácter inmanente de los signos, pues reconoce que la opacidad del lenguaje. Lo que significa que lo importante se localiza en la inferencia que los signos provocan (Sperber & Wilson, 2004), más allá del proceso de codificación y decodificación (Santander, 2011). Ya que es a través del discurso que tenemos acceso a textos como estructura superficial cuyo seguimiento, da indicios de una estructura semántica subyacente. Esta última es interpretada como tal a la luz de conceptos discursivos y semióticos específicos, seleccionados por el hablante al momento de la interacción —es decir, que depende de la situación, la visión del mundo de quien enuncia, su propósito, los destinatarios, entre otros— y las teorías sociales que la respalden.

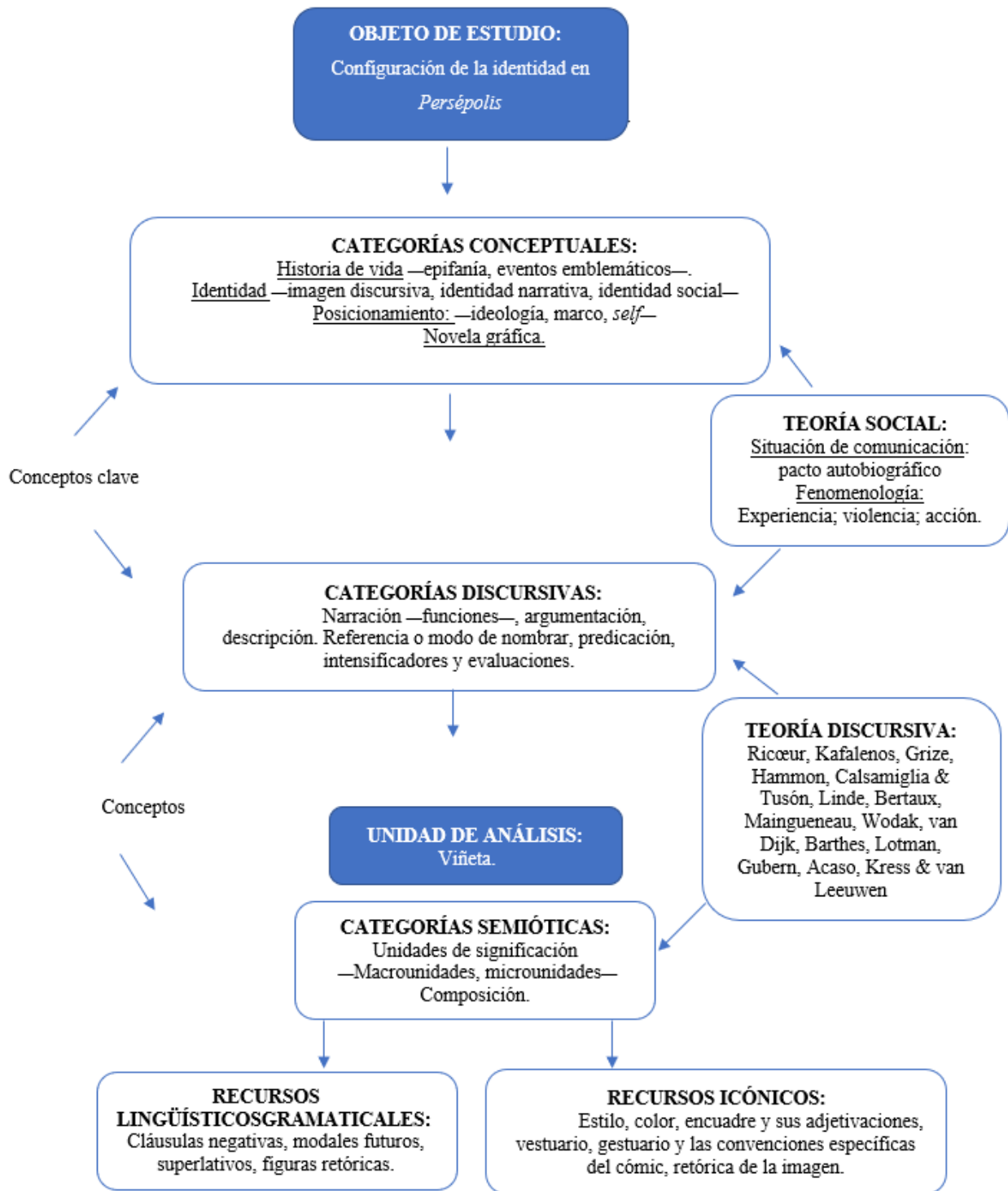
Como sabemos, mi trabajo se inscribe dentro del enfoque biográfico-narrativo, de forma que se espera una interpretación analítica del corpus sobre el que he decidido investigar. De esta manera, mi interés se encuentra en el lenguaje en uso, pues es en la interacción en donde continuamente construimos y negociamos la realidad social a través de los discursos. Esa es la razón por la que el discurso, entendido dentro de una práctica social, es “una forma de acción entre personas que se articula a partir del *uso lingüístico contextualizado* ya sea oral o escrito” (Calsamiglia & Tusón, 2002, p. 15), o en este caso multimodal en el que convergen el modo icónico y lingüístico para configurar el mensaje.

Por ello, remito constantemente a la segunda semiótica que ha ampliado su mirada tanto a los signos expresados por medio de otras modalidades, como a su vinculación con el contexto social (Santander, 2011). En consecuencia, parto del contenido dado a través de la doble articulación gráfico-textual de discurso autobiográfico de Marjane, para dar cuenta de la proyección de su imagen discursiva. De ahí que mi análisis se divida en dos partes centrales: las acciones que surgen de su entorno social, en el cual, considero las evaluaciones que hace del mismo. Y las acciones del personaje dentro de la narración, que da cuenta del posicionamiento.

Para el análisis y la categorización considero la naturaleza heterogénea y compleja del discurso, por tal motivo, doy cuenta de los diferentes modos de organización, además de los niveles que intervienen en su construcción. Por ello, presento el esquema general sobre el AD propuesto por Pedro Santander (2011), el cual he adaptado para explicar los conceptos que abordo en mi investigación.

El esquema de la figura 6 permite visualizar todas aquellas categorías que son contempladas en cualquier AD. Si bien no existe un modelo único para realizarlo, es posible definir ciertos elementos indispensables para trabajar con una coherencia rigurosa; en otras palabras, que cada categoría empleada sea un apoyo en la ejecución del análisis y justifique su uso dentro de la investigación.

Figura 6: Esquema sobre el Análisis del Discurso Multimodal.



Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Santander (2011).

Tal como observamos en la figura 6, señalo en la cúspide mi objeto de estudio. En este caso es la configuración de la identidad en *Persépolis*, lo cual me lleva a reconocer dos caminos conceptuales definitorios de mi tesis: el primero, se relaciona con la clase de discurso con la que trabajo retomando su situación comunicativa, en donde el medio es la novela gráfica. Por su forma y contenido se acerca la suficiente para analizarla desde las herramientas que ofrece la historia de vida (Bertaux, 2005; Linde, 1989 & 1993). En ella se hallan momentos significativos para el sujeto enunciante, estas son mejor conocidas como epifanías (Denzin, 1989), las cuales son un punto de partida para gran parte del análisis al respaldar la selección de eventos con potencial analítico. Lo anterior se vincula con el segundo concepto clave: la identidad, cuyo origen se encuentra en los estudios sobre identidad de los analistas del discurso, o analistas de la conversación en su modalidad oral⁵⁰.

No obstante, dentro del campo del AD, considero las diversas manifestaciones del ethos. Oswald Ducrot (1984) plantea una diferencia entre «locutor» como ser del mundo (λ) y como sujeto hablante (L). Por esta razón, debo señalar la distinción entre “el ethos prediscursivo o extradiscursivo que remite a la imagen del locutor como ser de mundo —su identidad, su biografía, su profesión, su imagen social, etc.—, y el ethos discursivo —la imagen que el locutor construye de sí mismo en su propio discurso—” (Herrero, 2006, pp. 169 y 170).

Dentro del ethos discursivo —o la imagen discursiva— existe una diferencia entre el ethos mostrado, en otras palabras, es el orador que se refiere a sí mismo explícitamente en el enunciado; y

⁵⁰ Parte de la propuesta de mi investigación es adaptar sus herramientas al discurso multimodal de la novela gráfica de tipo autobiográfico, pues considera elementos que es posible hallar en una historia de vida tales como: la experiencia, el consejo y la memoria.

el ethos insinuado, es decir, aquel que es implicado en la actividad de enunciación —a través de tono, ritmo, sintaxis expresiva, léxico empleado, imágenes, metáforas, entre otros—.

El interés de mi investigación se halla en el ethos discursivo configurado durante la interacción, por ello, sobre esta misma línea, abordo el posicionamiento (Bamberg, 1997; 2011; Davies & Harré, 2007), como parte de la producción lingüística-icónica del discurso de Marjane; la identidad narrativa (Ricoeur, 1999, 2004 & 2013) que funge de punto de partida, pues es gracias a la narración que la identidad personal y la experiencia son configuradas, vertidas en el relato. Y finalmente los conceptos «ideología» y «cultura» (van Dijk, 1998), como elementos clave para abordar la imagen discursiva del enunciante.

En cuanto a las categorías discursivas, y siguiendo la recomendación de Santander (2011) sobre vigilancia analítica —o sea, observar que los conceptos teóricos y que los analíticos estén relacionados con el objeto de estudio—, considero la narración sobre una vida (Ricoeur, 1999 & 2013; Kafalenos, 1997 & 1999). Retomo las investigaciones de Kafalenos (1997 & 1999) sobre las funciones narrativas, porque extrae 11 de las 31 funciones propuestas por Propp en *Morphology of the Folktale* (1928 [1968]), y Ricoeur (2013) las reconoce como indispensables para hablar de la esfera de la acción de los personajes. Sobre esta misma línea de los modos de organización del discurso, también se encuentra la argumentación (Wodak, 2003), como una secuencia incrustada dentro de la narración de Satrapi. Esta aparece como una forma de exponer su posición ideológica frente al régimen islámico, y al mismo tiempo la narración en sí misma funciona como una forma de argumentar el *porqué* de sus acciones (Schütz, 1993). Por otro lado, también se encuentra la descriptivo (Hamon, 1991), que funge como una herramienta analítica del discurso, además de ser una secuencia dentro de él.

En cuanto a la evaluación (Labov, 2013; Linde, 1993) puedo mencionar que permite denotar las reflexiones del hablante en sobre sí mismo y el mundo. Una característica importante dentro de los discursos catalogados como historias de vida. De igual forma, considero la referencia o modo de nombrar y la predicación, contemplados en las estrategias discursivas que propone Wodak (2003) como parte de la diferencia y la identidad en los discursos con enfoque histórico.

Por otra parte, el carácter multimodal del corpus me ha permitido establecer como categoría semiótica la unidad de significado del cómic: la viñeta (Gubern, 1979; Gubern & Gasca, 1994; Lotman, 1982 & 2019). Esta a su vez, me remite a la definición de cláusula, la cual es considerada como la unidad mínima de sentido. Por lo tanto, su identificación y extracción del discurso será útil para el análisis, pues es a través de la viñeta que damos cuenta de estos elementos: los personajes, definidos como agentes y/o pacientes según la acción realizada dentro la escena; o los enunciados manifestados en los cartuchos y globos, que en conjunto suman al significado global. Ya sea fijando el significado de la escena u otras más sirva haciendo que la historia avance. De ahí que reconozca la importancia de la conjunción de los componentes discursivos tanto lingüísticos como extralingüísticos, sin dejar de describirlos de manera individual.

A su vez, este discurso ocurre dentro de un evento comunicativo específico, que se construye gracias a ciertas señales sobre la construcción social de una situación específica. Para ello, utilizo la noción de registro, la cual varía de acuerdo con el tipo de situación social sobre la cual nos referimos. Si bien, la teoría del registro es útil para abordar las variaciones lingüísticas durante el uso de una lengua en función de la situación social, considero que su uso como identificación y descripción de la situación comunicativa puede ser un excelente punto de partida para la explicación del contexto local de la enunciación, pues nos sitúa en el momento de la interacción. Por tal motivo, retomo el esquema propuesto por Douglas Biber (1994) sobre los

parámetros situaciones de la variación, considerando la multiplicidad de personas y las situaciones entre las cuales se manejan, estableciendo ciertos elementos que se convierten en requerimientos mínimos para el desarrollo de un acto comunicativo. De manera que a continuación, presento las características tomadas en consideración para la descripción:

PARAMÉTROS SITUACIONALES DE VARIACIÓN

I. **Características comunicativas de los participantes**

- a. Locutor(es): individual/plural/institucional
- b. Destinatario(s):
 - i. Uno mismo/otro
 - ii. Individual/plural/innumerable
 - iii. Audiencia: sí/no

II. **Relaciones entre Locutor y Destinatario.**

- a. Relaciones de estatus social- estatus relativo y poder de L y D:
 - Locutor con más poder/ estatus igual/ Destinatario con más poder
- b. Alcance del conocimiento compartido
 - i. Conocimiento especializado en el tema: alto/bajo
 - ii. Conocimiento personal específico: alto/bajo
- c. Interactividad: mucha/ poca/ ninguna
- d. Relación personal: confianza, respeto, miedo; pariente, amigo, enemigo, colega, etc.

III. **Escenario**

- a. Características del lugar de la comunicación:

- i. Privado/público

- ii. **Ámbito:**

- Trabajo y lugar de trabajo

- Educación y mundo académico

- Administración y leyes

Religión

Arte y entrenamiento

Doméstico

Otros

iii. Audio/ visual medios de comunicación de masas

b. Espacio compartido: inmediato, próximo, separado

c. Tiempo compartido: inmediato, próximo, separado

d. Lugar y tiempo específicos de la comunicación

IV. **Canal**

a. Modo —canal primario—: escrito/oral/de signos/mixto/ otros

b. Permanencia: sí/no

c. Medio de transmisión:

Si hay permanencia:

i. Grabado/transcrito/impreso/mecanografiado/manual/correo-e/otros

ii. Publicado/no publicado

Si no hay permanencia: cara a cara/teléfono/ radio/ TV/ otros.

d. Insertado en un texto más extenso de registro diferente: sí/no

V. **Relación de los participantes con el texto**

a. Locutor – circunstancias de la producción:

Revisado o editado/ planificado / «on line»

b. Destinatario – circunstancias de la comprensión:

«on line» /restricciones de tiempo autoimpuestas

c. Evaluación personal del texto por parte del Locutor y el Destinatario:

Importante, valioso, necesario, bonito, popular

d. Actitud del locutor ante el texto:

i. Emocional/ distante

ii. Respeto/ familiaridad

iii. Excitación

Etcétera

VI. Propósitos, intenciones, fines

a. Factualidad:

—supuestamente— basado en: hechos/ especulaciones/ imaginaciones/
mezcla

b. Propósitos:

i. Persuadir o vender: alto/ medio/ bajo

ii. Transmitir información: alto/ medio/ bajo

iii. Entretener: alto/ medio/ bajo

iv. Expresión de sí mismo: —sentimientos, actitudes, estímulo de la
relación—: alto, medio, bajo

VII. Tema

a. Nivel del intercambio: especializado/ general/ popular

b. Tema específico: economía, ciencia, religión, política, deportes, derecho, vida
cotidiana, etc.

Ahora bien, como es posible observar, algunos de los elementos dentro del esquema remiten a las aportaciones de Dell Hymes. Y con razón, ya que Biber (1994) reconoce que el marco situacional que presenta se encuentra basado en la aportación del antropólogo. No obstante, también retoma los estudios de Halliday y Crystal y Davy (en Biber, 1994), quienes determinan y dan forma a las funciones y convenciones establecidas para las prácticas discursivas en cualquiera de sus modalidades.

Con esto concluyo la exposición de los componentes integrados al AD. Así doy paso a la segunda parte de mi investigación, donde detallo los procedimientos específicos que establezco para el análisis. Pues tomo en cuenta la narración, y la descripción como formas discursivas imperantes en mi corpus, que definen la manera en la que se configura la identidad de Satrapi.

Parte II

2. *Persépolis* y sus implicaciones sociohistóricas.

La obra de Marjane Satrapi se enmarca en un contexto histórico convulso y muy complejo para la sociedad iraní. Por ello, con el fin de abordar en los próximos capítulos el análisis del discurso autobiográfico de *Persépolis* (2017), propongo considerar aquellos eventos que dieron lugar a la historia de Satrapi. Tales eventos toman relevancia para mi investigación ya que coadyuvan en la conformación de la identidad de su protagonista, y al mismo tiempo brindan una interpretación de la situación social que se vivió en aquel país de Medio Oriente.

Si realizamos una búsqueda por Internet sobre Irán encontraremos que sus titulares apelan constantemente a las tensiones políticas con Occidente, en especial con Estados Unidos; al desarrollo de su programa nuclear; y a las frecuentes protestas en favor de los derechos de las mujeres. Sin embargo, es escaso lo que conocemos acerca de su historia, cultura y sociedad, por lo que reducir el desarrollo de toda una civilización a un pensamiento aparentemente homogéneo, resultaría un impedimento más que un acierto para mi análisis.

De ahí que reconozca a Irán como el país étnicamente más heterogéneo de Medio Oriente, lo que ha sido reflejo de sus diversos movimientos migratorios, invasiones e intercambios poblacionales (Zaccara, 2006). Todo lo anterior ha traído como consecuencia una variada composición religiosa, lingüística y cultural, cuyos herederos fueron los protagonistas de un hito histórico que ha dejado perplejos a varios testigos internacionales. Con este evento nos referimos a la Revolución Iraní —o también conocida como Revolución Islámica— y la posterior instauración del régimen Islámico.

La Revolución Islámica, como hito en la historia moderna de Irán, sirve de punto de partida para exponer los próximos apartados basados en las investigaciones del historiador Abbas Milani (Stanford Iranian Studies Program, 2017), quien reconoce tres transformaciones de época dentro Irán:

- La primera es el paso “de una sociedad feudal, donde cerca del 90% de la población vivía en aldeas, a una predominante economía capitalista urbana”⁵¹ (Stanford Iranian Studies Program, 2017, 2min30s). Lo anterior consecuencia de las políticas establecidas durante el gobierno de la dinastía Pahleví.
- Otro cambio fundamental se halla en la participación de la mujer dentro de la esfera política iraní (Adelkhah, 1996; Stanford Iranian Studies Program, 2017). Pues se reconoce su papel como agente activo frente a una sociedad patriarcal ya que, durante la revolución, independientemente de su posición ideológica —liberal o fundamentalista⁵² (Adelkhah, 1996; Velayati, 2001; Zahar, 1991)—, las mujeres creaban su propio espacio político.
- La tercera y última transformación de época de los últimos 150 años comentada por Milani refiere a que: “Irán ya no se limita a sus fronteras geográficas. Casi el 10% de los iraníes ahora viven en exilio” (Stanford Iranian Studies Program, 2017,

⁵¹ La economía iraní se basa principalmente en el gasto público, sin embargo, las rentas petroleras aumentaron, “a partir de la década de los cincuenta —desde 45 000 000 a 1.1 billones en 1970 y 20.5 billones en 1976—. Desde 1970, el gobierno iraní comenzó a ejercer un control creciente sobre las compañías petroleras tanto en producción como en precios” (Zahar, 2009, p. 25).

⁵² Por fundamentalismo entiendo la: “politización de los valores y creencias más tradicionales de una sociedad, principalmente los de tipo étnico-religioso. Surge en momentos de crisis de orientación y sentido de una sociedad, como una forma de reafirmación colectiva de la identidad propia ante la irrupción de valores o incluso formas de producción ajenas” (Zahar, 1991, p. 11).

3min06s), pues después de los eventos convulsos posteriores a la Revolución Iraní se continuó favoreciendo la diáspora iraní.

De esta manera, comienzo con un breve recorrido por la cultura iraní y sus implicaciones sociohistóricas, en las cuales destaco aquellas circunstancias que nos permiten comprender mejor la situación religiosa, y el papel que jugó la mujer dentro de esta sociedad en un periodo enfocado, principalmente de 1979 a 1988.

2.1. La Revolución Iraní: el fin de la dinastía Pahleví

Ryszard Kapuściński, uno de los periodistas extranjeros que cubrió los eventos ocurridos durante la Revolución Islámica, expresaba lo siguiente: “Contestarios y rebeldes de nacimiento, gente de gran dignidad y honra e incansables opositores” (2017, p. 100). No había otras palabras que pudieran describir mejor al pueblo iraní durante la sublevación de 1979. La expulsión de su líder político era inminente, pues toda una nación había despertado después de treinta y ocho años de opresión.

De ahí parte el derrocamiento del Sah Mohammad Reza Pahleví, el cual fue motivado por un movimiento multclasista y políticamente pluralista (Zaccara, 2006). Y como revolución significó, para muchos, el fin de un periodo de dominación y violencia provocado por el exceso y la sobreestimación del propio monarca. Por todo lo que hemos mencionado anteriormente, diferentes investigadores (Zahar, 2009; Foucault, 1995; Adelhah, 1996; Kapuściński, 2017) coinciden en reconocer a la Revolución Iraní como un evento extraordinario, ya que además de ser una revolución de masas, se encontraba liderada por la élite clerical, encabezada por el Ayatolá Jomeini (Zahar, 2009; Zaccara, 2006); lo cual, la colocaba muy lejos de los ideales de «Libertad,

Igualdad y Fraternidad», con los que se enarbolaron las revoluciones liberales, cuyo referente principal se encontraba en la Revolución Francesa de 1789.

De esta forma, la antropóloga franco-iraní, Fariba Adelhah⁵³, reconoce que la Revolución Islámica “ha sido un proceso contradictorio de invención de una modernidad que, por supuesto, se ha declarado contraria al modelo occidental⁵⁴” (1996, p. 23). Sobre esta misma línea, Foucault se pronuncia al entender el movimiento iraní como “el rechazo de parte de toda una cultura y de todo un pueblo, de una modernización que es ella misma un arcaísmo” (2001, p. 680). Irán, al darle la espalda al Sah Reza Pahleví, incluía a todas aquellas formas con las que consiguió legitimar su poder. Es así como conviene exponer los diferentes momentos que dieron paso a la Revolución Iraní, que van desde el establecimiento de la dinastía Pahleví, la sucesión al trono del Sah Reza Pahleví, la promesa de la Gran Civilización, la Revolución Blanca, hasta los constantes abusos por parte de la figura monárquica durante su gobierno.

De inicio nos encontramos con el respaldo de una dinastía de dos generaciones, cuya fundación se ubica a principios del s. XX, con el padre del último sah: Reza Khan; un oficial analfabeto y de inteligencia innata que, bajo el consejo del general británico Edmund Ironside,

⁵³ El periódico francés *Le Monde*, en junio de 2019, publicó una nota sobre la aprensión de Adelhah, en el aeropuerto de Teherán. Ella fue detenida junto con su marido Ronald Marchal, supuestamente, por difundir propaganda en contra del régimen y poner en peligro la seguridad nacional. En marzo 2020, durante el intercambio de prisioneros, el esposo del Adelhah fue liberado, sin embargo, la académica franco-iraní permaneció en prisión hasta el 03 de octubre de 2020. Actualmente se encuentra bajo arresto domiciliario, con un permiso provisional. El comité que se ha formado exigiendo su liberación ha comentado que la académica es una prisionera científica sin un juicio justo. (AFP, 2020) Resulta relevante denunciar que en el gobierno iraní continúan la censura y la falta de libertad de expresión. Adelhah es víctima de ello.

⁵⁴ En este caso entran en tensión dos términos que diversos analistas del discurso y sociólogos han puesto en el centro de sus análisis: tradición/modernidad. Si bien es cierto, desentrañarlos no es parte de los objetivos de la presente investigación, resulta importante señalar cómo se han construido los discursos históricos y sociales alrededor de la Revolución Iraní, y de muchos otros que envuelven grupos considerados del tercer mundo. Entre los especialistas que desarrollan y guían las investigaciones para entender esta dicotomía, se encuentran Sirin Abdelbi (2016), y en general aquellos pensadores decoloniales latinoamericanos, como Enrique Dussel (2000).

realizó un golpe de Estado que terminaría con la dinastía Qayar, en febrero de 1921. Su llegada al gobierno trajo consigo un periodo de forzosa transformación social⁵⁵ (Kapuściński, 2017).

Bajo la idea de «modernización» —llamaba por Adelhah (1996) «modernización autoritaria», que posteriormente el hijo del sah, Reza Pahleví continuaría— Reza Khan estableció que la vestimenta de los y las iraníes debía ser a la usanza europea. Para enero de 1936, promulgó una ley de abolición obligatoria del uso del hiyab⁵⁶ o velo islámico, la cual, de acuerdo con Hoodfar, fue apoyada “por las mujeres y hombres de clase alta [...] sin embargo, provocó la humillación, discriminación y reclusión de la mayoría de las mujeres de las clases populares” (En Velayati, 2001, p. 339), a quienes se les prohibía utilizar cualquier indumentaria que hiciera alusión a la vestimenta islámica.

A lo anterior se sumaron otras iniciativas que darían paso a un Irán moderno, tal es el caso de la prohibición de fotografías de camellos, el envenenamiento de las tribus nómadas de Persia, la restricción de las festividades chiitas⁵⁷, hasta la persecución y censura de los críticos del

⁵⁵ Múltiples teóricos han extendido sus reflexiones en torno al progreso —principalmente, Arendt (2006) y Benjamin (2008)—, cuyos resultados han permitido la reinterpretación del pasado. De ahí, que el progreso sea un tema que valga la pena cuestionar con motivo de lo presentado en este apartado, por la manera en la que toda una comunidad fue despojada de su forma de vida a costa de un proyecto social que enarbolaba la bandera de la modernización. Tal como nos lo presenta Benjamin “el concepto de progreso cabe fundarlo en la idea de catástrofe. Que todo siga «así» es la catástrofe” (2008, p. 292). Por su parte, Scheper-Hughes añade que se observan “los estragos cometidos en nombre del «progreso», el «desarrollo» y la «modernización», eslóganes que han sido utilizados contra aquellos pueblos comunitarios, tradicionales no laicos que se han puesto en el camino de los diferentes proyectos occidentales coloniales y poscoloniales” (1992, p. 37).

⁵⁶ Este término lo abordamos detenidamente en el subapartado 2.3 *La mujer iraní y su revolución bajo el velo*, presente en este mismo capítulo.

⁵⁷ Los chiitas o *shí'íes*, siendo una comunidad, conforman una de las dos grandes ramas del islam. La división con los sunitas surge después de la muerte de Mahoma, y el reconocimiento que el chiismo le da a Alí como legítimo sucesor del profeta. Este grupo desconoció a los “califas omeyas y abasíes y reivindicaron el poder en favor de los imanes alíes [...] De ahí que los *shí'íes* hagan más hincapié en el papel religioso del *imán* que en las funciones políticas del califa” (Maíllo, 2013, p. 229). Es así como, de Alí y Fátima surgió una descendencia de 12 *imanes*, de ahí el nombre del Islam shí'í duodécimo. “El número 12 de la descendencia habría desaparecido sin que su cuerpo fuera encontrado y sin dejar descendencia, por lo que se crea el mito de su retorno como *Mahdi* o redentor con el fin de los tiempos” (Zaccara, 2006, p. 15). Uno de los rasgos sobresalientes de este grupo es la importancia que le otorgan al sufrimiento, para ellos el martirio “llega a asumir un carácter cuasi de redención, y por atribuir a Dios la ausencia de la voluntad de mal [sic.]” (Maíllo, 2013, pp. 229 y 230).

gobierno⁵⁸ (Zahar, 2009; Kapuściński, 2017). No obstante, cabe resaltar que evitó la disolución que amenazaba a Persia al término de la Primera Guerra Mundial. De igual forma, amplió las vías de comunicación de su país, con la creación de ferrocarriles, carreteras y aeropuertos; construyó nuevos barrios en Teherán; además de propiciar espacios educativos. Pero eso no era suficiente para ganarse totalmente la aprobación de su gente, que “seguía pobre y apática, y cuando Reza Khan murió, el pueblo más que contento celebró el acontecimiento” (Kapuściński, 2017, p. 33).

El mandato de este soberano solo tuvo vigencia hasta inicios de la Segunda Guerra Mundial, pues los gobiernos de Inglaterra, Rusia y Estados Unidos intervinieron debido a su interés por su posición geográfica, y por el peligro que representaba para ellos que el sah simpatizara con los alemanes. Por eso, bajo la presión de la entrada del ejército británico y el ejército rojo en 1941 los gobiernos de ambos países lograron que el Sah Reza Khan abdicara en favor de su hijo de 22 años: Mohammed Reza Pahleví. Lo que terminó por poner fin al gobierno de Reza Khan.

La llegada del nuevo sah se vivió en un entorno de deslegitimación, por consiguiente, Reza Pahleví buscó la aprobación de la sociedad a través de una política conciliadora, en donde obtuvo el apoyo tácito de los ulemas⁵⁹, que mantuvo prácticamente hasta 1959 (Zahar, 2009). Por otra parte, a pesar de estos primeros intentos de simpatizar con el clero —y, por lo tanto, con su pueblo— unos años más tarde de su llegada al trono recibiría el primer gran golpe a su gobierno, de parte del primer ministro iraní, electo democráticamente: Muhammed Mossadeq. El político liberal

⁵⁸ Uno de ellos fue Mossadeq, un político liberal con gran influencia que, después del golpe de Estado de 1921, consideraba al sah un usurpador. En aquel momento, y como signo de protesta, renuncia al Parlamento y se retira de la vida pública (Kapuściński, 2017). Después regresó como primer ministro durante el reinado del sah Reza Pahleví.

⁵⁹ Los ulemas, o también llamados *ulamā'*, son reconocidos en la cultura islámica como:

los sabios especializados en el estudio del Corán, de la *Sunna* y de sus comentarios. [...] los versados en la ley sagrada han sido siempre tenidos por hombres de religión, desempeñando a veces, por tal conocimiento, los oficios de jueces, líderes de la comunidad o intermediarios entre ésta y las autoridades gubernamentales; de ahí que fueran ellos los que, de alguna manera, refrendaban o legitimaban el poder (Maíllo, 2013, p. 260).

decidió centrar su atención a la cuestión petrolera y logró nacionalizar la AIOC —Anglo Iranian Oil Co.— pocos meses después de tomar el poder.

Debido a que Reza Pahleví había perdido el control sobre la política interna, en agosto de 1953, Estados Unidos, preocupado por sus intereses petroleros, organizó un golpe de estado en Irán⁶⁰. El objetivo fue eliminar del poder a Mossadeq. Este último hecho sentó las bases para establecer un periodo dictatorial en Irán y cerró la oportunidad de restituir la monarquía parlamentaria (Zahar, 2009).

Después de que sah regresó de Italia por la violencia generada en su propio país, y bajo una fuerte influencia de los norteamericanos, el monarca estableció una nueva forma de mantener el orden: un Estado policiaco secreto. Su objetivo era transformarlo en una agencia central de inteligencia, que al mismo tiempo pudiera atender asuntos internos y externos de seguridad nacional (Afkhami, 2009; Kapuściński, 2017). Con esto anunciaba un nuevo periodo de opresión y censura, que no escatimó en los niveles violencia contra la gente de su nación, esto va desde la censura intelectual, secuestro y asesinato de los opositores⁶¹.

La *Saveman-e ettel at Va Amniat-e Keshvar*⁶², mejor conocida por sus siglas como SAVAK, se convirtió en la organización más temida por los iraníes, hayan sido altos funcionarios o parte de las comunidades más marginales (Zahar, 2009). Si bien, dentro de esta organización

⁶⁰ Durante el 60 aniversario del golpe de Estado contra el gobierno de Mossadeq, el archivo de seguridad nacional de Estados Unidos, en la Universidad de George Washington, publicó una serie de documentos desclasificados de la CIA. En ellos se reconoce la responsabilidad de la CIA de dirigir el golpe de estado como un acto de la política exterior de E.U.A., tal hecho fue respaldado por los niveles más altos del gobierno norteamericano y del gobierno británico (Kamali y Norton-Taylor, 2013).

⁶¹ Acerca de esto, hasta el momento las cifras sobre el número de arrestos y torturas por delitos políticos no han sido totalmente esclarecidas, no obstante, en 1977 “el propio sha admitió la existencia de 3 100 presos políticos, mientras que observadores extranjeros hablaban de 25 000 a 100 000 presos” (Zahar, 2009, p. 33).

⁶² De acuerdo con Afkhami (2009) el nombre del organismo se traduce como *State Organization for Intelligence and Security*.

existieron nueve divisiones diferentes, la tercera —encargada de la seguridad interna— se convirtió en el emblema por la cual sería recordada (Afkhami, 2009).

Una vez afianzado su poder, en los años sesenta y parte de los setenta, el sah dio continuidad al proceso de modernización y occidentalización a través de lo que él denominó: la *Gran Civilización* y la *Revolución Blanca*. La primera hacía referencia a las aspiraciones del líder iraní de hacer de su país la quinta potencia mundial, esto como consecuencia del *boom* del petróleo⁶³. Al mismo tiempo Reza Pahleví “lanza el atractivo lema: «Bienestar para todos», que despierta grandes esperanzas” (Kapuściński, 2017, p. 70). La segunda, apelaba a una serie de políticas socioeconómicas impulsadas por las exhortaciones de parte de Washington, pues temían el avance de agitadores que incitaban a la revolución roja (Zahar, 2009; Kapuściński, 2017). Al inicio, estas reformas fueron recibidas positivamente por el pueblo, ya que:

Los iraníes en general —incluyendo los oponentes más extremistas— reconocían su papel en las transformaciones, modernizaciones e innovaciones económicas, y en particular en las urbanas. [...] Algunos atribuían al sha todos los poderes para realizar esta transformación, y otros, a la izquierda, esperaban que el desarrollo capitalista generase la clase obrera que daría origen a la sociedad que anhelaban. (Adelkhah, 1996, p. 45)

No obstante, estos mismos vínculos que generó con los norteamericanos, terminarían en el descontento del pueblo iraní, al enterarse de la inmunidad política que el monarca les había concedido a todos los estadounidenses: cocineros, mecánicos, técnicos y administradores, militares, por mencionar algunos, que habían llegado a Irán para trabajar en las reformas políticas

⁶³ La economía iraní se basa principalmente en el gasto público, sin embargo, las rentas petroleras aumentaron, “a partir de la década de los cincuenta —desde 45 000 000 a 1.1 billones en 1970 y 20.5 billones en 1976—. Desde 1970, el gobierno iraní comenzó a ejercer un control creciente sobre las compañías petroleras tanto en producción como en precios” (Zahar, 2009, p. 25).

(Zahar, 2009). Así, los iraníes entendieron la arbitrariedad de la Revolución Blanca que, de alguna manera, les había sido impuesta fuera de su país.

Ahora bien, como ocurre en cada crisis “la gente aguzaba el oído a lo que Qom⁶⁴ iba decirle. [...] Entonces fue cuando Irán escuchó por primera vez la voz del Ayatolá Jomeini” (Kapuściński, 2017, p. 60). Al inicio, dentro de sus discursos evitó los temas que pudieran antagonizar con otros grupos políticos. Es cierto que al principio Jomeini “no decía mentiras, pero sí medias verdades”⁶⁵ (Zahar, 2009, p. 40) que le darían paso a ser reconocido como guía chiita y la voz de la revolución. Sobre todo, por ser el único cabecilla que pronunciaba abiertamente una crítica a las políticas exteriores que vinculaban al sah con Israel y, como ya hemos mencionado, con Estados Unidos (Zahar, 2009). Esta enemistad con la alta hierocracia después le costaría a Reza Pahleví el propio imperio.

Finalmente, la Gran Civilización terminó por colapsar, pues se encontraba frente a “una incompatibilidad de un sistema político tradicional, monárquico, con una economía pujante y en rápida transformación. Este cambio modernizador es impulsado por ese régimen, pero sin tomar en cuenta la sensibilidad de la sociedad” (Zahar, 2009, p. 25). De esta manera, rescatamos la siguiente cita de Amir Taheri que resume el sentir de los iraníes:

Los ministerios del sha, los centros urbanos modernos, los supermercados, cines, casinos, óperas, clubes, salones de baile, hoteles al estilo norteamericano, universidades y el Parlamento parecían importados de otro planeta. El verdadero Irán permanecía en los estrechos callejones con sus mezquitas, bazares y madrasas donde los ulama enseñaban el

⁶⁴ Para los creyentes iraníes, Qom es su capital religiosa. Ahí se concentran los poderes clericales, las escuelas y centros de investigación dedicados a la enseñanza del islam chiita.

⁶⁵ Como ejemplo, se encuentra el estatus que, hasta ese momento, había alcanzado la mujer iraní en la sociedad, el cual prometió conservar, sin embargo, esta promesa no la cumplió (Zahar, 2009).

Corán. Las mujeres vestidas con minifalda, manejando autos sport, los jóvenes con cabello largo y con jeans, las señoras con abrigos de piel y joyas —imitando el prototipo de la emperatriz—, los caballeros con trajes de Cardin y Dior y los intelectuales argumentando en los cafés de Teherán, al estilo de los de París, si Camus o Sartre tenían la razón; la oposición de izquierda ofreciendo nuevas interpretaciones a Trotsky o Gramsci; ricos empresarios jugando en los casinos y los tecnócratas discutiendo los problemas económicos con su «esotérico» lenguaje, eran todos manifestación de la Gran Civilización que el sha se empeñaba en imponer a Irán. Este Irán «moderno» ni siquiera hablaba el persa pues frecuentemente los memoranda y demás documentos eran intercambiados en inglés o francés. Había un canal de TV y dos estaciones de radio en inglés y los hijos de las familias pudientes eran enviados a estudiar al extranjero. En Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos o Canadá era creciente el número de casas y villas iraníes. . .” (En Zahar, 2009, p. 27)

Es así como la modernidad estaba destinada a ámbito privilegiado en el espacio público, y la tradición encontraba lugar, muchas veces, en los espacios privados, en donde quedaba claro el sitio que ocupaba el hombre y la mujer dentro de la sociedad, polarizado por la religión (Aldelkhal, 1996).

Como hemos visto hasta ahora, los últimos años del gobierno del Reza Pahleví estuvieron plagados de momentos de inestabilidad política y social, provocados, principalmente, por el desamparo que vivió su imperio a la llegada de James Carter a la presidencia de los Estados Unidos. Es así, que en Irán se experimentó una rotación constante de personajes que ocuparían el puesto de primer ministro, con el fin de que el sah recuperara la confianza tanto nacional como internacionalmente, y de alguna manera, desvincularse de la constante violación a los derechos humanos de la población iraní. Por otra parte, el sah ordenó la liberación de presos políticos y

nuevamente buscó estrechar lazos con el clero, sin embargo, el incendio del cine Rex en Abadán y la muerte de 400 trabajadores terminaron por minimizar estos estrepitosos esfuerzos del líder iraní (Zahar, 2009).

Luego de la resistencia civil de millones de personas reunidas que, como hemos mencionado, fue el resultado de “una alianza tan improbable como poderosa de islamistas radicales opuestos al quietismo del clero tradicional, universitarios de izquierda inspirados por el anticolonialismo que sacudía el mundo, obreros, republicanos, liberales y laicos” (Espinosa, 2019, p. 3), y de los constantes ataques discursivos⁶⁶ de Jomeini hacia el gobierno de Pahleví, finalmente el 16 de enero de 1979 el monarca sale de Irán. Para entonces, el sah ya había establecido un Consejo de Regencia encabezado por Shahpour Bakhtiar (Zahar, 2009), con la esperanza de regresar tal como lo hizo en 1953, sin embargo, eso nunca sucedió.

2.2. El Régimen Islámico: de las transformaciones políticas a las transformaciones sociales

Después del fracaso monárquico y de los diferentes intentos por establecer un gobierno legítimo se desató una guerra para imponer el «gobierno de Dios», de ahí que se registraran grandes ejecuciones “que hicieron palidecer a las peores épocas de represión de tiempos del sha [...] hubo un saldo de 20 000 muertos y unos 40 000 prisioneros” (Zahar, 2009, p. 56). De esta manera, en abril de 1979 los integrantes del clero chiita se convirtieron en la élite de un nuevo sistema, lo que permitió desplazar otras formas de pensar —corrientes ideológicas comunistas y demócratas, principalmente— y definir, de esta manera, el destino político del país. Sobre esto Kapuściński comenta:

⁶⁶ Entre sus recursos propagandísticos se encuentran las cintas magnetofónicas que utilizaba para llevar su mensaje por todos los barrios y mezquitas de Irán. El mismo Kapuściński (2017) afirma que se podría escribir todo un tratado sobre el papel que desempeñaron las grabaciones de Jomeini durante la Revolución Iraní, considerando que el nivel de alfabetización de la población era muy bajo.

Todo el mundo se había opuesto al sha y había querido eliminarlo, pero cada cual se imaginaba el futuro de manera distinta. Una parte de la gente creía que en su país se implantaría una democracia como la que habían conocido durante su estancia en Francia o Suiza. Pero precisamente éstos fueron los primeros en perder en la lucha que se desató al marcharse el sha. [...] Enseguida se encontraron en una situación paradójica: no se podía imponer la democracia por la fuerza; una mayoría debía declararse a su favor y aquí la mayoría quería lo que exigía Jomeini, es decir, una República Islámica. (2017, pp. 167 y 168)

La influencia del islam sobre la política en Irán era evidente, y lo demuestra el resultado obtenido en el referéndum a favor de la República Islámica en 1979, con una participación del 98.32 % (Zaccara, 2006). Por ello antes de avanzar, es preciso dar una breve caracterización del islam integrista⁶⁷ desde la perspectiva promovida por el clero chiita. Zahar (2009) sugiere entenderlo a partir de un triple papel que opera simultáneamente; de esta manera, lo reconocemos como:

- Ideología de lucha: es decir, un instrumento que utiliza los valores doctrinales del islam chiita como cohesionador del Estado. Lo anterior, con el fin de evitar la dispersión de la sociedad.
- Religión⁶⁸: es comprendida desde una conciencia individual y como un fenómeno limitado, ya que es un “punto de contacto y expresión de una realidad última —

⁶⁷ De acuerdo con Zahar, el integrismo se define como: “una ideología que busca la unificación, la integración de las esferas secular y religiosa del Estado-nación moderno que ha tendido a separarlas [...] puede ser meramente una racionalización de las aspiraciones de un movimiento fundamentalista” (2009, p. 10). Y desde la perspectiva del clero iraní, buscaban unificar lo político, lo religioso y lo social bajo la ley divina.

⁶⁸ Definir al islam como religión, para algunos investigadores musulmanes, es reducir el pensamiento islámico a las concepciones *cristianocéntricas* (Adbi, 2016; Aya, 2010; y Aya, 2013), apelando así a una colonización desde el

como quiera que se le conciba— y la expresión de contacto y experiencia” (Zaha, 2009, p. 48). Es decir, una forma de vida que da sentido a los niveles: doctrinal, práctico y social de una persona.

- Una guía para el establecimiento de una «utopía social»: en ella se imbrican las dimensiones civil y temporal, junto con lo religioso. “El Islam es última instancia, el cumplimiento, bajo guía de Dios, del propósito y finalidad de la historia humana” (Zahar, 2009, p. 48).

Con lo anterior, entendemos que la estructura social iraní es el resultado de “una mezcla de elementos tradicionales y modernos [...]. Básicamente de origen urbano, la revolución significó para el sector religioso el acceso a la política y al estado, tradicional en el sentido social y moderno en el sentido político” (Zaccara, 2015, p. 195).

De ahí, que el próximo paso del clero chiita, encabezados por el ayatolá Jomeini, haya sido el de una revolución cultural. Con ello, también hago referencia a la islamización (Adelkhah, 1996; y Zahar, 2009) de las esferas políticas, económicas y, por supuesto, sociales, que comenzó con la creación de diferentes organizaciones islámicas que pretendían liberar:

a los musulmanes de la decadencia occidental [...]. El proceso tendría dos pilares: la purificación y la iluminación. La purificación entendida como limpiar el alma de vicios y

lenguaje. Valdría la pena un estudio detallado de términos como «Dios», «doctrina», «religión», «clero», que continuamente se utilizan para traducir conceptos propios del islam, y cuyo significado dista del sentido cristiano. De manera que, Aya (2013) reconoce que si un musulmán desea expresar su experiencia espiritual necesite traducir los términos árabes fundamentales y equipararlos a una identificación forzada de conceptos que se utilizan en Occidente. Por su parte, Zahar comenta que el islam debe entenderse como “una forma de vida y una cultura, un sistema de poder y una forma de organización social” (2009, p. 48), donde tales características trastocan el ámbito público y privado del creyente musulmán.

la iluminación como el proceso de eliminar las secuelas de los pecados cometidos a causa de la influencia occidental. (Zahar, 2009, pp. 68 y 69)

Dichas agrupaciones consideran los aspectos: político, militar, de seguridad, judicial económico y cultural; los cuales, de acuerdo con Zahar (2009), al principio funcionaban de manera independiente, sin embargo, poco a poco fueron institucionalizadas, lo que permitiría la consolidación del régimen islámico. Es así como durante un año se refuerzan las festividades religiosas; la radio y la televisión fungía como medios para transmitir las oraciones diarias⁶⁹, en lugar de programas y películas occidentales; se establece una forma específica de vestir, en la que los hombres evitaran cortar su barba y las mujeres utilizaran chador (Zahar, 2009).

Para mantener tal orden, entre las actividades que desempeñaban dichas agrupaciones se encuentran: la identificación y denuncia de aquellos elementos «no islámicos» dentro del ejército, la creación de los guardias revolucionarios que buscaban mantener la conciencia islámica activa entre la población. De ahí que los miembros de estas organizaciones debían estar preparados en su conocimiento del “Corán, el *Nahaj al Balaghed* —Camino de la elocuencia— a tribuido al Imam Alí y que es un libro del buen gobierno y administración, y el *Hukumat e Islami* —Gobierno islámico—” (Zahar, 2009, p. 67), escrito por Jomeini.

En consecuencia, la jerarquía de valores cambió en defensa de un nacionalismo iraní versado en el islam, pues se consideraba crimen: el espionaje, entendido como una forma traición, las ofensas morales y las diferentes posiciones que fueran en contra del islam, tales como la corrupción terrenal o el activismo feminista (Zahar, 2009). Sobre esta misma línea, la atención y

⁶⁹ En la oración de los viernes eran pronunciados dos sermones, el primero era dedicado a cuestiones religiosas y sociales, y el siguiente a los problemas típicos del momento. Además, debemos resaltar el gran espacio que tuvieron las oraciones de los viernes en los medios de comunicación masiva, pues en la radio era retransmitida dos o tres veces en un solo día, mientras que en la televisión era difundida varias veces. (Adelkhah, 1996).

el apoyo del nuevo gobierno se encontraba en el sector rural, y en aquellos que eran identificados como los «desposeídos urbanos», grupos marginados que, desde el inicio del movimiento revolucionario, mostraron un interés por el plan del Ayatolá Jomeiní. Esto porque el clero chiita fue la única organización de la cual recibió ayuda en tiempos de la dinastía Pahleví.

Por otro lado, en este contexto social la figura del mártir de la revolución —incluyendo a todo aquel que participó en la guerra contra Irak— tomó una mayor relevancia, ya que, quienes tuvieran esta condición recibían la asistencia del Estado. Entre los beneficios se encontraban las pensiones, siendo uno de los sectores al cual se le destinaba un mayor presupuesto. La razón, de acuerdo con Zahar, era que de esta manera se cumplía con “privilegiar especialmente a los guerreros del Jihad” (Zahar, 2009, pp. 67 y 68), retomado del islam antiguo. De esta manera, también se justificaba, en parte, la guerra contra Irak, la cual inició justo después de la revolución en Irán —comenzó en septiembre de 1980 y concluyó en 1988, sin un vencedor declarado—, esto como parte de la política exterior de la nueva República Islámica Iraní.

De este proceso de islamización se desprendió una «revolución cultural», tal como fue llamada por Jomeiní, la cual afectó directamente al sistema educativo, que durante el gobierno de la dinastía Pahleví había sido secularizado. La centralización de la educación, por parte del clero chiita incentivaba a la reorientación de los programas educativos⁷⁰ hacía un enfoque islámico, lo que provocó el cierre de las universidades durante dos años y medio. Este movimiento comenzó con la clausura de escuelas bilingües y la segregación de sexos en los diferentes niveles escolares⁷¹.

⁷⁰ El profesor, pedagogo y escritor Samad Behrangi destaca la influencia de especialistas de Estados Unidos en el profesorado iraní, y calcula que más del 90% de los libros utilizados en la enseñanza literaria, son traducciones de textos estadounidenses. Lo que afectó la situación lingüística y cultural del país (en Adelhah, 1996).

⁷¹ La islamización, de acuerdo con Adelhah (1996), tuvo diferentes grados de influencia en cada facultad. Por ejemplo, en la Facultad de Arte Moderno de Teherán no existían entradas separadas para hombres y mujeres, el único lugar donde convivían por separado era el comedor. Por el contrario, en la facultad de Ciencias Humanas el ambiente era más rígido.

Por otro lado, el profesorado universitario que estuviera involucrado con ideologías capitalistas, liberales o comunistas fue eliminado de la plantilla académica. Además, dentro de las mismas universidades se organizaron grupos de estudiantes para perseguir y denunciar a todos aquellos alumnos o maestros que se desviaran del camino del islam (Adelkhah, 1996; Zahar, 2009).

De tal manera que el nuevo orden político buscaba, lo que Zahar llama la: “regeneración moral del hombre” (2009, p. 68) como una forma de liberar a los musulmanes de la decadencia occidental. Es por eso, que la educación religiosa fue impulsada, aumentando el registro de estudiantes en las facultades de teología de las universidades y las *madradas*⁷². Por otra parte, para 1983 disminuyó de manera notable la matrícula de estudiantes inscritos en las universidades iraníes, pasando de 17 000 a 4 500 (Zahar, 2009); incluso en las mezquitas se llegó a impartir clases.

Si bien es cierto, la islamización tuvo repercusiones en la mayoría de los iraníes, hubo grupos sufrieron claramente un desplazamiento, rechazo, e incluso persecución social. En este caso podemos destacar a la clase media moderna, quienes perdieron la mayor parte de sus privilegios y de poder. Por esa razón, muchos profesionistas optaron por huir del país. No obstante, quienes decidieron quedarse en Irán, mantuvieron sus propiedades a cambio de llevar una vida en la que se respeten el orden social y la moral islámica (Zahar, 2009).

Como ha sido mencionado en líneas anteriores, todas estas transformaciones sociales definitivamente no fueron logradas pacíficamente, pues tan solo entre enero de 1980 y junio 1981,

⁷² Por *madrada* Mañlo (2013) define a un colegio especializado en las enseñanzas de las ciencias religiosas, que pone especial atención a la transmisión de conocimientos sobre el derecho canónico o jurisprudencia —*fiqh*—. Asimismo, el autor que hemos citado anteriormente menciona que la *madrada* “contribuyó a mantener una especie de conciencia colectiva y a revigorizar las diferencias entre el mundo del islam y Occidente” (2013, p. 150).

se reportaron 906 ejecuciones (Zahar, 2009), debido a la infracción de las nuevas leyes establecidas por el gobierno de islámico.

Finalmente, el clero logró “impulsar un rechazo radical al modelo de sociedad de consumo secular” (Zahar, 2009, p. 69), y en este sentido, a través de la islamización se dio paso a una nueva forma de regularización de la comunidad, siguiendo su interpretación de los preceptos coránicos. Sin embargo, también existe cierta dosis de pragmatismo al incorporar en la forma de gobierno elementos modernizadores que consolidaron el liderazgo del clerical.

2.3. La mujer iraní y su revolución bajo el velo

Para llevar a cabo el proyecto de islamización de la sociedad, la mujer jugó un papel importante tanto en la revolución —en ciertos casos representando los valores antioccidentales— como siendo opositora a todas aquellas imposiciones sociales provenientes del clero chiita. De tal manera que, a lo largo de este apartado expondremos los momentos históricos que dieron paso a la islamización de la mujer en Irán, las diferentes posiciones acerca del uso/imposición del velo islámico, los discursos y los actos que provocaron una redefinición de lo que era ser una iraní antes, durante y después de la revolución. Todo esto como hitos que atravesaron la condición pública y privada en la vida de las iraníes.

Como inicio, retomamos que la integración de la mujer al movimiento revolucionario la posicionaba como una activista más. Durante las marchas públicas muchas iraníes utilizaron el velo como señal de protesta, aunque no esperaban que este se transformara en algo obligatorio (Moghadam, 1995). Las reacciones a su intervención no se hicieron esperar, y en los discursos de protesta del Ayatola Jomeini en contra de la dinastía Pahleví resonaba el apoyo al levantamiento de la mujer, sin reparar en las motivaciones ideológicas de los diversos grupos manifestantes.

(Adelkhah, 1996; Zahar, 2009). No obstante, esta opinión resultó una introducción a lo que serían los tres temas que formarían parte de la islamización femenina: «madre», «musulmana ortodoxa» y «militante»; estos serían una constante en los discursos emitidos por el clero chiita, al ser un capítulo importante en la política del gobierno islámico (Adelkhah, 1996) y sobre los cuales estaremos regresando continuamente para comprender cómo fue la forzosa estandarización de la imagen femenina iraní.

Sobre lo anterior, además de la televisión y la radio, la escritura en paredes fungió como otro medio a través del cual se propagó el mensaje del líder ayatola, los jefes políticos y los religiosos relacionados con alguna función en el gobierno o en asociaciones islámicas. Esta actividad se popularizó en Teherán y sentó sus bases en la repetición. Tales consignas, de acuerdo con Adelkhah (1996), transmitían amenazas y llamadas al orden dirigidas a las mujeres, y se referían principalmente a su forma de vestir. Como ejemplo de los diferentes mensajes podemos encontrar los siguientes: *rusari ya tusari* es decir, «el velo o palo»; «Si no llevar hiyab significa ser civilizado, los animales son más civilizados que nosotros» (Adelkhah, 1996; y Satrapi, 2017).

En un principio el ayatola Jomeini se había manifestado a favor de mantener el estatus que, hasta entonces, la mujer había alcanzado en la sociedad —el derecho a votar, a ser elegida, a ocupar cualquier puesto laboral, y a mantener su derecho al divorcio—, además de favorecerlas respecto a la libertad política, la justicia social y la desigualdad económica (Velayati, 2001; Zahar, 2009). Sin embargo, quedó claro que no cumplió con su palabra, ya que después de la Revolución Islámica, en Irán se vivía una nueva era de represión debido a los enfrentamientos masivos entre el nuevo gobierno y los grupos de oposición.

Entre tales grupos se encontraban las mujeres que expresan su descontento sobre la imposición del hiyab⁷³ o velo, pues ya había concluido el periodo de su libre elección, y se había convertido en una obligación social. Su se asociaba con una muestra de respeto por las «normas islámicas», así, quienes desobedecían y manifestaban su descontento se sumaron a la ola de ejecuciones masivas de 1981 (Aldelkhah, 1996). Estas acciones dieron paso a un aumento de control y la represión como maneras de imponer el acatamiento a las nuevas normas. Acerca de esto, me parece pertinente resaltar el siguiente testimonio sobre la imposición del velo:

Recuerdo que el líder dijo que «es mejor para las mujeres cubrirse, y si no lo hacen, dejaré a la nación lidiar con ello» y así fue como se volvió obligatorio. Al día siguiente muchos hombres acosaron a las mujeres que no llevaban pañoleta, hubo mucho terror y la gente realmente se asustó, y al día siguiente de eso, las mujeres que antes no usaban pañoleta llevaban el *hejab*. (Velayati, 2001, pp. 348 y 349)

Cabe acotar que, las mujeres que se rehusaban a usar el velo no solo fueron víctimas de persecución, sino también de discriminación. En varios comercios y establecimientos se colocaron letreros que impedían la entrada a mujeres sin hiyab, y para el verano de 1980 el Consejo Revolucionario les prohibió el ingreso a las oficinas públicas (Adelkhah, 1996; Razieh *et al.*, 2018). —Recordemos que algo como esto ya había ocurrido al inicio de la dinastía Pahleví, solo

⁷³ En la entrada sobre el hiyab del *Diccionario de Historia Árabe e Islámica* (2013) se comenta que las formas de la vestimenta islámica difieren de acuerdo con la cultura o zona geográfica de la que se hable. Por ejemplo, el *burqa* o *parde*, que visten las mujeres afganas e indo-musulmanas, cubre de la cabeza a los pies; mientras que el hiyab, *yilbab*, *litam*, *niqa*, etc., es una tela o cuero que cubre total o parcialmente el rostro; también, la *jimara* en Medio Oriente oculta el pelo y el cuello, y solo deja al descubierto la cara, algo similar a la toca de las monjas. En Irán se retoma el uso del chador, el cual será detallado más adelante, en este apartado.

Podemos observar que no existe consenso entre lo que implica el uso de la vestimenta propia del islam, por lo tanto, su uso y significado social, político e individual varía de acuerdo con la circunstancia en la que se presenta.

que en contra de quienes usaban el vestido islámico—. Ante estas medidas, al principio hubo resistencia:

Algunas dejaron el trabajo, no sin antes exigir la liquidación de lo cotizado para la jubilación. Otras, vestidas de negro de la cabeza a los pies, hicieron una manifestación ante los edificios de la radiotelevisión nacional. Hubo algunas que rechazaron de plano las nuevas medidas y fueron despedidas, después de varios avisos. Muchas mujeres a la expectativa pidieron un permiso a la espera de que la situación se normalizara rápidamente. (Adelkhah, 1996, p. 53)

Sin embargo, la situación no volvió a ser como antes. Como mencioné anteriormente, para un sector de mujeres el velo ha provocado la exclusión femenina de ciertos campos de estudio y de la justicia; y sobre todo las ha afectado debido a la imposición de reglas estrictas⁷⁴. Esto ha provocado que aquellas que se declaraban en contra del hiyab se sintieran fuera de lugar en el espacio público e incluso inoportunas (Adlbi, 2016). De tal manera que, “las regulaciones instruían a las mujeres a usar vestidos sencillos con pañuelos en la cabeza o trajes de manga larga y pantalones” (Razieh *et al.*, 2018, p. 113), pero siempre cubriendo la cabeza.

Es verdad que el velo islámico tomó muchas formas en Irán, ya que podía presentarse como una tela sencilla, como se ha comentado antes, o como un chador⁷⁵. Es decir, una gran tela negra

⁷⁴ Zahar señala que en “1981 se aprobó la Ley del Vestido Islámico —otro desagravio del clero frente a la herencia de los Pahleví— que se aplica a todas las mujeres musulmanas o no. La violación de esta ley se castiga hasta con un año de cárcel” (2009, p. 70).

⁷⁵ Cabe aclarar que el chador ha sufrido ciertos cambios con el paso del tiempo y también llegó a variar, principalmente por su color y forma de llevarlo, todo lo anterior conforme a la mujer que lo utilizaba (Razieh *et al.*, 2018). Su uso se remonta al s. XVIII, y se generalizó como una prenda común durante la Dinastía Kayar —1794 a 1925—; años después, en 1936 el monarca Reza Khan lo prohibió (Checa, 2018). Posteriormente, en 1979 se retomó su uso como una muestra del nacionalismo iraní. Alcanzó mayor popularidad gracias a que representaba la mezcla entre el islam y la irinidad (Adelkhah, 1996), algo que se convirtió en una manifestación de autenticidad y de lucha; y al mismo tiempo se contraponía a la ideología que representaba el gobierno de Pahleví.

o de colores poco llamativos, que envolvía la mayor parte del cuerpo femenino, excepto el óvalo del rostro. Quienes lo utilizaban lo sostenían con las manos tomando los pliegues cerca del cuello. Si necesitaban usar las manos lo mantenían con los dientes (Checa, 2018). Llevar chador permitía, en gran parte de los casos, reconocer la clase social, puesto que en “los barrios populares las estudiantes con chador eran mucho más numerosas que las no lo llevaban, a diferencia de lo que pasaba en el norte de Teherán. No llevar velo podía indicar la pertenencia a una clase social acomodada o moderna” (Aldelkhah, 1996, p. 90).

Una variante más se encuentra en el *maghnaeh*, con el cual uniformaron a las mujeres en las universidades e instituciones públicas. Este era una capucha negra que cubría la cabeza hasta los hombros, dejando al descubierto el óvalo del rostro (Amidi, 2019).

Ahora bien, antes de continuar vale la pena que comentemos lo concerniente a la vestimenta islámica, bajo el entendido que, en Occidente e incluso en Irán, las opiniones⁷⁶ continúan siendo polarizadas y en algunos casos se han reducido a una discusión, en primera instancia, entre quienes se pronuncian a favor o en contra de su uso. Por tal razón y de una forma más profunda, reconozco que, por un lado, por medio del hiyab algunas mujeres iraníes se plantean las fronteras entre el espacio público y el espacio privado⁷⁷, y que además es tratado como un símbolo de su emancipación e identidad; y por otro, el que reconoce su utilización como un instrumento político,

⁷⁶ Sobre esto, la discusión se ha extendido a más investigaciones directamente realizadas por investigadoras musulmanas, como la propuesta de la socióloga marroquí Fátima Mernissi en su libro sobre *Beyond the Veil* (2011); o en *La cárcel del feminismo* (2016) de la pensadora de origen sirio, Sirin Adlbi. Por su parte, Guity Nashat (En Tucker, J. y Nashat, G., 1999) desarrolla sus reflexiones en torno a mujer y su situación dentro de la sociedad iraní.

⁷⁷ El velo no solamente se entiende como un objeto físico, desde la perspectiva de los musulmanes iraníes ortodoxos, también es un reflejo del estado de espíritu, de un sistema de valores, que se lleva internamente y se manifiesta en los comportamientos (Aldelkhah, 1996). Gracias a la definición anterior se vislumbra una dualidad entre lo interno y lo externo, en otras palabras: se habla de un *hiyab-e darun* —interno, que es el mismo para el hombre y la mujer— y de un *hiyab-e zaher* —externo, que no tiene las mismas implicaciones tanto para la mujer como para el hombre—. De acuerdo con lo abordado en el Corán, lo que refiere al uso del hiyab externo solo aparece citado en 3 ocasiones durante los 17 versículos que hacen alusión a este concepto (Aldelkhah, 1996).

que al ser obligatorio se convierte en una herramienta de dominación fundamentalista (Velayati, 2001; Mernissi, 1991).

Sobre esto último, la apariencia femenina pasa a ser parte del valor moral colectivo, y a través de la islamización comienza su normalización forzada. De esta manera, las mujeres dejaron de ser consideradas activistas en la reflexión y en la decisión, solo eran tomadas en cuenta como representantes ideológicas del nuevo gobierno, sobreponiendo su condición nacionalista frente a los iraquíes, y Occidente.

Ahora bien, más allá del aspecto prescriptivo de la vestimenta islámica, algunas de las mujeres iraníes entrevistadas por Adelkhah concluyen que debe existir una convicción real sobre su uso: “«El islam no es solo el hiyab de la mujer, ¿por qué no se enseña a los hombres a tener una mirada piadosa y respetuosa?» [...] «Nos gustaría manifestarnos contra la obligación del hiyab porque esta imposición no respeta nuestra libertad de elección [...]»” (Aldelkhah, 1996, p. 266).

Además del uso obligatorio del velo⁷⁸, otra manera de ser considerada militante, de acuerdo con esta idealización de la mujer iraní, era uniéndose a la división femenina de la organización de Guardianes de la Revolución, una agrupación cuya vigilancia se extendía por el espacio público, lo que provocó tensiones entre las mujeres en la calle (Aldelkhah, 1996). Durante mucho tiempo sus patrullas fueron:

⁷⁸ Como ha sido mencionado, el discurso fundamentalista presentaba la imagen de la mujer a través de tres características que permanecen interconectadas: musulmana, militante y madre. Las tres esferas estuvieron ligadas unas con otras, y fueron promovidas para estandarizar la imagen de la mujer iraní. Así era identificada como militante porque apoyaba la revolución —entendida desde el fundamentalismo islámico—. De ahí que el chador tomará un protagonismo dentro de la búsqueda identitaria de la nación, en donde también se conjuntaron los aspectos musulmanes ortodoxos. Y finalmente, el papel de madre como la función con la que destacaban la figura de la mujer como educadora y esposa, quien atiende los preceptos religiosos del Corán. De ahí que se retome la imagen de Fátima, hija del Profeta Mahoma, como modelo femenino, y con esto justificaba su acción militante fundamentalista.

denominadas *sar allah* —venganza de Dios—, y estuvieron facultadas para detener a cualquier persona sospechosa de relajación en las normas islámicas. Estas patrullas podían ser de mujeres. En este caso iban cuatro en un *Peyan* (coche fabricado en Irán), generalmente acompañado de un *Patrol* (coche de importación) lleno de Guardianes de la Revolución: la jerarquía quedaba a salvo... (Adelkhah, 1996, p. 55)

También era promovida su participación en la oración de los viernes, ya que para algunas de ellas era un momento en el que podían proclamar su apoyo político a favor de la República Islámica, algo que antes de la revolución no sucedía. Esto es interpretado por Adelkhah (1996) como una manera de alejarse de la esfera privada familiar una vez por semana, e incluso lo consideró como un espacio de socialización femenino propio, ajeno al trabajo asalariado. Esta actividad, junto con las asociaciones femeninas del periodo postrevolucionario, fueron un ejemplo de las únicas prácticas que eran legitimadas por el gobierno.

Es así como la propaganda de la islamización no solo abarcó el ámbito militante femenino, sino que se extendió a otras esferas como la «musulmana», y a su papel como «madre», con el fin de controlar totalmente el debate público con respecto al tema de la mujer (Adelkhah, 1996). Para el caso del ámbito religioso como lo hemos visto hasta el momento, tanto el aspecto militante como el musulmán se traslaparon, y con ello dio una fuerza especial a la revolución al mismo tiempo que transformaba la práctica religiosa, que dejó el espacio privado para volverse colectivas y masificada, en donde el punto de encuentro era una de sus características más valoradas.

Gran parte de la islamización femenina se debe a la promoción de la figura de Fátima —o Fátima Zahra, hija del profeta Mahoma y esposa del imán Alí— fue una clave importante, de ahí surgieron libros y revistas que ensalzaban a este personaje como un modelo de la mujer iraní. Por

otro lado, las mujeres alcanzaron cierta facilidad para la autoridad religiosa reconociendo en la militancia una oportunidad para lograrlo, algunas más lograron dirigir escuelas religiosas del prestigio⁷⁹ (Aldelkhah, 1996).

En resumen, he abordado lo correspondiente a un momento de transición en el que se produce una crisis de valores que afecta en gran medida no solo a la pequeña burguesía urbana en busca de identidad, sino también a todas las organizaciones religiosas, económicas, políticas y sociales, y las relaciones que existen entre ellas. Es así como, el clero chiita tomó protagonismo, imponiendo su nueva modernidad en respuesta a las acciones occidentales. Esto ha sido objeto de crítica incluso por otras comunidades musulmanas (Adlbi, 2016).

Hasta ahora he expuesto a la mujer iraní como una figura heterogénea; además he resaltado que aquel momento de la historia fue testigo del despertar de las mujeres, quienes consiguieron abrir nuevos espacios sociales y crear una nueva relación con la política, indistintamente de su posición ideológica (Adelkhah, 1996). Si bien es cierto, su participación ha sumado a las demás transformaciones de época en Irán —económica y migratoria—, también ha provocado una reflexión sobre su despertar dentro de las comunidades patriarcales, asimismo detona una necesidad de comprensión del otro desde su propio discurso.

3. La construcción de la realidad social en Persépolis

Ya he dado cuenta que el lenguaje es una forma mediadora entre el sujeto y sus congéneres o contemporáneos, en el sentido que Schütz (1993) le otorga a estos dos últimos. Es así como, la sociedad se construye a través de la interacción y esta, a la vez, construye a los individuos. Por tal

⁷⁹ En aspecto, Adelkhah señala que si bien: “las mujeres tienen derecho a una educación religiosa hasta el nivel más alto y pueden acceder al título de doctor en ley islámica, nunca pueden llegar a *marya ‘-e taqlid*. Solo el título de *moytahed* les da autonomía religiosa” (1996, p. 124).

motivo, en este tercer capítulo dedico esfuerzos a la descripción de la situación de enunciación, para la interpretación analítica de *Persépolis* a partir de sus elementos. Los cuales determinan un acto comunicativo en una situación social específica, mientras establecen el tipo de práctica discursiva que asume su interlocutora para construir su identidad.

Todo ello ocurre desde el uso del lenguaje, que en este caso implica la doble modalidad que considera lo lingüístico y lo icónico, y dando como resultado la creación de una realidad discursiva. Es así como dedicaré la segunda parte de este capítulo a la descripción analítica de los recursos sýgnicos que permiten dar paso la construcción de la realidad social a partir de la configuración de la trama. De ahí que retome a Ricœur (2004) quien establece una serie de fases que dan cuenta del paso mundo social del individuo, a la configuración de una historia.

3.1. El acto comunicativo de narrar una vida a través de una novela gráfica

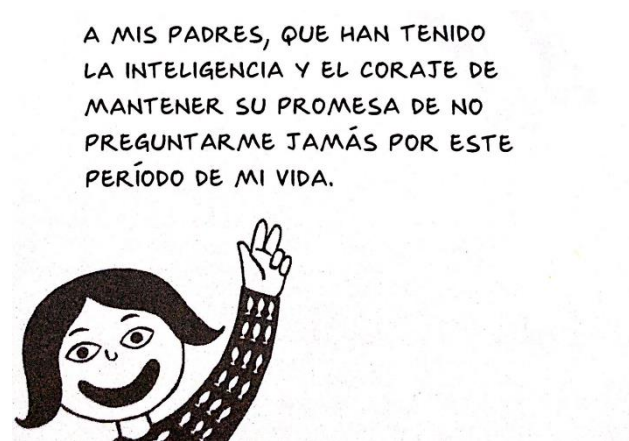
Como sabemos, *Persépolis* es una novela gráfica de tipo autobiográfico, y esto se deduce gracias al pacto autobiográfico (Lejeune, 1991) que su autora, Marjane Satrapi, establece con su audiencia. Con ello concebimos la homologación entre Marjane autora – Marjane narradora – Marjane personaje. El primero identifica a Satrapi como ser del mundo (Ducrot, 1984) gracias a su imagen extradiscursiva que es reconocida públicamente. En consecuencia, podemos referirnos a ella como una mujer franco-iraní ilustradora de libros infantiles, directora de cine, y por supuesto autora de novelas gráficas, entre las cuales encontramos *Persépolis*.

No obstante, definir a Marjane como autora no es definirla como la persona, sino como una persona que escribe, dibuja y publica. Es quien media, a través del lenguaje, entre lo extradiscursivo y el discurso. En donde su imagen extradiscursiva se construye entorno al *epitexto* (Genette, 1987) o discursos que circulan a razón del texto, que incluyen las reseñas de la obra,

entrevista que Satrapi ha ofrecido, presentaciones de la novela gráfica y conferencias acerca de la misma. Es así como Satrapi se define como persona socialmente responsable y productora del discurso.

Ahora bien, a través de las tres condiciones que Lejeune (1991) establece —material, discursiva y narrativa— reconocemos la presentación de la obra como tipo autobiográfica. De tal forma que lo material equivale al *peritexto* (Genette, 1987), es decir, el título de la novela gráfica *Persépolis*, notas dedicatorias como la que hallamos antes de iniciar el «libro 3», que menciona lo siguiente: “A mis padres, que han tenido la inteligencia y el coraje de mantener su promesa de no preguntarme jamás por este período de mi vida” (Satrapi, 2017, p. 66).

Figura 7: Peritexto en Persépolis. Viñeta-dedicatoria.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 166), por M. Satrapi, 2017, Norma.

En la viñeta-dedicatoria observamos a la pequeña Marjane con una expresión facial jubilosa y con el brazo izquierdo levantado con un gesto que evoca a la expresión de «victoria». Esta representación de Marjane se asemeja a la que hallamos en la página 48 durante la celebración del derrocamiento del Sah Reza Pahleví.

Por otro lado, como parte del *peritexto* también considero los epígrafes de la obra. Sin embargo, en el caso de la novela gráfica es posible identificar algunos de los elementos históricos que dan cuenta del mundo al que hace referencia. Para ello el recurso semiótico icónico se presenta en la parte inicial de cada nuevo apartado de la obra. En la figura 8 muestro cómo es ilustrado lo anterior:

Figura 8: Peritexto en *Persépolis*. Epígrafe



Nota. Tomado de *Persépolis* (pp. 3, 79 y 165), por M. Satrapi, 2017, Norma.

Estas tres ilustraciones aluden a dos culturas distintas de épocas específicas. Las primeras refieren a la cultura iraní proveniente de la dinastía Qayar. En este caso la vestimenta corresponde a la que encontramos en las pinturas de la dinastía antes mencionada —ver figura 9—. En varios países islámicos, la relación entre las estructuras religiosas y la libertad creadora de los artistas suele ser difícil. Pero la familia tribal de Qajar, que unificó y gobernó a Persia entre 1785 y 1925, logró establecer un puente único entre la cultura iraní y Occidente (Biblioteca Digital Mundial, 2017). Lo cual se vincula con la presentación de la cultura iraní y el momento de gran impacto histórico y social que vivieron de 1979 a 1984, antes de que Marjane tuviera que huir de su país.

Figura 9: *Hunter on Horseback Attacked by a Lion* (s. XVIII).



Nota. Tomado de *Brooklyn Museum* (2021)
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/157592>

Por otra parte, en el «libro 3» está la figura de un soldado europeo de entre los siglos XVIII o principios del XIX, como un signo que se relaciona con la vida de Marjane en Austria. Estos elementos nos remiten a momentos históricos en Irán —y de Europa— vinculados con la autora. Del mismo modo, el prólogo y epílogo de la obra sirven de enlace entre mundo extradiscursivo del sujeto enunciante y el discurso que la misma Marjane emite, ya que en el primero, escrito por David Beauchard⁸⁰, encontramos un breve recorrido cronológico del pasado histórico de Irán. El cual termina con las siguientes tres cláusulas: “Esta es la gran historia. Marjane ha heredado todo eso y ha hecho el primer álbum iraní” (Satrapi, 2017, p. 7). Mientras que el epílogo, a cargo de Satrapi, concluye la obra con la exposición de la visión del mundo Occidental del Irán «actual» desde la perspectiva de autora franco-iraní.

⁸⁰ Mejor conocido como David B. en el ámbito del cómic y la novela gráfica francófona.

Otros elementos que de igual forma considero dentro del *peritexto* son aquellos con los que se complementa la edición de *Persépolis* (2017), involucrando una breve semblanza de su autora y el texto que presenta la contraportada. En este último añade lo siguiente: “Mi motivación no ha sido escribir sobre mi vida sino sobre la historia de mi país, lo que pasó allí durante mi infancia, sobre la situación política que se vivió” (Satrapi, 2017). Nuevamente, encontramos referencias a una situación histórica y social específica.

Con lo anterior atiendo tanto la parte material como la discursiva de la obra, pues refiere a la composición de segmentos y la composición del discurso propia del trabajo editorial de la obra. Con tales elementos se presenta a Marjane como autora y persona del mundo, pues en el acto comunicativo de publicación da cuenta de su historia cultural además de sus evaluaciones con respecto a su experiencia personal.

Lo que respecta a lo discursivo-narrativo, parto de la posición del lector. De manera que la identidad, siguiendo a Lejeune (1991), es aprehensible a nivel de la enunciación, por lo que la narradora y el personaje son las imágenes a las cuales remiten, dentro del texto, el sujeto de enunciación y el sujeto enunciado; la autora representada por su nombre —desde el recurso semiótico lingüístico— y su figura —desde el recurso semiótico icónico—. Con ello puedo remitir a la narración autodiegética que permite establecer una serie de relaciones que conllevan el uso de la primera persona del singular y que al mismo tiempo exponen una representación icónica específica de su protagonista.

Ya que he descrito el pacto autobiográfico que establece Marjane Satrapi con una audiencia, vale la pena centrarme en algunos puntos que permiten una descripción más detallada de la práctica discursiva sobre la cual investigo. Lo anterior con el objetivo de pulir la

interpretación de esta y delimitar ciertos aspectos que puntualizan en las características de los participantes del acto comunicativo, evidencian las intenciones comunicativas del hablante /locutora, etc. Por tal motivo, retomo la propuesta de Biber (1994) sobre los parámetros situacionales de la variación, aplicada a la novela gráfica *Persépolis*.

PARAMÉTROS SITUACIONALES DE VARIACIÓN

I. **Características comunicativas de los participantes**

- a. Locutor: Plural
- b. Destinatario(s):
 - i. Otro
 - ii. Innumerable
 - iii. Audiencia: sí

II. **Relaciones entre Locutor y Destinatario.**

- a. Relaciones de estatus social- estatus relativo y poder de L y D:
Locutor estatus igual/ Destinatario con más poder
- b. Alcance del conocimiento compartido
 - i. Conocimiento especializado en el tema: medio
 - ii. Conocimiento personal específico: alto
- c. Interactividad: diferida
- d. Relación personal: familiar.

III. **Escenario**

- a. Características del lugar de la comunicación:
 - i. Público
 - ii. **Ámbito:**
Arte y entrenamiento
 - iii. Medios de comunicación de masas
- b. Espacio compartido: separado
- c. Tiempo compartido: separado

- d. Lugar y tiempo específicos de la comunicación: Publicada por primera vez en Francia en cuatro tomos del 2000 a 2004. Posteriormente, se extiende a otras partes del mundo.

IV. Canal

- a. Modo —canal primario—: multimodal —escrito e ilustrado—
- b. Permanencia: sí
- c. Medio de transmisión:
 - Si hay permanencia:
 - i. Impreso
 - ii. Publicado
- d. Insertado en un texto más extenso de registro diferente: no

V. Relación de los participantes con el texto

- a. Locutor – circunstancias de la producción:
 - Revisado o editado.
- b. Destinatario – circunstancias de la comprensión:
 - restricciones de tiempo autoimpuestas.
- c. Evaluación personal del texto por parte del Locutor y el Destinatario:
 - Popular y necesario.
- d. Actitud del locutor ante el texto:
 - i. Emocional
 - ii. Familiaridad

VI. Propósitos, intenciones, fines

- a. Factualidad:
 - supuestamente— basado en: hechos e imaginaciones.
- b. Propósitos:
 - i. Persuadir o vender: medio
 - ii. Transmitir información: alto
 - iii. Entretener: alto

- iv. Expresión de sí mismo: —sentimientos, actitudes, estímulo de la relación—: alto.

VII. Tema

- a. Nivel del intercambio: general
- b. Tema específico: vida cotidiana, religión, política, derechos humanos.

Lo anterior es apenas un esquema de los elementos que se ven interrelacionados en el acto comunicativo en donde los participantes en *Persépolis* están conformados por un locutor plural, ya que la obra cuenta con una breve introducción escrita por David Beauchard y por supuesto la experiencia de Marjane Satrapi, sobre la cual es enfocada la obra. Los destinatarios son innumerables por la condición de producción en masa que conlleva la publicación de la obra y que, hasta el día de hoy, continúa vendiéndose —según en 2018 la edición integral de la obra vendió poco más de 2 millones de ejemplares—. Con ello reconozco que la obra tiene audiencia occidental, aunque de manera indirecta cuenta con participantes que escuchan sin ser destinatarios. Este es el caso de la recepción que tuvo la obra en el país de origen de su autora, convirtiéndose en una publicación prohibida por las autoridades iraníes (Chumacero, 2021).

La relación que se entabla entre el Locutor y el Destinatario tiene que ver con el estatus en el que se realiza la comunicación. Existe uno relativo, que atiende a la posición social del acto comunicativo, como ocurre en *Persépolis* con la relación autora-lector(a) —la cual ya he explicado con el pacto autobiográfico—. En cuanto al poder, podría considerar que en esta ocasión guarda un estatus igual entre ambos participantes, sin embargo, es posible que ciertos destinatarios con

inclinaciones sexistas⁸¹ y/o con tendencias políticas distintas puedan rechazar la obra al grado de censurarla.

Por otro lado, el conocimiento compartido por la autora se coloca en un punto medio, ya que no se trata de una historiadora o de una socióloga o antropóloga que pretenda dar cuenta de lo ocurrido en Irán después de la instauración del régimen islámico; sin embargo, cuenta con ciertos elementos para exponer una idea clara y con una posición política determinada, sobre lo cual discuto en capítulos posteriores. Mientras que el conocimiento personal específico es alto, pues se trata de una experiencia personal sobre un acontecimiento en particular, que resalta el conocimiento cultural e histórico de Irán.

En cuanto a la interacción, Biber (1994) señala que puede ser extensiva como ocurre en las conversaciones, moderada como en los debates o en el salón de clases, o no existente tal como ocurre en la lectura de prosa, de un discurso o de cualquier lectura formal. No obstante, a manera de ampliar las posibilidades del esquema propuesto por Biber (1994), puedo añadir que siempre existe una interacción, aunque en el caso que nos compete se encuentre diferida, ya que el momento y el lugar de la escritura y la ilustración no coinciden con los de la lectura. Lo que respecta a la relación personal que se configura entre la Locutora y el Destinatario se relaciona con un grado de familiaridad, indicado por los diferentes registros en los que se encuentra en la novela gráfica los cuales englobo dentro de un registro informal que produce dicha cercanía.

El escenario en que rodea el acto comunicativo en *Persépolis* se encuentra delimitado por ser de carácter público al ser un medio de comunicación masivo, dentro del ámbito o dominio

⁸¹ Cabe resaltar que dentro del ámbito de la novela gráfica o el cómic apenas es reconocido el trabajo de autoras, dibujantes o guionistas (Díez, 2005), de manera que el camino que se ha abierto Satrapi en este ámbito es un hecho extraordinario.

particular del arte y el entretenimiento, puesto que pertenece al mundo del cómic y la novela gráfica. Este cuenta con un historial precedido por los *comics underground* o *comix* estadounidenses, aunque encausado por una marcada tendencia francófona. Estos *comics underground* eran publicados al margen de las grandes editoriales y solían albergar temáticas diversificadas entre las que hallamos. Como ya lo he mencionado en el segundo apartado de mi primer capítulo, las diferentes manifestaciones de las experiencias personales, de tal manera que *Persépolis* no es un caso aislado, sino que responde a una tendencia que con los años ha consolidado un mercado.

Ahora bien, *Persépolis* ha sido traducida a más de veinte lenguas lo que la ha llevado a diferentes partes del mundo, por lo que respecta al tiempo varía de acuerdo con cada lector. La relación entre participantes con el texto se encuentra mediada por la manera en la que la Locutora lo produce. Al tratarse de una novela gráfica evidentemente ha pasado por un proceso de edición que condiciona la escritura y la ilustración a una revisión y corrección de parte de su autora, además de un proceso de edición por parte de *L'Association*. Finalmente, lo que llega a las manos del lector suele ser el resultado de todo ese proceso de «pulido» del discurso. Asimismo, es el Destinatario quien se autoimpone las restricciones de tiempo para la comprensión del texto durante la lectura. Lo que refiere a la evaluación del texto por parte de la Locutora y el Destinatario, con base en reseñas y comentarios (Chumacero, 2021; Campbell en García, 2013), la creación de esta obra se vuelve necesaria y popular por la temática que abraza y sobre todo porque el lenguaje doblemente articulado construye un puente entre lenguas y culturas (Campbell en García, 2013), sin olvidar que se trata de una perspectiva personal de un hecho histórico.

Es gracias a esta última idea que resalto una de las características más sobresalientes de la obra de Satrapi: que trata con eventos considerados dentro del ámbito cotidiano a raíz de un hecho

histórico, lo que apunta a la factualidad de la obra; aunque también se hallan algunos eventos que puedan considerarse fantásticos, propios de la imaginación de una niña, como ocurre en el «libro 1». Otro aspecto por resaltar son los propósitos del acto comunicativo, los cuales pueden presentarse como persuasión y/o venta, al ser catalogado como medio. Este cumple con el objetivo de negociar con el Destinatario la perspectiva extranjera, principalmente occidental, sobre Irán. A la vez, la transmisión de información, el entretenimiento y la expresión de sí mismo es «alto» — en términos de Bieber (1994)—, ya que se trata de la perspectiva de una mujer iraní sobre la situación social y cultural de su país.

Los puntos sobre el canal de comunicación y el tema ya los he explicado con mayor detenimiento en otros apartados que corresponde al lenguaje doblemente articulado y la sinopsis de la obra, respectivamente. Con ello termino mi razonamiento sobre los elementos que involucran el acto comunicativo de la historia de una vida desde la novela gráfica de tipo autobiográfico. Cada elemento —un discurso autobiográfico que se sirve de la experiencia colectiva dirigida a un locutor plural en un escenario público, resultado de un medio de comunicación de masas— nos guía hacia la comprensión de la práctica discursiva desde el cual Marjane Satrapi valora la situación política, social, histórica de los iraníes, en especial, el de la mujer iraní. Por lo tanto, se trata de un testimonio que implica definir ciertas posturas y argumentarlas. Para ello en el capítulo 4 me centro en el posicionamiento, la valoración de las acciones propias y sus congéneres.

Por lo pronto, mi atención se dirige a la configuración del mundo referenciado con el fin de reconocer cómo construye su identidad.

3. 2. La configuración de la realidad social en el discurso

Para narrar a sus lectores, Satrapi parte de ciertas vivencias que corresponde a la fase prefigurativa de la trama. Estas vivencias se encuentra el mundo de la acción de la vida de Marjane, la cual sucede antes de ser relatada y alcanza una prefiguración gracias a la praxis. En otras palabras, Marjane es capaz de interpretar las acciones de otros e incluso las propias pues participa de un sistema simbólico que involucra un sistema de valores adquiridos que permiten juzgarlas por medio de una escala moral. De esta manera, las vivencias fenomenológicas (Schütz, 1993) pueden ser aprehendidas y convertirse en vivencias discretas que posteriormente podremos llamar experiencias.

Ahora bien, la narración que realiza Satrapi añade los rasgos discursivos que no reducen la comprensión de la acción a simples secuencias de frases de acción, ya que añade rasgos sintácticos, propios del lenguaje de la novela gráfica, que dan paso a la composición de lo que consideramos un discurso narrativo. Dicha operación permite sintetizar los eventos que son presentados en *Persépolis*, en otras palabras, configura su experiencia en un tipo de trama específica. De tal forma que en este apartado pretendo explicar cómo es que Marjane configura su historia, teniendo como recurso inicial al mismo lenguaje y el uso que Marjane hace de este.

Sin embargo, antes conviene describir la forma en la que coexisten ciertas características que nos permite definir la obra desde su aspecto material que también trastoca el proceso de significación del mensaje. Lo cual ofrece al lector las instrucciones necesarias para preparar la interpretación, pues se trata de una comunicación diferida. Con ello me refiero a sus macrounidades de significado (Gubern, 1979), que son una constante dentro de la obra. Estas son características generales que comparten el conjunto de viñetas en la disposición yuxtapuesta en el soporte.

De manera que, *Persépolis*, desde el formato de material, es catalogado como una «novela gráfica»⁸², asemejándose a un libro: ya que cuenta con 366 páginas de 17 cm. de ancho por 24 cm. de largo, encuadernada en cartón y de tapa dura. Dicho soporte cuenta con una serie de viñetas yuxtapuestas en forma reticular distribuidas en un espacio físico, que invita a una interacción visual. Esto debido a la dirección de la mirada, cuya instrucción es propuesta desde el montaje de cada viñeta y la secuencia física que se establece.

Por otro lado, ya he explicado el estilo se refiere a un mensaje codificado, de ahí que reconozca que, en su sentido secundario, la imagen en *Persépolis* remita a un estilo de reproducción muy cercano al *naif*, debido a que sus representaciones se alejan de todo aspecto académico y profesional. Satrapi le confiere a su creación rasgos con sencillez pictórica descriptiva y aparente «torpeza» de tratamiento técnico, pues sus ilustraciones parecieran ser poco precisas en cuestión de la representación del espacio, en algunos casos, en la perspectiva y representación de personajes y objetos.

Es así como guarda un sentido universal que configura a través del recurso semiótico icónico gracias a los trazos sencillos, pues refiere a las pocas diferencias entre sus contemporáneos. Es un mundo que emerge visualmente sin grandes rasgos definitorios, más que en algunos elementos que permite la identificación de los personajes. Tal es el caso del tamaño, la vestimenta, la apariencia del cabello o diversos rasgos específicos en el cuerpo. Como ejemplo, propongo la

⁸² No obstante, de acuerdo con varios autores (Gómez, 2013; Murillo, 2020; Trabado, 2013), esta definición aún no ha llegado un consenso. En esta ocasión, la acepción de «novela gráfica» la utilizo para mencionar únicamente la forma de publicación, aunque como he dado a entender en otros apartados, estamos quienes consideramos que el hablar de novela gráfica no solo es hablar de las características físicas o materiales.

De tal forma que novela gráfica responde a una integración de recursos semióticos icónicos y lingüísticos, los cuales contienen diferentes cargas simbólicas que complementan al mensaje global y en donde la palabra se define por su función de anclaje o relevo dentro de la viñeta o viñetas yuxtapuestas, derivas de lo conocido como cómic. Asimismo, en el nivel narrativo se espera una historia autoconclusiva, cuya extensión responde más a las necesidades de la historia que propiamente a la capacidad del formato. Además de estar dibujadas y/o escritas por un solo autor, su comercialización suele estar dirigida al público adulto y, por lo tanto, suele estar presente en grandes librerías

siguiente comparación entre las protestas en Irán y las protestas en Austria provenientes de los capítulos *La celda de agua* y *El cruasán* (Satrapi, 2017), respectivamente, en las que es posible observar las diferencias fenotípicas solamente en el tono del cabello.

Figura 10: Comparación de protestas entre Irán y Austria.



Nota. Tomado de *Persépolis* (pp. 24 y 240), por M. Satrapi, 2017, Norma.

Sobre esta misma línea expongo el grado de iconicidad en *Persépolis* a través de la comparación entre una fotografía del Sah Reza Pahleví —un grado cero, ya que se trata de un mensaje sin código— y una viñeta en donde Satrapi lo representa —ver las figuras 11 y 12—. Esta última remite a la simplicidad y a una esquematización que resalta los rasgos más representativos de una persona que, al mismo, tiempo podría hacerse pasar por la esquematización de cualquier tipo de personaje, aunque este apunte a un referente real. Es decir, que no obedece totalmente a la

verosimilitud y se acerca más a lo entendido como «caricatura», retomada de la representación con «trazo sencillo», tal como lo he referido anteriormente.

Figura 111: Fotografía Sah Reza Pahleví



Nota. Tomado de Getty images. (19 de julio de 2021). Mohammad Reza Pahlavi (1919 - 1980), the last King (Shah) of Iran, Tehran, circa 195. <https://www.gettyimages.com.mx>

Figura 12: Caricatura de Sah Reza Pahleví en *Persépolis*



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 47), por M. Satrapi, 2017, Norma.

En cuanto al color, puedo añadir que *Persépolis*, influenciada por el movimiento *underground* del cómic iniciado en Estados Unidos y exportado a países como en Francia, mantiene el uso monocromático como una característica definitoria. Ya de forma particular, en la unidad de significado de la novela gráfica, cumple un significado específico, ya que puede funcionar como una representación simbólica de las contraposiciones ideológicas expuestas a lo largo de la obra, llevándonos así a un segundo plano de significación al connotar las tensiones entre la posición dominante: la fundamentalista —mujeres con chador negro— y la oposición —mujeres con ropa clara o blanca—. O entre soldados del sah y manifestantes revolucionarios como en la figura 13.

Figura 12: El color y las posiciones ideológicas en *Persépolis*



Nota. Tomado de *Persépolis* (pp. 11 y 24), por M. Satrapi, 2017, Norma.

De la misma manera es posible observar viñetas en donde el color es seleccionado de acuerdo con su contenido simbólico, los temas en donde se abordan momentos sobre la muerte suelen predominar el negro, lo cual se relaciona a la valoración occidental de dicho tono —en *Persépolis* ver pp. 266, viñeta 4; y 271, viñeta 1—. Por otra, parte suele utilizarse para establecer una relación simbólica con las emociones de la protagonista. Esto sucede en la página 283, en la secuencia de viñetas 1-4, en las cuales se presenta como una gran masa que termina por recubrirla conforme describe su situación.

No obstante, otras veces remite a situaciones específicas dentro de la representación de la realidad, (ver el juego de luces y sombras en *Persépolis* p. 223, viñeta 6), donde la luz es representada por el blanco y las respectivas sombras son proyectadas en negro.

Una vez hechas estas especificaciones sobre las macrounidades de significado es momento de identificar otras formas en las que Satrapi configura su mundo social, partiendo de las transformaciones que hallamos a lo largo de la trama. Con esto me refiero al acto de narrar a través del lenguaje doblemente articulado de la novela gráfica, con el fin de “decir quién ha hecho qué, por qué y cómo, desplegando en el tiempo la conexión entre estos puntos de vista” (Ricœur, 2013, p. 146) con los recursos semióticos que ofrece *Persépolis* para la representación de la trama.

Es así como la presente descripción analítica considero los aspectos más sobresalientes de la narración de Satrapi, partiendo de los eventos considerados elementos disruptores o las reevaluaciones de las distintas situaciones que constituyen el *qué* de la imitación de la acción. Para eso también recorro a la forma en la que organiza su discurso, y la elección de los recursos semióticos propios de la novela gráfica dentro de la unidad mínima de sentido de la novela gráfica: la viñeta —y con ella sus componentes conocidos como microunidades de significado—.

La observación de la acción en el mundo de la acción (Ricœur, 2004; 2013) y su posterior imitación se despliega a través de las funciones narrativas que dan cuenta de un equilibrio inicial y terminan con uno nuevo. Por tal motivo, retomo la propuesta Kafalenos (1997; 1999) sobre el esquema de funciones como punto de partida. De donde extraigo 21 secuencias sobresalientes expresadas de acuerdo con el *sjuzhet*, y describo sus viñetas más significativas, para finalmente dar cuenta de la fábula desde la perspectiva de Marjane.

Estas están identificadas según un nombre que he asignado a cada secuencia, el cual condensa las acciones principales de los personajes. Recordemos que en la configuración de la trama no solo participan los enunciados de acción, no obstante, identificarlos me permite señalar el proceso de transformación que tiene el *sjužet*, que involucra el cambio de opinión de Marjane con respecto al sah —algo que en *K.* aparece implícitamente en las reflexiones que la protagonista hace al final de la secuencia—. De tal forma que en la trama se manifiestan determinadas estrategias lingüísticas, semióticas o propias del discurso narrativo para dar paso a dichas transformaciones. Para esta primera secuencia el rasgo principal del discurso narrativo es la manifestación tiempo:

Tabla 3: Secuencia 1

1. MARJANE CONOCE SU PASADO FAMILIAR

Marjane ama al rey

A. *Marjane afirma que Dios eligió al rey —es decir, al sah—.*

C. *Ebi —padre de Marjane— decide hacerla cambiar de parecer.*

C’. *Ebi le cuenta la historia del padre del sah.*

D. *Marjane lo cuestiona.*

H/E. *Su padre le revela la procedencia real de su familia.*

[I]. *Éxito: Marjane no vuelve a apoyar al sah.*

K/a. *Marjane reflexiona la historia de su abuelo.*

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Kafalenos (1997; 1999) y *Persépolis* (pp. 24–31).

Persépolis está lejos de ser una narración lineal, ya que en algunos casos se presentan anacronías, tal como se observa en la figura 14. Se trata de una analepsis o *flash-back* que identificamos a través de los recursos semióticos propios del medio. Estos, en términos de unidades de significado del cómic, remiten a las microunidades de significado dentro del globo de diálogo, y el encuadre con sus respectivas adjetivaciones.

Figura 13: Anacronías en *Persépolis*.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 29), por M. Satrapi, 2017, Norma.

En la primera viñeta de la figura anterior es posible identificar en un plano medio a los personajes de Ebi —padre de la protagonista— y Marjane, lo que en un primer momento nos ubica en el tiempo presente dentro del *sjuzet*, lo cual es señalado por la forma de enunciación y mostración de la primera cláusula. En ella se hace uso del presente indicativo del verbo “vamos” y del adverbio “allá” —para referirse al momento pasado— y la presencia de los personajes, respectivamente. Con esto, me permito afirmar que el diálogo tiene la función de relevo, ya que posibilita que la acción “cuenta” el avance de la historia, dándole paso a la segunda viñeta a través de la segunda cláusula del globo de diálogo.

La segunda viñeta inicia con la voz delegada a los personajes, lo que es evidente por el uso de globos de diálogo. Esto la ubicada en un segundo momento, es decir, que refiere a un hecho anterior al momento de la enunciación y mostración, pero que se vincula con tal evento. El significado de esta viñeta termina por completarse gracias a tres elementos: el vestuario de los personajes —corona y manto, del padre del sah, y el uniforme de los personajes que aparecen en segundo plano—, sus acciones —el acto de confiscar bienes— y los objetos representados dentro

de la misma —muebles apilados—. En un primer plano se encuentran los protagonistas de la historia de Ebi: el padre del sah y el abuelo de Marjane, lo cual centra nuestra mirada en ellos.

Entre las viñetas existe una relación semántica de elaboración. En otras palabras, la primera viñeta logra vincularse con la segunda viñeta porque en la segunda y tercera cláusula se representa la acción general; como una manera de reformulación de la información expuesta en diálogo de Ebi, que muestra un evento ocurrido anteriormente. Desde el punto de vista del lenguaje del cómic, notemos que el carácter yuxtapuesto de las unidades de significado activa una comparación relacional, que toma sentido narrativo gracias a la percepción secuencial de las mismas. Mientras que el primero se vincula con el aspecto composicional o de montaje plástico de la obra, el segundo lo hace con la significación connotada que, en conjunto —viñeta + viñeta—, genera.

Otra de las características de la narración de Satrapi es que suele tener resúmenes que preparan al narratario/lector para una acción principal. Por ello, la siguiente secuencia, condensa de manera cronológica los eventos que dieron fin al gobierno del sah:

Tabla 4: Secuencia 2

2. EL SAH RENUNCIA
[Continúa la revolución] Continúan las masacres
A. <i>El pueblo iraní se rebela</i>
C. <i>El sah decide avanzar a hacia la democracia</i>
C'. <i>El sah designa nuevos primeros ministros</i>
H. <i>El sah Reza Pahleví se marcha.</i>
I_{neg.} <i>Fracaso: el sah no logra mantenerse en el poder.</i>
K. <i>El pueblo iraní celebra.</i>

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Kafalenos (1997; 1999) y *Persépolis* (2017, pp. 46 – 49).

Esta secuencia tiene la particularidad de que al principio su narración es iterativa con resumen, es decir que en el relato se cuenta una vez lo que sucede «n» veces, pero al mismo tiempo no se detiene a mostrar o explicar detalles. De esta secuencia retomo las primeras viñetas, sobre las cuales haré énfasis en la relación entre el recurso semiótico lingüístico y el recurso semiótico icónico.

Veamos la primera viñeta (en Satrapi, p. 46). En ella la función principal del texto, hallado en el cartucho, es de anclaje, ya que la carga informativa de la imagen reclama un control que evite la polisemia. Por su parte, la imagen tiene un patrón de repetición, pues observamos el mismo cuerpo horizontal con la misma expresión —muy cercana al temor— repitiéndose en todo el encuadre, con variantes mínimas en el cabello. La proximidad entre los cuerpos es mínima, logrando una conexión que permite verla como una sola unidad de información. Es decir, una representación metafórica que connota y da fuerza al sentido de masacre y el dolor del pueblo iraní vivido en múltiples ocasiones durante el periodo del sah.

La relación semántica que establece la segunda viñeta (en Satrapi, pág. 46) es de tipo causal, ya que, de acuerdo con lo señalado en la unidad significativa anterior, esta es una consecuencia implícita de la masacre en contra de los iraníes que protestaron contra el gobierno imperante. La cláusula dentro del cartucho una vez más sirve de anclaje. En un plano general se aprecia que los muertos —nuevamente recurre al tropo de repetición— que preceden al sah, lo empujan a irse; él se resiste, esto por los símbolos cinéticos que representan la fricción que se hace entre el piso y sus pies. Dicha resistencia se retomará en el recurso semiótico lingüístico de los cartuchos de las unidades de significado siguientes.

Tal como ocurre con la viñeta de la figura 15 se reitera el uso del resumen, no solo dentro del cartucho, sino también representado en lo que muestra la unidad significativa. En otras palabras, la imagen elabora lo mencionado en el texto y brinda información extra. Esto a través de una variación de la repetición, pues cada personaje, colocado en una hilera, representa el mismo puesto, lo cual indica un cambio, una sucesión, observable en la división de la imagen en dos cuadrantes. Notemos que las figuras de los tres primeros ministros y medio se encuentran en el dominio de lo «dado», es decir, de lo que ya ha sucedido. Mientras que los siguientes dos ministros y medio, incluyendo al sah, se encuentran en el dominio de lo «Nuevo», lo más reciente. No obstante, entre más cerca se localicen del dominio de lo «Dado», más se vinculan con un evento pasado; esto también aplica inversamente, entre más próximos estén al dominio de lo «Nuevo», más se vinculan a este. Esto se relaciona con el paso del tiempo y su indecisión en la elección del primer ministro. Un indicador más está en la dirección de la mirada y la acción del caminar del sah hacia el dominio de lo «Nuevo», ambas forman un vector —indicado por las flechas rojas— que guía la mirada hacia lo siguiente.

Figura 14: El valor de información en la viñeta



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 47), por M. Satrapi, 2017, Norma.

La representación del tiempo en la viñeta se condensada en cada uno de los ministros, quienes son definidos por el globo de diálogo de discurso extendido que se encuentra sobre ellos. Esta composición personaje-globo, le atribuye características a cada uno de los representados en el plano general. Por su parte, el texto sufre una degradación en su conformación sintáctica, pues inicia con enunciados completos y termina con una interjección de desprecio, sentido que completa el rostro del sah.

Otros de los aspectos que cobra relevancia en *Persépolis* es la presentación de personajes importantes dentro de la vida de Marjane. Uno de ellos es su tío Anouche, quien es introducido dentro de la obra con los siguientes movimientos:

Tabla 5: Secuencia 3

3.

MARJANE CONOCE LA HISTORIA DE SU TÍO ANOUCHE

Marjane conoce la historia de otros revolucionarios

A. *La familia de Marjane carece de un héroe contemporáneo*

B. *Marjane le pide a Anouche que le cuente su historia*

C. *Anouche decide contarle su historia Marjane*

C’/H. *Anouche le confía su memoria a Marjane.*

I. *Éxito*

K. *La familia de Marjane tiene un nuevo héroe.*

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Kafalenos (1997; 1999) y *Persépolis* (pp. 60 y 67).

El plano medio en el que se le coloca permite prestar atención a los rasgos que distinguen a dicho personaje, otorgándole una individualidad que le permitirá distinguirlo a lo largo de la novela gráfica: por su cabello y el bigote, principalmente. Ahora bien, su relevancia en la composición se debe a la relación que mantiene con dos de los signos dentro del espacio visual: el

halo y los destellos de luz. Estos símbolos culturales son complementarios o adjetivaciones, pues remiten a la divinidad con la que se asocia al personaje.

En el caso del recurso semiótico lingüístico cumple una doble función: por un lado, es de relevo, porque permite que la secuencia avance al señalar una acción; por otro, es de anclaje porque establece una correspondencia entre el nombre y la imagen. Lo cual también es una forma de elaboración, entendida como relación semántica, que hallamos dentro de la viñeta.

Ahora bien, el vínculo que Marjane y su tío establecieron se vio afectado por la persecución que sufrieron los revolucionarios. Esta situación se evidencia en la secuencia 4, de la cual extraigo la viñeta que se encuentra en la figura 16.

Tabla 6: Secuencia 4

4. ASESINAN A SU TÍO ANOUCHE
[Marjane está satisfecha con la visita de su tío].
A. <i>Anouche es ejecutado</i>
C. <i>Marjane decide sacar a Dios de su vida</i>
C'/H. <i>Marjane saca a Dios de su vida</i>
I_{neg.} <i>Fracaso</i>
K./a. <i>Marjane se queda sin su punto de referencia.</i>

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Kafalenos (1997; 1999) y *Persépolis* (pp. 73-77).

Durante la primera parte de la historia de Marjane —en el libro 1, como es entendido en la división editorial de la obra— aparecen diferentes metáforas visuales o distorsiones de la realidad visible que refieren directamente a la imaginación del personaje de y/o refuerzan las emociones o sentimientos del momento mostrado por Marjane (ver Satrapi, p. 28, viñeta 6; p. 59, viñetas 5 y

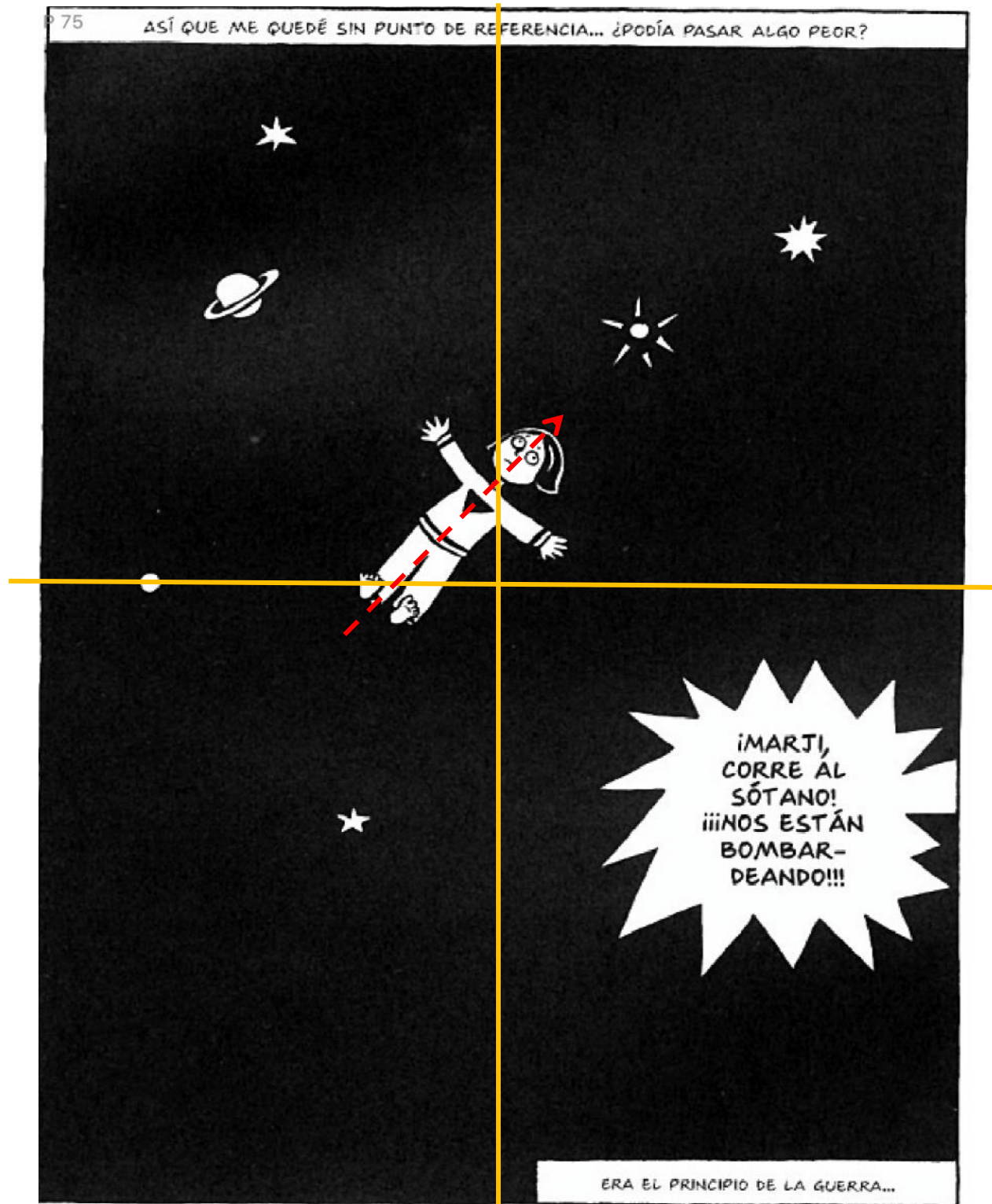
9). Este es último es el caso de la representación del vacío que su tío Anouche y Dios dejaron en la protagonista después de la ejecución del primer personaje (Satrapi, 2017, p. 77).

Aquí existe una distorsión de la realidad gracias al contraste entre los escenarios representados en viñetas anteriores, que ubican a Marjane en su habitación. En esta viñeta —figura 16— la protagonista se encuentra en el espacio, un espacio solitario que solo está acompañado de seis elementos astrales, que no se conectan directamente con ella. No obstante, la variación del tamaño de la viñeta —ocupa una página entera— y la lejanía de los astros refuerzan una sensación de «inmenso» vacío.

La mirada y el cuerpo de Marjane asumen una dirección hacia el dominio de lo ideal, a ello se suma su cuerpo entre el dominio de lo Fado con una inclinación hacia el dominio de lo Nuevo. Es decir, que se dirige hacia un futuro incierto, sin tener un punto fijo que la sostenga; esto refuerza la ausencia de un «punto de referencia».

Por su parte, el recurso lingüístico, apreciado en forma de globo irregular —o sea, un grito—, con la delta direccional sin un emisor dentro del campo visual, está ubicado en el dominio de lo Nuevo, pero más cercano a lo real, lo que evidentemente remite a la situación que estaba por venir: la guerra de Irán contra Irak, confirmado por el texto del cartucho, con función de relevo. El globo también ofrece una función de relevo, pues como enlace lógico (Gubern, 1979), conecta con eventos posteriores.

Figura 15: Valor de información en la viñeta de la secuencia 4



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 77), por M. Satrapi, 2017, Norma.

Uno de los rasgos esenciales de la novela gráfica está en los momentos de manifestación en contra de las fuerzas hegemónicas. Las manifestaciones suelen ser protagonizadas por el pueblo iraní y por Marjane como participante, además de ser en quien se focaliza el relato. En la secuencia 5, podemos observarlo a través de los movimientos *C'/H*.

Tabla 7: Secuencia 5

5. MARJANE DEFIENDE SUS DERECHOS
Declaran obligatorio el uso del velo.
A. <i>Marjane y su madre usan el pañuelo.</i>
B. <i>Gente organiza una manifestación contra el integrismo.</i>
C. <i>Marjane y su madre deciden ir</i>
C'/H. <i>Marjane y su madre van a la concentración contra el integrismo.</i>
[I_{neg.}] <i>Fracaso: continúa el uso obligatorio del pañuelo.</i>
[K]. <i>Marjane y su madre usan velo obligatoriamente</i>

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Kafaleno (1997; 1999) y *Persépolis* (pp. 83-85).

Para el análisis opté por una viñeta en la que se observa a Tadj, madre de Marjane, mirando de frente, en un primer plano (ver Satrapi, p. 85). La mirada se posa sobre ella, destacando su rostro y su puño en alto. En el primero, la iluminación lateral hace un contraste entre los dos hemisferios del rostro, ensombreciendo el lado izquierdo del personaje; lo cual connota dramatismo en la escena, en otras palabras, añade una impresión emotiva. A esto se suma la posición del cuerpo, fijo hacia enfrente que implica la confrontación de Tadj con el lector, es decir, se trata de una posición interactiva por parte del personaje involucrándolo con la exposición de sus ideas.

Por otro lado, el gesto del puño en alto tiene su origen en “la antigua Asiria como un símbolo de resistencia. En la actualidad lo utilizan, principalmente, activistas de izquierda: marxistas, anarquistas y comunistas” (Lacaci, 2016). Cabe añadir, que ambos recursos enfatizan el significado de la viñeta, convirtiendo la escena en un momento profundamente simbólico sobre la lucha de algunas mujeres iraníes contra un sistema que había impuesto nuevas reglas de organización social.

En cuanto al recurso semiótico lingüístico: el grupo de predicación de la primera cláusula —“debe aprender a defender sus derechos”— se traduce como un enunciado deóntico establecido por el verbo «deber». Por lo tanto, el enunciado funciona como un discurso educativo/normativo sobre lo que se espera de una mujer. El enunciado dentro del globo, a su vez, refuerza el carácter ideológico que posiciona al personaje. Profundizo en esto en el capítulo 4.

Ahora bien, las expresiones culturales que apuntan a la herencia persa y chiita son una constante en la representación de la vida cotidiana en *Persépolis*, sobre todo después de la revolución cultural, cuya práctica en los espacios públicos se convirtió en algo obligatorio. Lo anterior, lo observamos en el siguiente caso:

Tabla 8: Secuencia 6

6.	MARJANE CONOCE A LOS MÁRTIRES DE LA GUERRA CONTRA IRAK
	El número de “mártires de guerra” aumenta.
	[a]. <i>Marjane le perturba pensar en los muertos de la guerra</i>
	C. <i>Decide pensar solo en la vida</i>
	C’. <i>No toma en serio las sesiones de suplicio en la escuela.</i>
	H. <i>Ella y sus compañeras no respetan la nueva ley en la escuela</i>
	I. Éxito: <i>Los padres apoyan a sus hijas.</i>
	[K]. <i>Marjane tiene otra cosa en que pensar, más allá de los mártires de guerra.</i>

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Kafalenos (1997; 1999) y *Persépolis* (pp. 103-107).

La unidad de significado que he tomado para el análisis es la viñeta 1 ubicada en la página 104. Lo primero que atrae la atención son las dimensiones que ocupan la página completa —esto, sin considerar los márgenes—, por lo tanto, realza su relevancia sobre otras viñetas contiguas. Y no solo por su tamaño, sino también porque la autora nuevamente recurre al tropo de la repetición, indicado por los personajes usando la misma vestimenta, dispuestos en una misma posición, con un gesto desconcertante —que connota una identidad colectiva, la de un grupo de estudiantes—, además del movimiento, indicado por el símbolo cinético que aparece en las manos contra el pecho de las jóvenes.

Este, a la vez, es un gesto cultural que simboliza el luto, tiene su origen en la celebración de la Ashura, momento en el que los musulmanes chiitas conmemoran el martirio de Husaynn, nieto del profeta Mahoma. Dicha celebración considera flagelaciones y marchas de duelo masivas (Maíllo, 2013; Nakash, 2009). No obstante, debido al periodo político y social que vivía en Irán, transición de estado laico a estado fundamentalista, este gesto se convirtió en una actividad recurrente en los espacios públicos como en las escuelas.

El recurso lingüístico que hallamos al inicio de la viñeta, dentro del cartucho sobresale la doble función de relevo y anclaje. El primero, porque brinda datos ubicación, las intenciones de Marjane que dan paso a sus acciones; y el segundo, porque centra la atención a un solo sentido sobre lo que sucede en la escena. En este último también existe una relación semántica de elaboración porque expande el sentido mostrando cómo era el llorar por las víctimas de la guerra.

Ahora bien, otra manera en la que los estragos de dicha guerra se manifiestan en la vida cotidiana de Marjane, es a través de uno de los momentos más contundentes, la muerte de su vecina Neda:

Tabla 9: Secuencia 7

7.	LA MUERTE DE NEDA
-----------	--------------------------

Marjane está de compras.

a. *Con la caída de un misil iraquí en su barrio, Marjane se preocupa*

[C]. *Decide averiguar*

C'. *Marjane toma un taxi.*

F. *Sabe que hay un 50% de probabilidad de que haya caído en su edificio.*

H. *Llega a su calle.*

I. *Éxito: Marjane se encuentra con su madre.*

K./a. *Marjane ve parte del cuerpo de Neda bajo los escombros.*

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Kafalenos (1997; 1999) y *Persépolis* (pp. 147-151).

Aquí encontramos cinco viñetas en secuencia (ver Satrapi, p. 151, viñetas 1-5) en las que Marjane cuenta cómo descubre a Neda entre los escombros de su edificio. En la viñeta 1 se utiliza un plano general, que permite situar los daños provocados por la bomba. Los escombros se observan en gran parte del dominio de lo Dado, mientras Marjane y su madre se dirigen hacia el dominio de lo Nuevo. No obstante, la dirección de la cabeza y, por lo tanto, de la mirada de Marjane va hacia lo Dado, en donde se observa lo que pareciera ser una pulsera con unas líneas alrededor, símbolos que atraen la atención hacia un detalle relevante: el objeto mismo.

El recurso semiótico lingüístico dentro del cartucho tiene la doble función de relevo y de anclaje, mientras da continuidad a la acción, al mismo tiempo le asigna un solo significado al recurso semiótico icónico. Así, sabemos que en lo que Tadjí camina queriendo alejar a su hija de los escombros, Marjane tiene su atención en un objeto de entre los escombros.

Por otro lado, la relación semántica entre cada viñeta es elaborativa, pues va de un aspecto general a uno particular:

Viñeta 1: “[...] Algo me llamó la atención” > Viñeta 2: “Vi un brazalete de turquesas [...]”
> Viñeta 3: “El brazalete aún estaba unido a...” (Satrapi, p. 151, viñetas 1-3).

Por su parte, el recurso semiótico icónico evidencia este aspecto a través del encuadre, específicamente por los planos que utiliza: va del plano general al primer plano (Satrapi, p. 151, viñetas 1-4), al mismo tiempo que proporciona más información. En la viñeta 3 y 4 se halla solamente a Marjane en un primer plano, mostrando con detalle su estado emocional. Ya en la viñeta 5, expone un contenido más figurativo en lo que refiere al recurso semiótico icónico. Aparece un cuadro en negro como un gran significante de lo que está dentro del cartucho, por lo que sobresale su función de anclaje.

Como los esquemas narrativos anteriores lo han indicado, las secuencias han dado paso a temáticas específicas que funcionan como episodios en la vida de Marjane. No obstante, varios de ellos se encuentran entrelazados a través de eventos con funciones polivalentes que actualizan su significado de acuerdo con los eventos posteriores. Este es el caso de la muerte de Neda.

En el esquema anterior, el evento «ve parte del cuerpo Neda bajo los escombros» tiene una doble valencia: por un lado, corresponde al nuevo equilibrio de la secuencia 7 y por el otro, funciona como un cambio disruptivo, que permite una reevaluación posterior por parte de Marjane. Pues si bien, la joven se encuentra con su madre, quien está fuera de peligro, ahora se enfrenta a una de las posibilidades que arroja el resultado de la caída del misil: observar parte del cuerpo de Neda sin vida. Sin embargo, con la actualización del *sjuzet* (ver Satrapi, p. 152, viñeta 1), sabemos que Marjane reevalúa la situación después de que la muerte de Neda deja en ella una perturbación emocional. Esta última la busca aliviar de la siguiente manera:

Tabla 10: Secuencia 8.

8. MARJANE SE REBELA
Neda está muerta.
a. <i>La muerte de Neda le da un giro a la vida Marjane</i>
C. <i>Decide no tenerle miedo a nada</i>
C'/H. <i>Responde más alto que sus agresores.</i>
[I]. Éxito: <i>se rebela</i>
K./a. <i>Sus padres consideran que corre peligro.</i>

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Kafalenos (1997; 1999) y *Persépolis* (pp. 152-155).

Como ya he indicado, la novela gráfica se divide en diferentes apartados, en este caso los «capítulos» suelen corresponderse con una o varias secuencias que son identificables gracias al esquema narrativo de Kafalenos (1997; 1999). Algunas de ellas concluyen con nuevo equilibrio, cerrando así el propio «capítulo»; no obstante, otras como la secuencia 7 dan paso inmediato a otra secuencia de eventos o movimientos, tal como podemos observar en la secuencia 8. Así, el capítulo *El sabbat* concluye con un evento que detona los eventos siguientes del capítulo de *La dote*. En otros casos, como en la secuencia 5 y 6, el nuevo equilibrio se infiere gracias a la sucesión de eventos previos, lo que provoca la impresión de no tener un desenlace explícito.

En la secuencia 9 se encuentra otro evento polivalente: nuevo equilibrio y revaluación de la situación, pero esta vez focalizado en los padres de Marjane quienes observan las acciones o conducta de su hija y deciden actuar. A su vez, de acuerdo con el *sjuzet* en este episodio se entrelazan dos secuencias: la de los padres que deciden mandar a su hija a Austria, y la de Marjane que consiente de la situación inamovible se despide de su vida en Irán. Lo cual se observa en el siguiente esquema:

Tabla 11: Secuencias 9 y 10

9-10. MARJANE SALE DE IRÁN

Marjane es rebelde

a1. *Sus padres consideran que corre peligro.*

C1. *Ebi y Tadjí deciden enviar a Marjane a Austria.*

a2. *Marjane es consciente de que se alejará de sus seres queridos.*

C2. *Decide despedirse de su hogar.*

C'2. *Se despide de sus amigas.*

F2. *Recibe un consejo de su abuela*

H2. *Se despide de su abuela.*

H1. *Ebi y Tadjí envían a Marjane a Viena.*

I. Éxito: *sale de su país con una firme convicción.*

K./a. *Marjane vive en Austria.*

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Kafalenos (1997; 1999) y *Persépolis* (pp. 156-162).

En esta secuencia observamos un diálogo sobresaliente que se da antes de la partida de Marjane, el cual está indicado en la función *F*. En él Marjane recibe un consejo de parte de su abuela —ver figura 17— para afrontar su vida. Aquí, la mayor carga informativa se da en el globo de diálogo. La relevancia se encuentra en lo que los personajes dicen, de ahí que el primer plano sea un recurso para centrar la atención. Nuevamente, la función del recurso semiótico lingüístico es de relevo, por la acción misma de «dar un consejo», lo que permite que la historia avance; y se complementa con la imagen, que nos indica quién lo da y hacia quién lo dirige. Además de la dirección de las miradas que se encuentran entre sí, y su proximidad que connota la cercanía y complicidad entre ambas.

Sobre esta misma línea, la relación semántica establecida con la siguiente viñeta es de elaboración, pues complementa la información de la viñeta anterior al desarrollar el consejo. Esta unidad significativa muestra un plano general que permite observar a ambos personajes sobre una

cama, abrazadas. No existe otro elemento alrededor y hay un contraste de color entre el fondo negro y el blanco que nuevamente centra la atención en los personajes.

Figura 16: Valor de información en las viñetas 5 y 6 p. 159



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 159), por M. Satrapi, 2017, Norma.

Conforme avanzamos en los eventos expuestos por el *sjuzet*, es posible percatarse de las acciones dejan de ser realizadas por colectivos —sea un grupo de compañeros, manifestantes o familia de la protagonista— y comienzan a centrarse en Marjane. Esto se debe al crecimiento físico y mental del personaje, su circunstancia específica en la que sus padres son quienes le otorgan cierta libertad de acción mientras vivió con ellos; además de la necesidad de migrar a Austria y vivir sola. De manera que la secuencia 11 se corrobora lo anterior, pues una de las acciones más recurrentes de Marjane como personaje principal es «leer». Lo cual señala que la importancia de lectura en la vida de la protagonista, por ello retomo la viñeta 1 de la página 187. En esta unidad significativa el enunciado condicional refuerza la intención de sobresaltar la lectura intensa que tuvo Marjane durante esas vacaciones. Esto es complementado con el recurso semiótico icónico en donde utiliza la repetición como tropo, para potencializar el significado final, junto con el adverbio «tanto». Así, mostrar a Marjane cuatro veces indica que dicha acción es iterativa.

Tabla 12: Secuencia 11

11. MARJANE PASA VACACIONES SOLA
Llega el periodo de vacaciones
<i>a. Marjane pasa sus vacaciones sola.</i>
B. <i>Momo le sugiere que se cultive</i>
C. <i>Marjane decide leer</i>
C'/H. <i>Marjane lee...</i>
1... <i>lo que sus amigos leen.</i>
2... <i>sobre la mujer.</i>
[I]. <i>Éxito: Marjane se instruye.</i>
[K]. <i>Conoce más.</i>

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Kafalenos (1997; 1999) y *Persépolis* (pp. 185-187).

Ahora bien, ya instalada en Europa, Marjane se enfrentó a diferentes momentos que, de acuerdo con la narración de Satrapi, actualizaron la perspectiva que tenía de la cultura occidental al mismo tiempo que comenzaba a «asimilarla». Esto se muestra en la siguiente secuencia:

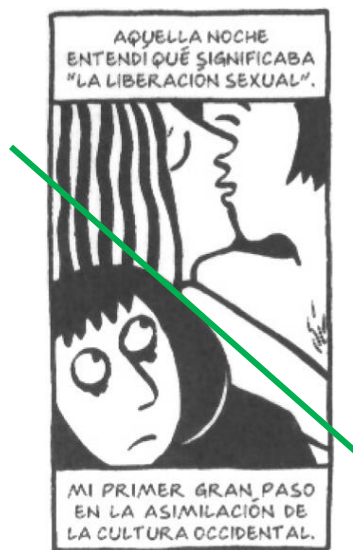
Tabla 13: Secuencia 12

12 TRANSFORMACIÓN MENTAL DE MARJANE
Marjane va a su primera fiesta en Viena.
a. <i>La fiesta no es lo que imaginaba (se incomoda).</i>
C. <i>Decide esconderse.</i>
C'/H. <i>Comienza a leer un libro.</i>
I_{neg.} <i>Fracaso: Llega Julie con su nuevo novio semidesnudos.</i>
K. <i>Marjane comienza a asimilar la cultura occidental</i>

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Kafalenos (1997; 1999) y *Persépolis* (pp. 195 —viñeta 8— -200).

Para el análisis he optado por la representación de la función K , de la cual se desprende las reflexiones que doy a continuación. Hemos observado unidades de significado con dimensiones que abarcan una página completa, otras más que son menos de media página, de manera que por su tamaño crean significados específicos. Tal es el caso de viñeta 8, en ella podemos observar el nuevo equilibrio de la secuencia en el que la concepción que Marjane tiene sobre las relaciones sexuales cambia:

Figura 17: Representación del nuevo equilibrio (K) en secuencia 12



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 200), por M. Satrapi, 2017, Norma.

El espacio visual es estrecho, causando una sensación claustrofóbica que, combinada con la diagonal formada por los personajes y la expresión facial de Marjane, connota tensión e incomodidad. Además, existe un contraste entre la pareja y Marjane. Por un lado, ellos aparecen resaltados por el color blanco, mientras que Marjane sobresale por el tono oscuro y la mirada dirigida hacia ellos. Esto marca una diferencia visual entre la pareja europea y la joven iraní; algo que refuerza lo presentado en los cartuchos, al atravesar por una situación que para ella antes era desconocida. Es así como el estado emocional se muestra icónicamente mientras que lo ideológico

recae, en su mayoría, en lo escrito; nuevamente apelando a la relación complementaria entre ambos recursos semióticos.

Otra de las características sobresalientes de la novela gráfica autobiográfica es la representación icónica de Marjane, la cual se ha mantenido en constante transformación. Su apariencia funge como un índice del paso del tiempo y/o como un indicador del proceso político y social que atraviesa Irán; o también, si ella se encuentra dentro o fuera de su país. Por lo tanto, su identidad gráfica puede describirse desde dos perspectivas distintas: la transformación física que señala, aproximadamente, su edad y la alteración ideológico-cultural o simbólica de su apariencia para indicar cierto posicionamiento ideológico⁸³ o connotar algún significado emocional o estado mental. Esto último lo exploro en la siguiente secuencia:

Tabla 14: Secuencia 13

13	LA INTEGRACIÓN DE MARJANE EN AUSTRIA
-----------	---

[Marjane no se siente parte de Viena].

a. *Marjane no se siente parte de Viena.*

[C]. *Decide integrarse.*

C'. *Ignora todo lo referente a Irán*

D. *Escucha que hablan mal de ella y sus padres.*

E/H. *Marjane responde.*

I. *Éxito: Reconoce que debe mantenerse integra para integrarse*

K. *Marjane se reivindica consigo misma.*

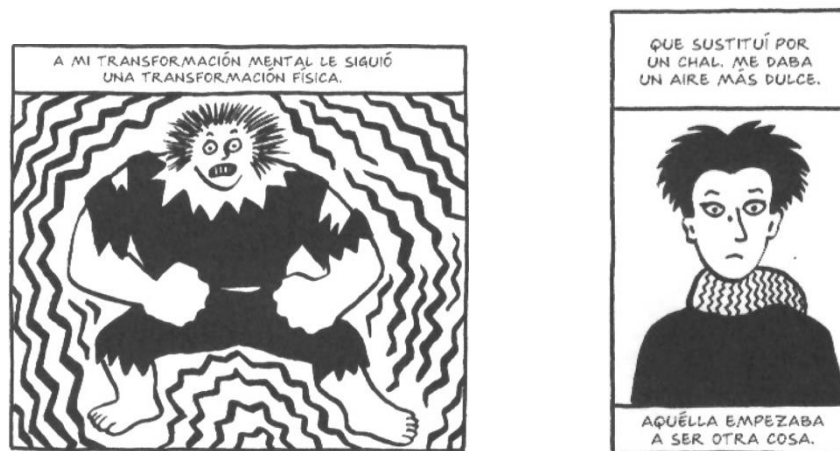
Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Kafalenos (1997; 1999) y *Persépolis* (pp. 204-209).

⁸³ Esto lo abordo en el próximo capítulo, en el apartado 4.2 sobre posicionamiento como forma construcción de identidad.

En esta secuencia, la representación física de Marjane pasa por lo simbólico y lo ideológico-cultural. Por un lado, tenemos la imagen en la figura 19, que sostiene una carga de información importante: una alteración simbólica de su cuerpo. Esta representación del cuerpo de Marjane con la ropa rota y un aumento desmesurado de las extremidades y el torso, muestra una desfiguración que connotan el cambio físico correspondiente a la etapa que atraviesa: la adolescencia y cómo dicho cambio fue valorado por ella.

Para ello, en la figura 19 es posible constatar la *relevancia* que tiene la imagen de sí misma, gracias a las numerosas líneas quebradas que la rodean y buscan contornear su silueta. Al centro se encuentra ella representada con un gran cuerpo que remite a algún personaje sobrehumano por el tamaño, el cabello erizado y la expresión del rostro. Este último evidencia un estado de sorpresa, que combinado con mostrar los dientes, convirtiéndose en un signo de amenaza para el narratario. Posteriormente, esta hipérbole visual de su transformación física concluye con una autoevaluación reafirmada en la apoyatura inferior de las viñetas 13 y 14 que menciona lo siguiente: “Resumiendo, estaba en un periodo de fealdad en constante renovación” (Satrapi, 2017, p. 201).

Figura 18: Transformación física-ideológica de Marjane.



Nota. Tomado de *Persépolis* (pp. 201 y 202), por M. Satrapi, 2017, Norma.

Por otro lado, se encuentra la alteración ideológico-cultural que refiere a su nueva forma de vestir visualmente más cercana al movimiento contracultural punk de los años 80⁸⁴. Entre las características estéticas del grupo se encuentran: los peinados cortos y desaliñados, las perforaciones, la ropa ceñida al cuerpo. En este caso Marjane se apropia de la estética punk y la usa como una forma de expresión corporal, integrando elementos como el maquillaje cargado, el peinado corto, suavizándolos con una chalina —un accesorio que rompe con la estética punk— y por supuesto ropa oscura, tal como lo observamos en la segunda viñeta de la figura 19.

Con lo anterior, ya he reconocido los rasgos que la hacen distinta de sus congéneres dentro del mundo construido por ella a partir de esta doble modalidad entre el recurso semiótico icónico y lingüístico. Ahora bien, la adolescencia es la etapa en donde Marjane remarca dichos rasgos. Por medio de la abstracción resalta las características más básicas de su autoimagen, y una de las más sobresalientes es la peca cerca de su nariz, la cual, a partir de esta secuencia la acompañará en el resto de la narración, como un signo físico de su ingreso a la adolescencia.

Una vez reconocidos estos rasgos que visualmente definen a la joven iraní, otro de los cambios que persisten en la narración es aquel que apunta a su estado emocional, tal como lo veremos en la siguiente secuencia. En ella se aborda la decisión de Marjane de regresar a Irán:

⁸⁴ Sobre el movimiento punk basta mencionar que nació en Europa y se extendió a diversas partes del mundo como Latinoamérica. Este se identifica por ser un “proyecto de emancipación individual con perspectivas hacia un cambio social, revivió el sentimiento de lucha moderna asumiendo la política como un medio para producir la transformación de lo social. Responde local y globalmente, instrumentalizando al sujeto como un agente político” (Rastrepo, 2005, p. 12). De tal manera que es a través del cuerpo, la música, el lenguaje, el arte que se permiten la expresión, la denuncia y la rebelión contra las estructuras de dominación social.

Tabla 15: Secuencia 14

14 MARJANE SE ENCUENTRA SIN APOYO AFECTIVO EN EUROPA

- Marjane no tiene apoyo en Europa
- a.** *Marjane se siente perdida.*
 - C.** *Decide vagar por las calles.*
 - C'.** *Duerme en la calle.*
 - H.** *Regresa a Irán.*
 - I_{neg}.** *Fracaso: No se siente mejor.*
 - K.** *Marjane regresa con vergüenza.*

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Kafalenos (1997; 1999) y *Persépolis* (pp. 245-257).

El ejemplo que analizo en esta secuencia es la viñeta 4 de la página 257. En ella, la *relevancia* se observa por dos motivos: el tamaño de la unidad de significado; pues esta, en comparación con las demás, ocupa poco más de media página. Y el recurso semiótico icónico, el cual muestra únicamente a Marjane frente a un espejo, resaltada por su contraste con el fondo blanco.

Marjane es representada usando el pañuelo con una expresión de tristeza en su rostro, remarcada por las ojeras que demuestra el deterioro de su estado de salud. Por otra parte, los cartuchos cumplen la función de anclaje cuando expresa lo que significa para Satrapi volver a usar el pañuelo “...y se fueron a tomar viento mis libertades individuales y sociales” (Satrapi, 2017, p. 257), mientras que el segundo, ubicado en la esquina inferior derecha, vaticina lo que vendrá: su regreso a Irán y el sentimiento que le provoca: “tenía muchas ganas de volver a casa” (Satrapi, 2017, p. 257).

Dentro de la narración, ya en su país natal, es posible observar que nuevamente la protagonista no se siente identificada con el entorno y el sistema de valores sociales que encuentra en él. Esto lo reconoce en la siguiente secuencia, dedicada a atender la relación entre Marjane y sus antiguas amigas también iraníes que no habían dejado el país.

Tabla 16. Secuencia 15

15	MARJANE SE DEPRIME
-----------	---------------------------

Marjane no ve las cosas con perspectiva.

a. *Marjane se siente deprimida.*

B. *Sus amigas la invitan a salir de vacaciones.*

[C]. *Decide ir con ellas.*

C'/H. *Marjane va a esquiar.*

D. *Marjane es cuestionada sobre su vida sexual.*

E. *Marjane responde a la pregunta.*

F. *Marjane sabe que sus amigas no son tan «modernas» como dicen serlo.*

I_{neg.} *Fracaso: sigue deprimida.*

K/a. *Marjane regresa más deprimida.*

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Kafalenos (1997; 1999) y *Persépolis* (pp. 282-286 —viñeta 1—).

La conversación que había tenido Marjane con sus amigas establece posiciones contrarias, pues no se encontraban alineadas dentro del mismo sistema de valores, por ello el episodio sobre las vacaciones de Satrapi concluye con la viñeta 6 de la página 285. Aquí cada personaje aparece en un plano medio, de perfil y formando una fila en dirección al dominio de lo Nuevo, como unidades separadas de información. Por un lado, está Marjane cuya experiencia sexual con diferentes personas causa escándalo entre sus congéneres; más adelante con una distancia proporcional entre sí, pero más alejadas de la joven Marjane, se encuentran las tres chicas indignadas por la situación y su forma de pensar. Sus rostros serios connotan una situación tensa. Al fondo, en un plano general, se observa el paisaje invernal de Irán junto con una cabaña.

De manera que el *framing* es fuerte, pues reconoce la identidad de este último grupo y la individualidad de Marjane, connotada por el espacio que hay entre la joven y el grupo de chicas. Ahora bien, la diferencia que se crea entre las chicas y Marjane se reafirma con la función de anclaje del cartucho, al mencionar lo siguiente: “Estaban tan saturadas de hormonas y frustraciones, por eso estaban tan agresivas conmigo. Para ellas, me había convertido en una occidental decadente” (Satrapi, 2017, p. 285).

La narradora da cuenta de las etiquetas que recibe, esto provoca un conflicto tan grande en ella que termina por tomar una decisión contundente:

Tabla 17: Secuencia 16

16	MARJANE DECIDE MORIR
	<p>a. <i>Marjane está más deprimida.</i></p> <p>C. <i>Decide morir</i></p> <p>C'. <i>Intenta matarse.</i></p> <p>H. <i>Toma las riendas de su vida</i></p> <p>I. <i>Éxito</i></p> <p>K. <i>Marjane tiene un nuevo enfoque vital</i></p>

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Kafalenos (1997; 1999) y *Persépolis* (pp. 286-290).

En la secuencia anterior, Marjane identifica un conflicto con su identidad resultado de los desencuentros que tiene con sus antiguas amigas y las experiencias vividas en Europa. Esto es señalado en la figura 20 en donde la narradora hace énfasis en las reiteradas ocasiones sobre las sensaciones que tenía, mientras describe su experiencia definiéndose en el segundo cartucho como “...una occidental en Irán y una iraní en occidente” (2017, p. 287).

De tal forma que el recurso lingüístico sirve, principalmente, de anclaje para el recurso icónico, en el cual Marjane recurre a la representación simbólica, a través de una silueta de color blanco, sin rasgos definidos. La silueta toma *relevancia* debido al contraste entre ambos colores —fondo negro, silueta blanca— y por la ausencia de elementos alrededor que distraigan la mirada del narratario.

Figura 19: El conflicto identidad de Marjane.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 287), por M. Satrapi, 2017, Norma.

Por otra parte, en la secuencia siguiente tomo en cuenta otro aspecto sobresaliente de la obra de Satrapi: el uso de viñetas consecutivas para transmitir una idea completa. Para ello, considero la secuencia en donde Marjane, como personaje, lleva a cabo una “pequeña rebelión” (2017, p. 313, viñeta 9):

Tabla 18: Secuencia 17

17	LA PEQUEÑA REBELIÓN DE MARJANE
-----------	---------------------------------------

Marjane asiste a una conferencia sobre conducta y moral religiosa en la universidad

A. *El conferencista señala que las señoritas deben vestir con pantalones menos anchos y cogullas más largas.*

B. *Organizador da espacio para preguntas.*

[C]. *Marjane decide intervenir*

C'. *Marjane cuestiona*

D. *El religioso auténtico le pide que diseñe uniformes adaptados a las necesidades de su sección.*

E. *Marjane acepta.*

F. *Su abuela le recuerda que el miedo es lo que hace perder la conciencia.*

H. *Marjane diseña los uniformes de su sección*

[I]. *Éxito: se rebela*

K. *Marjane recupera su amor propio y su dignidad.*

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Kafalenos (1997; 1999) y *Persépolis* (pp. 310-313).

Si bien es cierto, las viñetas 4, 5 y 6 de la página 313 cuentan con un significado propio reconocido en su lectura individual, también cuentan con un enlace lógico entre sí, indicado por el cartucho de la viñeta 4 y los globos de diálogo de las tres unidades de significado. Además de la disposición espacial mantenida por los personajes y los elementos dispuestos en la escena. En dichas escenas podemos observar en el dominio de lo Dado al “religioso auténtico” de perfil sentado en una silla, con los codos sobre la mesa; mientras Marjane aparece frente a él, también de perfil, con los brazos cruzados.

Dentro de la composición es posible observar a ambos personajes separados por una mesa y por su postura —brazos cruzados pegados al pecho—, pues tales características connotan una barrera entre ambos. Esto, desde el punto de vista compositivo, es considerado un *framing* el cual

resalta la diferencia ideológica entre ambos personajes, quienes a su vez aparecen sin rasgos definidos, con una *relevancia* resaltada por el contraste con el fondo blanco y las figuras negras que remiten a íconos.

Tal característica permite centrar la atención en el cartucho y los globos de diálogos, en donde el primero tiene la función de anclaje, pues señala la presentación de los personajes; por su parte los globos de diálogo tienen la función de relevo, ya que permite el avance de la historia. En este caso da cuenta de la postura que cada personaje tiene frente al velo islámico.

Otro ejemplo de los enlaces lógicos entre viñetas se encuentra en la página 320. Las viñetas 1 y 2 forman parte de la secuencia 18 que he nombrado «manteniendo los espacios de libertad». En ella Marjane describe la vida política de los estudiantes universitarios de los que fue parte y cómo resolvían ciertas fricciones con la ley:

Tabla 19: Secuencia 18

18	MANTENIENDO LOS ESPACIOS DE LIBERTAD
-----------	---

[El régimen los vigila]

- a.** *Los universitarios ya no pueden hablar de política.*
- C.** *Deciden desafiar a la ley*
- C'.** *Hacen fiestas y dibujan en secreto.*
- D.** *Los encarcelan y multan. Provocan la muerte de Farzad.*
- E.** *Se cuestionan si debiesen seguir reuniéndose.*
- G.** *Saben que solo quieren impedirles vivir.*
- H.** *Continúan reuniéndose.*
- I.** *Éxito: Mantienen su espacio de libertad*
- K.** *Hacen más fiestas*

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Kafalenos (1997; 1999) y *Persépolis* (pp. 317-326).

Para el análisis retomo dos viñetas cuya relación semántica es contrastiva, pues las microunidades de significado de cada una configuran dos significados connotados globales. La primera refiere a la identificación grupal de Marjane y sus compañeras como estudiantes universitarias iraníes que deben cumplir con las normas impuestas. Esto se explica a través del cartucho que menciona lo siguiente “Nuestro comportamiento en público y en privado estaban [sic] en las antípodas” (2017, p. 320, viñeta 1); por otro lado, el recurso semiótico icónico presenta a 13 mujeres vestidas con *maghnaeh*, una camisa de manga larga y pantalones holgados. Esto señala al uniforme que utilizaban en la Facultad de Artes de la Universidad de Teherán, el espacio público al que la narradora reconoce.

La segunda viñeta establece un contraste entre su significado global connotado y el significado global connotado de la segunda, ya que se observan a las mismas jóvenes sin ningún tipo de velo islámico, algunas maquilladas y peinadas a la moda de los años 80. Aquí el recurso semiótico lingüístico cumple una función de relevo, pues permite que la historia continúe describiendo la sensación que experimentaba el grupo de estudiantes. Cabe añadir que ambas unidades de significado el recurso icónico ocupa un lugar preponderante en la composición, al ser el primer signo que delata el contraste antes mencionado. Nuevamente, el tamaño permite reconocer la *relevancia* de lo icónico.

Una de las características de esta historia de vida es la constante aparición de elementos propios de la cultura iraní, específicamente aquellos que guardan relación con la esfera musulmana, específicamente con su variante chiita. Estos tienen un lugar importante pues son parte de la vida cotidiana de la iraní, y algunos de ellos son resultado de la imposición cultural del régimen. Por ello, en la siguiente secuencia se señalan algunos rasgos culturales que practicó Marjane:

Tabla 20: Secuencia 19

19	LA BODA DE MARJANE Y REZA
-----------	----------------------------------

Marjane y Reza no pueden demostrarse afecto en público.

A. *Reza le propone matrimonio a Marjane.*

C. *Decide pensarlo*

C'. *Marjane acepta.*

H. *Marjane se casa.*

I. *Éxito*

K/a. *Marjane se arrepiente*

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Kafalenos (1997; 1999) y *Persépolis* (pp. 327-334).

El ejemplo para este análisis es el rito de la boda que retomó de las viñetas 1 y 2 de la página 331. En ellas sobresalen algunos elementos como la presencia del mulá, la autoridad religiosa dedicada a casar parejas. Esto es representado a través de las microunidades de significado como: el plano americano que encuadra a los novios, Reza y Marjane, quienes aparecen vestidos de traje negro y vestido blanco, y un plano medio que coloca más cerca del dominio de lo Dado al líder religioso. También se advierte la presencia del recurso lingüístico, el cual tiene la función principal de anclaje al explicar lo que ocurre en el recurso semiótico icónico. No obstante, también cumple con una función de relevo señalada por los marcadores u ordenadores del discurso —“primero...”; “después...”—, los cuales señalan el orden de los acontecimientos y permiten que la historia avance.

En la siguiente viñeta nuevamente se encuentra un marcador del discurso dentro del cartucho, lo que da paso a la siguiente escena. En ella aparecen Reza y Marjane en un plano medio, sentados en una silla cada uno. Reza aparece feliz mientras que Marjane luce seria. Sobre ellos hay un par de manos frotando un pan cortado a la mitad —lo cual se infiere por el uso de símbolos

cinéticos— y con migajas cayendo sobre una malla sostenida por un par de manos en cada extremo. La *relevancia* la tiene el acto de frotar el pan, ya que la mirada de ambos personajes se dirige hacia arriba observando la escena.

Sobre lo anterior, el recurso semiótico lingüístico tiene la doble función de relevo/anclaje, siendo esta última la explicación de lo que ocurre dentro de la escena. Es decir, se trata de un rito que se realiza durante el matrimonio para transmitir prosperidad en la nueva pareja.

Con ello, consideramos a la descripción como una forma recurrente dentro de la narración de Marjane, esta suele aparecer como una secuencia incrustada —pues, como hemos visto hasta el momento, la secuencia dominante siempre es la narrativa—. De tal forma que, a lo largo de la narración de Marjane es posible encontrar un conjunto de unidades de significado con el propósito de describir algún evento histórico, estado o situación. Este es el caso del próximo fragmento de análisis tomado de esta secuencia narrativa:

Tabla 21: Secuencia 20

20	MARJANE CAMBIA SU VIDA
	<p>Marjane pierde el interés de su vida.</p> <p>a. <i>Marjane se deprime en su matrimonio.</i></p> <p>B. <i>Su padre la despierta.</i></p> <p>[C]. <i>Decide cambiar.</i></p> <p>C'. <i>Marjane lee y se relaciona con nuevas personas.</i></p> <p>H. <i>Marjane renueva sus intereses intelectuales.</i></p> <p>I. <i>Éxito: cambia su vida.</i></p> <p>K. <i>Marjane continúa instruyéndose.</i></p>

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Kafalenos (1997; 1999) y *Persépolis* (pp. 340-342).

Dentro de esta secuencia llamo la atención a la taxonomía que hace Marjane sobre los matrimonios en Irán. Las viñetas 1-5 de la página 341 conciben la tendencia vertical de la descripción propuesta por Hamon (1991). En cada una de ellas sirve como una cláusula, en donde se manifiesta a primera vista, la definición del matrimonio de Marjane, en otras palabras, ella pretende darle identidad a su relación matrimonial a través de una deducción excluyente de otras formas matrimoniales.

Las primeras tres viñetas responden a la actualización de los diferentes matrimonios —objeto-anclaje—, ya que existen aquellos que son por conveniencia —propiedades, además de ser un elemento tematizado— y constan de mujeres jóvenes casadas con hombres iraníes maduros viviendo en el extranjero, mujeres jóvenes casadas con hombres “viejos y ricos” u otras casadas con “jóvenes y ricos” —partes—.

Es así como empieza por establecer las características de los matrimonios conformados por mujeres que se casaban con hombres de origen iraní viviendo en Estados Unidos. En esta viñeta el recurso lingüístico guarda una relación semántica de elaboración con el recurso icónico, pues muestra a un hombre maduro “moderno” con una mujer joven “moderna” —tal como los ha descrito Marjane con anterioridad—, usando un traje de gala y un vestido de blanco tipo strapless, respectivamente. Ambos aparecen en un plano medio con rostros felices. No existe otro elemento a su alrededor, esto permite centrar la atención en los personajes representados.

La siguiente mantiene la misma estructura entre recursos semióticos —recurso lingüístico con función de anclaje/relevo, relación semántica de elaboración entre ambos, plano medio en el recurso icónico—, pero añade nueva información. Las parejas también pueden ser entre “hombres

viejos y ricos” y mujeres jóvenes —dentro de la descripción son las partes—. En el recurso icónico observamos a una pareja diferente a la anterior, el personaje masculino aparece más cercano al dominio de lo Dado, reforzando esta característica de hombre mayor, en contraste con la mujer joven, quien se encuentra cercana al dominio de lo Nuevo. Sus rostros y su postura corporal evocan un momento de felicidad y complicidad debido al sostenimiento de la mirada por parte de ambos.

Y finalmente la viñeta tres retoma la misma forma que las dos anteriores, solo con la actualización de otra combinación de pareja escogida por las mujeres, a las que Marjane llama “afortunadas”: estas son mujeres jóvenes casadas con hombres jóvenes y ricos. En este caso en el recurso icónico sólo aparecen la pareja de novios. La chica aparece en el dominio de lo Dado y el joven en el dominio de lo Nuevo, no obstante, la pareja mantiene una inclinación hacia lo Nuevo, con la mirada en esa dirección.

Ya en la cuarta viñeta están quienes se casaban por “amor” —propiedad de algunos matrimonios, también está tematizado—. Nuevamente los tres puntos suspensivos dan pauta a la relación semántica de elaboración entre el recurso lingüístico y el icónico. En este último se observa a los amigos de Marjane, Nioucha y Alí, una pareja muy cercana físicamente, con una pose relajada y natural, la cual contrasta con las parejas anteriores y la pareja siguiente: la de Marjane y Reza.

Hay una ligadura marcada por dos líneas que unen las viñetas 4 y 5, lo cual permite la comparación y hace énfasis en el contraste de dos formas muy diferentes de matrimonio, por lo tanto, ambas unidades de significado mantienen una relación semántica contrastiva. En la viñeta 5 el recurso lingüístico ubicado en el cartucho superior de la viñeta reconoce un tercer tipo de matrimonio: aquel que no es por conveniencia ni por amor, es decir, que no tienen algo que

realmente los una —otra propiedad de algunos matrimonios—. Esto es elaborado en el recurso icónico, en donde se observa a Reza y a Marjane de espaldas con los brazos cruzados. Su cuerpo se encuentra en direcciones distintas. Reza apunta al dominio de lo Dado y Marjane ve hacia el dominio de lo Nuevo. A lo anterior, se suma su postura corporal remite al rechazo o negación. De tal manera, que simbólicamente Marjane condensa lo que significó su matrimonio.

Ahora bien, después de dar cuenta de las experiencias que fueron definiendo su carácter — en el sentido que Ricœur (2013) le otorga—, Marjane reconoce que para aliviar su situación era preciso mantenerse fiel a sí misma; es decir, vivir en sistema laico, mantener sus libertades sociales e individuales, sin olvidar sus raíces. Por lo cual decide abandonar su país, tal como lo muestra la siguiente secuencia:

Tabla 22:Secuencia 21

21	MARJANE DECIDE IRSE DE IRÁN
	<p>Marjane está divorciada.</p> <p>a. <i>Marjane quiere irse a Francia.</i></p> <p>[C]. <i>Decide pasar sus últimos momentos con su familia</i></p> <p>C'. <i>Pasa los últimos momentos con su familia</i></p> <p>H. <i>Marjane se va a Francia.</i></p> <p>I. <i>Éxito</i></p> <p>[K.] <i>Marjane estudia en Francia.</i></p>

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Kafalenos (1997; 1999) y *Persépolis* (pp. 354-356).

Para el análisis de esta secuencia o movimiento extraigo la viñeta 4 de la página 356. La he seleccionado porque es el momento en el que Marjane decide abandonar Irán de forma definitiva, además de ser una escena similar a la que se presenta la primera vez que se vio forzada a dejar su país.

En esta unidad de significado el recurso semiótico lingüístico tiene la doble función de anclaje/relevo. Por un lado, evita polisemia al explicar por qué esa despedida era diferente a la primera —cuando tuvo que migrar a Austria— y las consecuencias de su partida al mencionar que: “la libertad tenía un precio” (2017, p. 356, viñeta 4). Además, considera el avance de la historia, ya que comenta lo que realizó después de dejar Irán.

Ahora bien, en el recurso icónico, el uso de la profundidad de campo moderada gradúa la *relevancia* de los elementos dentro de la composición a través de la disposición de los personajes. Por un lado, podemos observar a Tadj y Ebi, padres de Marjane, y a su abuela en un plano medio que los coloca más cerca del interlocutor, y por lo tanto mantienen su atención. Mientras que, gracias a la dirección de la mirada de los primeros dos personajes reconocemos al otro personaje importante dentro de la composición: Marjane en un plano general. Ella aparece detrás del cristal, mirando de frente, y es enmarcada —*framing*— en un grado fuerte por la estructura del marco del vidrio. Esta a su vez indica la desconexión del personaje con los elementos hallados del otro lado del cristal, en específico con su familia. Los gestos del rostro contrastan entre sí, ya que mientras Tadj, Ebi y Marjane se esbozan una sonrisa en sus rostros su abuela denota tristeza.

Figura 20: La despedida de Marjane



En cuanto al valor de información de acuerdo con su disposición en el espacio visual, encontramos a los tres personajes más cerca del dominio de lo Dado, esto se relaciona con lo que Marjane deja atrás, su pasado, sus raíces; en otras palabras, su vida tal como la concibe en Irán. Por otra parte, podemos observar a Satrapi como una mujer joven, cuya figura se encuentra hacia el dominio de lo Nuevo; pronto emprendería un viaje —por la maleta que lleva en la mano izquierda— y tendría nuevas vivencias.

Otra característica denotada es el uso de la profundidad de campo, los personajes que están en el fondo se encuentran ensombrecidos, es decir, solo notamos su silueta, pero no aparecen con algunos rasgos individualizados. Solo son definidos por el género, ya que si son reconocidas como mujeres llevan pañuelo, mientras que si son reconocidos como hombres no lo utilizan.

Por otra parte, el uso de más elementos dentro de la viñeta permite una lectura visual más detallada, no obstante, esta característica se acerca a lo marcado en lo que respecta al uso del recurso icónico. Pues como hemos visto en otras unidades de significado, la relación que se establece entre los recursos semióticos es evidentemente complementaria. Sin embargo, la viñeta anterior revela información que no se halla en el recurso lingüístico de los cartuchos.

Hasta el momento, la descripción analítica de las unidades de significado a partir de las funciones narrativas me ha permitido dar cuenta de la concepción narrativa de la identidad personal al pasar de la acción al personaje (Ricoeur, 2013). Con ello me he remitido, en primera instancia, a sus recursos semióticos y a su composición para explicar los medios que utiliza para la narración de su experiencia. El resaltar los elementos del lenguaje que caracterizan la obra de Satrapi e identificar la situación de enunciación del discurso me provee de un primer acercamiento a la

configuración de la identidad de Marjane, a partir de su propio discurso. Ya que es en su narración que logra conciliar la permanencia y el cambio expresado en las acciones del personaje.

Asimismo, las funciones nos abren un panorama para señalar cómo, desde el relato de la experiencia, la identidad del sujeto es transformada. Los cambios detectados en cada secuencia son los que exponen el carácter del sujeto, en otras palabras, hablamos de Marjane como una mujer de acción marcada por la presencia política de un grupo integrista chiita. De ahí que su cambio esté vinculado con eventos externos, afectando su forma de concebir el mundo —explicado por los recursos semióticos utilizados por el sujeto— y por lo tanto en su forma de ser. Por ejemplo, su desplazamiento obligado de Irán a Austria y todas las consecuencias que implicó exponerse a otra cultura lejos de su familia.

Además, el uso de dichas funciones narrativas da cuenta de la actualización de la información otorgada por el narrador, lo cual determina la interpretación de las experiencias narradas. En consecuencia, permite señalar en los eventos las epifanías definidas por Marjane, ya sea través de algunos elementos disruptivos o por las reevaluaciones de las situaciones. Con ello, una vez señalado estos eventos que transformado la historia de Satrapi, pretendo ahondar en los elementos del discurso ocupados por el sujeto para construir su identidad personal, por tal razón es imprescindible hacer uso de otras herramientas analíticas propias de los estudios de la identidad (Davis & Harré, 2007; Ricœur, 2013; Bamberg, 1997; 2011; 2016) que la develan. Sobre esto me ocupo en el siguiente capítulo.

4. La construcción de la identidad en *Persépolis*

Una vez descrito el sistema semiótico (Lotman, 1982; 2019), propio de la novela gráfica, en esta ocasión me centro en lo que, a partir de ahora, llamo historia de vida (Linde, 1989; 1993 y Bertaux 2005) en un modo gráfico-textual. Con ello me adentro a la construcción de la identidad (Bamberg, 1997; 2011; 2016; Davies & Harré, 2007), teniendo como objetivo identificar y explicar las estrategias discursivas empleadas por Marjane Satrapi para dar cuenta de su identidad personal (Ricoeur, 2013).

De manera que, baso mi análisis en tres grandes ejes organizadores, extraídos de la propuesta de Bamberg (2011): (1) la dimensión diacrónica, es decir, los eventos vinculados con la violencia los cuales son calificados por Marjane como epifánicos y son (re)definidos a través del tiempo; (2) la dimensión sincrónica, o lo que es lo mismo, el posicionamiento distribuido en tres niveles: entre personajes, el hablante frente a su audiencia y la posición del narrador de acuerdo con los roles sociales, más allá de la práctica discursiva local; finalmente, (3) me ocupo de la agencialidad de Marjane a partir del proyecto: «mujer libre y emancipada», el cual se va definiendo a lo largo de su discurso. Estas tres dimensiones son atravesadas por las identidades *ipse e ídem* las cuales señalo dentro del análisis.

4.1. La dimensión diacrónica del yo: el impacto de la violencia en la identidad.

Parte de la narración de Marjane aborda situaciones violentas, relacionadas con el contexto social que ella vivió en Irán durante los años 80 y su obligada migración a Viena. Es así como retomo algunos fragmentos para dar cuenta del impacto que tuvieron estas manifestaciones de violencia —en su forma sistémica, objetiva o subjetiva (Žižek, 2008; 2017)— en la vida del hablante.

Por tal razón, parto de las formas de evaluación y los elementos evaluativos (Labov, 2013; Labov en Pinilla, 2003) que se hallan en el momento de la narración. Si bien es cierto, estos elementos han sido teorizados y aplicados en discursos orales, no obstante, también pueden encontrar su correlato en el discurso multimodal, a partir de la significación que construyen en el recurso icónico, gracias a la composición y representación de los elementos.

Para la selección de las viñetas o unidades de significado a analizar, considero la estructura de la epifanía⁸⁵ a partir de experiencia configurada en el entramado del discurso de Satrapi. Por lo tanto, es imprescindible reconocer las viñetas previas y posteriores para comprender en qué momento del desarrollo de la narración Marjane identifica tales eventos epifánicos. Al mismo tiempo, esto da cuenta de la alteración en la vida cotidiana del hablante —para ello, podemos remitirnos al capítulo 3 con el fin corroborar lo anterior—. De manera que Marjane expone algunos momentos epifánicos como una forma de explicar implícitamente el impacto que la violencia tuvo en su identidad narrativa (Ricoeur, 2013), esa que solo es posible aprehender a través de la temporalidad plasmada en el relato.

Si bien, Satrapi dentro de su discurso aborda diferentes momentos en los que es evidente una violencia subjetiva sistémica (Zizek, 2008), existen situaciones específicas que trastocan su vida, al grado de transformarla por completo. De ahí que los fragmentos que presento a continuación estén vinculados a momentos de crisis que enfrenta Marjane tales como: (a) la muerte de su amiga, Neda Baba-Lévy; y (b) la separación de sus padres junto con el desarraigo de su país. Estos pasajes epifánicos parten de dos eventos emblemáticos de la sociedad iraní: la Revolución

⁸⁵ Los fragmentos analizados son retomados de las epifanías que Marjane señala. Esto se ve representado en ciertas funciones narrativas del capítulo anterior, pero para enfatizar su presencia en el discurso, en el anexo A indico las epifanías expuestas por Satrapi.

Islámica y la instauración del régimen islámico en el poder. Estos son determinados cultural e históricamente dentro de la sociedad en la que Marjane creció.

La novela gráfica, como 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 convierta en el plano de expresión del segundo sistema.

Con lo anterior, propongo sintetizar los elementos que intervienen en el proceso de significación en un esquema que permita visualizarlos para su posterior análisis. En dicho esquema desgloso los elementos hallados en los recursos semióticos lingüístico e icónicos. Por un lado, en el primero 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.

Por otro, en el recurso icónico contemplo las microunidades de significado de la viñeta y su disposición en espacio visual y la suma de estos elementos del recurso icónico significado que estampe el significado denotado de la imagen. 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. Este lo identifica como una epifanía mayor, pues se trata de un quiebre en su vida, tal como es mencionado en la viñeta 1 de la página

152. No obstante, dentro de la narración, Marjane desarrolla esta epifanía de forma acumulativa de la siguiente manera:

Figura 21: Esquema «la muerte de Neda Baba-Lévy: viñeta 1, p. 151».

p. 151	VIÑETA 1:
---------------	------------------

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.

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Barthes (1986), Kress & van Leeuwen (1997; 2006), Gubern (1979) y Gubern & Gasca (1994).

En el esquema anterior la viñeta 1 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 externa⁸⁶, 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, esto se deduce gracias a los destellos que emergen alrededor del objeto.

Posteriormente, en la viñeta 2 ocurre lo siguiente:

⁸⁶ En este apartado identifico las evaluaciones dentro de los esquemas con el subrayado, mientras que las epifanías serán señaladas con las cláusulas en *bold*.

Figura 22: Esquema «la muerte de Neda Baba-Lévy: viñeta 2, pág. 151»

VIÑETA 2:

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.

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Barthes (1986), Kress & van Leeuwen (1997; 2006), Gubern (1979) y Gubern & Gasca (1994).

Las tres cláusulas dentro del cartucho son una manifestación continúa 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 a la relación cercana que tiene con Neda, por la información que revela. Y da paso a las viñetas 3, 4 y 5 que fungen 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.

Figura 23: Esquema «la muerte de Neda Baba-Lévy: viñeta 3, p. 151».



Recurso lingüístico:

(1) El brazalete 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.

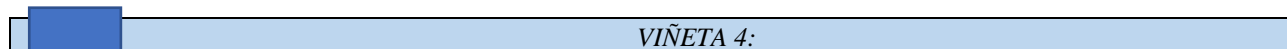
Significado denotado: Marjane triste/sorprendida

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

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Barthes (1986), Kress & van Leeuwen (1997; 2006), Gubern (1979) y Gubern & Gasca (1994).

Esto se aprecia en lo comentado en el cartucho de la viñeta 3, en donde la función del recurso lingüístico es de anclaje, principalmente. En este mismo, el uso de los puntos suspensivos ya implica una evaluación, ya que el no poder articular la frase completa rompe con el uso esperado del orden sintáctico. Esto termina por reforzarse con la ausencia del recurso lingüístico en la viñeta 4:

Figura 24: Esquema «la muerte de Neda Baba-Lévy: viñeta 4, p. 151».



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.

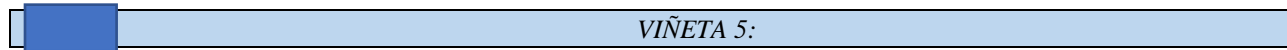
Recurso lingüístico: [Sin recurso lingüístico]

Significado global connotado: Marjane triste.

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Barthes (1986), Kress & van Leeuwen (1997; 2006), Gubern (1979) y Gubern & Gasca (1994).

Sobre esta misma línea, el recurso icónico también se ve alterado en la viñeta 5:

Figura 25: Esquema «la muerte de Neda Baba-Lévy: viñeta 5, p. 151».



Recurso lingüístico:

(1) **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.

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Barthes (1986), Kress & van Leeuwen (1997; 2006), Gubern (1979) y Gubern & Gasca (1994).

Aquí, aparece un cuadro negro que recubre todo el espacio visual; enseguida, bajo este se encuentra el cartucho. En él, la cláusula (1) de la viñeta 5 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 ella valora los hechos a partir de la reacción 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 página 152, viñeta 1, en 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:

Figura 26: Esquema «la muerte de Neda Baba-Lévy viñeta 1, p. 152».

p. 152 **VIÑETA 1:**

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.

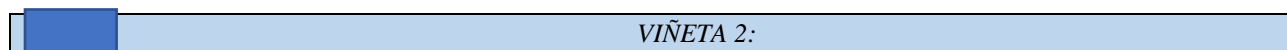
Significado global connotado: Marjane ya no es la misma.

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Barthes (1986), Kress & van Leeuwen (1997; 2006), Gubern (1979) y Gubern & Gasca (1994).

En esta primera viñeta de la página 152 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) —constatado por su adverbio de negación— evalúa sus propias acciones a partir de lo que pudo haber sentido en ese momento, pero no fue así. Esta se ve reforzada por el tipo de evaluación por el hecho, pues a través de la descripción de la acción del personaje: «Marjane distraída» que es denotada en el recurso icónico, reafirma ese “giro” al cual refiere Satrapi. De esta forma entre ambos recursos semióticos se complementan y dan cuenta del sentido global connotado: Marjane cambió, ella lo dice y lo demuestra con sus acciones.

Ya en el caso de la viñeta 2, abunda nuevamente en sus acciones. Esto se traduce en una evaluación por el hecho indicando la tensión que se crea entre la autoridad y la misma Marjane, lo cual provoca que dentro de la predicación se evidencié la posición de la narradora frente a los personajes, orillando a que el interlocutor se solidarice con ella. De ahí que haga uso del diálogo como ocurre en las cláusulas de la (1) a la (4):

Figura 27: Esquema «la muerte de Neda Baba-Lévy: viñeta 2, p. 152».



Recurso lingüístico:

Directora escolar: —(1) ¿Qué haces con esa pulsera? (2) ¡Dámela ahora mismo!

Marjane: — (3) ¡Jamás en la vida! (4) Es un regalo de mi madre.

Recurso icónico:

Microunidades de significado: plano medio: mujer con chador, toma a Marjane del brazo derecho; globos de diálogo.

Composición: mujer con chador – dominio de lo Dado; Marjane – dominio de lo Nuevo. Ambos personajes mantienen el contacto visual.

Significado denotado: confrontación con una persona adulta.

Significado global connotado: Marjane es una joven sin miedo.

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Barthes (1986), Kress & van Leeuwen (1997; 2006), Gubern (1979) y Gubern & Gasca (1994).

Con ello, Marjane reconoce que un evento contextual convertido en experiencia redefinió el rumbo de su vida, tal como se muestra en la viñeta 2 de la misma página donde nuevamente hay una evaluación por el hecho. En este sentido, la violencia subjetiva sistémica —considerando como agentes a los gobiernos iraní e iraquí, y el ejército de este último— se encuentra presente, ya que las condiciones políticas de Irán intervinieron para dar paso a la manifestación discursiva de la

epifanía que tuvo Marjane, lo que influye en su identidad-ipse. En otras palabras, la interpretación de esta experiencia personal tiene un origen en el contexto en el que Marjane vivió. Aunque también tuvo consecuencias en su identidad ídem, al aflorar el carácter de Satrapi.

El próximo pasaje por analizar retoma la separación de varias familias, como parte de la situación que enfrentaban en Irán —la revolución cultural, encabezada por el gobierno, la persecución de sus opositores e insurrectos, y el reclutamiento de jóvenes para la guerra—. Marjane es un ejemplo de ello, ya que tuvo que separarse de sus padres, migrando forzosamente a Europa a los 14 años. Esta experiencia es narrada por la iraní tal como se muestra en el siguiente esquema de la viñeta 1, página 162:

Figura 28: Esquema «la separación: viñeta 1, p. 162».

p. 162	<i>VIÑETA 1:</i>
---------------	------------------

Recurso lingüístico:

(1) No podía soportar verlos allí, detrás de los cristales. (2) **No hay nada más triste que las despedidas.** (3) **Son un poco como la muerte.**

Marjane: — (4) Marchaos, (5) marchaos

Aduanero: — (6) Cierra la maleta. (7) Puedes irte.

Recurso icónico:

Microunidades de significado: cartucho, globo de diálogo. Plano general: Ebi junto a Tadj, quien se despide. Ambos tienen un gesto forzosamente feliz. Plano americano: Marjane, con un gesto triste, hace señas —evidenciado por los símbolos cinéticos que rodean su mano—, el aduanero seriamente revisa la maleta de viaje.

Composición: padres – dominio de lo Dado; Marjane y aduanero – dominio de lo Nuevo. Separados por un gran cristal.

Significado denotado: Ebi ve como su hija se marcha, Tadj se despide, Marjane hace señas, el aduanero revisa la maleta, en el aeropuerto.

Significado global connotado: Marjane es despojada de lo más importante en su vida.

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Barthes (1986), Kress & van Leeuwen (1997; 2006), Gubern (1979) y Gubern & Gasca (1994).

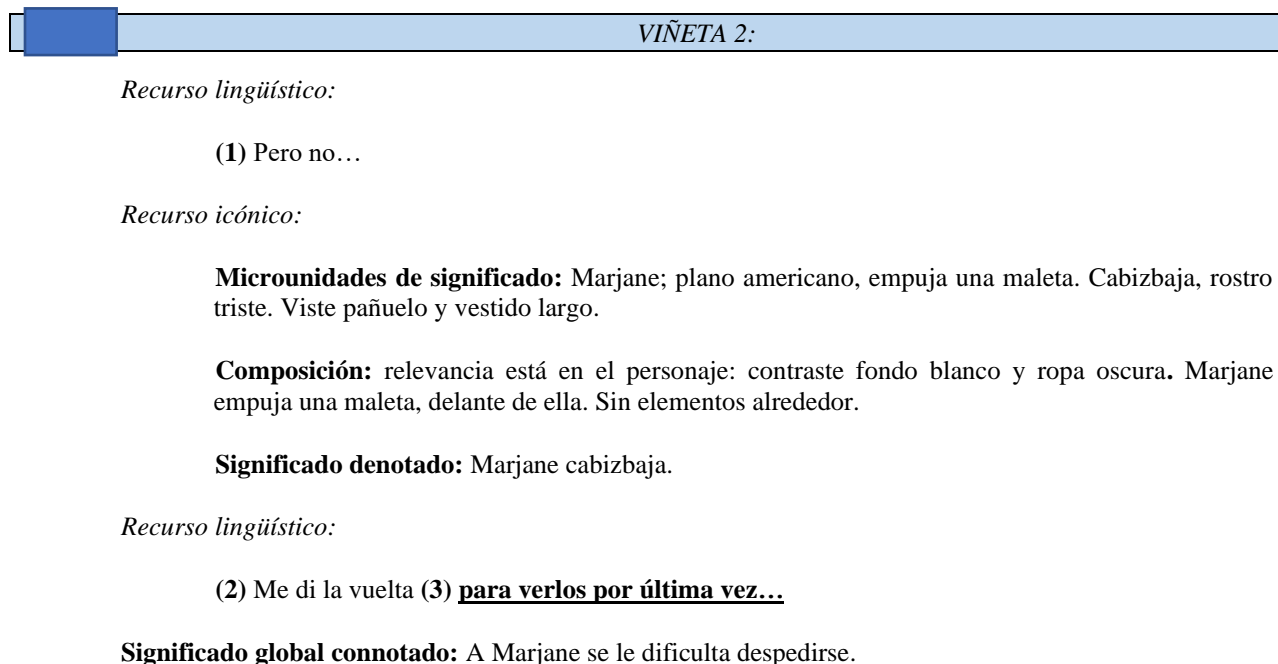
En esta viñeta la narradora apela a una evaluación externa que permite transmitir la emoción al interlocutor, al mismo tiempo, se desarrolla más de una acción inscrita en el recurso icónico que se complementa con los gestos de los personajes: Marjane haciendo señas para alejarlos —pues no quiere verlos partir—, Tadjí despidiéndose, Ebi mirando a su hija y el aduanero revisando la maleta.

La despedida entre Marjane y sus padres es magnificada por la narradora, ya que en la cláusula (2), con el uso de la negación y de la gradación, el sujeto evalúa el hecho de «despedirse», oponiéndolo a otras formas menores de provocar la tristeza, a la vez que refleja una complejidad sintáctica al presentar una ruptura en el orden esperado de sus elementos gramaticales.

Por otra parte, en el discurso hay una nominalización de la acción acontecida, lo que permite su evaluación, a través de una comparación —en la cláusula (3)— que apela a la fuerza de la emoción de Marjane; esta a su vez, permea en su identidad ipse, al indicar que dicho evento la ha impactado de manera contundente. Ya que «morir» no se asocia semánticamente con lo cotidiano o lo esperado, por lo que tampoco se valora positivamente en este contexto. Al mismo tiempo, tanto la cláusula (2) como la (3) son para Marjane: la epifanía mayor. Esta continua con el recurso icónico de la viñeta 3, abordado en la página siguiente.

Por ahora, la viñeta 2 prosigue con la evaluación, la cual es identificada por los signos de puntuación de la cláusula (1), junto con su disposición visual evoca a una pausa que reafirma el momento difícil que pasó:

Figura 29: Esquema «la separación: viñeta 2, p. 162».



Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Barthes (1986), Kress & van Leeuwen (1997; 2006), Gubern (1979) y Gubern & Gasca (1994).

En este mismo enunciado, al completarse con la cláusula (2) del cartucho inferior, la negación se hace presente comparando, implícitamente, el evento con algo que no fue: el continuar su camino sin ver a sus padres. Por otro lado, la cláusula (3) con la expresión “...*por última vez...*” atrae la atención e intensifica la emoción que provoca el evento, gracias al adjetivo, que es una propiedad del acontecimiento, aunque en este caso, funciona como una reacción emocional. La expresión de su rostro y su postura corporal abonan al dramatismo que implica la separación, calificándolo como algo negativo.

Ahora bien, este evento culmina con la viñeta 3:

Figura 30: Esquema «la separación: viñeta 3, p. 162».

VIÑETA 3:

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 32—.

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

Recurso lingüístico:

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

Significado global connotado: Marjane está desconectada de su familia.

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Barthes (1986), Kress & van Leeuwen (1997; 2006), Gubern (1979) y Gubern & Gasca (1994).

Tanto la primera como la tercera viñeta representan la situación liminal de la experiencia (Denzin, 2017), un momento de quiebre que marca un antes y un después. La emoción que provoca el comparar la despedida con la muerte y el 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. Este lo señalo en la figura 32 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—, 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.

Figura 31: Valor de información en la despedida entre Marjane y sus padres.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 162), por M. Satrapi, 2017, Norma.

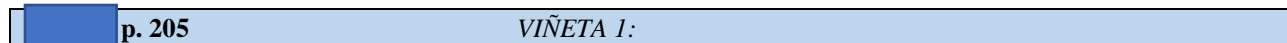
Como hemos visto en el capítulo 3 y en los esquemas de varias viñetas anteriores, Satrapi suele utilizar pocos elementos que distraigan la atención de lo que ella desea transmitir. No obstante, emplea más elementos de los suele considerar en la composición del recurso icónico en la viñeta 3, por lo tanto, se vuelve marcado y a la vez evaluativo⁸⁷ a nivel icónico.

Ahora bien, lo anterior solo fue la antesala de las vivencias que tendrá en Europa, en donde se dará cuenta de las consecuencias de la separación familiar y el desarraigo cultural. Ya que su migración forzada implicó una ruptura en su cotidianidad, que resignificó sus relaciones personales

⁸⁷ 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.

y su estatus cultural, creciendo 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 a la experiencia de haber dejado su lugar de origen y a su familia durante cuatro años; lo que presento a continuación en los esquemas de las figuras 33 y 34:

Figura 32: Esquema «la separación: viñeta 1, p. 205».



Recurso lingüístico:

(1) Cuanto más esfuerzos [sic.] hacía para integrarme, (2) *más tenía la impresión* de estar alejándome de mi cultura, (3) de estar traicionando a mis padres y a mis raíces, (4) de entrar en un juego que no era el mío.

Recurso icónico:

Microunidades de significado: cartucho; plano general: padres ensombrecidos, una joven Marjane alejándose de ellos; sorprendida.

Composición: relevancia: profundidad de campo - la joven se ubica en un primer nivel, lo que hace que resalte por el tamaño al estar más cerca; contraste de color - fondo blanco, figuras negras. Padres ensombrecidos- dominio de lo Dado; Marjane con dirección al dominio de lo Nuevo.

Significado denotado: Marjane se aleja de sus padres.

Significado global connotado: Marjane es una persona sin orígenes

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Barthes (1986), Kress & van Leeuwen (1997; 2006), Gubern (1979) y Gubern & Gasca (1994).

Ya en el recurso lingüístico dentro del cartucho, la narradora produce un enunciado evaluativo, puesto que se aparta de la construcción sintáctica esperada y da paso a una construcción compleja. Además, en dicho enunciado existe una discordancia de número: entre la conjunción «cuanto» y el nombre común «esfuerzos», en donde el plural de este último enfatiza el grado de dificultad que implicó para ella ser parte de la sociedad austriaca.

A lo anterior se añade una intensificación a través de la repetición del orden sintáctico de las cláusulas (2) – (4); ahí Marjane califica negativamente sus acciones. Esto lo sabemos por la modalidad axiológica del enunciado, identificada por el marcador discursivo en la cláusula (2) — señalado con verde y cursivas— que devela la opinión. En este gran enunciado se reconoce la transgresión de la identidad-*ipse* de la protagonista, ya que su forma de vida cambió desde que dejó Irán.

De la misma manera, el recurso icónico, repetitivamente representa la percepción que Marjane ya había adelantado en el cartucho. De forma denotada ella se aleja de la figura de sus padres. Ellos se presentan en el dominio de lo Dado, lo cual remiten a lo pasado, con una característica específica: no es posible determinar sus rasgos. Solo se encuentra la silueta que nos remite a ellos gracias a la función de anclaje del recurso lingüístico.

Por su parte, la figura de Marjane se encuentra en dirección al dominio de lo Nuevo, hacia lo que representa su presente en Europa. Esto se reconoce por la trayectoria que realiza a través de una gran zancada. Su postura corporal remite tensión, acompañado por el gesto de su rostro que denota sorpresa. En cuanto a su vestuario, no contiene ningún signo distintivo que la dote de un sentido de pertenencia. Por ejemplo: en Irán traía el pañuelo o el chal que vestía en Austria, lo único que la diferencia es el corte punk. En conjunto, tanto el recurso lingüístico como el icónico, refuerzan el abandono de sus orígenes, por medio de su negación y casi omisión.

Lo anterior se reafirma en la viñeta 8 de la página 256, en donde Marjane reflexiona sobre su retorno a Irán. A diferencia de las otras viñetas de la misma página, esta aparece con una dimensión más pequeña, lo que refiere a un espacio limitado, tal como sugiere la disposición de Marjane dentro de encuadre. Ella aparece en un primer plano, con una parte del lado derecho de

su rostro fuera de campo, con su mirada demacrada hacía en frente, logrando que el interlocutor se involucre con su estado emocional, el cual se define en el recurso lingüístico del siguiente esquema:

Figura 33: Esquema «la separación: viñeta 8, p. 256».



Recurso icónico:

Microunidades de significado: ausencia de cartucho delimitado; primer plano: Marjane mira de frente, solo se observa una parte del rostro demacrado, tiene un gesto atónito, en su mano hay un cigarro.

Composición: Marjane en el dominio de los Dado; solo parte del lado derecho y el lado izquierdo de su rostro están dentro del campo visual de la viñeta - recurso lingüístico en el dominio de lo Nuevo.

Significado denotado: Marjane mira de frente mientras fuma.

Recurso lingüístico:

(1) *Creo* que prefería ponerme en grave peligro que afrontar mi vergüenza. (2) La vergüenza de no haberme convertido en nada, (3) la vergüenza por no haber conseguido que mis padres estuvieran orgullosos después de tanto sacrificio. (4) La vergüenza de haberme convertido en una mediocre nihilista.

Significado global connotado: Marjane no es nada.

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Barthes (1986), Kress & van Leeuwen (1997; 2006), Gubern (1979) y Gubern & Gasca (1994).

Nuevamente encontramos un marcador discursivo sobre la propia opinión de la narradora, evidenciado por el tono verde y la cursiva. No obstante, la evaluación de su estancia en Viena se manifiesta con más fuerza en la repetición del sustantivo «vergüenza», que intensifica su estado emocional. Concluye con un juicio de valor negativo hacia sí misma — “*mediocre nihilista.*” — lo que termina por reafirma su identidad-*ipse* de regreso a Irán.

Hasta ahora los fragmentos que he presentado consideran a la emoción una fuente directa para reafirmarse, pues es a través de ellos 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 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. No sin antes considerar que el contexto, no solo histórico sino político, social y cultural, influye en la identidad del hablante. Es decir, los eventos externos son evaluados y les atribuye un impacto importante, para lograr este desequilibrio en la vida de Satrapi. De ahí que los califique como una forma de violencia. En específico una violencia sistémica que, si bien no tiene un agente claro para su ejecución, si se le puede atribuir a las políticas reestructurales a nivel social y cultural en el Irán de principios de los años 80, lo cual definió el destino de muchas personas.

El tiempo que se estructura en de la narración permite dar cuenta de los eventos que impactan en la vida de Marjane, entre ellos los que son catalogados como violencia. Estos eventos violentos, fungen 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 AD toman la forma de evaluaciones por el hecho; y dentro de una historia de vida también coincide con alguna epifanía.

4.2. La dimensión sincrónica del yo: la posición ideológica de una revolucionaria iraní.

Existen diferentes maneras en las que Marjane se presenta a lo largo de su discurso autobiográfico, estas van desde su rol dentro de la interacción, es decir, como autora de la obra

Persépolis, y pasan por las múltiples categorías sociales que, de acuerdo, a la situación que esté narrando, se van actualizando. Por ejemplo: estas pueden ser «hija», «compañera», «novia», «esposa», «extranjera» o «mujer».

No obstante, más allá del rol social que se establece, su discurso ha ampliado las características que la definen, con ello me refiero al posicionamiento, o lo que es lo mismo: aquel que surge con relación a un tema en ocasiones concretas del lenguaje en uso (Davies & Harré, 2007). Pues como hemos visto, el lenguaje nunca podrá ser considerado neutral, ya que permite dar a conocer el punto de vista del hablante sobre sí mismo y el mundo. De tal forma que este se verá a sí mismo como “perteneciendo al mundo de ciertas formas y viendo al mundo desde esa posición” (Davis & Harré, p. 245).

Ahora bien, dentro del discurso de Marjane existen diferentes elementos que permiten identificar su posición con respecto algunas situaciones sociales a las que se enfrentó durante su infancia y adolescencia en Irán. Con ello, Satrapi es capaz de definir su *quién soy*, a partir de cómo interpreta el mundo y cómo es interpretada por el otro. Es así como, pretendo identificar las estrategias discursivas que dan paso al posicionamiento de la iraní frente a temas tales como: la revolución y el vestir el velo islámico —ya sea en su forma de chador, pañuelo y/o maghnaeh, tal como es nombrado a lo largo del discurso—, siendo que estos dos hechos marcaron su vida como eventos emblemáticos y al mismo tiempo despliegan un sistema de valores específicos que emergen alrededor de su caracterización dentro del discurso.

Para el análisis refiero a dos contextos indisolubles pero diferentes: uno, en el que Marjane se presenta como ser en el mundo (λ), especificándola como una autora frente a una audiencia occidental —tal como lo menciono en la primera parte del capítulo 3—. Y otro, en el que ella se

inscribe como sujeto hablante, configurando el mundo narrado desde su experiencia. De este mundo emergen diferentes contextos particulares que ella misma construye a partir del discurso narrativo. Este puede remitir a la relación que establece con su interlocutor, ya sea directamente o a través de alguna situación interaccional simulada, en donde se vea involucrada en diferentes esferas sociales.

Del mismo modo, retomo las nociones: marco (Goffman, 1974), para establecer una situación que permita interpretar los acontecimientos y los roles que surgen de él, partiendo de los estereotipos culturales determinados a partir de la base axiomática de los sujetos; los posicionamientos tanto reflexivo e interactivo (Davis & Harré, 2007) para identificar desde donde se producen los argumentos que define la identidad de los personajes. A lo anterior, le sumo, a — nivel lingüístico— el uso de las herramientas analítico-discursivas propuestas por Wodak (2003), para reconocer cómo son posicionados los agentes dentro del discurso, y por supuesto, los elementos que pueden ser analizados por medio de la comunicación visual.

Uno de los temas que sobresale en el discurso autobiográfico de Marjane es el de la Revolución Iraní. Ella la reconoce como relevante, pues representa un evento emblemático la sociedad de su país. Al estallar la revolución, ella era una niña, no obstante, como hablante se presenta frente al oyente en término de lo que hace, es decir, como alguien que actúa frente a un evento trascendental, desde su joven perspectiva (ver figuras 35 y 36):

Figura 34: Manifestación en el jardín, en contra del sah.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 16), por M. Satrapi, 2017, Norma.

Figura 35: Esquema «La protesta: viñeta 2, p. 16».

p. 16

VIÑETA 2:

Recurso lingüístico:

(1) En el año de la Revolución, 1979, había que actuar. (2) Así que abandoné mi destino de profeta durante un tiempo.

Niño 1: — (3) Yo soy Fidel.

Marjane: — (4) Hoy me llamo Che Guevara.

Niño 2: — (5) Y yo quiero ser Trotsky.

Recurso icónico:

Microunidades de significado: cartucho; globos de diálogo; plano medio - tres personajes: dos niños y una niña con un símbolo revolucionario —Marjane—, vestidos con cananas, pañoletas en los cuellos y usando armas. Sus rostros son serios

Composición: fondo negro, tono negro en la ropa y el cabello de los personajes; relevancia: Marjane en el centro, con un potente símbolo cultural: una banda en la cabeza con una estrella. La posición corporal de los personajes acompañantes se dirige hacia ella.

Significado denotado: tres niños con armas.

Significado global connotado: Marjane es una creyente heterodoxa y revolucionaria comunista.

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Barthes (1986), Kress & van Leeuwen (1997; 2006), Gubern (1979) y Gubern & Gasca (1994).

En este caso, no existe un modo de nombrar definido —solo en el recurso icónico que identifica a los personajes de la acción—, ya que la cláusula (1) se construye con una expresión impersonal. Sin embargo, la perífrasis verbal “había que actuar” desde su modalidad deóntica, aporta una función de predicación que se le adscribe a Marjane, al referirse a sí misma de forma tácita, en la cláusula (2). Esta, además, da cuenta del gran impacto que tuvo la revolución en su vida, al señalar que la forma de apreciar su «sentido de vida» se transformó. Con tal cambio se revela la identidad-*ipse* de la protagonista y, al mismo tiempo, apela a su identidad-*ídem* al realzar su carácter, pues busca mostrarse como una pequeña agente que toma el control en su mundo infantil. A su vez, evidencia los diferentes *selves* que presenta la iraní desde su base religiosa y su preocupación social.

Por otro lado, en el recurso icónico existen elementos que funcionan como rasgos grupales que connotan a la ideología revolucionaria marxista. Un ejemplo, es la banda con una estrella en el centro, que se complementa con lo enunciado en la cláusula (4), en donde Marjane expone sus identidades adquiridas, a través de la identificación-con el “che” Guevara. Un personaje histórico que se convirtió en un símbolo de la resistencia en diferentes movimientos sociales. A él se le suman las figuras de Fidel Castro y Trotsky, líderes políticos representantes de la izquierda revolucionaria que al ser encarnados por sus amigos de juego remite cierta simpatía de Marjane hacia estas figuras. La serie de connotaciones surgidas de dichos potentes símbolos culturales es una forma de posicionar a su oyente de occidente, pues busca la empatía de aquella audiencia que califica positivamente los valores que emergen de sus figuras históricas reconocidas.

Un elemento más que connota la identidad de los personajes es su vestimenta, la cual se muestra con cananas, pañuelos en el cuello y armas, lo que asegura un posible enfrentamiento, en este caso uno en contra el gobierno del sah. Esto implícitamente despliega una serie de valores

como la necesidad de justicia social, propia del marco marxista desde el cual Marjane produce los enunciados. Lo anterior se reafirma en la viñeta 7, tal como observamos en el siguiente esquema:

Figura 36: Esquema «La revolucionaria iraní: viñeta 7, p. 39».



Recurso lingüístico:

Marjane: —(1) “El motivo de mi vergüenza y de la revolución es el mismo: (2) la diferencia de clase social”.

Recurso icónico:

Microunidades de significado: globos de diálogo; plano medio - Marjane de perfil, sentada en una silla frente al escritorio, escribe sobre una libreta con el rostro molesto.

Composición: fondo negro, tono negro en la ropa y el cabello del personaje.

Significado denotado: Marjane escribe.

Significado global connotado: Marjane es revolucionaria marxista.

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Barthes (1986), Kress & van Leeuwen (1997; 2006), Gubern (1979) y Gubern & Gasca (1994).

La imagen que Marjane proyecta de sí misma en el recurso icónico, remite a la de una intelectual, gracias a las representaciones de una libreta y la acción de escribir. Esta última se determina a partir de reflexión que emana de su escritura, la cual aparece en la cláusula (2) como parte del globo de diálogo. Este postulado surge de lo que ella cuenta que ha leído y de la observación hecha sobre el entorno en el que vive (ver p. 12, viñetas 6 y 7; y p. 39, viñetas 3-6). Este último, como parte de la situación contextual, nuevamente se coloca como elemento definitorio de su identidad-*ipse*.

Con todo lo anterior, es posible asumir que el posicionamiento reflexivo de Marjane sea el siguiente:

Evidentemente, el conflicto revolucionario tomó un giro muy complejo consolidado con las diferentes concepciones que se tenían sobre el rumbo que debía tomar el país. Como vimos en el segundo capítulo, las diferentes ideologías se encontraron. Marjane se refiere a este hecho de la siguiente manera:

Figura 37: Esquema «Describiendo la revolución: viñeta 5, p. 16».



Recurso lingüístico:

(1) Así se hizo la revolución en mi país.

Recurso icónico:

Microunidades de significado: cartucho; plano general - bici tándem con siete lugares; innumerables personas están sobre ella, en posiciones incómodas, sus rostros también lucen incómodos.

Composición: *framing* – con una manifestación fuerte, al ser concebido como una unidad de información que refuerza cierta identidad grupal.

Significado denotado: gente desordenada sobre una bici tándem.

Significado global connotado: Hay diferentes puntos de vista sobre la revolución.

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Barthes (1986), Kress & van Leeuwen (1997; 2006), Gubern (1979) y Gubern & Gasca (1994).

En esta unidad de significado la mayor información recae en el uso de una metáfora visual que permite transmitir, a través del recurso icónico, un amplio contenido, el cual connota las diferencias ideológicas halladas en su país. Estas provocaron que —la revolución representada por la bicicleta tándem— no pudiera avanzar. En este sentido, Marjane expone la existencia de otros posicionamientos, no obstante, ella refiere a uno en específico, que definiría la situación social, política y económica de todo Irán:

Figura 38: Esquema «La revolución cultural: viñetas 3-5, p. 10».

p. 10

VIÑETA 3:

Recurso lingüístico:

(1) Y de repente, (2) en 1980...

Líder político: —(3) Todas las escuelas bilingües tendrán que cerrar sus puertas.

Recurso icónico:

Microunidades de significado: cartucho; globo de diálogo; primer plano - hombre con barba, nariz pronunciada y con el ceño fruncido habla.

Composición: *framing* – contraste, entre el fondo negro y el personaje con ropa blanca.

Significado denotado: hombre habla.

Significado global connotado: Desarrollo de otra postura ideológica con respecto a la revolución iraní.

VIÑETA 4:

Recurso lingüístico:

Líder político: —(1) Son el símbolo del capitalismo mundial.

Hombre: —(2) ¡Bravo!

Mujer: —(3) ¡Qué sabio!

Recurso icónico:

Microunidades de significado: globos de diálogo; plano medio - hombre con barba, nariz pronunciada y molesto habla en un estrado con micrófono. En un nivel bajo están dos hombres vestidos de blanco y 2 mujeres con chador negro viéndolo.

Composición: *framing* – contraste, entre el fondo negro y el personaje vestido de blanco frente a un estrado blanco; hombre habla con la mano derecha y el dedo índice levantados.

Significado denotado: hombre habla frente a audiencia.

Significado global connotado: Desarrollo de otra postura ideológica con respecto a la revolución iraní.

VIÑETA 5:

Recurso lingüístico:

Líder político: —(1) De la decadencia.

(2) A esto se le llama una “revolución cultural”.

Recurso icónico:

Microunidades de significado: globo de diálogo; primerísimo primer plano - hombre con barba, nariz pronunciada y el ceño fruncido.

Composición: *framing* – relevancia en el gesto del líder político.

Significado denotado: hombre habla.

Significado global connotado: revolucionarios también son fundamentalista.

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Barthes (1986), Kress & van Leeuwen (1997; 2006), Gubern (1979) y Gubern & Gasca (1994).

El posicionamiento interactivo que realiza Marjane, lo hace a través de la representación del discurso del líder político iraní. En otras palabras, para contar su historia Marjane hace uso del discurso directo que ubica al personaje enunciante, no solo a través del recurso lingüístico, sino también a través de su representación icónica. Ahora, en cuanto a lo enunciado en cada viñeta, veremos que tanto en las unidades de significado 4, 5 y 6, el líder político enuncia varias cláusulas que, en conjunto, manifiestan la fuerza ilocucionaria del enunciado, a través de los siguientes signos extralingüísticos: la fragmentación en viñetas y la gestualidad del personaje, ambos funcionan como intensificadores. A su vez, estos se corresponden entre sí: el primero permite observar los detalles que se manifiestan en la escena y el segundo remite a la emoción con la que cada cláusula fue enunciada. El impacto de su enunciado está representado en las respuestas positivas de su audiencia presentes en la viñeta 4, por ende, podemos apreciar la alineación por parte de un segmento de la población iraní. Esto, más las acciones descritas en viñetas anteriores (ver p. 9, viñetas 4 y 5; p. 10, viñetas 1 y 2), refuerzan la otra forma de concebir la revolución que expone Marjane, la del:

RF= Revolucionario fundamentalista

El revolucionario fundamentalista, de acuerdo, con Marjane es quien prohíbe y niega toda presencia de Occidente en Irán. El marco fundamentalista coincide con la promoción de los

(anti)valores como la intolerancia, el sacrificio y el odio provocado por un nacionalismo extremo, por mencionar algunos. Esta ideología se presenta a nivel de prácticas sociales con el establecimiento de diferentes organismos que trabajaban y vigilaban, por ejemplo: la forma en la que se imparte la educación (ver p. 82, viñeta 3), en el control de la producción y el consumo cultural de la sociedad (ver p. 136 y 137; pp. 141-143; p. 349, viñetas 2-8) y hasta en la forma de vestir (ver p. 83, viñeta 6; pp. 300-301). Algo que aparece instanciado en el discurso a través del siguiente macroargumento:

Argumento RF: occidente es decadente, por lo tanto, debemos borrar toda huella de él en nuestra sociedad.

Con este argumento se evidencia la exclusión social de diferentes formas de pensar y se justifican los actos de violencia subjetiva. De esta forma, Marjane establece implícitamente un contrargumento:

Argumento RM: el fundamentalismo atenta contra libertades individuales, por lo tanto, debo resistirme/actuar.

Es así como se entran dentro del discurso dos argumentos que se confrontan continuamente, el contraste entre ambos permite exponer el posicionamiento que mantuvo la joven iraní durante la Revolución Islámica y la posterior instauración del régimen, todo ello frente a un grupo fundamentalista que marcó la historia de toda una nación.

Con ello, veremos cómo a lo largo del discurso autobiográfico los valores, actividades y objetivos grupales intentan mantenerse consistentes con el marco que da paso al *sí mismo* de la

joven Marjane. Siendo cada vez más fuertes al reafirmarse en la situación biográfica y por lo tanto reforzando su carácter. Un ejemplo de ello es el uso del velo islámico:

Figura 39: Esquema «La mujer iraní según Marjane: viñeta 1, p. 84».



Recurso lingüístico:

(1) Rápidamente, la manera de vestir se convirtió en una cuestión ideológica. (2) Había dos tipos de mujeres.

Apoyatura dentro del espacio del recurso icónico: —(3) La mujer integrista

Apoyatura dentro del espacio del recurso icónico: —(4) La mujer moderna

(5) Mostraban su oposición al régimen dejando algunos mechones al descubierto.

Recurso icónico:

Microunidades de significado: dos cartuchos; dos apoyaturas; plano general: dos mujeres serias y postura relajada: una viste chador, la otra con pañuelo y ropa holgada.

Composición: *framing* – línea que desconecta a las dos mujeres representadas; *relevancia* - contraste entre el fondo blanco y la imagen oscura de la ropa que visten las mujeres; *valor de información* – dominio de lo Dado: mujer con chador, dominio de lo Nuevo: mujer con pañuelo.

Significado denotado: dos mujeres vestidas diferente.

Significado global connotado: Marjane es una mujer moderna.

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Barthes (1986), Kress & van Leeuwen (1997; 2006), Gubern (1979) y Gubern & Gasca (1994).

Marjane, al ser reconocida como «una mujer de Irán», debía cumplir con un patrón específico de vestimenta. Lo descrito dentro de estos enunciados da pauta a reconocer, de forma explícita, su posicionamiento ideológico.

En lo referente al recurso lingüístico, lo expresado en la cláusula (2) identifica la construcción de dos grupos con sistemas de valores distintos, con lo que Marjane establece una relación de diferencia: aquel que pertenece al marco “fundamentalista/integrista” y el que

pertenece al “moderno”. Lo anterior se expone en las expresiones de las cláusulas (3) y (4), las cuales se presentan como grupos nominales con atribuciones que califican a la mujer iraní. Esto se logra en la cláusula (3), cuyo adjetivo valorativo «integrista» presupone una carga negativa, con relación a la carga positiva que implica el adjetivo «moderna», inscrito en la cláusula (4).

Asimismo, entre los recursos lingüístico e icónico se establece una relación semántica condicional, ya que la representación visual de las mujeres funciona como la predicación de los grupos nominales de las cláusulas (3) y (4), describiendo sus rasgos. Mientras la mujer integrista viste el chador, la mujer moderna viste con un pañuelo en la cabeza, ropa holgada que cubre todo su cuerpo, excepto las manos. A esto último se suma la cláusula (5), cuya función es la de un grupo de predicación que añade más atribuciones a la representación de la mujer moderna, como una mujer de acción, al utilizar un verbo conductual —“Mostraban su oposición...”—, que al mismo tiempo funciona como un refuerzo del posicionamiento ideológico.

Es preciso señalar que el grupo nominal: “la mujer integrista” no cuenta con un grupo de predicación, desde el recurso lingüístico. Sin embargo, de manera implícita construye lo que son a partir de lo que no son, es decir, las mujeres integristas con chador son partidarias del régimen.

Con respecto a disposición visual, también añade fuerza al significado global de la viñeta: la contraposición de los grupos. Primero, por el uso de una línea divisoria que refuerza la falta de cohesión entre las figuras representadas, creando un contraste entre ellas y, por lo tanto, una diferencia. Ahora, si consideramos que la mujer con chador es presentada por Marjane en el dominio de lo Dado, fácilmente se le pueden atribuir significados como: lo pasado, lo anterior o lo antiguo, mientras que la mujer representada en el dominio de lo Nuevo establece una relación con lo reciente, lo actual.

Más adelante, en el discurso de Satrapi las características atribuidas a la *mujer moderna* recaerán en ella. Pues si bien, no menciona en el recurso lingüístico que se identifica con esta postura ideológica, en el recurso icónico Marjane se muestra con un pañuelo sobre su cabeza, o mostrando los mechones del cabello mientras usa el *maghnaeh*. Esto permite entrever la *identificación-con* que la propia Marjane incorpora al *self* durante la escena presentada.

Otro evento que suma al concepto de “mujer moderna” construido por Marjane a lo largo de su discurso es el que se presenta bajo el siguiente esquema:

Figura 40: Esquema «La mujer moderna iraní según Marjane 2: viñeta 1-3, p. 84».

p. 85 VIÑETA 1:

Recurso lingüístico:

(1) A pesar de todo, la revolución aún hervía en la sangre de la gente. (2) Hubo algunas manifestaciones en contra.

Tadji (madre de Marjane): —(3) Mañana hay una concentración contra el integrismo.

Marjane: —(4) ¡Yo también voy!

Recurso icónico:

Microunidades de significado: globo de diálogo; plano americano – Tadji de perfil les da un panfleto a Ebi. Marjane con el brazo izquierdo alzado a la altura de la cintura, ve seria hacia Tadji. Ebi observa a Marjane y Tadji. Él está sorprendido mientras toma el panfleto.

Composición: *relevancia:* - contraste: Marjane vestida de blanco y en medio de sus padres, quienes visten de negro.

Significado denotado: dos adultos y una niña hablan.

Significado global connotado: Marjane es decidida.

VIÑETA 2:

Recurso lingüístico:

Ebi (padre de Marjane): —(1) ¡No! (2) Es peligroso.

Tadji: —(3) ¡Ella también viene!

Recurso icónico:

Microunidades de significado: globo de diálogo; plano medio – Tadj, de perfil, ve seria hacia Ebi. Ebi baja la mirada y observa seriamente a Marjane. Marjane de perfil, observa satisfecha, a sus padres inclinando la cabeza hacia arriba.

Composición: *relevancia:* - contraste: Marjane vestida de blanco y en medio de sus padres, quienes visten de negro.

Significado denotado: dos adultos y una niña hablan.

Significado global connotado: Marjane es decidida.

VIÑETA 3:

Recurso lingüístico:

Tadji: —(1) ¡Como mujer, es ahora cuando debe aprender a defender sus derechos!

Recurso icónico:

Microunidades de significado: globo de diálogo; cartucho; primer plano – Tadj, con el hemisferio izquierdo de su rostro ensombrecido y serio, mirando al frente y con el brazo y el puño levantados.

Composición: *relevancia:* - contraste: fondo blanco y Tadj vestida de negro.

Significado denotado: Tadj alza el brazo.

Recurso lingüístico:

(2) Desde la revolución de 1979, había crecido (un año) y (3) mamá había cambiado.

Significado global connotado: Tadj defiende los deseos de su hija.

Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Barthes (1986), Kress & van Leeuwen (1997; 2006), Gubern (1979) y Gubern & Gasca (1994).

Como se observa, las cláusulas que comprenden la (3) y (4) de la viñeta 1; (1) – (3) de la viñeta 2, y la (1) de la viñeta 3, pueden ser consideradas parte de una conversación. Con lo enunciado por los personajes de Tadj, la madre Marjane, y la misma Marjane se establece implícitamente un posicionamiento interactivo entre los miembros de la familia Satrapi frente a la instauración de la ideología del régimen islámico. Lo anterior se encuentra señalado en las cláusulas (3) y (4) de la viñeta 1, en donde lo pronunciado por Tadj es un enunciado informativo, por el uso del verbo haber, no obstante, funciona como un enunciado declarativo que responde al acto ilocutivo: “voy a ir a una manifestación”. Se aclara dicho uso con el adverbio «también» en

la respuesta que da Marjane, en la cláusula (4). Aquí, se revela uno de los múltiples *selves* de la joven Marjane, este es el de “opositora del régimen”, solo que no lo emplea directamente como adjetivo, sino como complemento directo.

Por otro lado, en las cláusulas (2) y (3) de la viñeta 2 y en la cláusula (1) de la viñeta 3, se presupone que, aunque la manifestación sea un motivo de peligro, es más importante alzar la voz por los derechos de las mujeres, por lo tanto, se requiere valentía. También, se manifiesta la identidad-*ipse* recubierta por la identidad-*ídem*, pues revela el carácter decisivo de Marjane. Esto último se indica gracias a su expresión gestual y corporal, en la viñeta 1, que corresponde a la fuerza ilocutiva del enunciado pronunciado.

Ahora bien, en la última viñeta se presenta un caso de posicionamiento interactivo, pues el grupo de predicación de la cláusula (1) —“debe aprender a defender sus derechos”—, establece, junto con por el verbo deóntico, un discurso educativo/normativo. Este se manifiesta como una reacción a la decisión de Marjane, la cual es reconocida y valorada positivamente por su madre. En este caso, el recurso icónico de la viñeta 3 se sincroniza y se añade como estrategia discursiva de intensificación a la cláusula (1). Pues a través del lenguaje corporal de Tadj, quien aparece con el brazo y el puño izquierdo en alto, se posiciona como agente de lucha desde la opresión —apelando a un posicionamiento grupal de la familia Satrapi—.

Cabe señalar que, el uso de las formas verbales incluyentes y excluyentes permiten definir la identidad social (van Dijk, 1998) de las mujeres. Esto se observa en la construcción discursiva de dos grupos que dan paso a identificar a un «nosotras» y «ellas», tal como se presenta en la tabla:

Tabla 23: Comparación entre la mujer moderna y la mujer integrista en *Persépolis*

MUJER MODERNA —NOSOTRAS—	MUJER INTEGRISTA —ELLAS—
En contra del régimen islámico. —Es opositoras—	Apoya el régimen islámico —Es simpatizante del régimen—
Defensora de los derechos de la mujer. —Es feminista—.	Sin ideales propios.
Es valiente	En el plano de la icónico: viste chador
En el plano de lo icónico: por obligación, viste con un pañuelo en la cabeza.	

Nota. Elaboración propia con base en lo aportado por Satrapi (2017).

Cada uno de los elementos descritos en la columna de la izquierda corresponden a los múltiples *selves* que se integran en la identidad de Marjane. Todos ellos provienen de un marcocolectivo que Marjane identifica como “mujer moderna”, dentro del cual ella se inscribe. Su vinculación entre la persona y los valores, normas, ideales, etc. de una comunidad es lo que Ricœur (2013) reconoce como identificaciones adquiridas.

Por otra parte, la mujer integrista define el *quien no es* de Marjane. Y es a través de este otro que Satrapi reafirma su identidad, ya que la “mujer integrista”, tal como su adjetivo lo sugiere, simpatiza con el régimen. No obstante, Satrapi posiciona a ese tipo de mujer, implícitamente, como una persona sin convicciones (ver p. 84, viñeta 4), y en el recurso icónico se le identifica a través del chador.

Hasta el momento, el análisis me permite asegurar que la puesta en perspectiva es una estrategia discursiva recurrente, con la cual Marjane busca exponer su posicionamiento frente a diferentes eventos. Acerca de esto último, el carácter mimético de la narración permite que la narradora, a través del discurso directo, introduzca diferentes voces —en el sentido dialógico y polifónico bajtiniano—, que en algunas ocasiones se confrontan, pero al mismo tiempo sirven de argumento para definir la postura ideológica de la joven iraní. Esto es clave dentro de su historia

de vida para definir su identidad, pues al introducir en su discurso las palabras que otros usaron o mostrar ciertos elementos de los personajes, nos develan la heterogeneidad ideológica percibida por Satrapi y al mismo tiempo, la forma en la que construye su identidad frente a otros en el contexto que vivió.

4.3. Agencialidad: el proyecto de una mujer libre y emancipada

Una vez identificados los grupos o comunidades, se infiere —por medio de sus acciones— que Satrapi se posiciona como opositora del régimen, una mujer de acción, que protesta en contra de lo que ella considera injusto, y que, además busca la emancipación ideológica a la que fue sometida como mujer, en Irán. De esta manera entreteje en su discurso parte de sus rasgos de carácter —como el de la valentía—, algo que obliga a la conservación del sí, a través de un elemento de lealtad o fidelidad hacia el grupo de la “mujer moderna”, quienes son referente en su vida. Con ello, se vislumbra una forma de contrarrestar el discurso dominante que imperaba en la República Islámica de Irán a través de la agencia del sujeto, al mismo tiempo que los factores sociales delimitan su radio de acción.

Para este apartado me baso en algunas de las acciones que aparecen o se infieren dentro del discurso, las cuales configuran la identidad de Marjane, mientras responden a la pregunta implícita *¿por qué soy como soy?* Cuyas respuestas: (1) para ser una mujer libre y emancipada (ver p. 82, viñeta 6) o (2) porque vivo bajo el mando de agresores (ver p. 152, viñeta 3) la definen como un *ser-en-proyecto* (Pérez, V., 2020), afectado por el contexto sociocultural en la transformación-permanencia del *sí* de la iraní.

Con base en Schütz y sus motivos-para (1993), la primera respuesta a esta pregunta tiene una orientación hacia el futuro, ya que se trata de definir un estado que busca concretarse a través diferentes unidades de acción⁸⁸, cada una constituidas mediante un proyecto. Es decir, que establece una serie de procesos determinados por las acciones para concretarlos. De manera que, las unidades de acción han sido constituidas según el proyecto de Marjane, quien lo ha ampliado tanto que ocupa gran parte de su vida; además, se conforma por otros proyectos que trabajan por un mismo fin: “ser una mujer sabia y emancipada” (Satrapi, 2017, p. 82). Pues ya desde muy joven ella manifestó explícitamente ese deseo (ver p. 82, viñeta 6). Es así como, implícitamente, encontramos uno de los actos *fantaseados* (Schütz, 1993), a partir de la siguiente expresión: “si yo me educó habré sido una mujer libre y emancipada”. Dicha aseveración se vincula, como he mostrado, a parte del contexto de significado que le otorga Marjane como actor a sus propias acciones. Por eso a lo largo del discurso se observan afirmaciones como las de la siguiente figura:

Figura 41: “Leer” como una acción emancipadora.



Nota. Tomado de *Persépolis* (pp. 38 y 187), por M. Satrapi, 2017, Norma.

⁸⁸ Recordemos que para acceder a la acción tenemos al discurso, ya que, si la trama es la imitación de las acciones, es posible observar la construcción del significado de estas de acuerdo con lo enunciado/mostrado —considerando la multimodalidad del discurso de Satrapi— en términos de acción.

Para comenzar el proyecto de educarse, ella tuvo que cumplir con una serie de procesos físicos que involucran desde el levantarse de su cama, tomar el libro del lugar en donde ella lo guarde, ocupar varios movimientos musculares —como ella ya lo ha hecho antes— que le permitan sostener el libro y pasar de página, tal como se representa en la figura anterior. Ahora bien, si se le cuestionara sobre la base racional de su acción, siendo parte del proyecto de educarse, la lectura de *El segundo sexo* (1949) de Simone de Baeuvoir, ella contestaría: “me educó para ser una mujer libre y emancipada”. En este caso, no puedo dejar de mencionar que, el tipo de lectura que realiza Marjane, remite a un significado que refuerza el «motivo» del actor: “Simone habla sobre ser mujer, por lo tanto, aprendo de una mujer intelectual sobre el ser mujer”. Sumándose a todos los actos previos que se convierten en fines intermedios orientados al fin último: educarse para ser una mujer libre y emancipada. De manera que, como ya he dicho, estas acciones determinan el contexto motivacional que permiten la acción en virtud de su estatus como proyecto. En consecuencia, Marjane está hablando de su motivo-para.

Otros elementos involucrados en su proyecto, además de la actividad del actor —es decir de Marjane—, fue que, al ser menor de edad sus padres cuidaban y decidían ciertas cosas por ella, de ahí que, entre otras razones, fuera enviada a Europa para continuar con sus estudios. Así que para concluir satisfactoriamente su educación ella necesitó salir de su país. En este caso se ven involucradas las acciones de otros, como la de sus padres, quienes fueron los que compraron el boleto de avión, acordaron su llegada a Viena con una amiga de la familia y enviaron dinero para su manutención e intercedieron para que ella tuviera los libros que necesitaría para instruirse. De tal forma que esas fueron algunas de las personas que intervinieron para concretar la acción de educarse, descartando dentro de su pensamiento, los procedimientos burocráticos, como los

procesos necesarios para el envío internacional de dinero o el trámite del visado de estudiante, o los procesos de registro e inscripción escolar.

No obstante, para el caso de Marjane leyendo libros con temática feminista, ella parte del conocimiento sobre cómo se ha realizado el acto de educarse anteriormente, teniendo un antecedente en los actos de otras personas. Ya lo presenta Marjane en las viñetas 3, 4 y 5 de la página 187, en donde se muestra como niña observando a su madre mientras lee *Los mandarines* (1954) de Simone de Beauvoir. Con ello reconoce que el proyecto de este acto tomó en cuenta las experiencias de otra gente, en este caso la experiencia de Tadj, su madre. Posteriormente, el resultado de haber visto a su madre y después intentarlo por su cuenta, sirve como base para su educación en otras áreas que también le interesan, tal es el caso de la política y la historia de su país (ver viñeta 6, p. 342). Es así como concluyo, desde las reflexiones de Schütz (1993), que para proyectar un acto Marjane necesitó comprender sus principios racionales, lo que decanta en una experiencia que servirá en el proyecto de actos futuros análogos.

Ahora, esta no fue la única acción que necesitó para completar su proyecto, existieron otras, en diferentes momentos de su vida, que igualmente fueron *fantaseadas* y contaron con sus propios actos intermedios para concretarse como una unidad acción; por ejemplo: el divorciarse. Es así como, Satrapi tuvo que notificarle a su, entonces, esposo la decisión; de igual forma, se presupone que pasó por otra serie procedimientos jurídico-burocráticos que validaran su nuevo estado civil, involucrando a otras personas para que dicho acto tuviera un final afortunado (Austin en Birmer, 2013). De ahí que haga énfasis en que, para la realización de tales labores sean los burócratas quienes utilicen sus propios medios y, una vez terminada su tarea, Marjane sea quien los utilice como un medio suyo para lograr su propósito.

De acuerdo con la figura 43, para Marjane su estado civil se convirtió en otro factor a considerar dentro del contexto de significado del “ser libre y emancipada”, pues según su proyecto ser libre en Irán implicaba no “seguir el esquema social” y, por lo tanto, no pasaría su vida al lado de un hombre.

Figura 42: Marjane y su concepción del esquema social



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 332), por M. Satrapi, 2017, Norma.

Por otro lado, tal como sucede con el acto de educarse, Marjane también tomó en cuenta la experiencia de otras personas. En este caso, ella no conocía el proceso de dejar a un esposo en una sociedad conservadora, por lo cual recurre a su abuela quien le sirve de consejo, tal como lo menciona en el globo de diálogo de la viñeta 6 de la página 348: “¡Escúchame bien! Yo lo hice, hace 55 años, y en aquella época nadie rompía su matrimonio. ¡¡Pero me dije que era mejor vivir más feliz sola que con un cagado!!”. Con estas palabras su proyecto de mujer libre retoma su curso.

Un acto más dentro de los componentes del propósito final de las acciones de Marjane, es el irse de Irán, de tal manera que Marjane menciona: “¡Quiero irme a Francia!” (ver figura 44). Para alcanzar tal meta, participaron elementos físicos desde la serie de tensiones musculares y la

intervención del aparato fonador humano para la comunicación de la decisión a sus padres hasta la escritura de un examen en Estrasburgo, con el fin de estudiar Artes decorativas. Ahora bien, en este acto intermedio se ven involucrados otros procedimientos que funcionan como actos simbólicos de despedida: el visitar las montañas de Teherán y el mar Caspio, visitar los lugares donde yacen los restos de abuelo y su tío Anouche, además de pasar tiempo con su familia.

Figura 43: La despedida entre Marjane y sus padres



Nota. Tomado de *Persépolis* (pp. 334 y 356), por M. Satrapi, 2017, Norma.

De modo que es capaz de proyectar actos de la misma clase. Con ello, Marjane, nuevamente, traza un proyecto para cada *acto fantaseado* —de menor amplitud comparado con el motivo final del actor— que necesita ser concretado. Es así, como el levantarse de su habitación, tomar las llaves de su auto y manejar hacia donde se encuentren los restos de su abuelo responde a una acción que se realiza dentro del contexto motivacional: irse de Irán para “ser una mujer libre y emancipada”. De igual forma involucra otros elementos como el funcionamiento de los lugares

públicos, en este caso en el del cementerio donde se halla la tumba, quienes se encargan de lo administrativo, algo que no ocupa los pensamientos de Marjane. Lo mismo ocurre con los demás procedimientos que involucran el acto simbólico de despedida.

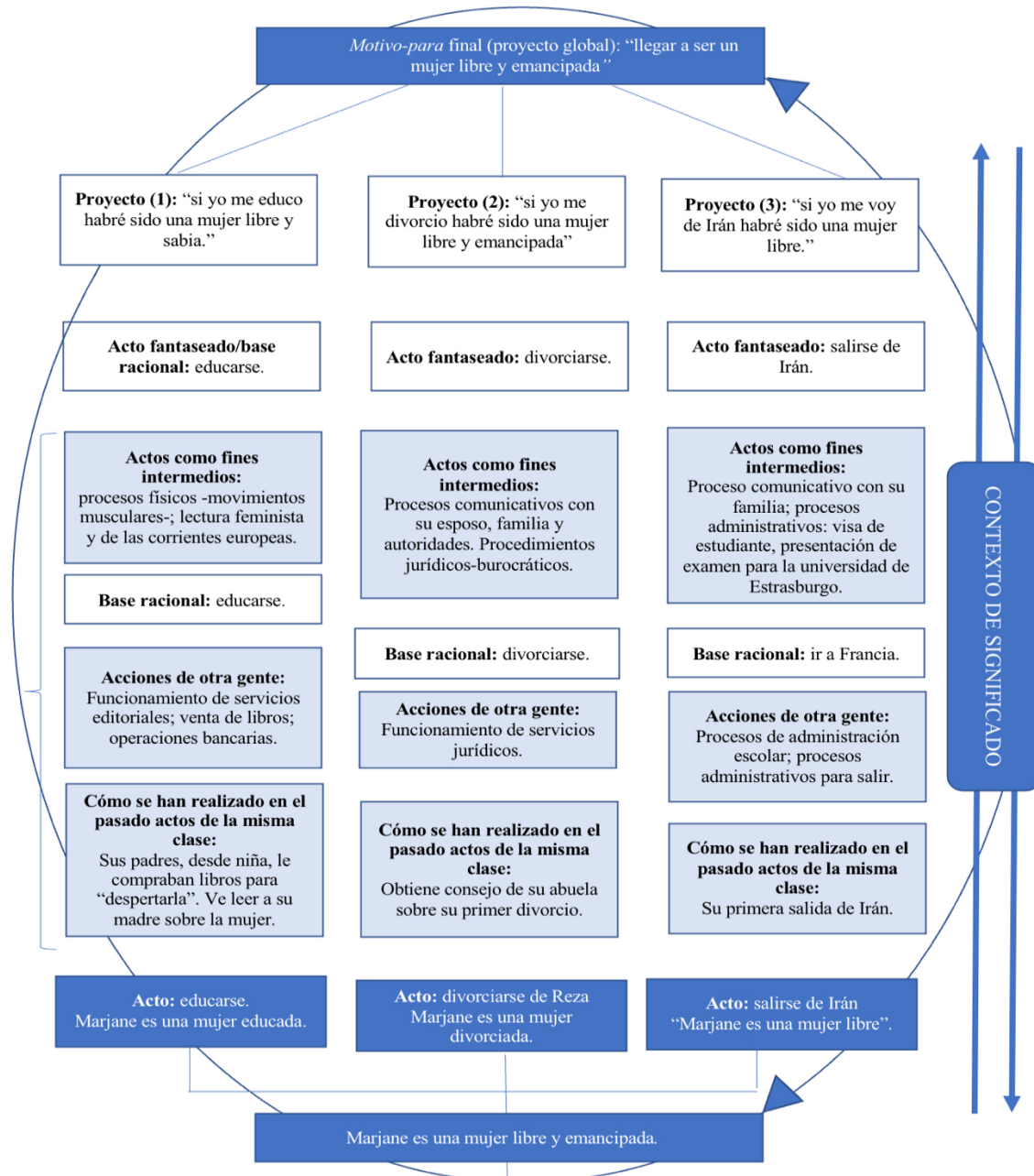
Para proyectar algunos de los actos antes descritos en la despedida, Marjane debe saber cómo los actos de la misma clase han sido realizados en el pasado, es decir, traer la experiencia de su primera salida del país —tal como lo vimos en el capítulo anterior y en el primer apartado de este, el actor tuvo que abandonar su país siendo apenas una adolescente de 14 años—. En esta ocasión, las acciones son un medio dentro de lo que Marjane reconoce como el contexto de significado construido sobre el contexto de experiencia disponible en el momento de la proyección.

Finalmente, la acción de irse de Irán se convierte en el último procedimiento que culmina con el posicionamiento interactivo por parte de su madre (ver figura 45), quien indica que el acto ha sido completado con la siguiente expresión: “[...] eres una mujer libre [...]”. No obstante, tal como lo menciona Schütz (1993), a pesar de tratarse de un hecho pasado desde el momento de su enunciación, su expresión continúa siendo un tiempo futuro. Así, aquello a lo cual Marjane se refiere con la expresión “para” es el proyecto con sus protensiones aún vacías.

En este aspecto, la lengua común modifica esta distinción y permite que toda formulación “para” hecha por Marjane se transforme en una formulación “porque”. De manera, que es posible que ella enuncie: “Porque deseaba ser una mujer libre y emancipada, me eduqué/divorcié/fui de Irán”, indicando la meta como un proyecto que ocurrió en el pasado. Esto es lo que conocemos como pseudoformulación-porque, no obstante, su caracterización como proyecto se mantiene, aunque este ya haya sido completado.

Como resumen de lo anterior, he esquematizado las acciones de Marjane que le permitieron concretar su proyecto global de *mujer libre y emancipada*. Para este, ella necesitó proyectar otras tres acciones de las cuales se desprenden determinados actos considerados fines intermedios, señalados en azul claro:

Figura 44: Esquematización del motivo-para de Marjane Satrapi.



Nota. Elaboración propia con base en la propuesta de Shcütz (1993).

Sin importar el estatus en el que se halle la acción, sea esta un proyecto —(1), (2) y (3)—, alguno de los actos como fines intermedios o sea un acto concretado, apreciados en los rectángulos de color blanco, azul claro y azul fuerte, respectivamente, se encuentra rodeado por el mismo contexto de significado, el cual apuntan al “motivo final” por el que el actor la realizó.

Ahora bien, tanto las acciones de otra gente, como la experiencia previa de los actos y los actos como fines intermedios, señalados por la llave, no necesariamente implican una sucesión cronológica entre sí, pero son los componentes que permiten llegar a concretar cada uno de los actos. Los actos *educarse*, *divorciarse* y *salirse de Irán* concretados mantienen una correlación con los verbos de estado, los cuales definen parte de la identidad personal de la iraní; además de contar con la característica de ser usados como un adjetivo verbal, o al menos guardar cierta relación semántica con el concepto “libre” siendo parte del contexto de significado que Marjane construye.

Las tres acciones que he mencionado reúnen elementos que permiten relacionarlos con el mantenimiento del sí (Ricœur, 2013) de la narradora. Esto porque reconocen la posesión entre la persona y sus acciones, lo cual permite hablar de la identidad-*ipse*. Sin embargo, lo anterior me remite a la complejidad de la configuración de la identidad a través de los proyectos de vida. Pues las acciones desde el campo práctico —es decir, el momento de la prefiguración (Ricœur, 2004)— que he descrito hasta el momento no solo se constituyen de abajo a arriba, donde se aborda lo más simple, como la acción en su estatus de proyecto hasta su concreción; sino que existe un doble movimiento de «complejificación» ascendente a partir de las acciones de base y de las prácticas, y de especificación descendente a partir del horizonte vago y móvil de los ideales” (Ricœur, 2013, p. 159), indicado por las flechas con doble dirección. Con ello los valores e ideología del actor toman protagonismo dentro de las acciones.

Con lo anterior apunto a una complementariedad entre el contexto de significado de las acciones para llegar a ser *mujer libre y emancipada* y la presencia de otras acciones con diferentes contextos motivacionales que se entrecruzan y parecieran contradecir al mantenimiento del sí de Satrapi. Como ejemplo, se halla el proyecto de divorciarse, el cual implica haberse casado —tal como se aprecia en la figura 43—, o el acto de alejarse de la lectura crítica, (Satrapi, pp. 340 y 341) de esta manera Marjane termina por encontrarse entre la indeterminación de sus ideales rectores y la determinación de sus prácticas (Ricoeur, 2013).

Hasta el momento he explicado el contexto de significado proveniente de los motivos-para o pseudoformulación-porque de las acciones expuestas por Marjane; no obstante, si se le cuestionará sobre ¿por qué es como es con las figuras públicas de autoridad en su país?, seguro respondería con las siguientes viñetas:

Figura 45: Representación de los motivos-porque en el discurso de Marjane.



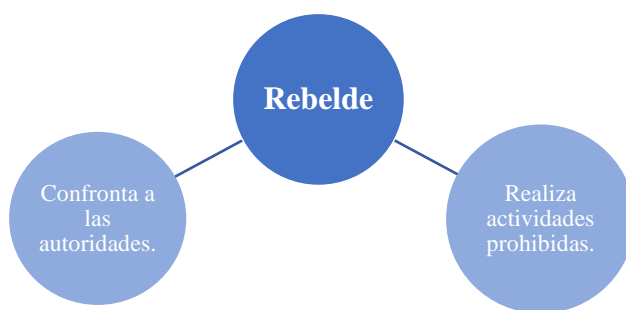
Nota. Tomado de *Persépolis* (pp. 107, 152 y 313), por M. Satrapi, 2017, Norma.

Las formulaciones realizadas en las viñetas de la figura 46, sin importar si se encuentra construidas en la primera persona del plural o del singular, consideran ciertos hechos pasados: a saber, en la primera viñeta el cursar estudios en una escuela laica; en la segunda, la muerte de su amiga Neda a causa de la guerra contra Irak; finalmente, en la tercera la imposición de un nuevo uniforme. Todos ellos se encuentran vinculados con evento emblemático: la revolución cultural del régimen islámico, un hecho aún más remoto.

Con ello, se plantea una clase diferente de contexto de significado, en donde el proyecto se presenta en función de las vivencias pasadas del actor. En este caso se trata de un evento que cobró un interés nacional; además, como Marjane ha enunciado y mostrado, repercutió en su vida cotidiana específicamente en la esfera individual.

Ahora bien, partiendo de lo anterior se puede parafrasear la respuesta de Satrapi: “Soy rebelde porque llegó la revolución cultural instaurada por el régimen islámico. Este hecho me obligó a cambiar mi modo de vida, porque cerraron las escuelas laicas, porque aumentaron las restricciones en los espacios públicos y porque me hostigaban en la calle”. En el caso del adjetivo predicativo «rebelde» podemos relacionarlo con las siguientes acciones de Marjane:

Figura 46: Desglose semántico del adjetivo calificativo rebelde en *Persépolis*.



Nota. Elaboración propia.

Una vez identificados los porqués y sus implicaciones en la vida de la iraní, es posible notar que la formulación expresa los pseudomotivos-porque pues Marjane puede decir: “soy rebelde porque no quiero vivir bajo el régimen”. Sin embargo, si se traslada al lenguaje “para” (Schütz, 1993), nos remite a lo siguiente: “Soy rebelde para poder vivir a mi manera”. En consecuencia, el proyecto expresado aquí da por sentado que sería desagradable e incluso inhumano vivir en una condición distinta a aquella relacionada con la libertad del actor. Pero, Schütz (1993) reconocería que esta consideración por sí misma no pertenece a la serie “para”; pues Marjane proyecta un acto para evitar una situación desagradable. Las siguientes acciones se orientan hacia el proyecto que ha sido puesto en un tiempo futuro perfecto, en juicios de tipo:

“Si confronto a las autoridades, evitaré vivir sin libertad”.

“Si realizo actividades prohibidas por el régimen, evitaré vivir sin libertad”.

Marjane ya había experimentado la verdad de estas formulaciones, pues antes de la revolución cultural ejecutada por el régimen islámico ella conocía lo que era vivir con cierta libertad. Por lo tanto, descubrimos que en la formulación “soy rebelde porque no hay libertad” — reconociendo en «libertad» la serie de porqués ya mencionados— reside un oculto y genuino motivo-porque, el cual puede ser descrito como: soy testigo de la situación social en mi país después de la Revolución Iraní, luego reflexiono que no quiero seguir viviendo bajo estas circunstancias. Es así como, estoy dispuesta planear un paso preventivo que me permita luchar a favor de mi antigua forma de vida, lo cual explica la constitución del proyecto de ser rebelde.

De manera que, la pregunta ¿Por qué Marjane es cómo es? o, para ser precisa y congruente con la reflexión anterior, ¿Por qué Marjane es rebelde? es una auténtica pregunta *porqué* cuya formulación es posible después de que las vivencias motivadas ya han ocurrido, cuando se mira

hacia ellas como algo entero y completo en sí mismo. Por ello, para poder precisar el verdadero motivo-porque, Marjane tendría que referirse a su vivencia en el tiempo pluscuamperfecto.

Como resultado de la aplicación del proceso antes mencionado reconozco lo siguiente: la percepción de la situación social, en la medida en que continúa siendo una mera observación, no se vincula con las acciones rebeldes de Marjane. Pero la percepción de la situación social provoca un acto de atención al complejo total de la experiencia pasada de Satrapi —hábese de las vivencias previas a la revolución cultural—. Y es en esta experiencia al estar pragmáticamente condicionada (Schütz, 1993), que concluye con el juicio: “Si no actúo de una manera diferente a la establecida, mi situación social no mejorará y eso se será una situación mucho más desagradable. La manera de impedirlo es vivir mi vida como siempre ha sido y justamente eso haré”. Hasta aquí, no se presenta ningún contexto de significado dentro del cual la percepción de su situación social y su rebeldía sean elementos vinculados. No obstante, si Marjane ha proyectado la acción de actuar rebelde y se pregunta cómo se constituyó ese proyecto, captará en una sola mirada el proceso íntegro, desde su deseo de cambiar sus condiciones de vida hasta las acciones rebeldes como un todo.

De forma que, si alguien le preguntara por qué eres rebelde, ella contestaría: “porque observo mi situación social, y esta es una forma de luchar por ello”. Al expresarlo así, estaríamos frente a un verdadero motivo-porque. Si Marjane contestara en función de la relación-para diría: “para no vivir bajo la opresión”. Así, es evidente que el contexto de significado solo se concibe en una mirada retrospectiva, la cual, a su vez, considera la acción motivada y su vivencia motivadora, la última en tiempo pluscuamperfecto. Es por esa razón que el contexto del significado mismo es también diferente en cada momento en que mira retrospectivamente las dos vivencias desde un nuevo Aquí y Ahora.

Con lo que he planteado hasta el momento, reconocemos que la respuesta implícita a la pregunta “¿Por qué Marjane es como es?” puede responderse desde dos perspectivas diferentes. Desde el contexto de significado conformado por el motivo-para, del cual se obtiene la respuesta “para llegar a ser una mujer libre y emancipada”; la cual también guarda relación con el resultado de un auténtico motivo-porque con la respuesta “porque no quiero vivir bajo la opresión del régimen/ no estoy de acuerdo con el régimen”.

Esta última se infiere de la autoexplicación que parte del motivo-para, y con este, el proyecto de la acción concreta. Con lo anterior, completo mi análisis reconociendo la importancia de ciertas respuestas implícitas dentro del discurso de Satrapi, y así reconocer desde la teoría de la acción y sus motivos parte de la identidad de la iraní.

Discusión de resultados y conclusiones.

Tal como lo he anticipado en la introducción, hacer uso de un enfoque interdisciplinario me permitió trabajar bajo diferentes métodos, además de hacer uso de propuestas teóricas en beneficio del cumplimiento puntual de los objetivos. Con los métodos y teorías seleccionados, según lo hallado en los datos, o mi corpus, pude observar panorámicamente el fenómeno de narrar una vida, comenzando mi investigación con el enfoque biográfico-narrativo y continuando con el Análisis del Discurso.

De tal manera, consideré la doble articulación del lenguaje (O'Halloran, 2012) — conjuntando la semiótica del cómic (Gubern, 1979; McCloud, 1995) y algunas herramientas derivadas de la comunicación visual (Kress & van Leeuwen, 2006)—, a la vez que, en otro nivel analítico, señalé cómo funcionan las estrategias discursivas —según sean modos de nombrar, predicaciones, descripciones, narración o explicación como una variante de argumentación (Kafalenos, 1997; Labov, 2003; Labov en Pinilla 2013; Grize, 1987; Wodak, 2003)— para configurar la identidad narrativa de Marjane Satrapi, quien funge como autora, narradora y personaje, a la vez que se le considera agente, a quién se le imputan determinadas acciones.

Como es posible apreciar también he considerado otros elementos no discursivos —háblese de la violencia, la teoría de la acción y el contexto socio-histórico y cultural— que aportan a la comprensión analítica del discurso. Ya que dentro de los datos analizados pude reconocer una inusual inclinación por narrar hechos sociales vinculados directamente con la esfera personal de la protagonista de *Persépolis*, un punto al que regreso continuamente dentro de estas reflexiones finales.

De ahí que haya considerado la perspectiva interdisciplinaria una aliada en los estudios de la identidad (Davis & Harré, 2007; Ricœur, 2013; Bamberg, 1997; 2011; Bamberg *et al.*, 2016). Ya que estos no se dedican a seguir un método específico, apegado a la investigación del discurso narrativo o a su impacto social-antropológico; sino a responder una pregunta *¿Quién es Marjane Satrapi?* Entendiéndola como ser en el mundo atravesada por un contexto histórico y cultural, además de ser un sujeto que proyecta una imagen discursiva fragmentada en diferentes *selves* (Goffman, 1959 [1972]), a través del discurso autobiográfico.

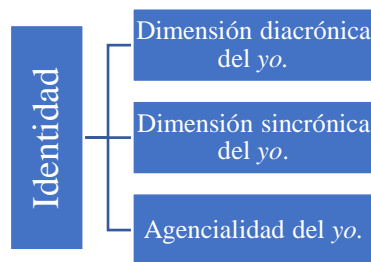
Si bien es cierto, el carácter ecléctico de la investigación podría parecer poco profundo a los ojos de investigadores dedicados a un solo método⁸⁹; no obstante, esta decisión teórico-metodológica permitió que me centrara en el fenómeno y objeto de estudio, pues como he anticipado, mi investigación está orientada a la resolución o, mejor dicho, la explicación de un «problema»: el de la identidad de Satrapi en la novela gráfica. Es así como entiendo su obra como discurso autobiográfico (Piña, 1991; Lejeune, 1991), además de considerarla una modalidad de la historia de vida —*life story*—.

Ahora, la integración de diferentes disciplinas o métodos parte, en su mayoría, del estudio del lenguaje en uso, no obstante, la unificación teórica y la utilización de métodos diversos para la elaboración de diferentes herramientas analíticas, también requiere de un proceso sistemático definido con el fin de guiar la investigación centrada en explicar la, ya señalada, configuración de la identidad narrativa a partir de su discurso.

⁸⁹ van Leuween en su ensayo académico *Three models of interdisciplinarity* (2005) considera los pros y contras de utilizar un método interdisciplinario para investigaciones contemporáneas.

De ahí que el inicio de mi investigación se distinga por el empleo de la Teoría Fundamentada (TF), la cual considero una opción viable para el establecimiento de un proceso continuo del retorno a los datos. En otras palabras, he conformado mi corpus desde el análisis comparativo constante de los datos presentes en el discurso autobiográfico de Satrapi, permitiéndome establecer categorías de análisis ajustables a su realidad. Es así como este proceso de comparación concluye con el siguiente esquema:

Figura 478: Categorías de análisis de la identidad



Nota. Elaboración propia con base a Bamberg (2011) y Ricœur (2013).

Con lo anterior he definido la muestra final para llegar a la etapa de saturación teórica y con ella describir el patrón relevante en el discurso estudiado: la identidad. Tal concepto es la variable central sobre la cual se relacionan las demás categorías —las dimensiones sincrónicas y diacrónicas del yo y su agencialidad— surgidas de ella.

Para llegar a la conceptualización anterior necesité considerar continuamente una serie de pruebas desde los datos que he presentado en la sección de anexos, en donde muestro parte de exploración y observación de elementos específicos como las epifanías de Marjane o los eventos emblemáticos expuestos en su narración. Esta primera codificación abierta me dio paso a la codificación teórica, con la que finalmente construí mis categorías de análisis, en las que ocupé tanto códigos teóricos extraídos de la revisión bibliográfica —por ejemplo: el concepto de

identidad narrativa, identidad-*ipse*, identidad-*ídem*, las estrategias discursivas— como códigos *in vivo* al trabajar directamente con el lenguaje empleado por Marjane. Esto último lo observamos en los tres apartados de capítulo 4.

Como ejemplo de los códigos *in vivo* presento estas viñetas en las que se menciona la identificación de Marjane como una mujer moderna y creyente, la presencia de la violencia en su vida y su proyecto personal como mujer en un país con política tradicionalista:

Figura 49: Ejemplo de códigos *in vivo* en el discurso de *Persépolis*.



Nota. Tomado de *Persépolis* (pp. 12, 85 y 82), por M. Satrapi, 2017, Norma.

Una vez detectada la saturación teórica concluí con la revisión de la novela gráfica, para posteriormente establecer las propiedades definitivas que delimitarían el concepto de identidad. Este concepto teórico responde a las aportaciones de tanto de Bamberg (2011) como de Ricœur (1997; 2013), así que decidí integrarlas⁹⁰ para ampliar el espectro de explicación del fenómeno. Con ello, nuevamente observamos las ventajas de utilizar el método propuesto por la TF, pues a partir de este, construí mi aparato teórico-metodológico mientras consideraba lo hallado como

⁹⁰ Discuto con mayor detenimiento esta aseveración en *La construcción de la identidad en el discurso*, en el primer capítulo, apartado 1.2.2 de esta investigación.

patrones dentro del discurso. Sobre esto último, también considero las características semióticas del mi corpus, pensando en él como un objeto con elementos que pueden ser aprehendidos y por lo tanto descritos. De ahí que me refiera al discurso multimodal como una base discursiva-analítica que considera una conjunción de lenguajes que decanta en un mensaje global —o lo que he descrito en la metodología como: una cláusula—.

Sobre lo anterior, cabe resaltar que la TF frecuentemente se ha planteado para respaldar estudios cualitativos, en donde los datos se presentan en su mayoría como entrevistas cara a cara (Strauss & Corbin, 1998). Sin embargo, también considera otras fuentes, así que el tener la oportunidad de explorar otras formas de plantear una investigación de un discurso autobiográfico con la peculiaridad de un discurso multimodal, hallado entre la imagen y la palabra, necesita del empleo de un método abierto, mientras enriquece al propio método al ponerlo a prueba. Aunque esto último sea un resultado colateral debido a la elección del método, pues funge como un registro que amplía su aplicación.

Ahora bien, antes de continuar exponiendo la relevancia de la modalidad del lenguaje dentro de la investigación, cierro este apartado reconociendo la única limitante que encontré en el método: su apertura. La misma que elogí en un inicio, me resultó sorprendentemente amplia al momento de seleccionar mis fragmentos de análisis de acuerdo con los fenómenos que observaba. Esto lo atribuí a mi condición de investigadora novel, sin embargo, la clave para mantener el control de la investigación la encontré en lo siguiente: el establecimiento de objetivos claros, que me permitieron delimitar la acción investigadora, el (re)conocimiento del corpus, la apertura al cambio y la paciencia. Destaco esto último porque el avance de la investigación pocas veces fue lineal, y no fue hasta el momento en el que redacté el informe final que puede dar cuenta de cada una de estas fases.

Aportaciones del lenguaje doblemente articulado en la identidad de Marjane Satrapi.

La articulación de una doble modalidad del lenguaje permite diferenciar dos formas de apelar al *yo*, por un lado, tenemos el recurso semiótico icónico y por otro el recurso semiótico lingüístico. El primero identifica una autorreferencia⁹¹ de Marjane desde la modalidad visual, en donde se muestra a *sí misma*. Esta autorreferencia tiene por consecuencia la exposición de una identidad-*ídem*, aquella que da cuenta de los cambios a través del tiempo mientras la reafirma como la misma.

En el capítulo 3, en el apartado sobre *La configuración de la realidad en el discurso*, observamos la transformación física-biológica, la cual se expone a través de dos elementos importantes: la construcción de su identidad-*ídem* a través del paso de la infancia a la juventud, lo que implicó aumento de estatura y la aparición de una peca en la nariz. Esta se manifiesta a partir de los 15 años, convirtiéndose en una seña particular de Marjane durante el resto del discurso. De manera que se vuelve marcado al considerar que los congéneres representados resaltan pocos rasgos definitorios entre sí, es decir, la singulariza del resto.

Sobre esto José Manuel Trabado (2010) reconoce que una de las renovaciones dentro del discurso autobiográfico en la novela gráfica se relaciona con el carácter monolítico de la forma lingüística del *yo*. Este, añadido, sólo varía si se encuentra acompañado por una predicación que expanda su sentido hacia una cláusula más compleja. Sin embargo, en un solo autorretrato es

⁹¹ El concepto de autorreferencia surge de las reflexiones de Mitchell (2009), es así como expongo su uso para dar cuenta de que dentro de la imagen existe una forma de mostrarse a sí mismo. Esta es la constante presentación de la imagen de la autora mirando directamente a su interlocutor —o al menos, crea esa ilusión—, y en consecuencia connotando su existencia: «yo estoy aquí». Ahora bien, en un sentido más general, José Manuel Trabado (2010) reconoce que la autorrepresentación prolifera en un mundo donde las imágenes saturan gran parte de los ámbitos de comunicación, y funciona como una forma de dar cuenta de la existencia de uno mismo.

posible diversificar las representaciones, generando matices expresivos vedados a las palabras (Trabado, 2010).

El autorretrato en la novela gráfica funge como una serie de testimonios visuales a través de la pluma, pincel o lápiz de su artista. En este caso la imagen de Satrapi se encuentra mediada por ciertos códigos propios de su ilustración que ella impone sobre su otro *yo* dibujado. A través de esto, ella comienza a comunicar desde las macrounidades de significado —estilo y color— ciertas evaluaciones, las cuales van desde la alusión a una universalidad humana, al no hacer una diferencia marcada en los rasgos fenotípicos de los personajes —la disparidad más notoria se observa en el cabello y los ojos—; hasta las representaciones menos realistas de su personaje, tal como ocurre con algunas metáforas visuales o con las metonimias para representar su cuerpo. De ahí que concluya lo siguiente: su inclusión dentro de una universalidad humana la hace parte de este grupo en la construcción de la realidad, pero al mismo tiempo centra nuestra atención en ella gracias al rasgo singular de la peca y la transformación del cuerpo.

Detrás del estilo de Satrapi con trazos simples y abstracciones que evocan a un nivel de iconicidad superior⁹², las mayores diferencias se encuentran en otros elementos de la imagen. Con ello me refiero a los objetos con los que viste a los personajes, a los cuales también se les puede aplicar las reflexiones de McCloud (1995) acerca de la amplificación por medio de la simplificación. En otras palabras, los objetos que acompañan al *yo* icónico funcionan como signos de sus portadores, que guardan semejanza con un objeto, y cuyo significado es mayor a lo

⁹² De esta manera podemos remitirnos a lo que Scott McCloud (1995) mencionaba acerca de resaltar los rasgos más sobresalientes de alguna persona. En este caso al dar cuenta de la universalidad del mensaje y la identificación del lector con él, lo preciso se encuentra en los rasgos básicos de un rostro común: dos ojos, una nariz y una boca. En *Persépolis* los personajes suelen contar con ellos, y pocas características que los diferencien, por lo tanto, las posibilidades del signo icónico del personaje de Satrapi se ubican entre el retrato *cartoon* y el retrato simbólico (Trabado, 2010).

representado, pues con él se despliegan una serie de elementos sociales y culturales⁹³. Esto toma relevancia dentro de la lectura de la imagen y configura un mensaje que reviste al personaje en cuestión y lo dotan de una identidad, generalmente social (van Dijk, 1998).

Ahora bien, anteriormente señalé las características que evocan al paso del tiempo sobre un cuerpo y sobre un cuerpo en específico, sin embargo, ya he identificado la existencia de otros elementos en el recurso semiótico icónico que también definen a Marjane de manera física-ideológica. De ahí que ubiquemos a Satrapi en Irán por el tipo de vestimenta, a la vez que nos permite identificar su posicionamiento ideológico por la manera en la que esta misma es usada — sea pañuelo o *maghnaeh*, los cuales también se convierten en un indicio contextualizador del lugar en donde se encuentra: ya sea un espacio público cualquiera o en un entorno institucional, según corresponda—.

A esta multiplicidad de *selfs* se suma lo observado en el capítulo 4, en donde también su vestimenta posiciona a la protagonista dentro del discurso como una mujer moderna y como una revolucionaria marxista. Por eso, se torna relevante esta modalidad del discurso autobiográfico, pues desemboca en una interpretación que apela a las representaciones simbólicas e icónicas de las diferentes prácticas sociales de un grupo o comunidad en particular. En consecuencia, se relaciona con los grupos de pertenencia o lo que es lo mismo a las identificaciones adquiridas (Ricoeur, 2013)⁹⁴ de Marjane.

⁹³ Para llegar a esta asociación con los elementos culturales propios de Irán en *Persépolis*, es necesario recurrir al recurso semiótico lingüístico buscando construir el significado global. Esto lo discuto más adelante para referirme al resultado de conjuntar ambos recursos semióticos.

⁹⁴ Este término se asemeja a lo propuesto por van Dijk (1998) sobre identidades sociales, ya que ambos reconocen esta afiliación o sentido de pertenencia a prácticas relacionadas

De esta manera, otro de los signos recurrentes dentro del discurso es el del velo islámico en sus diferentes manifestaciones —chador, pañuelo o en algunos casos maghnaeh—, este suele ser usado como una forma de identificar a las mujeres en el espacio público en Irán. No obstante, su uso también designa tres características fundamentales de su portadora: mujer, iraní y la definición de su clase social y/o ideología (Adelkhah, 1996; Satrapi, 2017).

La división obligatoria entre el espacio público y el espacio privado de la mujer, a partir del velo islámico, afectó directamente la identidad-*ipse* de Marjane. Pues su imposición solo fue la prueba material del discurso hegemónico sobre el rechazo a Occidente, por lo tanto, a personas como Marjane que habían crecido bajo ciertos valores occidentales. Recordemos que asiste a una escuela laica influenciada por la cultura francesa, que consume productos culturales directamente de occidente y que su creencia religiosa entró en conflicto después de estallar la Revolución Islámica.

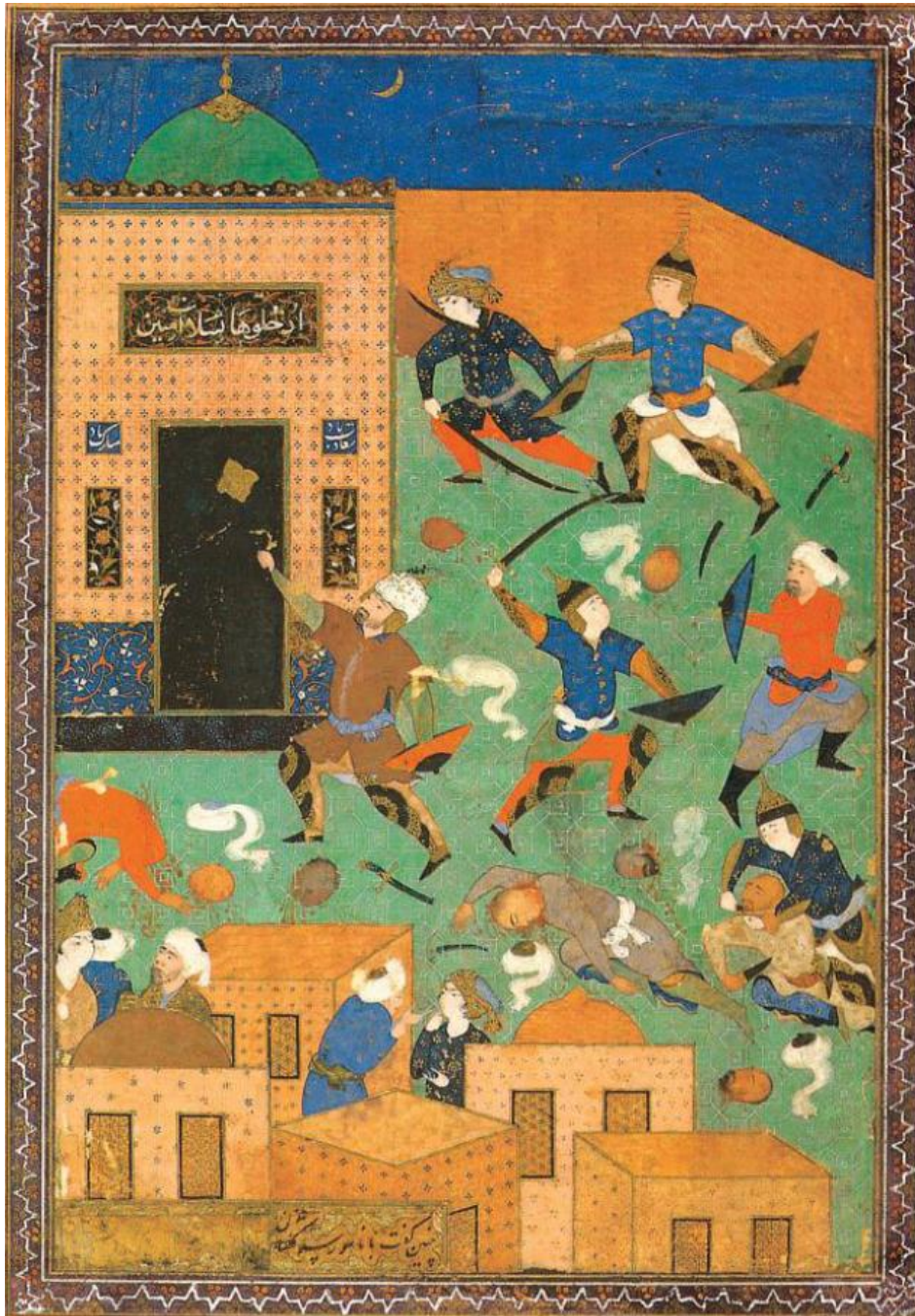
Con todo lo que he mencionado puedo concluir que los objetos y expresiones culturales sobre los cuerpos⁹⁵ hallados en las microunidades de significado en *Persépolis* marcan las mayores disparidades, obedeciendo a una gran metáfora propuesta por Satrapi, en donde la mayor diferencia entre las personas representadas en su discurso se encuentra en el ámbito cultural-ideológico.

Por otra parte, una mirada general del discurso, es decir, en sus macrounidades de significado nos remite nuevamente a las atribuciones ideológicas y culturales de su autora. Basta con recordar el valor de información de algunas viñetas y sus referencias directas a otras formas de expresión artística. Por ejemplo, en la pintura persa existen las llamadas miniaturas, unos

⁹⁵ Me refiero a ellos en plural debido a la mención que hace Satrapi sobre el cuerpo femenino durante su proceso de transformación de niña a adolescente y por las únicas diferencias que señala al hacer referencia a la constitución del cuerpo de sus compañeras (viñetas 1, p. 309, Satrapi, 2017). Esto último como una forma de llamar la atención a “lo habitual” del uso del maghnaeh.

pequeños recuadros con ilustraciones que adornaban los libros. Su función era darle a la trama literaria una imagen visual que facilitara la comprensión además de añadirle un valor estético.

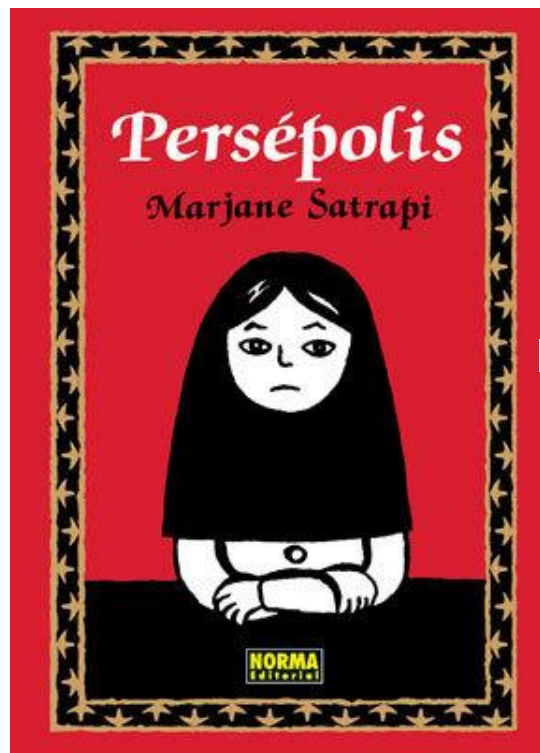
Figura 480: Ilustración del *Libro de los Reyes* (1610).



Nota. Tomado de *Persian Miniatures* (p. 179), por V. Loukonine y A. Ivanov, 2014, Parkstone Press.

En *Persépolis* se reconoce la influencia de la miniatura persa en varias viñetas debido a la disposición de sus elementos dentro del encuadre. De esta forma, visualmente, Satrapi remite a una de sus identidades: la de una iraní que conoce las expresiones artísticas de su cultura y de cierta manera la influyen, por lo tanto, forman parte de su discurso autobiográfico, tal como se aprecia en las figuras 51 y 53. Al observar la figura 50 —proveniente del *Libro de los Reyes* (1610), un referente literario preislámico— tanto en algunos casos de la composición de los elementos como los personajes, sus posturas, y la poca o nula profundidad de campo, son rasgos que acompañan la ilustración de Satrapi. Esto mismo se observa en la portada de la obra (ver figura 51) cuyo marco emula al de la miniatura persa de la figura 50.

Figura 51: Portada del *Persépolis*



Nota. Tomado de *Persépolis*, por M. Satrapi, 2017, Norma.

Figura 52: Estilo en *Persépolis*.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 9), por M. Satrapi, 2017, Norma.

Figura 53: Estilo en *L'ascension du haut mal* (2002).



Nota. Tomado de *L'ascension du haut mal* (p. 18), por D. B., 2002, L'association.

Estos paralelismos se suman a una serie de referencias culturales que fueron definiendo el estilo de su autora. Recordemos que en el capítulo 3, en el apartado *El acto comunicativo de narrar una vida a través de una novela gráfica*, menciono el vínculo de su obra ilustrada con la pintura procedente de la época de la Dinastía Qayar (1785-1925). Asimismo, su trabajo recibió la influencia de su mentor David B. (ver figura 54), en consecuencia, es posible referirse a su asociación con la novela gráfica franco-belga, la cual terminó por dar un estilo propio a su obra, en específico al uso del color.

Para continuar debo mencionar que no todo significado global se construye a través de la imagen, algunos de estos significados expuestos en la imagen que definen a Marjane son resultado de la conjunción de los dos recursos semióticos que posee el discurso autobiográfico y de las relaciones posteriores que establece o implica su narradora en el proceso de significación. De manera que su presencia posterior y continua dentro de las viñetas va actualizando el significado de los elementos culturales sin que su hablante tenga que dar cuenta de ellos todo el tiempo⁹⁶ a través del recurso lingüístico.

Por ello, como he expuesto en las líneas anteriores, el sentido se complementa con el anclaje del recurso semiótico lingüístico ya que no solo contribuye en la configuración de la imagen personal de Satrapi, sino que también se reconoce su visión del mundo y la relación que guarda con este, pues continuamente nos remite a ello a través del recurso lingüístico. Es así como puedo determinar que existe diferente información revelada por cada recurso semiótico, pero que al mismo tiempo aporta a la configuración de un mensaje global.

⁹⁶ Recordemos que en el capítulo 3 mencioné como audiencia implícita al público Occidental, por lo tanto, la descripción y la explicación de ciertas costumbres propias de la cultura musulmana chiita iraní son una constante.

Por ejemplo, para mi análisis la propuesta de Labov (2013; en Pinilla, 2003) sobre las evaluaciones y sus formas sirvió como una herramienta que me permitió señalar dentro del discurso los procedimientos lingüísticos por medio de los cuales la locutora deja su marca, ya sea para dar cuenta de las epifanías determinadas por Marjane o para exponer su posición frente a los eventos políticos, sociales y las situaciones culturales de Irán. Gracias a ello, encontré que estas epifanías guardan una relación cercana con eventos de violencia, las cuales identifica como transformadores en su vida, por lo tanto, trastocan su identidad-*ipse*.

Esto mismo lo señala con el enunciado “(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.” (Satrapi, 2017, p. 152). En estos enunciados, una vez ubicada la evaluación en la cláusula (1), el adverbio de tiempo marca un momento de transformación, señalada por la locutora en una la segunda parte de esta. El orden sintáctico no es el esperado por lo tanto se vuelve marcado y también evalúa su situación luego de pasar por un episodio de violencia sistémica.

Otro de los elementos recurrentes en el apartado *La dimensión diacrónica del yo: el impacto de la violencia en la identidad* ha sido la presentación de las emociones en el discurso. Estas son presentadas por Marjane antes, durante y/o después de un episodio de violencia sistémica o alguno que presente la violencia subjetiva sistémica, con ellas la evaluación de la locutora se dirige hacia los eventos presenciados, y su impacto posterior en su vida.

Tal como se observó en el fragmento anterior y cómo se pudo constatar en el análisis titulado *La separación*, en el apartado 4.1, las emociones indexadas también corresponden a las reacciones provocadas por acontecimientos externos. De esta manera, el miedo, tristeza, cólera con sus respectivos sentimientos posteriores como la vergüenza y el sufrimiento son las emociones

que la locutora enfatiza en su discurso. Si bien es cierto, el recurso icónico también refiere a ellas a través de los gestos de sus personajes, el recurso lingüístico se encarga de establecer una atención especial, además de desplegar las motivaciones de su presencia.

Dentro del discurso de Marjane las emociones constituyen una fuerza retórica y se identifican por la alteración y/o complejidad sintáctica, la apelación al silencio o cualquier elemento que valore los eventos que remiten la muerte de su amiga y el desarraigo de su cultura. Recordemos que constantemente aparecen evaluaciones externas o evaluaciones por suspensión de la acción.

Es así como, un discurso de reacción emocional deja una marca del *yo* como perceptor y al mismo tiempo establece una postura ante los acontecimientos, en este caso Marjane se coloca como víctima y agente. Por lo tanto, la presencia de las emociones dentro del discurso está orientada a la valoración social de su interlocutor, pues funciona como justificación de acciones posteriores ejecutadas por Marjane, todo con respecto a los eventos provocados, perpetuados y promovidos por los grupos fundamentalistas en el gobierno y en la sociedad. Para futuras investigaciones estos elementos discursivos podrían servir de base para indagar en las contranarrativas y en los discursos sobre resistencia (Mallón, 2012; Scott, 1990) en la novela gráfica.

Ahora bien, el recurso lingüístico muchas veces permitió identificar las estrategias discursivas —referencia o nominación, predicación, argumentación, intensificación— usadas por Marjane en *Persépolis*, razón por la cual retomé la herramienta de análisis propuesta por Ruth Wodak (2003). Esta anticipa lo que ya he mencionado en la introducción: la identidad se relaciona

con un proceso construcción cambiante y, por lo tanto, variable a través del tiempo y de las circunstancias de comunicación.

Por consiguiente, en el análisis me enfrenté a las estrategias discursivas usadas por Satrapi como una forma de presentarse a sí misma frente a otros. Ya sea para diferenciarse culturalmente de su interlocutor, de sus congéneres europeos, de algunas compañeras de clase, mujeres integristas, revolucionarios fundamentalistas. Todo ello través del posicionamiento interactivo implicado en la puesta en perspectiva de algunos diálogos, la nominación y predicación de los grupos en sus descripciones. Estos generalmente eran valorados negativamente a partir de sus acciones, y en algunos casos tomaban un sentido excluyente, que le permitía a Marjane implicar su adscripción a un grupo contrario minoritario de “mujeres modernas” dentro los eventos reportados. Lo anterior tiene como consecuencia, el posicionamiento reflexivo en el contexto de los eventos emblemáticos, a saber, la Revolución Iraní y la instauración de la República Islámica.

Por ello, uno de los rasgos constituyentes de la identidad-*ipse* de Marjane tiene que ver con la posición ocupada frente a sus congéneres en determinados marcos, a la vez que (re)afirman su carácter, desvelando su identidad-*ídem*. En este caso la manifestación e implicación de ciertas formas de nominación me permitió dar cuenta del punto de vista sobre sí misma y sobre el mundo. Ya sea que se presente como una musulmana, una revolucionaria marxista, una mujer moderna y/o una iraní.

En resumen, dentro del discurso la imagen que construye Marjane sobre sí misma considera diferentes *selves* de su vida, los cuales se actualizan de acuerdo con el marco que configura dentro de la narración. Estas formas de presentación del sí, permiten establecer una serie encuentros y desencuentros del *yo*, por lo tanto, en varios fragmentos es posible detectar un conjunto de

contradicciones que impiden referir a la identidad de Satrapi como una construcción coherente capaz de mantenerse durante todo del discurso.

Hasta aquí he resaltado las aportaciones dadas por cada modalidad del discurso autobiográfico para la construcción de la identidad de Marjane. No obstante, debo recordar que esta separación de los recursos semióticos la realicé con fines analíticos, pues en conjunto la relación imagen-texto configuran el mensaje global —lo cual termina por aludir a un medio la *imagentexto* de la cual habla Mitchell (2009)—.

Esta relación imagen-texto se encuentra condicionada por su disposición y modo de representación dentro de unidad de significado, ya sea que se encuentre delimitada por un cartucho o un globo, sirva como una apoyatura, o de cuenta de las onomatopeyas. De manera que la función del texto es doble: de anclaje cuando se trata evitar la polisemia de la imagen y de relevo cuando hace que avance la historia, algo que ocurre constantemente durante la aparición de diálogos.

Sin embargo, no quiero decir que con esta relación la imagen está completamente sujeta a lo dictado por la palabra. Como he señalado líneas arribas, el recurso semiótico icónico cuenta con elementos que le permiten establecer sus propios significados. De ahí que, el estilo de Satrapi se acerque a lo conceptual al amplificar gran parte de los rasgos representados utilizando pocos elementos o microunidades de significado. Lo anterior refuerza lo emitido por el recurso lingüístico y admite una semejanza con la función de los pictogramas. Es decir, al presentar un mayor grado de iconicidad y abstraer la mayor cantidad posible de información de una manera sencilla, facilita la comunicación del mensaje.

Ahora bien, Satrapi hace uso de un elemento que se encuentra entre la frontera de lo imagen y el texto. Por su naturaleza gráfica particular y su función dentro de la narración se establece

como un concepto icónico más que uno lingüístico, con ello me refiero a la escritura en farsi o persa. Pues como sabemos, su audiencia es un público Occidental con poco o nulo conocimiento de la cultura iraní, por lo tanto, la presencia de su lengua materna solo funge como un indicio contextualizador dentro la narración del hablante. Ya sea que ella esté en un país extranjero y decida comunicarse con su madre, como una forma de reforzar su identidad cultural o busque resaltar la presencia fundamentalista dentro Irán, por ejemplo: lo expuesto a través de la propaganda en los muros o lo escrito en los periódicos.

Con lo anterior concluyo la presentación de las características de la doble articulación del lenguaje en *Persépolis* y sus aportaciones en la construcción de la identidad de Marjane Satrapi, entendidas como soporte para la homologación de escritora/ilustradora-narradora-personaje. Ahora, con estos mismos rasgos doy paso a reconocer los elementos estructurales y narrativos que dan cuenta de la novela gráfica como una historia de vida —o *life story*—.

***Persépolis*: de la novela gráfica a la historia de vida.**

Gracias a la presencia de los elementos peritextuales reconocemos que se trata de una obra autobiográfica. Por ende, el título, la dedicatoria, el prólogo, epílogo y contraportada con referencias sociohistóricas son determinantes para la presentación del *sí*. Pues ellos aportan en la construcción de un marco situacional llamado pacto autobiográfico (Lejeune, 1991), en donde existe una aceptación implícita entre el locutor e interlocutor de que la autora de la novela gráfica vierte sus experiencias en el discurso.

Ahora, más allá de estos aspectos que enmarcan para establecer la relación entre la novela gráfica e historia de vida he propuesto ampliar la definición de esta última dada por Linde (1989;

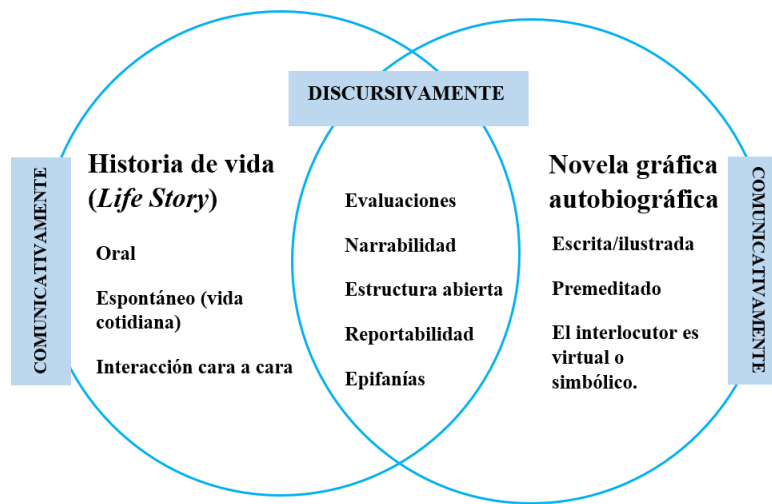
1993) y Bertaux (2005), quienes la entienden como una unidad lingüística de tipo oral en la que incide la interacción social, en donde un hablante decide contar a un oyente, investigador o no, un episodio cualquiera en el que examina el contenido de una parte de su experiencia vivida.

Considerando la concepción de Linde (1993) y Bertaux (2005), la principal diferencia que encuentro en un discurso como *Persépolis* radica en su situación comunicativa y su modalidad. La primera refiere a una escritura-ilustración premeditada —considerando los procesos de revisión, corrección y edición que implica su permanencia y venta— en consecuencia, se establece una comunicación con un interlocutor virtual apelando a una audiencia amplia. Esta situación limita la relación personal entre hablantes, pues la autora establece una posición inamovible de su interlocutor, sin tener la oportunidad de co-construir su identidad mutuamente, como podría ocurrir en una conversación cara a cara. Asimismo, como objeto, permite mantener un registro, algo que no logra la comunicación oral a menos que la acción sea grabada o transcrita.

Sin embargo, discursivamente tanto la historia de vida como la novela gráfica autobiográfica, en específico *Persépolis*, comparten elementos que permiten extraer información que dé cuenta de la identidad del hablante a partir de la narración de sus experiencias. De tal manera que, la historia de vida y la autobiografía, discursivamente, comparten elementos sobre los cuales los estudios de la identidad han centrado su atención. De ahí que considerara una oportunidad para aportar al conocimiento del medio —la novela gráfica— y a la teoría desde la perspectiva del lenguaje en uso.

A continuación, en la figura 54 presento los elementos que inciden en las dos formas de presentar el discurso autobiográfico.

Figura 494: Algunas formas del discurso autobiográfico.



Nota. Elaboración propia.

Dentro de los fragmentos que extraje del discurso, trabajé con las evaluaciones (Labov, 2013; Labov en Pinilla, 2003) de su hablante. Gracias a eso reconocí que en el recurso semiótico icónico también presenta evaluaciones por medio del uso de metáforas visuales, la composición de las microunidades de significado en la viñeta e incluso desde el estilo y el color como macrounidades de significado. Igualmente, la yuxtaposición y representación de escenas dentro de las viñetas sirvió de referencia para identificar formas de evaluación.

En cuanto a la narrabilidad y la reportabilidad, en los capítulos observé que Satrapi al presentar su historia, vincula las experiencias personales a sucesos que son importantes a nivel social, reconociendo el impacto que tuvieron a nivel individual, por lo tanto, se trata de eventos reportables. El orden del discurso obedece a una fórmula de secuencias textuales, tipo: *descripción* + *narración*. Así, logra que su oyente se contextualice a través de secuencias descriptivas sobre lugares, personajes de la historia iraní y algunas tradiciones locales. Posteriormente, decanta en

una experiencia individual, y con ello la narración nuevamente retoma la atención como secuencia textual imperante.

En consecuencia, la presencia de eventos reportables toma una doble dirección, por un lado, se habla de eventos sociales, y por otro, se cuenta con experiencias que por sí mismas apuntan a la narrabilidad de su historia. De tal forma, que este proceso de percepción de eventos reportables se alinea con la relevancia moral que cada uno de ellos tiene para su narradora. En otras palabras, los valores que conforman la identidad de Marjane se ven reflejados en los eventos que selecciona para narrar, y por supuesto en la manera en que se posiciona a través del discurso.

Por ejemplo, una de las secuelas de la instauración de la República Islámica en Irán fue la persecución que los guardianes de la Revolución ejercían sobre cualquiera que no siguiera las reglas de comportamiento establecido. Marjane como hablante, al seleccionar las experiencias de hostigamiento y persecución que ella, su familia y algunos compañeros vivieron, y calificarla como reportable se sitúa como una persona en contra de esta ideología.

Asimismo, acontecimientos como el descrito en el párrafo anterior tienen relación con los eventos que transformaron la vida de la iraní. Las epifanías aparecen en el discurso como evaluaciones y desde el aspecto narrativo se presentan como cambios de estado de las cosas, por lo tanto, suelen reconocerse como elementos disruptores o reevaluaciones de la situación, dependiendo si fueron provocados por algo externo o se trate de la reinterpretación de los acontecimientos desde la focalización del personaje principal.

Otro componente que comparten tanto las historias de vida y la novela gráfica *Persépolis* es la estructura abierta. Como rasgo exclusivo de la primera, responde a la mutabilidad, es decir que, de acuerdo con la situación comunicativa en la que se encuentre el hablante, la

reinterpretación de las experiencias, la adición o pérdida de ciertas historias es que estas podrían variar. Sin embargo, considero que su presencia en la novela gráfica puede reconocerse como otra situación comunicativa específica de la historia de vida, en donde la identidad del hablante es construida por él o ella misma, y es posible aprehenderla como si se tratase de una unidad lingüística o en este caso unidad lingüística-icónica.

En *Persépolis* el hablante no aborda de principio a fin su vida, se trata de narrar ciertos episodios en donde cada uno de los capítulos de la historia presentan una o más anécdotas⁹⁷. Nuevamente apelando a la oralidad del recuerdo en una situación cara a cara, y alejándose de las formas narrativas de la autobiografía tradicional —tomando como referencia la descripción que Linde (1993) hace de ella—.

Siguiendo esta línea, puedo asegurar que la presencia de la tradición oral es una constante en la obra de Satrapi. Por ello retomo la propuesta sobre el narrador o *story teller* de Benjamin (2009) para dar cuenta de una orientación hacia el interés práctico. De esta forma, el consejo proviene de diferentes personajes mayores, en donde sus narraciones buscan resignificar la historia vivida, y simultáneamente logran la preservación de la “memoria de grupo aún aquellas que remiten a experiencias personales, [...] un tipo de memoria declarativa” (Valdata, 2013, p. 175) que se ocupa de narrar formas de vida alternativas al discurso oficial iraní en los años ochenta.

Los padres, el tío, y sobre todo la abuela de Marjane son representados como transmisores de la memoria de un sector de su comunidad. Sin embargo, es su abuela quien hace de varias de

⁹⁷ Como definición de anécdota retomo la propuesta por Suzanne Eggins y Diana Slade (1997) quienes explican que la estructura de esta cambia, pues a diferencia de lo que sucede en las narraciones orales estudiadas por Labov y Waletzky (1997), no la procede una resolución sino una reacción, resultado de una crisis. De ahí que las investigadoras opten por la siguiente forma:

(Resumen) ^Orientación^ Hecho Inusual o excepcional ^Reacción^(Coda)

sus intervenciones reglas de vida. En diferentes etapas de la protagonista su abuela fungió como su consejera, y es representada como una mujer mayor portadora de la sabiduría que acompaña a su nieta en su crecimiento personal.

Si bien es cierto, el rasgo comunitario del discurso analizado no se concretiza en la acción comunicativa cara a cara, tal como lo esperaríamos con la presencia de varios individuos reunidos. De ahí que la existencia de un discurso autobiográfico con todas las características que ya he mencionado sea una respuesta a los agravios que, como Marjane Satrapi, miles de personas vivieron durante gobierno del sah Reza Pahleví y la instauración de la República Islámica de Irán.

Hasta el momento he expuesto el carácter comunitario, la presencia de la memoria y la fuerza de la tradición oral, sin embargo, también considero otro elemento característico de un lenguaje multimodal. Pues su autora se involucra como escritora e ilustradora, en donde la acción de ilustrar le permite tratar artesanalmente su producción comunicativa. Esta cualidad del lenguaje del medio involucra una apropiación del código de la imagen, en otras palabras, al tratarse de un arte imitativa la representación icónica admite y decanta en un estilo propio. Por lo tanto, lejos de las traducciones que implica el lenguaje verbal, la huella de la autora se mantiene y transmite en cada ejemplar producido. Al final, el conjunto de características abre la posibilidad de reevaluar el papel del narrador como ser del mundo con experiencias comunicables⁹⁸.

Persépolis: de lo social a lo individual.

Una de las preguntas hechas al inicio de esta investigación se vincula con la manera en la que los eventos sociales influyen en las vidas de los actores sociales. Para ello he considerado el

⁹⁸ Como parte de las nuevas interrogantes que han surgido a lo largo de la investigación, y por la cualidad del corpus, sería preciso ampliar los estudios hacia la presencia del *story teller* en las novelas gráficas de tipo autobiográfico.

impacto de la violencia (Žižek, 2008; 2012) en la identidad de Satrapi y el rastreo del contexto de significado (Schütz, 1993) que sigue y da cuenta de sus acciones. Con ello pude reconocer la manera en la que Marjane se posiciona, es decir, si se presenta siendo un agente estructurante o no tiene participación agencial en la construcción de su identidad.

En el primer caso sobre la violencia, apartir de la observación de los datos, pude identificar las formas de este fenómeno, lo cual fue un indicador de transformación a nivel narrativo. Por ende, la identidad narrativa se ve afectada; ya sea por la separación de sus padres y su cultura, que sufrió a temprana edad o por la muerte y secuestro de familiares o amigos cercanos debido a la guerra y/o diferencia ideológica con los líderes fundamentalistas.

Para que estas experiencias sean interpretadas como violencia, además del testimonio de la iraní, el contexto socio-histórico sirvió como una línea conductora de los hechos acontecidos en Irán. Asimismo proporcionó la base argumentativa para señalar al Estado como principal promotor de los eventos que provocó el desplazamiento de miles de personas, la persecución, tortura y asesinato de opositores (Zahar, 2009). Así como, el reconocimiento de la intervención política de las potencias mundiales: Inglaterra y Estados Unidos durante la dinastía Pahleví (Kapuściński, 2017). La cual significó una razón más para dar cuenta de la desestabilización política y social en países de la perifería como Irán en donde podemos reconocer un vínculo entre los cambios políticos y la historia de Marjane.

De esta manera la violencia ejercida sistemáticamente, o lo que es lo mismo, aquella que involucra una fuerza sistémica conformada por procesos políticos heredados de la batallas históricas y la presencia e interpretación de la vida de los musulmanes chíritas, fue motivación para que en las esferas sociales más reducidas se impusieran la visión integrista iraní (Adlbi, 2016;

Adelkhah, 1996; Velayati, 2001). Así la vida cotidiana fue afectada, en otras palabras, esta fuerza sistémica tomo agencia de sus víctimas.

En uno de los fragmentos analizados, Marjane presenta la muerte de su amiga Neda Baba-Lévi durante la guerra y lo expone como un motivo de cambio. Por ende, su identidad-*ipse* se vió trastocada y en consecuencia se calificó como «rebelde» (Satrapi, 2017, p. 152), al decidir actuar diferente frente a las autoridades. Al evento anterior se suma el desplazamiento obligado, resultado de la situación social en Irán, esto provocó su desarraigo y separación familiar desde muy joven. Dichas situaciones son relacionadas por Satrapi con eventos posteriores de crisis identitaria y pérdida de sentido de la vida.

Ahora bien, a lo largo de su narración es posible identificar otras formas de violencia como la objetiva, establecida a partir de experiencias anteriores. Por tal razón, Satrapi al estar en el extranjero y vivir situaciones hostiles por parte de grupos racistas llamados *skinheads*, no logra reconocerlo como una forma reportable de violencia —dentro del discurso apenas le dedica tres viñetas para hablar de ello—. Ya que este evento lo compara con el hostigamiento de los Guardianes de la Revolución, quienes continuamente acechaban a los iraníes en la vía pública e irrumpía en su espacio privado. De manera que se contrapone a lo comprendido por Marjane como lo subjetivamente violento, le da otra perspectiva de la violencia en otros lugares.

En resumen, la violencia sistémica es la que prevalencen en los eventos relatados, es así como me permite llegar a la conclusión de que los sistemas políticos y económicos reestructuran y condicionan la identidad de los sujetos, aunque en el caso de *Persépolis*, también son capaces de abrir un espacio para la agencialidad. Puesto que, Marjane se presenta como el personaje central ante el estallido de la guerra y la posterior separación de sus padres, es decir, se encuentra a merced

de una fuerza externa que la obliga a reevaluar la situación y por lo tanto realizar un cambio en ella. Esto último es motivo para reconocer un espacio en el que nuevamente se posiciona como agente.

El modo de presentarse como agente se observa detenidamente en el apartado 3 del capítulo 4. Aquí Marjane, como un ser-en-proyecto, construye un sentido de su identidad el cual intenta mantener, aunque los valores sociales imperantes sean opuestos. Para explicar esto apelo al mantenimiento del sí de Satrapi como actor social, además del contexto de significado que sigue y da cuenta de sus acciones.

Es así como, Marjane se proyecta desde muy joven siendo una mujer libre y emancipada, cuya identificación corresponde con la imagen de la “mujer moderna iraní”. En donde tiene lugar adjetivos como “rebelde” —que más adelante abordo con la motivación-porque—, “decadente”, “revolucionaria”. Aunque muchas veces estos apelativos dependan de la ideología de quien los emita. Dicho de otra forma, la identificación adquirida corresponde con una presentación social externa, sin embargo, su espacio agencial se propone a partir de las experiencias personales que también moldean el radio de acción del sujeto.

La forma de proyectarse como “mujer libre y emancipada” la proceden una serie de acciones que se realizan bajo un contexto de significado que el mismo sujeto señala, el cual ha definido a partir del motivo-para (Schütz, 1993), es decir: “actúo así para ser una mujer libre y emancipada”. Ya sea que lea obras en donde se involucre un pensamiento de liberación femenina o relacionadas con acontecimientos históricos y sociales de su país natal. Asimismo, el haber sido educada bajo una perspectiva laica en su esfera pública y privada sirvió como antecedente para estructurar el contexto de significado posterior a la Revolución Iraní, y bajo el cual definió y

construyó su imagen. Lo anterior como resultado de un aprendizaje u observación de actos de la misma clase que se han realizado en el pasado .

Otro aspecto debino de las acciones llevadas a cabo durante su etapa de adulta joven, las cuales fueron «divorciarse» e «irse de Irán» —“... me parece que tenemos que separarnos” / “...¡Quiero irme a Francia! [...] ¡Pero vamos a divorciarnos!” (Satrapi, 2017, pp. 348 y 354)—. Ambas acciones, en cuanto a su estructura lingüística llamaron mi atención pues al utilizar los pronombre reflexivo *me* y la partícula *nos*, lo cual ya denota un grado de agentividad en ellas, reforzadas con el resto del contexto de significado construido por Marjane a lo largo del discurso autobiográfico.

No obstante, en el caso del divorcio se implica que antes estuvo casada, por lo tanto, se halla una vacilación a mantenerse fiel a su proyecto. Esto lo constatamos en la figura 43, de donde extraigo el siguiente texto: “...¡Ya me arrepentía! De golpe me había convertido en «una mujer casada». Había seguido el esquema social cuando siempre me había querido mantener al margen. Según mi ideas, «una mujer casada» no era como yo” (Satrapi, 2017, p. 303). Este momento contradictorio es el resultado de otro conocimiento previo, perteneciente a un contexto de significado distinto al que Satrapi se había inscrito bajo la promesa de fidelidad a sí misma.

La influencia de su entorno, específicamente de lo valores imperantes, crea otro contexto de significado contrario a los valores iniciales de Marjane. Pues es quien sabe que “en aquella época las parejas jóvenes que se mostraban en público se encontraban en peligro, amenos que estuviera casadas” (Satrapi, 2017; p. 303; viñeta 1). Esto determina sus acciones, mismas que no encuentran coherencia en el proyecto sobre sí misma. De ahí que los momentos de contradicción aparezcan como forma previa a una autoafirmación.

Dentro de los contextos motivacionales o de significado también pueden relacionarse con las vivencias pasadas del actor social. En este caso se encuentra la revolución cultural propiciada por el régimen islámico como parte de las políticas sociales y culturales del Estado iraní (Zahar, 2009). De esta revolución cultural se desprenden acciones de otras personas que repercuten en las diferentes esferas sociales —hábese educación, la relación entre congéneres, en general toda la vida cotidiana del actor social—, las cuales constituyen parte del contexto de significado de Marjane, y puede ser resumido como una forma deshumanizante de vivir.

Nuevamente, gracias al contexto motivacional de las acciones como rebelarse frente a las autoridades o ejecutar actividades prohibidas, Satrapi traza una línea que vincula la vida social y política del país con su vida cotidiana. Las afectaciones son reconocidas gracias a los contrastes que Marjane, como narradora, presenta en su discurso. Pues hace referencia a su vida antes de la instauración del Régimen Islámico y a los eventos posteriores a esta misma. En ambos momentos la libertad es tema central dentro su contexto de significado.

El título como origen de un historia de vida.

El último punto de la investigación es el análisis del título. Este, además de ser el primer elemento con el cual tiene contacto con su interlocutor, es el que condensa toda una serie de reflexiones entorno al discurso autobiográfico y nos remite al carácter social, histórico y político desde la experiencia individual de su autora. De esta manera el título *Persépolis* desde el inicio funciona como centro de la constelación de las unidades léxicas (Hamon en Reis y Lopes, 1995). Así la denominación de la obra guarda relación con la expansión de una serie de términos cuya forma descriptiva se disemina a lo largo del discurso y explican el título como un todo. En la siguiente tabla presento los aspectos vinculados a *Persépolis*.

Tabla 24: Descripción: aspectos y relaciones en *Persépolis*.

TEMA-TÍTULO: <i>Persépolis</i>			
Subtema: cultura persa			
ASPECTOS		RELACIONES	
Núcleo	Predicado	SITUACIÓN	
Ciudad antigua	...capital del imperio persa. ... fue fundada por Dario I. ... tiene influencia arquitectónica de diversas culturas. ...pertenece a una época pre-islámica. (Inicia la islamización en el s. VII).	Lugar: Golfo pérsico.	Tiempo: 512 a 332 a.C.
Irán	...es heredera de la cultura persa.	Lugar: Irán.	Tiempo: hoy en día.
ASOCIACIONES:			
Subtema: novela gráfica			
ASPECTOS		RELACIONES	
Núcleo	Predicado	SITUACIÓN:	
Álbum iraní	... es el primer. ... está hecho por Marjane Satrapi.	Lugar: Francia	Tiempo: 2000-2003
Discurso autobiográfico Historia de vida		ASOCIACIONES: -----	
Subtema: política y sociedad			
ASPECTOS		RELACIONES	
Núcleo	Predicado	SITUACIÓN	
La revolución	“...es una revolución de izquierdas y la república quiere llamarse islámica” (Satrapi, 2017, p. 68).	Lugar: Irán	Tiempo: 1979-1980.
		ASOCIACIONES: “Hoy me llamo Che Guevara”. / “Yo soy Fidel”. / “Y yo quiero ser Trosky”.	
La revolución	...es cultural.	ASOCIACIONES: “¿Qué estoy viendo? ¿Michael Jackson? ¿Un símbolo de la decadencia?” (Satrapi, 2017, p. 142).	
Subtema: educación			
ASPECTOS		RELACIONES	
Núcleo	Predicado	SITUACIÓN:	
Escuela francesa y laica	... tiene chicos y chicas juntos.	Lugar: Irán	Tiempo: 1979
		ASOCIACIONES: -----	
Escuela bilingües	... tiene temario de libros escolares y universitarios decadentes	SITUACIÓN:	
		Lugar: Irán	Tiempo: inicio década de los 80.
ASOCIACIONES:			

Sistema educativo	... aleja a los jóvenes del camino del Islam.	Comparaciones: "...símbolo del capitalismo mundial" (Satrapi, 2017, pág. 10). "...acabarán obligándonos a llevar el velo y a ir en camello" (Satrapi, 2017, pág. 82).	
Universidad	... "organiza conferencias sobre el tema «la conducta moral y religiosa»" (Satrapi, 2017, p. 311). ... tiene restricciones sobre la enseñanza. ... obliga llevar magnhaeh.	SITUACIÓN:	
"La universidad central..."	... "...era un lugar mucho más represivo que nuestra facultad" (Satrapi, 2017, p. 310)	Lugar: Irán	Tiempo: década de los 80.
ASOCIACIONES: -----			
Subtema: mujer			
ASPECTOS		RELACIONES	
Núcleo	Predicado	SITUACIÓN:	
		Lugar: Irán/Occidente	Tiempo: los 80 e inicios de 90.
Mujer moderna	...viste pañuelo y suelen vestir lo más cercano a la moda occidental. ... tienen ideales propios. ...es discriminada en espacios públicos.	ASOCIACIONES DE MUJER TRADICIONALISTA: Comparaciones: "...Entonces, qué diferencia hay entre tú y una puta???" (Satrapi, 2017, p. 318).	
Mujer integrista	...usa chador. ...es tradicionalista. ...conoce los deberes de un mujer musulmana.	ASOCIACIONES de mujer moderna: Comparaciones: "estaban saturadas de hormonas y frustraciones" (Satrapi, 2017, p. 285).	

Nota. Elaboración propia con base a la propuesta de descripción de Adam (en Calsamiglia y Tusón, 2002).

En la tabla anterior expongo el título de la obra como un modo de anclaje descriptivo y por lo tanto, un tema-introductor (Adam en Calsamiglia & Tusón, 2002) del cual se desprenden los subtemas «cultura persa», «novela gráfica», «política y sociedad», «educación» y «mujer». El primer concepto remite a un conocimiento compartido en el que se despliegan las siguientes propiedades: ciudad antigua e Irán. Específicamente se trata de la capital del imperio persa, establecido 1154 años antes de la llegada del Islam a la región, por lo tanto, remite a una era pre-

islámica. Esto se vincula con un tiempo previo y con una gran civilización que implica un orgullo de pertenencia cultural y de pasado histórico milenario.

Una característica más, como ya he mencionado, es que se trata de un lugar conocido como Irán. Esto último, de acuerdo con el epílogo de la obra, puede asociarse con ciertos juicios de valor acerca de la cultura y su gente, alimentados por discursos orientalistas, principalmente. Los cuales son promovidos, algunas veces, por los medios de comunicación —recordemos la referencia a la película *No me iré sin mi hija* (1990) de Brian Gilbert— y algunas más por la falta de conocimiento de la cultura iraní, impidiendo o sesgando la comprensión del “otro” y evidenciando un choque cultural.

El segundo subtema está relacionado con el medio y, por lo tanto, con el objeto: la novela gráfica. Apela a un nivel comunicativo desde el cual reconozco la relación directa con la autora como interlocutora, quien usa la novela gráfica como soporte de su experiencia de vida. Es decir, trata de un discurso autobiográfico en donde ella se presenta como testigo y salvaguarda de la memoria social y familiar de Irán.

Sobre esto cabe resaltar el estatus de ser el primer “álbum de cómics” iraní⁹⁹, nuevamente refiriendo a esta dualidad desde el mismo medio. Por un lado, la novela gráfica es un medio popular en occidente, sin embargo, como hemos visto en apartados anteriores, la influencia pictórica de Satrapi también se encuentra en la cultura persa. Basta con recordar el Libro de los

⁹⁹ Esta referencia guarda relación con el formato editorial en el que se aprecian características como la tapa dura, papel de gran calidad, con medidas 210 x 297 mm., además suele relacionarse con publicaciones de un solo autor o autora (Gómez Salamanca, 2013). Este término proviene de las publicaciones europeas, sin embargo, dichas características no siempre se cumplen. En el caso de la edición de *Persépolis*, publicada en 2017 como un solo volumen con los cuatro libros integrados, los componentes varían por lo que para esta investigación se utilizó el término novela gráfica. La poca precisión entre la definición del objeto y el objeto en sí evidencia la polémica existente entre creadores y editorialistas con respecto a su conceptualización.

Reyes (figura 50). De esta manera conjunta ambas tradiciones pictóricas, la del cómic en su manifestación como novela gráfica y la de las miniaturas del libro persa, aludiendo a sus identificaciones desde un aspecto visual.

Ahora en un nivel discursivo, las unidades léxicas acompañantes de esta relación son: “Mi motivación no ha sido escribir sobre mi vida sino sobre la historia de mi país, lo que pasó allí durante mi infancia, sobre la situación política que se vivió” (Satrapi, 2017). Es decir, Irán se presenta como el espacio de acontecimientos históricos y políticos, además de ser el país de origen de la autora. Este sitio sufrió grandes batallas e invasiones que marcaron el curso de la historia y explica la presencia, asimilación e imposición de distintas culturas, lo cual es señalado en el prólogo de la obra.

Es así como, observo que el Irán contemporáneo, descrito por Satrapi, guarda cierta similitud con la antiguo Imperio Persa, pues de acuerdo con ella, durante su infancia también convivió con culturas diferentes: la occidental y la de Medio Oriente. En consecuencia, al inicio de la obra ella define su identidad a partir de esos dos grandes aspectos que, por motivos históricos, políticos y sociales, decantó en su conflicto identitario.

Sobre el tema político vemos dentro del discurso la manifestación de dos grandes argumentos contrapuestos: uno que respalda la revolución de las izquierdas, evidentemente influenciado por un pensamiento marxista, y otro que reconoce la revolución cultural desde la postura fundamentalista e integrista del Islam chiíta. Esto se vuelve el conflicto social central después de que sah, Reza Pahlavi, es obligado a renunciar al poder debido a las grandes manifestaciones iraníes en su contra. Y en consecuencia, el gobierno es tomado por los integristas. De ahí que, a lo largo del discurso las descripciones suelen funcionar como una comparación de

la vida social iraní antes y después de la proclamación de la República Islámica. Al mismo tiempo, posiciona a la narradora dentro del discurso a favor de la era pre-islámica, o mejor dicho, integrista.

Ahora bien, como ejemplo de las asociaciones que aparecen dentro del discurso se hallan comparaciones entre las formas de pensar la revolución. Ya sea que se trate de revolucionarios marxistas con la identificación y admiración personajes propios de las revoluciones latinoamericanas como Castro o el Che Guevara; o se trate de los revolucionarios culturales que rechazan y prohíben la presencia de figuras públicas como Michael Jackson.

Finalmente, estas formas excluyentes de pensar la revolución también se ven reflejadas en otros ámbitos de la vida social. Dentro del discurso, cada uno de ellos aparecen de manera definida por lo que pueden encontrarse como otros subtemas. Así, tenemos dos grandes bloques: uno que reconoce los cambios culturales dentro del sistema educativo y otro que establece el contraste entre lo que se esperaba de una mujer iraní.

Por un lado, el sistema educativo aparece como el primer gran cambio social percibido por Satrapi. Ella apenas era una niña cuando recién se proclama la República Islámica y continuó su influencia en la educación iraní hasta su llegada a la universidad. De ahí que haya vivido esta transformación social de una educación laica a ser influenciada por un pensamiento fundamentalista.

El segundo representa a la mujer desde dos posiciones dentro del discurso: la integrista como la figura dominante debido al cambio político y la occidental “moderna”, tal como la califica Satrapi. Esta dentro del discurso es considerada como una forma de resistencia en busca respeto social, a través de la lucha por sus derechos y la reivindicación de la mujer libre y emancipada iraní.

Tal como hemos visto hasta el momento, la descripción aparece como secuencia incrustada dentro del discurso y cumple con la función de exponer las diferencias ideológicas en Irán. Eso se vuelve evidente gracias al contraste entre el discurso hegemónico fundamentalista y el “moderno”. Marjane se navega entre ambos, y con ello construye su identidad a lo largo de la narración. De manera que *Persépolis* como título se vincula con más de un tema, ya sea que se trate de una cultura específica o de la situación social y política que definió el rumbo de toda una nación. Gran parte de ello se aborda en su la novela gráfica de tipo autobiográfica y termina por definir la identidad poliédrica de Marjane dentro discurso.

Bibliografía

- Acaso, M. (2009). *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós.
- Adlbi, S. (2016). *La cárcel del feminismo*. México: Akal.
- Afkhami, G. R. (2009). *The Life and Times of the Shah*. Berkely: University of California Press.
- Aldelkhah, F. (1996). *La revolución bajo el velo*. Barcelona: Bellaterra.
- Amidi, F. (11 de Febrero de 2019). *BBC News*. Obtenido de Iran revolution: 'I wore a hijab and head-banged to Nirvana': <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-47087076>
- Arroyo, S. (2012). Formas híbridas de la narrativa: reflexiones sobre el cómic autobiográfico. *Escritura e imagen*, 8, 103-124.
- Baetens, J., & Lefèvre, P. (1993). *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*. Bruxelles: Centre Belge de la Bande Dessinée.
- Bamberg, M. (1997). Positioning Between Structure and Performances. *Journal of Narrative and Life History*, 7, 335-342.
- Bamberg, M. (2011). Who am I? Narration and its contribution to self and identity. *Theory & Psychology*, 2, 3-24.
- Bamberg, M. (2016). Biographic-Narrative Research. Quo Vadis? En A. De Finna, D. Schiffrin, & M. Bamberg, *Discourse and Identity* (págs. 1-23). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bamberg, M., De Fina, A., & Schiffrin, D. (2006). Introduction. En M. Bamberg, A. De Fina, & D. Schiffrin, *Discourse and Identity* (págs. 1-23). Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, R. (1972). *Análisis Estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2016). El mensaje fotográfico. *Cuadernos de Cine Documental*, 10, 86-97.

- Benjamin, W. (2009). *El narrador [Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún]*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Beristáin, H. (1985). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa.
- Bertaux, D. (2005). *Los relatos de vida*. Barcelona: Bellaterra.
- Biber, D. (1994). An Analytical Framework for Register Studies. En D. Biber, & E. Finegan, *Sociolinguistic Perspectives on Register* (págs. 31-56). Nueva York: Oxford University Press.
- Birmer, B. (2013). *Intorduction to Pragmatics*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Bremond, C. (1974). *La Semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Bruner, J. (1995). *Actos de significado*. Madrid: Alianza.
- Buitrago Malaver, L., & Arias López, B. (2018). Los aportes del enfoque biográfico narrativo para la generación de conocimiento en Enfermería. *Index de Enfermería Primer/Segundo Trimestre*, 27, 62-66.
- Caicedo, D. (2019). Cómics, memoria y procesos masivos de violación de derechos. Una breve visita a Iberoamérica. *Foro, Revista De Derecho*, 31, 23-54.
- Calsamiglia, H., & Tusón, A. (2002). *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Carranza, I. (1997). Argumentar narrando. *Estudios de comunicación y política*, 57-69.
- Carranza, I. (2001). Argumentar, explicar y justificar con preguntas retóricas. *Discurso y sociedad*, 59-83.
- Charaudeau, P. (2006). El contrato de comunicación en una perspectiva lingüística: normas psicosociales y normas discursivas. *Opción*, 22, 38-54.

- Charaudeau, P. (2011). Las emociones como efectos del discurso. *Versión*, 26, 97-118.
- Chumacero, A. (2021). *Duoda. Recerca de dones de Universitat de Barcelona*. Obtenido de Persépolis de Marjane Satrapi: <http://www.ub.edu/duoda/web/es/textos/7/167/>
- Cillia, R., Reisigl, M., & Wodak, R. (2015). La construcción discursiva de identidades nacionales. *Andamios. Revista de Investigación Social*, 12, 153-191.
- Cohn, N. (2013). *The visual language of comics*. New York: Bloomsbury Academic.
- Cromer, M., & Clark, P. (2007). Getting Graphic with the Past: Graphic Novels and the Teaching of History. *Theory & Research in Social Education*, 35, 574-591.
- Davies, B., & Harré, R. (2007). Posicionamiento: la producción discursiva de la identidad. *Athenea Digital*, 12, 242-259.
- Denzin, N. (1989). *Intepretive Biography*. California: SAGE.
- Denzin, N. (2017). Autoetnografía Interpretativa. *Investigación cualitativa*, 2, 81-90.
- Díez, M. (2005). La imagen de la mujer en el cómic. En N. Blazquez, & J. Flores, *Ciencia, tecnología y género en Iberoamérica* (págs. 429-456). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.
- Digital, B. M. (24 de Mayo de 2017). *World Digital Library*. Obtenido de Álbum kayar: <https://www.wdl.org/es/item/8908/>
- Ducrot, O. (1984). *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós.
- Eggins, S., & Slade, D. (1997). *Analysing Casual Conversation*. Londres: Equinox.
- Eisner, W. (2002). *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma.
- Ekman, P. (27 de abril de 2021). *Paul Ekman Group*. Obtenido de Universal Emotion: <https://www.paulekman.com/universal-emotions/>

- Espinosa, Á. (16 de Enero de 2019). 40 años de la Revolución que transformó a Irán. *El País*, pág. https://elpais.com/elpais/2019/01/16/album/1547629768_187595.html#foto_gal_1.
- Fairclough, N. (2003). *Analysing Discourse*. London: Routledge.
- Farmer, P. (2004). An Anthropology of Structural Violence. *Current Anthropology*, Vol. 45, 305-325.
- Foucault, M. (2001). *Dits et Écrits II*. Paris: Gallimard.
- García, S. (2012). El Comic Underground y su relación con el Lowbrow Art. *Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural*, 29-38.
- García, S. (2013). *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*. Madrid: Errata Naturae.
- Genette, G. (1987). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Goffman, E. (1972). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Londres: Penguin Books.
- Gómez Salamanca, D. (2013). *Tebeo, cómic y novela gráfica*. Barcelona: Universidad Ramon Llull.
- Gómez, D. (2013). *Tebeo, cómic y novela gráfica: la influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España [Tesis doctoral]*. Barcelona: Universitat Ramon Llull.
- Grajales, J. (2009). *Identidad Narrativa Paul Ricoeur*. Obtenido de Camaleo: <https://es.calameo.com/books/00096388955fc837cf4c7>
- Grize, J.-B. (1987). Una aproximación semiológica de la explicación. *Cuadernos del Seminario de Semiótica del Centro de investigaciones Lingüístico-Literarias de la V. Y*, 18, 3-14.
- Gubern, R. (1979). *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península.
- Gubern, R., & Gasca, L. (1994). *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra.

- Gutiérrez, S. (2001). Las narraciones como recurso argumentativo. *Escritos*, 24, 23-45.
- Hamon, P. (1991). *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.
- Herrero, J. (2006). *Teorías de la pragmática, de la lingüística textual y de Análisis del Discurso*.
Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Herrero, J. (2006). *Teorías de pragmática, de la lingüística textual y de análisis del discurso*.
Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Hirsch, M. (2004). Editor's Column: Collateral Damage. *PML*, 119, 1209-1215.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory*. New York: Columbia University Press.
- Hollway, W. (1984). Gender difference and the production of subjectivity. En J. Henriques, W. Hollway, C. Urwin, C. Venn, & V. Walkerdine, *Changing the subject: Psychology, social regulation and subjectivity* (págs. 227-263). London: Methuen.
- Kafalenos, E. (1997). Functions after Propp: Words to Talk About How We Read Narrative. *Poetics Today*, 4, 469-494.
- Kafalenos, E. (1999). Not (yet) knowing: Epistemological effects of deferred and suppressed information in narrative. En D. Herman, *Narratologies* (págs. 33-65). Columbus: The Ohio State University Press.
- Kapuściński, R. (2017). *El sha o la desmesura del poder*. Barcelona: Anagrama.
- Klapcsik, S. (2016). Acculturation strategies and exile in Marjane Satrapi's *Persepolis*. *Journal of Multicultural Discourses*, 11, 69-83.
- Klein, I. (2015). *La narración*. Buenos Aires: Eudeba.
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images: the Grammar of Visual Design*. New York: Routledge.

- Kress, G., Leite-García, R., & van Leeuwen, T. (1997). Discourse Semiotics. En T. van Dijk, *Discourse as Structure and Process* (págs. 257-291). London: SAGE.
- Kristeva, J. (1967). *Sémiotique: Recherches pour une Sémanalyse*. París: Seuil.
- Labov, W. (2013). *The Language of Life and Death*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Labov, W., & Waletzky, J. (1997). Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience. En M. McCabe, & M. Bamberg, *Journal of Narrative and Life History* (págs. 3-38). Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum.
- Lacaci, C. (03 de Enero de 2016). El puño cerrado de Podemos. *The Objective*, pág. 1.
- Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico. *Suplementos Anthropos*, 47-81.
- Lewis, O. (2012). *Los hijos de Sánchez*. México : Fondo de Cultura Económica.
- Linde, C. (1989). Private stories in public discourse. Narrative analysis in the social Sciences. *In Poetics*, 15, 183-202.
- Linde, C. (1993). *Life Stories. The creation of coherence*. New York: Oxford University Press.
- Lotman, Y. (1982). *La estructura del texto artístico [Trad. Victoriano Imbert]*. Madrid: Istmo.
- Lotman, Y. (2019). El arte como lenguaje. [Trad. Antón Toursinov]. *Amoxcalli*, 2, 3, 85-126.
- Lyons, J. (1971). *Introducción en la lingüística teórica*. Barcelona: Teide.
- Mañllo, F. (2013). *Diccionario de historia árabe & islámica*. Madrid: Abada.
- Maingueneau, D. (1996). El ethos y la voz de los escrito. *UAM-X*, 6 , 79-92.
- Maizels, A. (2014). Argumentación e imagen del sí de la Presidenta argentina, Cristina Fernández, en el marco de la crisis con el sector agropecuario. *Rétor*, 4, 153-181.
- Mamer, B. (2009). *Film Production Technique*. California: Wadsworth.
- Martín Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones*. México: Editorial Gustavo Gili S.A.
- McCloud, S. (1995). *Cómo se hace un cómic*. Barcelona: Ediciones B.

- Medrano, C., & Cortés, A. (2007). Las historias de vida: Fundamentación y metodología. En C. Medrano, *Las historias de vida* (págs. 47-80). La Plata: Alfagrama.
- Mitchell, W. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Moghadam, V. (1995). Gender and revolutionary transformation: Iran 1979 and East Central Europe 1989. *Gender and Society*, 9, 328-358.
- Murillo, R. (02 de 05 de 2020). Panorama general sobre el cómic. (J. A. Pérez, Entrevistador)
- O'Halloran, K. (2012). Análisis del Discurso Multimodal. *ALED* 12, 1, 75-97.
- Oostdijk, D. (2018). "Draw yourself out of it": Miriam Katin's graphic metamorphosis of trauma. *Journal of Modern Jewish Studies*, 17, 79-92.
- Peirce, C. (1965). *Collected Papers* (Ed. .Ch. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks). Cambridge: The Belknap Press of Harvard University.
- Pérez, E. (2016). Marjane Satrapi. La artista que redibujó Irán. *Dossier Feministes*, 21, 41-57.
- Pérez, V. (2020). Tipología de estrategias discursivas para la construcción de identidad. Adaptación de la propuesta de Wodak, 1999 [Material de clase]. Seminario de Identidad y Discursos Simbólicos. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.
- Pérez-Pérez, J. A. (2016). *Narrativa gráfica. Los procesos comunicativos en el cómic periodístico Gorazde: Zona Protegida [Tesis de Licenciatura. BUAP]*. Puebla: Repositorio Institucional - Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Pimentel, L. A. (2005). *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI y UNAM.
- Pinilla, R. (2003). La evaluación en los relatos: aspectos de la interacción y la intersubjetividad. *Revista UD*, 6-19.
- Piña, C. (1991). Sobre la Naturaleza del Discurso Autobiográfico. *Anuário Antropológico*, 95-126.
- Prince, G. (2003). *Dictionary of Narratology*. Nebraska: University of Nebraska Press.

- Propp, V. (1968). *Morphology of the Folktale*. Austin-London: University of Texas Press.
- Reis, C., & Lopes, A. (1995). *Diccionario de narratología*. Madrid: Ediciones del Colegio de España.
- Restrepo, A. (2005). Una lectura de lo real a través del punk. *Historia Crítica*, 29, 9-37.
- Richard, Y. (2019). *From Persia to Iran: Foreign Relations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Richard, Y. (2019). *From Persian to Iran: Foreign Relations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Richardson, J. (2004). *(Mis) Representing Islam: the racism and rhetoric of British Broadsheet newspaper*. Amsterdam: John Benjamins.
- Ricœur, P. (1999). *Historia y Narratividad*. Barcelona: Paidós.
- Ricœur, P. (2004). *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI.
- Ricœur, P. (2013). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.
- Santander, P. (2011). Por qué y cómo hacer Análisis de Discurso. *Cinta de Moebio*, 41, 207-224.
- Satrapi, M. (2017). *Persépolis*. Barcelona: Norma.
- Scheper-Hughes, N. (1997). *La muerte sin llanto*. Barcelona: España.
- Schütz, A. (1993). *La construcción significativa del mundo social*. Barcelona: Paidós.
- Service, I. P. (10 de Septiembre de 1999). *Inter Press Service*. Obtenido de (Arte y Cultura) ARTE: Cuando Irán era Meca artística del Islam: <https://ipsnoticias.net/1999/09/arte-y-cultura-arte-cuando-iran-era-meca-artistica-del-islam/>
- Sperber, D., & Wilson, D. (2004). La teoría de la relevancia. *Revista de investigación lingüística*, 7, 237-286.

- Stanford Iranian Studies Program. (28 de noviembre de 2017). *10th Annual Bitá Prize for Persian Arts: Marjane Satrapi* [Archivo de Vídeo]. Youtube, <https://youtu.be/N2GIRjWh6DU>
- Sternberg, M. (1992). Telling int Time (III): Chronology, Teleology, Narrativity. *Poetic's Today*, 463-541.
- Strauss, A., & Corbin, J. (1998). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrrrollar la teoría fundamentada*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Thompson, P. (1989). *The voice of the past: Oral History*. Oxford: Oxford University.
- Todorov, T. (1968). La Grammaire du récit. *Langages*, 12, 94-102.
- Trabado, J. (2013). *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Madrid: ARCO.
- Trabado, J. M. (2010). Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: retratos del artista como joven dibujante. *RILCE*, 28, 223-256.
- van Dijk, T. (1996). *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI.
- van Dijk, T. (1998). *Ideología*. Londres: SAGE.
- van Dijk, T. (2005). *Ideología*. Barcelona: Gedisa.
- van Leeuwen, T. (2005). Three models of interdisciplinarity. En R. Wodak, & P. Chilton, *A New Agenda in (Critical) Discourse Analysis* (págs. 3-18). Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Velayati, M. (2001). El hejab (pañoleta islámica) en el Irán actual: una visión de las mujeres respecto a su uso. *Economía, Sociedad y Territorio* 10, 337-353.
- Wodak, R. (2003). El enfoque histórico del discurso. En R. Wodak, & M. Meyer, *Métodos de análisis crítico del discurso* (págs. 101-142). Barcelona: Gedisa.
- Zaccara, L. (2006). *Los enigmas de Irán*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Zaccara, L. (2015). Irán. Perfil de país: Política interior, economía y sociedad. *Anuario internacional CIBOB 2015*, 193-200.

Zahar, L. (2009). *La revolución islámica-clerical de Irán 1978-1989*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África.








Žižek, S. (2008). *Violence. Six Sideways Reflections*. London: Picador.

Žižek, S. (2012). *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Sequitur.

Anexos

ANEXO A. En la siguiente tabla se marcan algunas epifanías enunciadas por Marjane Satrapi en su historia de vida; además de las identificaciones adquiridas. Esta es resultado de la codificación abierta del discurso autobiográfico.

Tabla A1: Epifanías en Persépolis.

SECCIÓN / EPIFANÍA	ELLA MISMA	LOS DEMÁS SOBRE ELLA	IDEAS SOBRE EL MUNDO
<p>Libro 1: “El pañuelo”</p> <p>Epifanía de evento acumulativo (Régimen islámico): Sobre el pañuelo</p>	<ul style="list-style-type: none"> Marjane, C: “Yo no sabía qué pensar del pañuelo, era muy creyente¹⁰⁰, pero mis padres y yo éramos muy modernos y vanguardistas.” <p>Figura A1: El pañuelo</p>  <p>Nota. Tomado de <i>Persépolis</i> (p. 12), por M. Satrapi, 2017, Norma.</p>		<ul style="list-style-type: none"> Marjane, C: “No nos gustaba mucho usar el pañuelo, sobre todo sin saber por qué.” <p>Figura A2: El pañuelo en la escuela</p>  <p>Nota. Tomado de <i>Persépolis</i> (p. 9), por M. Satrapi, 2017, Norma.</p>
<p>Libro 1: “La bicicleta”, “La carta”, “La fiesta”, “Los héroes”</p> <p>Epifanía mayor/acumulativa: Sobre la revolución islámica</p>	<ul style="list-style-type: none"> Marjane, G: “[...] Así que abandoné mi destino de profeta [...].” <p>Figura A3: Otro destino.</p>  <p>Nota. Tomado de <i>Persépolis</i> (p. 16), por M. Satrapi, 2017, Norma.</p>	<ul style="list-style-type: none"> Madre, G: “Además hacer justicia no es cosa tuya ni mía. Diría incluso, que hay que saber perdonar.” <p>Figura A5: La justicia.</p>  <p>Nota. Tomado de <i>Persépolis</i> (p. 52), por M. Satrapi, 2017, Norma.</p>	<ul style="list-style-type: none"> Marjane, G: “La revolución es como una bicicleta. Cuando las ruedas dejan de moverse se cae.” <p>Figura A6: Explicando la revolución</p>  <p>Nota. Tomado de <i>Persépolis</i> (p. 16), por M. Satrapi, 2017, Norma.</p>
	<ul style="list-style-type: none"> Marjane, G: “¡Aunque quizá quedo mejor de Fidel Castro!” <p>Figura A4: Fidel Castro</p>  <p>Nota. Tomado de <i>Persépolis</i> (p. 22), por M. Satrapi, 2017, Norma.</p>		<ul style="list-style-type: none"> Marjane, C: “Así se hizo la revolución en mi país.” <p>Figura A7: La revolución según Marjane</p>  <p>Nota. Tomado de <i>Persépolis</i> (p. 16), por M. Satrapi, 2017, Norma.</p>

¹⁰⁰ Sobre su creencia religiosa.

[Continuación]

Libro 1: “La bicicleta”, “La carta”, “La fiesta”, “Los héroes”

Epifanía representativa:
Sobre la revolución islámica

- Marjane, G: “*El motivo de mi vergüenza y de la revolución es el mismo: la diferencia de clase social*¹⁰¹.”

Figura A8:
Reflexiones sobre la revolución.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 39), por M. Satrapi, 2017, Norma

Libro 1: “La celda de agua”

Epifanía mayor:
Marjane conoce la historia de su abuelo

- Marjane: “*Mi abuelo era un príncipe*”

Figura A9:
Conoce la historia de su abuelo.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 28), por M. Satrapi, 2017, Norma

Libro 1: “Moscú”

Epifanía mayor:
Marjane conoce a su tío Anouche, quien había estado en la cárcel

- Tío Anouche, G: “[...]. *La memoria de la familia no debe perderse. [...]*”

- Marjane, C: “*Pero un día descubrí, por fortuna, la historia de Anouche, mi tío...*”

Figura A10:
Conoce la historia de su tío.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 66), por M. Satrapi, 2017, Norma.

Figura A11:
Conoce la historia de su tío.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 60), por M. Satrapi, 2017, Norma.

¹⁰¹ Refiere a la conciencia de clases. Parte de la ideología marxista. Además, en la Figura 16, dentro del recurso semiótico visual, se observa que Marjane mantiene el puño izquierdo en alto, símbolo de activistas de izquierda, sean estos marxistas, comunistas y anarquistas (Lacaci, 2016)

[Continuación]
Libro 1: "Moscú"

Epifanía mayor:
Marjane conoce a su tío Anouche, quien había estado en la cárcel

Libro 1: "Las ovejas"

Epifanía mayor/acumulativa:
Revolución iraní-
Muere el tío Anouche

- Marjane, C: "...y teníamos un héroe en la familia... Ni que decir tiene que lo amé de inmediato."

Figura A12:
Conoce la historia de su tío.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 60), por M. Satrapi, 2017, Norma.

- Marjane, C: "Así que me quedé sin punto de referencia... ¿Podría ser peor?"

Figura A13:
Conoce la historia de su tío.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 77), por M. Satrapi, 2017, Norma.

Libro 2: "El viaje"

Epifanía de evento acumulativo (Régimen islámico): INTEGRISMO. Uso obligatorio del pañuelo

- **Marjane, C:** Se acabaron las universidades... y yo que quería ser química. Quería ser como Marie Curie¹⁰².

Figura A14:
Identificación adquirida: Marie Curie



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 82), por M. Satrapi, 2017, Norma.

- **Marjane, C:** Quería ser una mujer sabia y emancipada. Quería coger un cáncer en nombre de la ciencia.
Marjane, G: He descubierto el último elemento radioactivo.

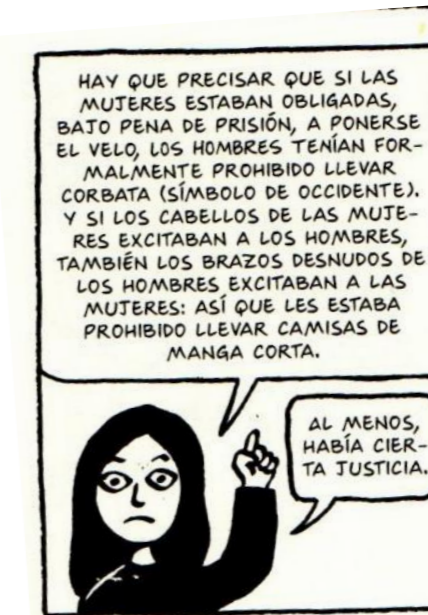
Figura A15:
Mujer libre y emancipada.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 82), por M. Satrapi, 2017, Norma.

- **Marjane, G:** "Hay que precisar que si las mujeres estaban obligadas, bajo pena de prisión, a ponerse el velo, los hombres tenían formalmente prohibido llevar corbata (símbolo de occidente). Y si los cabellos de las mujeres excitaban a los hombres, también los brazos desnudos excitaban a las mujeres: Así que les estaba prohibido llevar camisas de manga corta."
- **Marjane, G:** "Al menos había cierta justicia."

Figura A16:
Nuevas reglas sociales.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 84), por M. Satrapi, 2017, Norma.

Libro 2: "El viaje"

Epifanía de evento acumulativo (Régimen islámico): INTEGRISMO. Manifestación en contra el integrismo

- **Madre, G:** "¡Como mujer¹⁰³, es ahora cuando debe aprender a defender sus derechos!"
- **Marjane, C:** "Desde la Revolución de 1979, había crecido (un año) y mamá había cambiado."

Figura A17:
Nuevas reglas sociales.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 85), por M. Satrapi, 2017, Norma.

- **Marjane, C:** "A pesar de todo, la revolución aún hervía en la sangre de la gente. Hubo algunas manifestaciones en contra."
- **Madre, G:** "Mañana hay una concentración contra el integrismo."
- **Marjane, G:** "¡Yo también voy!"

Figura A18:
Nuevas reglas sociales.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 85), por M. Satrapi, 2017, Norma.

¹⁰² Desde la propuesta de Ricoeur (2013), se hace referencia a las identificaciones adquiridas. Ella se reconoce en otra, y al mismo tiempo se reafirma a sí misma como mujer (autoevaluación).

¹⁰³ Reconoce la posición activa de la mujer e infiere la desigualdad de género.

Libro 2: “El viaje”

Epifanía menor:
Guerra contra Iraq

- **Marjane, C:** ¡La segunda invasión en mil cuatrocientos años! ¡El corazón me dio un vuelco! Estaba dispuesta a defender mi país contra aquellos árabes que no dejaban de agredirnos.¹⁰⁴
- **Marjane, C:** ¡¡Quería luchar!!

Figura A19:
Nuevas reglas sociales.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 88), por M. Satrapi, 2017, Norma

Libro 2: “La dote”

Epifanía de evento acumulativo: La muerte de Neda.

- **Marjane, C:** Después de la muerte de Neda Baba-Levy, mi vida dio un giro. En 1984, tenía catorce años, era rebelde y ya nada me daba miedo.

Figura A20:
Marjane es rebelde.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 152), por M. Satrapi, 2017, Norma

¹⁰⁴ Los aspectos históricos y la situación social del lugar hacen que se identifique dentro de un grupo, reconocido como iraníes.

Libro 2 y 3: “La dote” y “La sopa”, respectivamente

Epifanía mayor (Vida en Europa):
Los padres de Marjane deciden que se mude a Austria

- **Marjane, G:** “Me mantendré siempre fiel a mí misma.”

Figura A21:
La promesa de Marjane



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 160), por M. Satrapi, 2017, Norma

- **Padre, [directora], madre G:** “Hoy he ido a ver a la directora. Me ha dicho que por esta vez no va a pasar ningún informe. Pero visto tu carácter y la educación que has recibido, hemos pensado que sería mejor que salieras de Irán¹⁰⁵.”

Figura A22:
La decisión.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 156), por M. Satrapi, 2017, Norma

- **Marjane, G:** “Pero si sólo tengo catorce años! ¿Os fiáis de mí?”
Madre, G: “Tienes catorce años y sé muy bien cómo te he educado. Sobre todo me fío de tu educación.”

Figura A23:
Confianza o persecución.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 156), por M. Satrapi, 2017, Norma

- **Padre, G:** “¡Nunca olvides quién eres!”

Figura A23:
Confianza o persecución.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 157), por M. Satrapi, 2017, Norma

- **Marjane, C:** “No podía soportar verlos allí, detrás de los cristales. No hay nada más triste que las despedidas. Son un poco como la muerte.”

Figura A24:
La despedida.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 162), por M. Satrapi, 2017, Norma

- **Marjane, C:** “Noviembre de 1984. Estoy en Austria. Vine con la idea de cambiar el Irán religioso por una Europa laica y abierta y pensando que Zozo, la mejor amiga de mi madre, me querría como a una hija”.

Figura A25:
Dificultades en el nuevo mundo.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 167), por M. Satrapi, 2017, Norma

¹⁰⁵ La situación social la ubica dentro un espacio-tiempo. Por lo tanto, se reconoce como iraní

Libro 3: “La verdura”

Epifanía de evento acumulativo (Vida en Europa):
Marjane se niega a sí misma

- **Marjane, C:** “Quería olvidarlo todo, hacer desaparecer mi pasado, pero mi subconsciente me tenía atrapada.”

Figura A26:
El remordimiento.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 206), por M. Satrapi, 2017, Norma

- **Marjane, C:** “Incluso llegué a negar mi nacionalidad¹⁰⁶.”

Figura A27:
La negación.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 207), por M. Satrapi, 2017, Norma

- **Marjane, G:** “¡Si no cerráis la boca, os la cierro yo! ¡Soy iraní y estoy orgullosa de serlo!”

Figura A28:
La reivindicación del origen.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 209), por M. Satrapi, 2017, Norma.

- **Compañero de fiesta 1, G:** “Le dijo a mi hermano que era francesa.
- **Compañero de fiesta 2, G:** “¿Y tu hermano le creyó? (2017: 208, viñeta 1)
- **Compañero de fiesta 1, G:** “¿Qué dices! ¿Has visto cómo habla?”
- **Compañero de fiesta 3, G:** “Le has visto la jeta? (2017: 208, viñeta 2)
- **Compañero de fiesta 2, G:** “¿Pero tu hermano se la quería tirar o qué?”
- **Compañero de fiesta 1, G:** “¿Qué dices!”
- **Compañero de fiesta 3, G:** “Ah, eso me tranquiliza con lo fea que es, sería injusto que se lo hiciera con un tío como Marc.” (2017: 208, viñeta 3)
- **Compañero de fiesta 1, G:** “¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Me suicidaría si mi hermano saliese con semejante trucha!” (2017: 208, viñeta 4)
- **Compañero de fiesta 3, G:** “No sé si os habéis fijado en que no habla nunca de su país, ni de sus padres.”
- **Compañero de fiesta 1, G:** “¡Desde luego! Miente cuando dice que ha conocido la guerra. Lo dice para hacerse la interesante.” (2017: 208, viñeta 5)

Figura A29:
Una conversación desafortunada.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 208), por M. Satrapi, 2017, Norma

- **Marjane, C:** “Tengo que decir que, en aquella época, *Irán era el mal y ser iraní era duro de llevar.*”
- **Marjane, C:** “Era más fácil mentir que asumirlo.”

Figura A30:
La mala reputación de Irán



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 207), por M. Satrapi, 2017, Norma

¹⁰⁶ Nuevamente se manifiesta la identificación con un grupo. Y recurso semiótico lingüístico lo corrobora en la figura 43.

[Continuación]

Libro 3: “La
verdura”

**Epifanía de evento
acumulativo (Vida
en Europa):**

Marjane se niega a
sí misma

- **Marjane, C:** “Por primera vez en un año, me sentía orgullosa de mi.”
- **Marjane, C:** “Entendí lo que quería decir mi abuela: si no me mantengo íntegra, no podré integrarme nunca.”

Figura A31:
Recordando un consejo.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 209), por M. Satrapi, 2017, Norma.

Libro 3: “El
pañuelo”

Epifanía menor:
Marjane decide
regresar a Irán

- **Marjane, C:** “Había pasado una revolución en la que había perdido a parte de mi familia.”

Figura A32:
Reconsiderando el regreso.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 253), por M. Satrapi, 2017, Norma.

- **Marjane, C:** “Había sobrevivido a una guerra que me había alejado de mi país y de mis padres.”

Figura A33:
Reconsiderando el regreso.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 253), por M. Satrapi, 2017, Norma.

- **Marjane C:** “...y se fueron a tomar viento mis libertades individuales y sociales...”
- **Marjane, C:** “...tenía muchas ganas de volver a casa.”

Figura A34:
Marjane decide regresar.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 257), por M. Satrapi, 2017, Norma.

[Continuación]
Libro 3: “El pañuelo”

Epifanía menor:
Marjane decide regresar a Irán

- Marjane, C: “... y una banal historia de amor había estado a punto de acabar conmigo.”

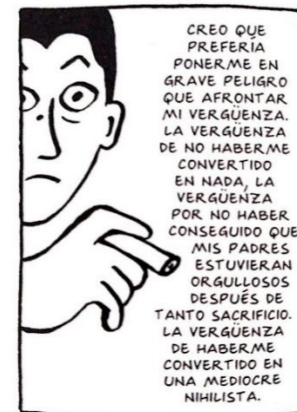
Figura A35:
Reflexiones en el médico



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 253), por M. Satrapi, 2017, Norma.

- Marjane, C: “Creo que prefería ponerme en grave peligro que afrontar mi vergüenza por no haber conseguido que mis padres estuvieran orgullosos después de tanto sacrificio. La vergüenza de haberme convertido en una mediocre nihilista.”

Figura A6:
Una conclusión.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 256), por M. Satrapi, 2017, Norma.

Libro 4: *El esquí*

Epifanía mayor:
Marjane decide tomar un nuevo rumbo en su vida, después de intentar suicidarse.

- Marjane, C: “Pero en cuanto desaparecía el efecto de los comprimidos, volvía a ser consciente de mi angustia, mi desgracia se resumía en una frase: *yo no era nada*.”
Marjane, C: “*Era una occidental en Irán y una iraní en Occidente*”¹⁰⁷. *No tenía identidad alguna*. Ni siquiera sabía por qué vivía.”

Figura A34:
La verdadera identidad.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 287), por M. Satrapi, 2017, Norma.

¹⁰⁷ Referencia su nacionalidad, en la que se incluyen las costumbres e ideología de un grupo social.

[Continuación]
Libro 4: “El concurso”

Epifanía menor:
Marjane entra a la Universidad en Teherán

- **Marjane, G:** [Relación con algunas compañeras] “¡Cállate tú! ¡Mi cuerpo es mío! ¡Se lo doy a quien quiero!¹⁰⁹” ¡Eso no es asunto de nadie!”
Compañera de clase, G: “¡Un poco de decencia, por favor!”

Figura A40:
Diferencias ideológicas sobre ser mujer.



Nota. Tomado de Persépolis (p. 318), por M. Satrapi, 2017, Norma.

Libro 4: “La boda”

Epifanía menor:
Marjane conoce el matrimonio.

- **Marjane, C:** “...cuando se cerró la puerta del piso tuve una extraña sensación. **Marjane, C:** “... ¡ya me arrepentía! De golpe me había convertido en una “mujer casada”. Había seguido el esquema social cuando siempre me había querido mantener al margen según mis ideas, “una mujer casada” no era como yo¹¹⁰. Eso requería mucho compromiso. No podía aceptarlo, pero era demasiado tarde.”

Figura A41:
Marjane como mujer casada



Nota. Tomado de Persépolis (p. 332), por M. Satrapi, 2017, Norma.

- **Padre, G:** “Secundo: Mi esposa y yo hemos educado a nuestra hija con mucha libertad. Si se queda toda la vida en Irán, se marchitará. Así que os pido a los dos que, en cuanto obtengáis el diploma, continuéis vuestros estudios en Europa. Tendréis mi apoyo económico.”

Figura A42:
La nueva familia.



Nota. Tomado de Persépolis (p. 328), por M. Satrapi, 2017, Norma.

¹⁰⁹ Evoca a la ideología feminista.

¹¹⁰ Dentro del grupo al que pertenece existe otro grupo con el cual ella no se identifica, este es el de las mujeres casadas.

[Continuación]

Libro 4: “La boda”

Epifanía menor:
Marjane conoce el matrimonio.

- **Madre, G:** “Siempre he querido que te hicieras independiente, educada cultivada... y resulta que te casas a los veintitún años. Quiero que te vayas de Irán, que seas libre y emancipada.”

Figura A43:
Madre e hija.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 332), por M. Satrapi, 2017, Norma.

Libro 4: *El fin*

Epifanía de significado en el revivir de la experiencia - ACUMULADO
Marjane se va de Irán.

- **Marjane, G:** “...no había podido construir nada en mi propio país, me disponía a dejarlo otra vez. Llegué a Francia por primera vez en junio del 94 para hacer el examen de acceso a artes decorativas en Estrasburgo. Me admitieron. Después tuve que volver a Irán para cambiar mi visado de turista por uno de estudiante.”

Figura A44:
Un nuevo camino.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 354), por M. Satrapi, 2017, Norma.

- **Padre, G:** “Es lo que yo te decía: «no sufras por ella, nuestra hija siempre ha sabido salir adelante»”,

Figura A45:
“Ha sabido salir adelante”.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 354), por M. Satrapi, 2017, Norma.

- **Padre, G:** “En fin, nos alegramos mucho de tu decisión. No estás hecha para vivir aquí. A nosotros, los iraníes, ¡no solo nos aplasta el gobierno, sino también el peso de nuestras tradiciones!”

Figura A46:
Definiendo el camino.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 354), por M. Satrapi, 2017, Norma.

[Continuación]

Libro 4: *El fin*

Epifanía de significado en el revivir de la experiencia - ACUMULADO
Marjane se va de Irán.

- **Madre, G:** “Esta vez te vas para siempre. Eres una mujer libre. El Irán de hoy en día no es para ti. ¡Te prohíbo que vuelvas!

Figura A47:
Una mujer libre.



Nota. Tomado de *Persépolis* (p. 356), por M. Satrapi, 2017, Norma.

Nota. Elaboración propia con base a la propuesta de *epifanías* de Denzin (1989; 2017).

