

De Yalal al-Din Rumi a Marjane Satrapi.

Una lectura interartística del apólogo “Salomón y Azrael”*

Carlos Redondo Sánchez

Universidade de Santiago de Compostela¹

Resumen

En este artículo se desarrolla el análisis comparado de dos testimonios de la fábula oriental basada en la leyenda de “El gesto de la muerte”: la recogida por el místico sufi Yalal al-Din Rumi en el siglo XIII, y su adaptación al cómic por parte de Marjane Satrapi en el álbum *Pollo con ciruelas* (2003), que obtuvo el “Premio al Mejor Álbum” en el Festival del Cómic de Angoulême en 2005. El análisis prestará especial atención a la adaptación del género apologal a un nuevo medio como el cómic y a la inserción del cuento en una obra extensa que funciona como marco, lo que provoca la aplicación de su sentido didáctico-moral al caso particular de Nasser Ali, protagonista de *Pollo con ciruelas*, personaje en constante búsqueda de la muerte.

Palabras clave: Relaciones interartísticas e intermediales, literatura y cómic, fábula o apólogo, Yalal al-Din Rumi, Marjane Satrapi.

Abstract

The aim of this article is to provide a compared analysis of two versions of the oriental fable based on the legend of the gesture of death: the fable by the mystic sufi Jalāl ad-Dīn Muhammad Rūmī in the 13th, and the adaptation of the fable to the language of the comic by Marjane Satrapi in her graphic novel *Poulet aux prunes* (2003), which won the “Best Album Award” at the Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême in 2005. Special attention is given in this article to the adjustment of apologal genre to comic medium and to the insertion of the story into extensive artwork which is necessary as a frame. In turn, this enables the application of a didactic and moral sense to the particular case of the main character, Nasser Ali, an accomplished and respected musician in constant search of death.

Keywords: Interart and intermedial relations, literature and comic, fable, Yalal al-Din Rumi, Marjane Satrapi.

“El gesto de la muerte”. El género apologal y su tradición literaria

Los ejemplos aquí estudiados se adscriben al género histórico de la fábula o apólogo, que lleva consigo una serie de constantes que deben tenerse en cuenta antes de abordar el análisis. Las fábulas, como los *exempla* medievales, son relatos alegóricos, de extensión breve, en verso o prosa, que pretenden instruir enunciando una verdad insoslayable o un precepto (en este caso vinculado a las doctrinas religiosas). Son, por tanto, cuentos didácticos, reflexivos, que mezclan

* Cita recomendada: Redondo Sánchez, C. (2009). “De Yalal al-Din Rumi a Marjane Satrapi. Una lectura interartística del apólogo «Salomón y Azrael»” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 4. Universitat de València [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902.

¹ Co apoio da Dirección Xeral de Ordenación e Calidade do Sistema Universitario de Galicia, da Consellería de Educación e Ordenación Universitaria-Xunta de Galicia.

narración y enseñanza, según la divisa horaciana del *prodesse et delectare*. Respecto a la tradición de este género histórico, los primeros testimonios occidentales se encuentran en las fábulas de animales de Hesíodo y Esopo; ya en romance, aparecen las fábulas de La Fontaine (siglo XVI), los ejemplos hispánicos de Iriarte y Samaniego (siglo XVII) y, más recientemente, el de Augusto Monterroso (siglo XX). En el mundo oriental, el hindú *Pachatantra* pasaría al árabe *Calila e Dimna* gracias probablemente a la ruta de las caravanas, desde Mongolia hasta el Califato de Córdoba en Al-Andalus.

Los rasgos temático-formales propios del género apologal son la presentación de una breve anécdota asociada a una narración mínima, la eliminación de las descripciones a favor de los diálogos, y la conclusión con una breve moraleja, que debe ser activada por el lector (en consecuencia con el alto factor didáctico). La moral que se desprende del relato tiene una función práctica, que incide en la vida cotidiana. En este sentido, las fábulas se caracterizan por la narración de hechos comunes: no se trata de relatos de evasión, sino que obligan al lector a reflexionar sobre la propia condición humana; en la misma línea, se produce la exclusión frecuente de lo prodigioso —que sí se da cita, sin embargo, en los ejemplos estudiados—, asociada a una forma de realismo irónico, precursor del cuento filosófico del XVII. Por último, confluyen en el género la alegoría, aunque no estructuralmente, sino solo como motivo integrado dentro del relato; la paradoja y la forma dialogada o mixta, que enfrenta dos opuestos (símbolos o personajes) cuyo conflicto se resuelve con la síntesis final².

Del apólogo de “El gesto de la muerte” se documenta una veintena de testimonios que no son, sin embargo, más que la punta del iceberg de toda una tradición más amplia, y que informan del éxito internacional de la fábula, con repercusión en las tradiciones persa, árabe, hindú, europea (francesa, española, vasca, etc.) y norteamericana. Los orígenes del apólogo pueden retrotraerse hasta el siglo VI d. C. El profesor Jordan Howard Sobel menciona la existencia de un relato en el Tratado Sukka 53^a del *Talmud* de Babilonia, que Herbert A. Friedman titula “Appointment in Luz”, y que podría considerarse como el más antiguo testimonio documentado de la fábula (Sobel, 2004; Díez R., 2009). Una segunda versión, en orden cronológico, es la recogida por el poeta sufí Fudail ibn Ayad (ss. VIII-IX), en una obra titulada *Hikayat-I-Naqshia*. En ella se establecen una serie de constantes argumentales que reaparecerán en la mayoría de los testimonios posteriores: el encuentro con la Muerte; el azoramiento del protagonista; la súplica al señor y la concesión de ayuda; y la muerte final. Del siglo XIII datan dos nuevas versiones: la recogida por el poeta místico sufí Yalal al-Din Rumi —que funcionará como hipotexto de la

² Una serie de consideraciones generales sobre los géneros literarios del cuento y del apólogo se encuentra en *Géneros literarios* de Kurt Spang (1993: 110 y ss.).

adaptación al cómic de Satrapi— y la atribuida a Abdallah ibn Omar Beidhavi, sunita persa y exégeta del Corán³.

Ya en el siglo XX, aparecen las versiones de Jean Cocteau, recogida en su novela *Le grand écart* (1923), y de Pieter van Eyck (1926), que recrea la historia en su poema “El jardinero y la muerte”⁴. En 1971 se reedita la traducción que J. L. Borges, A. Bioy Casares y Silvina Ocampo hicieron del relato de Cocteau en la *Antología de la literatura fantástica*; sólo un año después aparece la primera edición de *Trece fábulas y media* (1972) de Juan Benet, donde se recoge la “Fábula novena”, que recrea el apólogo tradicional⁵. Su extensión es mucho mayor que la de versiones anteriores: frente a la elipsis y la reducción de los materiales a la que recurre Jean Cocteau, Benet procede a la inversa, triplicando la extensión del apólogo de Rumi y quintuplicando la extensión del de Cocteau mediante el procedimiento retórico de la *amplificatio*. Si el texto del escritor francés era una mera variante del texto de Rumi, el cuento de Benet supone una profunda transformación del relato⁶. Se mantienen las claves argumentales y la técnica narrativa del suspense que ya se daba en las versiones de Rumi y Cocteau, pero se introducen el juego metadieético y la ironía, y se afecta el propio código estilístico del autor.

En la obra *Elefanta Suite* (2007), colección de tres novelas breves del escritor estadounidense Paul Theroux, se recoge una nueva versión del apólogo, que repite las claves argumentales de la historia pero presenta ciertas variaciones respecto a su esquema actancial. El apólogo está protagonizado aquí por un avecilla —con lo que se recupera el protagonismo de la fauna en la tradición del género— y por dos personajes de la mitología hindú: Garuda, “señor de los pájaros”, caracterizado con la cabeza y las alas de un águila, y Vishnú, dios principal de la Trimurti (las “tres formas” hindúes, Brahma, Vishnú y Siva), creador, preservador y destructor del universo. El relato recogido por Theroux funciona a modo de *mise en abyme* (según la denominación de Dällenbach) del sentido de toda la novela corta “Monkey Hill”, anticipando catafóricamente la muerte violenta de los protagonistas. Además, se produce una variación respecto a la agencia narrativa: en el apólogo de Theroux, el personaje acechado por el Señor de la Muerte es un “ave pequeña”, “un pájaro pequeño”, y quien trata de evitarle la muerte es Garuda, “señor de los pájaros” (Theroux, 2008: 62-63). Variaciones como éstas nos sitúan en

³ Según Miguel Díez R. (2009), que aporta un completo catálogo de testimonios de la fábula, se encuentran apólogos “muy parecidos en la intención, el tono y la expresión a «El gesto de la Muerte»” en *Las mil y una noches*. Así ocurre en la noche 463, donde se recoge una fábula con idénticos protagonistas que la que nos ocupa.

⁴ El 10 de junio de 1995, el escritor y periodista Herman Franke publicó en el diario holandés *Trouw* un artículo donde denunciaba el supuesto plagio que Van Eyck había llevado a cabo a partir del apólogo de Cocteau. La anécdota revela, por un lado, el éxito de la fábula, ya que el poema de Van Eyck era aprendido de memoria en las escuelas y reproducido en lugares públicos; por otro, la polémica permite la reflexión sobre una noción imprecisa e inestable como la de plagio literario (Rossetti, [s. a.]; Díez R., 2009).

⁵ La proximidad de las fechas de edición de la fábula de Benet y de la reedición de la antología de Borges, Bioy Casares y Ocampo apunta a la existencia de un *rapport de fait* dentro de la cadena intertextual del apólogo: Benet, que cita explícitamente en su fábula el cuento medieval (“Debes conocer esa historia de la Antigüedad que narra el encuentro que tuvo con ella un hombre que trataba de huir de una cita que ella no había preparado”; Benet, 1981: 79-81), también habría leído muy probablemente la traducción española de la fábula de Cocteau.

⁶ En términos del Formalismo ruso, frente a la automatización del cuento en Jean Cocteau, se produce en la recreación de Juan Benet la desautomatización de los materiales heredados de la tradición.

una tradición distinta del apólogo, probablemente también con un origen oral, en el ámbito de la cultura popular hindú⁷.

El apólogo de Yalal al-Din Rumi

La versión de la leyenda recogida por el poeta místico sufi Yalal al-Din Rumi en el siglo XIII se integra en la colección de cuentos *Al-Matnawi*. El título “Salomón y Azrael” nos sitúa ya en el contexto cultural hebreo-semítico: Salomón es tanto un profeta de la Biblia como un rey justo y generoso, creador del famoso templo; el Islam lo venera también como profeta. El nombre de Azrael, por su parte, como todos los nombres terminados en “-el”, es también de origen judío. Esta versión del cuento, por tanto, sitúa la acción en un contexto semítico a pesar de ser árabe (como ocurría ya en la versión datable en los siglos X-XI), lo que apunta hacia los orígenes judeo-talmúdicos de la fábula, vinculados probablemente a la difusión oral, y solo después fijados en la escritura⁸. Éste es el texto recogido por Al-Din Rumi, citado por la traducción de Antonio López Ruiz:

Un hombre vino muy temprano a presentarse en el palacio del profeta Salomón, con el rostro pálido y los labios descoloridos.

Salomón le preguntó:

-¿Por qué estás en ese estado?

Y el hombre le respondió:

-Azrael, el ángel de la muerte, me ha dirigido una mirada impresionante, llena de cólera. ¡Manda al viento, por favor te lo suplico, que me lleve a la India para poner a salvo mi cuerpo y mi alma!

Salomón mandó, pues, al viento que hiciera lo que pedía el hombre. Y, al día siguiente, el profeta preguntó a Azrael:

-¿Por qué has echado una mirada tan inquietante a ese hombre, que es un fiel? Le has causado tanto miedo que ha abandonado su patria.

Azrael respondió:

-Ha interpretado mal mi mirada. No lo miré con cólera, sino con asombro. Dios, en efecto, me había ordenado que fuese a tomar su vida en la India, y me dije:

⁷ Otras versiones del apólogo son las de Somerset Maugham, que lo incluye en un pasaje de su obra dramática *Sheppey* (1933); la de Jacques Deval, en su drama *Ce soir a Samarcande* (1954); en el ámbito de la literatura vasca, las de Bernardo Atxaga, en su obra *Obabakoak* (1988), tituladas “El criado del rico mercader” y “Dayoub, el criado del rico mercader”, esta última con importantes variaciones respecto a la tradición; con el título de “La muerte de Samarra” aparece una versión firmada por Gabriel García Márquez, recogida en *Cómo se cuenta un cuento* (1995); finalmente, con una nueva interpretación de la fábula se abre el libro de cuentos de Jeffrey Archer *To Cut a Long Story Short* (2000). Citas de la fábula se producen también en *Appointment in Samarra* (1934), de John O’Hara, que cita textualmente el pasaje de Maugham, y en *The Eight* (1988), bestseller de Katherine Neville, que reproduce la leyenda como paratexto introductorio del segundo capítulo. En el ámbito intermedial, a la versión en cómic de Satrapi (2003) debe añadirse la adaptación del texto de Maugham por parte del dibujante neoyorquino Tim Sale, con el título de “Appointment in Samarra”. Finalmente, Miguel Díez R. (2009) menciona las referencias al cuento en *Targets* (1968), film de Peter Bogdanovich, donde un anciano cuenta la vieja fábula persa sobre la Muerte, y en *Redacted*, dirigida por Brian de Palma. Como curiosidad, debemos añadir que la fábula era relatada en un anuncio televisivo reciente en el marco de una campaña publicitaria de una conocida editorial española de libros de texto.

⁸ Puede señalarse, por tanto, un contacto efectivo, un *rapport de fait* (según la terminología de la “hora francesa” de la Literatura Comparada), entre las tradiciones judía y árabe. El mestizaje cultural entre árabes y judíos fue muy potente entre los siglos VIII y XII, por ejemplo, en el marco del ya citado Califato de Córdoba. Allí asimilaron los árabes, primero oralmente y después a través de la escritura, cuentos pre-árabes, hindúes y judíos. Sin embargo, la anonimidad tradicional del medievo se rompe con la escritura del cuento por parte de autores como Rumi. De hecho, también pueden documentarse contactos positivos entre las culturas árabe y hebrea en sus orígenes: ambas tienen un tronco común en las culturas semíticas, nacieron en la Península arábiga, son monoteístas, de pueblos pastores, y sus actividades comerciales y nómadas son similares.

-¿Cómo podría, a menos que tuviese alas, trasladarse a la India? (Rumi, 1994 [1989]: 32-33).

El apólogo de Rumi se abre con la voz del narrador, que sitúa al lector de un modo muy sintético en unas coordenadas espacio-temporales y una perspectiva determinadas: se establece una retrospectiva, materializada en los tiempos verbales pretéritos (“vino”, “preguntó”), y se sitúa la acción en un espacio concreto (“el palacio del profeta Salomón”). Se trata de un narrador heterodiegético, que contribuye a objetivizar los hechos al mantenerse ajeno a la acción, y, sin embargo, utiliza la forma “vino” en lugar de “fue”, según una solución más propia de la homodiegesis. La elección se explica por un procedimiento de focalización: la voz es externa a la historia, pero el focalizador se sitúa dentro del palacio de Salomón, presumiblemente en la misma sala donde Salomón recibirá al personaje acechado por la muerte. Se establece así lo que el protonarratólogo Norman Friedman denominó omnisciencia selectiva: la instancia narradora es omnisciente, aunque aguarda junto a Salomón al encuentro con el hombre. Así se explica que, en principio, se hable de “un hombre”, con el indeterminado, sin que el narrador reconozca al personaje hasta que éste se acerque definitivamente a él. El efecto de focalización viene apoyado además por el brusco comienzo *in medias res*, gracias a la técnica narrativa de la intensidad. Por otro lado, mediante la anástrofe, que altera el orden de los elementos de la oración, la coordenada temporal “muy temprano” se encastra dentro de la perífrasis verbal “vino (...) a presentarse”, provocando la intensificación del valor durativo de la expresión.

Acto seguido, la narración atiende a la descripción —breve pero minuciosa, mostrando nuevamente una gran economía de medios— del personaje: un primer plano (“con el rostro pálido y los labios descoloridos”) ofrece al lector dos detalles mínimos de su rostro. La estructura bimembre y paralelística, con cierta *gradatio* descriptiva, muestra al lector el estado de congoja e intenso azoramiento del personaje, sin que se explique aún la causa que los provoca. Los adjetivos “pálido” y “descolorido” son ya un indicio semiótico de la muerte: el personaje, condenado a morir, presenta en su rostro los rasgos futuros del cadáver. El par de adjetivos tiene, por tanto, una función catafórica, pero solo sugerida, indiciada, a modo de signo premonitorio.

En un segundo bloque se produce el diálogo entre Salomón y el hombre, en que este último explica la causa de su temor y formula su petición de ayuda a la figura mediadora del profeta, que funciona de esta manera como *adyuvante*, según el modelo actancial diseñado por A. J. Greimas. Salomón se encarga, con su intervención mágica, de corresponder generosamente a la súplica del hombre, interviniendo en el conflicto y tratando de evitar el fatal encuentro. En este sentido, debe destacarse un detalle socio-histórico en la construcción del relato. Si bien el término “palacio” evoca en la mente del lector el término “Rey”, el narrador alude a Salomón no como “Rey”, sino como “profeta”, porque aquí funciona y se explicita la cosmovisión

islámica del autor: para los árabes, Salomón es, junto a Cristo, un profeta venerado en el Islam. El término “profeta”, además, sitúa al lector en el ámbito de lo sobrenatural, dentro de una determinada cosmovisión religiosa y teológica que justifica desde el punto de vista de la verosimilitud narrativa el hecho de que Salomón pueda intervenir sobre los fenómenos naturales y comunicarse con Azrael, el ángel de la Muerte. Finalmente, en un tercer bloque, donde se produce el diálogo entre Salomón y Azrael, el profeta inquiere al ángel de la Muerte acerca de la mirada que ha dirigido al “buen fiel”. Azrael aclara finalmente la confusión, lo que activa la aplicación didáctico-moral del relato: la propia intención de burlar la muerte precipita al protagonista a su encuentro.

Marjane Satrapi y la adaptación comicográfica⁹ del apólogo.

La irrupción de la guionista y dibujante iraní Marjane Satrapi en el mundo del cómic se produjo con la aparición de la novela gráfica en cuatro volúmenes *Persepolis*, saga a caballo entre la historia y lo autobiográfico¹⁰, que sitúa su acción en el Irán de los años ochenta, en plena revolución islámica. El primer álbum de *Persepolis* se publicó en el año 2000 y proporcionó a Marjane Satrapi el éxito de público y el prestigio de la academia, ya que recibió el “Premio al Autor Revelación” en el Festival Internacional del Cómic de Angoulême en 2001; con el segundo álbum se alzó con el “Premio al Mejor Guión” en el mismo evento un año más tarde. La popularidad de la obra experimentó un gran impulso gracias a la adaptación cinematográfica del cómic con el título homónimo de *Persepolis* (2007), con guion y dirección de Vincent Paronnaud y la propia Satrapi. La película obtuvo el “Premio del Jurado” en el Festival de Cannes en 2007, además de ser candidata a la “Palma de Oro” en la misma cita y a “Mejor Película de Animación” por la Academia estadounidense en 2008.

El reciente prestigio y la progresiva popularidad, obtenidos a partir del éxito de *Persepolis*, permitieron a Satrapi desarrollar una carrera en el mundo de la ilustración y el cómic europeo, en el ámbito de *L'Association* parisina¹¹. A *Persepolis* siguieron obras como *Bordados* (*Broderies*, 2003), por la que recibió la nominación a “Mejor Álbum” en Angoulême 2004, y *Pollo con ciruelas* (*Poulet aux prunes*, 2003), con la que obtuvo definitivamente el reconocimiento de la academia, alzándose con el “Premio Alph'Art al Mejor Álbum” en el

⁹ Se emplea aquí el adjetivo “comicográfico, a”, propuesto provisionalmente por Antonio J. Gil González (2004: 595), por analogía con otros adjetivos como “cinematográfico, a”, “videográfico, a”, etc., y que viene a paliar la carencia de un adjetivo con que aludir a “lo que es propio del medio”. Se evita así el uso de un adjetivo como “historietístico”, con su pesado bagaje de connotaciones socio-históricas negativas.

¹⁰ *Persepolis* se convierte así en un ejemplo paradigmático del éxito reciente de la tendencia que vincula novela gráfica y autobiografía. Precedentes señeros de esta línea se encuentran ya en *Maus* de Art Spiegelman (1978), relato de un superviviente de los campos de concentración nazis, en la obra de Andrea Pazienza, en la Italia de los ochenta y, más recientemente y en el ámbito francés, los casos de *Diario de un álbum*, de Dupuy y Berberian, *Mis circunstancias*, de Lewis Trondheim y *La ascensión del gran mal*, de David B.

¹¹ *L'Association* es un colectivo de autores de vanguardia, vinculado a un grupo editorial francés de cómic independiente, fundado en mayo de 1990 por J. C. Menu, L. Trondheim, David B., M. Konture, P. Killoffer y Stanislas, entre otros. El grupo, editor de varias revistas especializadas como *Lapin*, *Oubapo* o la más reciente *L'Éprouvette*, lideró la renovación del cómic francés a lo largo de la década de los noventa.

salón de Angoulême en 2005¹². Por último, paralelamente a su trayectoria como guionista y dibujante de novelas gráficas, Marjane Satrapi ha desarrollado una carrera como escritora e ilustradora de libros dirigidos al público infantil, con títulos como *Sagesses et malices de la Perse* (2001); *Les monstres n'aiment pas la lune* (2001); *Ulysse au pays de fous* (2001); y *Adjar* (2002).

Pollo con ciruelas sitúa su historia en Teherán, a lo largo de unos pocos días del año 1958. El músico Nasser Ali tiene un misterioso encuentro con una mujer desconocida mientras se dispone a buscar un nuevo tar con que reemplazar el suyo, roto e inservible. Sin embargo, todos los instrumentos que prueba dejan mucho que desear para un virtuoso de la música como él. Desesperado, viendo que ningún tar podrá devolverle el placer de la interpretación, decide poner fin a su vida. La narración, cuyo final conocemos desde el capítulo introductorio, se centra entonces en la evolución psicológica del personaje, estableciendo a lo largo de los ocho capítulos siguientes (uno por cada día de los ochos últimos en la vida del protagonista) retrospectivas y diálogos entre unos y otros personajes que nos llevan a entender las verdaderas claves de la fatal decisión de Nasser Ali.

La adaptación del apólogo de Rumi tiene lugar concretamente en las planchas tercera y cuarta del capítulo titulado “El sexto día”, y se desarrolla a lo largo de dieciséis viñetas¹³. Desde el punto de vista de la composición de la página, se opta en ambas planchas por una estructura clásica de cuatro filas de viñetas con dos viñetas en cada fila, con dos excepciones, de una y tres viñetas por fila. En ambas planchas se produce la alternancia entre las viñetas sin enmarcar, donde se representa la instancia narradora del apólogo personalizada en Azrael, y las viñetas enmarcadas, donde se representa la acción del relato hipodiegético.

Durante la sexta jornada, Azrael, el ángel de la Muerte, se aparece a Nasser Ali, intrigado por quien con tanta insistencia le llama; se propone explicar al músico que el ser humano no tiene capacidad de decidir sobre su muerte, y que ésta está en manos de Dios: el instante de la muerte de cada individuo está fijado de antemano, y sólo la instancia divina lo conoce¹⁴. También trata

¹² Los reconocimientos a la trayectoria de Marjane Satrapi no terminan aquí: ha recibido también el “Prix du Lion” (Bélgica, 2000); el “Premio de la Paz Fernando Buesa Blanco” (Vitoria, 2003); el “Premio Harvey a la Mejor Obra Extranjera” (EEUU, 2004) y el “XIII Premio Internacional de Humor Gat Perich” (Girona, 2008). Recientemente, la autora ha sido nombrada Doctora Honoris Causa por las Universidades belgas de Louvain y Leuven en febrero de 2009, por su trabajo a favor de la multiculturalidad y la diversidad.

¹³ No es ésta la única aparición de la obra del místico sufi en *Pollo con ciruelas*. En el capítulo anterior, “El quinto día”, Nasser Ali recuerda las circunstancias de la muerte de su madre y cómo, terminadas las exequias, un maestro derviche le contó, citando explícitamente a Rumi, la conocida “Historia del elefante”, que se narra igualmente a través de viñetas.

¹⁴ En una entrevista concedida al diario británico *The Independent*, Marjane Satrapi, que se declara no creyente, explicaba al periodista Robert Chalmers su interés por el asunto de la muerte, y su creencia de que existen ciertas “fuerzas” desconocidas de la fatalidad, según las cuales existe un momento prefijado en que cada ser humano debe enfrentarse a su propia muerte. Para ello, aduce el caso de un pariente: “I think a lot about my own death. I had a relative who was the only survivor in a plane crash. Six months later, a bicycle hit him, and he died. This guy had fallen 20,000 feet and lived. I think there’s a time when you’re supposed to die” (en Chalmers, 2006). En el mismo sentido relata una anécdota acerca de su padre, aunque con distinto desenlace que la anterior: “Once I warned my father against making a journey by road. I’d dreamt of him in a car crash. He said: ‘It’s OK, I’m taking the plane’. The flight was cancelled; he left in a Land Rover. It came down a cliff. He had all the skin stripped off his back. It

de explicarle que su aparición puede producirse por pura casualidad, incluso aunque Azrael no haya recibido ningún encargo. Para ilustrar su explicación, introduce, a modo de anécdota, el relato del apólogo de Rumi.

La primera de las viñetas de la serie muestra al personaje de Azrael, el ángel de la Muerte, que se erige como voz narradora del relato que él mismo protagoniza. El personaje funciona, por tanto, en los dos niveles narrativos: como personaje en el relato marco y como narrador-personaje, paranarrador o narrador de segundo nivel del relato hipodiegético. Azrael es representado con un gesto muy didáctico, en pleno acto de contar; el gesto del brazo y de la mano izquierdos, abiertos, apoya el inicio de su narración. La sonrisa del ángel, que se dibuja por ausencia de tinta sobre el fondo negro de los ropajes y del rostro, sitúa al lector ante una figura más o menos humanizada, risueña, alejada del carácter siniestro de su encargo.

Las palabras de Azrael introducen la fábula informando de la coordenada temporal pretérita (“en tiempos de Salomón”), del nombre del personaje —mediante la técnica de *evidentia*, que particulariza y acerca el caso— (“un tal señor Ashour”) y anticipando, del mismo modo que sucedía en el relato marco de *Pollo con ciruelas*, la muerte del protagonista, lo que incide en el carácter especular del relato enmarcado. De este modo, la muerte de Ashour es conocida de antemano por el receptor de la fábula, lo que anula la técnica del suspense narrativo que se daba en Rumi, según la cual el lector tenía acceso a los efectos (“el rostro pálido y los labios descoloridos”), en primer lugar, y, sólo después, a la causa de tales efectos (el encuentro con la muerte): con la alteración del orden de los materiales se busca la interpretación unívoca del cuento y su aplicación didáctica al caso del músico de tar.

was horrendous. That kind of thing. These dreams come to me all the time. I'm not saying I believe that means there is a heaven and I'm going there. I will die like a miserable worm, and rot down to compost. But I also know there are powers we can't yet measure” (en Chalmers, 2006). Estas declaraciones podrían explicar el interés de Satrapí por el apólogo tradicional de “El gesto de la muerte”.



Ilustración 1. *Pollo con ciruelas*, de Marjane Satrapi (2008b [2003]: [72]).

La segunda viñeta introduce ya la representación de la coordenada espacial: el “mercado de Jerusalén” donde tiene lugar el encuentro de Ashour con el ángel de la Muerte. La amplitud del encuadre de las viñetas segunda y tercera permite la representación, en el fondo de la viñeta, de una serie de figuras y arquitecturas orientales mediante el recurso retórico del silueteaje, que vacía y limita la representación de los cuerpos a su contorno. Lejos de un interés realista, de reconstrucción histórica minuciosa, el interés de Satrapi se limita en este caso a situar el apólogo en una coordenada espacio-temporal concreta, muy distinta de la contemporaneidad propia del relato marco.

En cuanto a la representación de los personajes, la dialéctica entre el color plano y la decoración a base de formas florales y volutas orientalizantes en la vestimenta de los personajes contribuye a marcar la oposición actancial entre Ashour y Salomón, por un lado, y la siniestra figura de Azrael, enviado de la Muerte, por otro. En este sentido, la representación de los actantes propios del relato hipodiegético —Ashour y Salomón— muestra una variante respecto al retrato de los

personajes en el relato marco: el dibujo de Satrapi, que se caracteriza por su alto grado de simplificación icónica de los rasgos de personajes, objetos y espacios¹⁵, se acerca aún más en la adaptación del apólogo de Rumi a la técnica de la caricatura, que Scott McCloud relaciona en el lenguaje comicográfico con un mayor índice de información y con el grado de implicación del lector (1995: 42 y ss.). Frente al relato psicológico de *Pollo con ciruelas*, centrado en la expresión de la interioridad psíquica de los personajes, tenemos en la adaptación del apólogo una reducción progresiva de los rasgos expresivos de los personajes y una mayor simplificación y estereotipización de los caracteres.

El azoramiento de Ashour, que en el relato de Rumi se representaba mediante la alusión cromática de los rasgos del rostro, y que adoptaba una sugerente y connotativa función catafórica, se representa aquí con medios exclusivamente comicográficos. En la segunda viñeta, las tres líneas que sobresalen del rostro, las cejas intensamente arqueadas y los ojos bien abiertos denotan la sorpresa de Ashour al encontrar a Azrael. Además, la postura del protagonista, con las rodillas flexionadas, obliga a Ashour a mirar de abajo arriba a Azrael, revelando su temor ante la presencia del fatal enviado. Al mismo tiempo, el ángel, que no esperaba encontrar a Ashour en Jerusalén, aparece con los ojos bien abiertos en señal de incredulidad: el gesto de la Muerte, que traduce la sorpresa de Azrael por el encuentro inesperado con Ashour, es suficientemente ambiguo, lo que provoca una *misreading* por parte de Ashour, que lo entiende como una “mirada terrible”.

En la viñeta siguiente, el terror de Ashour se intensifica con la huida desaforada, que lo muestra con los brazos extendidos en posición anhelante y los pies suspendidos en el aire, por efecto de su veloz carrera. El movimiento generado en la huida de Ashour no viene representado, a la manera convencional del medio¹⁶, mediante líneas de movimiento, sino que se deduce visualmente de al menos tres factores: la suspensión del personaje sobre el pavimento, que subraya la comicidad de la carrera, la variación de la posición relativa de Ashour respecto a Azrael y el aumento en la *ratio* de la viñeta, que se alarga horizontalmente hasta alcanzar un formato panorámico. Azrael se mantiene en el extremo derecho de la viñeta y de la página, mientras que Ashour se ha desplazado entre viñeta y viñeta hacia el extremo izquierdo del nuevo cuadro, hacia la zona que se encontraba en el fuera de campo previo. La elevación del cuerpo del personaje, fruto de la carrera, provoca una sombra negra sobre el pavimento que

¹⁵ La propia Satrapi explicaba a Robert Chalmers su escaso interés por el dibujo realista y atento a los mínimos detalles en el cómic, y su búsqueda de expresividad a partir de una gran economía de medios pictóricos: “I have my own style. I've learnt to communicate emotion using very little detail. (...) You get artists who are basically showing off: «Just look how I've drawn this arm, you can actually see the veins! Marvel at my virtuosity». That's not me” (Chalmers, 2006).

¹⁶ Un exhaustivo catálogo de representaciones simbólicas de la huida de un personaje en el cómic se encuentra en Gasca & Gubern (2001: 202-209). Según este repertorio, los signos más frecuentes para expresar la carrera del personaje son las líneas cinéticas paralelas, las nubecillas de polvo que deja a su paso, la multiplicación gráfica de las extremidades y el aprovechamiento de las posibilidades expresivas de las salidas de campo.

podría connotar catafóricamente la proximidad de la Muerte. En cuanto a la mímica¹⁷ del rostro, el atemorizado Ashour tiene los ojos bien abiertos y la cejas exageradamente arqueadas; Azrael, por su parte, muestra una mímica idéntica, aunque por razones diversas, asombrado por la reacción de Ashour.

El relato se interrumpe en la cuarta viñeta, sin enmarcar, donde se representan las figuras del narrador y del narratario del apólogo tradicional. Se produce, por tanto, el regreso al primer nivel de la narración, donde Nasser Ali asiste al relato de Azrael. El ángel de la Muerte aparece divertido —con una media sonrisa— por la comicidad de lo relatado, mientras que Nasser Ali se muestra atento a la fábula y temeroso de Azrael. La intervención del ángel tiene por objetivo marcar la elipsis espacio-temporal y situar el relato en unas nuevas coordenadas, además de aclarar y precisar lo que había sido relatado anteriormente a través del dibujo y sin palabras: la huida despavorida de Ashour en dirección al palacio de Salomón. Tenemos, por tanto, una retórica redundante, una renarración a través de las palabras de lo ya narrado a través del dibujo. A continuación tiene lugar el bloque dialogado en que Ashour solicita ayuda a Salomón. Las cuatro viñetas, nuevamente encuadradas, presentan enfoques simétricos: mientras que las viñetas 5 y 8 dan lugar a un encuadre amplio, que representa lateralmente a Ashour y Salomón en el contexto del salón de palacio, las viñetas 6 y 7 seleccionan encuadres cortos, primeros planos de los rostros de ambos personajes, en una secuencia de plano y contraplano que estructura el diálogo.

Ashour llega al palacio de Salomón corriendo y gritando: la expresión de su veloz movimiento se produce en este caso mediante su representación entrando en el campo de la viñeta, por el borde izquierdo de la imagen. La gestualidad de manos y brazos, adelantados en posición suplicante, intensifican la angustia de Ashour y su petición de auxilio al soberano. El dinamismo del personaje que corre se opone a la serenidad de Salomón, intensificada ésta mediante la languidez del león¹⁸ que duerme junto al trono real. De acuerdo con su generosidad y justicia proverbiales, Salomón se muestra dispuesto a ayudar al súbdito en peligro (“¿Qué puedo hacer por ti?”). Las viñetas 6 y 7 dan lugar, en una secuencia de plano y contraplano, al diálogo entre Ashour, que solicita ayuda al rey, y Salomón, que la concede. La crispación y el azoramiento de Ashour se representa mediante la gestualidad de los brazos en alto y la mímica de los ojos bien abiertos y las cejas levantadas. Salomón, por el contrario, mantiene su

¹⁷ Sigo aquí, de este modo, la distinción que el teórico Tadeusz Kowzan hace de lo mímico y lo gestual en su sistema de clasificación de los signos del espectáculo teatral, trasladable en este punto al ámbito de la representación de la actitud de los personajes en el lenguaje del cómic. Lo mímico —sistema de signos quinésicos, proferidos por el rostro y próximos a la expresión verbal— se distingue por tanto de lo gestual. Según el autor polaco, “para diferenciar el gesto de los otros sistemas quinésicos [por ejemplo, del de la mímica del rostro], lo consideramos como movimiento o actitud de la mano, del brazo, de la pierna, de la cabeza o del cuerpo entero, con el fin de crear y comunicar signos” (1992: 172 y ss.).

¹⁸ El león, que suele aparecer en las representaciones de Salomón en la tradición pictórica, es símbolo de la sabiduría, vinculada al conocimiento de la magia, del soberano.

imperturbabilidad, y advierte sabiamente a Ashour de la imposibilidad de zafarse de la Muerte, antes de satisfacer su petición.

La segunda de las planchas se abre con una nueva intervención de Azrael en su papel de narrador del apólogo, en una viñeta nuevamente sin enmarcar que provoca una estructura anafórica respecto a la plancha anterior¹⁹. El gesto de Azrael, que levanta su mano izquierda, lo caracteriza como un narrador oral expresivo y didáctico. Su intervención sirve para marcar una nueva elipsis, tanto temporal (subrayada por la nueva coordenada “a la mañana siguiente”) y espacial, ya que los personajes Ashour y Azrael se han trasladado a la India, donde se produce un segundo encuentro. Se recupera el elemento mágico (“el viento”), convocado por el todopoderoso Salomón para ayudar al buen súbdito Ashour, y que nos sitúa en la cosmovisión islámica de Rumi.



Ilustración 2. *Pollo con ciruelas*, de Marjane Satrapi (2008b [2003]: [73]).

¹⁹ La anáfora se subraya visualmente gracias a la situación de las planchas en el conjunto del álbum, ocupando páginas par e impar, respectivamente.

A continuación se abre un nuevo bloque dialogado, que se desarrolla a lo largo de seis viñetas enmarcadas, donde tiene lugar el segundo y último encuentro entre Ashour y Azrael. Se produce, por tanto, una gran transformación del hipotexto de Rumi. En el apólogo medieval, la concesión de ayuda de Salomón al súbdito daba paso a un encuentro entre Salomón y Azrael, donde se resolvía la confusión generada por el gesto del ángel al criado en el mercado de Jerusalén. Satrapí, por el contrario, opta por seguir los pasos de Ashour en su alocada huida y traslada el relato a la India, donde tiene lugar su definitivo encuentro con el emisario de la Muerte. Mientras que en el cuento del siglo XIII se abandonaba al protagonista a su suerte, condenado en su intento de huir, en la adaptación al cómic se le concede nuevamente la voz, en un diálogo con Azrael en que trata de indagar sobre el verdadero significado del gesto inicial del ángel. La transformación revela, por un lado, una comprensión más laxa de la verosimilitud narrativa: mientras que en el apólogo de Rumi, el diálogo con Azrael, ente sobrenatural, estaba reservado para Salomón, conocedor de la magia, en el cómic de Satrapí será Ashour quien dialogue con la muerte antes de que su vida sea tomada. Por otro lado, se subordina el efecto impactante y sorprendente del final de Rumi a favor de una mejor comprensión del desenlace, que aparece aquí representado.

El diálogo entre Ashour y Azrael da lugar a una serie de altibajos anímicos en el personaje acechado por la muerte. El terror de Ashour aumenta y se torna en súplica en la tercera de las viñetas, cuando Azrael se dispone a llevárselo atrapándolo con una extremidad monstruosa, que contrasta con su humanización previa. El movimiento por el que Azrael se abalanza sobre Ashour viene sugerido en este caso por el encuadre en picado, de arriba abajo, que empequeñece y subordina la figura de Ashour en el fatal trance. En la sexta viñeta, el encuadre se abre hasta el plano general, que se divide en dos secciones: en el fondo del cuadro se produce el final del diálogo entre Ashour y Azrael, con la aclaración de la confusión inicial provocada por el gesto del ángel (“Yo no estaba encolerizado, sino sorprendido”); mientras tanto, en el primer término del cuadro, unas formas silueteadas de color negro aluden a la proximidad de la Muerte, sugerida asimismo por el recurso retórico del silueteaje, por el cual la figura de Ashour se colorea ahora de un negro contundente que lo vincula a la propia imagen de Azrael.

La última viñeta de la plancha, nuevamente sin enmarcar, devuelve al lector al primer nivel narrativo de la historia, una vez terminada la narración del apólogo. A partir de aquí se produce un nuevo diálogo entre Nasser Ali y el propio Azrael, del que se deduce la correcta interpretación moral del apólogo y su aplicación didáctica al caso del músico de tar. La conversación vuelve a incidir en los altibajos emotivos, tanto del músico como del ángel. Nuevos rasgos psicológicos, deducibles de la mímica del rostro y de la gestualidad, humanizan la figura de Azrael en la última plancha del capítulo: así sucede en la segunda de las viñetas, cuando Azrael aparece cabizbajo, incapaz de responder a las preguntas de Nasser Ali; del mismo modo, el ángel se conmueve ante la inminente muerte del nuevo amigo en la octava

viñeta, cuando lo abandona definitivamente y le advierte de que es “demasiado tarde” para echarse atrás en su decisión de poner fin a su vida. Finalmente, Nasser Ali se queda solo en la última viñeta, reflexionando sobre el encuentro con Azrael. El primer plano de su retrato incide sobre el estado anímico del personaje, con aspecto descuidado y barba de varios días, con el ceño fruncido y los ojos clavados en el suelo.



Ilustración 3. *Pollo con ciruelas*, de Marjane Satrapi (2008b [2003]: [74]).

El personaje de Azrael reaparecerá al final del álbum en dos ocasiones más. En primer lugar, en la página [85]: una sola viñeta, sin enmarcar y de grandes dimensiones, ocupa toda la plancha. Representa una escena idéntica a la mostrada por la viñeta que cerraba el capítulo introductorio de la obra ([20]), con idéntico encuadre y similar disposición de los personajes en el cuadro, aunque con variaciones icónicas en su representación. La escena tiene lugar en un cementerio, donde una serie de personajes se reúnen para despedir a Nasser Ali, cuya tumba, cubierta de flores, se distingue en el centro de la imagen. El fondo vegetal dota de un simbólico marco a la viñeta en su borde superior. Los personajes aparecen representados mediante el recurso del siluetaje, con fondo de color negro, connotativo nuevamente del contexto fúnebre. Sólo dos

personajes destacan entre la multitud, gracias a la definición de los rasgos faciales: el propio ángel de la Muerte y una mujer —hacia quien Azrael se vuelve— profundamente emocionada por la muerte de Nasser Ali.



Ilustración 4. *Pollo con ciruelas*, de Marjane Satrapi (2008b [2003]: 85).

Los ejemplos aquí estudiados responden a un tipo de discurso, el relato breve o cuento, y dentro de él, al género didáctico de la fábula o apólogo, género histórico universal con testimonios en casi todas las literaturas del mundo. Desde el punto de vista temático, los ejemplos analizados exponen la paradoja de la huida y el encuentro del ser humano con la Muerte, según una concepción del destino humano relacionada con las diferentes culturas y épocas en que el cuento se popularizó.

La cadena textual y, sobre todo, las elecciones de Marjane Satrapi a la hora de adaptar la fábula, explicitan el retorno a la difusión masiva del apólogo en el ámbito de la llamada “cultura de masas”: de la transmisión oral del cuento se pasa a una segunda etapa de difusión escrita a partir de las versiones medievales y, finalmente, a un tercer estadio en que se produce la difusión de la

fábula en el ámbito de los repertorios intermediales, con testimonios en la literatura, el cine y la televisión y, finalmente, en la novela gráfica. En el caso de Marjane Satrapi, la adaptación del apólogo en *Pollo con ciruelas* parte del hipotexto de Al-Din Rumi, tal y como ha sido traducido y difundido en las literaturas modernas, obviando el resto de testimonios de la fábula. De este modo, la autora se sitúa como puente entre lo antiguo y lo moderno, entre lo oriental y lo occidental, y se propone recuperar en su obra elementos de la cultura tradicional persa para mostrar, en la misma línea que en obras anteriores como *Persepolis* o *Bordados*, la faceta de Oriente que el gran público de Occidente desconoce.

Bibliografía

- Archer, J. (2002). *En pocas palabras*. Barcelona: Mondadori/Debolsillo.
- Atxaga, B. (1990). *Obabakoak*. Barcelona: Ediciones B.
- Barbieri, D. (2003). *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós.
- Benet, J. (1981). *Trece fábulas y media*. Madrid: Alfaguara.
- Borges, J. L. & Bioy C., A. & Ocampo, S. (eds.) (1996). *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa.
- Bourdieu, P. (1989). “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, *Revista Criterios* 25-28: 20-42.
- Bourdieu, P. (2004). *O campo literario*. Ames (A Coruña): Laiovento.
- Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Calabrese, O. (1987). “Tradiciones y problemas de la semiótica de las artes”. In: *El lenguaje del arte*. Barcelona, Paidós: 133-176.
- Carrere, A. & Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- Casas, A. (coord.) (2004). *Elementos de crítica literaria*. Vigo: Edicións Xerais.
- Chalmers, R. (2006). “Marjane Satrapi: Princess of Darkness”, *The Independent* (1 de octubre de 2006), [fecha de consulta: 20/01/09], <http://www.independent.co.uk>.
- Coma, J. (dir.) (1982). *Historia de los cómics*. Barcelona: Toutain.
- Dällenbach, L. (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor.
- De Santis, P. (1998). *La historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires: Paidós.
- Díez R., M. (2009). “«El gesto de la muerte»: aproximación a un famoso apólogo”, *Espéculo* 41, [fecha de consulta: 19/04/09], <http://www.ucm.es/info/especulo>.
- Eco, U. (2006). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.
- Eisner, W. (1985). *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma Editorial.
- Eisner, W. (1996). *La narración gráfica*. Barcelona: Norma Editorial.
- Gasca, L. & Gubern, R. (2001). *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra.
- Gasca, L. & Gubern, R. (2008). *Diccionario de onomatopeyas del cómic*. Madrid: Cátedra.

- Gil González, A. J. (2004). "Literatura e banda diseñada". In: Casas, A. (coord.) (2004): 593: 614.
- Gnisci, A. (ed.) (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Gubern, R. (1997). "Historia del cómic". In: *Medios icónicos de masas*. Madrid, Historia 16: 71-111.
- Guiral, A. (ed.) (1993). *Veinte años de cómic*. Barcelona: Vicens-Vives.
- Guiral, A. (1998) *Terminología (en broma, pero muy en serio) de los cómics*. Barcelona: Funnies.
- Kowzan, T. (1992 [1970]). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.
- McCloud, S. (1995). *Cómo se hace un cómic. El arte invisible*. Barcelona: Ediciones B.
- Neville, K. (2007 [1988]). *El ocho*. Barcelona: Debolsillo.
- Pantini, E. (2002). "La literatura y las demás artes". In: Gnisci, A. (ed.) (2002): 215-240.
- Propp, V. (2001). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- Rossetti, R. ([s. a.]). "Historia de un plagio célebre", [fecha de consulta: 20/01/09], <http://www.desk.nl/~sur/00surroseti.html>.
- Rumí, Yalal al-Din (1994 [1989]). *150 cuentos sufíes (extraídos de Al-Matnawi)*. Barcelona: Paidós.
- Satrapi, M. (2007³ [2002]). *Persepolis (integral)*. Barcelona: Norma Editorial.
- Satrapi, M. (2008a³ [2003]). *Bordados*. Barcelona: Norma Editorial.
- Satrapi, M. (2008b⁴ [2003]). *Pollo con ciruelas*. Barcelona: Norma Editorial.
- Shah, I. (1981 [1967]). *Cuentos de los derviches*. Barcelona: Paidós.
- Sobel, J. H. ([2004]). "Notes On «Death Speaks». (Sourcing «Death's Appointment in Samarra»)", [fecha de consulta: 20/01/09], <http://www.utsc.utoronto.ca/~sobel/>.
- Spang, K. (1993). *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.
- Starkings, R. & Sale, T. (2005). *Tim Sale: Black & White*. Valencia: Aleta Ediciones.
- Theorux, P. (2008 [2007]). *Elefanta Suite*. Madrid: Santillana.
- VV. AA. (1988). *Comics clásicos y modernos*. Barcelona: El País.
- Valades, E. (1976 [1970]). *El libro de la imaginación*. México: FCE.
- Villanueva, D. (2006). *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*. Madrid: Mare Nostrum.