

Fecha de recepción: junio 2020

Fecha de aceptación: julio 2020

Versión final: septiembre 2020

El mundo confiscado por la pesadilla: comparativa entre la novela *El atentado* y su versión en cómic

Carla Acosta Tuñas ⁽¹⁾ y María
Samper Cerdán ⁽²⁾

Resumen: Diez años separan la publicación original de *El atentado* (2006), la novela de Yasmina Khadra, de su adaptación a la novela gráfica, llevada a cabo por Lœïc Dauvillier y Glen Chapron (2015). La historia nos transporta a Tel Aviv (Israel), a la hora punta en la que un atentado deja numerosas víctimas en un restaurante. Amin Jaafari, un médico palestino descubre que su mujer ha sido, con toda probabilidad, la terrorista suicida que se ha inmolado. El lenguaje es directo, por lo que la sensación es de realidad cruda, indigesta a veces. La primera persona acerca al lector/a a los acontecimientos, y es la repetición de determinadas frases o fórmulas la que consigue trasladar el horror de una masacre que no nos es ajena. En el cómic, esa simpleza en el lenguaje se solidifica con unas imágenes casi lineales, carentes de colorido, que ponen el acento en el dramatismo de los hechos (Gasca y Gubern, 1991).

“Pueden quitarte todo, tus bienes, tus mejores años, todos tus méritos y alegrías, hasta la última camisa; pero siempre te quedarán los sueños para reinventar el mundo que te han confiscado” (Khadra, 2007, p. 270). Sin embargo, el sueño se ha convertido en pesadilla.

Palabras clave: Atentado - Cómic - Novela - Lenguaje - Comparativa.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 153]

⁽¹⁾ Estudiante de 2º de Periodismo en la Universidad Miguel Hernández de Elche. Colaboradora en la asociación Unicómic, destinada al estudio del cómic, y parte del comité organizador de la misma.

⁽²⁾ Profesora del IES La Mola (Novelda) y profesora asociada en la Universidad Miguel Hernández (Elche). Licenciada en Periodismo, Máster en Estudios Literarios, Máster en Educación Secundaria y Doctora en Filología Hispánica. Colaboradora en la asociación Unicómic.

Diez años separan la publicación original de *El atentado* (2006), la novela de Yasmina Khadra, de su adaptación a la novela gráfica, llevada a cabo por Lóïc Dauvillier y Glen Chapron (2015). En este espacio nos proponemos establecer una oportuna comparativa entre ambas narrativas, profundizando en la peculiaridad de una historia que nos transporta a Tel Aviv (Israel), a la hora punta en la que un atentado deja numerosas víctimas en un restaurante. Amín Jaafari, un médico palestino, mientras trata de salvar las vidas que se amontonan en la puerta del hospital, descubre que su mujer ha sido, con toda probabilidad, la terrorista suicida que se ha inmolado. Es necesario, como punto de partida, comprender y asimilar la adaptación como una obra artística autónoma, eliminando los prejuicios que la crítica ha alzado contra la adaptación y planteando que esta deber ser estudiada como obra independiente y no como copia (Leitch, 2003). Linda Hutcheon (2006) profundiza en esta cuestión cuando afirma que es indispensable vencer estos prejuicios que nos conducen a valorar la adaptación como una reproducción en un soporte diferente. Según el propio Leitch (2003):

Se supone que una adaptación es una ventana a un texto del cual depende para su autoridad, y la tarea de los espectadores y analistas es mirar a través de la ventana en busca del texto original. Pero se supone que los textos en sí mismos no son ventanas sino cuadros que invitan a los lectores a mirar dentro o a través de ellos¹ (p. 166).

Por lo tanto, una adaptación es una obra autónoma que invita a dialogar con su referente inmediato. En ese sentido, la adaptación no depende de la fuente, es decir, no es preciso conocer la obra previa para entender la nueva versión, aunque es cierto que en muchas ocasiones esto puede ayudar. Ferstl y Leitch ya se centraron en la cuestión de que la adaptación de la obra implica un disfrute estético en términos del medio en el que se desarrolla y no en función de su fuente. Tal y como afirma Leitch (2003): “La palabra clave aquí es ‘paralelo’, la cual absuelve a la adaptación de la responsabilidad de la imitación esclava a su fuente incluso cuando invoca la función reguladora de la fuente al establecer el estándar para aquellas experiencias paralelas”² (p. 166).

Yasmina Khadra (en árabe, “Jazmín verde”) es el pseudónimo del escritor argelino Mohammed Moulessehoul. No fue hasta el año 2000 cuando Moulessehoul desveló su verdadera identidad y abandonó la militancia en el ejército argelino. Dejó su país natal y estableció su nueva residencia en el sur de Francia. De hecho, la lengua en la que escribe sus obras literarias es el francés. El cómic sobre la novela original de Khadra cuenta con el trabajo de Dauvillier, en calidad de adaptador del texto, y de Chapron, como ilustrador. La adaptación parece, no sin razones justificadas, rendir fidelidad al texto original, aunque la semiótica de la novela convencional y del cómic marcará notables diferencias que conviene analizar. En ese sentido, “el formato del cómic presenta un montaje de palabras e imágenes por lo tanto es requerido del lector ejercitar habilidades interpretativas tanto verbales como visuales” (Eisner, 2008, p. 2). Esta reflexión implica que la parte artística (simetría, líneas, colores, perspectivas) y la parte literaria (sintaxis, gramática, vacíos, figuras), en palabras de Eisner, “se superimponen mutuamente” y, de este modo, leer una novela gráfica “es al mismo tiempo un acto de percepción estética y una persecución inte-

lectual” (2008, p. 2). Por lo tanto, la adaptación de la novela a formato cómic no supone, ni en este caso ni en ningún otro, la transmutación de una lectura activa a una pasiva, ya que, como afirma Jaime Correa, “leer imágenes en general, y cómics en particular, no son actos tan espontáneos como se solía creer, y una de sus principales conclusiones es que no hay lectura pasiva” (2010, p. 19). Debemos partir de la premisa de que todo lector/a es también coautor/a de lo que está leyendo, “ya que en cada ejercicio de lectura es necesario que nuestro cerebro aporte inferencias y pensamientos que están condicionados por nuestro entorno cultural, nuestro bagaje intelectual, nuestra historia personal y nuestros afectos” (Correa, 2010, p. 19).

A pesar de que el contenido de *El atentado* es una obra ficcional, la realidad que refleja es un hecho histórico que parece no difuminarse en el tiempo, tornándose atemporal: el conflicto entre Israel y Palestina. Esta realidad ya ha sido recogida por otros cómics y novelas gráficas, como *Una judía americana perdida en Israel* (2011), de Sarah Glidden; *Jerusalén. Un retrato de familia* (2013), de Boaz Yakin y Nick Bertozzi; *Notas al pie de Gaza* (2009), de Joe Sacco; o *Crónicas de Jerusalén* (2011), de Guy Delisle. Khadra crea una novela, con todo lo que ello conlleva, pero lo hace rescatando numerosos elementos de la realidad. No es de extrañar que el cómic continúe por esta misma línea. Los estudios de Ankersmit (2002) y Burke (2001) han realizado aproximaciones al uso de la imagen, la iconográfica y la audiovisual, como fuente histórica, aunque la concreción que supone buscar ese valor histórico en el cómic se la debemos a Da Silva (2012), Flores (2007) y Gual Boronat (2011). La conexión de esta tipología de cómics con la realidad es la característica principal que los posiciona como una fuente de conocimiento histórico válida (Gutiérrez Párraga, 2006). Precisamente por ello, como afirma Pizarro Quintero (2004), “la historia de los conflictos armados en el siglo XX no se puede entender sin detenerse en sus aspectos comunicativos” (p. 20), de forma que podemos deducir que el cómic, como producto cultural o forma de discurso masivo, “resulta adecuado para leer nuestras sociedades postmodernas” (Fernández Serrato, 2004, p. 222).

“La ficción es un laboratorio que nos permite experimentar de una forma segura y controlada con intenciones, emociones y situaciones emotivo-evocadoras que serían imposibles y por lo general altamente no deseables en el mundo real” (2008, p. 183), afirmaban Raymond Mar y Keith Oatley. De este modo, Khadra experimenta con un suceso ficcional, acercándose íntimamente a una realidad de violencia constante. A través de lo que Thomas Scheff (1979) denominó “Distancia Estética Óptima”, el lector puede interactuar de forma indirecta con situaciones sociales específicas, en este caso, con el conflicto entre Israel y Palestina. El concepto de “Distancia Estética Óptima” supone una posición de lejanía no muy excesiva y de proximidad no demasiado angustiosa para comprender y asimilar algunas narrativas. Con respecto a este término, el escritor Okey Ndibe reflexiona acerca de la posibilidad que ofrece la ficción para narrar lo que rodea al núcleo del enfrentamiento:

Lo que hago, desplegando el idioma de la ficción, es escribir entre los márgenes del conflicto. De esa forma, llamo la atención, sí, al hecho de nuestro mundo ruín, brutalizado; pero también, incluso más crucialmente, apunto a los imperativos del aumento humanístico (Ndibe, 2000, p. 28).

Así, la perspectiva se modifica en tanto en cuanto nos distanciamos del conflicto; en palabras de Ndibe: “Para mí es importante mostrar las ruinas del jardín. Sin embargo, al hacer esto, ya estoy atrapado en un sueño diferente. Es un sueño sobre recomponer una entereza, sobre restitución, de reedificación de aquello que se ha hecho añicos” (2000, p. 28).

El propio título de la novela y de su homónima adaptación al cómic debe plantearnos una pregunta inicial: ¿de qué atentado estamos hablando? En la novela, las escenas iniciales logran confundir al lector, ya que se narran dos atentados como si de uno solo se tratase: aquel que provocó Sihem, la mujer de Amín, y el que terminó con la vida del propio Amín. Sin embargo, en el caso del cómic, no conocemos el trágico destino de Amín hasta la última página. Los personajes son víctimas de una violencia omnipresente que devora a todos sin excepción, tratándose, ya no de una violencia estructural, sino de una “cultura de la violencia” (Ribera, 1998), es decir, un clima colectivo que se desarrolla con base en una serie de conflictos sostenidos en el tiempo. Ese ambiente opresivo acaba afectando a toda la sociedad.

Khadra nos acerca a esa cultura de la violencia a través de un lenguaje directo, casi visceral, que no deja espacio para la imaginación. La crudeza de la situación es sobrecogedora, de forma que es natural que el lector se sienta en el centro de los dos atentados, con la misma confusión que debía padecer en ese momento Amín. Nos convertimos, de este modo, en un espectador involuntario. La escena inicial de la novela está narrada en primera persona y muchas de sus frases aparecen en pasado: “Intenté sin éxito romper el cerco de los cuerpos en trance que me aplastaban” (Khadra, 2007, p. 7). Además, podemos observar ciertos paralelismos, es decir, repeticiones del orden sintáctico. En referencia a la cita anterior, rescatamos la siguiente: “Intento sin éxito librarme de los cuerpos en trance que me están aplastando” (p. 267). Como se puede observar, la principal diferencia entre dos fragmentos tan distantes dentro de la obra es el hecho de que el primero se encuentra en presente y el segundo, en pasado. Ocurre lo mismo en las siguientes frases de la novela: “El cuerpo de un hombre, o un chico, se cruzó ante mi aturdimiento como un flash oscuro” (p. 8) y “El cuerpo de un hombre, o un chico, se cruza ante mi aturdimiento, como un flash oscuro” (p. 268). Esa variación en el tiempo verbal es fundamental para comprender el tiempo del relato. En *El atentado*, no se sigue una linealidad cronológica, sino que se producen leves pero trascendentes alteraciones: el inicio de la novela se corresponde con un tiempo pasado, mientras que el final de la misma ya se posiciona en el mismo margen temporal que el presente, el momento en el que el protagonista muere víctima de un atentado.

Como víctimas de la “cultura de la violencia”, los personajes se muestran siempre desde una posición de inferioridad frente a la opresión sistemática, ya sea con los tanques que arrasan todo a su paso en la ciudad natal de Amín: “En Yenín, los tanques abrieron fuego contra críos que les lanzaban piedras. Goliat pateaba a David por todas las esquinas” (Khadra, 2008, p. 327), o con la grúa que destruye la casa de su familia. En referencia al segundo caso, en el cómic, Chapron mantiene el vehemente estilo que caracteriza a las escenas dramáticas, intercalando el punto de vista entre el rostro de Amín y la maquinaria destruyendo la parcela, todo envuelto en un silencio textual que no hace sino sobrecargar la tensión generada por las imágenes. Así, las páginas del cómic concuerdan con la idea que mantiene Thierry Groenstenn, en *The System of Comics*: “Una imagen o una sucesión de imágenes no requieren la mediación del lenguaje verbal para que su mensaje intrínseco

sea reconstruido en la mente del lector” (2007, p. 38). Además, la linealidad que suele regir las novelas queda abandonada en el cómic, ya que puede prescindir de ella y servirse de la puesta en página con el fin de solucionar los problemas que plantea la simultaneidad (Muro Munilla, 2004).

Continuando con las variaciones en el tiempo narrado, en el cómic, en contra de lo que ocurre en la novela, no existe esa alteración cronológica, ya que comienza con unas viñetas que reflejan el día a día de Amín en su trabajo en el hospital y finaliza con la muerte del propio Amín. Todas las páginas que median entre uno y otro momento son aquellas que narran cómo Amín trata de seguir la pista a los movimientos de su mujer, buscando respuestas a un interrogante que termina asfixiándole: ¿por qué su mujer se inmoló? Si en la novela de Khadra encontramos un lenguaje visceral, en el cómic son las ilustraciones las que sustentan la mayor parte de la carga dramática. Chapron se aleja del estilo realista, pero sin caer en imágenes demasiado irreales que podrían desmerecer el resultado final. Los momentos de máxima tensión a lo largo del cómic (el atentado producido por Sihem y los enfrentamientos de Amín contra las fuerzas policiales y los propios militantes israelíes) cuentan con viñetas en negro, con algunos matices en rojo, reflejo de la sangre y del horror. Estas características se acercan íntimamente al estilo del cómic-periodismo, ya que

A veces la suavidad de la gráfica, en ocasiones casi *naïf* o directamente infantil, enmascara y hace muy accesible lo crudo de los temas que trata... Con el cómic es muy fácil bajar las barreras y conectar con historias durísimas, que en fotografía o en relato no habría manera de encajar (Rubio, 2014).

El detallismo gráfico no es una de las características de este cómic, aunque, si en algunas viñetas lo fuera, no sería en aquellas que presentan una fuerte carga dramática. Dicho lo anterior, es necesario mencionar la única excepción que quiebra esta regla: la viñeta final, en la que aparece el cuerpo y el rostro de Amín destrozado por un misil que ha acabado con su vida. Esta viñeta ocupa toda la página y permite observar la realidad que rodea la muerte de Amín: un vehículo en llamas, un hombre que trata de sofocar las llamas con un extintor y otro grupo de hombres que sacan un cuerpo a medio calcinar del interior del vehículo. La viñeta, como vemos, no escatima en mostrar, como cierre, los horrores de la guerra, esta vez también a través de la imagen.

La novela juega con un despiste que el cómic no puede mantener por la sencilla evidencia que regala la imagen: dos atentados que parecen uno solo, de manera que es sencillo que el lector confunda las víctimas que van llegando al hospital donde trabaja Amín con aquellas que se concentran en torno al jeque. En la novela original de Khadra, como mencionábamos en líneas anteriores, el comienzo coincide con el momento en el que Amín sufre las consecuencias del segundo atentado, el que le cuesta la vida al jeque árabe. A partir de ahí, y en lo que parece ser un recuerdo en sus últimos segundos de vida, el protagonista recrea todo lo sucedido desde el primer momento de inflexión, el verdadero motivo del quebranto de su normalidad: el atentado provocado por Sihem, su mujer. Sin embargo, en el cómic, el tiempo del relato parece ajustarse al orden cronológico de los acontecimientos: Amín asiste a las víctimas del atentado, poco después descubre que la autoría del mismo pertenece a Sihem y es entonces cuando inicia una búsqueda sin descanso que le llevará

hasta Belén, donde sufrirá un atentado que, a pesar de dirigirse contra un jeque árabe, termina con su propia vida. Las imágenes responden a los momentos más impactantes del relato, que a su vez ayudan a resolver el conflicto en la mente de quien lee: “La dualidad de códigos (verbal y visual) que, de ordinario, incorpora el cómic provoca desajustes en la temporalidad que el autor resuelve captando en el dibujo de cada viñeta un ‘momento congelado’ o instante gráfico” (Peñalba, 2014, pp. 694-695).

Los diálogos que se intercalan dentro de la obra de Khadra advierten al lector del final que le sobreviene a Amín con reiteraciones en boca de otros y, finalmente, en la del propio protagonista. Él, que se encontraba “tan a gusto en su jaula dorada” (Khadra, 2007, p. 263), acepta su verdad: “Mis anteojeras me ocultaban lo esencial del drama que corroe mi país; los honores que me rendían enmascaraban el verdadero tenor de los horrores...” (Khadra, 2007, p. 328), aquella que le será descubierta en las últimas páginas de la novela. Así, su viaje termina antes de que lo haga la propia historia; una vez entendida la realidad, ya no le queda nada por lo que luchar: “Ya no soy nada” (Khadra, 2007, p. 350). La novela, a diferencia del cómic, no tiene un final tan marcadamente abrupto, ya que, ocurrido el segundo atentado, seguimos presentes en el mundo interior del protagonista, donde el autor altera una vez más la cronología, mostrándonos que ese chico que se cruzaba ante Amín en las primeras líneas es él mismo, de niño, liberado por fin de sus angustias.

El lenguaje corporal es una de las formas más recurridas de comunicación no verbal, basada en la posición del cuerpo. Los gestos, las expresiones faciales y las muecas son señales que enviamos constantemente de forma inconsciente. Según Eisner (2008), “el cuerpo humano, la estilización de su forma y la codificación de los gestos y posiciones producidos por las emociones son acumulados y archivados en la memoria, conformando un vocabulario no verbal de gestos” (p. 103). En ese sentido, añade que “las posturas de los humanos no son parte de la tecnología de la tira comida... son parte del inventario que el artista ha retenido por medio de la observación” (p. 103). Nuestro conocimiento sobre la gestualidad, asimilado durante años, nos permite asignar unas connotaciones específicas a todos esos componentes del lenguaje no verbal, y es por esta razón por la que la forma humana y sus movimientos están tan presentes en los cómics. En el caso de *El atentado*, el estado anímico del protagonista es fácil de intuir: cabizbajo, encorvado, con las manos en los bolsillos. Amín es un personaje invadido por la tristeza y la desesperación. Por el contrario, otros personajes, como el jefe de policía que le interroga con técnicas muy cercanas a la violencia, psicológica y física, muestran un semblante de enfado, movimientos rápidos y bruscos. Los primeros planos acentúan estas informaciones, acercándonos a lo que Saramago (2007) denominaba “orografía facial”: “¿Tienen los ojos expresión, o ella solo les es dada por aquello que los rodea, las pestañas, los párpados, las cejas, las arrugas?” (pp. 119-120).

Otra de las herramientas que nos acercan al protagonista del cómic son los monólogos. En la novela de Khadra también son constantes las divagaciones de Amín, incluso desde el inicio de la obra: “Dios, si se trata de una horrible pesadilla, haz que me despierte de inmediato” (p. 12); “No sirve de nada quedarse aquí. Los muertos, muertos están, ya han expiado sus pecados. En cuanto a los vivos, no son sino fantasmas anticipados” (p. 12). En los cómics, el monólogo sirve como una suerte de instrumento que nos aproxima a la interioridad, incluso a la privacidad, del personaje. El monólogo es unipersonal, de forma que

emisor y receptor son, al menos en apariencia, coincidentes: “Los monólogos en las historietas son representados por globos provenientes de unas burbujas evanescentes que le da ese carácter de interioridad que necesitan, mientras que el globo de los diálogos termina en punta para indicar el personaje del que proviene” (Gubern y Gasca, 1988). En el cómic, algunos de estos monólogos interiores o reflexiones nos acercan a los pensamientos de Amín: “He visto cuerpos mutilados en mi vida. He cosido decenas... Algunos estaban tan destrozados que resultaba imposible identificarlos... Pero los miembros despedazados con los que me encuentro, allí, encima de la mesa, sobrepasan el raciocinio” (Dauvillier y Chapron, 2015, p. 16). A menudo estos pensamientos parecen inconexos, por ejemplo, con el abundante uso de los puntos suspensivos, marca de subjetividad, puesto que implica a un receptor que necesariamente debe completar la información. Sin embargo, como afirma Summerland (1976),

El monólogo interior da inmediatez a la historia y esta es una de sus funciones más útiles. Como el diálogo convierte lo que fue en es... Por ser pensamiento en proceso de formación, puede acercarse al subconsciente; por lo tanto, es forzoso que sea un poco incoherente (p. 215).

Las similitudes entre la novela y el cómic, como vemos, son muchas, pero uno de los aspectos que distancia a la una de la otra, quizá, es el propio Amín. En el cómic, el personaje queda pincelado, sobre todo, a través de las ilustraciones, más que del propio texto, que a menudo resulta demasiado escueto para profundizar en sus pensamientos. Las acentuadas reflexiones de Khadra a través de un lenguaje donde la función estética se encuentra muy presente en el cómic dejan paso a un estilo más visceral, directo, casi periodístico. La complejidad gramatical de Khadra y las figuras estilísticas que adornan la historia se convierten en agilidad y dinamismo en la adaptación gráfica, ya que “la articulación de viñetas permite una supresión de redundancias y de tiempos muertos, a la vez que posibilita al lector la restitución del *continuum* narrativo” (Gubern, 1981, p. 117). El lirismo en el cómic queda reducido, prácticamente, a un personaje: Sabba, el abuelo de Kim, compañera de Amín. Sus divagaciones sirven como reflexión de una realidad suprema que azota a todos por igual: “Nunca entenderé por qué los supervivientes de una tragedia pretenden hacer creer que son más dignos de lástima que los que se dejaron la piel en ella” (2015, p. 42). Dejando a un lado esta excepción, es necesario considerar que estas elipsis que encontramos en el cómic son lo que se conoce como “elipsis utilitaria”, ya que permite la supresión de tiempos muertos entre las viñetas:

La elipsis se percibe como figura, no cuando elimina información sin interés, sino cuando saltando por encima de la acción o desplazando la mirada del espectador hacia un lugar anexo, le arrebató a este último unos elementos narrativos y visuales que esperaba ver (Nacache, 1997, p. 31).

En la novela de Khadra, sin embargo, la literariedad es constante, incluso en las descripciones de la ciudad: “Por el escote de los rascacielos se va colando un purulento rayado que fisura metódicamente los faldones del horizonte. Ésta que se bate en retirada es una no-

che vencida, estafada y estupefacta, atestada de sueños muertos e incertidumbres” (2007, p. 43). Las metáforas de la novelan quedan abandonadas a la sobriedad estilística de su adaptación, al menos en lo referente al lenguaje. Un claro ejemplo de ello es el momento en el que le preguntan a Amín desde cuándo fuma; en la novela, responde “desde que mi sueño se convirtió en humo” (2007, p. 149), mientras que en el cómic se limita a afirmar que “desde que Kim volvió a hacerlo” (2015, p. 45). Sin embargo, como veremos más adelante, esto no quiere decir que el cómic se encuentre desprovisto de giros estilísticos, sino que estos no suelen recaer sobre el lenguaje; es el elemento visual quien posee la carga emocional en este caso.

No obstante, son abundantes los recursos estilísticos que utiliza Khadra para transmitir una historia cruda, quizá queriendo embellecer unos acontecimientos espantosos. La misma intención de perfección formal la encontramos en uno de los personajes del relato, el padre de Amín, que pintaba y repasaba el mismo cuadro una y otra vez. Su mujer, la madre de Amín, solía increparle: “Quien sueña demasiado olvida vivir” (2007, p. 300). Amín extrapola esta enseñanza a su situación, después de conocer que su mujer es la autora del atentado: “¿Cómo podía vivirla si no dejaba de soñarla” (p. 300). En el cómic no encontramos ni una sola pesquiza que nos advierta del desenlace. Tampoco Amín parece tener razones para comprender la decisión de su esposa. Sin embargo, en la novela original, en consonancia con la poetización que comentamos, sí existe una señal, cuando Amín le asegura a Sihem, la noche anterior a su partida, que “tres días pasan pronto” (p. 279), y ella le responde: “Para mí, es una eternidad” (p. 279). Y así es, una eternidad sin retorno. La precisión de la imagen permite obviar ciertos giros estéticos que carecen de sentido en un cómic, al menos en uno que no persigue la estilización de la historia, sino su crudeza. Por ello, los símiles, que tan presentes se encuentran en la novela, no tienen espacio en su adaptación. Khadra parece ser consciente de la necesidad de acercar la realidad al lector, como si pudiera ser palpable con la yema de los dedos y, en ocasiones, esto se plasma en un uso quizá desmesurado de las comparaciones: “Quizá un silbido, como el crujido de una tela al desgarrarse” (p. 7); “[...] querría hincarle el diente a la luna, como si fuera una fruta” (p. 11); “Un embrujo ha eclipsado el monumento que estaba construyendo, como si fuese un castillo de arena bajo una ola” (p. 135); “Se echó a mis brazos como un riachuelo al mar” (p. 164). El cómic, sin embargo, posee una marcada carga simbólica que recae sobre la imagen:

Es verdad que, respecto al signo verbal, la imagen —o si se prefiere ‘el signo icónico’— es mucho más concreta y cercana a la realidad que representa. Sin embargo, eso no quiere decir que la narración en imágenes no posea también un carácter altamente simbólico (Correa, 2010, pp. 19-20).

A pesar de que el protagonista responde a una misma codificación en ambas narrativas, existen diferencias entre un Amín y el otro. En la novela, hay espacio para la reflexión, para la duda, para negar, para entender y para asumir; Amín titubea, camina hacia delante pero también recula en determinados momentos. Por el contrario, en el cómic, la historia es mucho más lineal, así como el propio protagonista, que pasa por unos estadios precisos, sin demora ni camino alternativo. Quizá por ello, en la novela de Khadra el personaje se

encuentra más matizado, concretamente, podemos atisbar ciertos rasgos egoístas en él: “[...] mi esposa [...] me cabrea que haya preferido a unos integristas antes que a mí [...] no puede entrarme en la cabeza” (2007, p. 257). Cuando los militantes terroristas le acusan de egoísmo, Amín responde: “¿Te atreves a hablarme de egoísmo, a mí, que he sido desposeído de lo que más quiero en el mundo?” (p. 264). En el cómic, Amín se muestra más desesperado que indignado u ofendido: “Para mí era una mujer de su tiempo. ¡Le gustaba viajar, nadar, tomarse una copa en la terraza de un café, y estaba demasiado orgullosa de su pelo para ocultarlo bajo un pañuelo!” (2015, p. 87). Como se puede observar en esta comparativa, en el cómic el acento recae en Sihem, no tanto en Amín, a pesar de que él sea el protagonista del relato.

La incomprensión de Amín ante la decisión de su mujer se contrapone, o quizá se complementa, con el otro punto de vista, indispensable para comprender a Sihem, a Amín y la naturaleza del atentado: el de los simpatizantes de la ideología de Sihem: “Su mujer es una mártir. Le estaremos eternamente agradecidos. Pero eso no le autoriza a armar un escándalo con su sacrificio ni a poner en peligro a nadie” (2015, p. 72). Tal es el apoyo que manifiestan a la decisión de su mujer de inmolarse que le recriminan a Amín que no sea capaz de, al menos, comprenderla. “Tu mujer eligió su bando. La felicidad que tú le proponías olía a podrido” (p. 121), le espetan. Mientras que Amín trata de descubrir los entresijos que han llevado a su mujer a ser una kamikaze, otras voces del relato insisten en replantear esas cuestiones, no solo a Amín, sino al propio lector: “¿Qué verdad quieres conocer? ¿La de una mujer que fue consciente de dónde estaba su deber o la de un árabe que piensa que con un pasaporte israelí se han acabado sus problemas?” (p. 89).

Además de sus actos y de las reflexiones, en forma de monólogo interior o manifestadas a otros personajes, conocemos a Amín a través de la abundante adjetivación de la novela original. A veces mediante valoraciones sencillas, otras mediante elaboradas metáforas, pero siempre como una forma de acercamiento al protagonista. Su estado anímico es estable en el cómic (se mueve entre el abatimiento y la tristeza), mientras que en la novela encontramos oscilaciones propias de un personaje complejo que muestra una notoria evolución a lo largo del relato. Así, Amín se siente “abatido, alucinado y desfondado” (2007, p. 39); también pensativo: “Cada rincón conserva un retazo de su sombra, cada espejo un destello de su imagen, cada estremecimiento habla de ella” (p. 285); a veces nostálgico: “Hoy, producto de algún pernicioso designio, un muro odioso se interpone incongruentemente a mi cielo de antaño” (p. 390). En el cómic, las matizaciones de los personajes, sobre todo en lo referente al protagonista, se fundamentan a menudo en la perspectiva, ya que su función primaria es “manipular la orientación del lector con un propósito de acuerdo con los planes narrativos del autor” (Eisner, 2008, p. 92). Por otro lado, la perspectiva también ayuda a despertar determinados sentimientos en la persona que lee, ya que:

Mirando una escena desde arriba el observador tiene un sentido de desapego —él es un observador no un participante—. Sin embargo, cuando ve una escena desde abajo, esta posición evoca un sentimiento de pequeñez, lo que estimula un sentimiento de miedo (Eisner, 2008, p. 92).

Quizá por ello encontramos numerosas viñetas en las que observamos a Amín desde abajo, como forma de despertar nuestra empatía. De hecho, en la última viñeta vemos a Amín muerto en el suelo, y lo hacemos desde una perspectiva concreta: como si nuestros ojos estuvieran a ras del propio suelo.

Por último, es necesario detenerse y ampliar lo que mencionábamos líneas atrás sobre la cultura de la violencia. La historia que fundamenta al cómic y a la novela es una némesis de la realidad más desoladora, un conflicto, el que enfrenta a Israel y a Palestina, concretamente en la época de la Segunda Intifada. Amín recorre las calles de Belén y de Yenín, dos focos de conflictos, y dialoga con líderes religiosos, militantes, palestinos de a pie y colonos judíos. Para los palestinos, Amín es un traidor, un acomodado que desvía la mirada ante el sufrimiento de su pueblo y, mientras que a él lo detestan, a Sihem la idolatran: “Tu mujer eligió su bando. La felicidad que tú le proponías olía a podrido” (2015, p. 121). Para los israelíes, por otro lado, Amín es el marido de una terrorista que ha asesinado a decenas de personas inocentes. Por lo tanto, nos encontramos con un doble odio, y siempre fundamentado en el concepto de otredad, en la repulsión hacia el diferente, hacia el otro. El rechazo al árabe es uno de los temas manifiestos en la narración, incluso a un médico como Amín, y en una situación crítica como la atención a las víctimas de un atentado. Un señor que va a ser auxiliado le espeta a Amín: “¡No quiero que me toque un árabe! ¡Antes muerto!” (2015, p. 8). Las fuerzas policiales, tras el atentado, sospechan de Amín por el hecho de ser árabe, incluso comprueban si verdaderamente está nacionalizado (p. 11).

En el cómic se utiliza de forma recurrente una expresión que ayuda a simbolizar la discriminación y el conflicto racial y religioso que aqueja a Israel y Palestina. Concretamente, lo identificamos en dos momentos clave e, irónicamente, proveniente de dos personajes antagónicos: un policía israelí y un imán. El encargado de interrogar a Amín tras el atentado le pregunta si él y su mujer eran practicantes basándose únicamente en si rezaban y si seguían el Ramadán, dos clichés que desprecian la complejidad de una cultura religiosa. Así, termina por definir a Sihem como “una creyente recalcitrante” (20). Esa misma expresión es utilizada esta vez por el imán para insultar a Amín: “Sabemos que es usted un creyente recalcitrante” (p. 78). Ambos bandos tratan al protagonista como un enemigo a las puertas, una amenaza que debe ser eliminada, de una forma u otra. “La bestia inmundada vive entre nosotros” (p. 28), “¡Árabe, cabrón! ¡Terrorista, terrorista!” (p. 30), asaltan su casa, destrozan todo, le dejan pintadas insultantes en las paredes, le golpean, le torturan. No existen reductos para la integración, sino un escenario de miedo y de extremismo que divide a la población entre aliados y enemigos. La violencia, por lo tanto, es cíclica:

Los integristas palestinos envían a chavales para que se inmolen en una parada de autobús. Recogemos nuestros muertos y les mandamos helicópteros para volar sus viviendas. Cuando nuestros dirigentes están a punto de cantar victoria, otro atentado nos devuelve a la situación anterior. ¿Hasta cuándo va a durar esto? (2007, p. 74).

Amín refleja, sin lugar a dudas, la proclama del propio Khadra, que en muchas ocasiones se ha definido como pacifista y ha llegado a afirmar que “el nacionalismo, el racismo y el integrismo islámico están lanzando la humanidad al pozo” (Khadra, en *La Vanguardia*,

2020). La similitud entre Amín y Khadra resulta innegable, de forma que el protagonista del relato se convierte en una suerte de *alter ego*:

Odio las guerras y las revoluciones, y todas esas historias de violencia redentora que giran sobre su eje como tuercas en infinitos tornillos, arrastrando a generaciones enteras a los mismos mortíferos absurdos sin que jamás les falle el mecanismo. Soy cirujano; creo que ya hay bastante dolor en nuestras carnes para que gente física y mentalmente sana reclame más cada dos por tres (2007, p. 177).

Khadra parece responder a Amín cuando reflexiona, en la misma entrevista, que “cada vez tenemos menos empatía y estamos más cerca de la locura que de la lucidez”.

Kim y Naveed son los dos únicos bastiones inexpugnables de cariño, entrega, solidaridad y comprensión. Son el reflejo de aquellas personas que se encuentran por encima de las luchas religiosas, políticas o raciales. Al mismo tiempo, aligeran la historia, facilitan una bocanada de oxígeno entre tanta barbarie sin respuesta. Amín agradece la compañía de Kim, no necesita muestras compasivas, sino una cálida sinceridad a la que aferrarse:

No me he atrevido a abusar de su confianza... A la vez, rezo en mi fuero interno para que no me diga nada, ni que me coja de la mano en señal de compasión. No superaría ese gesto... Estamos muy bien así, el silencio nos preserva de nosotros mismos (pp. 69-70).

Notas

1. Traducción propia de la cita original: “An adaptation is assumed to be a window into a text on which it depends for its authority, and the business of viewers and analysts is to look through the window for signs of the original text. But texts themselves are assumed to be not windows but paintings that invite readers to look at or into them than through them”.
2. Traducción propia de la cita original: “The key word here is ‘parallel’, which absolves the adaptation from the responsibility of slavish imitation to its source even as it invokes the source’s regulatory function in setting the standard for those parallel experiences”.

Bibliografía

- Ankersmit, F. R. (2002). *Historical Representation*. California: Stanford University Press.
- Barbieri, D. (1998). *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto: uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

- Correa, J. (2010). *El cómic, invitado a la biblioteca pública*. Bogotá: CERLALC.
- Da Silva, K. Ch. (2012). “El cómic y sus relaciones con la Historia: un estudio de las representaciones del 11 de septiembre de 2001 y sus consecuencias”. *Segundo Congreso Internacional Viñetas Serias. Narrativas Gráficas: Lenguajes entre el Arte y el Mercado*. Buenos Aires.
- Dauvillier, L. y Chapron, G. (2015). *El atentado*. Madrid: Alianza.
- Eisner, W. (2008). *Comics and Sequential Art*. Nueva York-Londres: W.W. Norton & Company.
- Fernández Serrato, J. C. (2004). “El capitán América nunca supo convencer a los malos. Leyendo en los cómics más allá de la adolescencia”, en Contreras, F. y Sierra, F. (coords.), *Culturas de guerra. Medios de información y violencia simbólica*. Madrid: Cátedra.
- Flores, E. Ch. (2007). “Dos feitos a dos ditos: História e Cultura Histórica”. *Saeculum. Revista de História*. Año 13, nº 16. Departamento de História da UFPB.
- Groensteen, T. (2007). *The System Of Comics*. Jackson: University Press Of Mississippi.
- Gual Boronat, O. (2011). “El cómic como fuente histórica: el falso testimonio de Tintín en el Congo Belga”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*. Nº 23. Madrid: UNED.
- Gubern, R. (1974). *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península.
- Gubern, R. y Gasca, L. (1988). *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra.
- Gutiérrez Párraga, T. (2006). “El cómic en los adolescentes. Estudio y práctica en el aula. Una propuesta de evaluación”. *Arte, Individuo y Sociedad*. Nº 18. Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Nueva York: Routledge.
- Khadra, Y. (2007). *El atentado*. Madrid: Alianza Literaria.
- Khadra, Y. en “El nacionalismo y el racismo están lanzando la humanidad al pozo”. *La Vanguardia*. 7 de febrero de 2020.
- Leich, T. (2003). “Twelve fallacies in contemporary adaptation theory”. *Criticism*. Volume 45. Number 2.
- Muro Munilla, M. Á. (2004). *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Nacache, J. (1997). *El cine de Hollywood*. Madrid: Acento Ediciones.
- Ndibe, O. (2000). *Arrows of Rain*. Johannesburg: Heinemann.
- Peñalba García, M. (2013). “La temporalidad en el cómic”, *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 23. Madrid: UNED.
- Pizarro Quintero, A. (2004). “Guerra y comunicación. Propaganda, desinformación y guerra psicológica en los conflictos armados”, en Contreras, F. y Sierra, F. (coords.), *Culturas de guerra. Medios de información y violencia simbólica*. Madrid: Cátedra.
- Ribera, R. (1998). “Cultura de la paciencia”, *Estudios Centroamericanos*. Nº. 600.
- Rubio, M. (2014). “Cómics para entender el mundo”, *Política Exterior*.
- Saramago, J. (2007). *Manual de pintura y caligrafía*. Madrid: Punto de Lectura.
- Scheff, T. J. (1979). *Catharsis in healing, ritual, and drama*. Berkeley: University of California Press.
- Summerland, L. (1976). *Técnicas de la ficción narrativa: contención y locura*. Buenos Aires: Juan Goyanarte Editor.

Abstract: Ten years separate the original publication of *The Attack* (2006), the novel by Yasmina Khadra, from its adaptation to the graphic novel, carried out by Lóïc Dauvillier and Glen Chapron (2015). History transports us to Tel Aviv (Israel), at the rush hour in which an attack leaves numerous victims in a restaurant. Amin Jaafari, a Palestinian doctor, discovers that his wife has, in all probability, been the suicide bomber who has killed himself. The language is direct, so the feeling is of raw reality, indigestible at times. The first person brings the reader closer to events, and it is the repetition of certain phrases or formulas that manages to convey the horror of a massacre that is not alien to us. In the comic, that simplicity in language is solidified with almost linear images, devoid of color, which emphasize the drama of the events (Gasca and Gubern, 1991).

“They can take everything from you, your assets, your best years, all your merits and joys, down to the last shirt; but you will always have dreams to reinvent the world that has been confiscated from you” (Khadra, 2007, p. 270). However, the dream has turned into a nightmare.

Keywords: Attempt - Comic - Novel - Language - Comparative.

Resumo: Dez anos separam a publicação original de *The Attack* (2006), o romance de Yasmina Khadra, de sua adaptação à graphic novel, realizada por Lóïc Dauvillier e Glen Chapron (2015). A história nos transporta para Tel Aviv (Israel), na hora do rush em que um ataque deixa numerosas vítimas em um restaurante. Amin Jaafari, um médico palestino, descobre que sua esposa, com toda a probabilidade, foi o homem-bomba que se matou. A linguagem é direta, então o sentimento é de realidade crua, às vezes indigesta. A primeira pessoa aproxima o leitor dos eventos, e é a repetição de certas frases ou fórmulas que consegue transmitir o horror de um massacre que não nos é estranho. Nos quadrinhos, essa simplicidade na linguagem é solidificada com imagens quase lineares, desprovidas de cor, que enfatizam o drama dos eventos (Gasca e Gubern, 1991).

“Eles podem levar tudo de você, seus ativos, seus melhores anos, todos os seus méritos e alegrias, até a última camisa; mas você sempre terá sonhos para reinventar o mundo que lhe foi confiscado” (Khadra, 2007, p. 270). No entanto, o sonho se transformou em um pesadelo.

Palavras chave: Ataque - Quadrinhos - Romance - Linguagem - Comparação.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
