

Sobrevivir a la barbarie: el cómic como tabla de salvación frente al terrorismo yihadista

Isabelle Touton¹

Recibido: 25 de enero de 2021 / Aceptado: 23 de julio de 2021

Resumen. Este artículo analiza cómo la novela gráfica es un medio particularmente apto para dejar constancia de un acontecimiento violento, para contar el trauma, como modo de expresión catártico y vía de comunicación política. Lo hace a través del análisis de *Catharsis* de Luz (2015) y *La légèreté* de Catherine Meurisse (2016), dos dibujantes de la redacción de *Charlie Hebdo* que, por motivos opuestos, llegaron tarde a la conferencia del 7 de enero de 2015 y fueron testigos auditivos de la masacre. El análisis narrativo y gráfico viene precedido por una breve historia del semanario y de las controversias que generó, que permite entender mejor el alcance de las dos obras.

Palabras clave: Novela gráfica; humor gráfico; *Charlie Hebdo*; atentado; trauma.

[en] Surviving Barbarism: Comics as a Lifeline against Jihadist Terrorism

Abstract. This article analyses how the graphic novel is a particularly suitable medium to record a violent event, to tell the story of trauma, as a cathartic mode of expression and a means of political communication. It does so through the analysis of *Catharsis* de Luz (2015) and *La légèreté* de Catherine Meurisse (2016), two cartoonists from *Charlie Hebdo*'s editorial staff who, for opposite reasons, arrived late to the conference of January 7, 2015 and were audio witnesses of the slaughter. The narrative and graphic analysis is preceded by a brief history of the weekly paper and the controversies it generated, which allows a better understanding of the scope of the two works.

Keywords: Graphic novel; press cartoon; *Charlie Hebdo*; attack; traum.

Sumario. Introducción. 1. Breve historia de *Charlie Hebdo* y de las caricaturas de Mahoma. 2. La irrupción (acústica) de lo inconcebible. 3. “¿Qué soy?”: la estupefacción, la disociación y la cronología trastocada. 4. De lo inefable e irrepresentable a la comunicación política y la búsqueda de la sanación. 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Touton, I. (2021). Sobrevivir a la barbarie: el cómic como tabla de salvación frente al terrorismo yihadista. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Vol. 43, 53-72.

¹ Université de Bordeaux-Montaigne
E-mail: isabelle.touton@u-bordeaux-montaigne.fr

² “Que suis-je?”, Riss (2019): *Une minute quarante-neuf secondes*, Arles, Actes Sud, p. 100.

*Para ser soportable, el drama le pide a menudo ayuda a lo cómico (Riss)*³

Introducción

El 7 de enero de 2015, en París dos yihadistas franceses de Al Qaeda irrumpieron en la sala del semanario *Charlie Hebdo* (periódico de opinión, de investigación y satírico), y mataron con armas automáticas a once personas, entre ellas a cinco dibujantes muy famosos en Francia: Wolinski (80 años), Cabu (76 años), Honoré (73 años), Tignous (57 años) y Charb (47 años). El acto venía coordinado con la acción de otro yihadista francés que tenía probablemente como objetivo realizar un atentado en la escuela judía de Montrouge el día 8 –según lo que mostró el juicio a los cómplices que tuvo lugar entre septiembre y diciembre de 2020⁴–, pero al toparse en su camino con una policía municipal, a quien asesinó, y a un barrendero que se le echó encima, habría retrocedido. Acabó masacrando a cuatro clientes y empleados de un supermercado cacher el día 9.

Charlie Hebdo recibió entonces un amplio apoyo internacional (y popular en Francia), hasta ser recuperado como símbolo por algunos de sus mayores “enemigos políticos”, se benefició de muchas donaciones, pero entre la intelectualidad francesa, europea y estadounidense siguió siendo el blanco de críticas que, en algunos de los casos, hacían de la publicación la mayor responsable de los ataques terroristas sufridos⁵. En este contexto, a día de hoy, el semanario sigue publicándose, pero con una redacción en gran parte renovada, como consecuencia de las desapariciones, de los trastornos psicológicos que generó la masacre y de la crisis interna consecuente.

³ “Pour être supportable, le drame appelle souvent le comique à l’aide” (Tanto esta como el resto de traducciones presentes en el artículo, sacadas de las obras de Riss, Philippe Lançon, Luz, Yannick Malgouzeou y Siri Hustvedt han sido realizadas por la autora del artículo, bien porque se trata de obras aún no traducidas, o bien porque debido a la situación de confinamiento impuesta por la pandemia mundial del COVID-19 no ha podido acceder a las versiones traducidas). Me gustaría agradecer a Jesús Alonso Carballés, Eric Fraj, Lise Segas, Aránzazu Sarria Buil, Pepo Pérez, Albert Jornet Somoza y Ana Belen Soage su atenta lectura, sus sugerencias, y/o su generosidad al enviarme documentos de difícil acceso, y en general a todas aquellas personas que han contribuido a mejorar el resultado final con sus comentarios y aportes. Mis agradecimientos van también a la editorial Impedimenta por haberme permitido reproducir generosamente las tres imágenes sacadas de *La Levedad* de Catherine Meurisse.

⁴ Haënel, Yannick y Boucq, François (2020): “Procès des attentats de janvier 2015, treizième jour: le sans pour-quoi”, *Charlie Hebdo*, 13 de septiembre, <https://charliehebdo.fr/2020/09/proces-attentats/proces-des-attentats-janvier-2015-treizieme-jour-sans-pourquoi/> [consultado el 8 de enero de 2021].

⁵ Propongo un análisis de la recepción e interpretación de la línea política de Charlie Hebdo desde la controversia relativa a la publicación de las caricaturas danesas hasta el atentado de 2015 en dos artículos “Soy/No soy Charlie: secuelas inmediatas en la red”, en Marco Kunz (ed.) (2017), *Catastrofe y violencia. Acontecimientos violentos, política y productividad cultural en el mundo hispánico*, Zurich, Lit Verlag, pp. 277-305 (en particular entre las páginas 292 y 298) y “Des hauts et des bas: retour sur le procès en islamophobie de Charlie Hebdo”, en Benoît Mitaine, Judite Rodrigues e Isabelle Touton (ed.) (2021), *Scoop en stocks. Journalisme dessiné et dessin de presse*, Chaîne-Bourg (Suisse), Éditions Georg. En el mundo hispanohablante, por ejemplo, Juan Manuel de Prada condenó a *Charlie Hebdo* por ser un periódico “sacrilego”, Willy Toledo justificó los atentados porque “Occidente mata cada día” (tuit del 7 de enero de 2015) y por las redes circuló mucho el texto “Yo no soy Charlie (je ne suis pas Charlie)” de José Antonio Gutiérrez D., libertario colombiano afincado en España, que tergiversaba por completo la historia del periódico. En Estados Unidos, 200 escritores boicotearon el *Pen Award* (Premio a la valentía y a la libertad de expresión) cuando lo ganó *Charlie Hebdo* en mayo de 2015. Jan Vauclair Weston y David Vauclair (2016) analizan este último rechazo en *De Charlie Hebdo a #Charlie. Enjeux, histoires, perspectives*, París, Eyrolles, pp. 86-87.

Como ocurrió después del atentado contra las torres gemelas en Nueva York el 11 de septiembre de 2001 (11S) o después de la explosión de las bombas terroristas en la estación de Atocha el 11 de marzo de 2004 (11M), el “acontecimiento” parisino ha generado una producción variada de obras culturales textuales, audiovisuales, pero también escrito-visuales, de distintas índoles: desde el testimonio hasta la ficción, pasando por el reportaje y el análisis político. Los tres acontecimientos inspiraron cómics, siendo sin duda el más emblemático de ellos *In the Shadow of No Towers* (2004) de Art Spiegelman⁶. El autor de *Maus* y testigo del derrumbamiento de las torres (tenía a su hija escolarizada al pie de una de ellas) contó en páginas de gran tamaño, en un relato muy fragmentario y realizado a partir de un palimpsesto de historietas de principios del siglo XX, a la vez lo que vio, oyó y sintió, los síntomas de su trauma (y la reactivación del legado postmemorial de la Shoah) así como su indignación frente a la utilización posterior que el gobierno estadounidense hizo del asesinato de masas. Cuando empezó a dibujar las primeras páginas para publicarlas por entrega en el semanario alemán *Die Zeit* a principios de 2002, su discurso contra la política de George Bush y la decisión de declarar la guerra a Irak resultó muy incómodo en Estados Unidos.

La desaparición de los periodistas y dibujantes de *Charlie Hebdo* ha dado asimismo lugar a distintas novelas gráficas, entre las que son de destacar los diarios dibujados de Joann Sfar, *Les carnets de Joann Sfar. Si Dieu existe* (mayo de 2015) y *Les carnets de Joann Sfar. Je t'aime ma chatte* (noviembre de 2015)⁷. Pero lo específico de este acontecimiento fue que el motivo de la “ofensa”⁸ residía en unos dibujos y que el blanco de la matanza fueron justamente intelectuales y creadores, capaces, cuando no perdieron la vida el 7 de enero, de contar y analizar lo que les pasó. Dos de los supervivientes presentes en la sala de redacción del semanario el día 7, a la vez víctimas gravemente heridas y testigos del asesinato de sus compañeros, publicaron textos testimoniales. El periodista cultural Philippe Lançon, desfigurado por los disparos, relató en *Le lambeau* (2018)⁹ su experiencia traumática además de centrar su análisis en las múltiples operaciones de reconstrucción de la mandíbula que sufrió y los meses pasados en el hospital. Él sigue colaborando con el periódico. El segundo fue Riss, accionario principal y actual director de publicación de *Charlie Hebdo*, quien, aunque dibujante estrella de la publicación (y autor de algunas de las viñetas más controvertidas), decidió expresarse también mediante un texto desprovisto de ilustración en *Une minute quarante-neuf secondes* (2019)¹⁰. “Un minuto y cuarenta y nueve segundos” fue el tiempo exacto que duró la matanza de la que conserva una herida en el hombro. Además de relatar lo que escuchó (y apenas vio), denuncia las posteriores cobardías y traiciones políticas. En cambio, otros dos dibujantes, Luz et Catherine Meurisse, eligieron refugiarse en la narración gráfica para intentar curar sus heridas y su incipiente locura. Ambos fueron testigos auditivos de los disparos, desde fuera, porque por motivos distintos llegaron tarde a la conferencia de redacción (Luz por haber celebrado su cumpleaños haciendo el amor con su mujer; Catherine Meurisse por haber sido abandonada por su amante la víspera y haberse

⁶ Spiegelman, Art (2015): *Sin la sombra de las torres*, trad. Carlos Mayor Ortega, Barcelona, Random House Mondadori.

⁷ Sfar, Joann (2005): *Les carnets de Joann Sfar. Je t'aime ma chatte*, París, Delcourt y (2016): *Los cuadernos de Joann Sfar. Si Dios existe*, trad. José Miguel Parra, Aguadulce (Almería), Confluencias.

⁸ La palabra “blasfemia” no convendría aquí porque solo pueden blasfemar los creyentes.

⁹ Lançon, Philippe (2019): *El colgajo*, trad. Juan de Sola, Barcelona, Anagrama, 2019.

¹⁰ Riss (2019): *Une minute quarante-neuf secondes*, Arles, Actes Sud.

obsesionado con él toda la noche). Luz fue también testigo visual parcial: divisó a los yihadistas cuando salieron del edificio y entró en la sede después del tiroteo. Ambos decidieron dejar de trabajar en *Charlie Hebdo* (Catherine¹¹ hasta dice haber renunciado para siempre al humor gráfico).

Luz (1972), dibujante de humor gráfico y autor de historietas satíricas, en particular contra la gestión política llevada a cabo por alcaldes de extrema derecha en Francia (*Les Mégret gèrent la ville*), dibujó casi como un acto reflejo, entre enero y marzo de 2015, las páginas que se publicarían bajo el título evocador de *Catharsis* en mayo de 2015¹². En el texto liminar, declara que *Catharsis* no es un testimonio ni un cómic, “sino la historia de un reencuentro entre dos viejos amigos que estuvieron a punto de no volver a cruzarse nunca” (él y el dibujo)¹³. La obra de formato vertical de 127 páginas, en blanco y negro, en la que hace un uso puntual de la pintura, en particular roja, consta de treinta secuencias precedidas por un título, evocaciones fragmentarias y acronológicas del atentado y de los días que lo precedieron o siguieron, donde la realidad y los bloqueos, las pesadillas y la locura se interpenetran, en un claro reflejo del estado de disociación y confusión temporal en el que se encuentra el dibujante. Se trata de un dibujo muy libre, caricaturesco, de autoinvestigación, aunque a ratos se hace más poético (casi esbozado en las escenas de amor con Camille, su pareja) o abstracto. No hay viñetas delimitadas, sino que se expresan más bien la espontaneidad y la porosidad de las reminiscencias y de las interrogaciones.

Catherine Meurisse (1980), niña prodigio del dibujo (se incorporó a *Charlie Hebdo* con veinticinco años) y autora de varios cómics entre eruditos y satíricos sobre la historia de la literatura y de la pintura francesas creó *La légèreté*¹⁴ (mayo 2016), otra obra de formato vertical, ligeramente más grande que la de Luz, en dos momentos de los que dejan constancia las dos partes del libro: realizó la primera, más testimonial entre junio y agosto de 2015, y la otra más reflexiva, durante su estancia en la Villa Médicis (Academia Francesa en Roma), en enero y febrero de 2016, donde se refugió en pos de la “belleza” con la que esperaba aliviar su pena y su depresión post-traumática. El cómic se organiza también a partir de relatos cortos y vaivenes temporales: cuando *Charlie* contrató a la jovencita que era; la noche de insomnio por el descalabro sentimental y la mañana en la que no sonó la alarma del despertador que le salvó la vida; el secuestro en la sede y los tiroteos mientras ella estaba en la calle con Luz; los días y meses siguientes, las pesadillas, los encuentros y las visitas a museos que le permiten poco a poco recobrar la memoria y volver a sentir emociones. Técnicamente alternan garabatos, viñetas de humor gráfico, cómic de reportaje o de autoficción, y pintura.

A continuación, me propongo analizar los dos cómics de Luz y Catherine Meurisse por su dimensión testimonial (aunque Luz rechace la palabra testimonio), por la manera cómo exploran lo indecible y dicen el trauma, y por su voluntad de utilizar el dibujo o la pintura para sobrellevarlo. En *Les camps nazis. Réflexions sur la réception littéraire française*¹⁵, Yannick Malgouizou, al estudiar los testimonios literarios de los supervivientes franceses de los campos de concentración y exterminación na-

¹¹ Catherine Meurisse firmaba como Catherine sus dibujos en *Charlie Hebdo*.

¹² Luz (2015), *Catharsis*: París, Futuropolis.

¹³ “[...] l’histoire de retrouvailles entre deux amis qui ont failli un jour ne plus jamais se croiser”, Luz: *Catharsis*, p. 3.

¹⁴ Meurisse, Catherine (2018): *La Levedad*, trad. Lluís María Todó Vila, Madrid, Impedimenta.

¹⁵ Yannick Malgouizou (2012): *Les camps nazis. Réflexions sur la réception littéraire française*, París, Garnier.

zis, observa tres momentos temporales: el de la irrupción de lo inconcebible, la estupefacción y el quiebre de la continuidad temporal; el de la disociación y la incapacidad para decir/representar lo inefable y, cuando la escucha colectiva se hace posible, el momento de la comunicación autoconsciente y la palabra política. Encontramos interiorizado, en los cuatro testimonios que haré dialogar, literarios y gráficos, este marco de pensamiento desarrollado después de la Shoah a partir de los conceptos de *acontecimiento* y de *trauma*, ya sea porque corresponde a una invariante antropológica, o porque se ha naturalizado a raíz de la multiplicación de la literatura memorial que lo utiliza. Después de una necesaria contextualización centrada en la historia del semanario y en las polémicas vinculadas con la publicación de las caricaturas de Mahoma, me propongo organizar el análisis en torno a tres momentos: la irrupción (ruidosa) de lo inconcebible; la estupefacción, la disociación y la cronología trastocada; y el camino que conduce de lo inefable e irrepresentable a la comunicación política y a la posibilidad de pensar un futuro.

1. Breve historia de *Charlie Hebdo* y de las caricaturas de Mahoma

Para entender por qué *Charlie Hebdo* se empeña en publicar caricaturas de Mahoma hay que recordar rápidamente su recorrido: fundado en 1970 a partir del equipo del semanario satírico *Hara Kiri* después de su cierre por una portada que se burlaba de la muerte de Charles De Gaulle, el irreverente *Charlie Hebdo* tiene como lema el ser un “periódico irresponsable”. *Charlie Hebdo* desapareció en 1982 y volvió a nacer en 1992 con una parte de los antiguos colaboradores (Cabu, que inventó el cómic de reportaje en los años 70 en Francia y participaba en un programa de televisión para niños, por lo que resultaba una persona muy querida por los franceses, Wolinski, Willem) y otros nuevos (Tignous, Charb y Riss), admiradores de los primeros. En la década de los 90, *Charlie Hebdo*, periódico de izquierdas, antirracista, comprometido con la legalización de los inmigrantes y contra el acoso policial a los jóvenes aun no llamados “racializados”, mantuvo una relación especial con los intelectuales y artistas argelinos amenazados por los islamistas (durante lo que se llamó la “década negra” en Argelia). Publicaba una columna titulada “Contrate un intelectual argelino” donde se buscaba ayudar a los argelinos refugiados en Francia a encontrar trabajo¹⁶. En 1998, en un editorial, Philippe Val rindió un largo homenaje al cantante popular bereber Lounes Matoub asesinado en Argelia (por grupos islamistas o por el poder militar)¹⁷. Paralelamente, en 2001, *Charlie* era uno de los únicos medios de comunicación en acordarse de los argelinos echados al río y matados por las fuerzas del orden francesas en París, el 17 de octubre de 1961¹⁸. Sus dibujantes participaron en un libro colectivo híbrido *17 octobre 1961, 17 illustateurs*¹⁹.

En septiembre de 2005 después del asesinato del director de cine neerlandés Theo van Gogh por un islamista a finales de 2004 y de la imposibilidad en la que se encontraba el autor de una biografía de Mahoma para niños para hallar un dibujante para ilustrarla, el periódico danés *Jyllands-Posten* decidió publicar varias caricaturas de

¹⁶ Riss: *Une minute...*, p. 209.

¹⁷ Val, Philippe (1998): “Matoub Lounés, ou le crime de l’Orient-Express”, *Charlie Hebdo*, 315, 1 de julio, p. 3.

¹⁸ Siné (2001): “Commemoration du 40^e anniversaire du massacre du 17 octobre 1961”, *Charlie Hebdo*, 486, 10 de octubre, p. 13.

¹⁹ VV. AA. (1961): *17 octobre 1961, 17 illustateurs*, París, Editions Alternatives (reeditado en 2001).

Mahoma. En reacción a las amenazas de muerte que recibió²⁰, unos cuantos órganos de prensa en el mundo las reprodujeron: entre otros, el periódico egipcio *Al Fagr* y el diario *France-Soir* en Francia, lo que tuvo como consecuencia el despido de su director de publicación. Por solidaridad con este último, el equipo de redacción de *Charlie Hebdo* decidió por unanimidad publicar las caricaturas danesas además de algunas propias en febrero de 2006. Se añadió, en particular, la portada de Cabu en la que un Mahoma no caricaturesco “desbordado por los integristas” se quejaba: “c’est dur d’être aimé par des cons” (“es duro ser amado por unos idiotas”). Algunas asociaciones musulmanas denunciaron entonces a *Charlie Hebdo* que ganó el juicio después de unos debates de alto vuelo que hicieron historia en Francia y se recogen en el documental de Daniel Leconte, *C’est dur d’être aimé par des cons* (2008). El 31 de octubre de 2011, se publicó un número especial “Charia Hebdo”, después del anuncio de la adopción de la sharía en Libia por Mustafa Abdoul Jalil y de la victoria del partido islamista Ennahdah en Túnez. Al día siguiente, la sede parisina de *Charlie Hebdo* fue atacada con cócteles molotov y desapareció en llamas. Posteriormente, algunos de los artículos dedicados al islam político, los firmaba la periodista franco-marroquí Zineb El Razhoui, que vive ahora bajo continua protección policial, como vivía también Charb, director de la publicación y dibujante, uno de los hombres más “buscados” (“wanted dead or alive” publicó el periódico de propaganda *Inspire*) por Al Qaeda antes de enero de 2015. Las publicaciones de Mahoma, como se ve, no correspondían a una supuesta “provocación” sino a una resistencia frente a amenazas de muerte muy serias que habían acallado e incitado a la autocensura a la mayoría de los medios de comunicación en Francia.

Para cierta derecha católica o cierta izquierda anticapitalista, la culpa del atentado contra *Charlie Hebdo* parece ser más de las víctimas que de los asesinos —para ello, suelen blandir como prueba algunas viñetas descontextualizadas; nunca se refieren a los textos periodísticos o de opinión del semanario²¹—. Sin embargo, los yihadistas de Al-Qaeda, Daesh o Boko Haram, entre otros, no dejan de matar civiles “inocentes” en muchos países del mundo por su religión (cristianos en Pakistán o en Indonesia, protestantes en Burkina Faso, judíos en Francia), por su forma de vida (público de un concierto musical en París, estudiantes de la universidad de Kabul, turistas en Túnez, chicas escolarizadas en Nigeria, adolescentes decapitados en un campo de fútbol en Mozambique), o al azar, por ser civiles en la calle o en los transportes públicos (Madrid, Niza, Barcelona, Viena), siendo muchas de las víctimas musulmanas (incluso en Francia, como dos de los soldados víctimas de Mohammed Merah en 2002 o el policía Ahmed Merabet que, al escuchar los tiroteos en la sede de *Charlie Hebdo*, acudió al lugar del crimen y se cruzó por desgracia con los hermanos Kouachi). Obviando el contexto internacional, y el desarrollo en Europa, financiado con petrodólares, por una parte, de las corrientes salafistas y wahabitas que promueven un islam político según el que la ley religiosa y lo sagrado están por encima de las leyes democráticas, y, por otra parte, del yihadismo (en particular de los grupos takfiristas)²², las

²⁰ Las reacciones políticas, religiosas y populares en el mundo musulmán alcanzaron una amplitud inaudita. Soage, Ana Belen (2006): “The Danish Caricatures seen from the Arab World”, *Totalitarian Movements and Political Religions*, 7, 3, pp. 363-369.

²¹ He analizado los textos y dibujos publicados en la web hispanohablante en reacción a la masacre de 7 de enero en París en “Soy/No soy Charlie: secuelas inmediatas en la red”.

²² Sobre la historia del islam político y de su radicalización, véase Soage, Ana Belen (2009): “Introduction to Political Islam”, *Religion Compass*, 3/5, pp. 887-896. Para relativizar el punto de vista occidentalocentrista, reco-

críticas políticas contra *Charlie Hebdo*, desde la derecha católica, anhelan el restablecimiento del delito de blasfemia, y desde la izquierda anticapitalista, parten de la premisa de que el islam es la religión de los oprimidos del mundo y por consiguiente que la sátira no se puede ejercer contra su religión. Esta postura no toma en cuenta las controversias ideológicas internas a los países y áreas de cultura musulmana, y tiende a invisibilizar las luchas de las poblaciones de cultura musulmana laica o atea, en Europa y fuera de ella, contra el empuje de una corriente del islam conservador, puritano y, muchas veces, totalitario y violento, de las que el semanario se hacía eco. La clave del debate político en Europa gira en torno al concepto de islamofobia, sobre el que algunas periodistas y algunos dibujantes de *Charlie Hebdo* escribieron tempranamente²³. El otro concepto recurrente, para pensar la cuestión de las caricaturas de Mahoma, es la del “otro”: podríamos caricaturar “nuestra religión” y no la del “otro”. Sin embargo en la historia de *Charlie Hebdo* esta oposición no vale: el “otro” de esta pandilla de anarquistas, comunistas y ecologistas, todos ateos, es el religioso conservador cualquiera que sea su religión, en cambio entre sus filas siempre han cabido los magrebíes, como el corrector asesinado Mustapha Ourrad, el célebre dibujante argelino Dilem, actual colaborador de *Charlie*, o el antiguo colaborador Riad Sattouf –autor de *El árabe del futuro* de padre sirio– o cualquier personalidad invitada de cultura musulmana atea, agnóstica o creyente demócrata y con sentido del humor.

2. La irrupción (acústica) de lo inconcebible

Pero el 7 de enero no estaba detrás de nosotros, ni delante de nosotros, ni debajo de nosotros, ni encima de nosotros. Estábamos en el interior del 7 de enero (Riss)²⁴.

A pesar de las amenazas recibidas, de la protección policial obligatoria y de las agresiones materiales anteriormente sufridas, la masacre de la redacción de *Charlie Hebdo* no formaba parte, ni para los que la componían (excepto quizá para Charb que según los testigos parece haber entendido en seguida lo que ocurría), ni para la

miendo la lectura de otro ensayo apasionante de la misma autora, en la que analiza los mecanismos que llevaron al asesinato del escritor y activista Egipto Faraj Fawda, públicamente acusado de blasfemia, por un grupo de militantes islamistas, en 1992. Soage, Ana Belen (2007): “Faraj Fawda, or the cost of freedom of expression”, *MERIA (Middel East Review of International Affairs)*, 11, 2, pp. 26-33.

²³ Touton, Isabelle, “Des hauts et des bas: retour sur le procès en islamophobie de Charlie Hebdo”, *op. cit.* Este debate se ha reactivado en Francia después del asesinato y la decapitación, el 16 de octubre de 2020, de un profesor de Historia de un instituto de Ile de France, Samuel Paty. En la clase del programa de enseñanza moral y cívica (EMC) dedicada a la libertad de expresión el docente había analizado algunas caricaturas de *Charlie Hebdo*, en particular una caricatura de Mahoma, no sin antes permitir a los alumnos y las alumnas que temieran sentirse ofendidos salir de clase. Se trataba de un crimen ritualizado de alto valor simbólico que, entre la gente cercana a *Charlie Hebdo*, recordó la decapitación de doce profesores argelinos (la mayoría mujeres) el 12 de septiembre de 1997 por el GIA (Mohamed Sifaoui, publicó su foto en su muro de Facebook del 18 de octubre de 2020), y entre sus detractores dio lugar a una nueva multiplicación de publicaciones a favor de una restricción de la libertad de expresión (y de representación) en el caso de que algunos creyentes pudieran sentirse “ofendidos”, lo cual no solo limitaría la posibilidad de ridiculizar a los que matan en nombre de una religión sino que podría conllevar la simple y llana desaparición de la sátira religiosa.

²⁴ “Mais le 7 janvier n’était ni derrière nous, ni devant nous, ni au-dessus de nous, ni au-dessous de nous. Nous étions à l’intérieur du 7 janvier”.

sociedad francesa, del horizonte de espera de lo posible. Al no entrar en lo que su imaginación había podido anticipar, los supervivientes confiesan todos haber tardado en dar sentido a las señales con las que se anunció la barbarie. Como suele pasar, muchos supervivientes no alcanzan a traducir verbalmente el *shock* sensorial ni el sufrimiento físico y emocional experimentado. La memoria transmitida en palabras es una memoria externa, intelectual, pero “la memoria profunda conserva las sensaciones, las huellas físicas. Es la memoria de los sentidos”²⁵ explicaba ya a partir de su experiencia Charlotte Delbo, superviviente de Auschwitz. Más recientemente, se ha demostrado que la memoria traumática estaría almacenada en la parte del cerebro dedicada a lo sensitivo y a lo emotivo, y no a lo verbal. Siri Hustvedt explica los resultados de sus investigaciones en neuropsiquiatría en su novela *Elegía para un americano*:

I knew that my research was confirming what I had always felt was true in my patients: their memories of war, rape, near-fatal accidents, and collapsing buildings aren't like other memories. They are kept separate in the mind. I remembered the images from PET scans of PTSD [Post-Traumatic Stress Disorder] patients and the colored highlights showing increased blood flow to the right side of the brain and to the limbic and paralimbic areas, the old brain in evolutionary terms, and decreased flow to the left cortical areas, the language sites. Trauma does not appear in words, but in a roar of terror, sometimes with images. Words create the anatomy of a story, but within that story there are openings that cannot be closed²⁶.

Al funcionar con viñetas sucesivas que cohabitan en una misma página, el cómic es un medio idóneo para contar la irrupción de los traumas, cuestionar las causalidades y materializar la cohabitación del pasado y del presente en una misma experiencia vital. Como estudió Hillary Chute en *Disaster Drawn*, el lenguaje del cómic permite dar cuerpo a los que no sobrevivieron (“toma el riesgo de la representación”) e insertar su desaparición en la página para luchar mejor contra esta desaparición²⁷, permite representar y cuestionar los límites de la representación, decir y dejar de decir al mismo tiempo, crear ritmo, estrés y rupturas formales²⁸. Por otra parte, el dibujante tiene a su alcance recursos para imitar el efecto de esta memoria de los sentidos, no articulada. De esta manera, en la secuencia “Rouge à lèvres” (“Pintalabios”), Luz, que entró en la sede después de los tiroteos y aunque se negó a mirar la escena del crimen, vislumbró por una puerta entreabierta los cuerpos bañados de sangre (y los “culos” diría) de sus amigos, sustituye la visión insoportable por una página entera cubierta por una enorme mancha roja (fig. 1). En una página vemos a Luz subir las escaleras manchadas de sangre con todo el peso del mundo en sus hombros, y mirar por la puerta entreabierta de la que se filtra un hilo rojo. La página de enfrente

²⁵ “La mémoire profonde garde les sensations, les empreintes physiques. C’est la mémoire des sens”, Charlotte Delbo, *La mémoire et les jours*, citada en Malgouze, *Les camps...*, p. 105.

²⁶ Hustvedt, Siri (2008): *The sorrows of an American*, London, Sceptre, p. 85.

²⁷ Chute, Hillary L. (2016): *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form*, Cambridge (Massachusetts)/Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, p. 5 y 17.

²⁸ “The spatial features of comics, such as its activation of the space between word and image and its erection of literal drawn frames alongside its breaking and violation of them, presents a grammar that can inscribe trauma not just thematically (as in Adorno’s ‘helpless poems to victims of our time’) but also powerfully at the level of textualization in words and images. We see this, to name on instance, in the element of comics known as the gutter”, Chute, Hillary L.: *Disaster Drawn*, p. 48.

está cubierta por un enorme cuadro rojo, donde la pintura aplicada a grandes brocha-
zos impacta visualmente al lector y traduce al mismo tiempo la emoción frente a lo
inefable y la voluntad posterior por parte del testigo de cubrir la escena para disimu-
larla, para protegerse y proteger al lector contra sus efectos, lo que no consigue del
todo, puesto que un trocito de tela azul se deja entrever²⁹.



Figura 1. Luz, *Catharsis*, p. 24-25© Futuropolis

Por otra parte, la literatura de los campos como la literatura post-atentados nos enseña que los supervivientes son solo parcialmente testigos visuales; son a veces testigos olfativos (del humo de las chimeneas de los hornos crematorios en los campos nazis) y, en numerosos casos, testigos predominantemente auditivos. La muerte en los bombardeos, los campos (gritos y perros), o en los atentados (los tiroteos) se anuncia muchas veces por la onda sonora que atraviesa a los testigos, y que estos tienen que descifrar: “Inmovilizado en el suelo, mis ojos apenas me servían. Mucho más preciosos resultaban mis oídos, que se habían convertido en mi único vínculo con mi entorno”, observa Riss³⁰. El ruido ilegible deja lugar, en un segundo momento, a un silencio cargado de espera y angustia y luego, como explica Philippe Lançon, al vacío interior: “Me era aún imposible determinar la naturaleza de la cosa, pero la sentía invadir la sala, anunciada por los ruidos y los gritos, y ralentizar absolutamente a mi alrededor y en mí, generar el vacío y la suspensión”³¹.

Ahora bien, los disparos que el ciudadano europeo medio conoce proceden de películas de acción o de guerra, de la ficción. Esos disparos suelen ser muy ruidosos porque se corresponden con antiguas armas de guerra, o porque para amplificar el efecto sonoro de inmersión y estrés en el espectador, los directores de cine recurren poco a los ruidos amortiguados de las armas actuales. El cerebro de los testigos se negó a entender en seguida el sentido de los ruidos por esos tres motivos principales: son ruidos que se asocian con la ficción, esos ruidos ficcionales no son realistas, lo irreparable es inconcebible. Al pie del edificio, Catherine, que se ha enterado del secuestro por otra colaboradora, escucha los disparos y sin embargo deduce: “están disparando al aire se escuchan sus voces/¿¿A quién estarán hablando??, disparan al

²⁹ Luz: *Catharsis*, p. 25.

³⁰ “Immobilisé au sol, mes yeux ne m’étaient plus d’une grande utilité. Bien plus précieuses étaient mes oreilles, devenues le seul lien avec mon environnement”, Riss: *Une minute...*, p. 93.

³¹ “Il m’était encore impossible de déterminer la nature de cette chose, mais je la sentais envahir la pièce, annoncée par les bruits et les cris, et ralentir absolument tout autour de moi et en moi, faire le vide et la suspension”, Lançon: *Le lambeau*, p. 76.

aire/en la sala de redacción, habrán disparado al aire”³² (fig. 2). El cómic no es un medio que suma al espectador en una ilusión auditiva realista sino un medio visual. La percepción cognitiva que genera es pues fundamentalmente distinta a la de los medios audiovisuales. Mientras el sonido penetra en el espectador, el cómic permanece siempre a distancia del lector, cuyo único contacto directo con la obra es la del tacto. Sin embargo, el cómic es un medio que permite evocar y estimular todos los sentidos: después de la vista, el segundo sentido fisiológico más solicitado tanto en la creación como en la recepción de cómic es el oído³³. En las historietas populares, lo hace a través de un uso pletórico de las onomatopeyas. En esta misma página, Catherine reducida a un bulto en cuclillas que se está tapando los oídos trata de desaparecer debajo de la invasión de la onomatopeya TAK en mayúsculas y negrita de la que no se ve la fuente, tratada como una imagen reproducida idénticamente diez veces, y que invade su espacio mental. El cómic permite visibilizar la ubicuidad y la capacidad de penetración del sonido tan bien puesto de realce por Pascal Quignard:

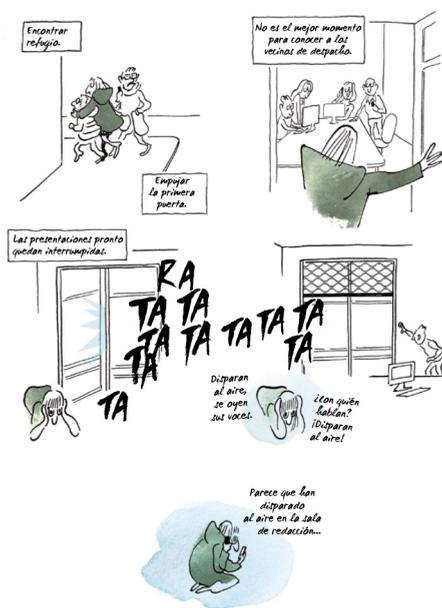


Figura 2. Meurisse, *La Levedad*, p. 17 © Impedimenta

Todo sonido es lo invisible bajo forma de perforador de coberturas. [...] Inmaterial, franquea todas las barreras. El sonido ignora la piel. No sabe lo que es un límite: no es interno ni externo. Ilimitable, no es localizable. No puede ser tocado: es lo inasible. Lo que es oído no conoce párpados ni tabiques ni tapicerías ni murallas.

³² “Ils tirent en l’air on entend leur voix / À qui parlent-ils?? Ils tirent en l’air / Dans la salle de rédac, ils auront tiré en l’air”, Meurisse: *La Légèreté*, p. 17.

³³ “L’audition est le deuxième sens physiologique, par ordre d’importance, utilisé lors de la création et de la lecture de BD”, Pellitteri, Marco (2019): “Le son dans la bande dessinée –représentation et imagination de la dimension auditive”, *Todas as letras* (Sao Paulo) 21, n. 1, enero-abril, p. 69.

Ilimitable, nadie puede protegerse de él. No hay un punto de vista sonoro. El sonido se precipita. Es el violador³⁴.

La onomatopeya es una cita a una secuencia de Luz, “Tak, tak, tak”, en el que los dos “ninjas de opereta” que él dividió cuando salieron del edificio se van transformando gracias a la liberación del trazo negro espeso en unos bailarines (y los “Tak Tak Tak” primero en una música y después en unos “Clap Clap Clap” de aplauso), antes de recuperar súbitamente, en la última imagen, su rigidez, determinación y banda sonora iniciales³⁵: a pesar de ser ridículos, son peligrosos. Por una parte, el uso de la onomatopeya, que requiere una operación sinestésica es menos inmersiva que la reproducción mecánica del sonido en el cine y requiere una mayor participación activa por parte de lector; por otra parte, la referencia a esta codificación propia del universo del cómic de género o del humor gráfico (de la que huyen algunos cómics de la memoria más recientes) simboliza la incredulidad de los testigos frente a la colisión entre el universo de espera de la ficción de género y la realidad: “La puerta abierta, la pantalla de la ficción se ha desgarrado. Apenas tres metros me separaban ahora de esta criatura infernal imaginada por un guionista de serie B”³⁶, escribe Riss. A posteriori, los tak tak tak invaden las pesadillas de Catherine Meurisse, el ruido inaudito se ha quedado grabado en su memoria y el trauma se manifiesta por su repetición. En una escena en la que se imagina en el lugar de Ofelia en el cuadro de John Everett Millais, le pregunta su psicólogo: “¿Qué es lo que nos ha ayudado a alejarnos de la muerte? ¿A dejar de oírla?” a lo que ella contesta: “Ver. Ver el mar, los árboles, el cielo, una pintura, la luz...”³⁷.

3. “¿Qué soy?”: la estupefacción, la disociación y la cronología trastocada

*¿Cómo podría crear la menor ficción, puesto que a mí me ha tragado la ficción? (Philippe Lançon)*³⁸

Quienes han visto la muerte de frente en un tipo de acontecimiento público inconcebible atraviesan un periodo de tiempo en el que saben que no han muerto pero tampoco se sienten vivos. La proximidad con aquellos y aquellas que compartieron la misma experiencia pero dejaron la vida en el acontecimiento es mayor a la que puedan tener con quienes no estuvieron. Philippe Lançon habla de “los que no han muerto, los que, no siendo más muertos que los demás se adentraron bastante lejos como para no haber vuelto por completo aquí”³⁹ y Riss precisa que supo ya en uno de sus reportajes en África que “no se habla a un superviviente como si estuviera

³⁴ Quignard, Pascal (1996): *El odio a la música. Diez pequeños tratados*, trad. Pierre Jacomet, Santiago de Chile, Andrés Bello, p. 60.

³⁵ Luz: *Catharsis*, p. 15-18.

³⁶ “La porte ouverte, l’écran de la fiction s’est déchiré. À peine trois mètres me séparaient maintenant de cette créature infernale imaginée par un scénariste de série B”. Riss: *Une minute...*, p. 71.

³⁷ Meurisse: *La Levedad*, p. 90. “[...] qu’est-ce qui vous a aidée à vous éloigner de la mort? À ne plus l’entendre? / Voir. Voir la mer, des arbres, des ciels, une peinture, de la lumière...”, Meurisse: *La Légèreté*, p. 90.

³⁸ “Comment pourrais-je créer la moindre fiction, puisque j’ai été moi-même avalé par la fiction?”.

³⁹ “[...] les revenants, ceux qui, n’étant pas plus morts que les autres, sont allés suffisamment loin ailleurs pour n’être plus tout à fait de retour ici”, Lançon: *Le lambeau*, p. 27.

tan vivo como los vivos”⁴⁰. Luz se autorretrata como un muñequito inmóvil con dos ojos desorbitados en la primera página, bloqueado, estupefacto en una incansable reproducción de sí mismo (fig. 3). En “Interlude” (“Interludio”) se deja devorar por su propia boca que se vuelve inmensa y deformada, que aúlla de forma ininteligible, expulsando una multitud de caras distorsionadas de sí mismo y manchas de tinta negra⁴¹. El trazo desatado y rabioso traduce ese “rugido de terror” con el que se suele manifestar el trauma según Siri Hustvedt. En “Le petit marmiton” (“El joven marmitón”) Luz evoca un momento de enajenación en el que estuvo a punto de incendiar su casa al llenar el horno de la cocina con antiguos números de *Charlie Hebdo*, gráficamente se convierte en un ser de llamas rojas, sin contornos, parecido a un demonio⁴².

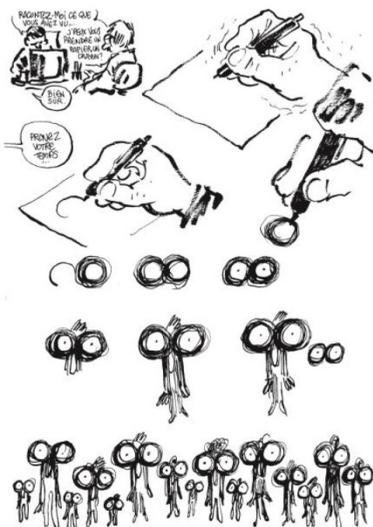


Figura 3. Luz, *Catharsis*, p. 6 © Futuropolis

El psicólogo de Catherine le diagnostica una “disociación” debida al estrés del choque traumático: se queda fuera de sus emociones, como convertida en espectadora de sí misma⁴³. Los atentados del 13 de noviembre de 2015 en París que hicieron ciento treinta víctimas (en particular en la sala de concierto del Bataclan), cuando ella empezaba a recuperarse, constituye un segundo trauma (se autorretrata atravesada por un rayo) que le devuelve la rabia que, según el Charb con el que sigue dialogando de manera póstuma, debía nutrir su arte. En “Faut que je te raconte” (“Tengo que contarte”), Luz desarrolla un animado monólogo dirigido asimismo a Charb —la personalidad más singular y luminosa del equipo—, delante de una fosa abierta, como si éste le estuviera escuchando, hasta que le contesta una risa de ultratumba, que resulta ser la de otro Luz, en una divertida confusión que se mantiene hasta el final. La

⁴⁰ “On ne parle pas à un rescapé comme s’il était aussi vivant que les autres vivants”, Riss: *Une minute...*, p. 64.

⁴¹ Luz: *Catharsis*, pp. 56-60.

⁴² Luz: *Catharsis*, pp. 90-91.

⁴³ Meurisse: *La Levedad*, p. 55.

lectora se puede entonces preguntar: ¿quién es el auténtico Luz? ¿El que está al lado de su amigo en el hoyo o el que intenta comunicarse con él desde fuera?⁴⁴.

En *Catharsis* a partir de la vida-de-después, la vida anterior, inocente, parece haber sido ficción: el yo-de-antes queda desdibujado en “Eros et Thanatos”⁴⁵, donde las líneas voluptuosas sugieren una escena de amor y felicidad inasible, pero más adelante, la misma escena se ve contaminada por el terror retrospectivo a través de la evocación de una Marilyn Monroe inquietante y rediviva que se invita al mismo cumpleaños matutino en “...to you”⁴⁶. La paranoia se nutre de las habilidades del yo-de-antes: el niño repleto de imaginación que reconocía perros en la forma de las nubes, ve ahora surgir ninjas formados a partir de cualquier sombra, que tratan de entrar por todas las aperturas de la casa para matarlo. Las manchas de acuarela con perfil de asaltadores silenciosos se insinúan por los espacios en blanco dejados por las puertas y ventanas, hasta meterse en la propia cama del ilustrador. Como una máquina del tiempo, el miedo al peligro reduce al dibujante al niño miedoso y acurrucado que nunca fue⁴⁷. El trauma parece tener la capacidad de contaminar hasta el pasado feliz.

En cuanto a Catherine Meurisse, autorretratada como un ser físicamente vulnerable que ya no sabe quién es y “flota en la nada”⁴⁸, que ha perdido sus sentidos salvo la vista, pero que no pierde nunca su potente sentido del humor, atraviesa, sola y en silencio, simbólicos desiertos, abismos, paisajes prehistóricos, pasillos y muros, bosques y obras de Rothko, recorridos que metaforizan su intento de volver entre los vivos (fig. 4). Se dibuja también parada frente al mar y al horizonte. El trazo fino y caricaturesco la representa perdida frente a grandes superficies de acuarela o pastel seco: la tranquiliza lo que permanece, la naturaleza y el arte canónico, frente a lo perdido, pero sobre todo lo que puede ver (su admirado Proust no le surte el mismo efecto, como tampoco lo hace la música al principio). En los *flash-backs* hace alternar varios tipos de escenas del pasado: en el relato inicial, la pena experimentada por el abandono sentimental de su amante, un hombre casado “que prefiere una vida humilde y modesta a la pasión”, parece haberla afectado casi tanto como el atentado (en este caso se suman las pérdidas)⁴⁹. Pero surgen también recuerdos del pasado colonizados por el presente: hace un paralelo entre sí misma, en tanto profesional principiante, dibujada como una niña con traje de marinero y los debuts de los hermanos Kouachi, que imagina también como dos niños contratados por un responsable de Al Qaeda. El paralelo, y las preguntas acerca de la infancia de los dos islamistas radicalizados, es una manera de humanizarlos, de mostrar que son también un fruto de nuestras sociedades⁵⁰. De la misma manera, Luz se recuerda a sí mismo con veinte años interpelado por dos niños peleones que quieren ser dibujantes de mayor, y se llaman Chérif y Saïd (el nombre de los hermanos Kouachi). Aunque no lo explicita, el título de la secuencia “Hace veinte años una cita perdida” sugiere que la práctica de la actividad catártica y simbólica del dibujo hubiera podido evitar el paso al acto violento⁵¹. En la misma línea, Catherine Meurisse propone un ejercicio divertidísimo

⁴⁴ Luz: *Catharsis*, pp. 70-72.

⁴⁵ Luz: *Catharsis*, pp. 11-14.

⁴⁶ Luz: *Catharsis*, pp. 117-122.

⁴⁷ Luz: *Catharsis*, pp. 81-87.

⁴⁸ Luz: *Catharsis*, p. 52.

⁴⁹ Meurisse: *La Levedad*, p. 11.

⁵⁰ Meurisse: *La Levedad*, p. 29.

⁵¹ “Il y a vingt ans un rendez-vous manqué...”, Luz: *Catharsis*, pp. 31-34.

de historia contrafáctica en el que los yihadistas acuden a la consulta de Elsa Cayat, la psicoanalista de *Charlie* muerta en el asalto: de haber sido cierto, no hubieran perpetrado el atentado, concluye Catherine⁵². Sin embargo, después de participar en el “número de los supervivientes” de *Charlie Hebdo*⁵³, Meurisse cae en la amnesia y el pasado se vuelve irreal y fuera de alcance: una Catherine desmemoriada se pregunta “Noviembre... noviembre de 2014... ¿Dónde queda eso? / ¿Qué es eso de 2014?” antes de tirarse por la ventana y caer en un abismo sin fondo⁵⁴.



Figura 4. Meurisse, *La Levedad*, p. 7 © Impedimenta

4. De lo inefable e irrepresentable a la comunicación política y la búsqueda de la sanación

Cuando se encontraba esperando al pie del edificio el resultado del secuestro Catherine, que presentía lo peor, llamó a su padre y le dijo las tres frases siguientes: “1. Está pasando algo en Charlie 2. Estoy bien 3. No encendáis la tele”. Por lo menos eso pensaba haber dicho, pero en los días que siguieron al atentado su madre le explicó que en realidad sus palabras se habían mezclado y su propósito había sido totalmente incoherente. La llamada dejó al padre en estado de shock, y permaneció mucho tiempo “sin poder pronunciar ni una palabra”, de lo que concluye Catherine: “El terrorismo es el enemigo declarado del lenguaje”⁵⁵. En un primer momento, el acontecimiento bloqueó la capacidad para comunicarse de los ilustradores pero también la que tenían para expresarse mediante el dibujo. Esta pérdida es la que motiva la obra de Luz que anuncia en el epígrafe: “Un día, me abandonó el dibujo”⁵⁶. En “El puño cerrado”, sus dos puños personificados se pelean, el derecho no consigue abrirse desde que ha perdido las ganas de ejercer sus dos actividades preferidas, el dibujo y la masturbación, y agota a la inútil mano izquierda (fig. 5). Para Luz, el dibujo y el

⁵² Meurisse: *La Levedad*, p. 32.

⁵³ *Charlie Hebdo* (“Le numéro des survivants”), 1178, 14 de enero de 2015.

⁵⁴ Meurisse: *La Levedad*, p. 51-52.

⁵⁵ “1. En *Charlie* ha ocurrido algo 2. Estoy en lugar seguro 3. No encendáis la tele” / “sin poder pronunciar ni una palabra” / “El terrorismo es el enemigo declarado del lenguaje”. Meurisse: *La Levedad*, p. 50.

⁵⁶ “Un jour, le dessin m’a quitté”, Luz: *Catharsis*, p. 3.

sexo pertenecen a un mismo impulso vital petrificado⁵⁷. Catherine se dibuja también a sí misma en su mesa de dibujo exhausta, vacía: “A ver, cómo se hace?”/ “no más ideas, no más chistes, no más ecos, no más risas”. En su caso, además de experimentar una alteración de una parte de su cerebro que la incapacita para darse cuenta de las proporciones, del espacio y la perspectiva en la página en blanco, siente que el dibujo formaba parte de una empresa colectiva, surgía de la energía y de humor del equipo de *Charlie*; sin sus maestros su talento ya no tiene sentido.



Figura 5. Luz, *Catharsis*, p. 36 © Futuropolis

Para volver a reírse con ellos, tuvo que sumergirse en las obras publicadas por sus amigos muertos, imaginar su presencia y su complicidad. Si pudo dibujar sus últimas viñetas humorísticas para el número del 15 de enero de 2015 era para cerrar el diálogo con ellos: compartir las últimas risas a expensas de los desaparecidos o imaginarse los chistes que se les hubiera ocurrido al enterarse de su propia muerte, entre trágica y absurda, era el mejor homenaje que se les podía dar. A través de las viñetas catárticas de humor negro, se burla a la vez de la supuesta “unanidad nacional” que se realizó en apoyo a *Charlie* –Luz imagina que una paloma defecó en el cráneo de uno de los responsables políticos presente en la marcha parisina del 11 de enero⁵⁸–, denuncia la dimensión económica que pudo cobrar la multiplicación del lema “Je suis Charlie” a través de la explotación de trabajadoras esclavizadas de la empresa textil en Bangladesh y concibe las últimas bromas de mal gusto post-mortem que hubieran podido inventar sus amigos (fig. 6). Catherine, al igual que Lançon, decidió no volver a adentrarse en el debate sobre la legitimidad de dibujar a Mahoma, no volver a arriesgarse con los islamistas. Luz realiza en “La mancha” un chiste con un “barbudo” que interpreta las manchas –dibujos fallados– que hace como un retrato de Mahoma (en esta historieta irreverente, expresa también

⁵⁷ “Le point fermé”, Luz: *Catharsis*, p. 35-38.

⁵⁸ Luz: *Catharsis*, p. 30.

el origen de su bloqueo)⁵⁹. En “Roswell”, los dos yihadistas se materializan en la habitación de un complotista que piensa que el atentado no tiene nada que ver con Al Qaeda, para protestar contra la falta de reconocimiento de todo el trabajo ejecutado⁶⁰. Pero de alguna manera, los que se salieron de *Charlie* aceptaron la derrota; era ya demasiado costosa como para empeñarse, estaban demasiado solos, optaron por imaginarse un futuro. Se conformaron, por instinto de supervivencia, al papel que la escena pública, mediática e intelectual les concedió entonces: “sólo se nos permitió la caridad y la compasión. No debíamos rebelarnos, no debíamos señalar a los responsables, ni apuntar con el dedo a los cobardes y a los culpables”⁶¹, se indignó Riss, que, al contrario, ha decidido seguir en la misma línea de antes a pesar de los riesgos a los que se expone. Sin embargo, sí que proclaman su inocencia al practicar esta risa liberadora, catártica, negra y juvenil que era el principal modo de comunicación entre los miembros de la redacción y dentro del periódico. Catherine pone en escena a una de esas no-lectoras indignadas, metonimia de todos los que desde la prensa o las redes sociales pensaban que la risa de *Charlie* era ofensiva y exclusivamente dirigida contra “los otros” y los “más débiles”, que viene a reprocharle: “¿No les da vergüenza reírse de la muerte ajena en su periodicucho? ¿Y si les ocurriera a ustedes?” a lo que contesta Catherine, en un globo que refleja la realidad de los chistes publicados en el último número: “Si ocurriera esto, los muertos pedirían a los vivos que se rieran en su lugar”⁶². La respuesta más contundente la da una de las viñetas, donde la alegoría de la muerte (esqueleto, capa con capucha, hoz) se ríe a carcajadas al leer el último número de *Charlie Hebdo* que le ha dedicado la ilustración de portada, en una *mise en abyme* preocupante (y espere-mos que no premonitoria), y, orgullosa de su triunfo, declara con entusiasmo: “¡Me suscribo!”⁶³. Luz también participó en ese número, para rendir el último homenaje, pero luego ambos se tuvieron que centrar en su propia reconstrucción, encontrar otro tipo de lenguaje gráfico. El humor gráfico, como lenguaje que permitía a los humoristas comunicarse con los muertos y como práctica artística y mediática denunciada y parcialmente incomprendida, ya no servía para la sanación. De la misma manera, el libro de Riss empieza por una declaración preliminar que avisa al lector contra la inexactitud del texto que introduce: “Es imposible escribir nada [...] No se transmite una desagregación. No se cuenta una desintegración”⁶⁴. En cuanto a Philippe Lançon, periodista cultural, analiza los límites que encierra en su opinión la escritura para contar su propia experiencia: “Las palabras nos permiten ir más lejos, pero cuando hemos llegado tan lejos, de repente, a pesar de nosotros mismos, ya no exploran, ya no hacen conquistas; ahora se contentan con seguir lo que ha ocurrido,

⁵⁹ “La tache”, Luz: *Catharsis*, p. 65-68.

⁶⁰ Luz: *Catharsis*, p. 52-55.

⁶¹ “Seules la charité et la compassion nous ont été autorisées. Il ne fallait pas se révolter, ne pas désigner de responsables, ni tendre le doigt en direction des lâches et des coupables”, Riss: *Une minute...*, p. 11.

⁶² “¿No les da vergüenza a los de su jalea reírse de la muerte de los demás? ¿Y si les ocurriera a ustedes? / Si ocurriera esto, los muertos pedirían a los vivos que se rieran en su lugar”, Meurisse: *La Levedad*, pp. 26-27. “Vous n’avez pas honte, dans votre torchon, de rire de la mort des autres? Et si ça vous arrivait à vous?” / “Si ça nous arrivait, les morts demanderaient aux vivants de rire pour eux!”, Meurisse: *La Légereté*, pp. 26-27.

⁶³ Meurisse: *La Levedad*, p. 27.

⁶⁴ “Il est impossible d’écrire quoi que ce soit [...] On ne transmet pas une désagrégation. On ne raconte pas un délitement”, Riss: *Une minute...*, p. 9.

como perros viejos sin aliento. Establecen límites artificiales, demasiado estrechos, a la anárquica manada de sensaciones y visiones”⁶⁵.



Figura 6. Meurisse, *La Levedad*, p. 26 © Impedimenta

El libro de Philippe Lançon es maravilloso, pero es cierto que las novelas gráficas cuentan, con una gran economía de medios y por una vía distinta a la literaria, el trauma y la recuperación. Al principio de su relato, Catherine Meurisse dedica dos páginas a uno de los últimos intercambios que tuvo con Mustapha, el corrector, antes de su asesinato. En tres viñetas no delimitadas, presenta físicamente a Mustapha, muestra su solicitud y su amabilidad por su gestualidad en dos trazos, en el cartucho explica el papel que cumplía como corrector infalible de la lengua francesa en el semanario, y al mismo tiempo, relata la súbita amnesia que la aflige a ella. Al recordar a su compañero, el globo que encierra lo que Mustapha le deseó para el año nuevo se queda vacío. En la tercera viñeta, Mustapha permanece congelado en el pasado,

⁶⁵ “Les mots permettent d’aller plus loin, mais quand on est allé si loin, d’un seul coup, malgré soi, ils n’explorent plus, ne font plus de conquêtes; ils se contentent maintenant de suivre ce qui a eu lieu, comme de vieux chiens essoufflés. Ils fixent des limites artificielles, trop étroites, au troupeau anarchique des sensations et des visions”, Lançon: *Le lambeau*, p. 83.

con su globo blanco, mientras Catherine ensimismada intenta recordar en presente lo que había escuchado dos semanas antes (en un mismo autorretrato se sitúa a la vez en el presente y el pasado). Cuando la estancia en la Villa Médicis le devuelve la memoria, y la belleza visual el acceso a las palabras y a la literatura, Catherine vuelve a dibujar la escena con el globo relleno por la estrofa del poema *Elevación* de Baudelaire con el que Mustapha le deseaba, para el año 2015, que se echara a volar para escapar de lo putrefacto: “Catherine, este año, más que nunca: ‘Levanta el vuelo muy lejos de mórbidos miasmas; / Ve a a purificarte al aire superior, / ¡Y bebe como puro y divino licor, / El fuego claro del límpido espacio’”⁶⁶. Como ya se ha dicho, va a ser gracias a una sobredosis de belleza tanto natural como artística, como se va a sanar Catherine. Se dio cuenta en un paseo por la Dune du Pyla (Aquitania) que un resquicio de vida le entraba por los ojos, que la belleza del paisaje marítimo la apaciguaba. Mientras sufría amnesia una amiga le habló del síndrome de Stendhal y ella decidió seguir las huellas del escritor. En sus paseos por los museos, iglesias y jardines romanos, en un primer momento, Catherine proyecta su visión sangrienta y dolorosa de la realidad en los cuadros y esculturas que contempla, que a menudo reflejan en efecto escenas violentas, pero haciendo también de las estatuas mutiladas por el tiempo, el resultado de asaltos violentos⁶⁷. Se da cuenta de que el arte canónico es un arte de las desgracias, y piensa haber elegido mal su terapia, hasta que se le aparecen primero la escultura de Bernini representando *El éxtasis de Santa Teresa* de Ávila en el momento de la transverberación (cuando el ángel le atraviesa el pecho con su dardo y ella experimenta a la vez un dolor y una dulzura inconmensurables)⁶⁸ y otras representaciones de mujeres que parecen tener un orgasmo: la amistad, la belleza, el placer, la van a reconectar con la vida y devolverle su levedad.

En cuanto a Luz, representa la disociación que experimenta en un dibujo que resulta ser también una manera de controlarla en parte, de mantenerla a raya. Le brota en la barriga un nudo de angustia (“bola” de angustia en francés) que se transforma en una especie de títere animalizado, parecido a los que manejan los ventrílocuos. Él no puede controlar ni su aparición, ni sus ocurrencias, pero sí que puede dialogar con el bicho, en un ejercicio de desdoblamiento que, de alguna manera, impide que el alienígena que su cuerpo alberga lo devore por completo. Además, bautiza a la excrecencia con el nombre –que suena algo feúcho y anticuado en francés– de Ginette. Ginette se transforma en una inquilina desagradable y permanente con el que tiene que cohabitar, pero Luz conserva su autonomía y capacidad para no dejarse invadir del todo hasta que, un día en el que consigue absorberse en la lectura de *Shinning* de Stephen King, Ginette se siente abandonada y se duerme. Pero la mejor cura para Luz en esta obra es el amor: la pasión que experimenta la pareja es lo que le salvó la vida una primera vez, es lo que le permite sacar la cabeza del agua cuando se hunde o la pierde, y en la página final, deja la mesa de trabajo y la página en blanco, práctica y simbólicamente, para hacer el amor con su mujer con la que proyecta tener un hijo que, en efecto, nació en 2015.

⁶⁶ Meurisse: *La Levedad*, p. 77. “Catherine, cette année plus que les autres, ‘Envole-toi bien loin des miasmes morbides; Va te purifier dans l’air supérieur, Et, bois, comme une pure et divine liqueur, Le feu clair qui remplit les espaces limpides’”, Meurisse, *La Légereté*, p. 77.

⁶⁷ Meurisse: *La Levedad*, pp. 110-111.

⁶⁸ Meurisse: *La Levedad*, p. 118. Aquí hay probablemente un guiño al cómic de Claire Brétécher (1980), *La vie passionnée de Thérèse d’Avila*, París, Dargaud, donde la dibujante propone una versión caricaturesca de la escultura de Bernini en la que la transverberación se convierte explícitamente en un orgasmo.

5. Conclusión

Al cotejar los testimonios literarios y gráficos de los supervivientes de la masacre del equipo de *Charlie Hebdo* hemos podido comprobar que las experiencias vitales de los autores y de la autora se parecían mucho: el trauma acústico, la estupefacción y la escisión, la penetración en un mundo donde la ficción y la realidad se confundían y donde pasado, presente, futuro, y lo contrafactual habían perdido su jerarquía, etc. Sin embargo, el lenguaje del cómic transmite de otra manera esta experiencia: la tinta y la pintura son huellas del gesto realizado por el propio dibujante, el color se dirige directamente a nuestros sentidos, como la caricatura, los distintos momentos pueden cohabitar en una misma página, la polifonía es constante y nos permite escuchar en una misma viñeta al dibujante de ayer y al de hoy, contemplar la lucha entre su pulsión de muerte y su pulsión de vida, emocionarnos con la vuelta a las líneas curvas del amor, con la expansión de los colores y la alegría de los personajes –hacen falta muy pocas viñetas para que la lectora se entusiasme con Catherine y sus cómplices cuando van de noche a cubrir un muro de París con la cara de uno de los dibujantes que había sido olvidado por los grafiteros (“Operación revancha”) o cuando con sus amigas visita el Louvre de noche⁶⁹–. Pero además, el humor que surge de unos cuantos trazos y unas pocas réplicas bajo la pluma de estos historietistas no tiene, a mi parecer, ningún parangón en la literatura memorialística o del trauma. Hay en la risa compartida, más aún cuando el autor se toma a sí mismo como blanco cómico, una autenticidad y una dimensión somática que no he podido analizar aquí –porque analizar el humor requiere mucho espacio, y más en este caso donde es un humor muy contextualizado, muy de pandilla de amigos que podrán entender mejor que nadie los lectores de *Charlie*– que hace empaticemos aún más con los autores. Tanto en el juicio por las caricaturas de Mahoma publicadas en 2006 como en el de los cómplices de los atentados de enero de 2015, los acusadores, en el primer caso, y los acusados, en el segundo, soltaron unas carcajadas espontáneas cuando los abogados enseñaron algunas de las caricaturas publicadas en *Charlie Hebdo*: ¿no es la mejor prueba de que el humor gráfico es a la vez sano y necesario, y que tampoco era para tanto? Me parece que en estas dos narraciones gráficas, a pesar de que la palabra política es bastante indirecta, los dos autores han demostrado ser como Riss, inocentes antes que víctimas: “La palabra ‘víctima’ es un falso amigo que no te ayuda sino que al contrario, te hunde la cabeza en el agua y te ahoga. Inocente, yo era inocente. No víctima”⁷⁰.

6. Referencias

- Chute, Hillary L. (2016), *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form*, Cambridge (Massachusetts)/Londres, The Belknap Press of Harvard University Press.
- Claire Brétécher (1980): *La vie passionnée de Thérèse d’Avila*, París, Dargaud.
- Haënel, Yannick y Boucq, François (2020): “Procès des attentats de janvier 2015, treizième jour: le sans pourquoi”, *Charlie Hebdo*, 13 de septiembre, <https://charliehebdo.fr/2020/09/proces-attentats/proces-des-attentats-janvier-2015-treizieme-jour-sans-pourquoi/>

⁶⁹ Meurisse: *La Levedad*, pp. 84-85 y p. 125.

⁷⁰ “Le mot ‘victime’ est un faux ami qui ne vous aide pas mais au contraire vous met la tête sous l’eau et vous noie. ‘Innocent’, j’étais innocent. Pas victime”. Riss: *Une minute...*, p. 75.

- Hustvedt, Siri (2008): *The Sorrows of an American*, New York, Henry Holt and Co.
- Lançon, Philippe (2020): *Le lambeau*, Paris, Folio.
- Luz (2015): *Catharsis*, Paris, Futuropolis.
- Meurisse, Catherine (2017): *La Levedad*, trad. Lluís Maria Todó, Madrid, Impedimenta, 2017 [(2016): *La Légèreté*, Paris, Dargaud].
- Riss (2019): *Une minute quarante-neuf-secondes*, Arles, Actes Sud.
- Malgouzeou, Yannick (2012): *Les camps nazis. Réflexions sur la réception littéraire française*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- Pellitteri, Marco (2019): “Le son dans la bande dessinée –représentation et imagination de la dimension auditive”, *Todas as letras* (Sao Paulo) 21, n. 1, enero-abril, p. 69-99.
- Quignard, Pascal (1996): *El odio a la música. Diez pequeños tratados*, trad. Pierre Jacomet, Santiago de Chile, Andrés Bello, p. 60 [(1996): *La haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy].
- Soage, Ana Belen (2006): “The Danish Caricatures seen from the Arab World”, *Totalitarian Movements and Political Religions*, 7, 3, pp. 363-369.
- Soage, Ana Belen (2007): “Faraj Fawda, or the cost of freedom of expression”, *MERIA (Middle East Review of International Affairs)*, 11, 2, pp. 26-33.
- Soage, Ana Belen (2009): “Introduction to Political Islam”, *Religion Compass*, 3/5, pp. 887-896.
- Siné (2001): “Commemoration du 40^e anniversaire du massacre du 17 octobre 1961”, *Charlie Hebdo*, 486, 10 de octubre, p. 13.
- Sfar, Joann (2005): *Les carnets de Joann Sfar. Je t’aime ma chatte*, Paris, Delcourt.
- (2016): *Los cuadernos de Joann Sfar. Si Dios existe*, trad. José Miguel Parra, Aguadulce (Almería), Confluencias.
- Spiegelman, Art (2015): *Sin la sombra de las torres*, trad. Carlos Mayor Ortega, Barcelona, Random House Mondadori.
- Touton, Isabelle (2017): “Soy/No soy Charlie: secuelas inmediatas en la red”, en Marco Kunz (ed.), *Catástrofe y violencia. Acontecimientos violentos, política y productividad cultural en el mundo hispánico*, Zurich, Lit Verlag, 2017, pp. 277-305.
- Touton, Isabelle (2021): “Des hauts et des bas: retour sur le procès en islamophobie de Charlie Hebdo”, en Benoît Mitaine, Judite Rodrigues e Isabelle Touton (ed.), *Scoop en stocks. Journalisme dessiné et dessin de presse*, Chaîne-Bourg (Suisse), Editions Georg.
- Val, Philippe (1998): “Matoub Lounés, ou le crime de l’Orient-Express”, *Charlie Hebdo*, 315, 1 de julio, p. 3.
- Vauclair Weston, Jan y David Vauclair (2016): *De Charlie Hebdo a #Charlie. Enjeux, histoires, perspectives*, Paris, Eyrolles, pp. 86-87.
- VV. AA. (1961): *17 octobre 1961, 17 illustreurs*, Paris, Editions Alternatives (reeditado en 2001).