



MÁSTERES de la UAM

Facultad de Filosofía
y Letras /11-12

Máster en Estudios
Árabes e Islámicos
contemporáneos



Handala: testigo e icono. La obra del caricaturista palestino Naji al-Ali
Sandra Jaraiz Lara



Índice de contenidos:

1. Introducción	3
2. Arte militante en Palestina: Resistencia, memoria e identidad	5
2.1 La producción cultural y la creación artística como forma de resistencia en Palestina: 1948, la <i>Nakba</i>	5
2.1.2. Las Artes visuales.....	6
2.2 1967: La <i>Naksa</i> y los Territorios Ocupados.....	8
3. La caricatura política en el mundo árabe	11
3.1. La caricatura política y su importancia sociológica.....	11
3.2. La caricatura política en el mundo árabe.....	12
3.2.1. La caricatura como espacio de resistencia.....	14
3.2.2 La censura.....	15
3.2.3 La caricatura en Palestina.....	17
4. Vida y obra de Naji al-Ali	
4.1 Algunos datos biográficos.....	18
4.2 La obra de Naji al-Ali: Primeros pasos.....	23
5. Sus caricaturas	24
5.1 Aspectos generales.....	24
5.2. Personajes.....	28
5.2.1 Fátima.....	28
5.2.2 Az-Zalama.....	29
5.2.3 Moron (“el villano”): Líderes y élites árabes	31
5.2.4 Handala.....	33
5.3 Temas de sus caricaturas.....	38
5.3.1 Ocupación, opresión, represión y corrupción.....	38
5.3.2 El petróleo.....	39
5.3.3 La injerencia estadounidense y la colusión árabe.....	42
5.3.4 Las negociaciones de paz	48
5.3.5 Derechos humanos.....	62
5.3.6 Democracia, Censura y libertad de expresión	63
5.3.7 La diferenciación de clases	67
5.3.8 Líbano: La Guerra Civil y la Ocupación Israelí.....	71
5.3.9 Palestina: La tierra y la patria.....	74
5.3.10 Palestina: La lucha, la resistencia y la Intifada.....	75

6. La contribución de al-Ali a la construcción de la identidad del Refugiado palestino	82
6.1. La construcción de identidades.....	82
6.2. La Identidad Palestina.....	83
6.3 El estatus del Refugiado Palestino.....	86
6.4 La construcción de la identidad del refugiado palestino a través de las caricaturas de al-Ali.....	88
6.4.1 El entorno y las condiciones de los refugiados	91
6.4.2 Símbolos de la cultura y el folclore palestino.....	94
6.4.3 Símbolos cristianos: Sufrimiento, Sacrificio y Redención.....	96
6.4.4 Símbolos nacionales	99
7. La obra de al-Ali hasta la actualidad	102
7.1. Handala: de testigo a icono.....	102
7.2. Naji al-Ali y su obra en la actualidad.....	106
7.2.1 La influencia de al-Ali en otros caricaturistas.....	107
7.2.2 El éxito de al-Ali	108
8. Conclusiones	109
9. Índice de ilustraciones	112
10. Bibliografía	113

*Notre conscience est un juge infaillible, quand nous
ne l'avons pas encore assassinée,*

Honoré de Balzac

1. Introducción

La imagen de *Handala* –el personaje que fue concebido por el caricaturista Naji al-Ali como testigo y testimonio de la tragedia del pueblo palestino y de los problemas que azotan el mundo árabe- ha dado la vuelta al mundo y se ha convertido en un símbolo de la lucha y la resistencia palestina hasta alcanzar el estatus de *icono*, especialmente del refugiado palestino.

Pese a su popularidad y su relevancia para la causa palestina, llama la atención la escasa atención prestada tanto a la figura de su creador como a su obra en el marco académico “occidental”, especialmente en el europeo y de forma particular en el hispanoparlante, donde esta bibliografía es prácticamente inexistente.

De ello da muestra el hecho de que el primer libro dedicado al artista en el ámbito europeo fuese publicado en 2009¹, veintidós años después de su asesinato en Londres. Son por tanto este desconocimiento y esta carencia bibliográfica los principales motivos que justifican la redacción de este trabajo

En el mismo -desde un enfoque o aproximación metodológica que pretende ser interdisciplinar- se analiza la obra del que es, con toda certeza, el caricaturista palestino más importante hasta la fecha.

El propósito no es limitarse a un trabajo meramente descriptivo de su obra, sino que se intenta ir más allá, partiendo de dos preguntas principales de investigación: en qué medida el artista ha contribuido a la redefinición de la identidad palestina (especialmente centrada en la figura del refugiado palestino) y el modo en que lo ha hecho, así como el por qué de la relevancia y vigencia de su obra en la actualidad.

Con ello se intenta no sólo reivindicar la figura de este genial caricaturista, sino también, y a un nivel más amplio, la importancia que el arte –y particularmente la caricatura- tiene, en el contexto palestino, como instrumento de resistencia y cohesión social así como de espacio para la construcción de identidades.

¹ SACCO, Joe (2009). *A Child in Palestine*. Ed. Verso. London-New York.

Para ello, comienzo tratando la cuestión del arte militante en Palestina primero, y de la caricatura política después, a fin de crear un marco teórico para mi trabajo. Tras un breve repaso de los aspectos biográficos que considero más relevantes para entender su obra, me adentro de forma más concreta en un examen de las caricaturas de al-Ali teniendo en cuenta sus personajes, temas y símbolos para finalizar con un análisis de su contribución a la construcción de la identidad del refugiado palestino (en el que sigo parte de las ideas previamente desarrolladas por Orayb Aref Najjar en su texto “Cartoons as a Site for the Construction of Palestinian Refugee Identity: An Exploratory Study of Cartoonist Naji al-Ali”²), así como la utilización de la imagen de *Handala* como un *icono* y de la relevancia de la obra de al-Ali en la actualidad.

² AREF NAJJAR, Orayb (2007), “Cartoons as a Site for the Construction of Palestinian Refugee Identity: An Exploratory Study of Cartoonist Naji al-Ali”. En *Journal of Communication Inquiry* 31, pp. 255-268.

2. Arte militante en Palestina: Resistencia, memoria e identidad

2.1 La producción cultural y la creación artística como forma de resistencia en Palestina: 1948, La Nakba

1948 supuso un cambio radical a todos los niveles de la creación artística y la producción cultural palestina. Al igual que la ocupación y el desplazamiento fueron definiendo la experiencia política y social, se convirtieron en temas que inspiraron la creatividad palestina. El conflicto entre Palestina e Israel ha proporcionado una fuente inagotable de inspiración a escritores, fotógrafos y artistas tanto dentro como fuera de la región.

Como afirma Olga González, la *Nakba* no es una circunstancia histórica que reside en el pasado, únicamente conmemorada una vez a año con eventos que incluyen exhibiciones de arte entre otras cosas. La *Nakba* es experimentada como el ininterrumpido proceso de la dominación israelí al que se le dio continuidad con la ocupación de 1967 y que impregna cada faceta de la vida diaria palestina³.

El término “resistencia creativa” ha sido utilizado en varios sentidos. Por un lado, se refiere a una forma de ser especialmente inventivo y original con el fin de resistir la ocupación. A ello se refiere Norman cuando afirma que los palestinos han tenido que desarrollar otras estrategias no violentas para influir en el público y el gobierno israelí, y han trasladado gran parte de su activismo para dirigirse a la comunidad internacional más que a la sociedad israelí⁴.

Eidelman se refiere a la “creatividad como forma de resistencia” y a “estrategias artísticas y teatrales” en sus estudios sobre la campaña de resistencia artística contra el Muro en Bil’in donde no sólo la creatividad es tenida en cuenta, sino el hecho de usar el arte como un arma⁵.

³ GONZÁLEZ, Olga (2009), “Culture and Politics in the Visual Arts of the Occupied Territories”. *Macalester International*: Vol. 23, Article 16, p. 203.

⁴ NORMAN, Julie M. (2010). *The Second Palestinian Intifada: Civil Resistance*. London, Routledge Studies in Middle Eastern Politics, p.12.

⁵ EIDELMAN, Ronen (2011), “The Separation Wall in Palestine: Artists Love to Hate it”. En *Thamyris /Intersecting: Place, Sex and Race Book Series*, Vol. 21 Issue 1, (pp. 95-114), p. 102.

Para Hamdi, la resistencia creativa implica escribir, dibujar, la documentación de la narrativa de los palestinos, dando forma creativamente a la experiencia palestina que está llena de significado tanto para el narrador como para su público, y que permita a la masa ser testigo de la experiencia⁶.

La poesía ha sido utilizada como un medio importante de expresión política tanto en el mundo árabe como en el contexto palestino. Barbara Harlow atribuye el primer uso de la expresión "literatura de resistencia" al escritor palestino Ghassan Kanafani, quien lo utilizó en su análisis de la poesía como una respuesta a la creación del Estado de Israel en 1948⁷.

Entre 1948 y 1967, los principales temas de la poesía tanto árabe como palestina se centraron en los refugiados y en su anhelo de regresar a Palestina⁸. Éste ha sido también el tema principal en las artes visuales.

2.1.2 Las Artes visuales

El arte visual desempeña un papel fundamental en la crónica de los cambios socio-políticos, quizá de una manera especial en períodos de conflicto⁹. Funciona como un registro visual del discurso político, social y nacionalista. En el caso del arte palestino, el simbolismo político y nacional surgió rápidamente después de 1948 y la creación del Estado de Israel, entre la búsqueda de una patria liberada y el deseo de evocar y catalogar el trastorno que se desarrolla en la sociedad palestina¹⁰.

El tema de los trabajos que emergieron antes y después de 1948 –salvo ciertas continuidades como la hibridación cultural basada en la síntesis de componentes orientales y occidentales, la asimilación de formas de arte religiosas y tradicionales indígenas como la caligrafía árabe, el arte islámico, los iconos cristianos o el bordado *Fellahi*, y una iconografía anti-colonialista que articula la identidad colectiva¹¹ - contrastan significativamente.

⁶ HAMDI, Tahrir (2011). "Bearing Witness in Palestinian Resistance Literature". En *Race and Class* 52(3), pp. 21-42.

⁷ HARLOW, Barbara. (1987). *Resistance literature*. New York, Methuen, p. 2.

⁸ SULEIMAN, Khalid A. (1984). *Palestine and modern Arab poetry*. London, Zed Books.

⁹ SMITH, David, "Tradition and Identity" (texto de una conferencia impartida en la Universidad de Ohio). Cit. en: GANDOLFO, Luisa (2010), "Representations of Conflict: Images of War, Resistance and Identity in Palestinian Art". En *Radical History Review*, p. 47.

¹⁰ GANDOLFO, Luisa (2010), "Representations of Conflict: Images of War, Resistance and Identity in Palestinian Art". En *Radical History Review* 106, pp. 47-69.

¹¹ ANKORI, Gannit (2006). *Palestinian Art*, London, Reaktion Books LTD, pp. 23-60.

Mientras que el arte surgido con anterioridad a 1948 retrataba una tranquilidad bucólica, el surgido con posterioridad a esta fecha retrata la resistencia, la tragedia, la pérdida y el recuerdo. Estas pinturas demuestran un ascenso de la resistencia y la pérdida como temas principales, que asumieron una posición dominante en el arte palestino. Tras la *Nakba*, una dialéctica entre el arraigo y el desplazamiento vino a dominar el arte palestino como definición del foco temático¹².

El arte comenzó a explotar una mezcla de símbolos que comprendían las emociones del pueblo reprimido: el campesino humilde (*Fellah*) se volvió una figura que ilustraba la frustración provocada por el desplazamiento; el cactus, los árboles y el suelo fueron símbolos muy frecuentes que expresaban aquello que le había sido arrebatado a los palestinos. Al representar a la nación como campesinos se borraban las diferencias de clase y se homogeneizaban las experiencias del pasado¹³.

A través de sus pinturas, artistas como Shammout registraron la difícil situación del palestino y proporcionaron una fuente de “memoria cultural”¹⁴. La memoria cultural mezcla la memoria, la cultura y la sociedad, no sólo para permitir la concreción de la identidad, sino también para dotar a las personas de la capacidad de reconstruir y formular las identidades y alimentar un sentido de obligación hacia los valores y las diferenciaciones inherentes al conocimiento cultural existente y de los símbolos¹⁵.

Otro aspecto importante de la memoria –como señala Gandolfo– “es su capacidad para reconstruir identidades; ya que la memoria no puede preservar el pasado, la sociedad en cada período reconstruye la identidad dentro de su marco actual de referencia para sostener la urgencia de, en el caso palestino, la causa palestina. Así, una vez reconstruida, el conocimiento y los principios inherentes a la identidad compartida perduran a través del patrimonio cultural de una sociedad”, ya sea a través del arte, sellos, estampas, el vestido o la poesía¹⁶.

Los símbolos culturales también tienen importancia en este sentido. Al igual que la memoria cultural es reconstruida, también las tradiciones culturales y sus artefactos son revisados a medida que las representaciones de la naturaleza se colocan en conjunción

¹² *Ibidem*, p. 47.

¹³ SHERWELL, Tina (2003), “Imaging the Homeland: Gender and Palestinian National Discourses”, *Thamyris/Intersecting*, no. 10, pp. 123-45.

¹⁴ GANDOLFO, Luisa, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵ ASSMANN, Jan; CZAPLICKA, John (1995). “Collective Memory and Cultural Identity,” *New German Critique*, no. 65, pp.125-33. Cit. en GANDOLFO, Luisa, *op. cit.*, p. 49.

¹⁶ GANDOLFO, Luisa, *op. cit.*, p. 50.

con los símbolos religiosos –como mezquitas y cruces-, símbolos nacionales -como la bandera palestina- y emblemas de lucha, incluyendo armas de fuego¹⁷.

En los campamentos de refugiados de los países vecinos, el acto de recordar Palestina a través de las artes y la artesanía es tangible en el plano nacional. Actividades como el bordado, la pintura y la escritura de libros sobre la tierra natal asegura que Palestina no será olvidada¹⁸. El bordado de telas con las palabras “Filastin” o “Intifada”, el mapa de Palestina, las imágenes de los *fedayin* con sus kufiyya sujetando un rifle, las cúpulas de la Mezquita de Al-Aqsa, las llaves que simbolizan la esperanza del retorno a la patria, o las imágenes de palomas blancas de la paz, son todos ellos símbolos que van a ser frecuentemente recreados en estas creaciones (ya sea a través de las pinturas de Shammout o dentro de los propios hogares palestinos) y que engendran el aspecto final de la memoria cultural: el compromiso¹⁹.

2.2 1967: La Naksa y los Territorios Ocupados

Mientras que el núcleo de la resistencia palestina hasta 1982 se basó en la Diáspora, entre la comunidad refugiada de Líbano y Jordania, la Franja de Gaza y Cisjordania han permanecido como una parte integral de la misma.

Junto al desplazamiento, la ocupación militar ha tenido sin duda una influencia fundamental en la producción artística de Palestina. Las diversas artes han proporcionado a los palestinos que viven en Gaza y Cisjordania un marco para interpretar y responder a la ocupación²⁰.

La resistencia palestina en los Territorios Ocupados en su manifestación artística trató de afirmar una identidad palestina esencial que está ligada a la tierra de Palestina, pero que está comprometida y es cambiante en función de las realidades opresivas nacionales y regionales.

Fue manifestada en la política del *Sumud* (firmeza), en la revitalización de la *Dakbah*, en el arte moderno de Vera Tamari o de Suleiman Mansour, así como en la recuperación del bordado palestino o en el teatro creativo de Ashtar y Hakawati.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Ibidem*, p. 51.

²⁰ YAQUB, Nadia (2007), “Arts Under Occupation in the West Bank and Gaza Strip. Commemorating the *Nakba*, Evoking the *Nakba*.” *MIT Electronic Journal of Middle East Studies* Spring 2008:112-131, p. 112.

A finales de la década de los sesenta se produjo un aumento de la actividad artística y de la investigación centrada en la cultura rural palestina, tanto dentro de la Palestina histórica como de la diáspora. Inspirados por la poesía de los palestinos que se encontraban en Israel, este trabajo (que continuó hasta la década de los ochenta) fue visto como un trabajo no sólo de documentar las prácticas de la muerte, sino de mantener viva una tradición amenazada²¹.

Las obras creativas que representan la vida rural palestina de la década de 1980 fueron imaginaciones de esperanza en vez de documentación. Los pueblos representados eran en su mayoría anónimos y carecían de las características específicas que permiten al espectador identificarse con ninguno de los lugares palestinos reales. Los campesinos y su modo de vida fueron, según Sweedenburg, “desinfectados”.

Estas obras se encaminaron a definir una experiencia palestina actual. Uno de los cambios importantes en el arte palestino entre 1980 y 1990 fue una nueva tendencia a documentar, reclamar e interrogar la forma de vida palestina que se había perdido en 1948²².

Dando títulos íntimos y a veces describiendo un decididamente sofisticado estilo de vida, estos trabajos suponían una afirmación altamente personal de un cosmopolitismo previo a 1948 que contrasta profundamente con las imágenes de la vida rural palestina del período anterior²³.

De forma paralela a este compromiso con la historia de Palestina, se desarrolló una nueva comprensión entre los artistas palestinos en cuanto a su relación con la tierra. Debido a las decepciones que siguieron a la Segunda Intifada, los artistas palestinos comenzaron a describir la tierra de una manera diferente.

Si durante décadas Palestina había sido equiparada a la imagen de una mujer rural palestina que era madre y esposa y un símbolo de fertilidad, ahora comenzaron a producirse imágenes fragmentadas en las cuales los retazos del bordado, la caligrafía, objetos arqueológicos y pinturas se combinaron para sugerir las identidades como múltiples facetas²⁴. Si en el período anterior la cultura y la identidad nacional habían sido naturalizadas y celebradas, ahora la cultura está ausente y la identidad nacional es

²¹ SWEDENBURG, Ted (1990), “The Palestinian Peasant as National Signifier”. En *Anthropological Quarterly* 63 no. 1, p. 20.

²² YAQUB, Nadia, *op. cit.*, pp. 118-119.

²³ *Ibidem*, p.119.

²⁴ *Ibidem*, p. 120.

desplazada del marco de la fertilidad, siendo reemplazada por la esterilidad, y el tema del desplazamiento no está solamente presente, sino que es mitificado.

Estas nuevas imágenes de la tierra, la deconstrucción de símbolos y la revisión de 1948 y sus consecuencias tienen importantes implicaciones para las concepciones palestinas del yo y la nación. Al expandir las nociones de lo que es un palestino y de las posibles relaciones que se pueden obtener entre un palestino y la tierra, se abrieron nuevos espacios para la interacción entre los palestinos bajo la ocupación, en Israel y en el extranjero, así como para hacer frente a la naturaleza transnacional de la “palestinidad” en general.

Al mismo tiempo, la transnacionalidad también es algo que ha tenido una repercusión en la creación artística desde entonces. Tanto artistas y escritores como directores de cine o teatro han tratado en sus obras no sólo los desafíos que supone la ocupación, sino también la naturaleza de la dispersión palestina y su efecto sobre la identidad colectiva.

Desde 1948 hasta nuestros días, la evolución del arte palestino se ha caracterizado ante todo por la resistencia, la determinación y una fiel adhesión a la preservación de la identidad palestina a través de la memoria cultural²⁵. Pese al abismo formal, estilístico y conceptual que pueda existir desde la poesía de Mahmoud Darwish y Fadwa Tuqan y la obra pictórica de Shammout o Mansour hasta las instalaciones y performances de Emily Jacir, todas ellas son creaciones que muestran el deseo de la patria perdida y las prácticas de un discurso nacionalista palestino²⁶.

La problemática suscitada por el contexto transnacional en torno a la identidad palestina y a qué hace del arte palestino “palestino” es un debate que continúa hasta nuestros días. No obstante, como dice Kamal Boullata, pese a que los artistas palestinos puedan vivir en diferentes lugares hoy, “se encuentran a través de su arte como las voces individuales de un coro [...] La separación del muro de Israel y sus checkpoints militares han entrado en su arte de la misma manera que su lenguaje continúa cruzando las barreras entre el exilio y la memoria, la identidad y el género, el desplazamiento y la fragmentación [...] juntos su trabajo dan cuerpo a un arte de resistencia que nunca deja de inspirar esperanza”²⁷.

²⁵ GANDOLFO, Luisa, *op. cit.* p. 66.

²⁶ *Idem.*

²⁷ BOULLATA, Kamal (2009). *Palestinian Art: 1850 to the Present Day*. Beirut, Saqi, p. 36.

3. La caricatura política en el mundo árabe

3.1. La caricatura política y su importancia sociológica

La caricatura es un sistema crítico que sirve para ridiculizar tanto personajes como hechos y que actúa a su vez como detonante sobre la sociedad, siendo por tanto una de las armas favoritas y preferidas de los artistas del momento. A ello se añade la crítica socio-política y el propio valor expresivo de la imagen que arrastra e incluso puede llegar a conmover a la multitud. Sus imágenes son un auténtico fermento de ideas y una forma expresiva más cercana y más habitual al hombre actual que vive más en las imágenes que en la letra impresa²⁸.

Una de las herramientas más poderosas que tiene la caricatura política es su aparentemente inocente humor, cuyo mensaje puede ser fácilmente asimilado, sin mucha reflexión o resistencia. Según Press, para el público, la diversión de una caricatura política se deriva de la alegría que produce “clavar alfileres en los tontos y los villanos o verlo hacer a otros”²⁹. Es la instantánea manera en que ese mensaje es transmitido lo que asegura una importante –aunque en ocasiones pasada por alto– prominencia en el ámbito de las comunicaciones³⁰.

Aparte de su valor artístico, la caricatura es de una importancia sociológica indudable en la medida en que proporcionan una retórica visual, un mapa cognitivo o “mapa conceptual” (en el sentido en que lo definió el sociólogo Stuart Hall³¹) para entender la cultura popular y las políticas, y un lugar para la “otredad” ya que, en contraste con la palabra escrita, pueden escapar algo más a las limitaciones de la corrección política³², y son un elemento básico en las sociedades del último siglo para

²⁸ LAVADO PARADINAS, Pedro J. “Imágenes para una revolución islámica: La caricatura como arma política y forma de expresión artística”. *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 20 (1984), pp. 242-243.

²⁹ PRESS, Charles (1981). *The Political Cartoon*. London&Toronto, Dickinson University Press.

³⁰ WALKER, Rhonda. (2003), “Political Cartoons: Now You See Them!”. *Canadian Parliamentary Review*, Spring , p. 16.

³¹ HALL, Stuart (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications.

³² WALKER, Rhonda. *Op. cit.*, p. 20.

reflejar ideales, situaciones políticas, criticar injusticias y ridiculizar al opresor de los más desvalidos³³.

Como dice Press, las caricaturas proporcionan datos importantes para los estudiosos de la política porque el dibujante forma parte de ese proceso de unión que conecta al público con sus líderes políticos³⁴. En este sentido, podría afirmarse que el mejor barómetro para medir la magnitud de esa corriente de cambio (y el miedo a la misma) que en la opinión pública genera la caricatura es precisamente el nivel de censura ejercido sobre estas obras y sus creadores, que en el caso de al-Ali aparte de ser constante, incluyó amenazas de muerte y terminó con su asesinato.

Condensando la historia, la cultura y las relaciones sociales y de género dentro de un único marco, una caricatura puede recontextualizar eventos y evocar referencias en la forma en que una fotografía o una película no pueden. Como los graffiti, las bromas y otros tipos de cultura popular, la caricatura desafía las formas en las que aceptamos las imágenes oficiales como reales y verdaderas³⁵.

Lo que hace de las caricaturas políticas un recurso interesante a la vez que problemático para el estudio de temas sociales e históricos es su subjetividad manifiesta: “Día a día, el dibujante refleja la historia y reduce los hechos complejos en terminología comprensible y artística. Es un comentarista político y al mismo tiempo es un artista”³⁶, opina el caricaturista Art Wood.

3.2. La caricatura política en el mundo árabe

La caricatura política no es un medio exclusivo o particular de Europa ni de “Occidente”. Los diferentes países del mundo árabe y Oriente Próximo empezaron prontamente a utilizar este medio tanto para desdeñar su propia “Occidentalización”, como para ridiculizar y deslegitimar a sus dirigentes occidentales.

En Egipto, Ya'qub Sannu publicó en 1887 *Al-Tankit wa Al-Tabkit* (Bromas y Censura), un periódico de humor criticando a Occidente; él también dibujó la primera caricatura de la prensa árabe. La prensa egipcia permaneció como la mayor fuente de

³³ ROJO, Pedro. “Humor gráfico político en Palestina”. En “Diálogos” *Afkar Ideas*. Invierno de 2010/2011, p. 72.

³⁴ PRESS, Charles (1981)., *op. cit.* p.11.

³⁵ SLYOMOVICS, Susan (2001), “Sex, Lies and Television: Algerian and Moroccan Caricatures of the Gulf War”, En SLYOMOVICS, Susan; SUAD, Joseph (eds.), *Women and Power in the Middle East*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, p. 72.

³⁶ WOOD, Art (2000). *Great Cartoonists and Their Art*, New York, Firebord Press, p. 183.

impresión para las caricaturas en el mundo árabe hasta 1925, cuando Michael Tays fundó el periódico de humor *Kannas al-Shawari* (El Barrendero Vial) en Iraq.

Otros caricaturistas pioneros fueron Khalid Kahhala, quien comenzó a publicar en la gaceta satírica *Al Mudhik al-Mubki* (El Llanto del Bromista) en Siria en 1929, y *Bayram al-Tunisi cuyo al-Shabab* (La Juventud) emergió en Túnez en 1932³⁷.

La aparición de caricaturas en Oriente Próximo a mediados del siglo XIX coincidió con el aumento de la influencia occidental en el Imperio Otomano. Esta forma artística fue importada y adaptada a las necesidades locales. Mitos locales, cuentos populares y formas estéticas fueron rápidamente sintetizados a estas nuevas interpretaciones, primero para autenticar simbólicamente los florecientes movimientos nacionalistas, y después para resistirlos³⁸.

Pese a una cierta influencia europea, hubo muchas formas y estructuras de significado que contribuyeron a la transformación del medio. Las preexistentes fuentes de humor derivadas de errores lingüísticos, malas aplicaciones de la Sagrada Escritura, y las reinterpretaciones de incidentes históricos fueron inmediatamente añadidas al repertorio de las caricaturas políticas³⁹. Esta hibridación generó una capa adicional de ambigüedad a menudo permitiendo a los dibujos de las caricaturas desafiar las “imágenes oficiales” tanto de Occidente como de sus gobiernos locales.

Ayhan Akman escribe sobre la nueva generación de caricaturistas turcos quienes, durante la década de los cincuenta y sesenta del siglo pasado introdujeron caricaturas que fueron políticamente concebidas y estuvieron políticamente motivadas. Su comprensión de la política implicaba cuestiones tales como el injusto orden social, la lucha de clases, la crítica al Estado, el funcionamiento de instituciones democráticas y la posibilidad de una revolución social y política⁴⁰.

Un caso destacado en la actualidad es el de la caricatura siria, cuyo estilo, especial y desarrollado, ha ido mejorando generación tras generación, destacando así sobre sus homólogos egipcios y jordanos, creando escuelas artísticas y medios adecuados para desarrollarlo. A partir de caricaturas políticas o sociales, caricaturistas y viñetistas como Ali Ferzat, Fares Qirabet, Raed Jalil, Yaser Ahmad, Isam Hasan, Rabi al-Aridi, Abdel

³⁷ KISHTAINY, Khalid (1985). *Arab Political Humor*. London, Quartet Books.

³⁸ *Idem*, p. 6.

³⁹ GÖÇEK, Fatma Müge (1988).. “Political Cartoons as a Site of Representation and Resistance”. En: GÖÇEK, Fatma Müge (Coord.), *Political Cartoons in the Middle East*. Princeton, New York. p. 7.

⁴⁰ AKMAN, Ayhan (1997). “From Cultural Schizophrenia to Modernist Binarism: Cartoons and Identities in Turkey (1930-1975)”. En: GÖÇEK, Fatma Müge (Coord), *op. cit.*, pp.23-41.

Hadi al-Shamma, Hiqmat Abu Hamdan, Jaled Jilal y otros muchos se han dado a conocer en todo el mundo⁴¹.

3.2.1. La caricatura como espacio de resistencia

Si bien la caricatura ofrece una fuente básica para el conocimiento de las sociedades y su pensamiento político, según Fatma Müge Göçek⁴², esta idea cobra especial importancia en Oriente Próximo, dado el clima político de la región, en la medida en que las imágenes de las caricaturas políticas proporcionan una visión única de las formas en las que las sociedades de Oriente Próximo piensan, y se sitúan como la mejor forma de penetrar en las diferentes mentalidades.

La caricatura política proporciona una infrecuente mirada de los pensamientos y opiniones del público y las personas de Oriente Próximo, especialmente de aquellos que viven en sociedades dominadas por el Estado. Es una fuerza social significativa en Oriente Próximo y posee una capacidad única para representar ideas y resistir el control⁴³.

Las caricaturas políticas suponen una amenaza especialmente importante en Oriente Próximo debido a su potencial para generar cambio “liberando la imaginación, desafinado el intelecto y resistiendo el control del Estado”⁴⁴. El inmenso impacto social de la caricatura política, según Press, se deriva de su llamamiento simultáneo al intelecto, la conciencia y la emoción: la caricatura presenta una imagen de la realidad que es ofrecida como “la esencia de la verdad”, un mensaje que transmite lo que deberíamos hacer o pensar en función de su merecimiento, y crea un estado de ánimo a través de técnicas artísticas e imágenes alegóricas que indica al espectador cómo se debe sentir ante lo que está ocurriendo⁴⁵.

La caricatura es una unión de códigos visuales y textuales que configura una rica representación que es capaz de resistir el control del Estado debido precisamente a la ambigüedad del mensaje, que es el resultado de una multiplicidad de niveles de significado⁴⁶.

⁴¹ SALTÍ, Osama, “Caricaturas y Viñetas: Arte de burla y crítica para todos los públicos. El arte de la caricatura en Siria”. Publicado en *Culturas Magazine*. Issue # 8. Octubre de 2010. p. 141.

⁴² GÖÇEK, Fatma Müge, *op. cit.*

⁴³ *Ibidem*, p. 2.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ PRESS, Charles (1981). *Op. cit.*, p. 62

⁴⁶ GÖÇEK, Fatma Müge, *op. cit.*, p. 2.

Como afirma James Scott en su análisis de la dominación y las artes de resistencia, el humor insertado en las caricaturas es “un discurso oculto que representa una crítica del poder hablado a espaldas del dominante”⁴⁷.

La caricatura política adquiere esta capacidad de dismantelar el discurso público a través de la transposición del evento del plano de los eventos serios a aquellos de ficción, distorsionando visualmente el tema, y presentándolo al lector en forma de un puzzle que tiene que ser descifrado⁴⁸.

Especialmente en las sociedades en las que la gente no se siente libre para opinar abiertamente, las caricaturas, con su ambigüedad y sus significados ocultos, les permite comunicar a otro tanto sus frustraciones como sus deseos⁴⁹.

Un repaso de la historia de la caricatura revela que la creciente importancia que ésta ha ido adquiriendo con el paso del tiempo ha hecho que a su vez haya aumentado el control que se ha ejercido sobre la misma a través de la censura. Es precisamente debido a esta censura que la caricatura política ha pasado de ser un mero espacio de representación de ideas y valores a un espacio de resistencia contra el control del Estado, dotándose de nuevos significados y sistemas de símbolos para criticar a las autoridades⁵⁰.

3.2.2. La censura

La emergencia de la caricatura en el mundo árabe y Oriente Próximo fue rápidamente seguido, al igual que en Europa, del desarrollo de cláusulas y leyes de censura⁵¹. Más tarde, tanto en el Imperio Otomano como en el mundo árabe, la llegada de un fuerte y despótico Estado-nación forzó a los caricaturistas a activar sus armas en contra de los problemas locales y los políticos indígenas. A medida que la discrepancia entre la realidad y la concepción aumentó en el mundo árabe, como señala Kishtainy, las caricaturas políticas explotaron como un medio de expresión⁵².

⁴⁷ SCOTT, James (1999). *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Heaven, Yale University Press.

⁴⁸ MULKAY, Michael (1988). *On humor: Its Nature and Its Place in Modern Society*. New York, Basil Blackwell, p. 202.

⁴⁹ TOWNSEND, Mary Lee (1992). *Forbidden Laughter: Popular Humor and the Limits of Repression in 19th-century Prussia*. Ann Arbor, University of Michigan Press.

⁵⁰ GÖÇEK, Fatma Müge, *op. cit.*, p. 5.

⁵¹ ÇEVİKER, Turgut (1986). *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü: Tanzimat Dönemi 1867-78 ve İstibdat Dönemi 1878-1908* (The Evolution of Turkish Caricature: the Reform (1867-78) and the Autocracy (1878-1908) Periods). Cit. en: GÖÇEK, Fatma Müge, *op. cit.*, p. 8.

⁵² KISHTAINY, Khalid (1985). *Op. cit.*, p. 151.

Los caricaturistas en el mundo árabe operan dentro de regímenes de censura y control del Estado. La abundancia o escasez de caricaturas podría ser un indicador de cambio ejercido en las regulaciones de la prensa. Realizar una caricatura de un rey, líderes políticos o ministros es a menudo un delito que lleva a los caricaturistas a penas de prisión, como es el caso de Marruecos. Los gobiernos frecuentemente encuentran caminos para impedir la libertad de expresión y bloquear a los indeseados dibujantes, por ejemplo a través de una estratégica “escasez” de películas y prensa escrita y los monopolios de la distribución y circulación oficial, como es el caso de Argelia. Durante la Intifada, en los Territorios Ocupados de Palestina, la caricatura pintada fue la única crítica visible –casi ilegal- a la ocupación israelí⁵³.

Una razón importante por la que la censura sigue siendo un gran problema en el mundo árabe actual es que la mayoría de países árabes han estado con frecuencia dentro y fuera de un técnico estado de guerra desde el conflicto surgido con Israel a partir de 1948. Esto explica la politización, por ejemplo, de revistas infantiles de comic, que con frecuencia abarcan material político e ideológicamente orientado en una mayor cantidad de lo que se produce en Europa o en Estados Unidos. Cuando la libertad de expresión es limitada y la apertura del debate político se ve restringida, la política se ve empujada hacia otras áreas como la literatura, la poesía y el cómic⁵⁴.

Las caricaturas dan crónica del estado de una prensa independiente subrayando la relación central entre la producción de la imagen y la censura. En el mundo árabe, donde el exceso de la cobertura mediática es un nuevo fenómeno, las caricaturas han jugado un rol central en el examen de las cuestiones del poder de los medios, la persuasión y la retórica política, la censura y la resistencia⁵⁵.

El medio es a menudo temido por las autoridades y algunos de los más controvertidos caricaturistas de Oriente Próximo se han visto a menudo silenciados, amenazados, torturados y hasta asesinados.

No obstante, quizás podríamos afirmar que con la caricatura sucede lo mismo que con el arte, y es que, a medida que la confiscación de trabajos y el arresto de artistas –y caricaturistas- se ha vuelto un lugar común, irónicamente, ello ha redundado en una mayor visibilidad a su arte como una forma política de resistencia⁵⁶.

⁵³ SLYOMOVICS, Susan; SUAD, Joseph (2001), *op. cit.*, p.73

⁵⁴ DOUGLAS, Allen; MALTI-DOUGLAS, Fedwa (1994). *Arab Comic Strips: Politics of an Emerging Mass Culture*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, pp. 5-6.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 74.

⁵⁶ YAQUB, Nadia, *op. cit.*

3.2.3. La caricatura en Palestina

Al igual que en las caricaturas de al-Ali –como veremos-, el resto de caricaturistas que le han sucedido no han dejado de utilizar –junto a Israel y Estados Unidos- a los líderes árabes y palestinos como los “villanos” de sus caricaturas. Esta crítica ha sido demoledora, pero siempre en abstracto, pues el peso de la censura les obliga a dibujar sin poder personalizar⁵⁷.

Al-Ali es considerado el precursor del humor gráfico en Palestina⁵⁸. Coetáneo suyo –y junto con él, fundador del humor gráfico palestino- fue Baha Bujari (Jerusalén, 1944), quien publicó desde 1964 en los principales periódicos tanto árabes como los palestinos *Al Quds* o *Al Ayam*, donde aparecen sus dibujos desde 1995.

Bujari también creó un personaje principal para sus dibujos (Abu Abed) y utilizó unos trazos redondeados similares a los de al-Ali, aunque el colorido de sus dibujos y la temática más social que política de su obra, marcaron una clara distancia respecto a la obra de al-Ali⁵⁹.

Durante la década de los ochenta se produjo un cambio radical en la representación palestina en las caricaturas políticas que reflejan el cambio en el comportamiento político palestino. Handala fue reemplazado por Abu Abed (el personaje de Bujari), defensor de Palestina cuyo enfoque proactivo no lo puso al margen de la historia en espera por la justicia, sino como el impulso de los cambios en la vanguardia de la lucha. La firmeza o la resistencia fue reemplazada por empoderamiento palestino⁶⁰.

En la actualidad destaca la obra de Emad Hajjaj, un caricaturista jordano -nacido en Ramala en 1967- cuyo personaje Abu Mahyub se ha convertido en uno de los más exitosos en el mundo árabe durante los últimos años. Su obra resulta un tanto más radical que la de Bujari, y en ella su personaje es objeto de todo tipo de calamidades y situaciones cómicas, más satíricas y corrosivas que las vivencias de Abu al Abed⁶¹.

La forma de abordar los temas es variada y ha evolucionado con el tiempo. La división palestina de Gaza y Cisjordania ha tenido un importante impacto en la caricatura

⁵⁷ ROJO, Pedro, *Op. cit.*, p. 74

⁵⁸ *Ibidem*, p.72

⁵⁹ *Ibidem*, p. 73.

⁶⁰ DANJOUX, Ilan (2005), “Political Cartoons and Conflict: Revealing shifts in the Israeli Palestinian Conflict”. Government and International Politics (GIP) Centre for International Politics Working Paper Series, The University of Manchester No. 15 November, pp. 4-5.

⁶¹ ROJO, Pedro, *Op. cit.*, p. 74.

política palestina, siendo especialmente importante en la obra de la caricaturista Omayya Yuha⁶².

4. Vida y obra de Naji al-Ali

4.1 Algunos datos biográficos

Naji Salim Hussein al-Ali nació en torno a 1936⁶³ en la aldea de Al-Shajara, situada entre las ciudades de Nazareth y Tibériade, en la región de Galilea (Palestina). En 1948 –el año en que se produjo la *Nakba*– su familia, como la mayoría de la población palestina, se vio obligada a migrar, estableciéndose finalmente en el campo de refugiados de Ain al-Hilwe, en el sur de Líbano.

Cuando se produjo la *Nakba*, Naji contaba con doce años de edad (aunque en muchas de sus entrevistas solemos encontrar que la edad que el autor da a su Handala es de diez –a veces hasta trece– años de edad). Su infancia transcurrió en el campo de refugiados, carente de recursos y oportunidades, lo que alimentó su conocimiento de la situación del refugiado palestino, así como su compromiso con la lucha palestina. Al-Ali nació y se desarrolló en una sociedad y en un contexto radicalmente diferente al de la sociedad occidental⁶⁴, lo cual tendrá una enorme repercusión sobre su obra.

“Cuando estalló la revolución en julio de 1952, nos manifestábamos por las calles del campamento al grito de “¡Viva la revolución!” y escribiendo consignas sobre las paredes. [. . .] Al igual que otros en el campamento, sentí la necesidad de expresarme, de tomar parte en eventos nacionales, para exponerme, al igual que otros, contra malos tratos y la privación de libertad. En este momento de mi vida, se estaba desarrollando un gran deseo de dibujar. Empecé a tratar de expresar mi postura política, mi ansiedad y mi dolor a través de pinturas en las paredes. Me aseguraba siempre de que tenía un lápiz cuando era llevado a prisión”, confesaba al-Ali en una entrevista concedida a Radwa Ashour⁶⁵.

⁶² *Idem*

⁶³ La fecha de nacimiento de al-Ali no está del todo clara. Sigo aquí la fecha propuesta por Sivan Halevy, quien ha investigado en profundidad la vida de Naji al-Ali.

⁶⁴ HALEVY, Sivan, “Biographie de Naji al-Ali”. Trabajo personal de investigación, p. 1.

⁶⁵ Entrevista de Naji al-Ali con Radwa Ashour en 1984 titulada “I am from Ain al-Helwa, publicado en el periódico *al-Muwagaha*, en 1985, Budapest.

En Líbano continuó sus estudios en un instituto profesional de la ciudad de Trípoli, donde obtuvo su diploma en 1953, y llevó a cabo diferentes oficios. Durante este período al-Ali comenzó a desarrollar la necesidad de expresarse artísticamente y, con el ánimo y apoyo de sus profesores, comenzó a dibujar sobre los suelos y los muros del campo de refugiados de Ain al-Hilwe⁶⁶.

“En ese periodo, los refugiados habían comenzado a desarrollar cierta conciencia política como reacción a lo que sucedía en la región: una revolución en Egipto, una guerra de independencia en Argelia, muchas cosas bullían a lo largo del mundo árabe. Sentí que mi trabajo era hablar a esa gente, a mi gente de los campos de refugiados, en Egipto, en Argelia; y a los árabes corrientes de toda la zona, que tenían pocas posibilidades de expresar sus puntos de vista. Sentí que mi trabajo era incitarlos. En mi opinión, la función de un dibujante político es proporcionar una nueva visión. Es, en cierta manera, un misionero. Y es tan sólo un poquito más difícil censurar un dibujo que un artículo”⁶⁷.

Asimismo, improvisaba obras de teatro y las presentaba con sus amigos en los cafés del campo. Estas obras eran críticas, sarcásticas, sinceras y trataban de la situación política y social de Palestina y sus refugiados. A causa de ello, así como de su participación en las manifestaciones que tuvieron lugar en el campo de refugiados, al-Ali fue regularmente detenido –junto a algunos de sus compañeros del Movimiento nacionalista árabe– por las autoridades libanesas.

En 1957 marcha a Djeddah, en Arabia Saudí, donde trabaja como tornero hasta 1959. Durante este período (final de los años cincuenta y comienzo de los sesenta), descubre la caricatura egipcia, que era un referente en el mundo árabe por aquel entonces. En estos momentos comienza a participar en la publicación de un periódico con sus camaradas políticos que se hacían llamar *al-Sharka* (El Grito), así como en diferentes periódicos de importancia en el mundo árabe.

Tras su regreso de Arabia Saudí, decidió orientarse hacia una actividad que le permitiera desarrollar sus inclinaciones y capacidades artísticas. Se unió entonces a la Academia de Artes de Beirut en 1960, aunque no pudo proseguir sus estudios debido al hostigamiento y los continuados arrestos por parte de las autoridades libanesas.

⁶⁶ OWEIS, Fayeque: “Handala and the Cartoons of Naji Al-Ali. Relevance, Characters, Symbols”. Washington, The Jerusalem Fund Gallery, p. 2.

⁶⁷ En “From Lebanon to Kuwait, the cartoonist has so far survived attempts to stop his work”. Entrevista publicada en *Index of Censorship*, 1984. Cit. en: BARREDA, Javier (2002), “Homenaje a Naji al-Ali a los 15 años de su fallecimiento”. En *Nación Árabe*, Num. 47, año XV, verano 2002. Disponible en: <http://www.nodo50.org/csca/na/na47/hantala/hantala.html>.

Esta experiencia, aunque breve, le ayudó a unirse en 1961 a la escuela Jaafaite de Tyr, donde enseñó arte durante dos años. Ese mismo año, tras su visita al campo de Ain al-Hilwe, el escritor Ghassan Kanafani publicó cuatro de sus dibujos en la revista *Al-Hourriya* (La Libertad), que era la voz del Movimiento Nacionalista Árabe. La publicación de estas caricaturas fue el punto de partida en la vida y en la carrera artística de al-Ali como caricaturista político⁶⁸.

En 1963 se trasladó a vivir a Kuwait, donde trabajó en la revista de oposición *Al-Talya* (La Vanguardia), perteneciente al partido progresista kuwaití, y más tarde en el periódico *Al-Siyassa* (La Política), donde nació el personaje de *Handala* en 1969.

La *Nakba* palestina había coincidido con la aparición de la riqueza petrolera en el “Gran Oriente Medio”. Recién exiliados de sus granjas, aldeas y ciudades, muchos palestinos se esforzaron por hacer una nueva vida en los estados árabes del Golfo, en particular en Kuwait, donde las élites locales habían estado organizando el apoyo al movimiento palestino desde 1936 y donde poco a poco se fue contribuyendo a la construcción de una parte geoestratégica importante del mundo. A finales de 1960 y principios de 1970, Kuwait se estaba volviendo cada vez más importante para los intereses de Estados Unidos y su sociedad de consumo, a la vez que era un semillero de apoyo a los movimientos de la revolución palestina⁶⁹.

En 1974 regresó a Líbano para trabajar –desde los comienzos de su creación– en el periódico *As-Safir* (El Embajador). Al-Ali destacó en alguna ocasión esta etapa como “la más productiva y la mejor de su vida”. “Allí –afirmó– rodeado por la violencia de cualquier ejército, y finalmente por la invasión israelí, me enfrenté día a día con mi pluma. Nunca tuve miedo, ni me invadió la sensación del fracaso o la desesperación; nunca me rendí (...). El trabajo en Beirut me hizo acercarme una vez más a los refugiados de los campamentos, a los pobres y oprimidos”⁷⁰.

En 1979 obtuvo el primer premio de la Asociación de caricaturistas árabes por uno de sus diseños –en el que representaba a Henry Kissinger conduciendo un autobús– (**fig. 1**) y fue elegido secretario general. En 1980 obtuvo el primer premio *ex aequo* y durante 1982 fue testigo de la guerra civil libanesa y de la invasión israelí en 1982.

Tras recibir amenazas de la Falange en Líbano, En 1983 regresó a Kuwait, donde trabajó hasta 1985 en el periódico *Al-Qabas* (“La Luz”), de donde fue expulsado por

⁶⁸ OWEIS, Faye, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁹ SACCO, Joe. *Op. cit.*, pp. 43-44

⁷⁰ En: “From Lebanon to Kuwait...”. *Index on censorship*. Citado en: HALEVY, Sivan, *op. cit.*, p. 4.

voluntad de Yasser Arafat. Tras ello marchó a Londres, donde trabajó para *Al-Qabas Internacional*, tras darse cuenta de que ningún país árabe le recibiría o le ofrecería espacio para diseñar libremente⁷¹.

El 22 de julio de 1987 fue tiroteado en los alrededores del periódico para el que trabajaba en el centro de Londres, falleciendo cinco semanas más tarde, el 29 de agosto de 1987. Hasta el día de hoy se desconoce la identidad de la persona u organización que se esconde tras su asesinato, el cual sin duda se debió a motivos políticos.

A lo largo de su carrera, al-Ali se granjeó un gran número de enemigos debido a sus fuertes críticas dirigidas tanto a individuos concretos como colectivos políticos. En abril de 1984, fue objeto de una serie de manifestaciones orquestadas por estudiantes islamistas de la Universidad de Kuwait para condenar su obra y su figura, tachándolo de ateo y anti-islamista. La crítica y la condena a al-Ali emergió tanto desde la esfera islamista como desde casi todas las esferas políticas y en gran parte sociales. Según un artículo del periódico kuwaití *at-Talya* del 5 de marzo de 1984, la burguesía palestina excluyó a al-Ali de las manifestaciones a favor de Palestina con el fin de sofocar sus ideales nacionalistas y democráticos.

A pesar de que irritó por igual a todos los poderes establecidos de la región tanto en Israel como en todos los regímenes árabes), en numerosas ocasiones se ha apuntado como principal sospechoso de su asesinato hacia algún miembro de la OLP, que habría actuado bajo la orden de Yasser Arafat, al que habría indignado especialmente con algunos de sus dibujos realizados durante sus últimos años de vida, y por el que fue advertido a través de una llamada telefónica unas semanas antes de su muerte⁷².

Si bien la autoría de su asesino sigue sin estar demostrada, lo importante, como afirmó el poeta palestino Mahmud Darwish, es que el asesinato de Najji al-Ali proporciona una ocasión para escudriñar la corriente de discurso político y cultural de gran parte del mundo árabe⁷³.

⁷¹ GRESH, Alain (2011): "Biographie de Najji al-Ali". En PLANTU, J.; AL-ASAAD, M.; GRESH, A.: *Le livre de Handala. Les dessins de résistance de Najji al-Ali ou l'autre histoire de Palestine*. Scribest Publications, Francia, pp. 172-173.

⁷² EL FASSED, Arjan: "The timeless conscience of Palestine", 22 de Julio de 2004. The Electronic Intifada. Disponible en: <http://electronicintifada.net/content/naji-al-ali-timeless-conscience-palestine/5166>.

⁷³ HARLOW, Barbara. (1994) "Writers and Assassinations". pp. 167-185. En *Imaging Home: Class, Culture and Nationalism in the African Diaspora*. LEMELLE, SIDNEY&KELLEY, Robin (Eds.). Verso, London-New York, p, 168.

A pesar de la hostilidad que despertó su obra, también recibió un importante apoyo. Según un artículo del periódico *Al-Watan*, Al-Ali fue “un fenómeno árabe-palestino sustancial, un hijo de Palestina, un hijo de la tierra y un hijo del pueblo árabe”⁷⁴.

En 1988 la Unión Internacional de editores de periódicos (FIEJ) le concedió el premio del Lápiz de Oro de la Libertad, y le describió como “uno de los mejores caricaturistas desde el siglo XVIII”. Ésta fue la primera vez que la Unión otorgó este premio a un árabe o a un caricaturista, y la última vez que se le otorga a un periodista tras su muerte⁷⁵.

El *New York Times* dijo de su trabajo: “Si desea saber lo que los árabes piensan de los Estados Unidos, vea las caricaturas de Naji al-Ali”; la revista *Time* señaló: “Este hombre dibuja con huesos humanos”, y en un periódico japonés se escribió: Naji al-Ali dibuja con ácido fosfórico⁷⁶.

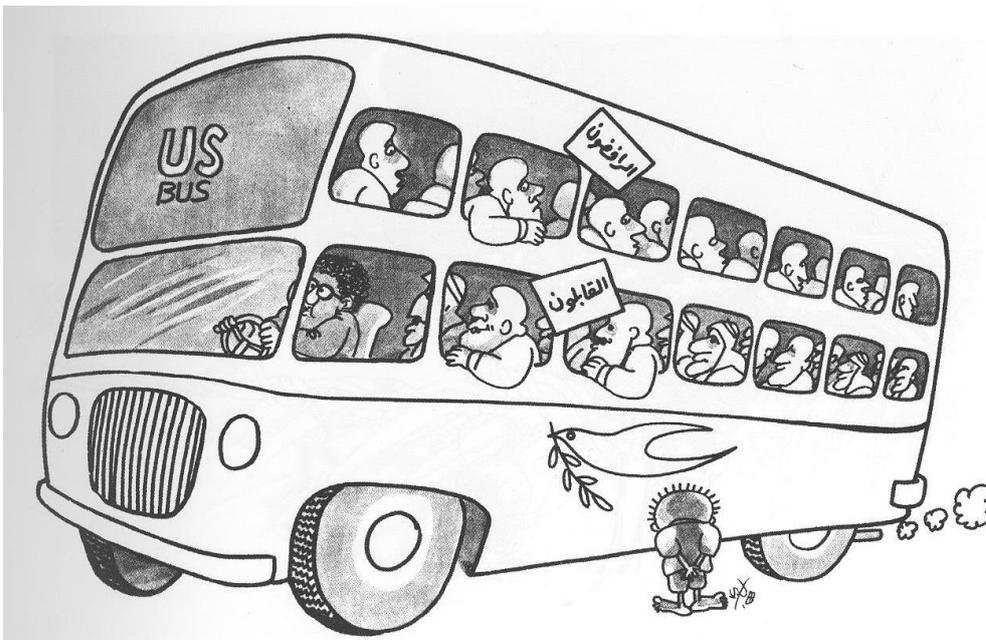


Figura 1

⁷⁴ *Al-Watan*, March 15, 1984. Cit. en: “La vita e la storia di Naji Al-Ali.” Disponible En: www.najjalali.com.

⁷⁵ GRESH, Alain, *op. cit.* p.173.

⁷⁶ OWEIS, Fayeque, *op. cit.*, página 3.

4.2 La obra de Naji al-Ali: Primeros pasos

Al igual que artistas como Ismail Shammout y Mustafa Hallaj, al-Ali aspiraba a traer la experiencia palestina a la audiencia más amplia posible en el mundo árabe. Mientras el arte narrativo de Shammout se difundió a través de carteles y los de Hallaj a través de sucesivas ediciones de sus grabados, al-Ali estaba decidido a inventar un lenguaje pictórico que trascendiera los confines de las convenciones espaciales tradicionales. Su originalidad era inmediatamente obvia para aquellos que asistían a las exposiciones de grupos palestinos en Beirut en las que participó.

En contraste con Shammout -quien empleó las convenciones de la retórica iconográfica para transmitir su mensaje político- y Hallaj -quien comunicaba el lado quimérico del mundo en el que vivía-, al-Ali no tenía ningún interés aparente en agradar a su audiencia. En cambio, él trató de sacudirse de la postura pasiva de mero observador y les obligaba a enfrentarse cara a cara con la propia situación de la experiencia palestina⁷⁷.

En un momento en el que las obras de arte más visibles fueron los carteles que se encontraban pegados en las paredes del centro de Beirut que representaban a los luchadores por la libertad caídos en batalla, las obras de Ali consistían en fragmentos inconexos de espejos rotos pegados en los marcos antiguos. Empleaba elementos mínimos que tenían por objeto implicar a los espectadores en su arte.

En un trabajo, por ejemplo, los espectadores leían a través del propio reflejo de sus rostros las palabras “Se busca: vivo o muerto”. En otro, al-Ali dispuso barras de metal atornillada a través del espejo para que los espectadores se viesen encerrados en la cárcel, y aquellos, viendo su reflejo dentro de un marco rodeado con cinta negra, podían imaginar por un momento el anuncio de su propia muerte.

Experimentó también con otras formas narrativas muy lejos del lenguaje pictórico utilizado por Shammout y por Hallaj. Durante un período, al no poder permitirse utilizar tubos de color, pintó una serie de obras que representaban la vida en el campo de refugiados con un producto de petróleo espeso parecido al asfalto conocido como *zift*, que sustrajo de los lugares de construcción en los que trabajaba.

A través del pigmento negro azabache que utilizaba para componer sus figuras, estaba convirtiendo el *zift* (una palabra que también se utilizaba coloquialmente para

⁷⁷ BOULLATA, Kamal (2009), *op. cit.*, pp. 137-139.

describir un estado deprimente) en un medio pictórico; pintar con este petróleo crudo también podría ser visto como un desafío que aspiraba a atraer a los patrones ricos del petróleo⁷⁸.

Eventualmente, abandonó la pintura y, bajo el impulso del novelista palestino y editor del semanario *al-Hadaf*, Ghassan Kanafani, se embarcó en su carrera como caricaturista político, y su éxito pronto lo liberó de los puestos de trabajo más duros que venía realizando.

Al parecer, según confesó a la periodista Joan Mandell, en sus últimos años de vida habría planeado estudiar técnicas de animación, creyendo que podría llegar a un público aún más amplio utilizando por ejemplo cintas de vídeo⁷⁹.

5. *Sus caricaturas*

5.1 *Aspectos generales*

Al-Ali vio en sus caricaturas una forma de expresión comunicativa que le permitía integrar el significado verbal y visual sin las afectaciones que plagaron el arte de su entorno. Como dibujante de los diarios kuwaitíes más leídos -*Al-Siyasa* y *al-Qabas*- y el beirutí *as-Safir*, alcanzó gran popularidad, llegando a miles de lectores de todo el mundo árabe. Con humor mordaz, resumió la posición del palestino común y los interminables compromisos políticos alcanzados en la región⁸⁰. Sus caricaturas fueron publicadas diariamente en los periódicos de todo el espectro político de El Cairo, Beirut, Kuwait, Túnez, Abu Dhabi, Londres y París.

Las caricaturas de al-Ali no fueron pensadas para el entretenimiento ni concebidas como meras tiras cómicas en un periódico para hacer reír al lector, ni siquiera en el sentido de la ironía cómica asociado con caricaturas propias de Estados Unidos. Eran caricaturas políticas en las que se unían las bellas artes, la línea editorial y el mensaje político. Con sus dibujos transmitía mensajes que obligaban al espectador tomar una posición de apoyo a los oprimidos⁸¹. Su trabajo está repleto de la sangrienta y macabra

⁷⁸ *Ibidem*, p. 138.

⁷⁹ MANDELL, Joan (1987), "Naji al-Ali Remembered". *Middle East Report*, November-December 1987, p. 27.

⁸⁰ BOULLATA, Kamal, *Op. cit.*, p.139.

⁸¹ OWEIS, Faye: *Op. cit.*, p. 4.

lucha contra los enemigos; de cuerpos mutilados de niños y adultos acibillados y del lloró y los gemidos dolientes de un pueblo en medio del horror de la guerra.

Nadie mejor que el propio al-Ali para explicar cómo concibió él la caricatura: “La caricatura, es un recurso de los oprimidos y excluidos, de quienes pagan un alto precio por sus vidas, llevando sobre sus hombros la carga de los errores cometidos por las autoridades. Todo lo que tienen fue difícil de obtener, y todo lo que es duro y cruel recae sobre ellos. Luchan por sus vidas y mueren jóvenes, en tumbas sin ataúdes. Han de vivir siempre a la defensiva. Yo estoy con ellos en las mazmorras, observando y sintiendo el pulso de sus corazones, el flujo de la sangre en sus venas⁸²”.

Sus dibujos eran simples, claros y directos. Fueron hechos para el ciudadano árabe común, ya fuesen personas altamente educadas o bien analfabetos, por lo que trataba de evitar mensajes que fuesen demasiado complicados, independientemente de la complejidad del tema o las ideas tratados en sus caricaturas. Eran las voces de los pobres, los oprimidos, los desposeídos, los refugiados y los ocupados, y de todas las personas que, según sus palabras, “no tienen voz”⁸³.

Técnicamente, la línea de al-Ali es simple a la vez que cruda. Se basa fundamentalmente en el uso del blanco y el negro, potenciando la expresión y el dramatismo. Según opina el dibujante Javier Carbajo, el blanco y el negro “resalta el sentido dramático, de forma que su contundencia descansa sobre la masa negra, siempre muy poderosa y bien compensada con el blanco, y no tanto en el trazo”⁸⁴.

Es frecuente en sus caricaturas la utilización de un cielo negro y sin estrellas, únicamente iluminado tenuemente por una luna en cuarto creciente o menguante. Éste es un símbolo de difícil interpretación que se repite de manera constante en sus caricaturas.

Si bien en la actualidad, la luna se ha convertido en un símbolo del Islam, es posible que al-Ali lo utilice como un símbolo árabe. La luna tiene una importancia tradicional en la mayor parte de culturas universales (incluyendo Oriente Próximo) en relación con la influencia que ejerce sobre diversos aspectos de la vida cotidiana, incluyendo su importancia para los cultivos y las poblaciones campesinas. El hecho de que varíe su forma y su posición según las diferentes escenas a las que acompaña –puede que intencionadamente- podría aludir a la transformación o a la prolongación en el tiempo

⁸² De "Nayí al-Ali: al-hadiya lam tasil ba`d" (*Dar al-Karmel li-l- nachr wa-l-tawzi`a*, 1997). Citado en BARREDA, Javier, *Op. cit.*

⁸³ *Idem*

⁸⁴ Cit. en: ROJO, Pedro, *op. cit.*, p. 73.

del conflicto. En cualquier caso, la luna sirve para definir una escena nocturna, potenciando así el dramatismo de la representación.

Utiliza también un lavado de tinta gris para difuminar figuras y sombras sin representación detallada. Este estilo no es demasiado diferente a otros dibujantes de la generación de al-Ali, especialmente de aquellos relacionados con los movimientos underground y hippie en el marco “occidental” de los sesenta y setenta de artistas como Fred Wolf o Bozzetto Bruno⁸⁵.

El poder y la originalidad de al-Ali reside de manera especial en la utilización de símbolos y metáforas visuales. Si bien, como veremos, en muchos casos personalizó y retrató a figuras concretas de la escena política internacional, por lo general prefirió hablar de condiciones y actitudes políticas y sociales, más que de líderes y jefes. Esto estaba en gran parte motivado por el hecho de evitar la mayor parte de censura posible.

Como la mayoría de los artistas que viven bajo circunstancias represivas, al-Ali se basó en gran medida en el simbolismo, que calificó “de un lenguaje secreto entre mi persona y los lectores”. Puesto que la gran mayoría de periódicos no eran libres, al-Ali creó el símbolo más importante de su obra, su *Handala*, que le permitía ir allá donde su persona no podía⁸⁶.

El simbolismo que caracteriza su obra se logra a veces mediante representaciones un tanto surrealistas en las que las imágenes se funden entre sí: las lágrimas que se transforman unas veces en bocallaves (**fig.2**) y otras en munición contra el sionista; la pluma o el lápiz que pasa a ser una vela que simboliza la esperanza, mientras que en otras se convierte en una bala que representa la resistencia y la lucha.

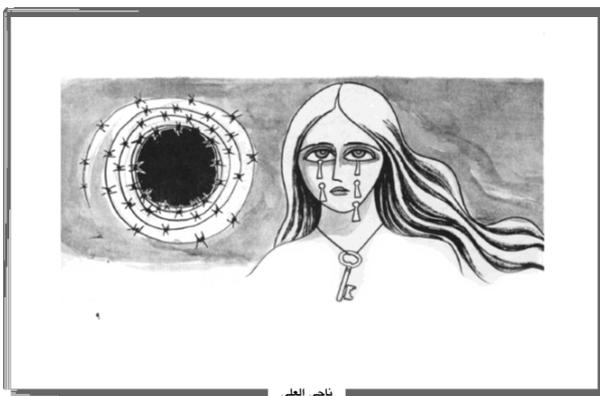


Figura 2

⁸⁵ HEITNER, Ethan, “Book review of *A Child in Palestine: The Cartoons of Naji al-Ali*”. En *The Arabist*, 23 de Julio de 2009.

⁸⁶ MANDELL, Joan, *op. cit.*, p. 27.

Junto al simbolismo y la profusión de metáforas visuales, su obra está caracterizada por un marcado contraste basado en el empleo de antítesis y valores que se contraponen y confrontan de forma constante, tanto en el plano formal y estilístico, como en el plano ideológico. Sus imágenes están dotadas muchas veces de una cierta ambigüedad y la contradicción y la paradoja se va a revelar tanto en un plano visual como lingüístico. Las paradojas están por todas partes en sus caricaturas; van en todos los sentidos y aparecen reveladas por medio de una ironía incisiva⁸⁷.

Aparte de la utilización simbólica de sus propios personajes, al-Ali empleó una serie de símbolos que se repiten a lo largo de toda su obra, dando lugar a todo un "vocabulario visual" y a un repertorio iconográfico propio con el que sus lectores pueden llegar a familiarizarse y de los que se sirvió para ilustrar los distintos temas que aborda en su obra, realizados siempre en forma de crítica directa y mordaz.

Otro recurso frecuente empleado por al-Ali fue la analogía. Su obra está plagada de todo tipo de referencias culturales ya sean tradicionales o contemporáneas, árabes, musulmanas, bíblicas o incluso mitológicas. El hecho de que la mayor parte de veces remita a códigos iconográficos propios de "Occidente" podría ser explicado desde el punto de vista del aniconismo tradicional de la cultura árabe.

Sus diseños dieron nacimiento a una etapa más dinámica a partir de 1967, con la evolución del fenómeno palestino. Aquello que al principio de su obra eran meras insinuaciones y alusiones a la acción, comenzó a tomar forma con la creación del *fidai* o combatiente, que fue ocupando poco a poco la pantalla de la conciencia y guió la pluma de al-Ali, quien vendría a ser un crítico moral y político de un nivel raramente visto en la cultura árabe⁸⁸.

El hecho de ser obligado a abandonar su patria a una edad muy temprana marcó profundamente su obra. La pérdida de Palestina para él y para millones de palestinos fue el tema principal y el punto central de sus caricaturas. En repetidas ocasiones confirmó su compromiso con la liberación de Palestina, con el retorno a la patria y la resistencia con el fin de alcanzar los valores de libertad y democracia⁸⁹.

No obstante, al-Ali no opinaba que la cuestión de Palestina fuese motivo de preocupación únicamente para los palestinos, sino que era de vital importancia también

⁸⁷ AL-ASSAD, Mohammed, *op. cit.*, p. 137.

⁸⁸ *ibídem*, p. 138.

⁸⁹ *Idem*.

para el resto del mundo árabe. Vio en la unión del pueblo árabe, en la democracia y en la afirmación de los derechos humanos los vehículos para la liberación de Palestina.

La temática de sus caricaturas no se limita al gran evento ni al israelí o al sionista como el único enemigo, que aparecen retratados desde multiplicidad de ángulos o puntos de vista. En sus caricaturas critica todo aquello que le parece condenable, se trata de hablar del sufrimiento cotidiano del pueblo palestino y árabe, representado a través de niños con rostros fantasmagóricos, hombres y mujeres con los ojos caídos, vestidos harapientos, pero pese a ello llenos de firmeza y confianza para luchar por su causa.

5.2. Personajes

Al-Ali creó un elenco de personajes únicos y perfectamente caracterizados, que aparecen en distintos entornos, desempeñando diferentes roles y funciones, representando importantes valores y que están dotados de un fuerte simbolismo. Rara vez dibujó o satirizó con personajes reales como hacían la mayoría de dibujantes, sino que utilizó sus propios personajes: *Handala* (el niño espectador), *az-Zalama* (el hombre común), *Fátima* (la buena mujer), y *Moron* (el villano). Todo un repertorio iconográfico que mantuvo constante sus valores durante toda la carrera artística –de más de treinta años- de al-Ali y que terminaría definiendo y haciendo única su obra.

5.2.1 Fátima

Fátima viene a representar el papel de la mujer en las caricaturas al-Ali. Su figura está elaborada a base de líneas simples y nítidas, de hermosas características, que se va a oponer a la figura femenina, más grotesca, que en ocasiones representa a Israel.

Juega un papel primordial en la mayoría de sus caricaturas, apareciendo siempre como la “buena mujer”, tanto si aparece como esposa, madre o una luchadora por la libertad. Suele ser representada junto a az-Zalama, preparando su rifle, protegiéndolo, manteniéndolo en el camino correcto e incluso tomando una postura para corregir sus puntos de vista y sus acciones⁹⁰.

⁹⁰ OWEIS, Fayeque: *Op. cit.*, p. 5.

Ella es también la que otorga disciplina a aquellos que traicionan la revolución y la resistencia. Su personaje aparece también como una personificación o símbolo de la patria (Palestina), del pueblo y del campo de refugiados. Es una mujer triste que ha perdido a un marido, a un hijo, o bien a un hermano como mártires. Representa no sólo a la mujer palestina, sino también a la propia Palestina como un todo, a su tierra y a sus personas; es también el símbolo de los refugiados de Ain al-Hilwe y otros campamentos⁹¹. Es a veces libanesa y el propio Líbano. En una caricatura, por ejemplo, aparece representada como Beirut durante la invasión israelí de 1982, abriendo los brazos para saludar a un soldado al tiempo que sus pechos son convertidos en puñales que matan al mismo. En otras ocasiones, Fátima aparece representando a Egipto, oponiéndose a los acuerdos de Camp David, así como al levantamiento de banderas israelíes en el corazón de la tierra árabe.

Es un símbolo de amor, paz, lucha, sacrificio y sufrimiento. Aparece representada siempre con un bonito vestido bordado y la llave de su casa en Palestina (símbolo por excelencia del refugiado palestino) colgada siempre de su cuello. Aparece también como *Intifada* bajo la forma de una mujer embarazada en la mezquita de Al-Aqsa en Jerusalén. Es la resistencia, la revolución y la Intifada y representa a todas las madres y a todas las esposas. Sin embargo, su rol no se limita al de madre, ni aparece únicamente como un símbolo de fertilidad, sino que va más allá de eso. Ella participa en el diálogo y es parte en la toma de decisiones y la determinación⁹².

Hay que señalar que, como ha estudiado Julie Peteet,⁹³ las mujeres como íconos de la nación de Palestina son una imagen difundida tanto en la literatura como en el arte y la retórica política. Son una construcción cultural, y su mensaje ha sido recodificado por las mujeres como la auto-afirmación de la agencia política que despliegan para exigir derechos. Durante los períodos de lucha nacional palestina en el Líbano (1968-1982), y más recientemente en la Franja de Gaza y Cisjordania (1990), las mujeres han participado activamente en el proceso de reconstituir el significado de la maternidad.

5.2.2 *Az-Zalama*

Otro de los principales y recurrentes personajes en la obra de al-Ali es este hombre

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Ibidem*, p. 6.

⁹³ PETEET, Julie (1997). "Icons and Militants: Mothering in the Danger Zone". En *Signs*, Vol. 23 No. 1 (Otoño de 1997), pp. 103-12.

adulto, alto y enjuto, también dibujado con líneas muy nítidas y bien definidas. Aparece siempre como un hombre que va descalzo y con la ropa remendada, reflejando su condición de pobre. Viene a representar la honestidad y los “buenos valores”⁹⁴, independientemente de los diferentes nombres, nacionalidades o afiliaciones religiosas que le sean otorgados en las distintas caricaturas.

Al-Ali se refirió a él como *Mohammad, Maroun, Abu Elias, Abu Hamad, Abu Jasim* y, sobre todo como *az- Zalama*, que significa "el hombre" en el dialecto palestino⁹⁵. Juega también un papel muy relevante en sus caricaturas -ya esté representado solo o junto a Fátima- y aparece siempre enfrentándose a los personajes “villanos”.

Es un símbolo de la pobreza y del pueblo oprimido. Es el hombre común árabe, palestino, o libanés. Juega el papel de un luchador por la libertad (*fidai*) y contra la ocupación. Es un refugiado, un oprimido y un defensor de los derechos humanos en Palestina y el mundo árabe.

Es también un escritor que defiende la democracia y que tiene que preparar su testamento después de redactar un artículo sobre este tema, tal y como le confiesa a Handala (**fig. 3**). Es también el lector que exige a los escritores y periodistas mantenerse en el camino de la unidad nacional y la liberación de Palestina. Se enfrenta a las autoridades y les interroga acerca de la corrupción, la falta de la democracia y los derechos humanos. Desafía también a las autoridades religiosas al negarse a ayunar durante el mes de Ramadán, en protesta por la situación en el mundo árabe y por mantenerse en solidaridad con los pobres de la región.



Figura 3

⁹⁴ OWEIS, Fayeq, *Op. cit.*, p. 6.

⁹⁵ *Idem.*

Es un hombre de unidad, quien, al ser interrogado acerca de su religión, ya sean musulmanes o cristianos, responde que él es un árabe, o simplemente que tiene hambre. En algunas caricaturas, su nombre es Mohammad y juega el rol de un imán en una mezquita predicando contra la ocupación⁹⁶. En ocasiones es un maronita, un libanés cristiano que se niega a permitir que Israel utilice contra él a su hermano musulmán, en otras es *Abu Elías* (también un cristiano libanés) que lleva colgada una cruz y que es un defensor del Movimiento Nacional de Resistencia Libanés; es *Abu Hamad* y *Abu Jassim*, de los Estados del Golfo, quienes prefieren beber el vodka de sus compañeros de la Unión Soviética en lugar de condenar la invasión soviética de Afganistán, y es *Boutros* o Pedro, un copto cristiano egipcio que es acusado de pertenecer a una organización secreta y termina por confesar ser un miembro de los Hermanos Musulmanes (fig. 4). Al igual que Fátima, él representa al refugiado palestino y al hombre árabe común, tanto si aparece como una víctima o mártir del conflicto, como en su faceta de combatiente por la liberación de la patria.



Figura 4

5.2.3 *Moron* (“el villano”): Líderes y élites árabes

La contrapartida de los personajes anteriores, es el *Moron* (el villano), como en ocasiones se refería a él al-Ali⁹⁷. Éste se opone por completo a los valores que simbolizan los otros personajes. Representa la fealdad, la riqueza, la injusticia, la debilidad, la suciedad, la agresión, la opresión, la pereza, la estupidez y la traición.

⁹⁶ OWEIS, Faye, *Op. cit.*, pp. 6-7.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 7.

Aparece representado tanto de forma individual como en grupo, acompañado de personajes que poseen las mismas características. Se opone a los otros personajes tanto en su valor simbólico como en su tratamiento formal, pues se muestra como un hombre obeso o barrigudo y bien vestido, reflejando su condición de rico o de mayor nivel adquisitivo. Asimismo, a diferencia de los otros personajes, suele aparecer vestido a la occidental, mientras que cuando en otras ocasiones va ataviado con algún elemento de la tradición árabe o palestina (por ejemplo la kufiyya) va a ser sólo para poner de relieve alguna contradicción o incoherencia, o bien su traición a la causa palestina.

Si bien los otros personajes poseen unos rasgos propios con líneas y trazos bien definidos, en muchas ocasiones éstos van a llegar a aparecer sin piernas o manos, completamente desmembrados y desfigurados, asemejándose a bolsas de grasa, como una forma de deshumanizarlos y cosificarlos. En otras ocasiones aparecen bajo la forma de animales rampantes. Al-Ali utiliza en sus obras estas imágenes deformes para poner al desnudo tanto a los dirigentes árabes como a los palestinos⁹⁸.

Según Oweis, representan las fuerzas del mal y todo lo que hay de negativo en la región, y al-Ali les creó sin cuello, piernas y sin ningún tipo de sustento para mostrar que estos personajes carecían del apoyo popular y de futuro para la continuación⁹⁹. Pero también, ello tiene por objeto poner de manifiesto que son personajes que no muestran ninguna unión con la tierra y la patria (Palestina), a diferencia de los otros personajes, cuyos pies descalzos en numerosas ocasiones se representa en forma de raíces, mostrando su sentido de pertenencia y amor por la tierra¹⁰⁰.

En ocasiones, al-Ali les representa como malvados, con un gesto de malicia en su rostro en señal de conspiración, mientras que en otras se muestran confusos o estúpidos. Ellos encarnan al gobernante o al poderoso árabe, son las fuerzas reaccionarias, los regímenes árabes regresivos, las autoridades, los oportunistas, los traidores, y los que se oponen a la democracia y a la resistencia ante la ocupación, llegando a afirmar en una caricatura que "todo palestino es sospechoso hasta que se demuestre su culpabilidad".

Según las diferentes caricaturas, aparece representado de diferentes formas y con distintos nombres. Uno de estos personajes se llama *Abu Basim*, representado como un hombre obeso que viste un buen traje con corbata y fuma cigarrillos. La palabra "Basim" en árabe se refiere a la persona que suscribe documentos usando sus huellas

⁹⁸ AL-ASSAD, Mohammed, *Op. cit.*, pp. 42-43.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 7.

¹⁰⁰ Cit. en: "Handala cumple cuatro décadas como icono de la resistencia palestina". Artículo de la Agencia EFE, *El Mundo*, 5 de Julio de 2012.

dactilares (*basma*), sin leer o preguntarse acerca de lo que está respaldando¹⁰¹. Otro de estos personajes es *Abdul Qader*, un contratista palestino que va a Kuwait y hace una gran fortuna, lo que le permite enviar a sus hijos a estudiar a Suiza, Londres y los Estados Unidos.

5.2.4 *Handala*

Desde el momento en que al-Ali comenzó a dibujar a principios de 1950, firmaba sus dibujos con su nombre de pila (Naji), con una cruz o ambos. Pese a que en algún caso se ha señalado que sus orígenes podrían rastrearse ya en algunas de las caricaturas que fueron publicadas en el periódico at-Talya¹⁰², oficialmente no fue hasta 1969 (cuando se encontraba trabajando en Kuwait en el periódico al-Siyyasa) cuando introdujo un personaje al que llamó Handala (también escrito como Hanzala y حنظلة en su grafía en árabe) que terminaría convirtiéndose en su principal firma o seña de identidad (**fig. 5**).

Querido Lector,

*Permítame presentarme. Mi nombre es **Handala**. El nombre de mi padre no es importante. El nombre de mi madre es **Nakba** y ellos han llamado a mi hermana pequeña **Naksa**. No conozco la talla de mis zapatos porque siempre ando con los pies descalzos. Nací el 5 de junio de 1967.*

Mi nacionalidad: No soy palestino, no soy jordano, no soy kuwaití, ni libanés ni egipcio, nada. En resumen, no tengo una tarjeta de identidad y no estoy interesado en tener la nacionalidad de ningún país. Soy solamente un árabe. He encontrado al artista Naji por casualidad. Él ha estado viviendo de su trabajo porque no sabe diseñar y ahora busca otro trabajo.

Él me ha explicado que cada vez que crea una caricatura sobre un país, su embajada protesta y recibe advertencias oficiales amenazantes. Me ha dicho que la situación parece bien y todo el mundo es ahora educado, amable y como los ángeles, y ya no puede ir mejor que eso. Por eso ya no tengo necesidad de dibujar. Quiero vivir y buscar un trabajo diferente. Yo le he dicho: tú eres un cobarde y un fugitivo de la batalla. Le di un mal rato y después hice las paces con él. Me presenté a él en tanto que persona árabe instruida que conoce todas las lenguas y dialectos. Le he dicho que conozco todos los tipos de persona: los buenos, los malos, los feos, los devotos y al resto y al resto.

¹⁰¹ OWEIS, Fayege, *Op. cit.*, p. 7.

¹⁰² Khalid al-Ali, personal communication, 30 de Enero de 2007. Cit. en: AREF NAJJAR, Orayb (2007). *Op. cit.*, p. 257.



Figura 5

Le he contado que yo fui a los campos de batalla y sé quién combate y quién no hace más que hablar. Le he dicho también que estoy dispuesto a diseñar para él cada día y que no tengo miedo de nadie más que de Dios; y que aquel que se enfada y no le gustan las caricaturas, puede ir a allanar el mar. Le he dicho que yo dibujaría a la gente que se preocupa por el aire acondicionado de sus coches y a aquellos que piensan más en comer que en Palestina.

Querido lector, siento esta introducción un poco larga. Gracias por no pensar que sólo intento llenar este espacio. En mi nombre y en el de mi amigo el artista, os agradezco vuestro tiempo y vuestra paciencia, y eso es todo, Hasta mañana.

Firmado: Handala¹⁰³.

De esta forma se refería al-Ali al nacimiento de su Handala en el periódico *Al-Siyassa*, donde define a éste como "un árabe", y no sólo como un palestino. Handala había nacido para ser fiel a la causa palestina y para combatir la corrupción y criticar a todos aquellos que no siguiesen el camino hacia la liberación de Palestina.

Declaró que él no tenía miedo a nadie, excepto a Dios. Cuando afirma aquello de "ir a allanar el mar", está utilizando un proverbio árabe que viene a decir algo así como "no me importa lo que pienses o lo que hagas", con lo que venía a poner de manifiesto que estaba dispuesto a criticar a todo el mundo, mostrándose decidido a decir la verdad sin importar las consecuencias. La libertad de expresión es un principio fundamental en esta introducción de Handala, que regirá también toda la obra de nuestro caricaturista.

El personaje es presentado como un muchacho común y corriente que representa una generación que estaba sufriendo como resultado de la *Nakba* (la catástrofe de 1948) y la *Naksa* (la derrota de 1967). Al igual que el resto de personajes creados por al-Ali, aparece tratado de diferentes maneras y desempeñando una variedad de roles y funciones.

Handala es un niño pequeño, delgado, que va descalzo, con parches en la ropa y el pelo ralo, mostrando su condición de pobre, al igual que el resto de niños y desplazados

¹⁰³ Texto publicado el 13 de julio de 1969 en el periódico *Al-Siyassa*, Ciudad de Kuwait, Cit. en: AL-ASSAD, M.; PLANTU, J.; GRESH, A., *Op. cit.*, p.11.

del campo de refugiados. Aparece siempre como testigo de un acontecimiento, a veces pasivo y otras activo, hablando, escribiendo, dando besos o repartiendo flores. Es una representación de la infancia de al-Ali congelada en el tiempo y una personificación de la amargura, la resiliencia o entereza y la dignidad¹⁰⁴.

Su nombre se deriva de una planta llamada *al-handhal* (la coluquintida o tuera)¹⁰⁵ en árabe, que crece en el desierto bajo circunstancias adversas y a la que se asocia la resistencia, las profundas raíces y la capacidad de crecer de nuevo, independientemente de los intentos de reducir o eliminar las malas hierbas, siendo la amargura su principal característica. Ésta será también la principal característica asociada al personaje creado por al-Ali, que se convertirá en su firma, su seña de identidad y en uno de los principales *leitmotiv* de su obra.

Cuando se le preguntó a al-Ali acerca de la edad de su Handala, éste respondió: “Handala nació con diez años de edad y siempre tendrá diez años. Ésta fue la edad con la que dejé mi patria. Cuando Handala regrese, lo hará aún con diez años, y sólo entonces podrá comenzar a crecer”¹⁰⁶. En este sentido, las leyes de la naturaleza no se aplican a Handala, ya que como al-Ali expresó “perder la patria no es normal”; se trata de centrar el foco de atención en la mayor anomalía del conflicto, pero también es una forma de abrir camino a la esperanza: la normalidad sólo puede producirse con el retorno al hogar.

Al-Ali afirmó que su pelo de punta simbolizaba las espinas de un erizo, que en su caso actúan como armas. Lo describió también como feo en su apariencia externa, pero lleno de ámbar y almizcle en su interior. “Él es un niño simple, pero difícil, y por eso la gente lo adoptó y sentía que él representa su conciencia”.

Como se deduce de su introducción, al-Ali quería que Handala le guardase de cometer errores pues, según confesó en una ocasión, “tuve amigos con los que compartí trabajo, protestas y días de prisión, hasta que un día se convirtieron en *tanabel* [hombres pequeños] y se dedicaron a los negocios. Me preocupaba convertirme también en un *tanbal*, y consumirme”¹⁰⁷. Se trataba, por tanto, de mantenerse siempre fiel a la causa y mantener siempre despierta su conciencia, por lejos que se encontrase de su patria.

¹⁰⁴ OWEIS, Faye, *Op. cit.*, p. 8.

¹⁰⁵ BARREDA, Javier (2002), “Homenaje a Nají al-Ali a los 15 años de su fallecimiento”. En *Nación Árabe*, Num. 47, año XV, verano 2002. Disponible en: <http://www.nodo50.org/csca/na/na47/hantala/hantala.html>.

¹⁰⁶ De “Nayí al-Ali: al-hadiya .lam tasil ba`d” (Dar al-Karmel li-l- nachr wa-l-tawzi`a, 1997). Cit. en BARREDA, Javier, *Op. cit.*

¹⁰⁷ *Idem.*

Su identidad fue declarada desde el primer día de su creación, presentándolo del lado de la pobreza y el sufrimiento de la gente de los campos de refugiados y del pueblo árabe común. Handala actúa como un testigo de todas las injusticias que se producen en torno a él, exponiéndolas y criticándolas. “Representa un testimonio de una generación que no murió, y él no morirá nunca, es eterno. Es un personaje que nació para vivir y tiene el reto de continuar”¹⁰⁸.

Hasta 1973, Handala aparece mostrándose de frente al lector para más tarde volverse de espaldas, con las manos cruzadas bajo su espalda y sin mostrar su cara, simbolizando el rechazo ante las injusticias sufridas por el pueblo palestino. Esto tiene que ver, como se verá más adelante, con la Guerra de Octubre de 1973 y las negociaciones de paz que comienzan a partir de este período, “cuando comencé a olfatear el olor de lo que Kissinger llevaba en su cartera [...]”¹⁰⁹.

Tras la guerra de 1973 y los acontecimientos que condujeron al fin de la guerra y los acuerdos pactados por Henri Kissinger, al-Ali predijo las soluciones injustas que serían impuestas en el mundo árabe. Esta nueva forma de representar a Handala suponía una forma de rechazo ante las negativas medidas tomadas en la región y cuando a al-Ali se le interrogó acerca de cuándo volvería a mostrar el rostro su Handala, éste respondió: “Cuando la dignidad árabe sea restaurada y cuando el individuo árabe recupere su libertad y humanidad”¹¹⁰. Únicamente en dos imágenes de 1987, inéditas hasta su publicación en 2008 en el libro *Karikatir Nayi al Ali 1985-1987*, se da la vuelta Handala.¹¹¹

Handala es un defensor de la democracia y de los derechos humanos. Es un provocador que incita a las personas a tomar parte en el conflicto. Es fiel a la causa palestina, a los campos de refugiados, a los pobres y a los oprimidos. Como árabe, aboga por la democracia, los derechos humanos, las oportunidades para todos, la libertad de expresión, la unidad árabe y la protección de los recursos naturales de los árabes. Su función en las caricaturas es la de exponer y criticar la brutalidad del opresor, tanto si se trata del ocupador israelí, de los dictadores de los regímenes árabes, o de la hipocresía de los dirigentes palestinos.

Está en contra de toda disputa entre los países árabes. Su papel era el de borrar toda consigna de identidad individual, en la cual no cree, para apoyar una identidad nacional

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ OWEIS, Faye, *Op. cit.*, p. 10.

¹¹¹ ROJO, Pedro, *Op. cit.* p.73.

árabe. Es un personaje que aboga por la unidad tanto en Palestina y en el “gran mundo árabe”, como dentro de Líbano, que tanto padeció durante la guerra civil. Se sitúa en contra de toda guerra civil y en contra de la clasificación de las personas basada en su religión, por lo que su figura posee un sentido global e internacional: “al principio, él era un niño palestino, pero su conciencia fue desarrollada para adquirir una perspectiva nacional y más tarde un horizonte global y humano”, afirmaba al-Ali.

Al ver a Handala como un niño en su posición de observador, podemos pensar que se trata de un personaje ingenuo que sólo registra lo que ve delante de él. Pero en realidad, Handala es un testigo de cada motivo de alerta¹¹²: en lo político, económico, cultural y social. Un testigo que se mueve geográficamente por el mundo árabe (e incluso más allá), que sigue las ideas de los que animan el espíritu de la resistencia, y que se rebela y manifiesta contra todo aquello que le parece injusto, ya sea a través de sus pensamientos, de su pasividad para expresar su rechazo o de sus acciones, como cuando aparece enfrentándose al *Moron* y participando, junto a mujeres y niños, en la Intifada.

No es cualquier niño al igual que el resto de niños palestinos cuya infancia se parece poco a la de cualquier otro niño por ser una infancia que se ve distorsionada por una ocupación que mata su inocencia y sus sueños, que viven en una situación constante de miedo y ansiedad, y que se ven obligados a madurar a una edad muy temprana¹¹³.

Handala es también un niño cariñoso y compasivo preocupado por los demás, y aparece presentando flores a los heridos, besando sus brazos o llevando flores a las tumbas de los mártires. Estas flores representan la esperanza cuando se las entrega a al-Zalama en el interior de la cárcel israelí, o en Beirut a través de una obertura causada por un proyectil durante la invasión israelí de 1982.

Al igual que sucedía con los otros personajes, la figura de Handala sirve para representar a todos los niños que estaban padeciendo esta situación; es una representación de la infancia en el campo de refugiados, de todos los niños que son víctimas del conflicto y que son testigos de la guerra y la opresión.

La experiencia de la *Nakba* quedó sin duda cincelada en la mente de al-Ali, al igual que tantos artistas y escritores. El hecho de escoger a un niño como el personaje principal de toda su obra no se debe únicamente a ese componente autobiográfico, a la experiencia personal del propio artista, sino que utilizar a un niño es la mejor forma para

¹¹² SACCO, Joe, *Op. cit.*, p. 2.

¹¹³ SALEH, Mohsen M. (2010). *The Suffering of the Palestinian Child under the Israeli Occupation*. Beirut. Al-Zaytoune Centre For Studies&Consultations, p. 5.

conmover la moral¹¹⁴ y la conciencia y actúa siempre como un símbolo de inocencia, honestidad y verdad.

Pese a la clara definición de su identidad, al-Ali (que como ya se señaló siempre mostró un interés por implicar al espectador desde sus primeras obras) dejaba abierta al lector la interpretación (para la cual la conciencia juega un papel principal) sobre su obra y su personaje: “A la gente le desconcierta mi aspecto. ¿Qué estoy pensando? ¿Estoy enfadado? ¿Estoy triste? ¿No hago más que observar profundamente? ¿O soy simplemente otro cobarde que mira sin tener el coraje de oponerse a la opresión? Ahí está el truco, porque tú, [lector], eres Handala: tu manera de mirarlo refleja cómo eres en realidad”¹¹⁵.

5.3 Temas de sus caricaturas

Se hace difícil establecer una clara división o sistematización de los temas tratados por al-Ali en sus caricaturas, al hallarse estrechamente relacionados entre sí, pudiendo distinguirse varios temas en un mismo diseño. Sin embargo, puede afirmarse que, en su conjunto, la obra de al-Ali abordó los principales problemas de la región de Oriente Próximo, como son el conflicto arabo-israelí, la injerencia de estadounidense, la lucha por los recursos energéticos o la falta de democracia y derechos humanos.

5.3.1 Ocupación, opresión, represión y corrupción

A un nivel amplio y global, éstos los grandes temas que se tratan en las caricaturas de al-Ali. La opresión y la represión a la que se ven sometidos los ciudadanos palestinos y el pueblo árabe es una constante en su obra que aparece tratado bajo un sinnúmero de formas. Pero esta opresión es triple: a la ocupación y a la opresión a la que se ve sometido el pueblo palestino-árabe por parte de Israel –cuya presencia a veces es representada como una soga para el pueblo palestino y árabe- con el beneplácito y la ayuda de Estados Unidos, se le suma la tiranía ejercida por sus propios gobernantes

¹¹⁴ SACCO, Joe, *Op. cit.*, p. 2.

¹¹⁵ De "The Life and Death of Naji al-Ali. al-Salam Alikom", firmado por "Otro Hanzala que osó hablar" en la sección 'Islamic Society', web del University College, Dublín. Cit en: BARREDA, Javier, *Op. cit.*

árabes. Su obra es una crítica tanto a la política sionista y colonialista de Israel, como a la política imperialista de Estados Unidos, así como a la avaricia de los gobernantes árabes y a la traición de los líderes palestinos de la OLP.

La representación de la hegemonía, la autoridad y la tiranía de las clases dominantes se hacen evidentes en casi cada una de sus imágenes. Los personajes ponen al descubierto sus pensamientos, muchas veces sin verbalizarlos necesariamente, mediante sus gestos, rostros o acciones. El personaje adopta una posición que traduce su rol representando una autoridad represiva o una clase codiciosa a través de su actitud y aspecto específicos: el represivo con los ojos en forma de anillos que representan las esposas y su ansia por detener a las personas; el colonizador con una apariencia física que recuerda un monstruo blindado de armas, o el rico codicioso bajo el aspecto de un barrigudo con el cuello hinchado y la cara plana y sin expresión.

Además de la representación del *Moron* o villano, al-Ali también emplea una serie de símbolos para representar la opresión, la ocupación y la corrupción. Soldados israelíes y estadounidenses se muestran con señales en sus cascos; alambres de púas y rejas representan los asentamientos, las fronteras, las prisiones y vallas que impiden a los palestinos abandonar los campamentos de refugiados y que les impiden regresar a Palestina. Estos también representan los centros de detención que fueron creados por el ejército israelí en el sur de Líbano.

5.3.2 *El petróleo*

El petróleo árabe fue un tema muy frecuente en la obra de al-Ali, que asumió desde el principio un interés particular. Aparece representado como una maldición en lugar de un beneficio para el pueblo árabe, como la riqueza robada en provecho de una minoría gobernante que priva a su vez a la vez a la población pobre de los países árabes.

Como se señaló en el apartado biográfico, el período en el que al-Ali se encontraba viviendo y trabajando en Kuwait, coincidió con el enriquecimiento petrolero del país por lo que, fue tal vez esta experiencia directa con Kuwait la que ayudó al dibujante a desarrollar una visión más clara y más amplia de la situación del mundo árabe, y específicamente el papel del petróleo en la configuración del futuro de la región¹¹⁶. Para

¹¹⁶ SACCO, Joe, *Op. cit.*, p. 43.

un creciente número de árabes, el petróleo no estaba siendo la bendición económica que parecía haber sido en las décadas anteriores; había salido de la tierra de los países árabes, pero su producción, demanda, precios y control, en última instancia, fueron determinados por los gobiernos y las corporaciones multinacionales occidentales. Pese a que el petróleo es árabe, es un rehén de las fuerzas que se oponen a los árabes, y ésta es una paradoja reflejada por al-Ali¹¹⁷.

En sus caricaturas, aparece a veces como un barril de petróleo controlado por las sociedades estadounidenses, quienes lo utilizan para apretar la soga o la horca alrededor del árabe (**fig. 6**). Otras, es un líquido negro que fluye de un barril y que pasa a transformarse en cadenas y esposas, o aparece como el diablo (o *Iblis*) número uno al que Handala y al-Zalama lapidan durante su peregrinación a La Meca (**fig. 7**).

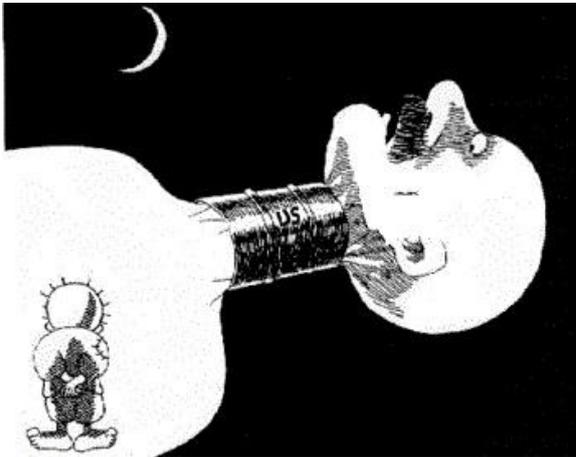


Figura 6



Figura 7

¹¹⁷ AL-ASSAD, Mohammed, *Op. cit.*, p. 103.

En una caricatura, los pozos de petróleo árabes aparecen mostrando el signo de pertenencia a los Estados Unidos, con una pancarta que dice “No tocar”, mientras que al-Zalama –bajo el rol de fidai- y Handala le arrojan piedras sentado desde la orilla. En otra, caen del cielo atacando a Handala junto a las bombas israelíes y puñales de los regímenes árabes. Cuando Fátima pregunta a al-Zalama acerca del papel del petróleo en la lucha, éste responde: “los estadounidenses se lo están bebiendo todo...”.

Unas veces aparece en forma de crítica al opresor israelí y a Estados Unidos cuando los barriles de petróleo son utilizados como “tambores de guerra” por soldados israelíes y estadounidenses mientras un hombre árabe lee en un periódico sobre la Guerra de Iran e Iraq (**fig. 8**); otras, a las principales potencias occidentales (Estados Unidos, Francia y Reino Unido) cuando se las representa sobre un barril a modo de podio como los ganadores en un concurso por el control del petróleo (**fig. 9**), pero también a los propios árabes cuando al que se representa a un jeque del Golfo Pérsico que se aferra a un barril de crudo pensando que éste lo mantiene a flote, cuando su pacto con Estados Unidos no hace otra cosa que hundirle, mostrándolo como lo que corrompe a esos líderes que han perdido la conciencia.

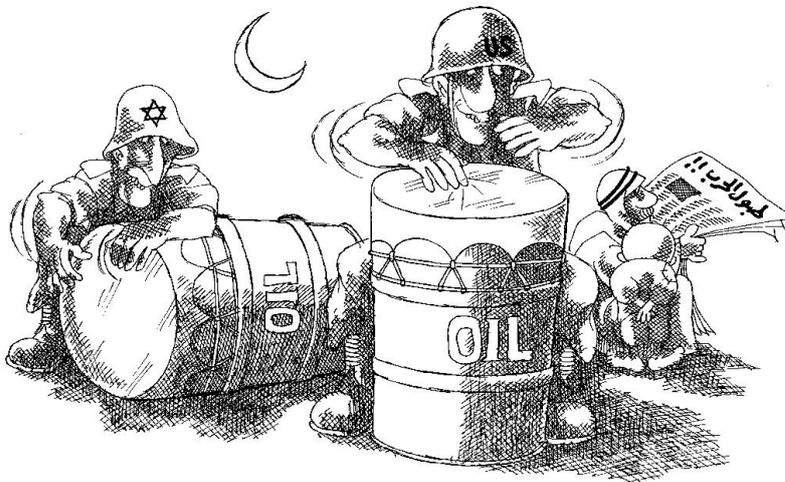


Figura 8

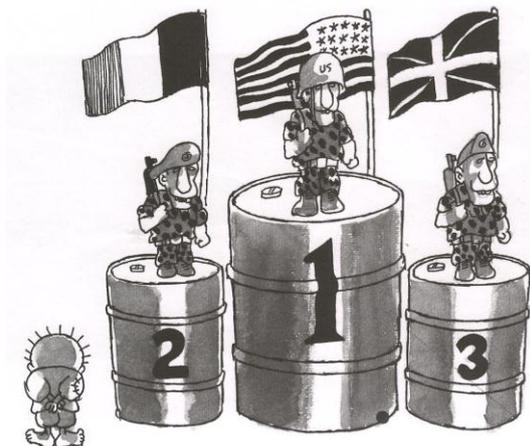


Figura 9

5.3.3 La injerencia estadounidense y la colusión árabe

En relación con el tema anterior, al-Ali ilustra en sus dibujos cómo se combinaron ese apetito voraz por los recursos minerales árabes con otros intereses en la región, que se manifiestan en forma de apoyo incondicional militar y diplomático por parte de Europa y –sobre todo- Estados Unidos a Israel, en detrimento de sus vecinos árabes. La interferencia del liderazgo de Estados Unidos, la realidad de sus ambiciones imperialistas y la colusión de las élites gobernantes árabes aparece como tema en una gran variedad de caricaturas.

Muestra también en forma de paradoja el papel asumido por Estados Unidos en la región, quien, lejos de permanecer neutral, es a todas luces parcial. En una de sus caricaturas, transforma los trazos horizontales de su bandera en cuerdas que se enrollan alrededor del árabe para estrangularle. La represión y violencia política estadounidense también es representada bajo la forma de un hombre que es flagelado y cuya espalda está cubierta con restos del látigo, bajo la forma de líneas y estrellas que representan la bandera de Estados Unidos (**fig. 10**).

Se critica también el despliegue militar en la región del Golfo por parte de Estados Unidos que tenía como pretexto la protección y seguridad del pueblo árabe en una caricatura que representa a un soldado estadounidense tratando de estrangular a un jeque árabe con su propia *ghutra* mientras que simula abrazarlo en señal de protección (**fig. 11**).

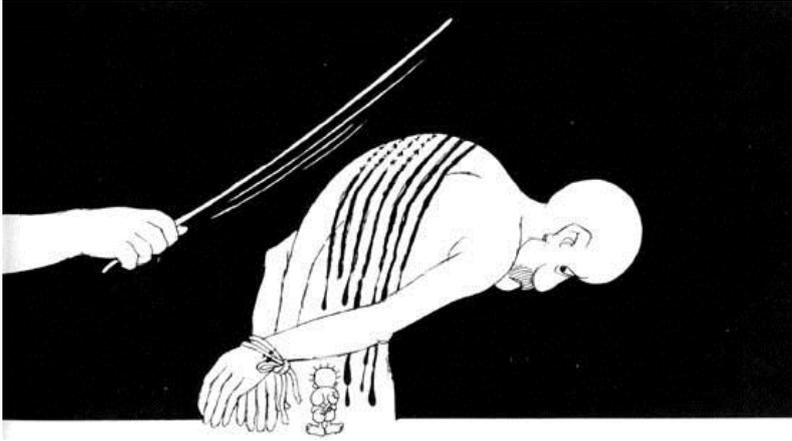


Figura 10



Figura 11

La influencia o injerencia estadounidense en el mundo árabe aparece en una caricatura en la que se representa cómo los líderes árabes reunidos observan con asombro lo que Estados Unidos trazará por medio de su compás (una estrella de David en alusión al Estado de Israel), con reminiscencias del pasado en el que las actuales fronteras de la región fueron artificialmente dibujadas por los colonialistas británicos y franceses¹¹⁸ (fig. 12).

¹¹⁸ SACCO, Joe, *Op. cit.*, p. 62.

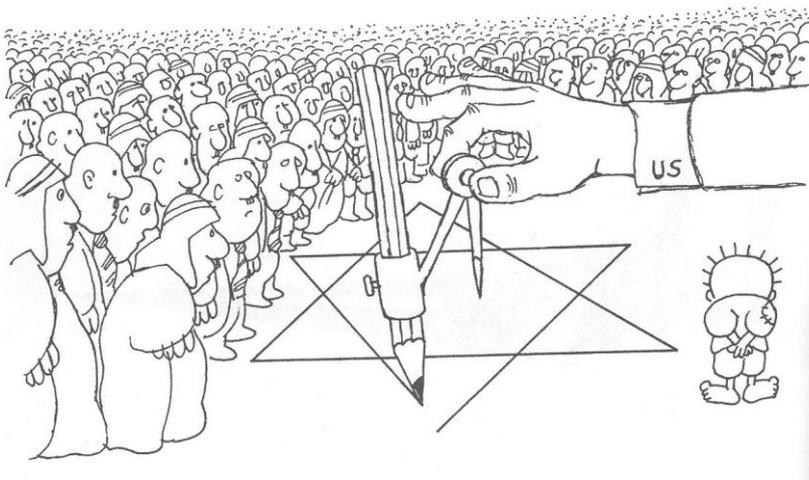


Figura 12

La intervención bélica de EE. UU. también aparece en muchas de sus caricaturas. En una de ellas muestra cómo un helicóptero militar estadounidense destruye los campos de cultivo árabes, mientras que en otra (por medio de una ironía incisiva) ilustra cómo, cuando la lluvia comienza a sofocar las llamas de un incendio (en lo que probablemente represente a Oriente Medio), Estados Unidos coloca rápidamente un paraguas para evitar que se termine con el mismo.

La crítica a su participación en la Guerra de Iran-Iraq aparece en algunas de sus caricaturas. En una de ellas se refleja la destrucción de ambos países mediante la representación de sus edificios en ruinas. En medio de tanta devastación, sólo Estados Unidos –reflejado por medio de un misil– se mantiene en pie e indemne (**fig. 13**).

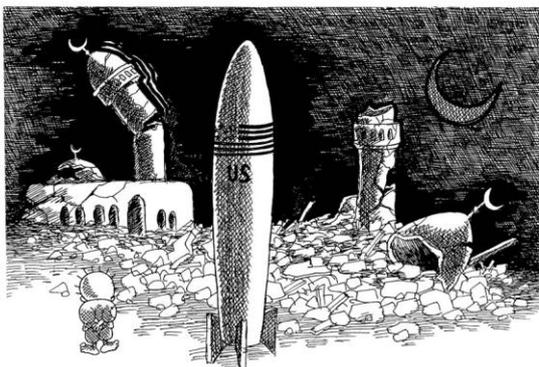


Figura 13

La crítica a sus ambiciones imperialistas se pone de manifiesto en uno de sus más cómicos diseños en el que representa a Ronald Reagan (que se lleva para sí la mayor parte del mapa en forma de sábana) en la cama con Mikhail Gorbachev; una suerte de metáfora visual del comunismo frente al imperialismo (**fig. 14**).

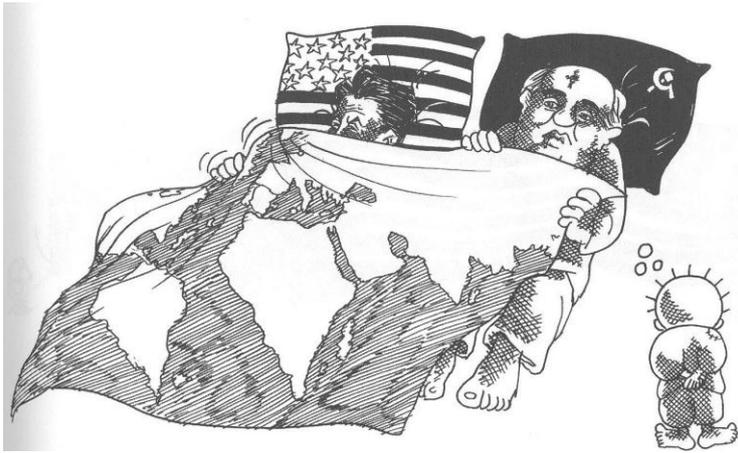


Figura 14

En su crítica despiadada a la política y a la influencia estadounidense en la región, al-Ali incluye su crítica a las políticas de apoyo por parte de los gobernantes árabes (que habían trocado la soberanía de sus países, el control del petróleo y, más tarde, la causa palestina a cambio de la protección occidental a sus regímenes) en lo que podemos llamar una colusión o connivencia entre ambos actores.

Aparece, por ejemplo, en una caricatura que muestra cómo la sombra proyectada por la decisión de las élites árabes reunidas se encuentran determinadas o postradas por su obediencia a la Casa Blanca (**fig. 15**). Otra muestra cómo, mientras las élites árabes creen tener la “llave” de la Casa Blanca, descubren con asombro cómo ésta tiene demasiadas cerraduras (**fig. 16**).

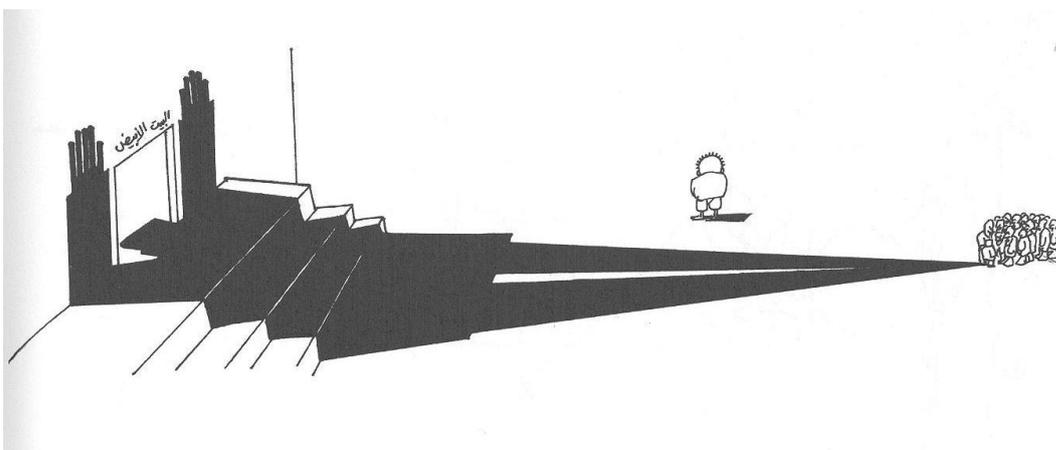


Figura 15

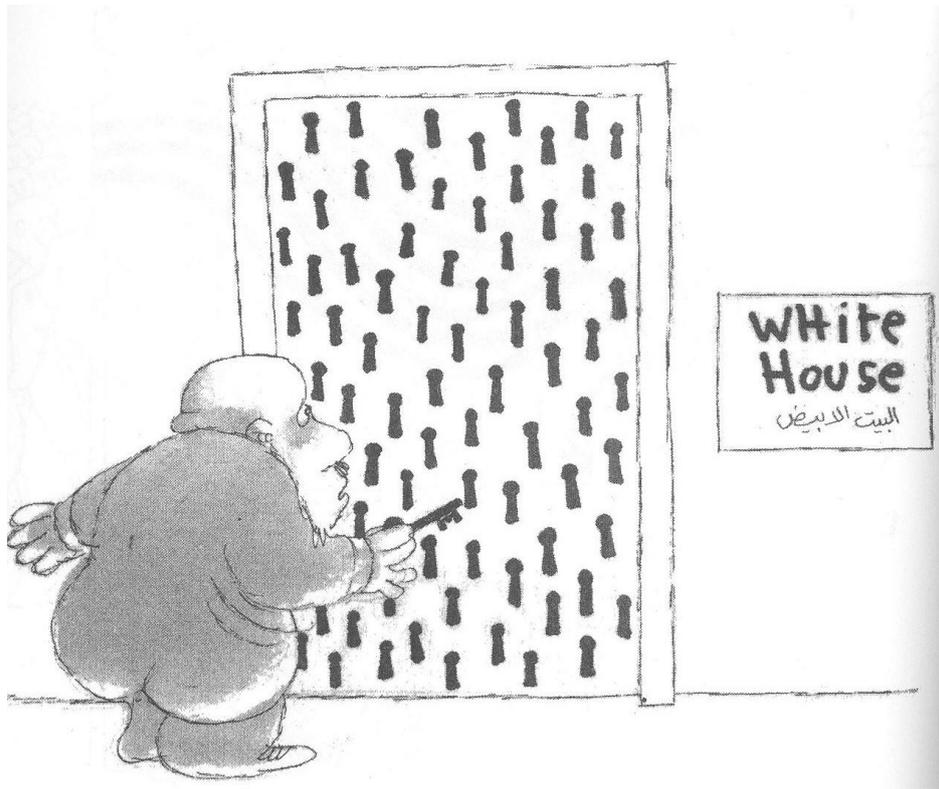


Figura 16

Los gobernantes del mundo árabe –representados en dos grupos, cada uno de ellos sosteniendo la bandera de Estados Unidos- parecen discutir sobre quién representa mejor los intereses estadounidenses en la región. Pero ninguno sabe nada, pues ni siquiera saben alzar la bandera de la manera correcta (**fig. 17**). En otra de sus caricaturas, aparece un líder árabe que, confundido y sorprendido, trata de observar en qué dirección sopla el viento a través de las barras y estrellas de la bandera estadounidense, como signo de incomprensión o de incoherencia de sus políticas en Oriente Medio.

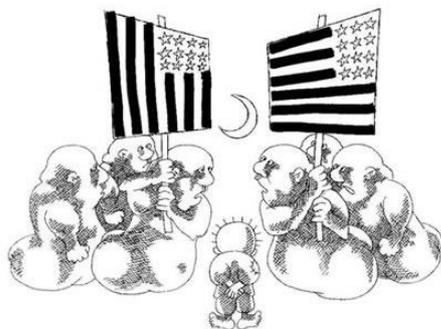


Figura 17

Otras caricaturas muestran a uno de estos líderes extendiendo presuroso la bandera estadounidense a modo de “alfombra roja”, mientras un grupo de poderosos árabes acude con entusiasmo, como comité de honor, a recibir la llegada de Israel. Cuatro figuras de Handala, en representación de todos los niños refugiados, observan la escena con rechazo.

El punto más cómico de esta crítica se observa en una viñeta que representa a un líder árabe quien, en toda su ingenuidad, simpleza o estupidez cree que es él mismo el que modela la región (representada aquí como una mujer tendida desnuda) a su antojo bajo la sombra del paraguas estadounidense, cuando es éste último el que la ha consumado realmente (**fig. 18**).

La opinión de al-Ali sobre la interferencia estadounidense queda resumida en una caricatura que muestra cómo el peso de un ancla con las siglas USA termina con la vida del árabe-palestino común (az-Zalama) y destruye la barca con el nombre de la paz: la presencia de Estados Unidos destruye toda oportunidad para la paz en el mundo árabe (**fig. 19**).

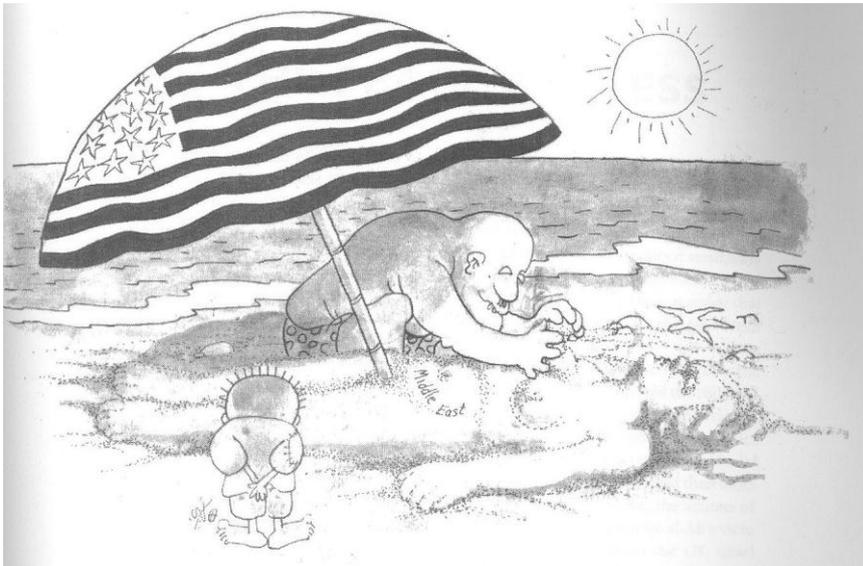


Figura 18

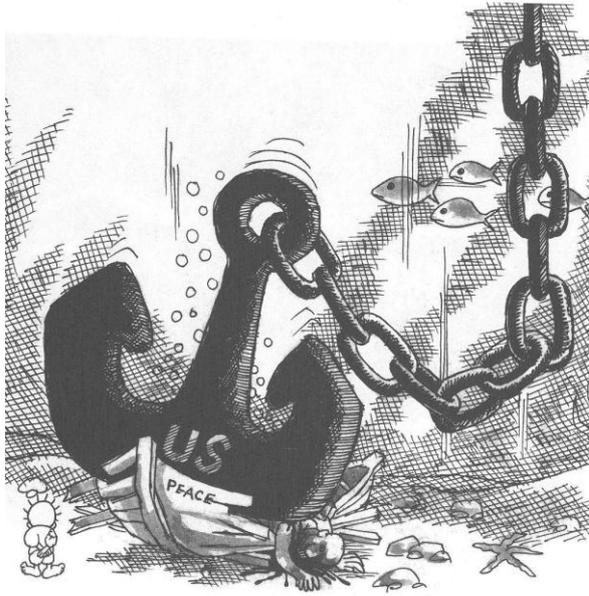


Figura 19

5.3.4 Las negociaciones de paz

Si bien al-Ali falleció con anterioridad a los Acuerdos de Oslo (1993) y a todo el proceso de paz que tuvo lugar durante la década de los noventa del siglo pasado, en sus caricaturas se adelanta de forma intuitiva a algunas de las consecuencias de sus injustas soluciones. El cambio en el escenario político de la región y las negociaciones iniciadas a partir de 1973, son uno de los principales motivos que llevan a Handala a volverse de espaldas al espectador.

Las referencias en forma de crítica a las negociaciones de Camp David (por tratarse de una *pax americana*) y a las resoluciones número 242 y 338 de la ONU son innumerables en sus caricaturas, que aparecen siempre unidas a su crítica a la injerencia occidental en colusión con las élites árabes, pero haciendo un especial hincapié en su reproche a algunos de los líderes palestinos de la OLP, especialmente a la figura de Yasser Arafat.

La resolución número 242 del Consejo de seguridad de Naciones Unidas, del 22 de noviembre de 1967, proponía las soluciones a la ocupación de los territorios recientemente ocupados sobre la base de una retirada israelí de una parte de estos territorios¹¹⁹, pero sin abordar el problema del pueblo palestino, tanto en lo que respecta a los territorios ocupados en 1948 y 1967, como a las poblaciones que se habían desplazado fuera de Palestina. La resolución se contentó, en su segundo párrafo, con

¹¹⁹ Departamento de Información Pública de las Naciones Unidas (2007). *Las Naciones Unidas hoy*. Departamento de la Asamblea General y Gestión de Conferencias, Naciones Unidas, Nueva York, p. 129.

una sola referencia a este problema, evocando “un reglamento justo al problema de los refugiados” y no al problema de un pueblo arrancado de su patria por la fuerza, al cual se confiscaron tierras y casas para implantar en su lugar una entidad colonial.

Por su parte, la resolución 338 del 22 de octubre de 1973 (elaborada tras la Guerra de Yom Kippur) venía a reafirmar los principios de la resolución anterior, exigiendo la cesación del fuego e instando nuevamente a las negociaciones de paz entre las partes implicadas a fin de lograr una “paz justa y duradera en el Oriente Próximo”¹²⁰.

A los ojos de al-Ali, esto era una traición moral y política: una traición a la causa de un pueblo que había sacrificado miles de mártires por volver a su patria. Era una traición que no podía concebir por el hecho de que el que la orquestase llevase el nombre de un jefe emblemático, que levantase las manos en señal de victoria, o que se ataviase con las ropas de *fidai*, porque no es la posición la que se juzga en función de sus hombres o nombres, sino más bien los hombres y los nombres a los que se juzga en función de sus posiciones¹²¹.

Con este criterio sólido, al-Ali juzgó todas las posiciones, independientemente de la figura u organización de la que proviniesen. Parecía haber comprendido que los poderosos y las élites del mundo árabe, con su riqueza petrolera recién adquirida, poco o nada iban a hacer por defender los derechos del pueblo palestino. En cierto sentido, las acciones posteriores de Israel y la complicidad del régimen egipcio parecían corroborar esta idea¹²².

En una de sus caricaturas se observa a los dirigentes árabes con paracaídas con las siglas de USA unos, el símbolo de Israel, la palabra Camp David o las resoluciones número 242 y 338 en otros (**fig. 20**); sin embargo, lejos de actuar como salvavidas, estos paracaídas son las sogas con las que se ahorcan. En otra, muestra cómo los jugadores árabes patrocinados por los Estados Unidos son bloqueados por Israel en su intento de alcanzar su objetivo a través de la utilización de la Resolución 242 (**figs. 21**), que otras veces es un tubo que contiene una pasta venenosa israelí en forma de serpiente (**fig. 22**).

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ AL-ASSAD, Mohammed, *Op. cit.*, p.42.

¹²² SACCO, Joe, *Op. cit.*, p. 67.

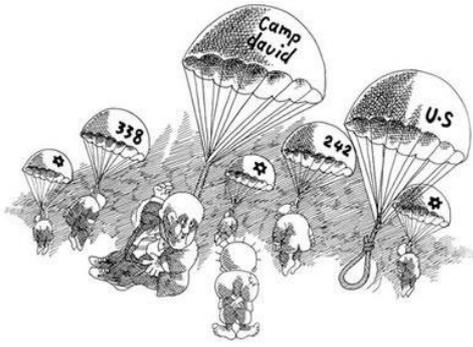


Figura 20



Figura 21

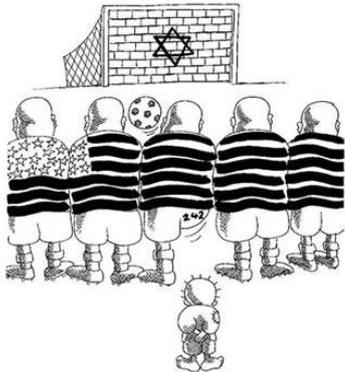


Figura 22

La crítica a la interferencia occidental en la región está siempre presente en las caricaturas de al-Ali, pero es en esta ocasión (al tratar de manera más específica el conflicto palestino y las negociaciones de paz entre los diferentes regímenes árabes e Israel) cuando la crítica se manifiesta bajo su forma más clara de traición y cuando ésta va dirigida, en muchas ocasiones, hacia personas concretas, con nombre y apellidos, que serían algunas de las figuras claves dentro del conflicto arabo-israelí.

En una etapa aún temprana de su obra (1970) muestra la evolución de los poderosos árabes en su lucha y sus relaciones con Israel a través de un soga-tira: si bien al principio todos parecen luchar contra éste en ese tira y afloja, poco a poco irán capitulando hasta quedar el *fidai* como el único en tirar de la cuerda hacia el lado del refugiado palestino (**fig. 23**).

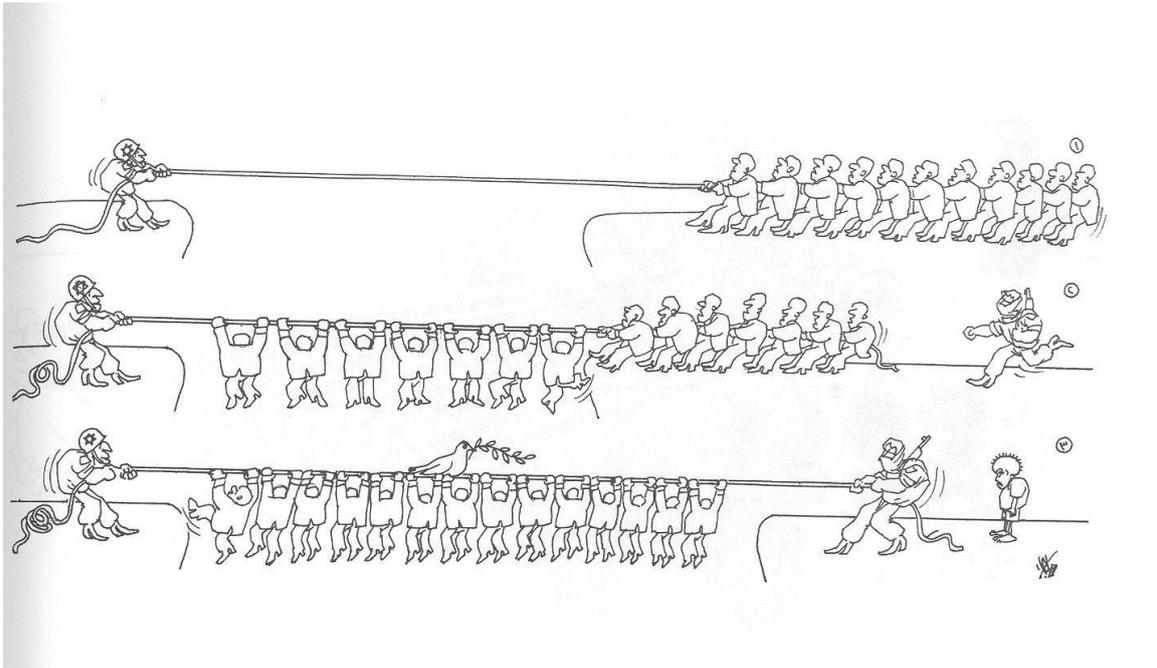


Figura 23

Al-Ali ilustra también muchas de las contradicciones de la actitud de los regímenes árabes en el conflicto: en una de sus caricaturas los representa como unos falsos *fedayin* quienes, asemejándose a hormigas, devoran los restos del *fidai* caído en la batalla (**fig. 24**). En otra, aparecen los gobernantes árabes en torno a un ring de boxeo dentro del cual se encuentra un colonizador sionista, solo y con aire de suficiencia, esperando a sus oponentes, los cuales se hallan demasiado ocupados peleándose entre sí (**fig. 25**). Con ello, no se intentaba alimentar la creencia de que estas disputas formasen de una conspiración externa, sino simplemente mostrar cómo Israel se beneficiaba de las mismas¹²³.

¹²³ *Idem*, p. 91.

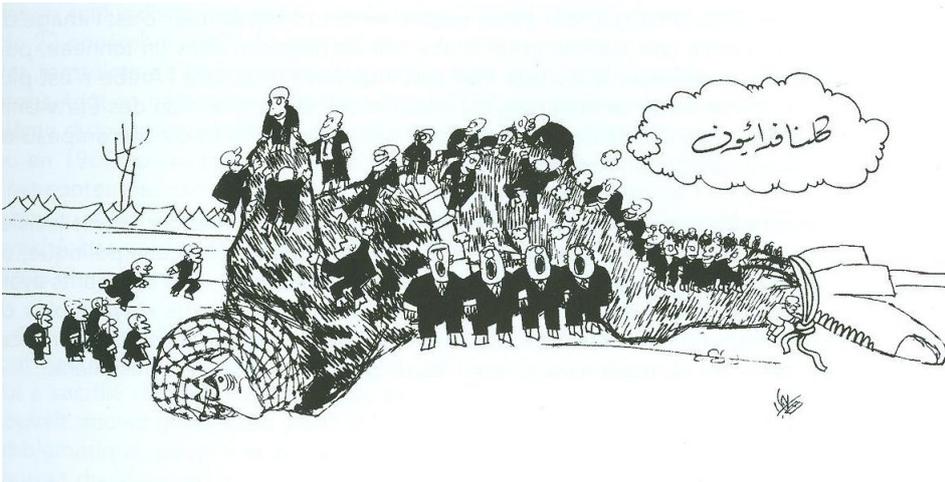


Figura 24

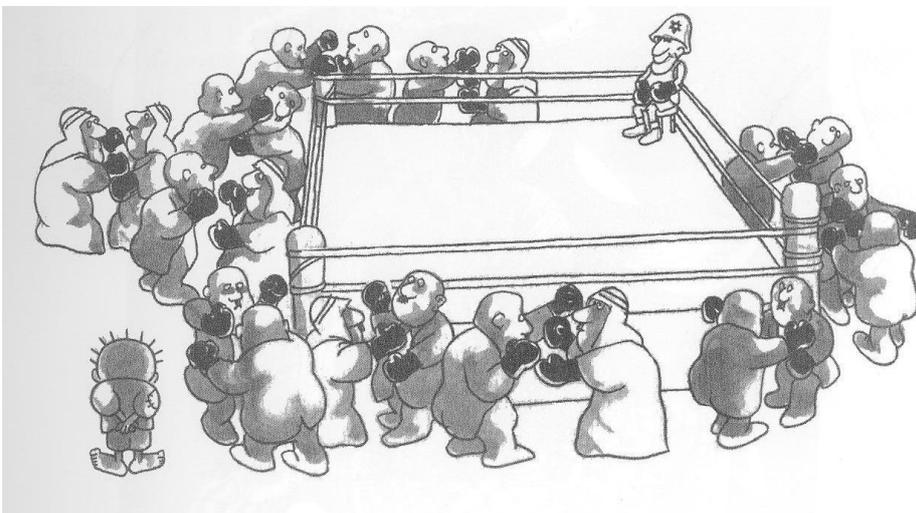


Figura 25

Es la imagen también de unos dirigentes que tras ensalzar al *fidai* mutilado como vencedor, lo dejan ahorcado con una soga sin ningún tipo de escrúpulos (**fig. 26**), o la de un jeque árabe que atraviesan con una espada la espalda de un *fidai* palestino maniatado. La espada sale de su pecho bajo la forma de una mano que busca apretar la mano de un soldado sionista. Con objeto de hacer la paz con los israelíes, los líderes y jeques del petróleo árabes estaban hiriendo y traicionando la causa palestina y a todos aquellos que daban su vida por ella.



Figura 26

En una caricatura de 1976, muestra una paloma con una rama de olivo en su pico reposando sobre un nido que se erige sobre un rifle abandonado en la arena (**fig. 27**). Según Mohammed al-Asaad¹²⁴, sería una representación de una rendición y una paz impuesta, en referencia a la Guerra de Yom Kippur que tuvo lugar en octubre de 1973. La imagen podría evocar también aquel célebre discurso (redactado por Darwish) pronunciado por Arafat en la Asamblea General de Naciones Unidas en 1974, que decía “Vengo con el fusil de combatiente en una mano y la rama de olivo en la otra. No dejen que la rama de olivo caiga de mi mano”¹²⁵.

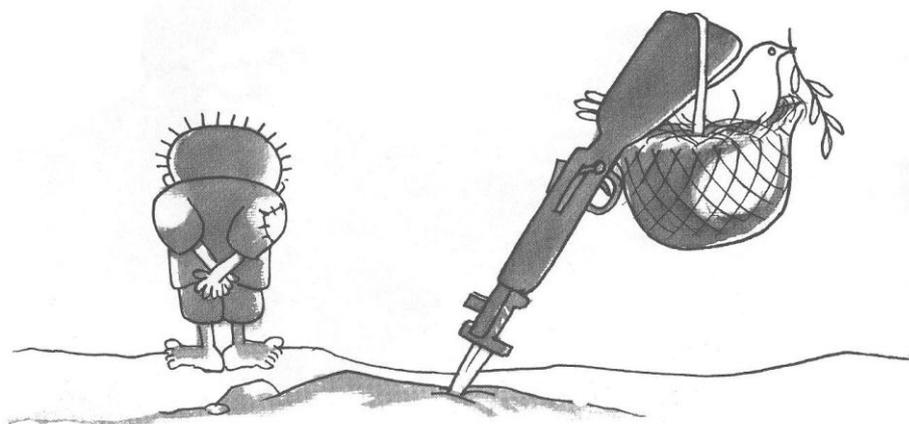


Figura 27

La figura de Henry Kissinger y su engañosa política diplomática en Oriente Medio fue duramente criticada por al-Ali en sus caricaturas. En una de ellas representa al político

¹²⁴ AL-ASSAD, Mohammed, *Op. cit.* p. 51.

¹²⁵ ÁLVAREZ-OSSORIO, Ignacio (2001). *El miedo a la paz. De la Guerra de los Seis Días a la Segunda Intifada*. Madrid, IUDC La Catarata, p. 85.

estadounidense a la vuelta de su viaje diplomático al mundo árabe tras la guerra de Yom Kippur habiendo vencido el embargo de petróleo. En otra, aparece con una rama de olivo en la mano, tentando a los árabes con falsas esperanzas de paz, mientras un jeque extiende la bandera estadounidense con ayuda de un barril de petróleo para darle felizmente la bienvenida, o aparece conduciendo un autobús camino de las negociaciones de paz en el que aparecen tanto sus partidarios como sus detractores (fig.1).

Kissinger es también la imagen de un mago que hace aparecer de su chistera un búho negro (símbolo de mal augurio o presagio en el mundo árabe)¹²⁶ que lleva una rama de olivo en su pico (fig. 28). En otra, el ilusionista reúne a un sionista y un árabe con el fin de que negocien en un barril, para serrar luego el barril, saliendo indemne el sionista, mientras que la figura del árabe queda partida en dos (fig. 29).



Figura 28

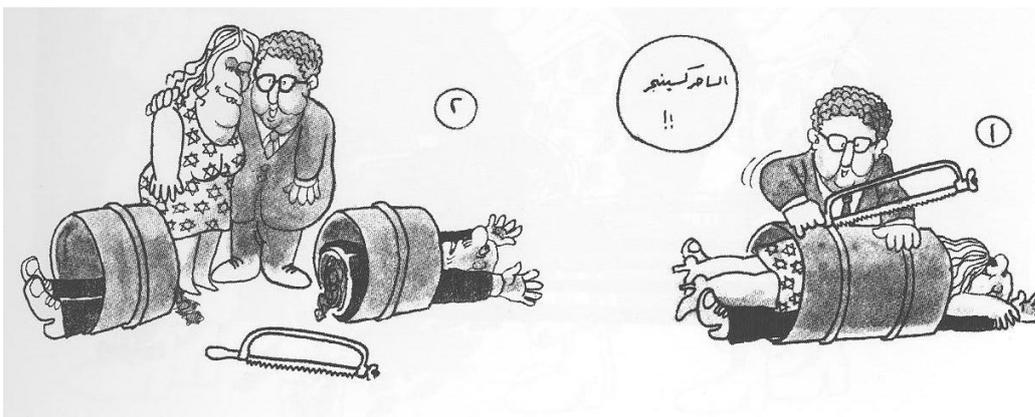


Figura 29

¹²⁶ SACCO, Joe, *Op. cit.*, p. 73.

Los Acuerdos de Camp David (mediante los cuales se acordó la retirada israelí de la Península del Sinaí, el derecho a una escasa autonomía para los palestinos, así como el fin de la beligerancia egipcio-israelí) que se produjeron el 17 de septiembre de 1978 entre el presidente egipcio Anwar al-Sadat y el primer ministro israelí Menachem Begin con la mediación del presidente de Estados Unidos, Jimmy Carter, y a espaldas del pueblo palestino y el resto de países árabes afectados por Israel –y que más tarde terminarían cristalizando en el reconocimiento por parte de Egipto a Israel– representaban un giro radical en la política de Egipto¹²⁷, y fueron considerados por al-Ali como una traición del régimen egipcio que había venido enfrentándose a Israel durante más de treinta años, pues estos acuerdos pasaban por alto, entre otras cosas, el futuro de los refugiados que habían sido empujados de Palestina en 1948 y 1967¹²⁸.

Las referencias a estos acuerdos son numerosas en sus caricaturas. En una de ellas aparece a un lado de la mesa de negociación un soldado israelí exprimiendo literalmente “los derechos del pueblo palestino”, mientras al otro lado aparece el presidente egipcio Anwar al-Sadat fumando tranquilamente de su pipa (fig. 30). En otra de sus caricaturas se hace referencia al mito de Rómulo y Remo: la loba, con las siglas de USA, alimenta con sus ubres en forma de pirámides al gemelo que representa a Israel a la vez que devora al gemelo palestino mientras Handala, como siempre, es testigo de la escena (fig. 31).

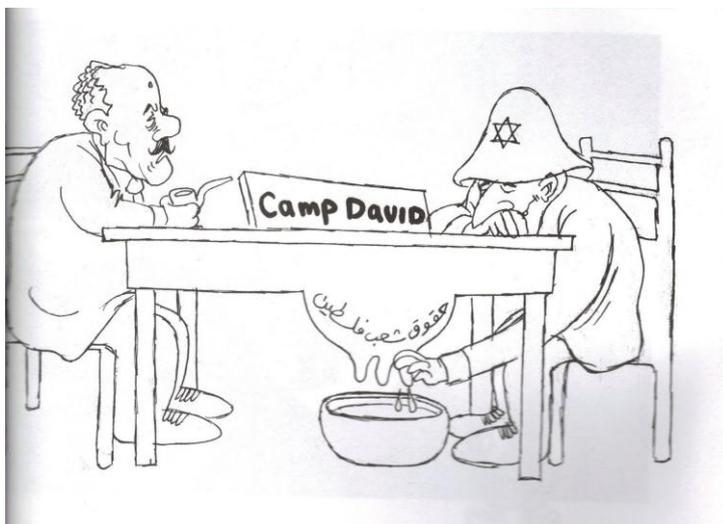


Figura 30

¹²⁷ ARANDA BUSTAMANTE, G.; PALMA CASTILLO, L. (2006). *Oriente Medio. Una eterna encrucijada*, Santiago de Chile, RIL Editores, p. 155.

¹²⁸ ÁLVAREZ-OSSORIO, Ignacio (2001), *Op. cit.*, p. 118.

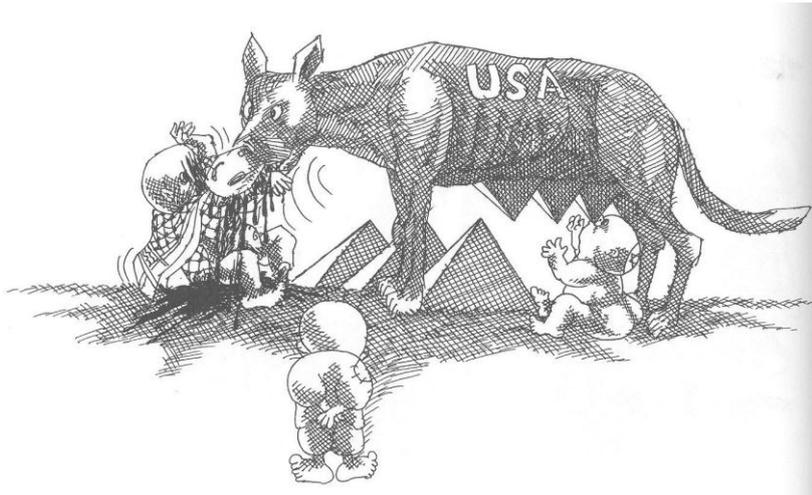


Figura 31

Es también la imagen de la esfinge egipcia cuyo nemes es la bandera de EE.UU. y que aparece rodeada por las estrellas de David (en referencia a Israel); de un soldado estadounidense con los dientes en forma de pirámides (que a veces también son los músculos de Menachem Begin) o del coqueteo con Israel (representado en forma de mujer) que termina dejando a Egipto por los suelos. En definitiva, Sadat y Egipto (con la ayuda de las élites árabes) estaban construyendo un muro de separación para los palestinos con su política de apoyo a Israel (**fig. 32**).

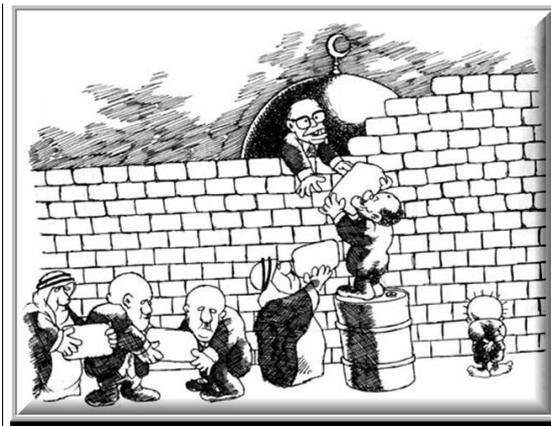


Figura 32

Durante la década de los setenta comenzó el viraje político de la OLP hacia una línea más pragmática con la elaboración, en 1974, del programa de los Diez Puntos de Yasser Arafat. Este programa, si bien había sido recibido de forma positiva por los palestinos que vivían bajo la ocupación por considerar que representaba un paso necesario en el proceso de unificación entre la diáspora y los Territorios Ocupados, fue acogido con

cautela, división y escepticismo por los refugiados, quienes lo interpretaron como un retroceso respecto a las reivindicaciones históricas del movimiento nacional palestino¹²⁹.

Éste fue el inicio de la ruptura y escisión de la OLP que dio lugar a la creación del Frente de Rechazo y la retirada del FPLP del Comité Ejecutivo y del Comité Central de la OLP por considerarlo como una frustración de la revolución al seguir el camino de la rendición. Se pretendía mantener vivo el camino de la resistencia a través de la lucha armada contra la ocupación sionista para evitar el avance de la corriente derrotista.

Un examen atento de las caricaturas de al-Ali permite ir observando esta evolución de la figura de los *fedayin* y de su percepción por parte de los refugiados y particularmente de Handala. Si en la década de los sesenta y principios de los setenta la figura aparece equiparada a la de un héroe, a partir de 1974 esta imagen se va a ir disolviendo, siendo especialmente crítica en la década de los ochenta.

A este respecto resulta curiosa una caricatura, (realizada a principios de los setenta) en la que aparece Handala fotografiando a un *fidai* junto a los dirigentes y élites árabes (**fig. 33**). Pese a que desde la visión de Handala la figura del *fidai* sobresale por encima de estos dirigentes (lo que indica que para él tiene una mayor importancia su figura), observa sorprendido cómo en la fotografía, una vez revelada, esa escala se ha invertido resultando menor la figura del *fidai* con respecto a los dirigentes. Ésta es otra de las paradojas y reflejadas: la fotografía funciona como una metonimia de los medios que expresa cómo, pese al valor que se da a estos líderes a través de los medios, el valor que tiene para los refugiados en la realidad es muy diferente.

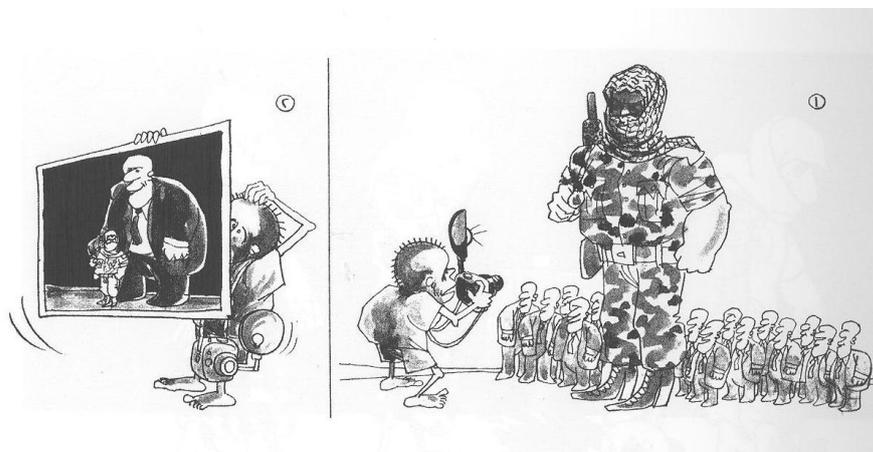


Figura 33

¹²⁹ ÁLVAREZ-OSSORIO, I. (2001), *Op. cit.*, pp. 80-81.

Un año más tarde, realiza una caricatura (**fig. 34**) en la que aparece uno de estos *fedayin* con un maletín dirigiéndose hacia las Naciones Unidas mientras la figura de Handala (con un tocado de plumas para reivindicar su condición de indígena) aparece con la cabeza agachada y llorando junto a una tienda sobre la que aparece escrito 1948: con esta actitud, aquellos que tanto habían luchado por el pueblo palestino, dejaban de lado a los refugiados y olvidaban la *Nakba*.

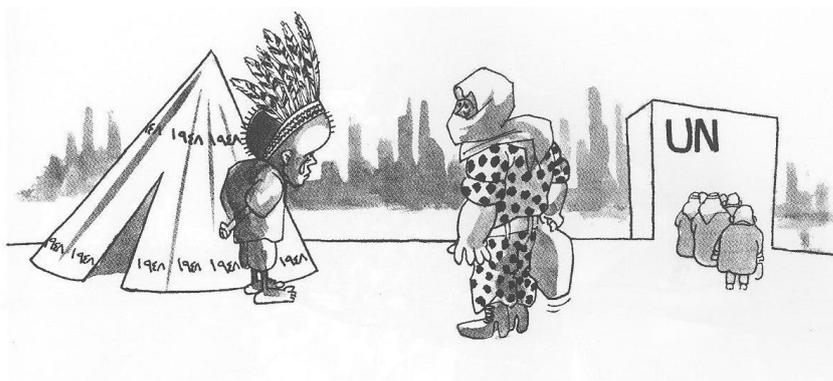


Figura 34

Durante la década de los ochenta, se produjo la congelación de las negociaciones de paz, que fueron reanudadas (tras la desintegración de la Unión Soviética y la Guerra del Golfo) con la definitiva renuncia de la OLP a la lucha armada y su determinación a asumir el camino de la negociación política y el reconocimiento implícito de Israel en Argel en 1988, con lo que se ponía fin a la imagen romántica y mítica de los *fedayin* de la OLP, una organización que nunca había representado a la comunidad palestina, ya que era una creación de los propios gobiernos árabes¹³⁰.

Esta crítica de al-Ali a la OLP se observa en una caricatura que muestra a los combatientes de la OLP dejando atrás la ciudad de Beirut, en septiembre de 1982, navegando sobre un barco en dirección opuesta a la que nada un cuerpo en forma de pez que porta una llave, representando los derechos de los refugiados palestinos (**fig. 35**).

En otra, aparece la OLP representada como una mujer ataviada con una *kufiyya* palestina que danza portando sobre su cabeza una bandeja con la cabeza decapitada de un combatiente palestino muerto, ofreciéndola a un soldado israelí, estableciendo una comparación con la historia bíblica de Salomé que ofrece la cabeza de San Juan Bautista ante Herodes (**fig. 36**)¹³¹.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 87.

¹³¹ SACCO, Joe, *Op. cit.*, p. 108.

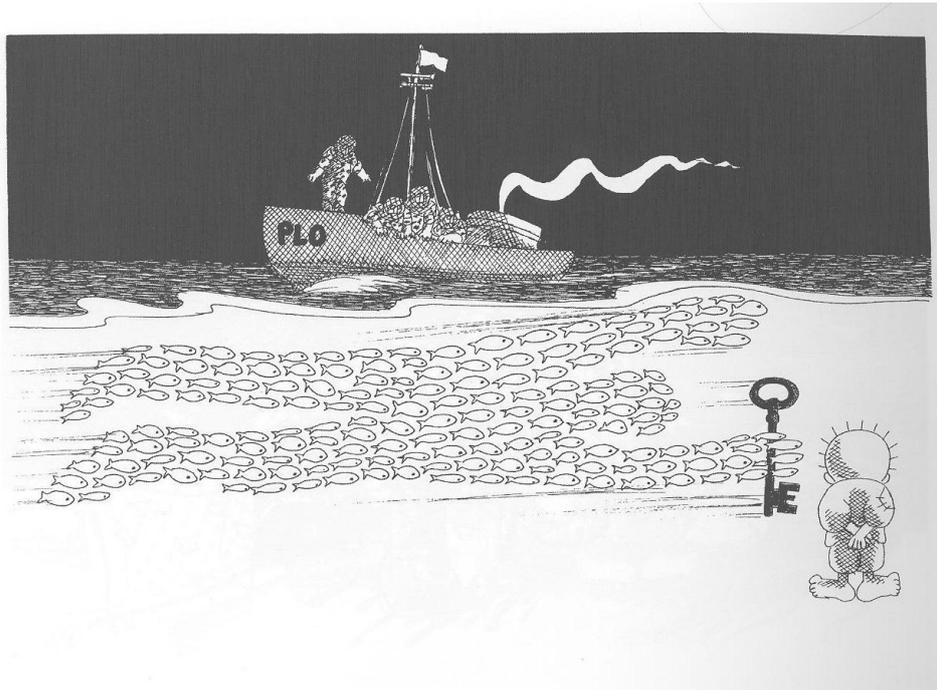


Figura 35



Figura 36

Mientras un líder palestino proclama victoria a través de los medios, Israel continúa apropiándose del territorio palestino y creando asentamientos ilegales en una imagen en la que parece haber una prefiguración del Muro de Separación de Cisjordania (**fig. 37**). En otras, todos los dirigentes proclaman el signo de victoria mientras el palestino y árabe común se mantiene oprimido y maniatado (**fig. 38**).

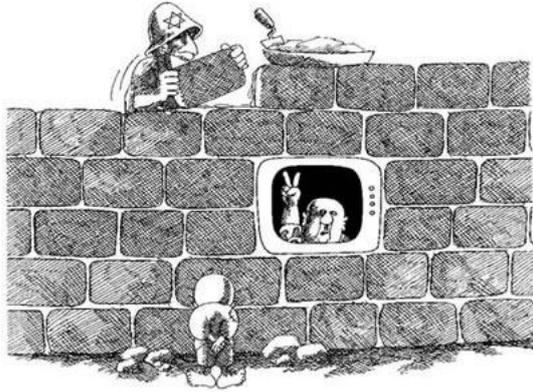


Figura 37

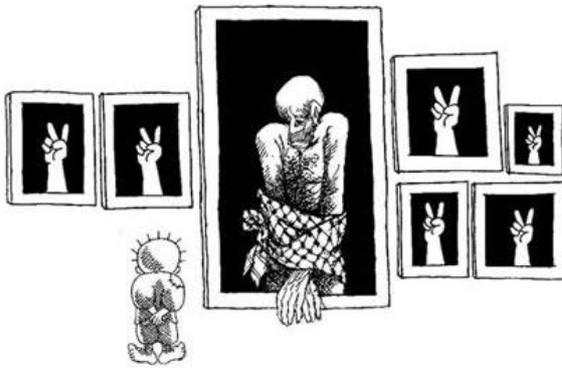


Figura 38

La figura del *fidai* (que por estos años sigue apareciendo en ocasiones como un mártir y una figura de la resistencia como veremos) funciona a veces como una metáfora de la OLP y sus dirigentes en muchas de sus caricaturas en las que aparecen los bordados de su traje siendo desprendidos del mismo –unas veces al atravesar las fronteras, otras al sumergirse en el agua- para ilustrar esa falta de autenticidad (**fig. 39**).



Figura 39

Su crítica a Yasser Arafat se hace más concreta en una caricatura en la que –a través de un interesante juego de palabras- se muestra cómo aquellos serviles palestinos y gobernantes árabes que afirman su lealtad inquebrantable al líder de la OLP al grito de “Yasir”, no están haciendo otra cosa que someterse a los dictados de Israel a la voz de “Yes, Sir” (**fig. 40**)¹³². En de de sus dibujos vemos cómo el signo de la “V de victoria” que tan famoso hizo a Arafat, no esconde otra cosa que la realidad de la capitulación y la rendición, según parece opinar Handala (**fig. 41**).

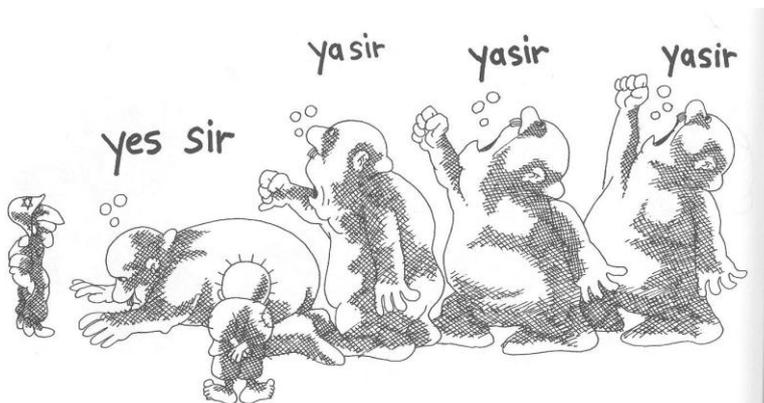


Figura 40

¹³² SACCO, Joe, *Op. cit.*



Figura 41

5.3.5 Derechos humanos

Al-Ali muestra en sus caricaturas, a diferentes niveles y bajo infinidad de formas, las terribles consecuencias que constituían –para el pueblo árabe en general, y el palestino en particular- en materia de derechos humanos tanto la tiranía de sus regímenes árabes (que llegaban a aparecer una cárcel para el ciudadano árabe común, **fig. 42**) como la ocupación y la opresión israelí en connivencia con el permanente intruso estadounidense. La persecución y diferenciación de clases (que es una constante a lo largo de toda su obra) aparece en sus caricaturas junto a otros temas como la censura y la libertad de expresión, la pena de muerte o los derechos de las mujeres.

En una región donde los medios de comunicación están estrechamente vigilados, el sectarismo y la discriminación contra las mujeres es desenfrenado, y a la clase trabajadora se le impedía la organización, ser palestino se convirtió en otra de las muchas causas para ser oprimido. Muchos enemigos de la causa palestina señalaban estas deficiencias presentes desde hace largo tiempo en las sociedades árabes para sugerir que un Estado palestino estaría plagado de los mismos problemas. Pero al-Ali parecía presentarse como un ejemplo contrario a esta línea de pensamiento¹³³ ya que, además de ser un patriota palestino, se erigía como un defensor de los derechos humanos.

¹³³ SACCO, Joe, *Op. cit.*, p. 23.

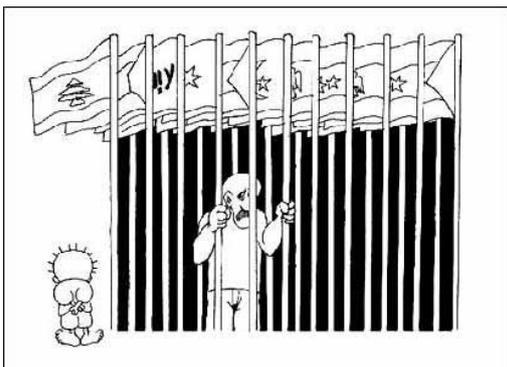


Figura 42

5.3.6 Democracia, Censura y libertad de expresión

La democracia, la censura y la falta de libertad de expresión en el mundo árabe eran temas importantes para al-Ali, que incorporaba a menudo titulares de periódicos que tienen por objeto promover la democracia y la libertad de expresión en sus caricaturas¹³⁴. En una de ellas, el pueblo árabe aparece manifestándose por la libertad y la democracia en un cartel con las palabras “se busca”. La venda que a veces envuelve la lengua de az-Zalama para silenciarlo actúa como un claro ejemplo de protesta por la falta de democracia y libertad de expresión en el mundo árabe.

La censura es uno de los principales problemas en el mundo árabe, destacando particularmente el caso sirio, que en la época de al-Ali carecía de periodistas debido a que eran asesinados o se encontraban en el exilio trabajando para periódicos árabes en Europa o en otros países de Oriente Próximo¹³⁵.

Muchas de sus caricaturas expresaban su rechazo al uso de esos “silenciadores” que pretendían poner coto a la libertad de expresión, fuese en forma de censura o de una pistola. En una de sus caricaturas aparece Handala frente a una tumba en cuya lápida puede leerse en árabe la frase “Pienso, luego existo”, ilustrando de un modo irónico el destino de aquellos creativos y librepensadores (**fig. 43**)¹³⁶.

¹³⁴ OWEIS, Faye, *Op. cit.*, p. 5.

¹³⁵ “Journalists in Syria are an Extinct Species”. En *Index of Censorship* (Junio 1987), pp. 42-43.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 10.



Figura 43

Al-Ali se enfrentó a lo largo de su vida a numerosas amenazas, y él mismo fue consciente de que con toda probabilidad sería silenciado en el futuro, como confesó en alguna ocasión¹³⁷, aunque ello no fue impedimento para que continuase con su labor de criticar todo aquello que le parecía injusto.

En una caricatura publicada en el periódico al-Qabas el 4 de julio de 1987 (unas dos semanas antes de su asesinato), Handala es representado en un cartel que reza “Se busca: vivo o muerto. Pero hace caso omiso de la advertencia y canta: “Oh mi patria, oh mi patria, para ti es mi amor y mi corazón”, como forma de afirmar que estaba dispuesto a morir por su causa (fig. 44).

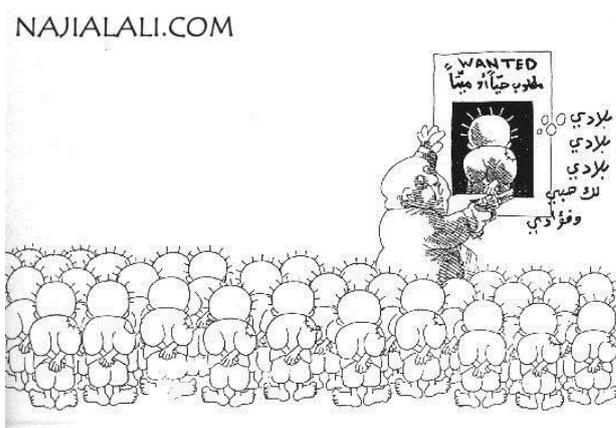


Figura 44

Pero al-Ali muestra siempre la esperanza: la pluma se convierte en una espada que puede cortar a través de los micrófonos que se encuentran en las estaciones de radio árabes oficiales (fig. 45), el lápiz o pluma pasa a convertirse en una vela que representa la esperanza en el futuro, un futuro de libertad, democracia y derechos humanos y es, en

¹³⁷ MANDELL, Joan, *Op. cit.*, p. 27.

definitiva el arma más poderosa, es una bala que se dispone a dibujar y atacar todo lo que hay de negativo en la región, pero que se niega “a ser utilizada contra los campos de refugiados o a participar en la lucha interna palestina o en la Guerra del Golfo (Iran-Iraq), y es una bala que es perseguida por todos los rifles que son sospechosos de terrorismo” (fig. 46).



Figura 45



NAJIALALI.COM

Figura 46

La condena a la pena de muerte aparece en algunas de sus caricaturas, representada por ejemplo a través de un pájaro (utilizado como un símbolo de esperanza y libertad) que llora mientras destruye con su pico el pilar de madera que sostiene una horca (fig. 47).



Figura 47

De igual manera, su condena a las amputaciones, los encarcelamientos injustos de presos de conciencia (ya sea en las cárceles árabes o israelíes) y cualquier otra forma de castigo, así como a la situación de los derechos de la mujer, dañados por las élites conservadoras –o por los jeques ricos que vienen a considerar a las mujeres como un objeto más de consumo, como si de una coca-cola se tratase- también se visualizan en su obra (fig. 48).



Figura 48

La crítica a la falta de libertad de expresión, al uso de silenciadores, la censura y la tortura se une a su crítica a la colusión entre Estados Unidos, Israel y los dirigentes árabes en una caricatura que representa un juicio a az-Zalama por parte de algunos líderes árabes en el que se le acusa de “echar a perder” las relaciones entre éstos y Estados Unidos. A la pregunta de uno de estos dirigentes: “¿No sabe usted que cualquier ataque contra Israel supone un ataque contra nosotros?”, otro de los dirigentes declara que el día anterior le hizo la misma pregunta y, puesto que no le gustó su respuesta, le cortó la lengua (fig. 49).



Figura 49

5.3.7 La diferenciación de clases

Las devastadoras consecuencias que para el ciudadano árabe común tenían esa lucha desenfrenada por el poder, el control de la región y los recursos energéticos entre estos diferentes actores aparece reflejado en las caricaturas de al-Ali en forma de crítica a la situación de extrema pobreza de muchos de los ciudadanos árabes en contraste con la riqueza y avaricia de las élites y los poderosos.

Podría afirmarse que la obra de al-Ali está marcada por una fuerte visión de lucha de clases, influida por planteamientos de ideología marxista-leninista. La persecución de clases aparece en una caricatura que muestra que los pobres no tienen más derecho, en la mesa de los hombres ricos, que a un bocado violentamente introducido en su garganta con la ayuda de un tenedor que le atraviesa hasta salirle por el cuello (**fig. 50**).

La indignación de Handala ante esta situación se observa en una caricatura que muestra a az-Zalama y uno de los barrigudos de las élites árabes enfrentándose por una porción de sandía al tiempo que Handala grita: “¡Comparte!” (**fig. 51**), o en otra en la que se imagina atravesando de una patada la garganta de uno de estos barrigudos que disfrutaban de su comida mientras su pueblo se muere de hambre.

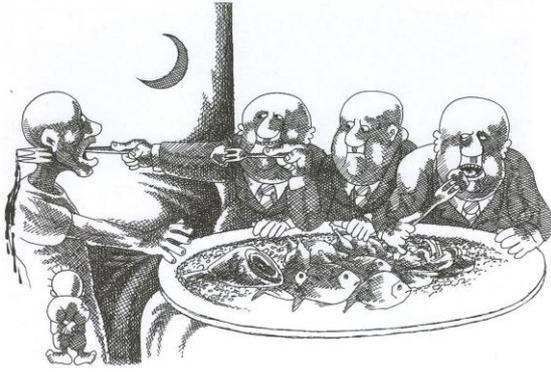


Figura 50

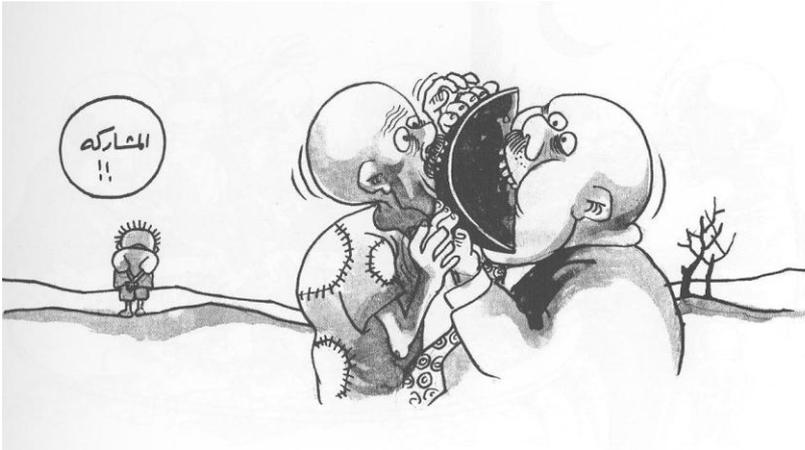


Figura 51

Al-Ali lleva al límite esta crítica en una caricatura (realizada unos meses antes de su asesinato) en la que –en referencia a la leyenda de *Guillermo Tell*- (**fig. 52**), se muestra a un barrigudo árabe armado con un arco y una flecha apuntando a Handala, quien sostiene una manzana en la cabeza. En oposición a la leyenda en la que el héroe atravesaba la manzana para liberar a su hijo, aquí se atraviesa deliberadamente a *Handala* para poder comerse la manzana, en lo que constituye una crítica feroz a la avaricia de los ricos y poderosos y a su falta de escrúpulos. Su crítica a la pobreza extrema y a la injusticia social también lleva a Handala a salirse de Oriente Próximo y moverse a veces por Sudáfrica o Somalia (**fig. 53**).

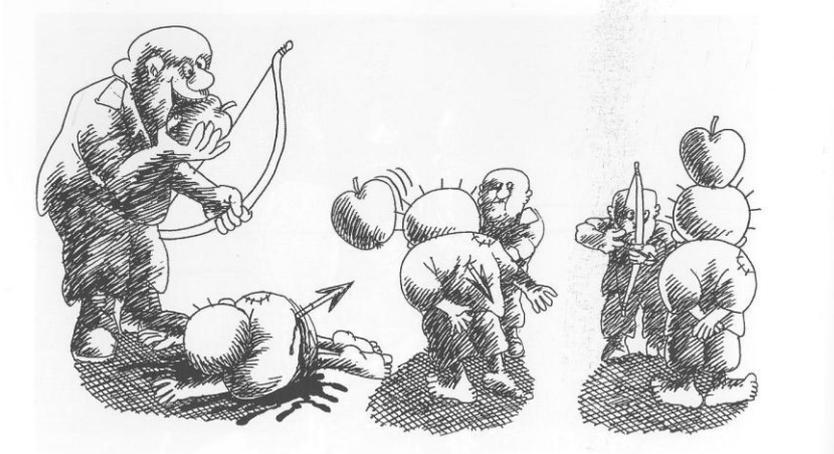


Figura 52

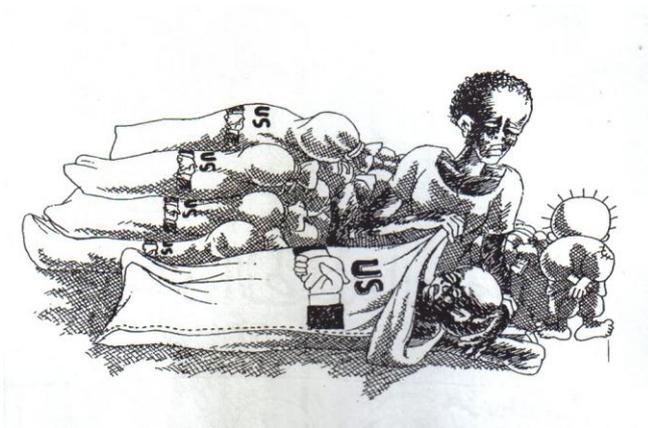


Figura 53

Su crítica a la pobreza aparece unida en ocasiones a su crítica a cualquier tipo de sectarismo y clasificación de las personas basadas en su religión, nacionalidad, confesión, etc., cuando en una de sus caricaturas, a la pregunta de un barrigudo: “¿es usted cristiano o musulmán?”, az-Zalama se limita a responder: “soy un hambriento” o “tengo hambre” (fig. 54).

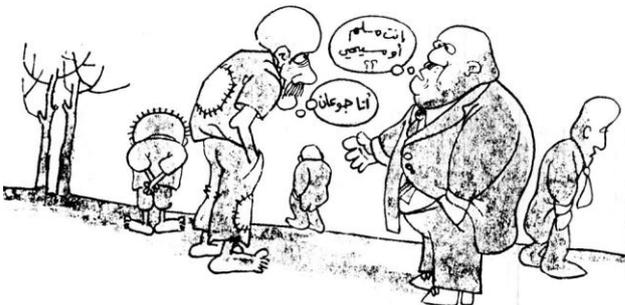


Figura 54

En otras ocasiones llega a cuestionar incluso algunos de los presupuestos de la religión musulmana. Es el caso de una de sus caricaturas que ilustra una escena del *Hajj* o la Peregrinación a La Meca, en la que representa a az-Zalama vestido de negro, contrastando con los villanos (los dirigentes árabes) que aparecen con la vestimenta blanca tradicional, elemento que simboliza la igualdad de todos los hombres, independientemente de su rango social- ante Dios y que al-Ali viene precisamente a cuestionar de esta forma, marcando una vez más el contraste entre la delgadez de az-Zalama (nuevamente descalzo) y los barrigudos hombres ricos que aparecen con sandalias mirándole de forma atónita (**fig. 55**).



Figura 55

Según parece pensar Handala, la situación de pobreza es tan extrema que la erradicación del hambre parece ser el principal motivo que justifican la lucha cuando una cuchara y un tenedor son el gatillo de un rifle (**fig. 56**).

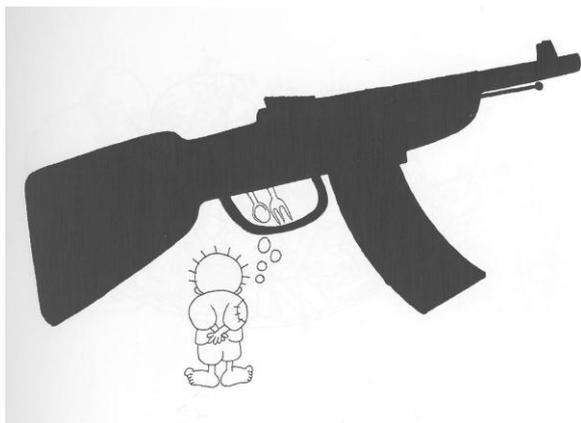


Figura 56

5.3.8 Líbano: La Guerra Civil y la Ocupación Israelí

La representación de Líbano –junto con Palestina- como representación de la patria es muy importante en la obra de al-Ali, figurada a través de banderas, corazones que representan su amor a la patria junto al símbolo nacional de Líbano por excelencia, el cedro. Allí pasó gran parte de su vida, se formó como artista y fue testigo de la guerra civil que asoló el país entre 1975 y 1990.

Ésta fue el resultado de una serie de factores (tanto de orden interno como externo) históricos, geopolíticos y sociales que estallaron a partir de 1975 como resultado de todas las tensiones que se habían venido acumulando desde la era de la independencia¹³⁸: el reparto del poder confesional, el empobrecimiento de amplios sectores sociales y el enriquecimiento de una minoría, la actividad armada de los grupos palestinos, o el cambio de gobierno en Israel hacia una línea más dura bajo la dirección de Menachem Begin, entre otros.

Sin embargo, la visión del conflicto, a través de los ojos del pequeño Handala ponen de manifiesto el engaño que trataba de hacer pasar a ésta por una guerra entre cristianos y musulmanes cuando, a los ojos de Handala, se trataba de una guerra de los ricos de todas las creencias contra los pobres de todas las comunidades, así como de una guerra de entidad colonial (Israel) contra la resistencia y sus aliados en Líbano¹³⁹ (**fig. 57**).

¹³⁸ GARI-MONTLLOR HAYEK, Domingo (2005). *Historia contemporánea del Líbano. Confesionalismo y política (1840-2005)*. Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, pp. 141.145.

¹³⁹ AL-ASSAD, Mohammed, *Op. cit.*, p. 76.

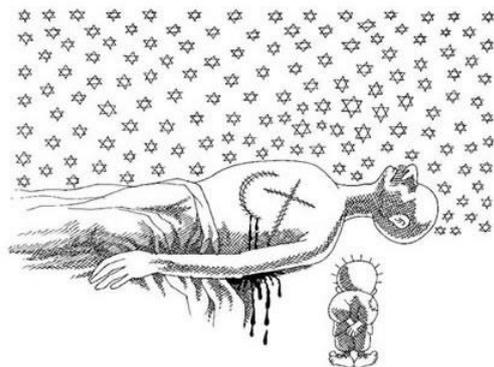


Figura 57

Con su visión, Handala permanecía (tal y como había prometido en su presentación) siempre fiel y del lado de los pobres, de los marginados y oprimidos (independientemente de su credo o confesión) y, por supuesto, de la resistencia, representando los devastadores efectos del conflicto sobre la población civil, ya fuesen hombres, mujeres o niños, muertos, mutilados o aún más empobrecidos. Es precisamente durante estos años cuando Handala –aunque sin mostrar del todo su rostro- vuelve su cara de nuevo ante el espectador y toma una actitud más activa, pese a que sea frecuente leer lo contrario.

El 6 de junio de 1982, dentro de la llamada *Operación Paz para Galilea*, las Fuerzas de Defensa de Israel invadieron el sur del Líbano con el objetivo de expulsar a la OLP del país¹⁴⁰. Durante la ocupación de Beirut, se permitió la entrada de milicias cristiano-falangistas libanesas, quienes entraron en los campos de refugiados de Sabra y Chatila, llevando a cabo una masacre en la que se violó, torturó y asesinó a entre 1.500 y 3.000¹⁴¹ civiles palestinos y libaneses. La falta de consecuencias internacionales y legales a los responsables de esta masacre, aumentó aún más los sentimientos de abandono y de injusticia entre los refugiados palestinos del Líbano. La indignación que todo ello provocó fue tal que al-Ali llegó a confesar que no había sido hasta estos años cuando se planteó, por primera vez en su vida, tomar un arma y disparar una bala.¹⁴²

Al-Ali muestra su rechazo a la ocupación israelí en una caricatura (**fig. 58**) en la que representa la bandera de Líbano en forma de puzzle a medio hacer –o medio deshecho- mientras Handala da una patada a una de las piezas con el símbolo de Israel: si bien

¹⁴⁰ PAPPÉ, Ilan (2003). *A History of Modern Palestine. One Land, Two peoples*. New York, Cambridge University Press, pp. 183-198

¹⁴¹ FISK, Robert(2001). *Pity the Nation-Lebanon at war*. Oxford-New York, Oxford University Press, p. 19.

¹⁴² Trabajo de investigación de Riyad Salameh. Citado en: HALEVY, Sivan, *Op. cit.*, p. 5.

Líbano podía ser un puzzle fracturado de diferentes alianzas, no había espacio allí para Israel¹⁴³. Líbano aparece como una imagen de az-Zalama fragmenta a causa de la presencia de Israel, mientras que en otras ocasiones este rechazo u oposición a la ocupación israelí se manifiesta a través del acto en el que Handala trepa por el asta de la bandera israelí, ya erigida sobre el terreno, para sustituirla de nuevo por la bandera libanesa en un acto de resistencia.

Junto a la representación de la ocupación israelí, al éxodo de refugiados del sur de Líbano a comienzos de la guerra, o la conmemoración de todos los mártires (musulmanes o cristianos) caídos durante la batalla, se unen sus referencias a las masacres de Sabra y Chatila, en las que muestra los horribles abusos a los que fueron sometidas algunas mujeres (cuya dignidad trata de restaurar Handala a sus ultrajados cuerpos envolviéndolos con una *kufiyya* palestina, **fig. 59**), la tristeza y desolación de dos niños huérfanos en un cementerio o los cuerpos mutilados de mujeres, niños y ancianos.

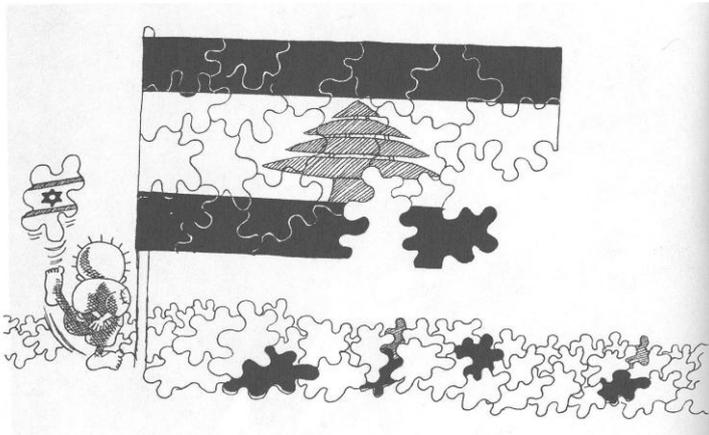


Figura 58



Figura 59

¹⁴³ SACCO, Joe, *Op. cit.*, p. 86.

5.3.9 Palestina: La tierra y la patria

Con sus caricaturas diarias, al-Ali invitaba al lector a ver el mundo a través de los ojos de un niño y rebelde refugiado palestino. Con su claridad moral, sus dibujos no perseguían que los demás se sintiesen cómodos, sino que, por el contrario, estaban destinados a ser una crónica directa y veraz del sufrimiento de los refugiados palestinos¹⁴⁴. A través de sus dibujos, al-Ali deconstruye de alguna manera el discurso oficial y rompe con el *status quo* dominante para narrarnos “otra historia de Palestina”, la que aparece relatada desde el lado de los pobres, de los desplazados y los marginados, de aquellos a los que se ha abandonado a su suerte y que está marcada por la *Nakba*. Resumiendo lo que explica Mohammed al-Asaad¹⁴⁵, es la historia de un desastre y de un desarraigo de la tierra y del hogar que comienza con una ocupación.

Para él, como para otros que habrían sufrido directamente las consecuencias de la *Nakba*, y a diferencia de las generaciones posteriores de desplazados palestinos, Palestina no significaba sólo una tierra de memoria colectiva¹⁴⁶, ya que el sentido de pérdida y desposeimiento era mucho mayor. Como afirma Isaías Barreñada, “1948 es un traumatismo profundamente inscrito en la identidad de los palestinos no sólo por lo que fue, sino por lo que sigue siendo a modo de una herida abierta”¹⁴⁷.

Palestina es el tema central en la obra de al-Ali, en torno al cual se articulan el resto de los temas presentes en sus caricaturas. Aparece en tanto que el amor a la patria y el apego por la tierra (al igual que Líbano, aunque de forma más frecuente) cuando su representación va unida a la figuración de símbolos como corazones, árboles, raíces o cabezas de trigo, que simbolizan la prosperidad y la tierra agrícola de Palestina (**fig. 60**). Es la representación del *sumud* en su sentido de amor y pertenencia a la tierra¹⁴⁸.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 2.

¹⁴⁵ AL-ASSAD, Mohammed, *Op. cit.*, pp. 13-14.

¹⁴⁶ SACCO, Joe, *Op. cit.* p. 2.

¹⁴⁷ BARREÑADA, Isaías (2003). “La memoria palestina de la *Nakba*. Memoria, identidad colectiva y resolución del conflicto. En: Historia y Política. Ideas, procesos y movimientos sociales, 10 (2003/2), UCM, pp.271-278.

¹⁴⁸ FARSOON, S.K; LANDIS, J.M. (1990), “Sociology of an Uprising: The Roots of the Intifada” . En NASSAR, J.R. & R. HEACOCK (Eds.). *Intifada: Palestine at the Cross Roads*, pp. 15-36, New York, Praeger Publishers.



Figura 60

Palestina aparece frecuentemente como “madre” o “madre patria” también en la poesía, la prosa y la música creando interesantes paralelismos con las nociones de sacrificio¹⁴⁹, como hemos ido viendo. Aparte de ese sentido primario de tierra y patria que tiene Palestina, al-Ali no la concibe únicamente “en términos geográficos, sino en términos humanitarios”, ya que para él significaba “una causa justa que representaba a su vez otras causas, tanto si se trataba de Egipto, Vietnam o Sudáfrica”¹⁵⁰.

5.3.10 Palestina: La lucha, la resistencia y la Intifada

Más allá de la visión nostálgica de Palestina como una metáfora de la pérdida del Edén y de la angustia y el despojo del exilio, tal y como fue tratada por Darwish¹⁵¹, al-Ali creó un lenguaje iconográfico cargado de símbolos y figuras que aluden de forma clara a la lucha, la resistencia y la Intifada, que tienen por objeto la elevación de la conciencia encaminada hacia la liberación nacional.

Al universo simbólico palestino de desarraigo, resentimiento y desesperanza, se fue agregando la imagen de los *fedayin* y de los guerreros mártires, así como la posterior representación de los *Aftal al-Hiyara* o niño de las piedras de la primera Intifada.

Esa representación de la resistencia queda plasmada en la obra de al-Ali de múltiples maneras, mediante el uso de diferentes símbolos y personajes, ya sea por medio de la lucha armada, de la resistencia pacífica o de un claro llamamiento a la Intifada.

Al actuar como un testigo y reportero del sufrimiento diario del pueblo palestino, así como en su insistente negativa a desaparecer y su voluntad de permanecer como icono,

¹⁴⁹ CLEMENS, Michaela (2007), “The Influence of Refugee Status on Palestinian Identity and the Impact of Identity on Durable Solutions to the Refugee Problem”. Nebraska Anthropologist. Paper 28. University of Nebraska, Lincoln, p. 106.

¹⁵⁰ “I am from Ain al-Hilwe (...)”.

¹⁵¹ SHATZ, Adam (2001), “A Poet’s Palestine as a Metaphor”. En *The New York Times*, 22 de diciembre de 2001.

Handala es un símbolo de la resistencia pasiva que se torna activa cuando se le representa participando en la lucha, ya sea lanzando piedras en la Intifada, portando una espada o un fusil, o bien propinando puntapiés y puñetazos a todos aquellos que van en contra de los derechos de los pobres y marginados. Representa siempre la resistencia, tanto en su rol de espectador como de actor.

En una caricatura (**fig. 61**) aparece un Handala sosteniendo una bandera palestina en una mano, mientras con la otra lanza una piedra a Menachem Begin, el primer ministro de Israel en aquel momento. En esta misma caricatura, aparece otro Handala crucificado como Jesucristo orinándose sobre los crucificadotes (representados como gobernantes árabes).

NAJIALALI.COM



Figura 61

La resistencia aparece unida al compromiso con la patria y el amor a la tierra en las caricaturas que muestran a un luchador herido que clava sus uñas en la tierra, o que cruza el alambre de espino para morir como un mártir en el suelo de su patria o a un campesino que, por no separarse de sus cultivos es transportado por un bulldozer israelí (**fig. 62**).



Figura 62

La resistencia pacífica aparece también con la representación de la conmemoración del *Yaum al-Ard* o “día de la tierra”¹⁵² (en memoria de una manifestación pacífica de 1976 de los palestinos de Israel contra la expropiación de sus tierras por el Estado de Israel que fue duramente reprimida, terminando con seis muertos¹⁵³, **fig. 63**), o de un llamamiento al boicot de productos de consumo estadounidenses (**fig. 64**). Es la representación del *sumud muqawim*¹⁵⁴.

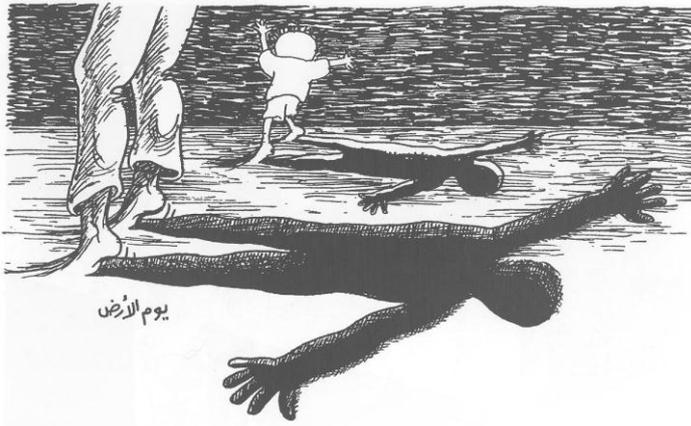


Figura 63



Figura 64

¹⁵² AL-ASSAD, Mohammed, *Op. cit.*

¹⁵³ Justice Palestine, “Le 30 Mars 1976, la Journée de la Terre en Palestine”, 30 de marzo de 2007, Palestina. L’International Solidarity Movement. Disponible en: <http://www.ism-france.org/analyses/Le-30-Mars-1976-la-Journee-de-la-Terre-en-Palestine-article-2595>.

¹⁵⁴ FARSOON, S.K.; LANDIS, J. M., *Op. cit.* p. 28.

Símbolos de resistencia son las llaves (símbolo del refugiado palestino) cuando aparecen como los pies de un *az-Zalama* que camina firme y orgulloso, convencido de que sus pasos lo llevarán de vuelta al hogar que le ha sido arrebatado; la cruz cuando aparece a los hombros un *fidai*, y las piedras, cuando son lanzadas por Handala, Fátima, los niños palestinos e incluso el crucificado (quien también se manifiesta a veces dando patadas), contra el ocupador israelí.

La resistencia aparece no sólo frente al sionista, sino también contra los propios líderes árabes cuando se muestra a *az-Zalama* enfrentándose a uno de ellos en una partida de ajedrez en la que utiliza una bala como peón (**fig. 65**), contra Estados Unidos cuando éste se impulsa para sustituir su bandera por una palestina, o contra Israel cuando aparece quemando su bandera (**fig. 66**).

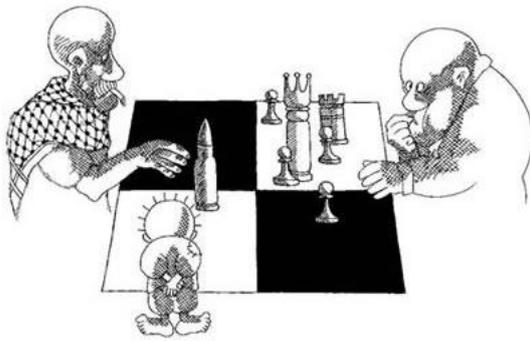


Figura 65



Figura 66

Al-Ali dibujó la transformación del palestino común, pobre, indefenso y oprimido, y su evolución de mero campesino hasta convertirse en un combatiente revolucionario o *fidai*, mostrando la importancia de adquirir una conciencia nacional para lograr la liberación de la patria y transmitiendo la idea, de alguna manera, de que los palestinos son dueños de su destino (**fig. 67**).

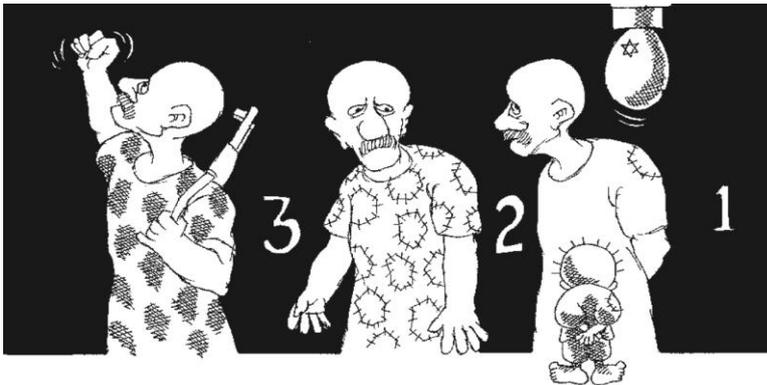


Figura 67

Pese a que aquellos combatientes puedan ser asesinados o mutilados, al-Ali muestra que la lucha continúa bien cuando un mutilado az-Zalama se las apaña para golpear al enemigo sionista con una piedra unas veces (**fig. 68**), con una llave gigante otras, o a través de las sucesivas generaciones cuando representa a un niño que se calza las botas de combatiente de su padre herido en la lucha (**fig. 69**). En la imagen un mapa de la Palestina histórica con la palabra “retorno”, en alusión a la lucha para liberar a la tierra y volver al hogar.

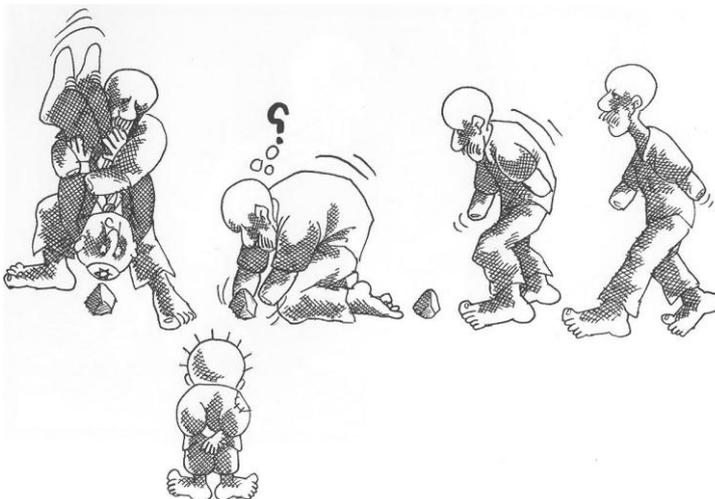


Figura 68



Figura 69

Pero no es sólo la imagen de az-Zalama, ya sea en su faceta de resistente pacífico o de luchador por la libertad cuando va ataviado con una kufiyya, el traje de guerrillero y el kalashnikov, sino que se reivindica el papel activo de la mujer en la lucha a través de una fuerte y liberada Fátima (la mujer común palestina), que usa sus lágrimas como munición, prepara el rifle a su marido, resiste con su traje tradicional palestino pese a los intentos del sionista de sustituirlo por un traje de baño plagado de las estrellas israelíes (quizás una referencia a la limpieza étnica de Palestina), y que participa en la Intifada, ya sea lanzando piedras junto a los niños y niñas o enfrentándose a los soldados israelíes cuando, al grito de *Intifada de Gaza y Cisjordania*, propina una patada en los testículos a uno de ellos (figs. 70; 71). Ella es la que tiene el liderazgo en la lucha y muchas veces ella misma es la Intifada.



Figura 70



Figura 71

El levantamiento del 9 diciembre 1987 en la Palestina ocupada había sido prefigurado por una serie de pequeños levantamientos en Cisjordania, la Franja de Gaza y los territorios palestinos usurpados en 1948¹⁵⁵. La Primera Intifada fue una expresión válida del derecho a la resistencia; no fue un comportamiento ilegal o criminal por parte de los palestinos, a pesar de que determinados actos pudiesen ser aplicables a los estándares de la ley humanitaria internacional. Actos violentos como tirar piedras quedaban en algo simbólico en comparación con la magnitud y el carácter de las armas utilizadas por las Fuerzas de Defensa de Israel¹⁵⁶.

Si bien la vida de al-Ali se vio interrumpida tan sólo unos meses antes de esa explosión de la ira palestina en una revuelta organizada conocida como la Primera Intifada, desde principios, y a lo largo de la década de los ochenta un llamamiento a la misma a través de una Fátima que, con la palabra *Intifada* escrita en árabe en su *hiyab*, se desprende el vestido israelí para mostrar el palestino. Igualmente, son numerosas las caricaturas en las que muestra a mujeres, niños, niñas e incluso a Jesucristo crucificado, lanzando piedras contra los soldados israelíes o contra los líderes árabes.

Paralelamente, la figura de Handala fue emergiendo en toda Palestina y entre los lectores árabes de todas partes apareciendo unida a estos *Aftal al-Hijara* o “Niños de las Piedras”. No se trataba únicamente de que su imagen se fuese imponiendo en el panorama de la lucha palestina desde las oficinas de un periódico extranjero, sino que, gracias a las redes de los exiliados palestinos que se extendían a través de Jordania y

¹⁵⁵ SAID, Edward (1989). “Intifada and Independence”, pp. 5-26. En: LOCKMAN, Z.; BEININ, J. (Eds.). *Intifada. The Palestinian Uprising Against Israeli Occupation*, Washington D.C. a Merip book. Library of Congress.

¹⁵⁶ FALK, Richard (2000). “International Law and the al-Aqsa Intifada”. *Middle East Report*, No. 217, Beyond Oslo, The New Uprising (Winter, 2000), p.16.

más allá del Golfo, Handala se fue convirtiendo en una figura familiar entre los propios palestinos de la Palestina ocupada. Allí, el levantamiento ya estaba desarrollando una estética propia a través del uso del graffiti y la danza folk tradicional palestina *debkah* por parte de los palestinos en lo que constituía un acto de resistencia¹⁵⁷.

El levantamiento mostró la intensidad de la movilización popular y la importancia de la desobediencia civil, pero también las limitaciones de una ocupación militar que ha llegado a ser tan poderosa y omnipresente. La Primera Intifada también marcó el comienzo de la subida de Hamás, el Movimiento de resistencia islámica, que se ha convertido en un elemento central de la política palestina desde entonces¹⁵⁸.

6. La contribución de al-Ali a la construcción de la identidad del refugiado palestino

6.1 La construcción de identidades

Como afirmaba Edward Said, el desarrollo y el mantenimiento de cada cultura requiere de la existencia de otro, diferente y competidor “alter ego”. La construcción de la identidad implica la construcción de opuestos y “otros”, los cuales están siempre sujetos a la continua interpretación y reinterpretación de sus diferencias de “nosotros”, es decir, de aquello que lo diferencia de nosotros¹⁵⁹.

Si bien cada identidad se identifica a sí misma en relación con otros, esto no quiere decir que ese “otro” sea necesariamente antagónico, ya que, si así fuese, como argumenta Stein, cada identidad estaría siempre en un permanente estado de conflicto¹⁶⁰. Bowman, por el contrario, encuentra que el antagonismo es fundamental para el proceso –por él denominado de- *fetichización* que subraya la identidad¹⁶¹.

Bowman por su parte argumenta asimismo que las personas y comunidades que se perciben a sí mismas como desplazadas, construyen sus "auténticas" identidades en

¹⁵⁷ SACCO, Joe, *Op. cit.*, p. 98..

¹⁵⁸ HROUB, Khaled (2000). *Hamas: Political Thought and Practice*. Washington D.C., Institute of Palestine Studies.

¹⁵⁹ SAID, Edward (1995). *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. London, Harmondsworth, Penguin, p. 332.

¹⁶⁰ DANJOUX, Ilan, *Op. cit.*, p. 2.

¹⁶¹ BOWMAN, Glenn (1999), “The exilic imagination: The construction of the landscape of Palestine from its outside”. En ABU-LUGHOD, I.; HEACOCK, R.; NASHEF, K. (Eds.). *The landscape of Palestine: Equivocal poetry* (pp. 53-78). Birzeit, Palestine: Birzeit University Publications.

términos, no de algún tipo de cultura originaria, sino con la referencia defensiva a las experiencias en el exilio que consideran antagónicas¹⁶².

El proceso de formación de esta identidad está en constante flujo y ésta se ve influenciada y reforzada no sólo por cómo nos vemos a nosotros mismos, sino también por cómo nos ven los demás. En el caso de los refugiados palestinos, la identidad no sólo está influenciada por el desplazamiento, sino que está reforzada por cómo los palestinos se ven a sí mismos y cómo los ve el resto del mundo¹⁶³. A este respecto, resulta interesante el estudio de Eldebour, Bastien y Center (1997) sobre la importancia que los dibujos de los niños tienen a la hora de abordar el estudio de formación de identidades¹⁶⁴.

6.2 La Identidad Palestina

La identidad palestina posee indudablemente elementos que la hacen única y específica que sólo pueden ser comprendidos en su totalidad en el contexto de la secuencia de otras historias, una secuencia de otras narrativas¹⁶⁵. Para Khalidi, existe una variedad de sentidos de identidad que se superponen y que han ido operando en el modo en que los palestinos han venido a definirse a sí mismos como pueblo.

Hubo un sentimiento general entre algunos sionistas que vieron la identidad palestina como “un barniz superficial político que se desarrolló en respuesta al sionismo, que sirve hoy en día como una herramienta hostil que se mantiene afilada para su uso contra Israel”, y que opinan que “la cultura árabe palestina es, a lo sumo, un “dialecto” de una cultura árabe más grande”¹⁶⁶.

Como sostiene Khalidi, si bien el desafío sionista ha ayudado a definir la identidad palestina, sería un serio error sugerir que esa identidad emerge principalmente como una respuesta al sionismo (ni al poder colonial), pues se ignora un hecho clave: el proceso

¹⁶² BOWMAN, Glenn (2002), “Migrant labour’: Constructing homeland in the exilic imagination”. *Anthropological Theory*, 2(4), pp. 447-468, p. 447.

¹⁶³ CLEMENS, Michaela, *Op. cit.*, p.103.

¹⁶⁴ ELDEBOUR, S.; BASTIEN, D.; CENTER, B. (1997), “Identity Formation in the Shadow of Conflict. Projective Drawings by Palestinian and Israeli Arab Children from the West Bank and Gaza”. En *Journal of Peace Research* 34(2), pp. 217- 231.

¹⁶⁵ KHALIDI, Rashid (1997). *Palestinian Identity: The Construction of Modern National Consciousness*. Columbia University Press, New York, p. 9.

¹⁶⁶ MARGOLIS, David (2006, 27 de Octubre), “Who are the Palestinians? An examination of the geography, history, and politics of Palestinian identity”. En *My Jewish Learning*. Disponible en: <http://www.myjewishlearning.com>.

universal que se estaba desplegando en Oriente Próximo durante este período durante el cual se crearon nuevos estados a partir de las particiones posteriores a la Primera Guerra Mundial¹⁶⁷.

En efecto, no podemos considerar que la identidad palestina emerja como una respuesta al sionismo, pues de alguna manera estaríamos negando también la existencia de una identidad palestina previa a este contexto. Pero es innegable también el hecho de que la catástrofe de 1948 ayudó a dar forma a su identidad (especialmente a la del refugiado, en la que nos centramos) abriendo el nuevo y desolador panorama que suponía esa situación de ocupación, expulsión y control por parte de una variedad de poderes y por la ruptura de lazos o vínculos que se dio entre la sociedad palestina¹⁶⁸.

Además, esta secuencia de reveses y traumas a los que se vio sometido el pueblo palestino, lejos de debilitarla, parece haber reforzado el sentido de identidad nacional palestina que había surgido en las décadas anteriores, pues, como afirma al-Shuaibi, la confrontación y la resistencia a la ocupación ha creado un fuerte sentido de unidad entre los palestinos desplazados y fue el catalizador para el desarrollo del Movimiento de Liberación de Palestina¹⁶⁹.

Los palestinos se aferraron a este fuerte sentido de identidad a partir de 1948, tanto los que se convirtieron en refugiados, como los que se quedaron en sus casas dentro de Palestina. Mientras que continuó evolucionando y cambiando, este sentido de unidad permaneció sobre la base de lo que los grupos nacionalistas palestinos surgidos después de 1948 iban a construir¹⁷⁰.

En el citado estudio de Eldebour, Bastien y Centre (1997) sobre la formación de la identidad a través de los dibujos de los niños palestinos e israelíes, se propone que en las situaciones de conflicto, la definición de la "auto-identidad" se ve influenciada no sólo por la pertenencia a un grupo en particular (en este caso el palestino), sino también en relación con "otro" grupo (israelí). Además, la identidad que se forma entre los grupos (manifestada a través del nacionalismo) aumenta con el nivel de conflicto. Es decir, cuanto mayor sea el conflicto, a nivel social, más se tiende a centrarse, por así decirlo, en los aspectos de la identidad colectiva, mientras que cuanto mayor es la situación de paz o calma, se tiende a la preocupación por la identidad individual.

¹⁶⁷ KHALIDI, Rashid, *Op. cit.*, pp. 19-21.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 19.

¹⁶⁹ Cit. en: CLEMENS, Michaela, *Op. cit.*, p. 100.

¹⁷⁰ KHALIDI, Rachid, *Op. cit.*, pp. 22-28.

La condición de refugiado, con sus derechos y limitaciones, es una designación que los palestinos han abrazado a la vez que negado. El proceso de convertirse en un refugiado y la realidad de permanecer en el exilio durante décadas tiene una fuerte influencia sobre la forma en la que los palestinos son vistos por los otros así como en el modo en que los palestinos se ven a sí mismos¹⁷¹.

Dentro de los grupos de refugiados, la solidaridad en la identidad nacional se fortalece en respuesta a una amenaza real o imaginaria de un grupo enemigo. Mientras que la identidad palestina está fragmentada en el ámbito geográfico, jurídico y de la experiencia, una identidad colectiva y un sentido de unidad nacional se formó en respuesta a un enemigo común: Israel¹⁷².

Según afirma Clemens, la identidad del refugiado palestino está fuertemente influenciada por un sentido colectivo de victimización, lo cual es evidente por el desplazamiento y se manifiesta a través de una identidad colectiva nacionalista. Es la resistencia al exilio y la resistencia a la designación legal de los refugiados la que constituye un fuerte motivador o aliciente para el nacionalismo en los grupos de desplazados¹⁷³.

Se desarrolló entre los refugiados palestinos un fuerte sentido de “victimización” por el desplazamiento que provocó la colonización sionista y la creación de un Estado judío en Palestina. Al sentimiento de frustración y derrota que produjeron la *Nakba* y la *Naksa*, se le suma la situación de continua dispersión a la que se han visto sometidos muchos de estos refugiados dentro de los propios países de acogida con los numerosos casos de traslados repetidos, lo que lleva a la inseguridad constante y a violaciones de derechos humanos¹⁷⁴. Un ejemplo de ello fueron los casi 350.000 palestinos expulsados de Kuwait durante la Guerra del Golfo de 1991-1992, incluyendo doce familias que se vieron obligadas a vivir en el aeropuerto de El Cairo durante más de cinco meses después de que se les negase la entrada a Egipto, en respuesta al apoyo de Arafat y la OLP al régimen iraquí de Saddam Hussein¹⁷⁵.

¹⁷¹ CLEMENS, Michaela. *Op. cit.* p. 103.

¹⁷² PETEET, Julie (1996), “From Refugees to Minority: Palestinians in Post-War Lebanon”. *Middle East Report 200*(Minorities in the Middle East: Power and the Politics of Difference), pp. 27-30.

¹⁷³ CLEMENS, Michaela. *Op. cit.*, p. 105.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 98.

¹⁷⁵ LESCH, Ann M. (1991), “Palestinians in Kuwait”. En *Journal of Palestinian Studies* vol. 20, nº 4, pp. 42-54.

6.3 El estatus del Refugiado Palestino

El artículo 1A de la Convención de Refugiados de 1951 define a un refugiado como una persona que ha huido de su país de origen por temor a persecución por razones de raza, religión, nacionalidad, pertenencia a un determinado grupo social o por sus opiniones políticas y no puede o no quiere volver¹⁷⁶.

La Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR), el organismo internacional encargado de proteger a los refugiados y resolver su situación, se refiere al caso de los refugiados palestinos como “el de mayor magnitud y más prolongado de todos los problemas de los refugiados en el mundo actual”¹⁷⁷.

Pero, como ha señalado el Departamento de Protección Internacional del ACNUR, esta prolongación de la situación de refugiados no es "un caso de la permanencia en el tiempo, sino más bien una imposibilidad de ejercer sus derechos básicos y satisfacer sus necesidades económicas, sociales y psicológicas esenciales durante años en el exilio, lo que conduce a privación, la inseguridad física y la explotación”¹⁷⁸.

La magnitud de la situación de los refugiados de Oriente Próximo es tal que en 1949 fue creada una organización separada de la ONU para atender de manera específica Palestina: la UNRWA, que define a los refugiados palestinos como aquellas personas "cuyo lugar de residencia era Palestina entre junio de 1946 y mayo de 1948, que perdieron sus hogares y medios de subsistencia como resultado del conflicto Árabe-Israelí de 1948”. En esta definición, se incluye también a los descendientes de las personas que se convirtieron en refugiados en 1948¹⁷⁹, aunque sorprendente y tristemente, sólo se tiene en cuenta a los progenitores masculinos y no a los femeninos.

Por otra parte, durante el establecimiento de la Convención sobre el Estatuto de los Refugiados de 1951, los derechos de los refugiados palestinos fueron categóricamente excluidos al afirmar en uno de sus artículos que el convenio no se aplicaría a aquellas personas “que reciban actualmente protección o asistencia de un órgano u organismo de

¹⁷⁶ AKRAM, Susan M. (2002) “Palestinian Refugees and Their Legal Status: Rights, Politics, and Implications for a Just Solution”. En *Journal of Palestine Studies* 31 (3), pp. 36-51.

¹⁷⁷ El Estado de los Refugiados del Mundo 2006 (The State of the World's Refugees 2006), ACNUR, Capítulo 5.

¹⁷⁸ *Protracted Refugee Situations: Solutions in Light of Refugee and Human Rights Norms*. 55th Session of the Executive Committee Report on Consultations with NGOs. Disponible en: <http://www.unhcr.org/cgi-bin/texis/vtx/>.

¹⁷⁹ United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East (UNRWA) 2006 Who is a Palestine Refugee? and Number of Registered Refugees. Página web de la UNRWA. Disponible en: <http://www.un.org/ullfwa/refugees/whois.html>.

las Naciones Unidas distinto del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados.¹⁸⁰

Desde que los refugiados palestinos estuvieron bajo la supervisión de la recién formada UNRWA, no se les garantizaba ninguno de los derechos y libertades que ofrece la Convención de 1951 (ni de posteriores protocolos) ni se les daba ninguna protección o asistencia por parte de ACNUR.

Estas limitaciones de los derechos humanos fundamentales de los refugiados palestinos se vieron agravadas por el tratamiento recibido en los países de acogida, muy por debajo de las expectativas internacionales¹⁸¹. Los refugiados palestinos encontraron muchos de sus derechos restringidos por los gobiernos anfitriones y se han visto sometidos a una gran marginación, especialmente en materia laboral y económica.

En definitiva, la traumática y prolongada experiencia haría que éstos terminasen por identificarse con la visión común de una realidad basada en el sufrimiento del exilio¹⁸². Tal y como afirmaba Khalidi, lo que los palestinos compartían ahora, era algo mayor de lo que les había separado hasta entonces: “todos han sido desposeídos, ninguno es dueño de su destino, todos están a merced de autoridades hostiles, distantes y frías. Si hasta 1948 la población árabe de Palestina no había estado segura de su identidad, ahora la experiencia de la derrota, de la privación y del exilio la que garantizó que ellos supieran muy pronto lo que significa su identidad como palestinos”.

En última instancia, hay que señalar la importancia que tuvieron los campos de refugiados (especialmente las escuelas y los centros médicos) como semillero de ideas y como el lugar en el que en mayor medida se propició un sentimiento de unidad y conciencia dentro de la sociedad palestina¹⁸³.

Una nueva generación se fue formando a través del patronazgo de Naciones Unidas, en donde un sistema educativo que en 1980 cubría a casi el 95% de los niños y empleaba en su gran mayoría a palestinos, generará una nueva clase dirigente altamente politizada, dinámica y con una gran noción del poder de la educación y los medios como factores de concienciación. A su vez, se irá formando en la diáspora palestina en

¹⁸⁰ Artículo D. Convención Sobre el estatuto de los refugiados.

¹⁸¹ STEINER, N.; GIBNEY, M.; LOESCHER, G. (2003). *Problems of Protection: The UNHCR, Refugees, and Human Rights*. New York, Routledge.

¹⁸² CRISCAUT, Andrés (2008, 6 de Mayo), “El Nacionalismo Palestino frente al Estado de Israel: El sufrimiento como identidad”. En *Le Monde Diplomatique*, 6 de Mayo de 2008.

¹⁸³ ARANDA BUSTAMANTE, G.; PALMA CASTILLO, L., *Op. cit.*, p. 120.

los países árabes una clase dirigente de profesionales que logrará, con el tiempo, canalizar políticamente a las sociedades de refugiados¹⁸⁴.

6.4 La construcción de la identidad del refugiado palestino a través de las caricaturas de al-Ali

Como hemos ido viendo, la creación cultural constituye un espacio fundamental para la construcción de identidades, ya sean nacionales, culturales, sociales, religiosas o de género. De manera particular, el arte visual funciona como un medio para sostener la tradición y el patrimonio visual¹⁸⁵.

No obstante, hay que señalar que, como afirma el antropólogo Glenn Bowman, esta construcción de la identidad es siempre, y por necesidad, selectiva, de manera que de toda esa densa tela de elementos entretejidos, seleccionamos ciertas figuras, símbolos, actividades o entidades que sirvan como vehículos para decir “esto es lo que nosotros somos”¹⁸⁶.

Si bien la noción de "políticas de identidad" en el contexto del arte se postula en la década de los sesenta, en el contexto del conflicto palestino-israelí, la expresión de la identidad palestina comenzó a originarse de una forma incipiente antes de 1948, en respuesta al mandato británico y fue ganando prominencia como respuesta al establecimiento del Estado de Israel¹⁸⁷. Pese a que surgió unos veinte años antes de que las políticas de identidad de la escuela occidental, la escena del arte palestino comparte características con este movimiento de las políticas de identidad surgido en el contexto de la “contracultura” de 1960, incluyendo el anti-autoritarismo y los vínculos de la liberación personal y nacional. El movimiento de las políticas de identidad encarnó una nueva conciencia política que aprobó la liberación y, como consecuencia el movimiento de arte palestino se desarrolló con los años un medio de expresión de resistencia y conflicto¹⁸⁸.

¹⁸⁴ CRISCAUT, Andrés. *Op. cit.*

¹⁸⁵ SMITH, David (1959), *Op. cit.* Citado en: GANDOLFO, Luisa, *Op. cit.*, p. 47.

¹⁸⁶ BOWMAN, Glenn. (2002), *Op. cit.*, p. 449.

¹⁸⁷ GANDOLFO, Luisa, *Op. cit.*, p. 47.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 48.

Como se mencionó más arriba, los intelectuales palestinos hicieron de la figura del refugiado el tema central de su trabajo: Ismail Shammout a través de sus primeras pinturas; Edward Said y Jean Mohr en *Beyond the Last Sky*; Fawaz Turki en *The Disinherited*, y, sobre todo, Ghassan Kanafani en *Men In The Sun*. Todos ellos –pertenecientes a una misma generación que compartía la condición de refugiados– elevaron al refugiado palestino a un símbolo universal. Para ellos, los refugiados fueron la expresión humana central de la crisis palestina¹⁸⁹.

Al igual que estos creadores, Naji al-Ali se centró de manera central en la figura del refugiado palestino, aunque de una manera notablemente diferente tanto en la estética (motivado en parte obviamente por las diferencias que el medio del arte gráfico impone) como, de manera especial, en la ideológica en cuanto a su concepción de la resistencia y de la liberación nacional.

En este sentido y, a la luz de lo hasta aquí expuesto, puede afirmarse que las caricaturas de al-Ali contribuyen de manera notable y específica (a través de un uso reiterado de diferentes símbolos, situaciones y personajes) a la construcción de la identidad del refugiado palestino (tal y como ha estudiado Orayb Aref Najjar¹⁹⁰) así como a una redefinición de la identidad palestina debido a la influencia que el estatus de refugiado tiene en la configuración de la identidad palestina, pues el proceso de convertirse en refugiado y vivir como tal ha tenido impactos directos en la formación de la misma¹⁹¹.

Al-Ali utilizó elementos que critican las condiciones de los refugiados, así como símbolos o elementos culturales del folclore palestino (tales como el bordado, canciones y proverbios populares), pero empleó también símbolos nacionales como la bandera, la *kufiyya*, el mapa de la Palestina histórica o la ropa de camuflaje de los combatientes por la libertad palestina que hablan siempre del reconocimiento del derecho a la resistencia, a la lucha contra la agresión y la ocupación y a la liberación nacional. Todos ellos son elementos materiales o inmateriales que forman parte de la imaginaria colectiva palestina que reafirman el sentido de identidad y los valores de resistencia.

La contraposición tanto de valores, de ideas como de personajes es constante en al-Ali, como ya se mencionó, y es un elemento que contribuye además a la construcción de esta identidad. Si bien como afirmaba Bowman la idea de antagonismo es importante en

¹⁸⁹ SAYIGH, Rosemary (1998). “Dis/Solving the Refugee Problem”. *Middle East Report 207* (Who Paid the Price? 50 Years of Israel), p. 5.

¹⁹⁰ AREF NAJJAR, Orayb, *Op. cit.*

¹⁹¹ CLEMENS, Michaela, *Op. cit.*, pp. 96-97.

la definición de la identidad –especialmente para aquellas personas y comunidades en el exilio-, en al-Ali, esa identidad no se construye como algo antagónico o en oposición únicamente al sionista, sino también al imperialismo estadounidense y, de manera especial, en oposición a todos aquellos dirigentes árabes y palestinos ricos, corruptos y traidores.

Especialmente importante es la oposición que se da entre el individuo palestino común y sus dirigentes árabes. Son diversas las caricaturas en las que al-Ali confronta la imagen de estos refugiados, que suelen llevar una camiseta que dice “nosotros amamos Palestina” (figs. 72, 73), frente a los dirigentes árabes que llevan una que viene a decir “nosotros jugamos con USA. Al- Ali construye de alguna manera la imagen del refugiado mediante esta oposición a los gobernantes árabes.



Figura 72

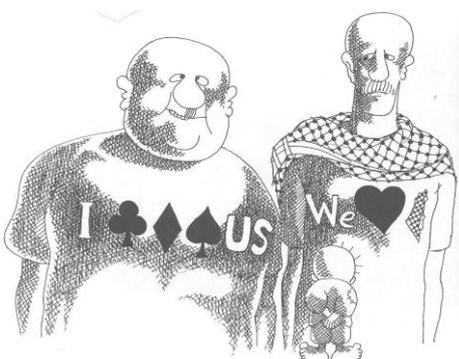


Figura 73

En segundo término, la idea de unidad árabe también resulta importante en la construcción de esa identidad. Como se ha visto en diversas caricaturas, al-Ali pretende terminar con cualquier tipo de clasificación –basada en el sectarismo y el

confesionalismo- de los refugiados palestinos más allá de su identidad como palestinos y árabes, como muestra una caricatura en la que a la pregunta de uno de esos burgueses o líderes de “¿es usted musulmán o cristiano, sunní o chií, druso o alawita, copto o maronita, romano ortodoxo o romano...?”, az-Zalama responde indignado: “soy un árabe, zoquete” (fig.74), mientras que en otros casos, cuando uno de estos personajes afirma que los ciudadanos árabes deberían ser seguidores de las religiones de sus líderes, az-Zalama afirma que el es un ateo. Esta idea también la vimos en la presentación de Handala, que constituye toda una declaración no sólo de la identidad de éste, sino de todo refugiado palestino basada tanto en su condición de árabe como de persona que carece de una identidad oficial o legalmente reconocida. Las críticas a líderes musulmanes y a la Iglesia maronita también fueron muy frecuentes en su caricaturas.



Figura 74

6.4.1 El entorno y las condiciones de los refugiados

Al-Ali empleó con frecuencia en sus caricaturas símbolos o elementos que expresan y critican las duras condiciones o la situación de los refugiados palestinos. Como ya se mencionó, las figuras de sus personajes (descalzos y más delgados en oposición a los ricos y deformes dirigentes árabes), sus ropas (descosidas y remendadas con parches), así como los textos que acompañan sus caricaturas y la recreación de ciertas situaciones, sirven para construir la imagen del refugiado palestino basada en su condición de pobreza y marginación.

Las carpas o tiendas de los refugiados muestran las condiciones de vida en sus campos, pero en ocasiones también son utilizadas como un lienzo sobre el que aparecen

escritos mensajes tomados de la poesía árabe clásica o que reafirman el sentido de pertenencia y de amor por la tierra. En una de sus caricaturas representa a una familia de refugiados palestinos en el campo de Ain al-Hilwe dentro de una carpa sobre la que puede leerse en árabe: “uno puede llegar a habituarse a muchos hogares, pero su sentido de pertenencia será siempre para el primero de ellos” (**fig. 75**). El soldado sionista armado se sitúa al lado de ellos para reflejar la situación de ocupación y opresión.



Figura 75

La maleta es un elemento que aparece en varias de sus caricaturas y que expresa esa condición de errante y de continuo desplazado del refugiado. Como dijo Darwish, “nosotros viajamos como todos, pero volvemos hacia nada...”. Ese sentimiento de nostalgia y de alienación que produce el destierro y el exilio se plasma de manera singular en una caricatura en la que se representa una maleta sobre una lápida al lado de un cartel que reza *Cementerio de la Diáspora* (**fig. 76**). Artistas contemporáneas como Mona Hatoum también han introducido en sus obras la maleta para reflejar sobre la condición del refugiado.

El alambre de espino que rodea los campos de refugiados se repite hasta la saciedad en sus caricaturas (unido a los cultivos de trigo y a corazones) como símbolo de la opresión a la que están sometidos los campesinos pero, como también veremos, es una imagen del sufrimiento y el sacrificio -cuando va asociada a símbolos religiosos-, así como de la resistencia cuando aparece relacionado con la figura del *fidai*.

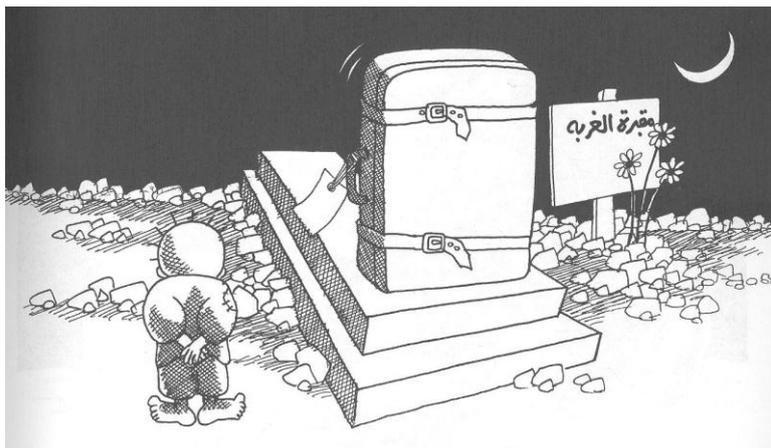


Figura 76

El pasaporte es un elemento utilizado por al-Ali para satirizar y criticar la situación de discriminación de todos aquellos refugiados que carecen de uno propio. La ausencia de un pasaporte es equivalente a la negación de la existencia de ese refugio, y esa es la razón por la que la tarjeta o documento de identidad es un símbolo útil para la construcción de la identidad en sus caricaturas¹⁹².

En algunos casos representa el documento temporal de viaje concedido por los Estados Árabes para describir y criticar las condiciones de viaje para los refugiados. Al-Ali los representa como aquellos que viajan a su propia suerte, llevándoles en algunos casos a la cárcel o incluso a la muerte.

En una ocasión, en vez de una foto de pasaporte, coloca una en la que el personaje aparece envuelto en negro representado como un muerto en un funeral, sugiriendo que el dueño del mismo viaja en permanente situación de riesgo, mientras que en otras aparece representado en la foto tras unos barrotes, sugiriendo que aquellas tarjetas de viajes que les son concedidas a los refugiados les llevará a las prisiones en el exilio.

Según Aref Najjar, el tamaño del pasaporte que dibuja al-Ali en una de sus caricaturas es utilizado para identificar el nivel de importancia que estos documentos tienen, ocupando un lugar preponderante para todos los refugiados apátridas¹⁹³. En su parodia de este documento, mantiene el formato original del mismo pero cambiando el texto con el objeto de criticar a los gobernantes árabes que hablan de unidad y restringen sus fronteras a los refugiados. El pasaporte aparece firmado por el *Ministerio del interior y de Cementerios General* (fig. 77).

¹⁹² AREF NAJJAR, Orayb, *Op. cit.*, p. 269.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 268



Figura 77

Texto del documento real: *Los representantes del gobierno aquí y en el extranjero se dirigen a ayudar al portador de este pasaporte en sus viajes.*

Documento Parodiado: *Los representantes del gobierno aquí y en el extranjero se dirigen a ayudar a transportar a la misericordia de Dios y que podamos vivir mucho tiempo (en referencia a los deseos de los regímenes árabes).*

Texto del documento real: *Todos los países árabes: el portador de este pasaporte tiene permitida la residencia.*

Documento parodiado: *El portador de este documento tiene permitida la residencia bajo detención administrativa y no se le permite trabajar ni respirar.*

El pasaporte también ha sido un símbolo para reflexionar sobre la identidad palestina y su problemática frecuentemente utilizado en la obra de artistas contemporáneos como Emily Jacir, quien ha ironizado en varios de sus obras sobre el mismo¹⁹⁴.

6.4.2 Símbolos de la cultura y el folclore palestino

Junto a la representación de poesía árabe clásica y de proverbios tradicionales palestinos (así como en algunos casos el propio himno nacional palestino) que aparecen con frecuencia en sus caricaturas, ya sea desplegados sobre las tiendas y carpas o en el fondo de la imagen, es frecuente la representación de la figura de Fátima con el vestido bordado tradicional palestino, sin duda un elemento que señala la particularidad e

¹⁹⁴ GANDOLFO, Luisa, *Op. cit.*, p. 65.

idiosincrasia del folclore palestino, pero que también, como afirma Aref Najjar, expresa su condición de pueblo de agricultores¹⁹⁵.

Las plantas de cactus *sabra* aparecen con frecuencia en sus caricaturas (**fig. 78**). Éstos son elementos que forman parte del paisaje palestino y tienen una gran importancia para su cultura -especialmente para los refugiados- ya que, al parecer, un número de palestinos a los que se les permitió ir a visitar sus lugares de origen destruidos en 1948, identificaron la ubicación de sus casas gracias a los cactus que las rodeaban, que habían vuelto a crecer después de haber sido arrancados, por lo que se han convertido en un símbolo de la supervivencia del pueblo palestino¹⁹⁶.

El término *sabr* significa paciencia en árabe. La palabra representa para Oweis la espera de los palestinos para una solución justa en árabe, mientras que la planta sería una representación de la tierra y un símbolo del desarraigo¹⁹⁷.

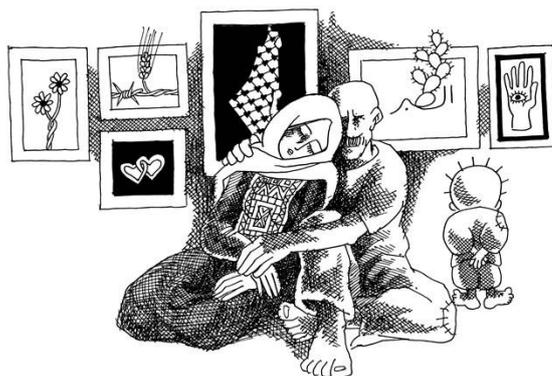


Figura 78

Otros elementos del paisaje palestino que aparecen en sus caricaturas son los olivos, los cultivos de cereales y, sobre todo, las espigas de trigo, que definen la identidad del refugiado basada en su condición de campesinos. En numerosas ocasiones, las espigas de trigo se funden con la imagen del alambre de espino para expresar el efecto que tiene esa situación de ocupación, desplazamiento y opresión sobre el sustento y el medio de vida del pueblo palestino, esencialmente campesino.

¹⁹⁵ AREF NAJJAR, Orayb, *Op. cit.*, p. 271.

¹⁹⁶ TAYSIR DABAGH, Nadia (2005). *Suicide in Palestine. Narratives of Despair*. Hurst&Co. London. p. 79.

¹⁹⁷ OWEIS, Faye, *Op. cit.*, p. 14.

Al-Ali dijo: “yo soy de Ain al-Hilwe, un campo como cualquier otro campo. Los habitantes de los campamentos eran el pueblo de la tierra de Palestina. No eran comerciantes o terratenientes. Eran agricultores. Cuando perdieron sus tierras, perdieron sus vidas. La burguesía nunca tuvo que vivir en los campamentos, cuyos habitantes fueron expuestos al hambre, a la degradación de todos y para toda forma de opresión. Familias enteras murieron en nuestros campos. Esos son los palestinos que permanecen en mi mente, incluso cuando mi trabajo me lleva lejos del campamento”.

Es fundamental esta declaración para entender que la identidad del refugiado palestino que al-Ali construye en sus caricaturas se basa siempre en su condición de pobreza, de campesino y de agricultor, opuesta siempre a la del comerciante enriquecido o el segmento burgués de la sociedad palestina.

6.4.3 Símbolos cristianos: Sufrimiento, Sacrificio y Redención

Ese sentimiento de victimización del refugiado palestino al que se refería Clemens motivado por el permanente desplazamiento y la restricción de derechos humanos básicos es importante a la hora de examinar las caricaturas de al-Ali ya que, como hemos ido viendo, se muestra reiterativo en su denuncia de la situación del refugiado.

Al-Ali muestra una gran fascinación por la cruz, que llega a aparecer en uno de sus autorretratos como parte de su nombre y firma, tal vez retratándose a sí mismo como un mártir o afirmando que dibujar, en su caso, era firmar una sentencia de muerte.

Jesucristo y la crucifixión aparecen con frecuencia, simbolizando la lucha, la pasión y el sufrimiento. Jesús aparece como un refugiado (cuando se le representa con una llave alrededor del cuello y suspirando por Belén, **fig. 79**), un perseguido, un palestino y un árabe que porta a veces una *kufiyya* alrededor de su cuello y una corona de alambre de espino.



Figura 79

Utiliza el motivo de la crucifixión –símbolo universal por excelencia del sufrimiento en la tradición cristiana- para expresar el sufrimiento al que se ve sometido el pueblo palestino, estableciendo un símil o una analogía, por tanto, entre ambos. Pero la crucifixión no se aplica sólo a la figura de Cristo, sino que también muestra a los luchadores por la libertad de Palestina siendo crucificados, a niños, e incluso al propio Handala, como ya vimos.

En una de sus caricaturas ellas se muestra a un combatiente dejando el barco que lo llevó desde el Líbano tras la invasión israelí de 1982 y regresa con una cruz como balsa que reza: “te extrañamos, Beirut. En otras, el *fidai* porta la cruz sobre sus hombros como imagen de resistencia.

Aparte del significado de sufrimiento, sacrificio y resistencia que tiene el símbolo de la cruz y la crucifixión, al-Ali podría estar estableciendo también una analogía entre la redención de Jesucristo y la redención del pueblo palestino a través de la figura del *fidai*, cuyo nombre en árabe significa precisamente “mi redención”.

Según al-Assad en las caricaturas de al-Ali, la cruz también significa la reafirmación del carácter nacional y de las luchas palestina, musulmana y cristiana contra la barbarie sionista. También significa reafirmar los valores de la perseverancia y la resistencia frente a la adversidad, a pesar del sacrificio¹⁹⁸.

En otros casos alude al tema del *Nacimiento* representando a un niño -cuyo cordón umbilical tiene forma de soga- siendo visitado por tres líderes árabes en su papel de Reyes Magos y con las palabras “El nacimiento” (*al-mylad*) escritas en árabe, mientras que al fondo aparece escrito “revolución” (**fig. 80**). Esta representación del cordón umbilical en forma de soga u horca aparece con frecuencia en las caricaturas de al-Ali, estando muchas veces asociada a una imagen de Jerusalén, con lo que probablemente se refiera al destino que tiene todo palestino desde el momento de su nacimiento.

¹⁹⁸ AL-ASSAD, Mohammed, *Op. cit.*, pp. 75-76.



Figura 80

Otras veces representa a una madre llorando a su hijo yacente en una imagen que recuerda al tema de la *Pietas* o Piedad cristiana (**fig. 81**) traduciendo una imagen de sufrimiento pero también de compasión y misericordia. La mujer palestina aparece, al igual que la Virgen María, como la madre de un mártir. El tema de la Piedad es utilizado de forma frecuente en el arte palestino, apareciendo en numerosos graffiti de las calles de Ramallah o Jerusalén. El movimiento nacional palestino ha dotado a las madres de los mártires de la condición de icono nacional y símbolo del sacrificio maternal que se ha convertido en algo normalizado en la sociedad palestina¹⁹⁹.



Figura 81

El hecho de utilizar temas propios de la iconografía cristiana tiene por objeto transmitir esa idea de sufrimiento y sacrificio (estableciendo una comparación entre la Palestina de Jesucristo de Nazareth y la Palestina actual) pero podría ser quizás también una forma de “desideologizar” la identidad palestina en materia religiosa ya que si bien la gran mayoría de la población palestina es musulmana sunní, existe una parte

¹⁹⁹ PETEET, Julie (1997), *Op. cit.*

importante de población cristiana. Además, no es algo inusual para los palestinos la utilización de símbolos cristianos, tal y como ha estudiado Bowman²⁰⁰.

Pero más allá de esa idea del sufrimiento como seña de identidad del pueblo palestino al que algunos se han referido²⁰¹, como hemos visto, al-Ali recrea todo un vocabulario visual que contribuye a definir la imagen del pueblo palestino basada en la resistencia, en la firmeza del sumud y en la reafirmación de su identidad.

6.4.4 Símbolos nacionales

La llave es el símbolo por excelencia del refugiado palestino debido a que, cuando fueron expulsados por Israel en 1948, los palestinos se llevaron con ellos las llaves de sus casas. Es un símbolo de diáspora y de memoria que representa el recuerdo de las casas dejadas en el camino, pero es también un símbolo de esperanza y de resistencia porque representa el derecho del retorno a la patria.

Aparece en un gran número de caricaturas alrededor del cuello de Fatima, de az-Zalama, Handala o Jesucristo. Son también los pies de az-Zalama, mientras que las lágrimas de Fátima casi siempre tienen forma de bocallaves. La llave aparece casi siempre unida o colgada del alambre de espino para simbolizar la negación de Israel del derecho al retorno de los palestinos, mientras que en otras ocasiones, la llave aparece como la “clave” del conflicto o del final del mismo cuando aparece vinculada en su crítica a dirigentes tanto árabes como palestinos, especialmente de la OLP (**fig. 82**).

²⁰⁰ BOWMAN, Glenn (2000), “Christian ideology and the image of a Holy Land: The place of Jerusalem pilgrimage in the various Christianities”. En SALLNOW, M.; EADE, J. (Eds.), *Contesting the sacred: The anthropology of Christian pilgrimage* (pp. 98-121). Urbana, University of Illinois Press.

²⁰¹ CRISCAUT, Andrés, *Op. cit.*



Figura 82

La *kufiyya* representa la identidad cultural y la resistencia nacional cuando es usada por un *fidai* envuelta alrededor de su cabeza o cuando aparece asociada a cualquiera de los refugiados (Fátima, az-Zalama, Handala, etcétera). Por el contrario, representa la traición y la hipocresía cuando es utilizada por los corruptos dirigentes palestinos (fig. 83). Como señala Oweis, cuando la *kufiyya* es usada por el *Moron* en forma de una corbata o un sombrero de turista, representa el papel del impostor y su intento de tomar ventaja en la resistencia, mientras que cuando el que la porta es el contratista Abdul Kader, representa el segmento burgués de la sociedad palestina²⁰². También aparecía como la traición en la imagen de la OLP como Salomé que ya analizamos.



Figura 83

²⁰² OWEIS, Fayege, *Op. cit.*, p. 14.

El mapa de la palestina histórica es un poderoso símbolo que aparece en un gran número de caricaturas, especialmente en aquellas en las que se representa una escena familiar y cotidiana en el interior de una casa, representando el derecho al retorno y a la recuperación total de la Palestina histórica. En ocasiones se representa la *kufiyya* en forma de mapa de la Palestina histórica, reivindicando la identidad palestina del territorio, y otras incluso con el bordado en forma de corazones, expresando el amor por la tierra.

El mapa y la llave son sin duda los símbolos más poderosos por su valor reivindicativo y desafiante. De ello da muestra el hecho de que es un elemento de las caricaturas que los israelíes han tratado de controlar casi siempre, pues están ligados a la identidad y son el lugar de lucha entre los lados opuestos²⁰³. Los israelíes y sus partidarios realizan un seguimiento del uso de potentes símbolos palestinos en el Prensa palestina a través de una organización conocida como Palestinian Media Watch (PMW). Las imágenes que particularmente les molestan son los mapas de la Palestina histórica y la llave²⁰⁴.

Es frecuente en las paredes de las casas palestinas de Cisjordania, Gaza y los estados árabes circundantes la imagen de un mapa de Palestina. Estos mapas, que están producidos en los talleres financiados por la OLP, fortalecen las ideas de nacionalismo y de pertenencia a un pueblo disperso de tierras ancestrales²⁰⁵.

Tanto los palestinos como los israelíes han dado un uso politizado del mismo mapa desde sus posiciones de poder desiguales y lo han celebrado como un símbolo nacional respectivamente. Yair Wallach se refiere a estos mapas como “significantes vacíos” de múltiples significados y destaca la sacralización ritual, incrustado en los discursos de memoria y la historia, leyéndolos como herramientas de la narración de la nación, a menudo en contextos de la diáspora, que llevan consigo un gran significado emocional para ambos pueblos²⁰⁶.

Por último, como ya se mencionó, la bandera palestina (pero también la libanesa) es un símbolo nacional que aparece en un gran número de caricaturas. Casi siempre

²⁰³ AREF NAJJAR, Orayb, *Op. cit.*, p. 277.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 265.

²⁰⁵ CLEMENS, Michaela, *Op. cit.*, p. 104.

²⁰⁶ WALLACH, Yahir (2001). “Trapped in mirror-images: The rhetoric of maps in Israel/Palestine”. *School of Oriental and African Studies*, University of London, Thornhaugh Street, London WC1H 0XG, United Kingdom.

aparece junto a Handala y az-Zalama, a quienes se representa sustituyendo la bandera israelí por éstas en un acto de insumisión y de resistencia.

7. La obra de al-Ali hasta la actualidad

7.1. Handala: de testigo a icono

Como hemos visto, Handala fue concebido por al-Ali como testigo de la tragedia del pueblo palestino. Había nacido para criticar y enfrentarse a todos aquellos que maltrataban al ciudadano árabe común y a los enemigos de la causa palestina. Representaba una declaración inocente e inquebrantable de la negativa de los palestinos a desaparecer, y su insistencia en escribir su propia historia²⁰⁷.

En la actualidad, Handala, “el personaje más famoso en el vocabulario visual y emotivo palestino”²⁰⁸, se ha convertido en un de los símbolos que más y mejor representan al refugiado palestino y su derecho al retorno. Es un símbolo de conciencia²⁰⁹, de identidad, de lucha y de resistencia que representa una infancia arrebatada, una inocencia interrumpida y, en definitiva, una herida que aún no se ha cerrado.

El propio al-Ali se refirió a él como un personaje inmortal y eterno que no podía morir: “Handala es el testigo de una generación que no ha muerto ni morirá; por ello, él tampoco abandonará la vida. Es eterno [...]. Handala, a quien yo creé, no morirá tras mi fin. Espero que no sea una exageración decir que continuaré viviendo a través de Handala, incluso cuando me llegue la muerte”²¹⁰.

En efecto, Handala ha seguido desempeñando el mismo papel incluso tras la muerte de su creador y se ha convertido en todo un icono tanto intramuros (en las paredes de la Palestina ocupada y de los campos de refugiados de Sabra, Chatila o Ain al-Hilwe), como fuera de sus límites geográficos, más allá del mundo árabe, apareciendo en protestas y manifestaciones de todo el mundo (por ejemplo en la ciudad de San

²⁰⁷ SACCO, Joe, *Op. cit.*, p. 9.

²⁰⁸ DABASHI, Hamid (2011). “The Green Move, the Palestinian Cause, and Racism”. En: *The Green Movement in Iran*. New Jersey, New Brunshwich, New Jersey, pp.153.161.

²⁰⁹ IBRAHIM, D. (1988). “Naji al-Ali: An artist you cannot buy”. Ramallah, al-Bireh, Al Yarmouk Institute for Culture and Information.

²¹⁰ De “Nayí al-Ali: al-hadiya lam tasil ba`d” (*Dar al-Karmel li-l- nachr wa-l-tawzi`a*, 1997), cit. en: BARREDA, Javier, *Op. cit.*

Francisco, **fig. 84**), llegando a veces a considerársele como el “Ché palestino”²¹¹ y apareciendo como protagonista de numerosos poemas²¹².

Un grupo de palestinos ha creado una red llamada *Handala Palestina* dedicada a educar a otros acerca de la injusticia a la que se ven sometidos los palestinos. Handala también se ha convertido en un símbolo en la campaña de boicot contra los productos israelíes; aparece como el logotipo de varias organizaciones de derechos humanos y grupos de medios de comunicación -o, incluso, de festivales, concursos y un Centro de Documentación de Cine Palestino llevan su nombre- y ha participado como mascota del Movimiento Verde de Irán²¹³.

La artista y psicóloga Susan Greene, conoció a Handala durante su visita a Palestina en 1989 cuando fue para desarrollar su proyecto *Break The Silence Mural Project*, una iniciativa de colaboración entre mujeres judías y palestinas. Greene se sintió intrigada por Handala, quien ya se había convertido en todo un icono e introdujo a Handala en su proyecto, llevándolo hasta San Francisco. Tiempo después, Green decidió poner en marcha el *Proyecto Handala* en su página web, que invita a los visitantes a descargar su gráfico y “formar parte de la historia” difundiendo su imagen²¹⁴.



Figura 84

“Handala es el icono más importante para los palestinos. Es un símbolo igual de fuerte que nuestra bandera. Todos le consideran representante de los palestinos, tanto en los campos de refugiados como en nuestra tierra y en el resto del mundo, explica el caricaturista palestino Mohamed Sabaneh²¹⁵.

Puede ser encontrado como un tatuaje en los cuerpos de miles de personas y como colgantes de oro o plata que cuelgan alrededor de los cuellos de millones de palestinos.

²¹¹ Cit. en “Handala cumple cuatro décadas como icono de la resistencia palestina” (...).

²¹² Catherine O’Neal le dedicó un poema que lleva su nombre.

²¹³ DABASHI, Hamid, *Op. cit.*.

²¹⁴ WALLNER, Martha (2004) “Palestinian Cartoon Hero”. *Media Alliance*. Disponible en: http://marthawallner.net/downloads/pdf/PALESTINIAN_CARTOON_HERO.pdf

²¹⁵ Cit. en “Handala cumple cuatro décadas como icono de la resistencia palestina” (...).

Handala, también ha sido elaborado a partir de la madera de olivos arrancados por Israel y se puede encontrar en las tiendas de recuerdos de toda Palestina²¹⁶: su camiseta se vende en puestos de Cisjordania junto a otras que llevan la imagen del Ché, Arafat o Hamas, a lo que se le suma todo un merchandising (chapas, camisetas, pegatinas, llaveros, tazas, etcétera) disponible en su página web oficial. Su imagen se observa en el sitio de al-Shajara (lugar de nacimiento de al-Ali) donde es contemplado por niños que pueden identificarse con él (**Fig. 85**).

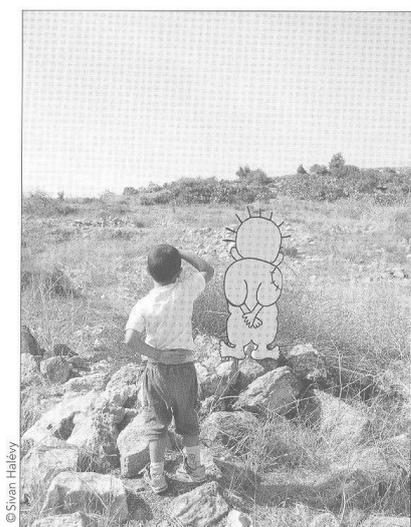


Figura 85

“La imagen del niño iba siempre emparejada con algo relacionado con la lucha palestina; por ello, estaba claro que se trataba de un símbolo altamente icónico de la identidad colectiva palestina²¹⁷, declara Jamil Sbitan, uno de los tantos refugiados que ha crecido con Handala.

Pero para esa pervivencia de Handala como icono (al que recientemente también hemos visto como imagen de solidaridad con los bombardeos sobre el pueblo de Gaza por parte de Israel, **fig. 86**), así como del mantenimiento de la conciencia nacional y de la identidad palestina, resulta fundamental la transmisión de esta conciencia a través de las generaciones, de padres a hijos, como es el caso de Mohamed Sabaneh, a quien de pequeño sus padres le ayudaban a leer las viñetas de al-Ali, que “eran siempre parte del desayuno”²¹⁸.

²¹⁶ OWEIS, Fayeq, *Op. cit.*, p. 12.

²¹⁷ SBITAN, Jamil (2012, 3 de Junio), “Handala Will Age Again Soon”. En *Jadaliyya*, 3 de Junio de 2012. Disponible en: <http://www.jadaliyya.com/pages/index/5812/handala-will-age-again-soon>.

²¹⁸ Cit. en “Handala cumple cuatro décadas como icono de la resistencia palestina” (...).

Aparte de que Handala funciona como un icono fácilmente reconocible por su sencillez, espontaneidad e inmediatez en el plano formal y estilístico, su utilización como icono reside en su valor simbólico –como hemos visto-, no sólo de resistencia y de lucha ante la injusticia sino también, y de manera especial, de esperanza.

Junto con todos aquellos mecanismos de los que al-Ali se sirvió para expresar la opresión o la resistencia, utilizó una serie de símbolos para representar los valores de la esperanza, el amor, la paz, la prosperidad y la dignidad: son los corazones que siembran los campesinos en su tierra, los pájaros que aparecen en las prisiones o que intenta cortar con su pico una horca, y son sobre todo las flores (especialmente las margaritas) que crecen en medio de los destruidos campos de refugiados, en las tumbas de los mártires de Sabra y Shatila, o en el interior de barriles de petróleo abandonados y que aparecen también presentadas como regalos por Handala a los heridos en Beirut durante la invasión israelí, a una madre que ha perdido a sus hijos o a un prisionero tras las rejas de su celda (**fig. 87**). Son igualmente las flores que crecen en el casco de un soldado tras la liberación del Líbano de la ocupación estadounidense-sionista, o en el vestido de una campesina que vestía de luto a través de los chorros de agua –para al-Assad una figuración del río Litani en conmemoración de la batalla del mismo nombre²¹⁹ que se desprenden por los laterales de su falda.

Handala es el icono que mejor representa a los refugiados porque contempla la esperanza del retorno a la patria y de la recuperación del cien por ciento de la Palestina histórica, y por ello es frecuente que su imagen (ya sea en colgantes o en graffiti) vaya acompañada del mapa de la Palestina histórica. Como declara Jamil Sibtan, es “a la vez la llave física y sentimental que los palestinos desplazados interna y externamente siguen conservando”²²⁰.

Ese horizonte global y humano al que aspiraba al-Ali parece haberse cumplido pues, si bien “Handala simbolizaba al principio a los refugiados, pronto pasó a representar a todos los palestinos, luego a los árabes y, hoy, es un icono de resistencia ante la injusticia, el expolio, el colonialismo, el imperialismo, Israel y las políticas de EE.UU. en Oriente Medio, tal y como señala el profesor Miguel Llabrés”²²¹.

²¹⁹ AL-ASSAD, Mohammed, *Op. cit.*, p. 97.

²²⁰ SBITAIN, Jamil, *Op. cit.*

²²¹ “Handala cumple cuatro décadas como icono de la resistencia palestina” (...).

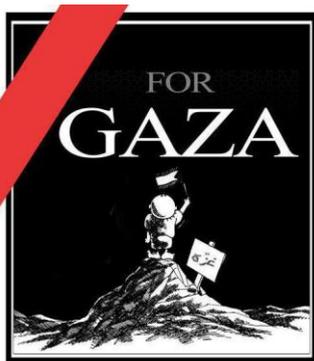


Figura 86

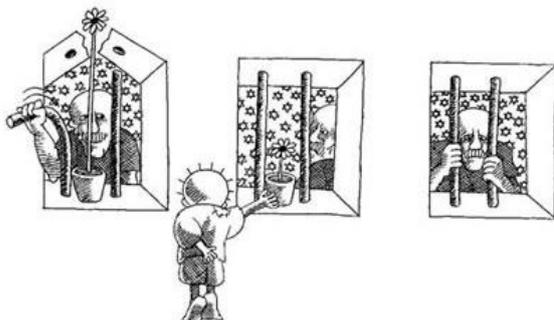


Figura 87

7.2. Naji al-Ali y su obra en la actualidad

Pese a que no es tan ampliamente conocida como su personaje, la figura de Naji al-Ali también ha tenido una importantísima repercusión tras su muerte. Se han realizado películas y documentales que tratan su vida y especulan sobre su asesinato -como el documental *Naji al-Ali: An Artist With Vision* (1999), del director iraquí Kasim Abid²²² y el film *Naji al-Ali*, (1991) del director egipcio Atif al-Tayyib-, mientras que su obra ha sido expuesta desde Estados Unidos (por ejemplo en la Universidad de Harvard) hasta Argelia pasando por Londres.

Su obra adquiere una especial importancia a la luz del nuevo discurso narrativo de la *quissatuna* (“nuestra historia” o “nuestro relato”) -inaugurado tras la situación de descontento generada por los Acuerdos de Oslo- cuyos esfuerzos se dirigen a la reelaboración de una memoria e identidad colectiva para lograr un proyecto de

²²² JENSEN, Kim (2000), “Witness to Brutality: Film Documents Life and Death of Naji al-Ali”. En *Al Jadid*, vol. 6, no. 32, Verano de 2000. Disponible en: <http://www.aljadid.com/content/witness-brutality-film-documents-life-and-death-naji-al-ali>.

reconstrucción nacional, y en el que cada vez ha ido cobrando una mayor importancia el testimonio individual de la gente corriente²²³.

7.2.1 *La influencia de al-Ali en otros caricaturistas*

Las caricaturas de al-Ali han ejercido una gran influencia sobre otros dibujantes y artistas que le sucedieron. Es el caso de Omayya Yuha, quien al principio de su carrera en 2001 creó a su personaje Abu Aid, influida por al-Ali. Otro caso es del joven dibujante Mohamed Sabaaneh, quien también se inspiró en la obra de al-Ali para la creación de su personaje Abu Fayek, y quien tiene en su página web una animación en portada con la imagen de Handala sobre la que se lee “No ha muerto”²²⁴.

Al-Ali ha marcado una profunda impronta en cuanto a la utilización de la simbología por los caricaturistas palestinos, quienes utilizan igualmente símbolos nacionales como la *kufiyya* palestina y otros del folclore cultural palestino, como el vestido tradicional de las campesinas que viste Fátima, presente en muchos de los personajes de estos y otros caricaturistas.

La llave que simboliza el derecho al retorno de los refugiados palestinos forma parte de la firma de Omayya Yuha; la bandera palestina, la figura del combatiente palestino, el AK-47 como símbolo de resistencia, el mapa de la Palestina histórica, junto a otros símbolos, “forman parte del proceso de abstracción de los sentimientos, señas de identidad, ideas y principios que conforman la conciencia del pueblo palestino y que con su aparición repetida en sus dibujos, los caricaturistas palestinos asumen el papel de afianzarlos”, dice el arabista Pedro Rojo²²⁵.

Pero más allá de su influencia sobre los caricaturistas y artistas palestinos, al-Ali también ha inspirado la obra de diferentes artistas “occidentales”, especialmente de aquellos que consideran el arte como un medio para el cambio y que vinculan sus sitios web con enlaces de la obra de al-Ali²²⁶.

²²³ BARREÑADA B. Isaías (2003), “La memoria palestina de la *Nakba*. Memoria, identidad colectiva y resolución del conflicto. *HISTORIA Y POLÍTICA*, núm. 10, pp. 271-272.

²²⁴ ROJO, Pedro, *Op. cit.* p. 74.

²²⁵ *Idem.*

²²⁶ VALLEN, M. (sin fecha.). “Naji al-Ali: Palestinian cartoonist”. Disponible en: <http://www.art-for-achange.com/Naji/naji.html>.

7.2.2 El éxito de al-Ali

Más allá de las visiones románticas que le definen como un mártir y como un visionario, es innegable ese inquebrantable compromiso que caracterizó su persona y que lo llevó a la muerte, tal y como muestran sus palabras: “Mi muerte –decía al-Ali- sería dibujar algo en lo que no creo. O dibujar lo que ellos [el poder establecido] quieren que dibuje. O empezar a ver el mundo de la misma manera en que ellos lo ven”²²⁷.

Con el tiempo, su obra no ha perdido el interés sino que, muy al contrario, ha aumentado su relevancia. A su fuerte compromiso se une su capacidad para transmitir a través de sus dibujos todo el espectro de problemas que azotaban el mundo árabe.

No obstante, puede afirmarse que la razón que mejor explica, no sólo la vigencia sino incluso la revalorización de su obra tras su muerte es precisamente su atemporalidad, y es que hoy siguen reproduciéndose sus viñetas con la misma actualidad que hace varias décadas²²⁸. Cada una de sus caricaturas bien podrían acompañar cualquiera de las noticias diarias actuales sobre la región: sus referencias -entonces figurativas y simbólicas- al muro hoy se han convertido en una realidad; sus llamamientos al boicot, a la Intifada y a la insurrección popular no sólo palestina sino en todo el mundo árabe (como muestra una caricatura en la que aparece un ciudadano árabe emergiendo de una de las pirámides de Egipto manifestándose ante la atónita mirada del soldado sionista, el estadounidense y un dirigente árabe, **fig. 88**), cobran una particular importancia en el contexto actual de gran agitación social que está teniendo lugar en el mundo árabe, inserto en el denominado proceso de la *Primavera Árabe*.

A todo ello se le une su constante afán por llegar al mayor número de público posible. Él mismo confesó que en un principio quiso “ser un pintor [...] pero decidí convertirme en un caricaturista. Las pinturas son sólo para ocasiones especiales, pero las caricaturas políticas elevan el espíritu de la gente a diario. Observé que era mi deber agitar al pueblo usando un lenguaje simple”²²⁹.

Asimismo, afirmó que, pese a sus reconocidas simpatías por la izquierda política, decidió trabajar para los principales diarios porque, aparte de otorgarle una mayor independencia –y por no querer ser una carga económica para la izquierda- le permitía

²²⁷ JENSEN, Kim, *Op. cit.*, p. 2

²²⁸ ROJO, Pedro. *Op. cit.*, pp. 72-73

²²⁹ MANDELL, Joan, *Op. cit.*, pp. 26-27.

llegar a un mayor número de lectores²³⁰. Es éste, en última instancia, otro de los motivos que mejor explican el éxito de su obra. Si bien, como ya se mencionó, otros artistas tanto de la diáspora como de los territorios ocupados utilizaron su obra para criticar su situación y como una forma de resistencia, la obra de al-Ali –mucho más cruda y veraz- consigue llegar de forma más inmediata y a un mayor número de personas debido precisamente al hecho de que la caricaturas es un arte menos elitista al ser reproducido en serie (por lo que resulta más accesible al gran público) pero es también mejor comprensible quizás –incluso para el público analfabeto- lo que le hace merecer una gran audiencia a todos los niveles de la sociedad²³¹.

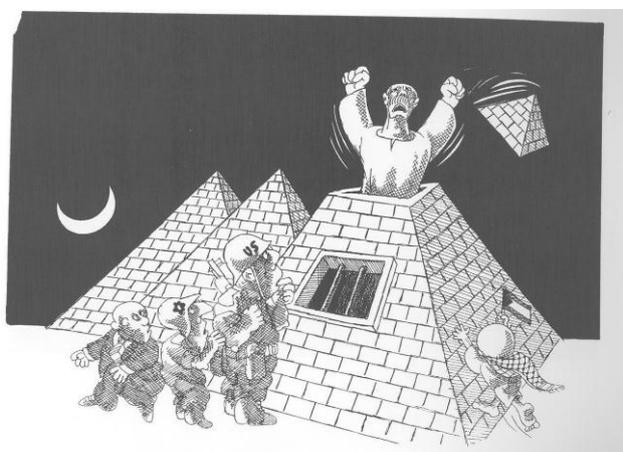


Figura 88

8. Conclusiones

Naji al-Ali se ha convertido en uno de los más importantes y conspicuos caricaturistas y artistas tanto dentro de Palestina como del resto del mundo árabe, y una de las pocas figuras comparables a la del poeta Mahmud Darwish en su propósito de ser *la voz de los sin voz*.

Con su arte -que ignora la concesión, la complacencia, la censura o incluso la autocensura-²³², al-Ali creó un vocabulario visual de gran alcance con fuertes símbolos que han tenido una resonancia más allá de su muerte y con los que construyó la

²³⁰ *Idem*.

²³¹ SALT, Osama. *Op. cit.* p. 143.

²³² OUALI ALAMI, Abdallah. “Il prend sa plume et se met à gribouiller le monde”. En: “Créations Palestiniennes: Roman, Nouvelle, Poésie, Récit, Art Contemporain”, *Horizons Maghrébins: Le droit à la mémoire*: no. 57, 2007. Presses Universitaires du Mirail, p. 157.

identidad del refugiado palestino y redefinió la identidad palestina como identidades que se oponen al egoísmo, la estupidez, la avaricia y la traición de sus dirigentes, el sectarismo de cualquier tipo, y en las que, más allá del amor por Palestina, tiene una importancia fundamental el sentimiento de unidad árabe.

La consistencia de su visión, su voz artística, su enorme compromiso con la causa palestina y su aguda crítica a todos los poderes establecidos en la región le granjearon un gran número de enemigos a la vez que han dejado un legado innegable.

Sus dibujos han desmontado los principales y más comunes mitos occidentales sobre el conflicto palestino y arabo-israelí pero, sobre todo, han dejado clara la urgente necesidad que existe de lograr un auténtico cambio en Palestina y en toda la región a través de los diferentes tipos de resistencia popular.

Si bien la catástrofe de 1948, la *Nakba*, “fue un trauma que marcó la memoria y la identidad de los palestinos”²³³ lejos de cualquier visión derrotista, la obra de al-Ali -marcada por una fuerte visión de diferenciación social y lucha de clases- ha dibujado la esperanza y habla de la posibilidad de cambio, un cambio que depende en gran medida de la acción popular a través de la creación de una conciencia nacional. Es al pueblo a quien dirigió sus dibujos y su atención, y es a éste a quien llamó a manifestarse contra todo aquello que le era injusto y que le oprimía, invitándolos a alzarse contra la tiranía y a tomar las riendas de su destino.

El ciudadano árabe se halla aún sumido en un mar de dudas (**fig. 89**) y la tragedia palestina sigue su curso aunque apaguemos la televisión, es una tragedia que continúa en la vida real y que no termina como terminan las películas en una sala de cine, tal y como pareció decirnos al-Ali (**fig. 90**). Tal y como él lo entendió, mientras el pueblo palestino siga siendo reprimido, mientras el mundo árabe siga adoleciendo de los mismos males que lleva padeciendo hace ya más de sesenta años, mientras Estados Unidos y el resto de la comunidad internacional sigan siendo cómplices de Israel y de la política sionista en su tarea de perpetuación de las que son algunas de las violaciones de derechos humanos más graves de la historia contemporánea, Handala seguirá firmando -pese a que ya no pueda hacerlo bajo la pluma de su padre y creador- todo aquello que tiene que ver con la causa palestina y todo aquello que tiene que ver con la injusticia social -dentro y fuera del mundo árabe- hasta que el pueblo palestino deje de ser un

²³³ Isaías Barreñada B. “Falso optimismo para Palestina e Israel”. En: MESA, M.; GONZÁLEZ BUSTELO, M. (Coords.) 2005. *Cartografías del poder, Hegemonía y respuestas*. Anuario CIP, Barcelona. Icaria Editorial, p. 159.

pueblo refugiado (porque hace falta recordar que, como pareció decir al-Ali con su Handala, ser refugiado no es normal) y hasta que el individuo árabe recupere su humanidad y su libertad.

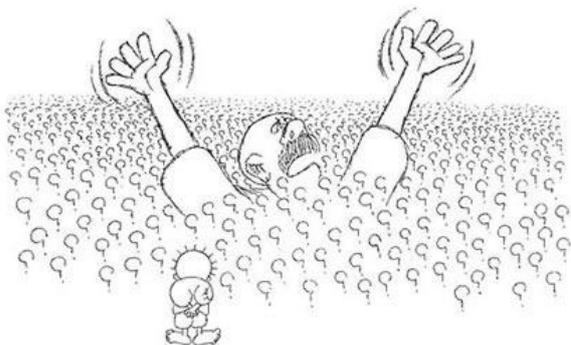


Figura 89



Figura 90

9. Índice de ilustraciones

1. 1976, *As-Safir*
2. 30 de diciembre de 1974, *as-Safir*.
3. Sin identificar.
4. Sin identificar.
5. 13 de julio de 1969, *al-Siyassa*.
6. 12 de agosto de 1984, *al-Qabas*.
7. Sin identificar.
8. 5 de septiembre de 1983, *al-Qabas*.
9. 5 de febrero de 1980, *as-Safir*.
10. 23 de octubre de 1982, *as-Safir*.
11. Febrero de 1982.
12. Marzo de 1980.
13. Octubre de 1980.
14. Octubre de 1986.
15. Febrero de 1973.
16. Agosto de 1978.
17. Octubre de 1984.
18. Junio de 1978.
19. Julio de 1980.
20. Noviembre de 1985.
21. Sin identificar.
22. 8 de noviembre de 1985, *al-Qabas*.
23. Enero de 1970.
24. 2 de mayo de 1969, *al-Siyassa*.
25. 14 de abril de 1980, *al-Watan*.
26. Julio de 1983.
27. Marzo de 1975.
28. Marzo de 1975.
29. 24 de febrero de 1975, *as-Safir*.
30. 28 de febrero de 1979, *as-Safir*.
31. Enero de 1985.
32. Sin identificar
33. 18 de septiembre de 1973, *al-Siyassa*.
34. 12 de noviembre de 1974, *as-Safir*.
35. 24 de diciembre de 1982, *al-Qabas*.
36. Septiembre de 1983.
37. Enero de 1984, *al-Qabas*.
38. 16 de noviembre de 1986, *al-Qabas*
39. 3 de septiembre de 1982, *as-Safir*.
40. Sin identificar.
41. Enero de 1984, *al-Qabas*
42. Viñeta en libro publicado por *as-Safir*, 1983.
43. Sin identificar.
44. Sin identificar.
45. Sin identificar.
46. Sin identificar
47. 1 de enero de 1985, *al-Qabas*.
48. 8 de agosto de 1972, *al-Siyassa*.
49. Sin identificar.
50. Enero de 1984, *al-Qasbas*.
51. 1 de junio de 1975, *as-Safir*.
52. 25 de abril de 1985, *al-Qabas*.
53. Sin identificar
54. 2 de abril de 1975, *as-Safir*.
55. 12 de abril de 1984, *al-Qabas*.
56. 23 de mayo de 1981, *al-Watan*.
57. Sin identificar
58. Marzo de 1983, *as-Safir*
59. 11 de mayo de 1983, *as-Safir*.
60. 1 de abril de 1987, *al-Qabas*.
61. Sin identificar.
62. Noviembre de 1980.
63. 1 de abril de 1980, *as-Safir*.
64. 27 de abril de 1966, *al-Talya*.
65. 16 de enero de 1985, *al-Qabas*.
66. Sin identificar.
67. 4 de agosto de 1982, *as-Safir*.
68. 6 de octubre de 1986, *al-Qabas*
69. Diciembre de 1978.
70. 15 de enero de 1984, *al-Qabas*
71. 9 de febrero de 1985, *al-Qabas*
72. 11 de octubre de 1984, *al-Qabas*.
73. Octubre de 1984, *al-Qabas*
74. Sin identificar
75. Sin identificar
76. 26 de julio de 1986, *al-Qabas*
77. 13 de febrero de 1986, *al-Qabas*.
78. Sin identificar
79. 11 de abril de 1982, *as-Safir*
80. Sin identificar
81. Diciembre de 1984
82. 24 de Noviembre de 1984, *al-Qabas*.
83. Abril de 1984
84. Manifestación en la ciudad de San Francisco. Fotografía de Faye Oweis, 2004.
85. Al-Shajara, lugar de nacimiento de Naji al-Ali. Fotografía de Sivan Halevy, 2007.
86. Imagen de la página dedicada a Handala en Facebook. En solidaridad con los bombardeos sobre Gaza. Noviembre de 2012.
87. Sin identificar.
88. 28 de febrero de 1986, *al-Qabas*.
89. 12 de julio de 1984, *al-Qabas*.
90. Julio de 1980

10. Bibliografía

ABU-LUGHOD, I.; HEACOCK, R.; NASHEF, K. (Eds.). *The landscape of Palestine: Equivocal poetry*. Palestine: Birzeit University Publications.

AGENCIA EFE (2012), “Handala cumple cuatro décadas como icono de la resistencia palestina”. Artículo de la Agencia EFE en *El Mundo*, 5 de Julio de 2012.

AKRAM, S. (2002), “Palestinian Refugees and Their Legal Status: Rights, Politics, and Implications for a Just Solution”. En *Journal of Palestine Studies* 31 (3): 36-51.

AL-ALI, N. (1984). “From Lebanon to Kuwait, the cartoonist has so far survived attempts to stop his work”. En *Index of Censorship*.

AL-ALI, N. (1985), “I am from Ain al-Helwa”. Entrevista de Naji al-Ali con Radwa Ashour en 1984. En *Al-Ahram*.

ÁLVAREZ-OSSORIO, I. (2001). *El miedo a la paz. De la Guerra de los Seis Días a la Segunda Intifada* Madrid: IUDC La Catarata.

ANKORI, G. (2006). *Palestinian Art*, London: Reaktion Books LTD.

ARANDA BUSTAMANTE, G.; PALMA CASTILLO, L. (2006). *Oriente Medio. Una eterna encrucijada*, Santiago de Chile: RIL Editores.

AREF NAJJAR, O. (2007), “Cartoons as a Site for the Construction of Palestinian Refugee Identity: An Exploratory Study of Cartoonist Naji al-Ali”. En *Journal of Communication Inquiry* 31: 255-268.

BARREDA, J. (2002), “Homenaje a Naji al-Ali a los 15 años de su fallecimiento”. En *Nación Árabe*, Num. 47, año XV, verano 2002. Disponible en: <http://www.nodo50.org/cscana/na47/hantala/hantala.html>.

BARREÑADA, I. (2003). “La memoria palestina de la *Nakba*. Memoria, identidad colectiva y resolución del conflicto”. En: *Historia y Política*. Ideas, procesos y movimientos sociales, 10 (2003/2), UCM:2 71-278.

- (2005). “Falso optimismo para Palestina e Israel”. En: MESA, M.; GONZÁLEZ BUSTELO, M. (Coords.). *Cartografías del poder, Hegemonía y respuestas*. Anuario CIP, Barcelona. Icaria Editorial: 159-185.

BLACK, I. (2008). “Drawing defiance”, Twenty years after the Palestinian cartoonist Naji al-Ali was shot dead in London, Ian Black visits a poignant retrospective of his work. *The Guardian*, 10 de marzo de 2008. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/world/2008/mar/10/israelandthepalestinians1>.

- BOULLATA, K. (2009). *Palestinian Art: 1850 to the Present Day*. Beirut: Saqi.
- BOWKER, R. (2003). *Palestinian Refugees: Mythology, Identity, and the Search for Peace*. Boulder: Lynne Rienner Publishers.
- BOWMAN, G. (2000), "Christian ideology and the image of a Holy Land: The place of Jerusalem pilgrimage in the various Christianities". En SALLNOW, M.; EADE, J. (Eds.), *Contesting the sacred: The anthropology of Christian pilgrimage*. Urbana, University of Illinois Press: 98-121.
- (2002), "Migrant labour': Constructing homeland in the exilic imagination". *Anthropological Theory*, 2(4): 447-468.
- CLEMENS, M. (2007), "The Influence of Refugee Status on Palestinian Identity and the Impact of Identity on Durable Solutions to the Refugee Problem". *Nebraska Anthropologist*. Paper 28. University of Nebraska, Lincoln: 96-112.
- CRISCAUT, Andrés (2008), "El Nacionalismo Palestino frente al Estado de Israel: El sufrimiento como identidad". En *Le Monde Diplomatique*, 6 de Mayo de 2008.
- DABASHI, H. (2011). *The Green Movement in Iran*. New Jersey: New Brunshwich.
- DANJOUX, I. (2005), "Political Cartoons and Conflict: Revealing shifts in the Israeli Palestinian Conflict". Government and International Politics (GIP) Centre for International Politics Working Paper Series, The University of Manchester No. 15 November: 1-28.
- DOUGLAS, A.; MALTI-DOUGLAS, F. (1994). *Arab Comic Strips: Politics of an Emerging Mass Culture*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- EIDELMAN, R. (2011), "The Separation Wall in Palestine: Artists Love to Hate it". En *Thamyris /Intersecting: Place, Sex and Race Book Series*, Vol. 21 Issue 1, Amsterdam: Editions Rodopi BV: 95-114.
- EL FASSED, A. (2004), "The timeless conscience of Palestine", 22 de Julio de 2004. The Electronic Intifada. Disponible en: <http://electronicintifada.net/content/naji-al-ali-timeless-conscience-palestine/5166>.
- ELDEBOUR, S.; BASTIEN, D.; CENTER, B. (1997), "Identity Formation in the Shadow of Conflict. Projective Drawings by Palestinian and Israeli Arab Children from the West Bank and Gaza". En *Journal of Peace Research* 34(2):217- 231.
- FALK, R. (2000). "International Law and the al-Aqsa Intifada". *Middle East Report*, No. 217, Beyond Oslo: The New Uprising (Winter, 2000): 16-18.
- FISK, R. (2001). *Pity the Nation-Lebanon at war*. Oxford-New York: Oxford University Press.

GANDOLFO, L. (2010), "Representations of Conflict: Images of War, Resistance and Identity in Palestinian Art". En *Radical History Review* 106: 47-69.

GARI-MONTLLOR HAYEK, D.(2005). *Historia contemporánea del Líbano. Confesionalismo y política (1840-2005)*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

GÖÇEK, F. M. (1988). *Political Cartoons in the Middle East*. Princeton-New York,:Markus Wiener Publications.

GOLD, S. (2005). "Castles Made of Sand: Palestinian Children in Refugee Camps". *Palestine-Israel Journal of Politics, Economics & Culture*; Vol. 12 Issue 2/3.

GONZÁLEZ, Olga (2009), "Culture and Politics in the Visual Arts of the Occupied Territories". *Macalester International*: Vol. 23, Article 16: 202-220.

HALEVY, S. (2011). "Biographie de Naji al-Ali". Trabajo personal de investigación.

HALL, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications.

HAMDI, T. (2011). "Bearing Witness in Palestinian Resistance Literature". En *Race and Class*52(3): 21-42.

HARLOW, Barbara. (1987). *Resistance literature*. New York: Methuen.

HEITNER, E. (2009). "Book review of A Child in Palestine: The Cartoons of Naji al-Ali". En *The Arabist*, 23 de Julio de 2009. Disponible en: http://paltelegraph.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1514:bookreview-of-a-child-in-palestine-the-cartoons-of-naji-al-ali&catid=55:palestinian-stories&Itemid=151.

HROUB, Khaled (2000). *Hamas: Political Thought and Practice*. Washington D.C.: Institute of Palestine Studies.

IBRAHIM, D. (1988). "Naji al-Ali: An artist you cannot buy". Ramallah, al-Bireh, Al Yarmouk Institute for Culture and Information.

JENSEN, Kim (2000), "Witness to Brutality: Film Documents Life and Death of Naji al-Ali". En *Al Jadid*, vol. 6, no. 32, Verano de 2000. Disponible en: <http://www.aljadid.com/content/witness-brutality-film-documents-life-and-death-naji-al-ali>.

Justice Palestine, (2007). "Le 30 Mars 1976, la Journée de la Terre en Palestine", 30 de marzo de 2007, Palestina. L'International Solidarity Movement. Disponible en: <http://www.ism-france.org/analyses/Le-30-Mars-1976-la-Journee-de-la-Terre-en-Palestine-article-2595>.

KHALIDI, R. (1997). *Palestinian Identity: The Construction of Modern National Consciousness*. New York: Columbia University Press.

Khalidi, W.(1991). "The Palestine Problem: An Overview". En *Journal of Palestine Studies* 21(1): 5-16.

"Journalists in Syria are an Extinct Species". En *Index of Censorship* (Junio 1987): 42-43.

KISHTAINY, K. (1985). *Arab Political Humor*. London: Quartet Books.

"La vita e la storia di Naji Al-Ali". Página oficial de Naji al-Ali. Disponible en: www.najialali.com.

LAVADO PARADINAS, P., "Imágenes para una revolución islámica: La caricatura como arma política y forma de expresión artística". *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 20 (1984): 241-253.

LEMELLE, S.; KELLEY, R. (1994). *Imaging Home: Class, Culture and Nationalism in the African Diaspora*. London-New York,: Verso.

LESCH, A. (1991), "Palestinians in Kuwait". En *Journal of Palestinian Studies* vol. 20, nº 4: 42-54.

LOCKMAN, Z.; BEININ, J. (1989). *Intifada. The Palestinian Uprising Against Israeli Occupation*, Washington D.C.: Merip book Library of Congress.

MANDELL, J., "Naji al-Ali Remembered". *Middle East Report* (November-December 1987):26-27.

MARGOLIS, D.(2006), "Who are the Palestinians? An examination of the geography, history, and politics of Palestinian identity". En *My Jewish Learning*. Disponible en: <http://www.myjewishlearning>.

MI'ARI, M. (1998). "Self-Identity and Readiness for Interethnic Contact among Young Palestinians in the West Bank". *Canadian Journal of Sociology* 23(1):47-70.

MULKAY, M. (1988). *On humor: Its Nature and Its Place in Modern Society*. New York: Basil Blackwell.

NASSAR, J.R.; HEACOCK , R. (1990). *Intifada: Palestine at the Cross Roads*, pp. 15-36, New York: Praeger Publishers.

NORMAN, Julie M. (2010). *The Second Palestinian Intifada: Civil Resistance*, London: Routledge Studies in Middle Eastern Politics.

Office of the High Commissioner for Human Rights (OHCHR). 2005. "Human Rights and Mass Exodus. Human Rights Resolution 2005/48". Disponible en: http://www.unhcr.org/cgi-bin/texis/vtx/homel_opendoc.pdf?tbl=RSD_LEG_AL&id=29c54414.

OUALI ALAMI, Abdallah (2007). "Naji al-Ali n'a pas vieilli". Créations Palestiniennes: Roman, Nouvelle, Poésie, Récir, Art Contemporain", *Horizons Maghrébins: Le droit à la mémoire*: no. 57 Presses Universitaires du Mirail: 154-162.

OWEIS, F. (2010), "Handala and the Cartoons of Naji Al-Ali. Relevance, Characters, Symbols, Washington, The Jerusalem Fund Gallery: 1-18.

PAPPÉ, I. (2003). *A History of Modern Palestine. One Land, Two peoples*. New York: Cambridge University Press.

PETEET, J. (1996), "From Refugees to Minority: Palestinians in Post-War Lebanon". *Middle East Report* 200(Minorities in the Middle East: Power and the Politics of Difference): 27-30.

- (1997). "Icons and Militants: Mothering in the Danger Zone". En *Signs*, Vol. 23 No. 1 (Otoño de 1997): 103-12.

PLANTU, J.; AL-ASAAD, M.; GRESH, A. (2011). *Le livre de Handala. Les dessins de résistance de Naji al-Ali ou l'autre histoire de Palestine*. Hoenheim-Francia: Scribest Publications.

PRESS, C. (1981). *The Political Cartoon*. London&Toronto: Dickinson University Press.

ROJO, P. (2011), "Humor gráfico político en Palestina". En "Diálogos" *Afkar Ideas*. Invierno de 2010/2011:72-74.

SACCO, J. (2009). *A Child in Palestine*. London-New York: Verso.

SAID, E. (1995). *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. London: Harmondsworth Penguin.

SALEH, M. (2010). *The Suffering of the Palestinian Child under the Israeli Occupation*. Beirut: Al-Zaytoune Centre For Studies&Consultations.

SALTI, O., "Caricaturas y Viñetas: Arte de burla y crítica para todos los públicos. El arte de la caricatura en Siria". Publicado en *Culturas Magazine*. Issue # 8. Octubre de 2010: 140-148.

SAYIGH, R. (1998). "Dis/Solving the Refugee Problem". *Middle East Report* 207 (Who Paid the Price? 50 Years of Israel):19-23.

SBITAN, J. "Handala Will Age Again Soon". En *Jadaliyya*, 3 de Junio de 2012. Disponible en: <http://www.jadaliyya.com/pages/index/5812/handala-will-age-again-soon>.

SCHULTZ, H. (1999). *The Reconstruction of Palestinian Nationalism: Between revolution and Statehood*. Manchester, Manchester University Press.

SCOTT, J. (1999). *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Heaven: Yale University Press.

SHATZ, A. (2001), "A Poet's Palestine as a Metaphor". En *The New York Times*, 22 de diciembre de 2001.

SHERWELL, T. (2003), "Imaging the Homeland: Gender and Palestinian National Discourses", *Thamyris/Intersecting*, no. 10: 123-45.

SLYOMOVICS, S.; SUAD, J. (2001), *Women and Power in the Middle East*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

STEINER, N.; GIBNEY, M.; LOESCHER, G. (2003). *Problems of Protection: The UNHCR, Refugees, and Human Rights*. New York: Routledge.

SULEIMAN, K. (1984). *Palestine and modern Arab poetry*. London: Zed Books.

SWEDENBURG, T (1990), "The Palestinian Peasant as National Signifier" *Anthropological Quarterly* 63 no. 1: 18-30.

TAYSIR DABAGH, N. (2005). *Suicide in Palestine. Narratives of Despair*. London: Hurst&Co.

TOWNSEND, M. (1992). *Forbidden Laughter: Popular Humor and the Limits of Repression in 19th-century Prussia*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

VALLEN, M. (Sin fecha)., "Naji al-Ali: Palestinian cartoonist". Disponible en: <http://www.art-for-a-change.com/Naji/naji.html>.

United Nations High Commissioner for Refugees (UNHCR) Departamento de Información Pública de las Naciones Unidas (2007). *Las Naciones Unidas hoy*. Departamento de la Asamblea General y Gestión de Conferencias, Naciones Unidas, Nueva York.

- (2004). "Protracted Refugee Situations". *Executive Committee of the High Commissioner's Programme*, Standing Committee, 30th mtg.

- (2004). "Protracted Refugee Situations: Solutions in Light of Refugee and Human Rights Norms". 55th Session of the Executive Committee Report on Consultations with NGOs.

United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East (UNRWA). 2006. Who is a Palestine Refugee? and Number of Registered Refugees. Página web de la UNRWA. Disponible en: <http://www.un.org/ullfwa/refugees/whois.html>.

WALKER, R. (2003), "Political Cartoons: Now You See Them!". *Canadian Parliamentary Review*, vol. 26, no. 1, spring 2003.

WALLACH, Y. (2011). "Trapped in mirror-images: The rhetoric of maps in Israel/Palestine". *School of Oriental and African Studies*, University of London,

Thornhaugh Street, London WC1H 0XG, United Kingdom. Disponible en:
<http://dx.doi.org/10.1016/j.polgeo.2011.07.004>, How to Cite or Link Using DOI.

WALLNER, M.(2004) “Palestinian Cartoon Hero”. *Media Alliance*. Disponible en:
http://marthawallner.net/downloads/pdf/PALESTINIAN_CARTOON_HERO.pdf.

WOOD, Art (2000). *Great Cartoonists and Their Art*. New York: Firebord Press.

YAQUB, N. (2007), “Arts Under Occupation in the West Bank and Gaza Strip. Commemorating the *Nakba*, Evoking the *Nakba*.” *MIT Electronic Journal of Middle East Studies* (Spring 2008): 112-131.

YOURA, D. (2011), “The Art of Editorial Cartoons&Political Caricature”. En MMX Utoons.com. Disponible en PDF en: <http://youra.net/pdf/books/politicalcartoons.pdf>.