

Footnotes in Gaza.

El cómic-reportaje como género periodístico

Javier MELERO DOMINGO
Universitat de València
xamedo@alumni.uv.es

Recibido: 14 de abril de 2011

Aceptado: 13 de febrero de 2012

Resumen

La reciente explosión del cómic de no-ficción se ha visto acompañada del nacimiento de un subgénero que se caracteriza por la narración de contenidos de actualidad. Esta fórmula creativa importa códigos del periodismo para informar sobre hechos reales y con voluntad de veracidad en el relato secuencial. Una circunstancia que sugiere un conflicto teórico frente la tradición normativa del periodismo. Este trabajo investiga la dimensión periodística de estos productos a partir de un caso práctico: el análisis de *Footnotes in Gaza*. Un cómic premiado en 2010 como mejor trabajo periodístico de investigación por la Fundación Fertel y cuyo autor, Joe Sacco, está considerado uno de los nombres más reputados dentro de esta corriente de hibridación de cómic y periodismo.

Palabras clave: Cómic, periodismo, reportaje, cómic-periodismo, cómic-reportaje

Footnotes in Gaza. The comic-report as journalistic genre

Abstract

The recent explosion of non-fiction comic has been followed by the birth of a genre characterized by current contents relate. This creative formula imports journalism codes to report facts, through sequential narrative, with a veracity objective. A circumstance which suggests a theoretical conflict against the normative tradition of journalism. This paper investigates the journalistic dimension of these products from an specific case of study: the analysis of *Footnotes in Gaza*. A comic that won 2010 award for investigative journalism of Fertel Foundation, and whose author, Joe Sacco, is considered one of the most respected names in this trend that hybridizes comics and journalism.

Keywords: Comic, journalism, report, comic-journalism, comic-report

Referencia normalizada: MELERO DOMINGO, Javier (2012): “*Footnotes in Gaza*. El cómic-reportaje como género periodístico“. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 18, núm. 2 (julio-diciembre), págs.: 541-561. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.

Sumario: 1. Introducción. 2. Hipótesis. 3. Metodología. 4. Revisión histórica; 4.1. Hacia el cómic de no-ficción; 4.2. El cómic de contenido periodístico. 5. Análisis. El caso de *Footnotes in Gaza*. 6. Revisión teórica. 7. Conclusión. 8. Referencias bibliográficas.

1. Introducción

En noviembre de 2009 *Random House* publica la primera edición de *Footnotes in Gaza*, del autor de cómics maltés Joe SACCO [*Notas a pie de Gaza*¹, en su edición española]. A lo largo de 388 páginas, Sacco plantea y resuelve una investigación personal sobre la muerte de 300 civiles palestinos en los municipios de Khan Younis y Rafah durante la crisis del Canal de Suez (1956). Una cita literaria y un vago informe de la ONU -según el cual los militares israelíes [Entraron en pánico y abrieron fuego contra la multitud a la carrera]. (SACCO, 2009: xii)- constituyen las únicas referencias

¹ Joe SACCO, *Notas al pie de Gaza* (Barcelona: Random House Mondadori, 2010).

publicadas sobre los hechos. Entre noviembre de 2002 y marzo de 2003 (SACCO, 2009: xii) el autor se desplaza a la Franja de Gaza, recopila el testimonio de los supervivientes, indaga en archivos oficiales y consulta a historiadores de ambos bandos. Siete años después, la publicación de *Footnotes in Gaza* (en adelante *FIG*) habilita el primer ejercicio conocido de investigación de aquellos sucesos. El soporte escogido para su publicación es un cómic, pero la estructura, estilo y lenguaje remiten a convenciones del periodismo. En abril de 2010, *FIG* recibe el *Ridenhour Book Prize* -con el que la *Fertel Foundation*² distingue los mejores trabajos del año en el campo del periodismo de investigación. Es el primer “libro ilustrado” en recibir el premio, recuerda el jurado, que justifica la decisión por “la tenacidad del reportaje” de un autor “legítimamente único”.

2. Hipótesis

FIG es un producto híbrido. Un relato secuencial construido mediante códigos importados del periodismo del que, entendemos, deriva un conflicto teórico: la existencia de un objeto nuevo, huérfano de catalogación, que desborda el marco teórico-conceptual. Es propósito de este artículo calibrar la dimensión periodística de *FIG* y responder a la pregunta: ¿es compatible el lenguaje del cómic con los requisitos del discurso periodístico?. Para ello nos planteamos las hipótesis: 1) ¿Es Joe Sacco un reportero? y 2) ¿Puede ser considerado *FIG* un producto periodístico?; que en caso afirmativo acompañaremos de la subhipótesis: a) ¿A qué género pertenece?

3. Metodología

Abordaremos estas cuestiones desde una triple revisión historiológica, tematólogica y genológica de las conexiones entre cómic y periodismo, que concretaremos sobre los resultados del análisis icónico-verbal de *FIG*, con el comparativismo periodístico-literario como herramienta de trabajo.

A efectos de análisis, entenderemos el cómic como “un medio expresivo perteneciente a la familia de medios nacidos de la integración del lenguaje icónico y del lenguaje literario”. Y más específicamente, como “una estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética” (GUBERN, 1974: 105-108), donde todos los elementos significativos se relacionan de manera interdependiente según el principio de *solidaridad icónica* (GROENSTEEN, 1999: 21). Y asimismo, como un medio de difusión masiva (ECO, 1973: 299) con recursos expresivos propios (GASCA y GUBERN, 1988; BARBIERI, 1993; McLOUD, 1993 y EISNER, 1985), capaz de integrar otros lenguajes y géneros (BARBIERI 1993: 13); al tiempo que un *objeto social* reproducido en soportes diversos y determinado por su uso común (GARCÍA, 2010: 42).

² Los *Ridenhour Book Prize* son los galardones que desde el 2004 entrega la Fundación Fertel en reconocimiento a aquellos autores que “perseveran con sus acciones en la difusión de la verdad para la opinión pública, promueven la justicia social iluminan una visión más justa de la sociedad”. La Fundación Fertel fue creada en reconocimiento de Ron Ridenhour, el veterano de la guerra de Vietnam que hizo pública la masacre de My Lai.

4. Revisión histórica

4.1. Hacia el cómic de no-ficción

El desarrollo de contenidos de actualidad es consecuencia tardía, en el cómic, del advenimiento y consolidación de la llamada *sociedad de la comunicación de masas*. La adhesión de audiencias millonarias a la prensa y a los sucesivos productos y medios periodísticos, unido a la progresiva alfabetización de las capas populares, ha contribuido a generalizar el consumo de información de actualidad. Este hábito, convertido en necesidad global y cotidiana, explica *la inyección de realidad* que han experimentado soportes y medios culturales tradicionalmente adscritos a la ficción narrativa, como ya ocurrió con la novela durante la primera oleada del *new journalism*, y como sucede, de manera más reciente, en el caso del cómic. Las temáticas de no-ficción de inspiración periodística constituyen hoy una de las principales fórmulas de superación histórica del medio. En sus orígenes, a mediados del siglo XIX, el cómic fue concebido por Töpffer como un mero divertimento y ya a principios del XX popularizado por la prensa *amarillista* de Hearst y Pulitzer como pasatiempo infantil de tiradas millonarias. 70 años de producción, de manera casi exclusiva en este registro han contribuido al complejo de arte menor y a alimentar la hipoteca etimológica que parece restringir el medio al terreno de la comedia (cómic), la diversión infantil (*funnies*) o el relato menor (historieta).

Esta concepción limitadora entra en crisis a finales de 1960, a partir de sucesivas dinámicas de autor que explorarán el potencial expresivo del cómic en la búsqueda de nuevos públicos y la autoconciencia artística. El *comix underground* de los Estados Unidos ejerce de catalizador. El decisivo punto de inflexión frente el estancamiento creativo de la industria y la autocensura del *Comics Code* (1955). En el mismo espacio/tiempo en que el *new journalism* reivindica nuevos cauces expresivos para el periodismo, autores como Robert Crumb, Spain Rodríguez o Gilbert Shelton descubren nuevas fórmulas y discursos para el cómic desde la contracultura y la autoedición. El relato secuencial sintoniza con la revolución *hippy* y se proyecta hacia el público post-adolescente. El carácter independiente, socarrón y políticamente incorrecto del *underground* ilustrado esconde además una reivindicación, más intuitiva que reflexionada, del concepto de autoría. Cada dibujante desarrolla un estilo propio, personal y distinguible, con sus experiencias personales como materia prima recurrente. Una dimensión creativa hasta entonces amputada por la industria. Como recuerda Will EISNER, “esa gente estaba utilizando el cómic como una auténtica forma literaria. Abordaban problemas sociales. Sí, eran procaces, y eran burdos, y eran sucios, ¡pero utilizaban el cómic como una forma literaria!” (en GARCÍA, 2010: 189). En Europa los ecos del *underground* americano espolean narraciones más adultas y propuestas gráficas más arriesgadas, que renovarían géneros tradicionales como la ciencia-ficción, el terror o las aventuras y por otro lado allanarán el camino hacia los primeros planteamientos deliberadamente cultos y el advenimiento, ya en los 70, de una fase de experimentación y vanguardia. Daniele BARBIERI (1993: 277) entiende que “por primera vez el cómic se proponía al mundo en cuanto tal, en cuanto cómic, como instrumento lingüístico y expresivo autónomo; se proponía por todo su valor, no como «simple entretenimiento» [...] Al mismo tiempo se autoanalizaba y se afirmaba”. Al otro lado

del Atlántico la revista neoyorquina *Raw* (1980-1991) de Art Spiegelman y Fraçoise Mouly, reivindica la relevancia artística del cómic como vehículo de Bellas Artes. Es aquí donde comienza a publicarse la serie *Maus* (1986). Un relato autobiográfico, en clave simbólica, sobre los efectos del Holocausto en la familia del propio Spiegelman. La recopilación de *Maus* en tomo único recibe el premio Pulitzer en 1992, pero ello no supone el reconocimiento inmediato del cómic como medio de expresión adulto. El desconcierto inicial del *establishment cultural* condujo a ubicar la obra en la esfera de la literatura. Sin embargo, algo había cambiado ya en el cómic. Y también, y decisivamente en la industria del *comic-book* más convencional.

A mediados de los ochenta, la crisis de ventas en EE.UU obliga a las editoriales a acercarse al público, a través de los correos de aficionados y la incorporación al circuito de distribución de un catálogo flexible. El cambio es decisivo para el nacimiento, primero de las primeras librerías especializadas -que contratan títulos y número de ejemplares en función de la demanda y asumiendo el riesgo comercial de los *stocks*- y a continuación las editoriales independientes -favorables a propuestas comerciales más arriesgadas desde tiradas más económicas. “Los «comic-books» se convirtieron cada vez más autoreferenciales, esotéricos y herméticos al lector ocasional, y empezaron a dirigirse a un público de mayor edad”, asegura Santiago GARCÍA (2009: 171), que sitúa en este episodio el nacimiento del cómic adulto. Será una revolución silenciosa, progresiva y a largo plazo, que educará el paladar de los lectores con productos cada vez más sofisticados. El cómic, como cualquier actividad creativa o forma cultural de producción, presupone un público y se realiza como tal sólo en el acto del consumo (CHILLÓN, 1999: 61). El origen de la prensa, por ejemplo, observa Madeleine VARIN D’ANVELLE (en GOMIS, 1991: 54) “no es simultaneo de los medios técnicos necesarios para su existencia. Gutenberg inventó los tipos móviles de imprenta y publicó las primeras obras entre 1445 y 1455. Se empezaron a publicar libros. Se imprimían carteles. Pero no había prensa. No faltaban ya recursos técnicos [...] Lo que faltaba era el público”. Esta incorporación progresiva de audiencias más exigentes y maduras explica la favorable acogida la recopilación de *Maus*, frente al moderado éxito original de su edición serial. Antes, el cómic ya había ensayado ciertas aventuras cultas -como *A Contract with God* (1978), de Will Eisner- pero será a partir del tomo de Spiegelman cuando más claramente converjan las nuevas actitudes y sensibilidades de los autores con la predisposición favorable de los públicos.

La conquista de la audiencia adulta, que el cómic europeo trabajaba desde la exploración artística, la revisión de los géneros, la visualización del sexo y la sobrecarga de violencia, incorporará un itinerario adicional en el caso americano. Allí, la fecundidad de las editoriales independientes favorece la explosión en la década de 1990 del cómic *alternativo* -por contraposición ética y estética a los títulos convencionales- y de una nueva y heterogénea realidad de trabajos de *autor* con la sobriedad del blanco y negro como registro creativo común. La recopilación en tomo único de estas obras, inicialmente serializadas, participa de la metamorfosis de los cómics en *graphic novel* [novela gráfica]. Una especie de etiqueta de calidad asociada al formato libro, el tomo único y la tapa dura, que los creadores y la industria llevaban décadas ensayando con intermitencia y éxito desigual, en un intento de conquistar públicos adultos y con

mayor poder adquisitivo³. En el caso franco-belga, por ejemplo, era y sigue siendo un soporte absolutamente normalizado bajo el nombre de *album*. La *graphic novel* es su reflejo adulto y en versión norteamericana. En torno a este formato florece ahora una explosión de títulos de apabullante variedad temática y estilística, donde cristalizan los hallazgos y ambiciones profesionales del anterior medio siglo de cómic. Pese a la instrumentalización editorial de esta etiqueta, la libertad de estilo, la diversidad temática y la factura de *autor*, que define a la mayoría de estas obras, ha impuesto en el imaginario colectivo la asociación de la *novela gráfica* con “un tipo de cómic adulto moderno que reclama lecturas y actitudes distintas del cómic de consumo tradicional” (GARCÍA, 2010: 16). Para dibujantes como Eddie CAMPBELL supone “una nueva forma de arte”, un “movimiento” y una “causa”. El amparo de los públicos ha favorecido un boom editorial, vigente todavía hoy, que ha liberado a un nutrido grupo de autores de las servidumbres de la producción serial y las *majors* de la industria. La emancipación artística adopta todas las formas y discursos posibles. En la novela gráfica cabe la experimentación gráfica, el conflicto religioso, la temática social o, por primera vez, de manera generalizada -y paradójica- la no-ficción. *Graphic novel / novela gráfica* son términos convencionales, definidos por el uso social y la práctica de un soporte, antes que por unos planteamientos teóricos. De ahí la contradicción de sugerir como ficción (novela), la corriente narrativa factual que en los últimos 15 años participa del mismo formato de reproducción. Esto es, el cómic histórico, autobiográfico y de contenido periodístico.

4.2. El cómic de contenido periodístico

Ejemplo notable de interpretación de la realidad social a través de la *novela gráfica* es, por ejemplo *Le Photographe* (2003) [El fotógrafo], un producto mixto de reportaje fotográfico y cómic que documenta, mediante las instantáneas de Didier Lefevbre y los dibujos de Emanuel Guibert, las vicisitudes de una expedición de la ONG *Médicos Sin Fronteras* de 1986 en el fuego cruzado entre *muyahidines* afganos y tropas rusas. También *Extraction! Comix Reportage* (2007), una investigación coral sobre los entresijos de la industria minera en Canadá; *Fax From Sarajevo* (1996) de Joe Kubert, reconstrucción del asedio serbio a la capital de Bosnia-Herzegovina a partir de la cor-

³ La industria española fue pionera en aprovechar la carga positiva del término novela vinculada al cómic para comercializar adaptaciones literarias [*La novela gráfica*, editorial Reguera, 1948], esquivar la censura en los tebeos románticos y de acción en la década de los 60 [*novela gráfica para adultos*] o vender cómics de superhéroes (Editorial Vértice, 1969). A nivel internacional, el término adquirió popularidad como distintivo de productos de terror y ciencia ficción con carga extra de erotismo o violencia a partir de *Bloodstar* (1976) de John JAKES y Richard CORBEN. Sin embargo, el concepto actual de novela gráfica deriva de la publicación en 1978 de *A Contract With God* [Contrato con Dios] de Will Eisner. Una recopilación de relatos autoconclusivos en blanco y negro, ambientados en el Nueva York de 1930 en cuya portada EISNER añade el membrete *graphic novel* -que en su caso importa de las novelas por imágenes del ilustrador Lynd Ward- como reivindicación del carácter deliberadamente artístico de su obra.

respondencia por *faxes* de un amigo del autor; *The 9/11 Report: A Graphic Adaptation* (2006), de Sid Jacobson y Ernie Colon, versión ilustrada y de alto valor infográfico de las conclusiones oficiales del informe del Pentágono sobre el ataque del 11S; *El Negocio de los negocios* 1 (2009) y 2 (2010), donde el periodista Denis Robert, traslada al cómic su investigación sobre paraísos fiscales; o las narrativas de viajes en primera persona de Guy Delisle -*Shenzen* (2000), *Pyongyang* (2003) y *Chroniques birmanes* (2008)- Nicholas Wild -*Kabul Disco* 1 (2008) y 2 (2009)- o Peter Kuper *Diario de Oaxaca: A Sketchbook Journal of Two Years in Mexico* (2009).

Entender la diversidad de hibridaciones actuales entre el cómic y periodismo obliga a remontarse al cómic *independiente* de los años 90 y la figura de Joe Sacco. Entre 1993 y 1995, el autor publica la serie *Palestina*. Una obra pionera, fuera de registro y de planteamiento inédito: Sacco se desplaza a Gaza e Israel durante la primera Intifada palestina para documentar el conflicto y explicar sus claves a través del cómic. A lo largo de nueve volúmenes hace partícipe al lector de su día a día en la zona, comparte lo que ve, oye y siente, y lo contextualiza en sus orígenes históricos. La novedad de la propuesta reside no sólo en el destino y la narración factual, sino en la construcción del relato a partir de códigos periodísticos. El autor se ha mantenido fiel a este modelo y lo ha perfeccionado en sucesivas entregas. En el formato de tapa dura y tomo único, soporte habitual de la *novela gráfica*, verán la luz títulos como *Gorazde. Zona Protegida* -crónica en primera persona de la guerra de los Balcanes en un enclave bosnio amenazado- o la más reciente *Footnotes in Gaza* (2009), la particular aproximación de Sacco al *Depth Reporting*. Entre sus obras largas el dibujante también ha publicado narraciones breves en cómic sobre temas de actualidad por encargo de cabeceras como *Harper's magazine*, *The New York Times* o *The Guardian*, que han llevado al autor a destinos como Irak, Chechenia o la India. El éxito de *Palestina* y los demás productos de Sacco ha favorecido la reciente multiplicación de productos híbridos entre el cómic y el periodismo. Así son, los *reportages en BD* (*bande dessinée*) que Patrick Chappatte⁴ elabora como enviado especial de *Le Temps* y el *Herald Tribune*. Mediante estas piezas informativas -un paréntesis en su trabajo como humorista gráfico- ha documentado una cumbre de Davos, las crisis de Líbano, Somalia y Ossetia o la reciente revolución de Túnez. Más locales, pero con un trasfondo social, son las *illustrated stories* que el periodista canadiense David Stapples⁵ ensaya en el *Edmonton Journal*.

Según MCKAY (2008) esta nueva receptividad de los viejos diarios hacia el cómic se entiende por la creciente segmentación de las audiencias de la información, derivada del auge de Internet y la televisión, y la necesidad de explorar narrativas más vi-

⁴ Chappatte publica sus trabajos *periodísticos* regularmente en *Le Temps*, *Neue Zürcher Zeitung* (edición dominical) y *The International Herald Tribune*. También ha trabajado como ilustrador para *The New York Times* y *Newsweek*.

⁵ La primera de estas *historias ilustradas* data del 10 de octubre de 2004. El dibujo es de Jill Stanton. En ella se cuenta la situación de Dave Eamer, un conductor de camiones canadiense que perdió una de sus piernas en un accidente y se ha convertido en el primer transportista de larga distancia minusválido de América del Norte.

suales con la esperanza de atraer lectores jóvenes. Para Patrick de Saint-Exupéry, sin embargo, este nuevo *reporterismo gráfico* en cómic surge “precisamente a causa del «impasse» de los medios tradicionales” porque son estos medios los que “pasan por momentos difíciles, no el periodismo” (MAGI, 2010). Saint-Exupéry es el redactor jefe del *magazine* francés *XXI*, una propuesta editorial trimestral, de gran formato y venta en librerías, que en cada número explora el reportaje desde tres áreas: escrito, fotográfico y el denominado *reportage de bande dessinée* (BD) [reportaje en cómic]. “Nuestra publicación explora el universo de la narración [...] y se narra de la misma manera que un texto con imágenes y con dibujos”, asegura. Un año antes, el semanario italiano de información general *Internazionale* incorporó la sección regular *Cartoline da...* [Postales de...], bajo el epígrafe *Graphic Journalism* [Periodismo Gráfico]. Un espacio donde inserta relatos de actualidad en viñetas con el único requisito “que tengan un vínculo con lo contemporáneo o las impresiones de un lugar”. *Internazionale* y *XXI*⁶ constituyen el primer ejemplo regular de utilización del cómic como soporte de no-ficción y contenidos de actualidad desde las páginas de información general. A esta senda se ha incorporado la más reciente y modesta, *Mamma!* (2009), autoproclamada “The first italian magazine of graphic journalism” y que funciona por autoedición; “la única manera hoy en día en Italia de hacer periodismo independiente en cómic”, según su editor Carlo Gubitosa.

Olvida Gubitosa el soporte telemático. Porque Internet se ha convertido en el nuevo y asequible escaparate de muchos de estos productos. Caso, por ejemplo, de *New Orleans afther the deluge* (2009) de Josh Neufeld. La reconstrucción de la tragedia del huracán Katrina a partir del testimonio de siete víctimas, cuya versión *online* incorpora hiperenlaces desde las viñetas a noticias y videos informativos. Dan Archer y Nikil Saval también han recurrido a la *web* para dar a conocer *The Honduran Coup* (2009), que explica y contextualiza la crisis Zelaya-Micheletti en la historia de injerencias extranjeras en el país. Archer, activo defensor del concepto *comic-periodismo*, lo define como *reporting* y a sí mismo como un *comic-journalist*. La periodista Susie Cagle publica en el diario *San Francisco Appeal*, noticias dibujadas y pequeños reportajes *online* en cómics de una página. Cagle desborda convenciones y fronteras mediante estructuras visuales arriesgadas, un trazo *naif*, el lenguaje informativo y la crítica política. Esta mezcla genuina de información, comentario, cómic y caricatura es un complemento regular de la *web* del diario.

Los destinos de trabajo de Sacco, los encargos de Chappate, o la producción de los ilustradores que operan como enviados especiales para *Internazionale* y *XXI* rememoran la figura de los pioneros del *reporterismo gráfico* en la prensa del siglo XIX. Los llamados *special artists* (BASTIDA, 1989: 343), *artistas de la mancha*, *corresponsales artistas o artistas viajeros* (ABREU, 2000: II-2). Es decir, aquellos dibujantes que a mediados del siglo XIX aportaron las primeras referencias gráficas de actualidad en un momento en que la tecnología de transposición de la fotografía al papel impreso

⁶ Las ventas parecen avalar la apuesta de Saint-Exupéry, que asegura ventas de 50.000 ejemplares por número. La italiana *Internazionale* informa de 100.000 compras por ejemplar y semana.

no estaba madura. El dibujo fue, junto con la caricatura, la forma expresiva iconográfica más utilizada en la prensa hasta la perfección del huecograbado en 1880. Las principales imágenes que documentan los conflictos armados del siglo XIX no fueron fotografías del campo de batalla, sino ilustraciones de dibujantes a sueldo de diarios y revistas: “Hay fotografías de la Guerra Civil [Americana], pero siempre después de las batallas, porque las cámaras necesitaban exposiciones de cinco a diez minutos” (MACKAY, 2008). En un momento de gran demanda informativa y lucha por la audiencia, cabeceras como *The Illustrated London News*, *Le Monde Illustré*, *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* o *La Ilustración Española y Americana* contrataron ilustradores como corresponsales gráficos. La guerra civil americana (1861), la guerra de Crimea (1853-56), la III Guerra Carlista española (1872-76), la guerra ruso-turca (1877) y los conflictos coloniales europeos fueron algunos de sus destinos. Aquellos dibujantes se desplazaban al lugar de los acontecimientos, hacían borradores sobre el hecho informativo y los trasladaban a toda prisa a diarios y revistas -a menudo por mensajeros a caballo- para su posterior reproducción mediante un elaborado proceso artesanal, donde los dibujos eran tallados de forma natural en bloques de madera. Por primera vez la representación bélica se construye con criterios informativos y de valor-noticia, frente a la exaltación y propaganda con que abordaba la guerra la pintura decimonónica (Bastida, 1989: 351-352). Estas coberturas gráficas encumbrarán a autores como los americanos Theodore Davis y Alfred Waud; los ingleses William Simpson y Melton Prior; los franceses Dick de Lonlay y Constantin Guys o el español José Lluís Pellicer.

Si investigadores como Jordi ARTIGAS I CANDELA (2005: 69) sitúan el trabajo de Pellicer como un antecedente claro de los reporteros fotográficos actuales, historiadores del cómic como Jeet Heer y el propio Art Spiegelman entienden que el fenómeno actual del *cómic periodístico* ancla sus raíces en el trabajo de aquellos «special artists». Spiegelman reivindicó esta conexión por la vía de la práctica en los años 90, como editor gráfico de la revista *Details*. Asignaba encargos sobre temas de actualidad a sus dibujantes colaboradores y les exigía tratamiento informativo. Entre los más destacados, una entrevista gráfica de Kim Deitch a un interno en el corredor de la muerte y la cobertura en cómic de las primeras sesiones del Tribunal de Crímenes de Guerra de la ex Yugoslavia, a cargo de Joe Sacco. Spiegelman describe estos trabajos como “la primera ola de cómics periodísticos” y los justificó en la necesidad de revitalizar con autores contemporáneos el trabajo los pioneros del reporterismo gráfico. El modelo ya lo había ensayado 30 años antes Harvey Kurtzman, primero como autor, por encargo de las revistas *Esquire*, *Pageant* o *TVGuide*, y luego como editor del *magazine* humorístico *Help*. La fama de Kurtzman y el prestigio de su sello personal -cimentado en el éxito de su etapa en la revista satírica *MAD*- posibilitaron los primeros encargos de reporterismo y entrevista en viñetas. La mayoría alrededor de *sets* de rodaje, como el de *The Perry Como Show*, y actores famosos (Marlon Brando entre ellos). Ya en su etapa de editor, asignó a sus dibujantes estrella -como Jack Davis o Arnold Roth- encargos tan dispares como entrevistas a deportistas de élite o informes sobre la vida cotidiana en el Moscú soviético. Mucho antes que Kurtzman, la prensa de finales del siglo XIX ya fue soporte experimental de contados intentos de instru-

mentalización del cómic como vehículo de contenidos informativos. Thomas Nast, realizó unas caricaturas con apoyo de texto por encargo de *Harper's Weekly* para popularizar entre el gran público una investigación periodística contra William Tweed, miembro del partido demócrata. Años después, la revista *The New Masses*, envió a sus dibujantes a cubrir huelgas y protestas sindicales, estableciendo un primitivo precedente para el *cómic-reportaje* (MACKAY, 2008).

5. Análisis. El caso de *Footnotes in Gaza*

La primera edición de *Footnotes in Gaza* se publica en noviembre de 2009 en el apartado *Graphic Novels/Political Science* de la editorial Jonathan Cape, filial de la británica Random House. El original está escrito en inglés y Joe Sacco figura como único autor. Se compone de 388 páginas en formato cómic precedidas por un prólogo manuscrito de tres, firmado por Sacco con fecha de julio del mismo año. Todo el material es original a excepción de los capítulos *Rafah's Curse* y *Worse Than Worse Now*, publicados por *The New York Times Magazine*, el 6 de julio de 2003.

El prólogo introductorio es una explicación de motivos. El autor desarrolla la génesis del proyecto, sus objetivos y el trabajo de campo. La prioridad, explica, ha sido recopilar el testimonio de los supervivientes de los sucesos de Khan Younis y Rafah de 1956. El motivo: porque intuye que pese a la ignorancia colectiva de los mismos resultan claves para comprender el embrutecimiento anti-israelí de una generación de palestinos. Plantea además una velada reflexión sobre la importancia de la memoria histórica y la dificultad de interpretar la realidad desde la saturación informativa cotidiana. Joe Sacco asegura haber consultado las siguientes fuentes documentales: (1) el archivo de la ONU, los archivos del Ministerio de Defensa de Israel (*Israel Defense Forces*)⁷, (2) el registro de prensa de *The Knesset Archives* y (3) del *Kol Ha'am* (el partido comunista de Israel), (4) grabaciones y entrevistas con historiadores israelíes y cargos significativos de la época, y (5) el Archivo fotográfico de la *United Nations Relief and Works Agency* (UNRWA) en Gaza.

También advierte de dos factores que han condicionado y pueden perjudicar la investigación: la inaccesibilidad de los archivos del Ejército egipcio y los informes de la ONU en Jordania; y el contexto de conflicto interno (arabe-israelí) y externo (la guerra de Irak) en el que se ha recopilado la muestra. Sacco concluye este prólogo invitando a una contra-investigación de historiadores israelíes, que completen la suya con el testimonio de soldados supervivientes y nuevos archivos.

En el cuerpo en formato cómic de *FIG* se materializa el *propósito* que Sacco ha avanzado en el prólogo. Se estructura en dos bloques autoconclusivos y asimétricos: *Khan Younis* (pp. 1 a 120; 17 capítulos) y *Rafah* (pp. 151 a 389; 41 capítulos). Y entre ellos inserta una sección de transición *-Feast* [Fiesta] (pp. 121 a 150; 5 capítulos)-que pausa la investigación en favor del relato costumbrista. Los capítulos que dividen cada parte no tienen una medida fija. El tamaño oscila entre las 28 páginas de *The Screening* [La búsqueda] y la página única de *Not every day* [No cada día]. Además

⁷ Sacco informa al lector que contrató a dos investigadores israelíes para poder consultar estos archivos.

de la división física, existe una división temática, que atraviesa verticalmente la estructura del relato. Tres son los grandes ejes sobre los que pivota la narración: El proceso de investigación, la reconstrucción de los incidentes de 1956 y contexto social de conflicto cotidiano en Gaza.

El *propósito* de *FIG* presupone el desafío narrativo de reconstruir el pasado a partir de una polifonía de testimonios. La solución de Sacco es un relato secuencial dual, por representación temporal y al tiempo, por desdoblamiento del autor en narrador y personaje del relato. El eje conductor, vehículo principal de la narración, es la exposición sincrónica del proceso de investigación, en la que se ensamblan las diferentes dramatizaciones del pasado, a partir de referencias históricas y citas textuales. La conexión de ese plano narrativo con el futuro desde donde éste se relata permite a su vez una interpretación diacrónica de los hechos. La condición de narrador-testigo de Sacco facilita la coherencia narrativa. Es el hilo conductor de la historia. La representación gráfica del autor-personaje-testigo, que hace avanzar el relato hacia el futuro, participa como elemento cohesionador de la intriga presente. Desde esta posición, Sacco introduce diferentes testigos y delega en su voz y testimonio el relato del pasado. A su vez, el Sacco-narrador sella la unidad temporal del conjunto.

La posición de Sacco como narrador-testigo es la de alguien que cuenta lo que ve, escucha y percibe, pero no tiene toda la información sobre la realidad. En este plano, el relato puede considerarse homodiegético, cuando informa de los hechos de los que es o ha sido testigo, y asimismo heterodiegético⁸ cuando cede la voz al testimonio en primera persona de otros personajes. A menudo, la dramatización del pasado se construye a partir de un enfoque narrativo múltiple, de tal manera que el relato se convierte en una suma de historias en primera persona. En la obra se citan 70 testigos orales de los sucesos de 1956, de los que 8 son representados como anónimos. Estas fuentes son casi exclusivamente *primarias*, pues hablan de lo que han experimentado en primera persona; *abiertas*, porque *no oponen resistencia* y en la mayoría de los casos tampoco *asumen la iniciativa*; y al mismo tiempo, *exclusivas*, porque ponen a disposición de Sacco una información *que los demás ignoran*⁹. Las declaraciones se presentan habitualmente por *atribución directa*, esto es, con los nombres, apellidos - y en ocasiones junto a alguna referencia espacial concreta- vinculados por un globo o *balloon*¹⁰. Cuando la imagen del testigo desaparece, su testimonio se representa entrecomillado.

Hacia esta reconstrucción coral del pasado prepara una profusa documentación histórica, repleta de cifras, referencias explícitas a líderes políticos, militares y religiosos (16) y sobre episodios históricos concretos (112 páginas), junto a la corres-

⁸ Según la distribución clásica en la teoría narrativa de Gérard GENETTE en *Figuras III*.

⁹ Para el análisis hemos utilizado la teoría de fuentes de Héctor BORRAT en *El periódico, actor político*. (Barcelona: Gustavo Gili, 1989). Aunque Borrat se centra en el tratamiento de la prensa escrita, entendemos que sus observaciones y análisis son exportables de manera natural a la obtención, tratamiento y representación de fuentes de la práctica periodística general, con independencia del medio de comunicación.

¹⁰ Según la definición y terminología de Román GUBERN.

pondiente cita a la fuente documental. Esta contextualización ejerce de andamiaje del relato, facilita la comprensión de las informaciones que el autor recopila durante el proceso de investigación y opera en favor del sentido de veracidad que impregna al conjunto. Cuando la narración discurre en presente, estas citas históricas se intercalan con alusiones explícitas a los diferentes hechos noticiosos de los que Sacco es testigo directo. Una referencias que contextualizan el espacio/tiempo en que tiene lugar la investigación. En estas situaciones, Sacco se comporta como un riguroso notario de la realidad, que informa de todo acontecimiento significativo en su periplo, sean los nombres y número de víctimas de una incursión militar israelí, o la noticia de un atentado suicida. El caso más significativo ocurre en el capítulo *Death* [Muerte; pp. 362-364], que dedica íntegramente a la muerte de una activista norteamericana en Gaza. Cualquiera de estas informaciones sensibles pasa por una referencia directa a la fuente y su atribución se produce mediante dinámicas importadas de la prensa. Los testimonios y protagonistas son citados con nombres y apellidos. Entonces, el lenguaje adopta ciertos clichés del estilo informativo. En el resto de la obra, Sacco se mueve en un registro estándar de corrección, cuando narra en tercera persona, y ligeramente coloquial, en la primera.

En el apartado gráfico, Sacco aplica un estilo figurativo con influencias del *comix underground*, con el blanco y negro como únicos colores. El resultado está más cerca de la herencia gráfica de Robert Crumb que del verismo del grabado o la pintura realista. Sacco exprime sus capacidades artísticas para conseguir una representación realista de personas y escenarios, objetivo al que contribuye una especial atención a los detalles¹¹. Esta motivación de veracidad le hace prescindir de recursos habituales de la retórica visual del cómic, como las onomatopeyas y las metáforas visuales. El uso de figuras cinéticas se ha limitado a momentos puntuales, como la representación de una bofetada [p. 148], el sonido de unos altavoces [p. 245] o una explosión [pp. 68, 291]. Ahora bien, para comunicar la intensidad de ciertas acciones, el autor recurre a composiciones de página más arriesgadas, donde la sensación de velocidad y tensión se co-

¹¹ Todo en *FIG* ha sido reproducido bajo el filtro artístico del autor: [*“En esencia soy el diseñador de decorados y el director de cada escena que tenga lugar en las décadas de 1940 y 1950”*]. Pero matiza; las reconstrucciones se han realizado a partir de documentación gráfica, como el archivo fotográfico de la UNRWA. Para la representación veraz de personas y localizaciones Joe Sacco recurre a bocetos y fotografías. El autor incorpora los diferentes aspectos visuales de su recorrido en un diario de trabajo, que sirve de futura guía de datos y contenidos para la construcción de la obra. Para la reconstrucción del pasado, recurre a mapas, fotografías y archivos oficiales, e introduce las cuestiones visuales como un elemento natural en las entrevistas a las fuentes. Cuando estos espacios han desaparecido o son inaccesibles, incorpora esquemas y dibujos de los testigos, que confronta para alcanzar una síntesis aproximada del lugar o el escenario. Especialmente llamativos son la verosimilitud, detallismo y unicidad de las fuentes personales, perfectamente reconocibles a lo largo del relato. Una dinámica habitual de trabajo: [De alguna manera intenté reflejar la personalidad única de cada una de esas caras, porque así como cada pueblo es un pueblo único, toda esa gente tenía alguna historia que contar y hay algo diferente tras cada uno de sus rostros].

munica mediante viñetas inclinadas y superpuestas o cartuchos de tamaño y posición irregulares¹². [p. 187]. En otras ocasiones, detiene la narración mediante ilustraciones a página completa, o el recurso de las dobles páginas emparejadas, con las que enfrenta pasado y presente sobre un mismo escenario y encuadre.

El autor centra el foco de en los individuos y aproxima los hechos al lector ubicándose directamente en su desarrollo. El trabajo de campo se representa gráficamente, prescindiendo del subrayado textual. El autor se dibuja a sí mismo haciendo preguntas [p. 13], buscando testigos [p. 53], tomando notas [p. 93] o grabando testimonios [p. 45] en más de 50 ocasiones y con una amplia gama de recursos: -desde secuencias de pictogramas hasta insertos en viñetas junto al entrevistado- en un recurso de montaje análogo al de otros medios secuenciales como el cine y la televisión. La representación cíclica del proceso investigación contribuye al *continuum* narrativo y gráfico del relato. Para su proyección gráfica, el autor recurre a un dibujo ligeramente feísta y caricaturesco, en contraste con la representación figurativa del resto de personajes. Quizá, como sugiere Francisco Veiga (SACCO, 2001) porque esta banalización de sí mismo enfatiza el protagonismo y épica de los demás. La imagen de Sacco, su aparente neutralidad ideológica, su comportamiento antiheorico, evoca los rasgos de un ser humano corriente. Esta representación facilita la identificación del lector y la proximidad de Sacco a los protagonistas aligera el peso histórico del relato hasta situarlo en un nivel de interpretación más humano de los acontecimientos.

En síntesis, *FIG* resulta un cómic realista, que representa personajes y situaciones verídicos y con voluntad divulgativa sobre hechos históricos y de actualidad. El estilo deliberadamente verosímil, el empleo del blanco y negro, la temática y la fórmula del narrador-testigo remiten a la tradición gráfica y formal del cómic *alternativo* y de *no-ficción*. El lenguaje, la estructura y la puesta en escena de la narración, a modelos de representación periodística de la realidad. Esto es especialmente llamativo en el caso de las fuentes, cuyo *número, calidad y pluralismo* determinan favorablemente la *potencia* de la obra (BORRAT, 1989: 57). Es en estos momentos donde Sacco avala su crédito como reportero. El autor no se conforma con la primera versión. En ocasiones somete a escrutinio público los testimonios dudosos, en un insólito ejercicio de transparencia. Estas decisiones de estilo revelan sus intenciones no sólo por obtener información de *calidad*, sino por presentarla de la manera más *periodística* posible. La estrategia creativa de combinar una sólida base histórica con una exposición perio-

¹² El lenguaje del cómic funciona a partir de un modelo narrativo elíptico que se basa en la ilusión de tiempo y movimiento sobre una secuencia de pictogramas estáticos. La mente del lector construye la temporalidad, rellenado con información el vacío entre viñetas y recuadros. Los cómics constituyen una cadena secuencial, desde el punto de vista narrativo, pero también de sintagmas, según la lingüística particular del medio, donde el significado se forma por la suma de significados interrelacionados de las unidades inferiores o viñetas. En esta construcción de significado a partir de secuencias estáticas, se utilizan principios del montaje cinematográfico. Así, las unidades narrativas y dramáticas serían la secuencia, definida por su unidad de acción dramática, esto es la escena, a su vez definida por la suma de planos, que guardan cierta analogía funcional con la viñeta. El montaje de estas convenciones significativas construye la narración.

dística de los hechos, contribuye a generar en la mente del lector una impresión de *verdad* análoga a la que sugieren los contenidos de la prensa convencional. A todo ello contribuye la representación cíclica de las diferentes fases de búsqueda, recopilación y contraste de fuentes durante el proceso de investigación. Como resultado, *FIG* proyecta la sensación de periodismo de calle. La obra de un reportero que construye de la nada una red de fuentes *a la vieja usanza*, preguntando donde sucedieron los hechos, llamando a las puertas de las fuentes. Pero además, a raíz del proceso de investigación, SACCO introduce reflexiones sobre las trampas del proceso, la traición de algunas rutinas y el conflicto ético que deriva su comportamiento, que proyectan una sombra de duda sobre el trabajo periodístico convencional. Ocurre por ejemplo, cuando comparte su vergüenza por cosificar a las personas como material periodístico [pp. 383-384]; cuando afronta el conflicto de la distancia emocional con las fuentes [pp. 327-331], o las trampas de la memoria de los testigos [pp. 200-203]. En este punto, la faceta artística de Sacco eleva el relato desde las rutinas de la buena práctica periodística a una lectura de mayor alcance. Y estas reflexiones, tanto veladas como explícitas, sintonizan la narración con los ejes temáticos nucleares de *FIG*: la importancia de la Historia frente a la fragilidad del recuerdo; el eterno retorno del pasado; y la ignorancia que impone la saturación de presente. Por otro lado, la humanización de la historia a través del yo de Sacco, sitúa el relato en un nivel de interpretación difícilmente accesible desde la prosa objetiva y la neutralidad de la tercera persona.

6. Revisión teórica

A partir de su propósito, actitud y resultados, Joe SACCO ha sido definido como [“un meticuloso reportero”] -en *The Independent* (Shaar, 2003); [“un dibujante-reportero”] -en *The New York Times* (Cockburn, 2009); “un reportero de guerra que, en lugar de plasmar la realidad con fotos, frases o una cámara de vídeo, la recrea con trazos de tinta” -en *El Mundo* (GARCÍA PRIETO, 2010) o “un reportero que no conoce la prisa” -en *El País* (MAGI, 2009). El autor elude esta etiqueta profesional para sí mismo, pero no para su trabajo, cuando explica que: [“lo que hago combina el dibujo con el periodismo”] (COOKE, 2009) o se define [“simplemente como un dibujante, que hace periodismo en formato cómic”] (TUHUS, 2003). Y sin embargo, en *FIG*, Sacco “se acerca al lugar de los hechos, a sus actores, a sus testigos, pregunta, acopia datos, los relaciona, y después todo eso lo acerca al lector u oyente, con los recursos de la literatura y la libertad de un texto firmado, para que el público vea, sienta y entienda lo que ocurrió, lo que piensan y sienten los protagonistas, testigos o víctimas, y se haga cargo de lo que fue el hecho en su ambiente” (GOMIS, 1991: 45); o dicho de otra manera “viaja, observa, habla con la gente, escucha sus relatos, para luego apuntar todo lo que ha aprendido o, sencillamente, recordarlo. [...] No se contenta con lo que alguien le ha dicho, sino que intenta comprobarlo todo, contrastar las versiones oídas, formarse una opinión propia” (KAPUSCINKI, 2006: 119-120); los mismos requisitos que la teoría asocia al reportero. Pero, aunque Sacco actúe, en ocasiones, como un periodista *de manual* ¿tiene relevancia periodística su trabajo?.

El principio de solución comienza por entender al creador, periodista o no, como un *operador semántico*, que interpreta la realidad social por aplicación de a) un

método específico, bajo b) unas convenciones de forma y estilo -los géneros- (GOMIS, 1991: 35-39), y sobre c) una tecnología concreta. Sea ésta tan elástica como la novela o “capaz de integrar otros lenguajes y géneros”, como el cómic (BARBIERI 1993: 13). La dimensión periodística de un producto cultural emana, en primer lugar, de la actitud del operador semántico. Como recuerdan KOVACH y ROSENSTIEL (2003: 18), “la primera obligación del periodista es la verdad”. El periodismo es una afirmación y se fundamenta en la verificación de los hechos. Toda interpretación está tamizada por la propia subjetividad y las limitaciones del lenguaje. Por este motivo los textos periodísticos deben estar amparados en hechos y datos. En Periodismo, la interpretación del operador semántico no puede ser imaginativa, sino factual. Entendemos que el cumplimiento de estas premisas sitúa la forma y el soporte en un segundo y tercer plano. Los géneros pueden ser revisados, la tecnología puede incorporar nuevos canales de comunicación, pero el producto periodístico debe ser fiel a la realidad.

Para su comprensión, la realidad debe ser *interpretada*; llegar al público a través de una gama de filtros y formas convencionales determinadas: los géneros periodísticos. Pero éstos moldes “son formas asimiladas por el hábito, formas que pueden enseñarse y aprenderse” (GOMIS, 1991: 40-41). La herencia teórica de los formalistas rusos impone al análisis un actitud descriptiva frente a la prescripción y los dogmatismos de la tradición normativa. Hoy sabemos que «el canon» no es nada dado *a priori*, sino el resultado de dinámicas de producción y consumo; de un diálogo entre creadores, receptores y crítica, y de la ampliación del *horizonte de expectativas* de todos ellos. El género actúa como una especie de *molde cognoscitivo*, a partir del cual los productores *generan* sus enunciados y los receptores, sus criterios y hábitos de lectura (JAUSS, 171-172). Entendemos, como Tomasevskij que los géneros son formas históricamente cambiantes de producción lingüística, pero al mismo tiempo, también *tipos relativamente estables de enunciados* (CHILLÓN, 1999: 419), sobre los cuales es posible vertebrar un análisis comparativo solvente de realidades comunicativas comunes en soportes diferentes.

En su dimensión literaria, *FIG* se articula mediante un modelo de *action story*¹³ o relato de acontecimientos, donde Sacco ofrece una visión dinámica de los hechos desde dentro, siguiendo el ritmo de su evolución en primera persona. La exposición de datos se produce, como en los relatos interpretativos, por la suma de antecedentes, análisis, concatenación y exposición comprensiva del material informativo (MARTÍN, 1993: 106). La introducción cumple el papel del *lead* y la exposición, en el cuerpo, adopta una estructura de tesis, análisis y conclusión en dos bloques complementarios a la par que independientes.

Obviando la transgresión formal, las licencias expresivas de Sacco, el lenguaje y la organización del contenido evocan un producto a medio camino entre el reportaje interpretativo y la crónica. Los géneros más permeables a la importación de recursos creativos exógenos. MARTÍNEZ ALBERTOS (1992: 280) los denomina *géneros híbridos* y ubica en ellos las manifestaciones informativas más difíciles de situar conceptual-

¹³ Modern News Reporting

mente por desbordar las fronteras y convenciones asociadas a estos moldes cognoscitivos. La construcción cronológica y el relato en primera persona acercan *FIG* a la crónica, pero esta consideración inicial es refractaria a la tradición anglosajona de la obra y la falta de una noticia en sentido estricto que desarrollar. El armazón de este cómic sintoniza mejor con la pauta que para el reportaje interpretativo establece la teoría clásica en lengua inglesa y autores como Neal Copple: desarrollo de un acontecimiento principal (*main event*); explicación de los *antecedentes* y circunstancias actuales (*background*); exposición de *reacciones e interpretaciones* de los expertos (*consequences / reactions*); y *análisis valorativo o previsión del futuro (conclusion / appraisal)*. A partir de Copple, MARTÍN VIVALDI (1993: 113) realiza su propia síntesis de requisitos: *antecedentes; humanizar* (escribir buscando la comprensión del lector); *interpretación* (dar un significado a los datos y hechos) y *orientación* (aproximar el relato a la realidad del lector). Pero al mismo tiempo, la voluntad de *revelar lo que está oculto* (ANDERSON & BENJAMISON, 1976) que motiva el trabajo de SACCO, conecta *FIG* con los postulados del *Depth Reporting y presse d'explication. Periodismo profundo o de explicación*, en terminología de MARTÍNEZ ALBERTOS (1992: 331). No en vano, la obra comulga con las premisas que Jack Anderson condiciona a la categoría de *investigative journalism*: que la investigación resulte del trabajo del periodista y no de otros profesionales (policía, agencias, gabinetes de prensa); alcance social; y que los afectados / aludidos intenten dificultar el hallazgo de la información. Las pesquisas de Joe SACCO y sus colaboradores alumbran un material único, por inédito: el testimonio oral, nunca antes recopilado, de unos acontecimientos olvidados, de cobertura mediática marginal, no investigados por los organismos oficiales y con referencias documentales todavía inaccesibles -caso de algunos archivos de Egipto, Jordania e Israel. Con la oralidad como principal fuente de información y frente a la amenaza de la desmemoria y la inexorable desaparición de los ancianos supervivientes, SACCO produce un documento para la posteridad. Las exigencias de rigor, veracidad y contextualización explican la incorporación de contenido menos original, como la cita a fuentes oficiales, documentos y referencias previamente publicadas.

Las revelaciones de *FIG* resultan creíbles. El modelo de representación evoca el de una *verdad* periodística, pero no como la que instruyen los manuales clásicos, sino en la órbita de los planteamientos éticos y formales del *new journalism* de la década de 1960. El protagonismo del yo de Sacco y la fórmula de narrador-testigo-participante remite a periodistas como James Agee, Michael Herr, John Hersey o Hunter S. Thompson. Y el sacrificio de la retórica objetiva supone, como también en aquellos, el cuestionamiento de la objetividad como herramienta de comprensión. La convención dramática ofrece un nuevo camino para optimizar la comunicación periodística e incorporar al relato informativo *la calidad de la experiencia*¹⁴. Afirma CHILLÓN (1999: 173-174) del reportaje *poético* de James Agee que “lo que busca al manifestarse aquí

¹⁴ Según la definición de literatura de Albert CHILLÓN (1999: 69-70), “la literatura es un modo de conocimiento de naturaleza estética que busca aprehender y expresar lingüísticamente la calidad de la experiencia”.

y alla es un insólito propósito de sinceridad”. Dejar patente desde el comienzo que no representa la realidad, sino una versión fragmentada de la misma de acuerdo a la percepción particular del periodista. Y entendemos que el avatar gráfico de Sacco, casi siempre en segundo plano y por lo general comedido en sus juicios, puede responder a una motivación análoga. Como Herr en Vietnam, el lector conoce a medida que SACCO conoce, ve escucha y siente. El autor escribe y dibuja evidenciando las limitaciones de su experiencia subjetiva. Incluso cuando presenta los resultados de su investigación, el tono no es el de esta es la verdad, definitiva e incontestable sino más bien, estos son los hechos que los testigos que he podido encontrar me han contado, con todas sus imperfecciones (SACCO, 2009: 119). Esta huída de posiciones absolutas en modo alguno debilita el resultado, sino que por el contrario proyecta una pátina de honestidad en el conjunto. Y no por casualidad, sino desde una calculada posición de estilo que el autor evidencia en sus trabajos y ha confirmado en diferentes entrevistas (CHUTE, 2005). Sin llegar a los extremos del periodismo-gonzo de Hunter S. Thompson, también Sacco se sumerge en algunas de las situaciones que narra hasta el punto de hacerse copartícipe de ellas, porque así, como aquel, “obtiene una información que de otra manera hubiera sido muy difícil, sino imposible, de conseguir” (CHILLÓN, 1999: 232-233). Y sin embargo, en lugar de aburrir al espectador con la recreación narcisista de su itinerario, es capaz de establecer la suficiente distancia crítica para “ofrecer después un relato que nace sobre todo de la propia experiencia, complementada eficazmente con el resto de recursos documentales propios del reportaje convencional: informes y dossiers, entrevistas” (CHILLÓN, 1999: 231). También hay ecos en *FIG* del Hersey *post-New Yorker* cuando como éste en *The Algiers Motel Incident*, por ejemplo, comparte con el lector las dudas y contradicciones que suscita su trabajo informativo.

Por otro lado, el estilo de Sacco y el carácter verbo-icónico del cómic favorecen la comunión, desde un punto de vista formal, con los procedimientos generales de escritura que Tom WOLFE definió en 1973 para *The New Journalism*: la *construcción escena por escena* es consustancial al lenguaje elíptico y el montaje secuencial. En *FIG* también recurre al *punto de vista múltiple* y al *registro total del diálogo* al servicio del *retrato global y detallado* de los personajes, ambientes y situaciones. Wolfe aspiraba a construir *cuadros vivos en tres dimensiones* para el periodismo mediante recursos importados de la literatura; un *reportaje de saturación*, por explotación del detalle, capaz de reproducir y evocar un universo completo. El lenguaje del cómic es favorable a la creación de atmósferas. Y entendemos que el estilo gráfico de Sacco y su manifestación en *FIG* sobresalen en esta faceta. La frustración, cansancio y miseria de las gentes, la superpoblación, o el ambiente de escombros, mugre, arena y barro de las calles de Gaza se proyectan hacia el lector desde la fatiga de los rostros, los paisajes en silencio a toda página o los detalles significativos que desde el fondo de la viñeta alimentan el *continuum* gráfico de la obra. Es lo que SACCO llama, las *moléculas perdidas del conflicto* (2007): [“si tú dibujas en cada viñeta la mugre, la mugre persigue al lector. [...] y los cómics son fuertes en eso, porque un escritor en prosa, si realmente queda impresionado por la mugre o los niños ¿cuántas veces va a mencionarlo en el texto?”].

A la luz de la teoría periodística *Footnotes in Gaza* puede ser considerado un producto informativo veraz en formato cómic, que incorpora estructuras del reportaje interpretativo de investigación, convenciones de estilo y representación importadas del periodismo tradicional, y procedimientos formales y estilísticos deudores del llamado *new journalism*. Y sin embargo, es evidente que el resultado transgrede las fronteras conceptuales tradicionalmente asociadas al género y sus derivados. Precisamente, Albert CHILLÓN y Sebastià BERNAL acuñaron la categoría Periodismo Informativo de Creación ó PIC para dar cobijo conceptual a los productos informativos derivados del empleo de la convención dramática y recursos importados de la literatura que “rompen, hibridan o diluyen los géneros periodísticos tradicionales” (1985: 83-102). Y este marco, pensado desde la novela realista y el *nuevo periodismo*, acepta y comprende a *FIG* y en general, la instrumentalización del cómic como vehículo de informaciones periodísticas. Los trabajos informativos de creación son *eminentemente informativos*, pero unen a su función referencial o informativa una dimensión connotativa y una función estética o poética, *que les confiere brillo, calidad narrativa, cadencia y amenidad*. Y se diferencian de los textos de creación no periodística, porque aquellos *no responden a ninguno de los topoi fundamentales* -las 6 Ws-. Los autores se enfrentan de modo innovador a su tarea informativa mediante lenguajes, estilos y estructuras también nuevos -como la reivindicación de la subjetividad del narrador- que enriquecen el imaginario periodístico sobre una realidad concreta y postulan el resultado hacia nuevos auditorios distintos a los que los trabajos informativos convencionales tienden a conformar.

Más allá del periodismo impreso, la dimensión gráfica del cómic obliga a revisar *FIG* a la luz de los géneros audiovisuales. Cine, televisión y cómic comparten el mismo lenguaje elíptico, la gramática secuencial y convenciones de composición, encuadre o plano¹⁵. Autores como Daniel BARBIERI entienden el cómic como un *ecosistema lingüístico* (1993: 13) abierto a otros lenguajes y géneros. Y esta cualidad proyecta idéntico desafío metodológico, aunque con cierto retraso temporal, que el derivado de la permeabilidad del lenguaje cinematográfico y la fertilidad innovadora y mixtificadora de convenciones formales y genológicas que ofrece la televisión. Del “apetito por la realidad” de estos medios (CHILLÓN, 1999: 186), nacen los géneros informativos audiovisuales. La heterodoxia del reportaje televisivo y el cine documental, su diversidad y riqueza expresiva también reconocen, de alguna manera, la investigación secuencial que Joe SACCO construye en *FIG*. Desde un punto de vista netamente formal, por ejemplo, así ocurre en la estructura por escenas o en la representación gráfica de las fuentes. Las viñetas son el *storyboard* de una producción audiovisual donde Sacco representa los papeles de guionista, cámara, director, técnico de sonido... John GRIERSON definió el documental como “el tratamiento creativo, por medios cinematográficos, de la actualidad“. Es información, acumulación de datos, representación de hechos, pero también admite una alta dosis de carga emotiva

¹⁵ Algunos de los principales teóricos del montaje cinematográfico, con Sergéi Eisenstein a la cabeza, habían sido primero dibujantes de *cartoons* (GUBERN, 1974: 162-163).

a través de convenciones como el encuadre y el montaje. La pureza de estilo de Flaherty, o el exigente modelo de reportaje del Kino-Glatz de Vertov resultan hoy del todo insuficientes para abordar la diversidad de estilos, temas y formatos contemporáneos del documental y el reportaje televisivo. Y esta diversidad de fórmulas más que un problema, resulta una virtud comunicativa, pues como explica Jean BRESCHAND (2004: 17), evidencia “múltiple niveles de realidad, de una forma que ni las actualidades, demasiado elípticas, ni la ficción, demasiado artificial, los presentan a los espectadores”. A partir de aquí, el modelo de narración de Joe Sacco en *FIG* puede considerarse un camino válido, por complementario a los medios convencionales, como también el resultado de algunas manifestaciones recientes que el universo de la historieta ofrece ya bajo las mismas premisas de veracidad y actualidad con códigos periodísticos.

Afirma Ángel LÓPEZ que “todo mensaje lingüístico representa una imagen del mundo. El periodista se sirve de la lengua de manera parecida a como un fotógrafo utiliza la cámara. Dada una cierta situación real [...] el periodista adopta un determinado punto de vista y dispara el obturador lingüístico: el resultado es una oración que podría figurar como titular o entradilla” (PALAU, 1996: 31). El obturador lingüístico del autor del cómic operaría entonces en una doble dimensión icónico-verbal, a través de un *revelado* artesanal y unas convenciones de producción y lectura. Y si cada medio y estilo “tiende a construir su propia realidad representada” (CHILLÓN, 1999: 49), el lenguaje secuencial y la sintaxis del cómic necesariamente enriquecen las fronteras expresivas del Periodismo con nuevas posibilidades retóricas y escenarios comunicativos, que proyectan hacia “nuevos auditorios, sustantivamente diferentes a los que los trabajos informativos convencionales tienden a conformar” (BERNAL & CHILLÓN, 1985: 95).

7. Conclusiones

Footnotes in Gaza es un producto informativo veraz sobre acontecimientos reales en soporte cómic. El autor interpreta la realidad social con códigos importados del periodismo y el resultado proyecta una sensación de verdad análoga a la que esperamos de los medios de comunicación convencionales. La dimensión visual de la obra evoca fórmulas de estructura y representación de los géneros informativos audiovisuales. En el análisis textual localizamos concomitancias múltiples con convenciones de estilo y representación del periodismo tradicional, en la órbita del reportaje interpretativo, así como procedimientos formales y estilísticos deudores del *new journalism*. Elementos que permiten encajar la obra en la esfera del Periodismo Informativo de Creación (PIC). El caso de *FIG* demuestra que el cómic puede ser un medio válido de comunicación periodística. Por otro lado, el propósito del autor, el modelo de trabajo de campo y el reflejo de éste en la obra coinciden con el *modus operandi* de un periodista. Pero Joe Sacco no es un reportero, sino un autor de cómics. No opera desde un texto escrito ni con imágenes y sonido en movimiento, sino como profesional de un medio autónomo, con recursos expresivos propios; una *tecnología* en permanente evolución y cuyo status y posibilidades actuales han sido definidas por siglo y medio de tensiones creativas. Las dinámicas de producción y consumo han modificado progresivamente el *horizonte de expectativas* de creadores, industria y lectores sobre el

cómic, hasta el punto de haber naturalizado, en los últimos años, una rama de no-ficción de la que surge una subcorriente periodística, en cuya vigencia trabajan ya decenas de autores. Frente al desconcierto preventivo que puedan generar estas aproximaciones, cabe recordar el que ya experimentaron tecnologías, como la novela de no-ficción, en sus primeras hibridaciones entre periodismo y literatura.

Si fue lícito adscribir aquellas obras a la esfera del periodismo, pese a la trasgresión formal, dado el cumplimiento de una serie de actitudes, requisitos y resultados, también lo debe ser ahora, bajo similares condicionantes, en el caso del cómic. Por tanto es legítimo hablar de «cómic-periodismo», que entenderemos por extensión del enunciado de Grierson, como “el tratamiento creativo, mediante el lenguaje del cómic, de la actualidad”. Como también de «cómic-reportaje», cuando ciertos principios básicos definitorios concurren y puedan ser localizables en su recodificación a través de la idiosincrasia expresiva del medio-cómic. Así, *Footnotes in Gaza*, de Joe Sacco, debería ser considerado, como un ejemplo de «cómic-reportaje», entendiendo este género mixto como una subcategoría de una esfera comunicativa mayor a la que llamamos «cómic-periodismo».

8. Referencias bibliográficas

- ABREU, Carlos (2000): “El dibujo: definiciones y orígenes II. El dibujo: definiciones y orígenes”. *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 29, La Laguna, (Tenerife). <http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000rmy/104abreu2.html>
- ARTIGAS, Jordi (2005): “Josep Lluís Pellicer (1842-1901), corresponsal de guerra, antecesor dels repòrters fotogràfics actuals”. En *Treballs de Comunicació* [Societat Catalana de Comunicació] Septiembre de 2005, núm. 19, pp. 67-87.
- BARBIERI, Daniele (1993): *Los lenguajes del cómic*. Barcelona, Paidós.
- BARNOUW, Erik (1996): *El documental. Historia y Estilo*. Barcelona, Gedisa.
- BASTIDA, Maria Dolores (1989): “José Luis Pellicer, corresponsal artístico en la última guerra carlista”. En *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, T. 2, UNED; pp. 343-376.
- BERNAL, Sebastià y CHILLÓN, Albert (1985): *Periodismo informativo de creación*. Barcelona, Mitre.
- BORRAT, Héctor (1989): *El periódico, actor político*. Barcelona, Gustavo Gili.
- BRESCHAND Jean (2004): *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- CAMPBELL Eddie (2006): *The Fate of The Artist*. Nueva York, First Second / Holtzbrinck Publishers.
- CHILLÓN, Albert (1999): *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona, Bellaterra. Universitat Autònoma de Barcelona (UAB).
- CHUTE, Hillary. (2005): “Stand Up comics”. En *The Village Voice*, 19 de julio. Nueva York: <http://www.villagevoice.com/2005-07-19/people/stand-up-comics/>

- COCKBURN, Patrick (2009): "They planted hatred in our hearts". En *The New York Times, Sunday Review of books*, 24 diciembre: <http://www.nytimes.com/2009/12/27/books/review/Cockburn-t.html>.
- COOKE, Rachel (2009): "Eyeless in Gaza". En *The Observer, The Guardian*, 22 de noviembre. Manchester, Guardian News and Media: <http://www.guardian.co.uk/books/2009/nov/22/joe-sacco-interview-rachel-cooke>.
- ECO, Umberto (1973): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen.
- EISNER, Will (1985): *Comics and Sequential Art*. Florida, Poorhouse Press.
- GARCÍA, Sergio (2010): *La novela gráfica*. Bilbao, Astiberri.
- GASCA, Luis y GUBERN, Roman (1991): *El discurso del cómic*. Madrid, Cátedra.
- GENETTE, Gérard (1989): *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
- GARGIA PRIETO, Mónica (2010): "Footnotes in Gaza, mucho más que un cómic". En *El Mundo* [online], 1 de febrero. Madrid, Unidad Editorial: <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/orienteproximo/2010/02/01/notas-al-pie-de-pagina-en-gaza-mucho-mas.html>
- GOMIS, Lorenzo (1989): *Teoria dels gèneres periodístics*. Barcelona, Centre d'Investigació i Comunicació. Generalitat de Catalunya.
- GOMIS, Lorenzo (1991): *Teoría del Periodismo*. Barcelona, Paidós
- GROENSTEEN, Thierry (1999): *Système de la bande dessinée*. Paris, Presses Universitaires de France.
- GUBERN, Román (1974): *El lenguaje de los cómics*. Barcelona, Península
- JAUSS, Hans Robert (1976): *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona, Península.
- KAPUSCINSKI, Ryszard (2004): *Los cinco sentidos del periodista*. México. D.F, Fondo de Cultura Económica y Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- KAPUSCINSKI, Ryszard (2006): *Viajes con Heródoto*. Barcelona, Anagrama.
- KOVACH, Bill y ROSENSTIEL, Tom (2003): *Los elementos del periodismo*. Madrid, Ediciones El País.
- MACKAY, Brad (2008): "I will alert the world to your suffering! Behind the rise of investigative cartooning". En *This Magazine*. Enero-Febrero. Toronto, Red Maple Foundation: <http://www.thismagazine.ca/issues/2008/01/comics.php>.
- MAGI, Lucía (2009): "No soy objetivo, pero sí honesto". *El País*, 25 octubre. http://www.elpais.com/articulo/cultura/soy/objetivo/honesto/elpepucul/20091025elpepucul_1/Tes
- MAGI, Lucía (2010): "Noticias Dibujadas". *El País*, suplemento *Babelia*, 24 abril: http://www.elpais.com/articulo/portada/Noticias/dibujadas/elpepuculbab/20100424elpbabpor_1/Tes.
- McCLOUD, Scott (1993): *Understanding comics. The Invisible Art*. Nueva York, Harper Collins.

- MARTÍN VIVALDI, Gonzalo (1993): *Géneros Periodísticos. Reportaje, crónica, artículo*. Madrid, Paraninfo.
- MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis (1992): *Curso general de redacción periodística*. Madrid, Paraninfo.
- PALAU, Dolors (2005): *Els estils periodístics*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- SACCO, Joe (2001): *Gorazde. Zona protegida*. Barcelona, PlanetaDeAgostini
- SACCO, Joe (2002): *Palestina: en la Franja de Gaza*. Barcelona, Planeta-DeAgostini.
- SACCO, Joe (2007): Conferencia en el Walker Art Center. Minneapolis, 13 de noviembre <http://www.youtube.com/watch?v=g4fug0PjBsI>
- SACCO, Joe (2009): *Footnotes in Gaza*. London, Random House / Jonathan Cape
- SHAAR Charles (2003): "Palestine by Joe Sacco The graphic truth about Palestinian existence". En *The Independent*, 4 de febrero: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/palestine-by-joe-sacco-596634.html>
- SPIEGELMAN, Art (2001): *Maus. Relato de un Superviviente*. Barcelona, Planeta-deAgostini
- TUHUS, Rebecca (2003): "Joe Sacco". En *Januray Magazine*, Nueva Cork: <http://januarmagazine.com/profiles/jsacco.html>
- WARREN, Carl N. (1975): *Géneros periodísticos informativos*. Barcelona, A.T.E.
- WOLFE, TOM (1998): *El nuevo periodismo*. Barcelona, Anagrama.