

# La verdad dibujada. Un análisis de la verosimilitud en el Cómic- Periodismo de Joe Sacco

Ivan Lomsacov

Recibido em: 10 de agosto de 2017

Aceito em: 23 de outubro de 2017

Ivan Lomsacov

Ivan Lomsacov es Licenciado en Comunicación Social por la Escuela de Ciencias de la Información y cursa doctorado en Comunicación Social en la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Trabaja como Profesor Asistente del Taller de Lenguaje II y Producción Radiofónica en la Licenciatura en Comunicación Social de la misma institución y se desempeña como investigador integrando el equipo “Estudios y crítica de la historieta”, actualmente integrado al programa “Dilemáticos vínculos en el mundo del trabajo y la cultura: resistencias y potencias de la (auto) gestión en ámbitos laborales y político – culturales”. Actualmente participa del programa de intercambio internacional de docentes investigadores entre Europa y Sudamérica “Cultural Narratives of Crisis and Renewal”, financiado por el programa Marie Curie-Horizon 2020, de la Unión Europea.

Contacto: [ivanlomsacov@gmail.com](mailto:ivanlomsacov@gmail.com)

PALABRAS CLAVE: Novela gráfica; Cómico-periodismo; Verosimilitud

Resumen: Este artículo analiza la construcción de verosimilitud realizada en una novela gráfica creada por el autor norteamericano-maltés Joe Sacco, una obra adscribible al género denominado Comic-Periodismo. El trabajo acomete tal objetivo entendiendo lo verosímil en el sentido en que lo entendieron autores como Todorov, Kristeva, Barthes y Eco; y atendiendo a la atribución de fuentes, a la utilización de distintos grados de iconicidad en el dibujo y a la apropiación de recursos propios de la gramática periodística audiovisual.

KEYWORDS: Graphic novel; Cómico-journalism; Verosimilitude

Abstract: This article analyzes the construction of verosimilitude realized in a graphic novel created by the american-Maltese author Joe Sacco, a work assignable to the genre denominated Comic-Journalism. The work undertakes this objective understanding the verosimilitude in the sense in which authors like Todorov, Kristeva, Barthes and Eco understood it; and taking into account the attribution of sources, the utilization of different degrees of iconicity in the drawing and the appropriation of own resources of audiovisual journalism grammar.



Históricamente, la historieta –o cómic en su designación norteamericana, la del país donde se consolidó esta disciplina artística bien inserta en la industria cultural– fue vinculada con la posibilidad de dar rienda a la fantasía, a la creación de historias altamente ficcionales, e incluso con gran componente sobrenatural. La aventura en circunstancias espaciotemporales exóticas o en irrupciones de circunstancias muy excepcionales dentro de la cotidianidad, los seres de poderes extrahumanos, las criaturas quiméricas y otros ingredientes diferentes al aquí y ahora de la mayor parte de los lectores, abundaron y descollaron en muchas de las manifestaciones más masivamente difundidas del cómic, fijando este sentido en la doxa, al punto de instalar socialmente una casi automática relación del cómic con la idea de creación fantástica.

Desde esa posición, se razona como si un lenguaje –el de la narración mediante dibujos secuenciados en sucesivas viñetas y mediante un repertorio de convenciones visuales (las onomatopeyas, las metáforas gráficas, las líneas cinéticas y otras)– implicara ineludiblemente la comunicación de un determinado tipo de contenido.

Claro que muchas historietas –incluyendo desde algunas de las que se consideran las primeras (al menos en la versión norteamericana de la historia de la historieta), nacidas y serializadas en la prensa masiva neoyorquina a fines del siglo XIX, como es el caso de *The Yellow Kid*– narraron hechos más cercanos a las coordenadas vivenciales cotidianas, e incluso usaron el acontecer social, político, económico y cultural contemporáneo como trasfondo o ambientación de manera más o menos explícita, más o menos

disimulada en alegorías y otros procedimientos retóricos. Sin embargo, la existencia de esas producciones no alcanzó a correr a la historieta del ámbito de las construcciones ficcionales ante la mirada del público masivo, no alcanzó a diluir la predominancia de ese sentido cristalizado del cómic considerado casi como sinónimo de huida a lo fantástico.

En ese marco, una nueva especie de cómics que irrumpió a finales de los años 80 enfrenta dificultades para la validación de su verosimilitud. Se trata de historietas que, además de no narrar hechos fantásticos sino hechos factibles de haber ocurrido en la realidad contemporánea, se presentan como relatos veraces sobre hechos de interés colectivo realmente acaecidos en la actualidad, es decir como una forma de periodismo.

Nos preguntamos aquí: ¿Cómo pueden defender su **autenticidad**, cómo construyen su **verosimilitud**, estas representaciones de la realidad mediatizadas a través del dibujo, una práctica que, frente a la fotografía o el registro audiovisual, expone más aún su carácter de **construcción intencional**, estas representaciones edificadas con los recursos de un artefacto cultural que, ante el sentido común, remite más al género de la fantasía que al del periodismo?

Aclaremos antes de continuar que aunque se trate de relatos que se presentan como referidos a la realidad, no-ficcionales –de hecho podemos extendernos desde la noción de **cómic-periodismo** a la de **cómic de no-ficción** (o, en su denominación original, *non-fiction comic*)– la verosimilitud que aquí nos interesa no es aquella a la que alude el “sentido más ingenuo” del término **verosímil** que Todorov menciona en la

Introducción al clásico volumen de la revista *Communications* titulado *Lo Verosímil*, sentido en el que **verosímil** equivale a “conforme a la realidad” (Todorov, 1970, 12).

No nos interesa aquí evaluar si lo narrado en esas expresiones consideradas como **cómic-periodismo** se corresponde o no con referentes de la realidad, es decir, si tiene valor de verdad. Seguimos aquí a Kristeva, quien en su artículo para la misma compilación realizada por Todorov recién citada considera que “el sentido de los verosímil no tiene objeto fuera del discurso”, que “la conexión objeto-lenguaje no le concierne”, que la problemática de lo verdadero y lo falso no le atañe” (Kristeva en Todorov, 1970, 65).

Lo que nos interesa, sí, y es diferente, es ver qué hacen –y qué no hacen– esos cómics para **legitimar** su pretendida condición de relatos periodísticos, de relatos veraces sobre la realidad objetiva: “El sentido verosímil –continúa Kristeva– simula preocuparse por la verdad objetiva: lo que le preocupa efectivamente es su relación con un discurso en el que el ‘simular ser una-verdad-objetiva’ es reconocido, admitido, institucionalizado” (Kristeva en Todorov, 1970, 65).

Es a la **verosimilitud** entendida en ese último sentido a lo que aquí, principalmente, atenderemos, acordando también con Todorov: “Se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en que esta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes (...), lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que

nosotros debemos tomar por una relación con la realidad” (Todorov, 1970, 13).

Pero no descuidaremos aquí ese otro sentido de lo **verosímil** en el que la **verosimilitud** de un discurso está constituida en relación con las reglas particulares del género en el que ese discurso se enmarca, como también explica el teórico ruso. De esta manera, lo que Todorov considera “los dos niveles esenciales de lo verosímil: lo verosímil como ley discursiva, absoluta e inevitable; y lo verosímil como máscara, como sistema de procedimientos retóricos, que tiende a presentar estas leyes como otras tantas sumisiones al referente” (Todorov, 1970, 14).

#### CÓMIC-PERIODISMO Y CÓMIC DE NO-FICCIÓN

Ampliar nuestra mirada desde el **cómic-periodismo** hacia el **cómic de no-ficción**, implicaría incluir también en nuestra consideración historietas de género histórico, representaciones del pasado mediante dibujos y textos lingüísticos en las que se supone que el apego a los hechos documentados predomina total o parcialmente sobre el componente de inventiva ficcional de situaciones y personajes. Pero si lo hiciéramos, el problema a tematizar —la verosimilitud de estos relatos en tanto **representaciones pretendidamente verdaderas del mundo de la vida**— seguiría siendo el mismo. En el relato histórico, señala Barthes (también en la mencionada obra colectiva consagrada a lo verosímil), lo “‘real’ se vuelve la referencia esencial”, ya que se supone que el discurso histórico “refiere ‘lo que

realmente ha pasado” (Barthes en Todorov, 1970:99). Y lo mismo ocurre en el relato periodístico.

Sin embargo, hay que hacer una salvedad: si los hechos históricos a reconstruir ocurrieron con anterioridad al momento histórico de la invención de la fotografía, la representación mediante la técnica artesanal del dibujo no se expondrá a la comparación, en términos de verosimilitud, con la representación menos –sólo menos– filtrada que ofrecen los registros mecánicos constituidos por la fotografía –explícitamente listada por Barthes entre las técnicas, las obras y “las instituciones fundadas en la necesidad incesante de autentificar lo ‘real’” (Barthes en Todorov (1970, 99)– y el video, como sí ocurre en la narración de hechos ocurridos en tiempos donde esas tecnologías ya estaban disponibles. En el primer caso, el dibujo aparece sumando una forma de representación visual de la realidad física, material, allí donde hasta el momento solo había la representación puramente lingüística que ofrece el relato en prosa.

De cualquier manera, en este trabajo vamos a ocuparnos exclusivamente de historietas que relatan hechos recientes, contemporáneos, situaciones que aún gravitan en el presente. Y en ese campo, una expresión periodística hecha de dibujo y palabra escrita no puede escapar actualmente a la comparación con expresiones periodísticas hechas de registro fotográfico y/o de video. Pero ya veremos, como un **cómic con pretensiones periodísticas** como esos hará suyas algunas reglas propias de aquellos otros **artefactos narrativos** para fortalecer su propia verosimilitud.

#### EL CÓMIC-PERIODISMO DE JOE SACCO

El rótulo genérico **cómic-periodismo** comenzó a ser acuñado principalmente a partir de la obra del periodista y dibujante maltés/estadounidense Joe Sacco, quien en historietas que por su extensión y complejidad de elaboración podríamos considerar **novelas gráficas** narró, entre otros hechos, las situaciones de emergencia humanitaria de la Franja de Gaza y de la Guerra de los Balcanes.

Mientras han surgido algunos intentos de producir novela gráficas siguiendo su línea de trabajo, tímidamente desde varios países –como sucedió en Argentina con las historietas incluidas en la revista online de prosa periodística *Anfibia*–, pero con bastante fuerza desde Estados Unidos –donde ya se constata cierto boom de ventas de esta clase de relatos–, Sacco continúa siendo el principal referente de esta corriente. Vamos a detenernos en su caso, y puntualmente en su primer gran obra, *Palestina –En la Franja de Gaza* (Sacco, 2007), publicada originalmente en Estados Unidos en 1993– para pensar el problema de la **construcción de verosimilitud** en estas propuestas de lo que aquí vamos a denominar **verdad dibujada**.

Según explica Edward Said, profesor de Literatura Comparada de la Universidad de Columbia, en la introducción a *Palestina* (Sacco, 2007); según reafirma Sacco en el Prólogo del Autor al mismo libro, y según transparenta el propio reportero-dibujante en numerosas referencias autobiográficas presentes en el cuerpo mismo de sus cómics, narrados en primera persona y con la inclusión del propio dibujante como personaje

dibujado <sup>1</sup>, Sacco representó en sus obras lo que observó, escuchó y vivió durante sus prolongadas y comprometidas estadías presenciales en las zonas de los conflictos.

De las fuentes mencionadas, se desprende que el autor vivió varios meses en el centro de los problemas abordados en sus cómics, alojado en las casas de sus guías e intérpretes, compartió con ellos su cotidianeidad e intimidad, participó de sus rutinas y visitó a muchos otros habitantes de las respectivas regiones en sus propios hogares y en ámbitos oficiales, recorrió espacios de la vida pública de esos países; que entrevistó, tomó notas, registró algunos audios y tomó fotografías precarias; que ya de regreso en su hogar, y durante varios años en cada caso, se dedicó a organizar y complementar sus materiales, guionar y dibujar el recuento de los testimonios obtenidos, de sus vivencias y sus reflexiones para darle la forma de **historietas periodísticas**.

Por la extensión y profundidad de Palestina - En la Franja de Gaza (Sacco, 2007), por la amplitud de su cobertura de las realidades tratadas y por la libertad expositiva y de estilo personal del autor, que aún a interior de esa obra diversos apartados con forma de crónica <sup>2</sup>, entrevista <sup>3</sup>,

---

1 Véase, por caso, los paradigmáticos segmentos que van de página 150 a 167 y de 181 a 189 del libro Palestina.

2 Por ejemplo, entre las páginas 117 y 125.

3 Páginas 133 a 136 y otros pasajes.

testimonio <sup>4</sup>, reportaje breve <sup>5</sup>, segmento de antecedentes <sup>6</sup>, comentario de opinión <sup>7</sup> y hasta cuento humorístico <sup>8</sup>, ese conjunto de historietas puede ser considerado como perteneciente al género periodístico **gran reportaje**, como lo define Martín Vivaldi. El experto español en periodismo describe a ese género como destinado a informar “de un hecho o suceso de interés, aunque no sea reciente” y habilitado para “escribirse utilizando diferentes tonos con la ayuda de diferentes géneros periodísticos”, además de indicar que lleva firma (como correlato de la libertad que implica para su autor, nos permitimos agregar) y que “suele utilizarse para denunciar algo que debe ser corregido” (en este caso, la ocupación israelí de territorio palestino y las violaciones a Derechos Humanos) (Vivaldi, 2000, 399).

Cabe aquí resaltar que el reportaje también es destacado por Barthes —como la fotografía— entre las técnicas, obras e instituciones “fundadas en la necesidad incesante de autenticar lo ‘real’”, que a fines de los años 60 el autor francés enmarcaba en una corriente empeñada en considerar “a lo ‘real’ como autosuficiente”, al “*haber estado allí*” <sup>9</sup> como “un principio suficiente de la palabra” (Barthes en Todorov, 1970, 99). No obstante, y lo sabemos hoy más, luego de todos los desarrollos del construccionismo, el estatus de lo real que proponen los artefactos culturales puede ser puesto

4 Como en el segmento que abarca las páginas 102 a 113.

5 Páginas 82 a 92 y otras.

6 Ver páginas 12, 13 y otras.

7 Por caso, páginas 279 a 283.

8 Como el que se desarrolla en la página 96.

9 En itálicas en el original.



en discusión, incluso en el campo de la historia y el periodismo, y por tanto el problema de la verosimilitud en esas representaciones –en este caso un cómic presentado como **forma de periodismo**– merece atención.

#### EL DIBUJO COMO FALSEDAD O INEXISTENCIA

Aunque por el momento no conocemos un estudio lingüístico que se haya ocupado del tema, observaciones empíricas en la experiencia cotidiana nos permiten observar la circulación masiva en el habla coloquial argentina de un sentido muy particular del verbo **dibujar**, que lo asocia con la idea de construcción, de falsedad intencionada, de fingimiento, falsificación total o parcial.

“Dejá, yo se la dibujo”, puede decir una persona, por ejemplo, cuando pacta con otra asumir la presentación a un tercero de una versión de determinado hecho, versión que deformará total o parcialmente la realidad de ese hecho con la intención de evitar determinadas reacciones que al tercero podría producirle su encuentro con la verdad, principalmente las reacciones perjudiciales para los dos primeros. Ese “dibujo” no se trata de mentir, total y abiertamente, pero sí de acomodar los hechos a voluntad de los interesados, de **construir** deliberadamente la realidad. Así, se “dibujan” relatos de sucesos ocurridos en la vida diaria, se “dibujan” explicaciones del comportamiento propio, o se “dibuja” un balance contable, por ejemplo.

También se puede constatar en el lenguaje popular argentino un uso del término **dibujo** asociado a la noción de inexistencia, de irrealidad o inmaterialidad. “¡¿Y yo qué?! ¡¿ Estoy dibujado?!”, suele decir una persona

cuando otra parece ignorarla, no advertirla, no incluirla en un saludo o en otra acción que implique un reconocimiento u otorgue un beneficio, como si no estuviera allí, como si no existiera, como si no formara parte de esa realidad. Ese sentido quedó cristalizado, por ejemplo, en la doble significación lúdica del título de la comedia televisiva argentina *Mi Familia es un Dibujo*, de 1996-1997, en la que un elenco de actores interactuaba con un protagonista creado mediante la técnica del dibujo animado.

En conflicto con esos sentidos del término **dibujo** vinculados a la deformación de la realidad y a la inexistencia de lo “dibujado”, las historietas de Sacco y otras similares intentan decir que esos relatos cuya representación visual descansa en la técnica del dibujo son auténticos, narran la verdad. Esas historietas intentan convencer de que los hechos y las personas que narran y citan y que –a diferencia de lo que sucede en los contemporáneos reportajes fotográficos o informes televisivos–, solo aparecen en imagen contruidos mediante líneas de tinta (cuando tales historietas no están, incluso, realizadas mediante herramientas digitales, en las que hasta la tinta es virtual), tienen referentes en la realidad, existen, no están “dibujados”, es decir no están falsados. Esas historietas, en fin, intentan construir su **verosimilitud** como **relatos periodísticos**.

ATRIBUCIÓN A FUENTES: LEYES DEL GÉNERO

Más allá de la cuestión de la representación dibujada, si como sostiene Todorov, una de las maneras de entender la verosimilitud es la que liga el “texto al género al que pertenece” (Todorov, 1970, 177), si la verosimilitud

se trata en ese caso de una coherencia entre las proposiciones de ese texto y las leyes del género en el que se enmarca, y si lo que buscamos aquí es considerar la verosimilitud de los cómics de Joe Sacco como forma de periodismo, necesitamos aquí atender a como se siguen algunas de las **leyes genéricas** que caracterizan a lo periodístico.

Estas especies de grandes reportajes dibujados que son los libros de Sacco no excluyen, pero sí cumplen a medias, uno de los requisitos fundamentales exigidos por la institución periodística y sus códigos de ética para la validación de la verdad que proponen: la atribución a fuentes identificables de las informaciones y opiniones citadas.

En estas obras, Sacco introduce numerosos testimonios, y cada uno de ellos aparece acompañado al menos en su comienzo por la aparición de un rostro al que el testimonio se le atribuye, de un retrato aunque sea un tanto caricaturesco de quien testimonia. En algunas ocasiones<sup>10</sup> el relato del testimonio pasa luego a desarrollarse como voz en *off*, en cartuchos de texto entrecomillado sobre la secuencia de imágenes que representan el tiempo pasado que dicho testimonio relata.

Pero en la mayoría de los casos la introducción del testimonio no aparece acompañada de nombre y apellido del testigo, con lo cual la atribución es incompleta, casi anónima. Esa reserva parcial de la fuente es habitual en coberturas de situaciones de conflicto y opresión como la de Gaza, donde los habitantes están bajo vigilancia y represión del Estado de

---

10 Por ejemplo, en el tramo que se desarrolla entre las páginas 82 y 92 de *Palestina* (Sacco, 2007).

Israel y en algunos casos en abierto enfrentamiento con él, por lo cual la protección de la identidad de los testigos se vuelve una exigencia ética más importante que la atribución de fuentes. Y por lo tanto es comprensible en un **cómic-reportaje** como el de Sacco, y el perjuicio que la credibilidad de la representación podría sufrir es aceptable. Sobre todo cuando sí se utilizan los recursos que el periodismo de investigación sobre temas que comprometen la seguridad de las personas suele desplegar para compensar la necesidad de anonimato, como la mención de el nombre de pila, a veces incluso genérico o supuesto, o unas letras iniciales atribuibles al nombre del testificante. La dificultad extra, en el caso de Palestina, es que la mayoría de los nombres de pila citados son nombres muy habituales, como puede apreciarse, entre otros casos, cuando se alude a entrevistados como “Mohamed, Husein y algunos otros” (Sacco, 2007, 195).

El adelgazamiento de la verosimilitud resulta mayor en las ocasiones en que el relato en primera persona de Sacco atribuye los testimonios a “una mujer palestina de mi edad aproximadamente” (Sacco, 2007, 97), a “el tipo que está detrás del escritorio” que “es un abogado...” (Sacco, 2007, 159) o similares descripciones someras; o cuando directamente anuncia “...y resulta que tenemos a un testigo ocular entre nosotros” (Sacco, 2007, 131) justo antes de que un recién introducido personaje al que no se identifica de modo alguno comience a hablar.

## LA ICONICIDAD DEL DIBUJO

En su concepción triádica del signo –y de toda la realidad–, al momento de desarrollar su segunda clasificación de signos –como las otras dos, también triádica, y aludida como “segunda tricotomía” – Charles Peirce distingue clases de signos según su relación con el objeto al cual remite: ícono, índice y símbolo. Como lo explica Victorino Zecchetto, **ícono** es, en este esquema, “el signo que se relaciona con su objeto por razones de semejanza”; mientras que el **índice** se relaciona directamente con su objeto, remite a él simplemente para señalarlo; y el **símbolo** tiene con su objeto una relación arbitraria, establecida por pura convención (Zecchetto, 2005, 64-65).

En palabras directas de Peirce, “un ícono es un signo que se refiere al Objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios” y cualquier cosa “es un ícono de alguna otra cosa, en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella”. Un **índice**, en cambio, “es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel objeto” en razón de que “tiene necesariamente alguna cualidad en común con el Objeto” (Peirce en Zecchetto, 2005, 68-69). Aclara Peirce que, estrictamente, un **ícono** existe solo en la conciencia, es una imagen mental, pero que él extiende el término a objetos externos que estimulan en la conciencia la imagen misma, que producen en la conciencia un ícono. Y es este último, que es el sentido más difundido de ícono, es el que aquí nos interesa para analizar el dibujo y su función en los relatos que analizamos.

Humberto Eco retoma y desarrolla la noción de **ícono** como continuador de Peirce, afirmando que “un signo es icónico cuando puede representar a su objeto sobre todo por semejanza” (Eco en Zecchetto, 2005, 207). Y es importante destacar ese “sobre todo”, que alude a una relación directa entre iconicidad y semejanza: aún cuando la semejanza no sea “una característica privativa de los signos icónicos” (Zecchetto, 2005, 207), prevalece en ellos más que en otro tipo de signos (ya Peirce decía que ningún signo es solo índice, solo símbolo o solo ícono, que todos tienen iconicidad, indicialidad y simbolicidad, y a veces predomina una u otra), de modo que similitud, analogía, etc, se constituyen en “síntomas de ‘iconismo’ que se explican mediante el análisis de las diferentes modalidades productivas de los signos” (Eco en Zecchetto, 2005, 207).

Entendido de ese modo, son **icónicos**, según Eco, desde una fotografía a un diagrama y una fórmula lógica, pasando por un dibujo (Eco en Zecchetto, 2005, 208). Y si seguimos considerando la semejanza como una característica que prevalece más o menos en distintos signos, podemos considerar que existen gradaciones de iconicidad en los signos, y que por tanto, en esa gama de signos que va de la foto al diagrama, por lo general una fotografía ostenta mayor iconicidad que un dibujo, ya que se asemeja más a la realidad física del objeto representado, mantiene con él una mayor “correspondencia transformada punto por punto”, como dice el semiólogo italiano (Eco en Zecchetto, 2005, 207).

Y siguiendo el razonamiento, podemos colegir que un dibujo de estilo realista, en el que la realidad es imitada de forma naturalista, como lo

hacían, por ejemplo, la pintura clásica y la renacentista, tendrá un mayor **grado de iconicidad** que un grafismo simplificado, como puede ser el dibujo característico del humor gráfico, o la pintura cubista, cuya semejanza con los objetos representados está reducida a los rasgos básicos de esos objetos, y que incluso exhibe distorsiones deliberadas respecto del modelo sin perder por completo su intención de representar por semejanza a esos objetos.

Así las cosas, podemos conceder, al menos momentáneamente que la decisión de Sacco de no utilizar, en la representación de los personajes, un estilo de dibujo realista, de no cultivar un registro gráfico capaz de aproximarse lo más posible **por semejanza** a la realidad que impone la hoy omnipresente fotografía, va en desmedro de la verosimilitud de este cómic como relato periodístico. Cuerpos y rostros se presentan en los cómics de Sacco en un estilo bastante caricaturesco, que apela a la síntesis, a la eliminación de detalles en beneficio de la claridad narrativa, y a una moderada acentuación, mediante escorzos y angulaciones forzadas, de ciertas formas con fines expresivos. No obstante tales figuraciones anatómicas se presentan, manteniendo en buena medida el apego a un importante canon de representación de la realidad física, como son las proporciones del cuerpo humano, sin lo cual la iconicidad de estas imágenes iría a la baja.

Por otro lado, en la representación de paisajes, edificios, infraestructura, vehículos, máquinas y objetos, por otro lado en cambio, Sacco mantiene

el intento de imitación de la realidad, dibujándolos minuciosamente, con alto grado de **realismo**.

#### GRAMÁTICA PERIODÍSTICA AUDIOVISUAL

Pese a lo señalado en el apartado anterior respecto a la menor iconicidad que el dibujo tendría frente a la fotografía, y el dibujo caricaturesco frente al naturalista, en la novela gráfica Palestina el dibujo aparece como un recurso compensador en la construcción de verosimilitud ante la flaqueza de referencias lingüísticas a la identidad de los testigos que señalamos en otro momento: en los dibujos de Sacco el rostro de cada testigo es diferente, tiene una particularidad claramente identificable de los otros, pese a la característica sintética de esos dibujos y pese a las similitudes que a grandes rasgos podemos suponer, por razones de genotipo racial, entre los naturales del territorio de Palestina. Esto sugiere, es **índice** de, está ahí señalando, como huella, un detenido trabajo de documentación y registro de impresiones visuales por parte del autor, lo que colabora a solventar la verosimilitud del relato. Si todas las caras fueran muy parecidas, si predominara lo general sobre las particularidades, sería más fácil suponer un simulacro, dudar de la veracidad de los testimonios.

Otro recurso desplegado por el autor en su rol de dibujante que – consideramos aquí– opera a favor de la verosimilitud del relato es la decisión de utilizar numerosos encuadres y enfoques propios del lenguaje audiovisual, dibujando como si de tomas de cámara de video se tratara. En sus obras, Sacco no parece trabajar la historieta como una hija de la pintura



o de la ilustración, como sí ocurre en muchas otras obras del llamado “novenno arte”, sino como una hermana del cine o prima de la televisión, asumiendo una perspectiva y un dinamismo visual propio de los medios audiovisuales contemporáneos.

Esa gramática visual está particularmente acentuada en los segmentos más similares a crónicas, en los cuales no se narran principalmente diálogos entre personajes sino preponderantemente acciones físicas o sucesos, algunos agitados, febriles, en los que el periodista se ve involucrado, muchas veces involuntaria e imprevistamente: entonces los picados, contrapicados y otros enfoques que abandonan el eje horizontal y equilibrado de la mirada abundan más que nunca, colaborando a la comunicación de la situación y a una sensación de dinamismo, velocidad y caos de manera similar a como lo hacen las cámaras televisivas en vivo o el cine de cámara en mano. Es el caso del capítulo de Palestina titulado “Ramalá” (Sacco, 2007, 117-125).

Asimismo, en los segmentos más asimilables a entrevistas, cuando los testimonios se suscitan en interacción con la presencia en cuadro del periodista –por caso el segmento titulado “Presión moderada. Primera parte” (Sacco, 2007, 93-94), las imágenes también aparecen en gran variedad de planos, incluyendo encuadres amplios y enfoques variados que no excluyen picados y contrapicados por los cuales el dibujo adquiere ciertas distorsiones en las anatomías, propias del efecto que esas tomas generan cuando se realizan con cámaras de video, aunque un tanto más exageradas en algunos casos, con fines absolutamente retóricos.

Pero también puede observarse ese contagio de la sintaxis televisiva en escenas más reposadas, como los apartados en los que los testimonios se insertan sin la participación en la escena del entrevistador, a modo de informe o pequeño documental audiovisual, como el segmento titulado “Ansar III” (Sacco, 2007, 82-92). Allí los testigos aparecen de frente, en plano medio, y hablan con una actitud de mesura corporal, sin exhibir grandes movimientos, como acomodados frente a una cámara de televisión.

Tal apropiación de **modos narrativos** de los formatos periodísticos audiovisuales colabora a aumentar la sensación de que lo que allí se representa es real, de que este cómic es periodismo, aún cuando tales operaciones de **retórica de la imagen** subrayen el carácter de **construcción** del relato. Vuelve aquí la idea destacada por Todorov, a la que ya aludimos, del **género como marco regulatorio** (¿Como *frame*, diría Goffman?) y fundamento último de la verosimilitud.

Por un lado, diseños de página esquemáticos y previsibles –con viñetas de forma regular y tamaños similares y con pocos cartuchos de texto más bien extensos, continuos y sólidamente plantados en un eje horizontal– narran en Palestina momentos de calma como los que generalmente imponen las entrevistas en el interior de hogares. Y por otro lado, diseños de página más dinámicos y variables –compuestos por viñetas de diversos tamaños y formas y por gran cantidad de pequeños cartuchos de texto desplegados en toda la superficie de la página sin seguir necesariamente un eje horizontal– se aplican a momentos de tensión o acción más o menos intensa. Estas decisiones gramaticales, que de algún modo traducen la

sensación de la **cámara subjetiva** de lo audiovisual, aportan también una **sensación de realidad**—el “efecto de realidad” del que habla Barthes, al que nos referiremos luego— que compensa la ausencia de imagen fotográfica.

Al imitar recursos estéticos y gramaticales de las producciones periodísticas audiovisuales, a la historieta le resulta más factible ser decodificada bajo el **contrato genérico** de lo periodístico, fortaleciendo su **autenticidad**. Si las cosas en esta historieta se ven como habitualmente se ven en los informativos de televisión, y si gran parte del público otorga valor de verdad a los relatos sobre la realidad que percibe a través del televisor, la verosimilitud de las representaciones que esta historieta propone como periodísticas aumenta, aún cuando esas cosas estén dibujadas.

#### EL GRANO DE LAS COSAS

Por último, y fundamental, Joe Sacco aporta a la verosimilitud de sus obras subrayando, paradójicamente, el artificio que supone el dibujo al aplicarse, en la representación de paisaje y objetos (como habíamos adelantado) a un meticuloso trabajo con muy diversos tramados de puntos y líneas que detallan las múltiples texturas, al punto de generar cierta **sensación de palpabilidad**.

La cromaticidad limitada al blanco y negro que caracteriza a los comics de Sacco, en principio podría tener un efecto anti-verosímil, por representar la realidad sin un intento de imitar sus colores, por mutilar la cromaticidad de la realidad disminuyendo así el realismo—la iconicidad—de sus representaciones. Pero, paradójicamente, la exposición sin disimulos

de las **operaciones de construcción** realizadas mediante un dibujo poco espontáneo y muy intencionado, en lugar de disminuir la verosimilitud genera, creemos, un extraño “efecto de realidad”, como el que Roland Barthes expuso en su clásico artículo incluido en el libro *Lo Verosímil* (Todorov, 1970, 95-102).

Aquí el minucioso, casi obsesivo, trabajo de rayas y puntos con que se retrata los diferentes matices de la fibras y tramados textiles, de los revestimientos de las construcciones, de las rugosidades de otros materiales y objetos, de las superficies del agua, el fango, los vegetales y otros elementos naturales (e incluso de las marcas del tiempo y otros rigores sobre las pieles, pese a la síntesis con la que se construyen mayormente los rostros humanos) estaría cumpliendo una función análoga a la que Barthes le atribuye a la “notación insignificante” presente en la descripción actuante en la prosa literaria del realismo moderno. Se trata de una función que va más allá de la finalidad estética que la retórica le otorgó a la descripción desde la Antigüedad; se trata de una función “impregnada de imperativos ‘realistas’, como si en apariencia la exactitud del referente, superior o indiferente a toda otra función gobernara y justificara, ella sola, el describirlo o denotarlo”. “... al poner el referente como real simulando seguirlo servilmente –prosigue Barthes–, la descripción realista evita el dejarse arrastrar a una actividad fantástica (precaución que se creía necesaria para la ‘objetividad’ del relato” (Barthes en Todorov, 1970, 98).

La puntilliosidad dedicada en el cómic *Palestina* a retratar el **grano de las cosas** (entendido como se entiende **grano** en fotografía, como la textura

que en mayor o menor medida aparece en los materiales fotográficos) fungiría aquí como descripción en lugar del código lingüístico, el cual se reserva mayormente a la función narrativa. Una descripción que construye verosimilitud funcionando como un gran **índice de presencia**: si alguien puede retratar las cosas, incluso las aparentemente insignificantes –como el modo en que se cruzan los hilos de lana en un abrigo a diferencia de otro–, con tanto registro del detalle, tiene que **haber estado allí** y con su percepción bien abierta, comprometido “de cuerpo y alma”: tiene que estar contando la verdad. Aunque sea, dibujada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Marafioti, Roberto. *Charles S. Peirce, el éxtasis de los signos*. Buenos Aires: Biblos, 2004.
- Sacco, Joe. *Palestina – En la Franja de Gaza*. Barcelona: Planeta D’Agostini, 2007.
- Todorov, Tzvetan et al. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Vivaldi, Gonzalo Martín. *Curso de redacción: teoría y práctica de la composición y del estilo*. Madrid: Paraninfo, 2000.
- Zecchetto, Victorino (Coord.) *Seis semiólogos en busca de un lector: Saussure, Peirce, Barthes, Greimás, Eco, Verón*. Buenos Aires: La Crujía, 2005.

APÉNDICE DE IMÁGENES REFERENCIADAS

Figura 1:



Figura 2:





Figura 3:

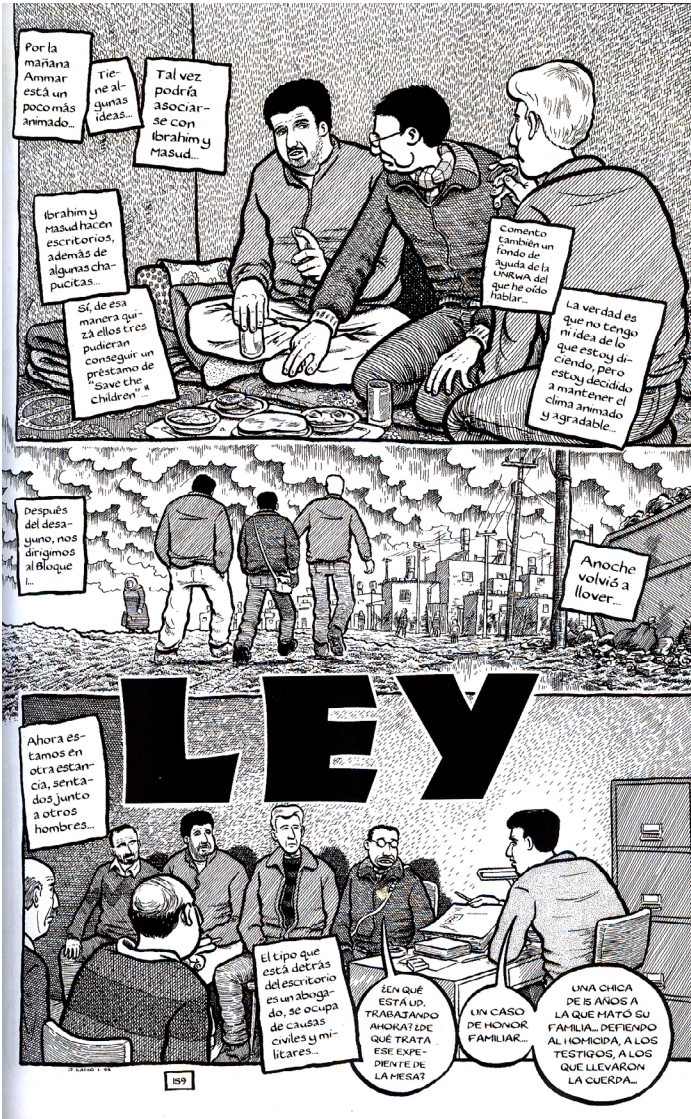




Figura 4:



Figura 5:

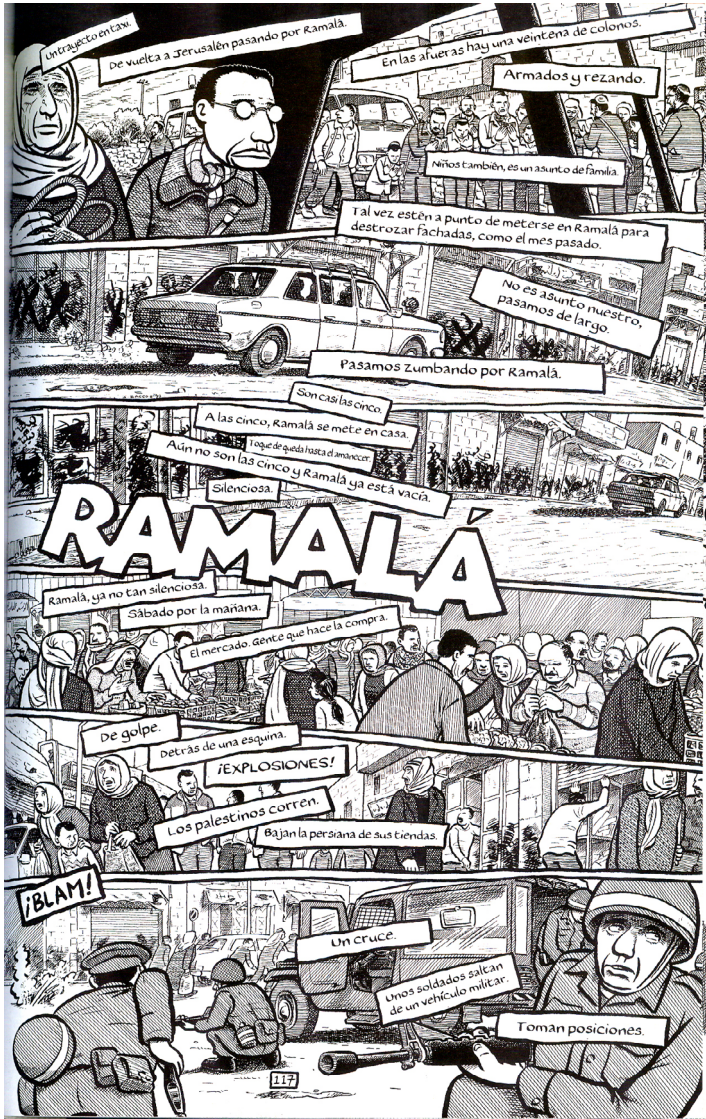




Figura 6:



Figura 7:





Figura 8:



Figura 9:





Figura 10:

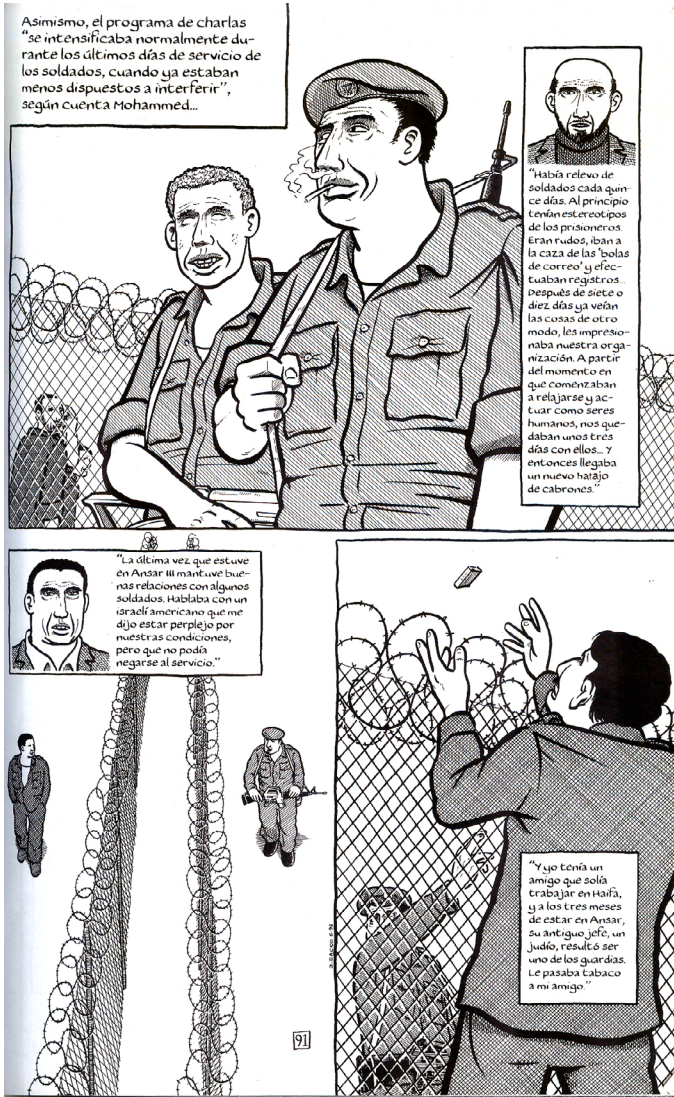


Figura 11:





Figura 12:



Figura 13:



Figura 14:



Figura 15:

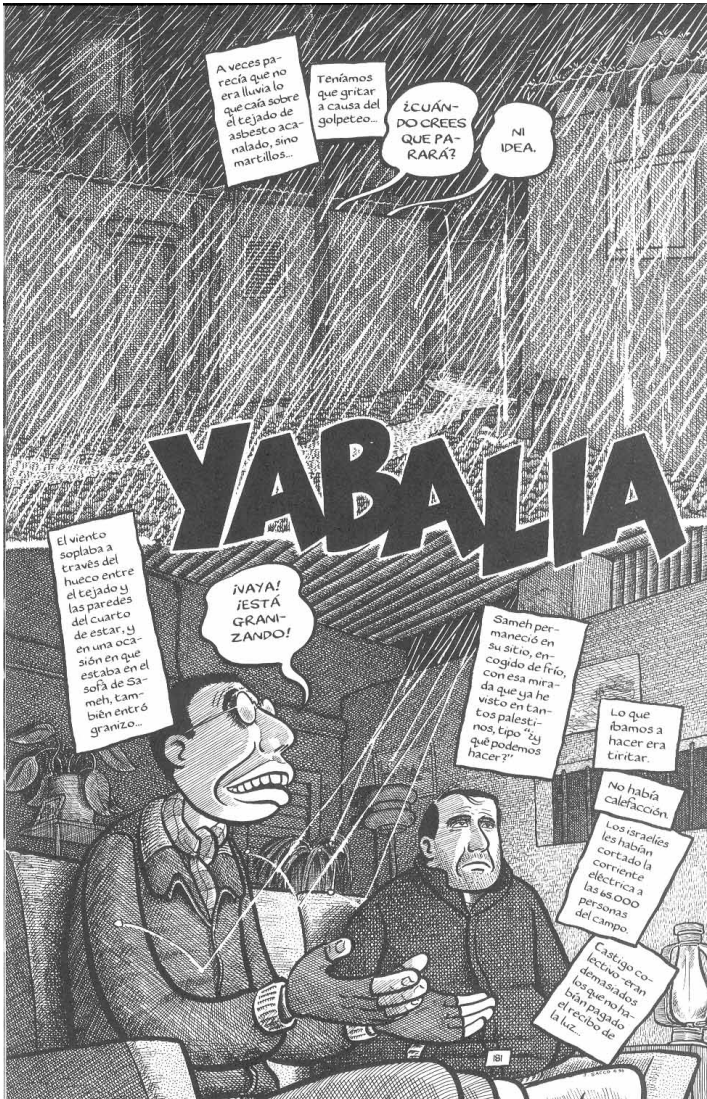


Figura 16:





Figura 17:



Figura 18:



Figura 19:







Figura 21:



Figura 22:

