



Dibujar la realidad

El cómic como medio documental

PABLO PORTO LÓPEZ

*Departamento de Ciencias de la Comunicación -
Facultad de Ciencias Sociales,
Universidad de Buenos Aires*
E-mail: pportolopez@sociales.uba.ar
/0000-0003-3386-5193



En las últimas décadas, el cómic ha modificado su estatus como objeto cultural a partir de la incorporación de temas considerados serios, la complejización de sus tramas y ediciones más cuidadas. Tal vez uno de los cambios más sugestivos en este sentido tenga que ver con su empleo como medio documental. Es claro, sin embargo, que un lenguaje caracterizado por la centralidad de la imagen hecha a mano, así como por una tradición signada por la ficción –incluso por la ficción fantástica–, puede parecer no estar especialmente bien equipado para la austera tarea de describir la realidad. Más allá de la posibilidad de anclaje en el componente verbal, la imagen dibujada adolece de la autoridad referencial de lo fotográfico. Pareciera existir una incongruencia entre esa voluntad de mostrar las cosas tal cual sucedieron, propia de lo periodístico o de la historia como disciplina científica, y el dibujo dispuesto en secuencia en la página del cómic. Incluso Joe Sacco (2019, p. 1), figura del cómic documental o testimonial, ha reconocido que “en un dibujo no hay nada literal”.

El presente trabajo se propone reflexionar acerca de las posibilidades y limitaciones del cómic en tanto que lenguaje empleado para documentar hechos efectivamente acaecidos. ¿A través de qué procedimientos el cómic mediatiza la realidad? ¿De qué manera construye su legitimidad en tanto que discurso veraz? Y ¿cuáles son las posibilidades expresivas que

**Pour citer cet article, to quote this article,
para citar este artículo :**
Pablo Porto López, « Dibujar la realidad: El cómic como medio documental », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo* [En ligne, online], Vol 12, n°2 - 2023, 15 décembre - december 15 - 15 de dezembro.
URL : <https://doi.org/10.25200/SLJ.v12.n2.2023.579>



lo han convertido en un medio cada vez más empleado para dar a conocer hechos históricos traumáticos o de apremiante injusticia social? Para responder a estos interrogantes, se analizan algunas de las obras más destacadas dentro de esta clase de cómics desde una perspectiva semiótica que pone énfasis en sus condiciones materiales y discursivas. Antes de comenzar con esta tarea, no obstante, es preciso ofrecer una breve introducción al campo del cómic documental, el cual cuenta con una rica historia y un repertorio de géneros que le es propio.

1. EL CÓMIC DOCUMENTAL: UN CAMPO COMPLEJO

Si bien el cómic documental cuenta ya con medio siglo de historia, la práctica recupera antecedentes que se remontan siglos atrás. Tal como señala Hillary Chute en *Disaster Drawn* (2016), *Maus*, de Art Spiegelman, y a *I Saw It*, de Keiji Nakazawa, obras publicadas como parte de volúmenes colectivos en 1972, constituyen dos hitos fundacionales del cómic basado en hechos reales. Pero Chute incluye estos trabajos en una tradición de largo alcance histórico: la de los dibujos seriados que, entre el siglo XVII y el XIX, se propusieron documentar la guerra. En particular, encuentra en *Les Grandes Misères et les Malheurs de la Guerre* (1633), de Jacques Callot, y en *Los Desastres de la Guerra* (1810-1820), de Francisco de Goya, aquellos precursores más acabados de ese gesto, que es también propio del cómic documental, consistente en la mostración del trauma y el sufrimiento engendrados por los conflictos armados a través de una combinación de secuencias de ilustraciones y palabras escritas.

Según Chute (2016, p. 160), con *Maus*, la historia de apenas tres páginas que fuera publicada en *Funny Animals*, comienza en Estados Unidos “la tradición de ‘dibujar para contar’ (*drawing to tell*) en la era moderna”. Tanto la obra de Spiegelman como la de Nakazawa son testimoniales, y se erigen en torno de las historias personales de sus autores. *Maus* lo hace a partir del testimonio de Vladek Spiegelman, padre de Art y sobreviviente de los campos de exterminio de Auschwitz y Dachau; testimonio que, complementado por la investigación y recopilación de documentos de la época, se extendió luego a dos volúmenes que reunieron en 1986 y 1991 las entregas semestrales aparecidas desde 1980 en la revista *RAW*, y que se harían en 1992 con el premio Pulitzer. Nakazawa, por su parte, recupera sus propias memorias en tanto que sobreviviente de la bomba nuclear de Hiroshima y retrata el modo en que ese evento traumático marcó su vida y la de su familia.

A estas dos obras fundacionales, cabe agregar un tercer pilar que supuso una ampliación de las posibi-

lidades de este tipo de cómics durante la década de 1990. No se trata sino de los trabajos de periodismo de investigación de Joe Sacco, cuyas obras ilustraron conflictos armados en Oriente Medio (*Palestine*, 1993; *Footnotes in Gaza*, 2009) y los Balcanes (*Safe Area Goražde*, 2000; *The Fixer: A Story from Sarajevo*, 2003), o documentaron fenómenos históricos de desigualdad e injusticia social, como en *Journalism* (2019), obra sobre la que nos detendremos más adelante y que le valió a su autor el Ridenhour Book Prize en reconocimiento a la calidad investigativa y periodística.

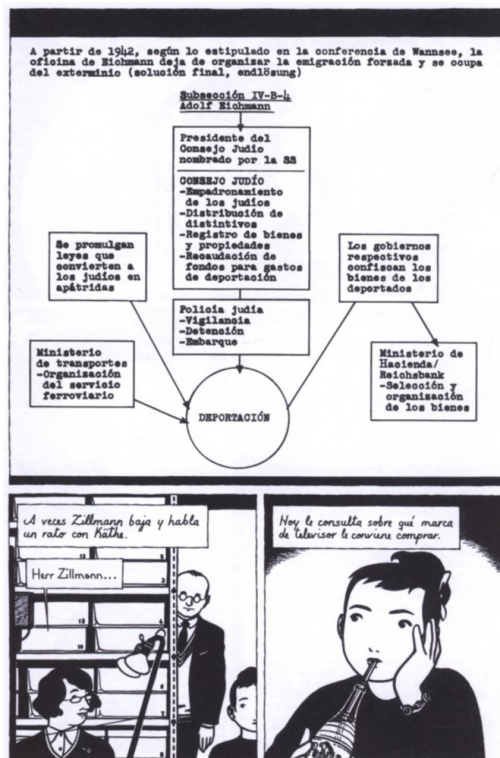
Ahora bien, más allá de las obras de estos tres autores que forman una suerte de núcleo duro del cómic documental, debe reconocerse que dentro esta denominación se incluyen manifestaciones de lo más variadas. Luego de medio siglo de historia, el campo se ha diversificado y complejizado a partir de diferentes búsquedas y caminos creativos que hacen de este macro-género (Steimberg, 2013) de contornos difusos un espacio donde se incluyen textos que difícilmente se confundirían en el terreno de lo cinematográfico o de lo literario. Pese a que empleamos la denominación de cómic documental, algunas de las obras que se agrupan bajo este rótulo corresponden más bien a lo que en el campo de la literatura se denomina *no-ficción*. Así, proponemos distinguir algunos de los (sub)géneros del cómic basado en hechos reales en función del acceso que proponen a esos sucesos, su mayor o menor búsqueda de fidelidad, y las licencias literarias que se permiten en cada caso.

En un extremo, tenemos aquellos cómics que tratan sobre eventos de la vida real, pero bajo la forma de un relato que es por completo ficcional. Podemos colocar aquí a *Dora* (2009), de Ignacio Minaverry, cuya joven protagonista trabaja en un centro de documentación en el Berlín de finales de la década de 1950 con el objetivo de obtener información sobre su padre muerto en un campo de exterminio nazi. En este caso, el hecho histórico es sin dudas mucho más que un telón de fondo, y el texto exhibe una clara vocación de problematizarlo a través de procedimientos propiamente documentales: se introducen mapas, diagramas, e incluso testimonios recogidos en los juicios de Nuremberg. Ha de notarse que todos ellos son elementos específicos del medio cómic que no podrían tener lugar en un film de ficción; aun si se los incluyera –un documento oficial, por ejemplo–, estos no podrían ser recorridos con el detalle que admite el dispositivo gráfico impreso, en donde puede manejarse de manera discrecional el ritmo de lectura.

Todos estos elementos documentales aparecen en *Dora* entreverados con hechos ficcionales, y si bien cada uno responde a su propia lógica, ofrecen un contrapunto significativo en el modo de combinarse, muchas veces de manera alusiva o simbólica, es decir, sin

que lo documental se encuentre siempre integrado directamente en la diégesis ficcional. Así, una conversación banal entre los compañeros de trabajo del archivo en Berlín aparece en la misma página que un diagrama en donde se explica el modo en que fue concebido el procedimiento para la “solución final” de Adolf Eichmann.

Figura 1 : *Dora*



Ignacio Minaverri (2009)

No obstante, aunque no siempre mantengan una relación directa en el nivel del relato con los paneles que los acompañan en la página, son los documentos los que marcan el ritmo de la obra de Minaverri. Encontramos allí esa interacción semántica entre los paneles que es constitutiva del cómic como lenguaje, y que Thierry Groensteen (2007) denomina *artrología*. Las apariciones recurrentes de los documentos generan una serie que señala la vigencia de la historia (del nacionalsocialismo), y su omnipresencia en el mundo del trabajo del personaje, así como en su vida privada. Eventualmente, ese pasado se filtra en las situaciones cotidianas o se encarna en ciertos personajes con los que la protagonista interactúa: su jefe, descubrimos finalmente, es un ex oficial de las SS, y el novio de su compañera de cuarto es un agente estadounidense que se ha acercado a esta únicamente para poder asesinarlo. Sin dudas, el punto alto de esta interacción con distancias variables entre diégesis y documentos históricos tiene lugar a partir de la figura del padre de Dora, que es, al fin y al cabo, la que motiva el programa na-

rrativo de búsqueda (Courtés, 1997; Fontanille, 2001) de la protagonista. Se produce así un interesante efecto de sentido en el momento en que Dora se encuentra con el registro en el que el nombre su padre figura entre los prisioneros del campo Dora-Mittelbau (de allí el nombre de la protagonista), expediente que la joven procede a archivar como todos los demás. En ese instante, convergen la historia ficcional (las acciones de Dora en su trabajo) y el valor referencial de los documentos (los hechos históricos a los que nos permiten acceder). Sin embargo, ha de notarse que ese solapamiento se da en el terreno de la ficción: el documento, en ese caso, es apócrifo.

Diferente es lo que sucede en *El invierno del dibujante* (2010), obra en la que Paco Roca relata la trunca experiencia de la revista española *Tío Vivo*, creación de historietistas que habían pertenecido a la Editorial Bruguera, a la que debieron regresar una vez que el emprendimiento cooperativo colapsara bajo la presión ejercida por la propia editorial, que hizo uso de su posición dominante en el mercado para boicotear el proyecto. Aunque no se habla aquí de un conflicto bélico ni se presenta un testimonio de violencia en un sentido tradicional, no dejan de retratarse las duras condiciones de vida del historietista en una industria con una desarrollada división del trabajo y en la que la situación económica del dibujante, sometido a procesos de *taylorización* y obligado a la cesión de los derechos de autor de sus creaciones, era siempre precaria. La propia memoria personal de Roca juega un papel en la motivación para contar esta historia como historietista que ha crecido consumiendo los cómics de Bruguera y de los dibujantes que crearon *Tío Vivo*. Al igual que *Dora*, el texto se encuentra estructurado como un relato de principio a fin, aunque aquí la diégesis presenta hechos que, pese a no pretender ser fieles en todos sus detalles, se supone que representan una ilustración plausible o verosímil de lo efectivamente ocurrido. Esta obra se asemeja a lo que en cine se denomina drama histórico, como lo es, por ejemplo, *Todos los hombres del presidente* (1976), y en literatura, a lo que se conoce como no-ficción, cuyas obras seminales fueron *Operación Masacre* (1957) y *A sangre fría* (1966).

En algún punto entre los cómics de Minaverri y de Roca, aparece *Barefoot Gen* (1984), la extensión del proyecto iniciado en *I Saw It* por Nakazawa. Algo similar podría decirse de *Maus*, aunque aquí, la operación de metaforización por la que se comparan judíos y ratones, por un lado, y nazis y gatos, por otro, agrega una capa de figuración adicional entre signo y referente. En este sentido, *Maus* aparece en la línea de obras como *Animal Farm* (1945), de George Orwell, que narra (y comenta) hechos históricos a través de una alegoría: la revolución rusa en el caso de Orwell, los campos de exterminio nazis en el de Spiegelman. Es justamente este gesto alegórico el que hizo, como relata Chute (2016),

que el New York Times Book Review incluyera a *Maus* dentro de la categoría ficción en un primer momento (decisión que revocaría luego ante las quejas del propio Spiegelman).

En franco contraste con los ejemplos mencionados hasta aquí, *Reportajes* (2019), de Joe Sacco, presenta un formato inspirado en el documental o el informe periodístico, tal como lo indica el propio título de la obra. El reporte sobre la inmigración africana en Malta incluido en ese volumen contiene diferentes huellas de ese formato genérico: la aparición del propio Sacco en los paneles o viñetas, las múltiples locaciones visitadas, o la variedad de personas entrevistadas para recabar los testimonios (alcaldes, refugiados, opositores políticos, ciudadanos malteses, guardias, militares, jesuitas, ministros de gobierno, etc.). No hay aquí un relato unitario, sino que el texto se centra en diferentes personajes en momentos sucesivos que no componen una acción unitaria más que por el hilo conductor que es la labor de investigación del propio Sacco. Esta decisión tiene asimismo un correlato estético: puede afirmarse que el cómic de Minaverry es cinematográfico en sus encuadres y en su composición, mientras que el de Sacco remite a lo televisivo, al reporte noticioso, con entrevistados que hablan mirando a cámara. En algunos casos, incluso, se los retrata con una toma frontal que resuena más con el momento confesional de un *reality show* que con un encuadre propio de un noticiero o de un reportaje (pueden encontrarse allí también huellas de la foto de prontuario).

Una obra como *Rupay. Historias gráficas de la violencia en el Perú 1980-1984* (2008), de Jesús Cossio, Luis Rossell y Alfredo Villar, cuenta con muchos puntos de contacto con el trabajo de Sacco, a quien Cossio reconoce como una influencia fundamental (Vilches, 2018). Aun así, *Rupay* podría concebirse como un eslabón que vincula el cómic testimonial, como prefiere llamarlo Cossio, con obras tales como *El invierno del dibujante*, de Roca. Esto puede observarse en que si bien *Rupay* pone en juego recursos del reportaje periodístico (sobre los que nos detendremos con más detalle en el siguiente apartado), recurre asimismo de manera profusa al relato, muchas veces sin siquiera introducirlo o sin que se encuentre enmarcado por la situación de enunciación (Benveniste, 2011; Maingueneau, 1989; Steimberg, 2013) de la investigación periodística. Así, la primera historia de *Rupay* comienza *in medias res*, con el ataque de Sendero Luminoso a la comisaría de Chuschi en 1980. Esto confiere al libro una apertura más cinematográfica que periodística. Por el contrario, los reportajes de Sacco se asemejan más a un programa como *Envoyé Spécial* (de *France Télévisions*) que a un relato tradicional tal como se lo define desde la narratología (Todorov, 2012), con una sucesión lógica y cronológica de acciones que lleva a una transformación. En este sentido, el trabajo de Cossio

es más bien oscilante, y puede concebirse como una colección de microhistorias acompañadas, aunque de manera no del todo sistemática, por rasgos y operaciones que son propias de lo periodístico o lo documental.

El recorrido que hemos efectuado hasta aquí, necesariamente fragmentario e incompleto, permite no obstante constatar algunas de las profundas diferencias que existen entre obras que corrientemente se incluyen dentro del campo del cómic llamado documental o testimonial. En particular, pueden identificarse tres dimensiones principales en las que estas diferencias se hacen manifiestas, y que formulamos aquí bajo la forma de pares dicotómicos: i) la oposición *ficción / no ficción* permite separar los cómics que pretenden referir exclusivamente hechos reales (Sacco y Cossio) de aquellos que ficcionalizan hechos reales (Roca) y, sobre todo, de los que presentan documentos y hechos históricos de manera rigurosa pero al interior de una trama ficcional (Minaverry); ii) el par *relato / no relato* opone los *Reportajes* de Sacco, organizados como un reporte periodístico según el formato modular o en mosaico del audiovisual informativo, con historias unitarias y plenamente narrativas como *Dora* o *El invierno del dibujante*; y iii) la dupla *alegórico / no alegórico* permite diferenciar a *Maus* de los restantes casos mencionados, que no recurren a operaciones de metafóricación que lleguen a abarcar la totalidad del texto.

2. HECHOS REALES Y SECUENCIA DIBUJADA: UNA RELACIÓN CONFLICTIVA

2.1. Lo icónico y lo indicial en la representación de la realidad

Joe Sacco (2019, p. 1) reconoce que siempre que se presenten los hechos en forma de cómic emergerá esa “tensión entre las cosas que pueden verificarse, como una declaración grabada, y las cosas que no pueden verificarse, como un dibujo que pretende representar un suceso particular”. La comparación que propone Sacco toca un aspecto clave de las propiedades semióticas del cómic como medio para dar cuenta de hechos reales: el carácter no indicial del dibujo. De acuerdo con la semiótica peirciana, un dibujo es un ícono, mientras que una grabación fonográfica es plenamente indicial. Un ícono no guarda relación con su objeto más que por la semejanza de sus cualidades con las de aquel, pero el signo icónico no ofrece garantía alguna de dicha semejanza, pues no está conectado de manera dinámica o existencial con su objeto, como ocurre en el caso del índice (Peirce, 2012).

La imagen fotográfica, que es icónica pero también, y crucialmente, indicial, no puede pensarse “fuera del acto que la hace posible” (Dubois, 2015, p. 36).

Esta imposibilidad tiene que ver con el dispositivo técnico (Fernández, 1994, 2008) que engendra la imagen fotográfica, el cual permite capturar e imprimir en el material sensible algo que se encuentra en la realidad misma. Lo particular de este proceso de registro, tal como lo señalara André Bazin, es que es automático, maquínico, es decir, que tiene lugar sin la intervención de un operador humano (Carlón, 2006; Costa, 2007). En esto se opone evidentemente a la imagen hecha a mano, que comparte su condición de ícono con la fotografía –ambas mantienen una relación de semejanza con su objeto– pero en la que no hay relación dinámica entre el objeto y el signo que lo representa. En el dibujo hay indicialidad, pero esta se encuentra desplazada en su objeto: los trazos remiten a la mano y al lápiz que los ha inscrito, no a aquello que aparece representado. El carácter extraordinario de la imagen fotográfica y el modo en que queda registrado el momento de su generación fue señalado por el propio Peirce (2012, p. 55), para quien “las fotografías fueron producidas bajo circunstancias en las que fueron físicamente forzadas a corresponder, punto por punto, a la naturaleza”.

Por otra parte, el cómic no es un medio transparente como el cine. En el cómic, la mediatización está presente todo el tiempo de un modo en que no permite que el destinatario pueda jamás confundir eso que percibe con las cosas mismas. A la captura indicial de lo real, el film documental suma su carácter de texto temporalizado (Aumont, 2013) que despliega la duración de los hechos registrados por la cámara; además, cuenta con una banda sonora, resultado de la captación y el registro automático posibilitados por otros dispositivos de base indicial: el micrófono y la cinta magnética (o la memoria digital). El cómic, en cambio, ofrece imágenes hechas a mano que son fijas y múltiples, esto es, que se yuxtaponen formando una secuencia que transpone la representación de la progresión temporal al plano espacial (Chute, 2016; Groensteen, 2007; McCloud, 1995; Metz, 1974). En este sentido, Groensteen sostiene que el cómic es un lenguaje que se funda sobre la reticencia, en la medida en que “las imágenes mudas e inmóviles no sólo carecen del poder ilusionista de la imagen fílmica, sino que sus conexiones, lejos de producir una continuidad que imite a la realidad, ofrecen al lector un relato repleto de agujeros, que aparecen como lagunas de sentido” (2007, p. 10. La traducción es del autor). Asimismo, considerado en el nivel de la imagen individual, el dibujo no solo se distingue de la fotografía sino también de la pintura, en este caso, por su carácter diagramático. Con sus colores y tonos, sus luces y sombras, la pintura es, hasta cierto punto, capaz de rivalizar con lo real; en cambio, “los dibujos son solo notas tomadas en un papel” (Berger, 2011, p. 38).

Evidentemente, la indicialidad y la transparencia del film no implican de ningún modo que en el documental cinematográfico haya solo referencia sin puesta

en escena. En este sentido, Umberto Eco (1984) señaló ya hace tiempo que incluso en la televisión en directo hay construcción en la elección del punto de vista, de los encuadres y del montaje, todos a cargo del director. Debe reconocerse, no obstante, que en un documental el control del director no puede ser total. Eso, a menos que se recurra a una recreación que, de todos modos, cuando se emplea, no pasa por la realidad misma. De manera general, el director estará limitado por lo que efectivamente ocurra y por lo que los testigos declaren: podrán elegirse planos, eliminarse ciertas tomas, conferirse más prominencia a otras, o yuxtaponerlas con una intencionalidad manifiesta, pero se trata de un margen de acción más electivo que creativo.

De manera converso, lo dicho de ningún modo supone que el dibujo no pueda transmitir información valiosa sobre el objeto que representa. Los comentarios de Spiegelman al referirse a las obras de los prisioneros de los campos de concentración como vehículo para dar testimonio ante la imposibilidad de servirse de aparatos fotográficos dejan en claro esto último. Algo semejante apunta Joe Sacco, quien suele tomar fotografías de los lugares y personas que visita durante sus investigaciones para emplearlas luego como punto de partida de sus ilustraciones (Matos Agudo, 2015). Sacco reconoce, sin embargo, que no siempre se puede hacer esto: no es posible, por ejemplo, utilizar una cámara de fotos en el momento de atravesar un puesto de control militar. En esos casos, el dibujo adquiere un nuevo valor por su capacidad de conferir una expresión visual a un percepto cuyo único registro reside en la memoria.

El recurso al dibujo podrá ser reivindicado de muchas maneras, aunque no desde el punto de vista de la correspondencia con su referente. Justamente por ello, el cómic documental echa mano de un conjunto de operaciones que están orientadas a compensar esta ‘debilidad’. A continuación, veremos de qué maneras se construye la legitimidad de una instancia de enunciación referencial ante la ausencia de indicialidad del dispositivo técnico empleado.

2.2. La legitimación de la instancia de enunciación

Las diferencias entre los estilos en el dibujo de Spiegelman y de Sacco, el primero tendiente al expresionismo y la abstracción, el segundo centrado en un virtuosismo obsesionado por el detalle y el realismo, que tan bien describe Chute (2016), se explican también por el subgénero en el que se inscriben sus obras. Ahora bien, pese a esas diferencias estéticas, en ambos casos encontramos determinados procedimientos discursivos destinados a construir una posición de enunciación particular, que es la de una instancia que se presenta como garante de la veracidad de los hechos narrados.

Según lo dicho en el apartado anterior, la credibilidad del cómic no podrá edificarse sobre cualidades técnicas inherentes al dispositivo técnico. Ese *efecto de real*, para emplear la expresión de Roland Barthes (2013), es algo que se habrá de construir a través de procedimientos específicamente discursivos. En particular, vemos que el cómic documental recurre a operaciones de carácter enunciativo con las que busca inscribirse entre los discursos que socialmente detentan un carácter referencial fuerte, como el periodismo o la historia. A partir de la imitación de ciertos rasgos de los géneros del discurso de la información o del discurso académico de la historia, el cómic documental participa simbólicamente de ese sistema de ofertas y expectativas que caracteriza a estos tipos discursivos (Verón, 2005, p. 195).

Cuatro operaciones resultan aquí especialmente relevantes: i) el uso de documentos, ii) la multiplicación de los puntos de vista a partir de los que se da cuenta de los sucesos, iii) la representación de una situación de enunciación en la que se recopila la información desplegada en el texto (a partir de fuentes documentales o de testigos) y, iv) un rasgo formal en apariencia menor, pero que es de una centralidad absoluta en el discurso de la información televisiva: la ‘mirada a cámara’ (Verón, 1983). Como veremos, este último rasgo aparece por lo general desplazado, y son los testigos, o los han padecido la violencia, quienes miran directamente al destinatario y lo interpelan.

En cuanto a los documentos, hemos señalado ya que Minaverriy recurre profusamente a registros históricos y diagramas explicativos, a organigramas, a declaraciones de oficiales y de víctimas de los campos de exterminio recabadas en los procesos legales posteriores a la guerra. *Dora* incorpora asimismo fotografías

al comienzo del libro, aunque la función que desempeñan se encuentra a mitad de camino entre lo estético y lo documental, esto es, su papel es más bien descriptivo en su modo de establecer un cierto ambiente de época. Cossio, en cambio, va más allá: a diferencia de lo que sucede con la famosa fotografía de Margaret Bourke-White, que es transformada en dibujo al comienzo de *Maus* (1972), o de lo que ocurre con las fotos editadas y los testimonios de los juicios de Nuremberg reproducidos en *Dora*, *Rupay* se sirve de documentos y fotografías sin transformarlos ni someterlos a ningún tipo de tratamiento. Allí, encontramos fotografías e incluso tapas de periódicos microfilmadas que se incorporan, sin más, al espacio de la viñeta (Figura 2).

Asimismo, vale recordar, como lo hace Chute (2016), que en la superficie visual de *Maus* se interrelacionan diversos tipos de información: desde detalles de las técnicas de reparación de calzado empleadas en los campos, pasando por los objetos que servían como moneda para transacciones, hasta diagramas que detallan la disposición de los bunkers, escondites o incluso de los hornos crematorios de Auschwitz. Aunque no se trate de fotografías, estos dibujos realistas de lugares, documentos y objetos destacan en contrapunto con las caricaturas estilizadas de los prisioneros figurados como ratones.

En segundo lugar, un recurso del cómic documental, ya mucho más cercano al reporte periodístico, consiste en el empleo de múltiples fuentes, esto es, en la presentación de los hechos desde perspectivas diversas e incluso encontradas. Así, la crisis migratoria del Mediterráneo es reconstruida por Sacco (2019) desde la traumática experiencia personal de los inmigrantes africanos en Malta, tanto como desde los cambios que en la vida de los habitantes de la isla trajo aparejado el

Figura 2: Uso de fotografías en (de izquierda a derecha) *Maus*, *Dora* y *Rupay*



constante flujo migratorio, a la vez que se recupera la visión que sobre esa situación poseen los funcionarios de la isla. Del mismo modo, el padecimiento en los poblados rurales del sur de Perú durante la primera mitad de la década de 1980 es presentado por Cossio como el resultado tanto de la violencia indiscriminada de Sendero Luminoso como de los crímenes cometidos por las fuerzas armadas y policiales del gobierno peruano.

Un tercer mecanismo discursivo por el que este tipo de obras participan de la autoridad y la veracidad que se le confiere al discurso periodístico consiste en mostrar la escena de producción del testimonio o de acceso a la documentación, presentada como situación marco del relato propiamente dicho. Pensamos nuevamente aquí en los cómics de Sacco y en los de Cossio en tanto que incluyen gráficamente a los entrevistados o a los testigos como fuentes de información. La figura del entrevistado o del testigo puede aparecer según modalidades de representación afines con las del noticiero televisivo, pero también por medio de mecanismos propios del cómic, como el uso de la miniatura para señalar la posición de narrador (i.e., del testigo que relata su experiencia). En Sacco, son frecuentemente los propios testigos quienes enuncian sus experiencias de manera directa a través de un globo de diálogo o bocadillo; en otras ocasiones, esas declaraciones son incluidas en los cuadros de texto. En ambos casos, cuando la cita es textual, se transcribe entrecuadrada, como en cualquier texto periodístico (Matos Agudo, 2015).

Probablemente el mejor ejemplo del modo en que la historia de violencia o injusticia relatada es enmarcada por la historia de la investigación que la descubre lo constituyan las autorrepresentaciones de Joe Sacco, ya sea arribando a una ciudad yugoslava, entrevistando

a un pescador maltés, o haciendo trabajo de archivo, aunque tan solo puedan verse sus manos mientras sostienen un documento (Figura 3).

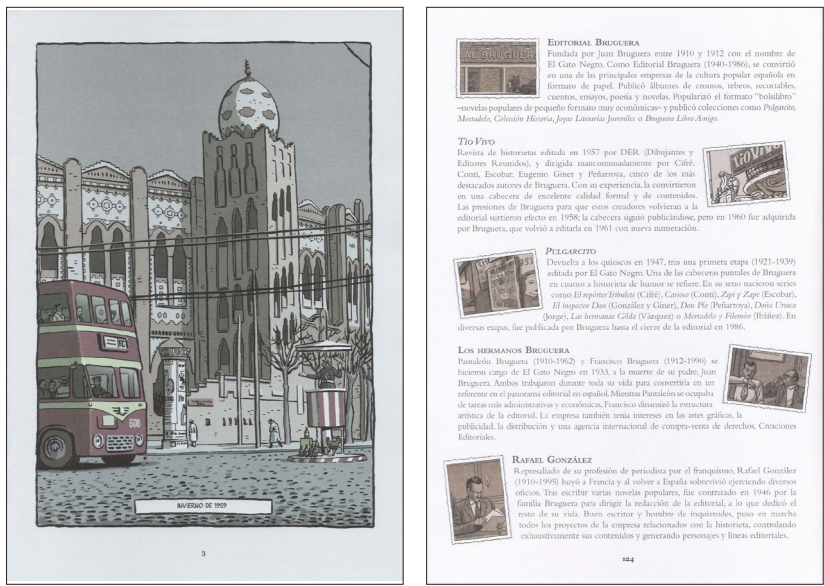
Este tipo de operaciones produce el efecto de sentido de legitimar a la instancia de enunciación, al mostrarse el modo en que se accedió a la información que proporciona el texto. A la vez, establece una conexión entre los hechos narrados en la historia y la situación de enunciación en la que el autor destina su obra, es decir, que sutura el hiato entre la historia narrada (diégesis) y la situación de intercambio discursivo representada (narración), en la que el texto destinado al lector se presenta como plenamente referencial. Si la presencia del cuerpo del autor explicita que es su punto de vista el que construye la historia, no por ello deja de constituirse en un mecanismo de autenticación del discurso. Mecanismo que no se limita a incorporarlo en su calidad de testigo, sino que recrea las operaciones de producción de la noticia periodística o del trabajo del historiador en tanto escenifica la investigación que ha tenido lugar para conocer los hechos y recopilar los documentos y testimonios que han permitido representar lo efectivamente accedido tal como queda plasmado en el cómic.

En este sentido, la representación del autor en su discurso va más allá de la inscripción de su propio cuerpo: es todo el acto de registro el que aparece tematizado. La credibilidad del discurso no viene dada por las propiedades técnicas del dispositivo (y el conocimiento acerca del mismo que posee el destinatario), sino por condiciones externas (documentos, visitas del autor al lugar, entrevistas con testigos) que, pese a ser en sentido estricto ajenas a la historia, son representadas en el texto. Puesto que en este caso se trata de realizar por medio del lenguaje del cómic una obra de

Figura 3: Autorrepresentaciones de Joe Sacco en *The Fixer*, *Journalism* y *Footnotes in Gaza*



Figura 4: *El invierno del dibujante*



Roca, 2010 - primera página (p. 3) y datos históricos / biográficos (p. 124)

periodismo de investigación, la posición de enunciación habrá de construirse a partir de los rasgos propios del género en aquellos medios en los cuales ya se halla presente (televisión, prensa gráfica), los que resultan transpuestos (Steimberg, 2013) al cómic. Esa credibilidad se construye asimismo a través de otro mecanismo que ha sido ampliamente explotado por el noticiero televisivo, y que Verón (2001) estudió detalladamente: la duda. El periodista que presenta las noticias tomando distancia de la información que proporciona construye su credibilidad al hacer partícipe al destinatario de sus propias reticencias, en un movimiento tendiente a la simetría o complicidad. Encontramos este gesto en la obra de Sacco. En efecto, Diego Matos Agudo (2015, pp. 167-176) subraya que “desconfiar, o al menos poner en cuarentena ciertas informaciones, ciertos testimonios, es un buen instinto profesional (del periodista). Al cuestionar sus propias fuentes, Sacco consigue que se aumente la confianza en sus obras. (...) (E)l Sacco periodista muestra sus dudas, él presenta el material, pero son los lectores los que deben juzgar”.

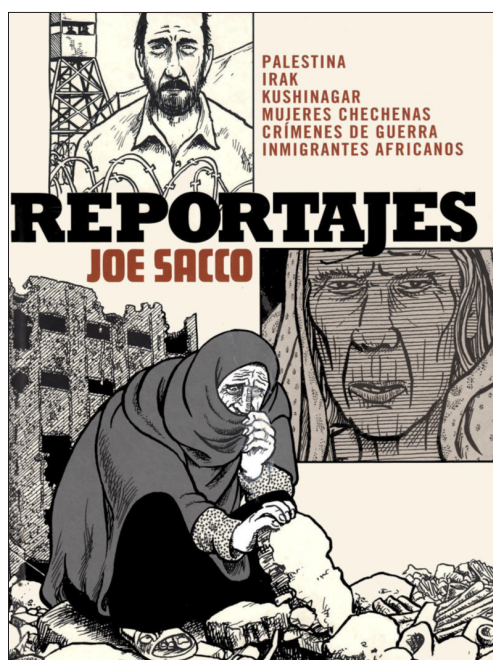
Ahora bien, ¿cómo se representa la situación de enunciación en los otros géneros del cómic testimonial, menos orientados hacia el reportaje periodístico? Si bien los procedimientos en este conjunto de textos son más limitados, no dejan de emplear recursos de otros medios y géneros audiovisuales, en este caso, el cine documental o incluso de ficción, cuando tratan hechos reales. Así, *Maus* recurre a un relato enmarcado que sirve para presentar la situación en la que el narrador recibe el testimonio de lo ocurrido en los campos de exterminio, donde se esbozan las figuras textuales, respectivamente, de Art Spiegelman y de su padre. *El invierno del dibujante*, en cambio, se presenta

como una historia cualquiera, pues Roca comienza el texto sin más introducción que el momento en el que comienza el relato: invierno de 1959. Sin embargo, al final del libro encontramos dos postfacios y una sección de cuatro páginas en la que se proporciona una breve historia de los lugares y personajes del cómic (Figura 4), que lo colocan en el terreno de lo referencial. Un extracto de uno de esos postfacios, que aparece en la contratapa, señala que el libro es una de las pocas aproximaciones a la historia de “los historietistas y sus vivencias”. En el otro de esos postfacios, el propio autor explica la motivación detrás del libro, y el desafío que supusieron las tareas de documentación que sin embargo le permitieron finalmente “unir los trozos de la historia a partir de los recuerdos de dibujantes y demás personas relacionadas con la editorial para intentar ser lo más fiel posible a los hechos” (Roca, 2010, p. 128). Con excepción de los postfacios, de carácter paratextual, las herramientas empleadas en este caso se vinculan con el universo del film de ficción clásico. El lugar preponderante del relato en este subgénero del cómic testimonial explica que los rasgos transpuestos tengan que ver más con ese universo que con el del periodismo o el del cine documental, incluso la breve nota que indica qué fue de cada uno de los ‘personajes’ luego del punto del tiempo en el que concluye el relato, no es un recurso extraño al film narrativo basado en hechos reales.

La mirada a cámara es el último de los rasgos que consideraremos y que marcan de manera convencional esta vocación referencial del cómic documental. Solemos encontrar este recurso en no pocas de las tapas de este tipo de cómics, que establecen lo que la semiótica multimodal (Kress y van Leeuwen, 2006) denomina

una relación *interactiva* con el destinatario. Estas imágenes toman el modelo de lo que Verón (1994) llamó foto pose, una modalidad en la que el sujeto mira a cámara y ofrece su imagen, y que podemos encontrar en revistas, semanarios y publicaciones periodísticas. Los personajes que miran al lector no son un recurso extraño a otras historietas, sin embargo, está aquí ausente esa postura expansiva que traduce la posición de poder que podemos encontrar en los cómics de superhéroes. Antes bien, en estos casos, el personaje retratado suele devolver al destinatario una mirada de padecimiento (Figura 5). Hay, evidentemente, variaciones en este punto. Así, en *Reportajes*, hay una mezcla de ilustraciones de lo que correspondería a una foto pose (los rostros del hombre y la mujer en plano pecho y primer plano respectivamente) tanto como a una foto testimonial, que en verdad funciona como una de tipo categorial, siguiendo una vez más la clasificación propuesta por Verón (1994): la mujer en cuclillas representa a cualquier anciano (de Medio Oriente o los Balcanes) que ha sufrido a causa de los conflictos armados.

Figura 5: Tapa de *Journalism*



Sacco

En *Rupay*, vemos una ilustración en la que hay una pose grupal. Nuevamente, encontramos miradas que interpelan al destinatario desde una situación de padecimiento y de peligro, idea que se refuerza con el motivo de la bandera raída y agujereada, y las marcas de bala en la pared (lo mismo vemos en *Reportajes*, con los escombros, el edificio derruido o la torre de vigilancia). Esta imagen del grupo que posa en torno de ciertos elementos simbólicos (bandera, escudo) remite a uno de los antecedentes históricos del cómic documental identificados por Chute: *Les misères et les*

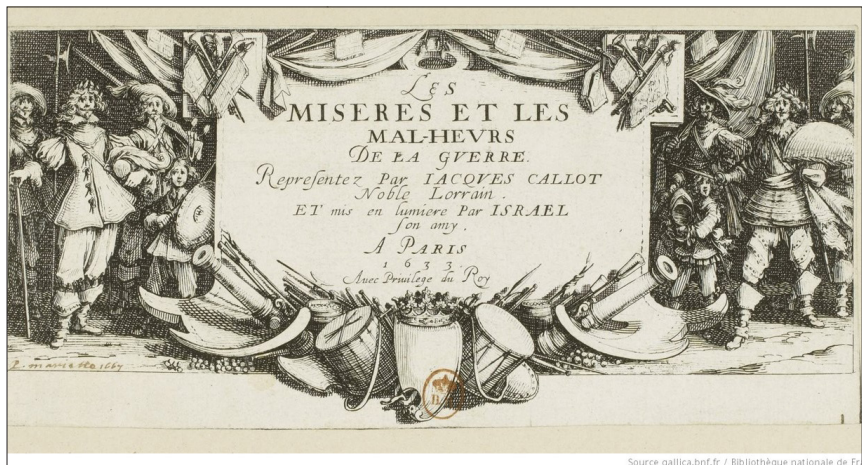
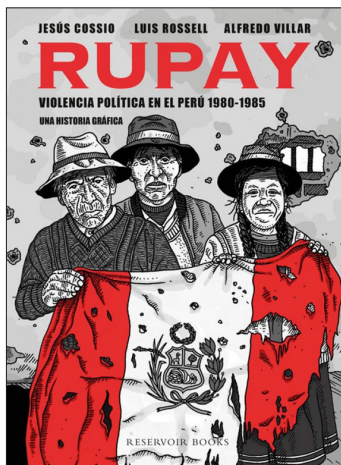
malheures de la guerre (1633), de Jacques Callot (Figura 6). En este último caso, no obstante, se muestra no el padecimiento de los vulnerables sino más bien la preparación para una contienda que parece anticiparse con expectativa (la instancia previa al sufrimiento y la desazón provocados por la guerra). Asimismo, el modo en que Cossio retrata a las tres figuras (dos hombres y una mujer a la derecha de la imagen) reenvía a *El Cuarto Estado* (1901) de Giuseppe Pellizza da Volpedo. Aunque ha de notarse, en contraste con la tapa de *Rupay*, que allí los trabajadores son representados en una pose de protesta más bien activa y desafiante: las jóvenes figuras caminan hacia el espectador con un pie delante del otro, y la mujer, con un bebé en el brazo derecho, invita con el otro a que los dos hombres la sigan. Nada de eso sucede con el pasivo (aunque resiliente) grupo representado en *Rupay*.

Quisiéramos concluir esta sección con un comentario acerca del modo en que comienza *Maus* (1972). Resulta especialmente interesante la manera en que se conjugan allí varios de los elementos que hemos mencionado, a saber: los documentos, el empleo del relato enmarcado y la mirada a cámara. Habrá de notarse, sin embargo, que la obra de Spiegelman hace uso de todos estos elementos de una manera bastante particular. Como señala Marianne Hirsch, citada por Chute (2016, p. 158), la historia que narra el testimonio del padre de Art Spiegelman es precedida por una ilustración basada en la fotografía de Bourke-White, que muestra a los prisioneros agolpados contra el alambrado del campo de Buchenwald en el momento de su liberación, en abril de 1945 (ver Figura 2). Este tipo de dibujo documentado debe ser interpretado como indicando que la historia narrada se encuentra edificada sobre evidencias, lo que en el cómic funciona como refuerzo de la credibilidad del discurso (Groensteen, 2007). Por más que la obra no proporcione especificaciones sobre las identidades de los prisioneros y los guardias nazis que intervienen, y pese a que la historia esté protagonizada por gatos y ratones, los hechos narrados y los eventos descritos aparecen integrados en el curso de la historia del siglo XX desde el inicio por medio de la referencia a esta fotografía junto con la flecha que identifica a uno de los ratones como el padre (“poppa”) del narrador que enmarca el relato, cuyo discurso comienza en el espacio en blanco sobre la segunda viñeta. Se genera un nexo, así, entre un reconocido documento que registró la atrocidad de los campos de exterminio y el modo en que se representarán los hechos en el cómic, por más que dicho nexo sea, en este caso, evidentemente ficticio.

2.3. ¿Mostrar o comentar?

De la imagen dibujada no solamente ha de señalarse que se diferencia de la fotográfica en que no es un índice que emana de su objeto, sino que asimismo deben atenderse sus propias características en tanto que imagen. A diferencia de la palabra que representa una clase

Figura 6: Tapa de Rupay y primera ilustración de *Les misères et les malheures de la guerre*



de cosas, la imagen es siempre singular, específica. Así, la palabra *gato* es una réplica de cuatro grafemas que puede estar en lugar de cualquier gato posible, mientras que una imagen de un gato representa inevitablemente a un gato singular (con una cierta forma, color, tamaño, etc.), y en una situación particular (sentado, caminando, dando un salto, etc.). A esto, la imagen dibujada a mano agrega que el resultado se encuentra por completo bajo el control del autor-dibujante.

Todo ello tiene importantes consecuencias en cuanto al modo en que el discurso construye su objeto. Los objetos que crea la literatura, en la medida en que esta se sirve exclusivamente del lenguaje verbal, son siempre objetos parciales, plagados de ausencias o ‘huecos’ que deben ser ‘llenados’ por el destinatario. Este fenómeno, denominado por la semiótica tensiva (Fontanille, 1994) con el término *mereología*, hace del objeto del discurso literario una colección de partes. Un lugar o persona presentada en una novela están hechos de los rasgos que le provee el narrador y solamente de ellos. Todo lo que la palabra no escenifica del objeto queda indeterminado o, en realidad, a cargo de la imaginación y las competencias enciclopédicas del destinatario (Eco, 2013). La imagen, en cambio, es específica, particular: debe dar cuenta del objeto, con mayor o con menor nivel de detalle, pero siempre en una situación concreta.

Por ello, para Groensteen la imagen no puede ser descriptiva en el sentido técnico del término, esto es, descripción en tanto que *expansión* o amplificación de una *denominación*, tal como la concibe Philippe Hamon (1994). La imagen extiende siempre el mensaje que contiene a partir de la mostración de detalles contingentes, cuya profusión, de algún modo, es consustancial a su modo de significación. De allí que su capacidad de “focalización sobre los elementos pertinentes (del objeto) no sea jamás absoluta” (Groensteen, 2007, p. 119. La traducción es del autor). En esta misma línea, el nivel de información contenido en los detalles

en una imagen dibujada resulta más del estilo del ilustrador (que, en tanto tal, abarca a toda la obra) que de una intención descriptiva que pudiera circunscribirse a un pasaje determinado del texto. No obstante, como vimos, el empleo del dibujo realista para ilustrar determinados aspectos específicos del funcionamiento de los campos de concentración en *Maus* bien podría asimilarse a una vocación de tipo descriptiva.

Por otra parte, cabe remarcar que la imagen dibujada ofrece un control total al autor sobre lo que aparece plasmado en el texto. Como señala Sacco, citado por Chute, “con el fotoperiodismo, uno necesita estar parado en un lugar determinado para capturar el momento (...) Ahora, cuando se dibuja, siempre puede capturarse ese momento. Siempre puede tenerse ese momento exacto y preciso en el que alguien sostiene el palo en alto” (2016, pp. 209-210. La traducción es del autor). Aquí, Sacco hace referencia a lo que se conoce como el ‘instante decisivo’, problema característico del campo de la pintura y la escultura, en donde el artista debe elegir el momento que dejará mayor espacio a la imaginación del espectador –no el momento del “paroxismo sino aquel que lo precede o lo sigue”, según señala Todorov (2012, p. 35) en su ensayo sobre el *Laocoonte* de Lessing. Evidentemente, como arte secuencial, el cómic no representa un momento único de la acción. Si el instante decisivo no posee en el cómic un papel semejante al que desempeña en la pintura, reducida, ella sí, a una única imagen, no deja de ser revelador, sin embargo, que Sacco mantenga el modelo de la fotografía testimonial como principio representacional de lo real.

Ese control absoluto de la imagen dibujada se vincula con otro de los puntos mencionados más arriba: exige del autor la creación de una representación visual de lo narrado que debe contener una gran cantidad de información. Evidentemente, la exigencia será mayor cuando se emplee un dibujo realista, pero estará

presente en todos los casos. Ahora bien, esa elaboración gráfica ofrecerá una realidad interpretada en mismo nivel del componente visual. Este fenómeno puede conceptualizarse en términos de lo que Gianfranco Bettini (1984, pp. 184-194) denomina *relato comentativo* para el caso del cine. Bettini considera el efecto de sentido de las intervenciones de la instancia enunciativa en el nivel de los planos, los ángulos, la iluminación o el montaje (y de la banda sonora). Esta es una manera de narrar que se entrelaza con el comentario de un modo que lo que es un juicio de valor puede confundirse con las cosas mismas.

Ahora bien, en el cómic, el comentario estaría no solamente en el montaje de las imágenes (término que, para Groensteen, no es aplicable al cómic) y en el plano elegido para cada imagen individual, sino en el propio objeto representado, sobre el cual el film documental no interviene (o se supone que no interviene). No es el caso del film de ficción, aunque aquí de todos modos el control es menor que en el cómic, pues no siempre puede manipularse hasta el más mínimo detalle lo que aparece en la pantalla. Por lo demás, ese trabajo, en un film, se distribuye entre una gran cantidad de personas desempeñando roles específicos. En términos cinematográficos, dice Sacco, el historietista es guionista, director, escenógrafo, etc. Y podríamos agregar, también, maquillador, iluminador, encargado de la selección del reparto y actor. Pero es algo más que todo eso, es un demiurgo que maneja los espacios, la composición, los objetos, los gestos, en definitiva,

absolutamente todo lo que queda plasmado en el texto. Un ejemplo puede servir para comprender esto.

En esta página de *Reportajes* (Figura 7) puede observarse que los inmigrantes aportan diversidad a la sociedad maltesa (hay musulmanes, se ve un gorro rasta, hay otros con visera), y que son jóvenes que tienen ideas progresistas (uno lleva una remera con el motivo del Che). Mientras tanto, los reticentes malteses (tanto el funcionario como los ciudadanos) son blancos y mayores. Puede que en efecto todo esto sea así en realidad, lo que sucede es que en ningún momento se lo afirma de manera explícita en el texto, sino que tan solo se lo muestra y sin que haya componente alguno de indicialidad en la producción de la imagen. Aquí no hay registro o, mejor, no hay garantía de registro más allá del testimonio del periodista, de allí la necesidad de construir la legitimidad de la posición de enunciaci3n en relación con los discursos que hablan de lo real (ver secci3n 2.2). Al no estar afirmado explícitamente, parte de lo que las imágenes muestran queda en un estado de presuposici3n, o de significados connotados, que hace difi3cil que pueda ser rebatido o incluso detectado como un argumento empleado por el texto (Porto L3pez y Santib3ñez, 2016). No obstante, eso funciona como un presupuesto de los argumentos explicitados o, en ciertos casos, como prueba de ellos. As3, esta imagen se estructura a partir de un lugar (*topos*) o *veros3mil* (Barthes, 1997; Metz, 1968; Meyer, 2013) que de hecho nos resulta perfectamente aceptable: que las poblaciones blancas y conservadoras niegan el cambio que es motorizado por la juventud y sus ideas. Pero todo ello est3 en la imagen (o al menos es una de las interpretaciones que pueden construirse a partir de la imagen) y en el modo en que compone la escena en relaci3n con lo escrito.

Figura 7: *Reportajes*, de Joe Sacco



Joe Sacco (2019, p. 118)

Para continuar con esa p3gina de *Reportajes*, hay tambi3n un comentario a partir del modo en que la imagen del panel sin marco est3 compuesta: los inmigrantes est3n en el centro, con poses expansivas, mientras que los malteses se sitúan en los m3rgenes (derecho, superior izquierdo e inferior de la p3gina), llenos de resentimiento. Hay situaciones que se interpretan de manera casi autom3tica: la mirada con una mezcla de desprecio y temor que los locales dirigen a los inmigrantes es producto de que estos se pasean en un lugar que no les pertenece como si este fuera en efecto suyo. Dado que las ideas asociadas a estos motivos en tanto que unidades de significado estereotipadas (Segre, 1985) no aparecen explicitadas verbalmente, el destinatario se encuentra con este comentario (este elemento del discurso de las ideas) como si perteneciera a la cosa misma que es mostrada.

De manera m3s tradicional, el efecto comentativo de la ilustraci3n podr3 estar vehiculizado por motivos y recursos ampliamente empleados en el cine que tra-

Figura 8: *El invierno del dibujante*, de Paco Roca: finales de verano de 1957 e invierno de 1959



Roca, 2010 - primera página (p. 3) y datos históricos / biográficos (p. 124)

bajan con el afecto. Así, en *El invierno del dibujante*, los modos de presentar el ambiente de las diferentes escenas hacen jugar las perspectivas desde las que se evalúan los hechos narrados. Aprovechando que la historia se encuentra dividida en cada capítulo según las estaciones del año, se contraponen la calidez del desorden y la fuerza creativa de las reuniones del nuevo proyecto, *Tío Vivo*, que tienen lugar en verano, a la

frialdad de los despachos del negocio editorial de Brujuela, retratados durante el invierno (Figura 8).

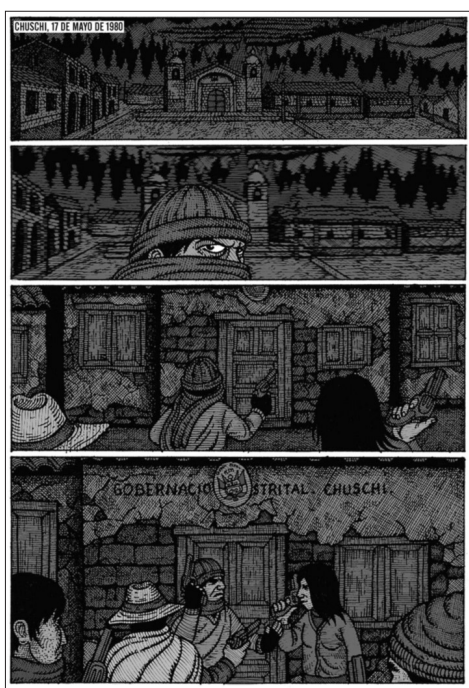
Otra estrategia para la presentación de los hechos desde una perspectiva marcada axiológicamente es la que aparece al comienzo de *Rupay*. El recurso empleado resuena una vez más con los géneros del cine de ficción (el *thriller* o film de suspenso) y sus recursos de elección de planos y de montaje sancionadas por la tradición. En las primeras dos viñetas, se ve lo que será el objetivo del ataque, la comisaría de Chuschi, y un primer plano de la siniestra mirada de uno de los perpetradores (Figura 9).

Si aquí la ‘mirada a cámara’ interpela una vez más al lector, esta es inmediatamente reintegrada en la diégesis desde que pasa a ser interpretada como una señal que el personaje dirige a sus cómplices para avanzar sobre el objetivo. Sea como fuere, apelando a las competencias de un lector familiarizado con la retórica de los géneros ficcionales del cine (y el cómic), *Rupay* sugiere, no bien comenzada la historia, que algo siniestro está a punto de ocurrir.

3. CONCLUSIONES: POTENCIAL DEL LENGUAJE DEL CÓMIC COMO HERRAMIENTA DOCUMENTAL

No resulta sencillo determinar qué es lo documental ni establecer de manera precisa dónde se sitúan las fronteras del género. El propio documental cinematográfico ha expandido significativamente sus límites: hay, cada vez más, films documentales que cuentan con escenas recreadas en las que se reponen sucesos

Figura 9: Primera página de *Rupay* (2008)



de los que no existe registro audiovisual histórico. Esto sucede, por ejemplo, en largos pasajes de *The Man Who Saved the World* (2014), en los que se reconstruyen los momentos de máxima tensión vividos en el bunker de defensa aeroespacial soviética durante el incidente del equinoccio de otoño en 1983, cuando un satélite soviético activó una falsa alarma de lanzamiento de misiles nucleares intercontinentales desde Estados Unidos. El protagonista real de los hechos que allí son narrados, el teniente coronel Stanislav Petrov, aparece efectivamente en la mayor parte del film, que se ocupa principalmente de su viaje a Estados Unidos en 2006, cuando fue homenajeado por las Naciones Unidas a raíz de su decisión de no responder en aquel momento a lo que parecía un ataque norteamericano. Además de las recreaciones correspondientes a los sucesos de 1983, muchas de las situaciones en las que interviene el propio Petrov han sido también ostensiblemente guiadas. Ese carácter híbrido de las escenas tensiona la definición misma de documental.

Para el cómic resulta más fácil moverse en esta indeterminación, en esos 'bordes' del género, en la medida en que jamás aparecen ese tipo de 'costuras' discursivas. Al no existir un doble nivel, no puede haber recreaciones como en un film; o, si se quiere, en el cómic, todo será necesariamente del orden de la recreación. Puesto que no se emplean actores, no hay jamás personas diferentes de los protagonistas de los hechos que puedan intervenir en el discurso, aunque más no sea por el hecho de que (casi) siempre solamente hay representaciones gráficas de ellos.

Resulta innegable que, ante la ausencia o limitación de los registros visuales, el cómic documental se vuelve una poderosa herramienta para reconstruir la historia. En particular, cuando de lo único que se dispone es de testimonios orales, el dibujo puede trabajarse en función de ser veraz por medio de procedimientos de control entre los testigos, de documentos y de la consulta con expertos. Lo señalado tiene que ver con una característica que es propia de lo descriptivo, que más que copiar directamente la realidad recurre a campos de saber que ya la han sido organizados y reticulados por otras disciplinas (Hamon, 1994). Por ejemplo, en *Safe Area Gorazde*, Sacco consultó a expertos forenses para dibujar los cuerpos que habían sido exhumados de una tumba masiva (Chute, 2016). Esta clase de asesoramiento no es inusual entre los novelistas. Resulta asimismo crucial el trabajo con los archivos gráficos, pues hacer preguntas visuales a los informantes no suele ser suficiente (Dueben, 2020).

Así, aunque no ofrezca garantías de fidelidad entre signo y referente, el cómic cuenta con una variedad de mecanismos de control y recursos expresivos que lo hacen un vehículo único para la transmisión del testimonio. Por un lado, se trata de un medio in-

flexible, pues "obliga al periodista de cómics a tomar decisiones" (Sacco, 2019, p. 4) a la hora de ilustrar los hechos con todos sus detalles. Por otro lado, es una herramienta dúctil, en tanto que permite entretrejer narraciones con un carácter marcadamente polifónico en las que intervienen procedimientos tomados de diversos lenguajes, incluidos el periodismo gráfico y televisivo, así como el cine documental y de ficción. Esto redundaría en la posibilidad de recuperar el punto de vista de los protagonistas sin pasar por un discurso que se pretenda una copia de la realidad misma. Gesto que, como se ha visto, no solo incluye, sino que suele privilegiar la perspectiva de los sectores subalternos. Es en este sentido que Cossio afirma que con su trabajo pretende "mostrar que la historia no se trata de contar los triunfos (muchos de ellos, inventados o tergiversados) de los que tienen el poder, sino de los que resisten o sobreviven al poder" (Turnes, 2018, s/p). Algo no muy distinto propone Sacco en el prólogo de *Reportajes*, donde alega, recuperando la expresión de Robert Fisk, que hay que ser "objetivos en favor de los que sufren" (Sacco, 2019, p. 4). No obstante, más que crear una *contra-historia*, el cómic documental parece empeñado en multiplicar los puntos de vista, colocando el énfasis en aquellos sectores que más dificultades experimentan a la hora de poner en circulación su propio discurso: no se trata de "construir otra memoria desde la historieta, sino permitir que el lector vea que hay otras memorias, en plural" (Vilches, 2018).

Evidentemente, no puede soslayarse el hecho de que el cómic representa todo eso por medio de dibujos que son del orden de lo particular, de lo concreto, y que se encuentran por completo bajo el control del demiurgo-dibujante, por lo que la adecuación a los detalles de los hechos es un ideal francamente irrealizable. La interpretación de la realidad representada efectivamente se multiplica en los diversos niveles de la materialidad discursiva del cómic. Materialidad discursiva que permite albergar comentarios implícitos de un modo que excede al de un reportaje televisivo o de un film documental, los cuales, de todos modos, ya suponen una construcción desde que se elige qué y cómo mostrar por medio de los planos y el montaje. Es, en definitiva, una cuestión que el apego a un principio de "veracidad gráfica", consistente en "representar a la gente y los objetos con tanta fidelidad como sea posible siempre que sea posible" (Sacco, 2019, p. 2), no acaba de resolver.

El problema del punto de vista y del comentario inherente al modo de representación visual del cómic puede parecer un problema de segundo orden en aquellos casos en los que la condena de lo que se muestra está más allá de toda discusión. Esto es lo que sucede en la obra de Spiegelman, quien habla de los campos de concentración nazis, en la de Nakazawa, que presenta un testimonio acerca de las consecuen-

cias de la bomba atómica de Hiroshima, o en la descripción de la masacre de Srebrenica que ofrece Sacco. Cuando, en cambio, se tratan cuestiones controversiales con matices complejos, las implicaciones de los modos en que el dibujo y su secuenciación en la página del cómic traducen un juicio de valor o una determinada perspectiva sobre el objeto representado, se vuelven inmediatamente más problemáticas. Con todo, es justamente en ese componente de comentario incluido en el modo de representar los hechos traumáticos desde el punto de vista de los sectores subalternos, en ese reducto inexpugnable de afectividad que permite invertir la perspectiva de las narrativas dominantes,

donde reside la potencia del lenguaje del cómic para tratar temas complejos de manera abierta, plural, y, a la vez, políticamente comprometida. En esta tarea, y tal vez justamente por su déficit referencial, por su falta de transparencia como medio, el dibujo, y el cómic con él, adquieren un renovado valor para dar su propio testimonio de la historia.

Fecha de recepción: 04/06/2022

Fecha de aceptación: 04/11/2022

NOTES

¹ Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84964031?rk=364808;4>.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aumont, J. (2013). *La imagen*. Buenos Aires: Paidós, 1990.
- Barthes, R. (1997). "La retórica antigua. Prontuario". En *La aventura semiológica* (pp. 85-160). Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2013). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 1984.
- Benveniste, É. (2011). *Problemas de Lingüística General II*. México: Siglo XXI Editores, 1974.
- Berger, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Bettini, G. (1984). *Tiempo de la expresión cinematográfica. La lógica temporal de los textos audiovisuales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Carlón, M. (2006). *De lo cinematográfico a lo televisivo. Meta-televisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Chute, H. (2016). *Disaster drawn: visual witness, comics, and documentary form*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Costa, A. (2007). *Saber ver el cine*. Buenos Aires: Paidós, 1985.
- Courtés, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos, 1991.
- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca Editora, 1990.
- Dueben, A. (4 de agosto de 2020). "‘This was cultural genocide’: An interview with Joe Sacco", *The Comics Journal*. Disponible en: <https://www.tcj.com/this-was-cultural-genocide-an-interview-with-joe-sacco/>
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1962.
- Eco, U. (2013). *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- Fernández, J. L. (1994). *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Atuel.
- Fernández, J. L. (2008). La construcción de lo radiofónico: modos de producción de la novedad discursiva. En J. L. Fernández (Dir.) *La construcción de lo radiofónico* (pp. 9-73). Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Fontanille, J. (1994). "El retorno del punto de vista", *Morphé*, n° 9-10, pp. 37-52.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Groensteen, T. (2007). *The system of comics*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1999.
- Hamon, P. (1994). *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.
- Kress, G. y van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London: Routledge, 1996.
- Maingueneau, D. (1989). *Introducción a los métodos de análisis del discurso: problemas y perspectivas*. Buenos Aires: Hachette.
- Matos Agudo, D. (2015). *El cómic como género periodístico: De Art Spiegelman a Joe Sacco* (Tesis Doctoral). Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, España.
- McCloud, S. (1995). *Como se Hace un Cómic: el Arte Invisible*. Barcelona: Ediciones B.
- Metz, C. (1968). "Le dire et le dit au cinéma", *Communications*, n° 11, pp. 22-33. Disponible en: <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1155>
- Metz, C. (1974). "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico", *Revista Lenguajes*, n° 1(2), pp. 37-51. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Meyer, M. (2013). *Principia Rhetorica. Una teoría general de la argumentación*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2008.
- Peirce, C. S. (2012). "¿Qué es un signo?". En N. Houser y C. Kloesel (Eds.) *Obra filosófica reunida. Vol. 2 (1893-1913)* (pp. 53-60). México: Fondo de Cultura Económica.
- Porto López, P. y Santibáñez, C. (2016). "Argumentación e imagen periodística en la evaluación axiológica del desempeño de la función pública", *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, n° 65, pp. 291-316. Disponible en: https://doi.org/10.5209/rev_CLAC.2016.v65.51989
- Segre, C. (1985). "Tema / motivo". En *Principios de análisis del texto literario* (pp. 339-366). Barcelona: Crítica.
- Steimberg, O. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Todorov, T. (2012). *Los géneros del discurso*. Buenos Aires: Waldhuter, 1978.
- Turnes, P. (3 de julio de 2018). "Vivir para contarla. Entrevista a Jesús Cossio", *Revista Kamandi*. Disponible en: <http://www.revistakamandi.com/2018/07/03/vivir-para-contarla-entrevista-a-jesus-cossio/>
- Verón, E. (1983). "Il est là, je le vois, il me parle", *Communications*, n° 38, pp. 98-120. Disponible en : <https://doi.org/10.3406/comm.1983.1570>
- Verón, E. (1994). "De l'image semiologique aux discursivités. Le temps d'une photo", *Hermès*, n° 13-14, pp. 45-64. Disponible en : <https://doi.org/10.4267/2042/15515>
- Verón, E. (2005). *Fragments de un tejido*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Vilches, G. (20 de diciembre de 2018). "La contra-respuesta. Entrevista con Jesús Cossio", *Revista Kamandi*. Disponible en: <https://www.revistakamandi.com/2018/12/20/la-contra-respuesta-entrevista-con-jesus-cossio/>

CÓMICS CITADOS

- Cossio, J., Rossell, L. y Villar, A. (2008). *Rupay. Historias gráficas de la violencia en el Perú 1980-1984*. Contracultura: Lima.
- Minaverry, I. (2012). *Dora*. Madrid: Ediciones Sinsentido.
- Nakazawa, K. (2005). *Barefoot Gen: v. 1: A Cartoon Story of Hiroshima*. San Francisco: Last Gasp, 1984.
- Roca, P. (2010). *El invierno del dibujante*. Bilbao: Atisberri Ediciones.
- Sacco, J. (2003). *The Fixer: A Story from Sarajevo*. Montreal: Drawn and Quarterly.
- Sacco, J. (2009). *Footnotes in Gaza*. Nueva York: Metropolitan.
- Sacco, J. (2011). *Safe Area Gorazde: The War in Eastern Bosnia 1992-1995*. Londres: Vintage, 2000.
- Sacco, J. (2019). *Reportajes*. Madrid: Reservoir Books, 2012.
- Spiegelman, A. (1972). "Maus", *Funny Animals*, 1. San Francisco: Apex Novelties.

Dibujar la realidad: El cómic como medio documental

Desenhar a realidade: os quadrinhos como meio documental

Dessiner la réalité : la bande dessinée comme média documentaire

Drawing reality: comics as a documentary medium

Pt. El presente artículo analiza, desde una perspectiva semiótica, las posibilidades y limitaciones del cómic como lenguaje empleado para documentar hechos efectivamente acaecidos. Dado que su carácter referencial no puede edificarse sobre propiedades inherentes a un dispositivo técnico despojado de la indicialidad de los registros fotográficos y fonográficos, el cómic documental recurre a una serie de mecanismos auxiliares tendientes a conferir legitimidad a la instancia de enunciación como productora de un discurso veraz. Este trabajo muestra, a partir de un recorrido por obras destacadas del campo, que la elección de estos recursos viene determinada, en cada caso, por el (sub)género en el que el texto se inscribe, que puede ser más cercano al reportaje periodístico o más afín a los géneros de la narrativa clásica. Los mecanismos empleados, sin embargo, no autorizan a soslayar el problema que se deriva de que la representación de los hechos tiene lugar a través de ilustraciones que se encuentran por completo bajo el control del autor-dibujante, lo que acaba por ofrecer una representación de la realidad que se halla interpretada en el mismo nivel del componente visual, con los evidentes ‘riesgos’ que de ello se derivan. Se concluye que el carácter opaco o no naturalista del cómic, en tanto que texto compuesto por secuencias de imágenes fijas hechas a mano, tiene, por lo menos, el mérito de recordar al lector que se encuentra siempre ante un discurso y no ante las cosas mismas. Asimismo, la combinación de mecanismos de control –multiplicidad de testigos y de documentos, consultas con expertos, etc.– y de potentes recursos expresivos tomados del cine (documental y de ficción) así como del campo periodístico, hacen del cómic un medio dúctil, capaz de configurar textos polifónicos en los que adquieren protagonismo aquellas perspectivas que son ajenas a las narrativas dominantes de la historia.

Palabras clave: cómic documental, imagen, indicialidad, mediatización, semiótica

Es. Esse artigo analisa, a partir de uma perspectiva semiótica, as possibilidades e limitações dos quadrinhos como uma linguagem usada para documentar eventos que realmente aconteceram. Como seu caráter referencial não pode ser construído com base em propriedades inerentes a um dispositivo técnico desprovido de indexicalidade dos registros fotográficos e fonográficos, os quadrinhos documentais recorrem a uma série de mecanismos auxiliares que visam conferir legitimidade à instância de enunciação como productora de um discurso verdadeiro. Esse artigo mostra, com base no estudo de alguns trabalhos da área, que a escolha desses recursos é determinada, em cada caso, pelo (sub)género em que o texto está inscrito, que pode ser mais próximo da reportagem jornalística ou mais semelhante aos gêneros da narrativa clássica. Os mecanismos empregados, no entanto, não permitem evitar o problema que surge da perspectiva de que a representação dos fatos ocorre por meio de ilustrações que estão totalmente sob o controle do autor-deseñista, o que acaba oferecendo uma representação da realidade que é interpretada no mesmo nível do componente visual, com os óbvios „riscos“ que isso implica. Conclui-se que o caráter opaco ou não naturalista dos quadrinhos, como um texto composto de sequências de imagens estáticas feitas à mão, tem, pelo menos, o mérito de lembrar ao leitor que ele está sempre diante de um discurso e não das coisas em si. Da mesma forma, a combinação de mecanismos de controle – múltiplos testemunhos e documentos, consultas a especialistas, etc.– e de poderosos recursos expressivos extraídos do cinema (documentário e ficção), bem como do campo do jornalismo, fazem dos quadrinhos um meio dúctil, capaz de configurar textos polifônicos nos quais as perspectivas alheias às narrativas dominantes da história ganham destaque.

Palavras-chave: quadrinhos documentais, imagem, indexicalidade, mediatização, semiótica

Fr. Cet article analyse, selon une perspective sémiotique, les possibilités et les limites de la bande dessinée en tant que langage utilisé pour documenter des événements ayant réellement eu lieu. Comme son caractère référentiel ne peut être construit sur la base de propriétés inhérentes à un dispositif technique dépourvu de l'indexicalité des supports photographiques et phonographiques, la BD documentaire a recouru à un ensemble de mécanismes auxiliaires visant à conférer à l'instance d'énonciation une légitimité en tant que productrice d'un discours vrai. À partir de l'étude de certains travaux du domaine, cet article montre que le choix de ces ressources est déterminé, au cas par cas, par le (sous-)genre dans lequel le texte s'inscrit, qui peut être plus proche du reportage journalistique ou s'apparenter davantage aux genres narratifs classiques. Les mécanismes utilisés ne permettent cependant pas d'éviter le problème lié au fait que la représentation des faits est réalisée au moyen d'illustrations sur lesquelles l'auteur-dessinateur a un contrôle total. La représentation de la réalité qui est ainsi proposée est alors interprétée au même niveau que l'élément visuel, avec les « risques » évidents que cela implique. Nous concluons en affirmant que le caractère opaque ou non naturaliste de la bande dessinée, en tant que texte constitué de séquences d'images statiques dessinées à la main, a au moins le mérite de rappeler au lecteur qu'il est toujours devant un discours, et non face aux choses elles-mêmes. De même, la combinaison de divers mécanismes de contrôle – témoignages et documents multiples, consultations d'experts, etc. – et de ressources expressives puissantes issues du cinéma (documentaire et de fiction), mais aussi du journalisme, fait de la bande dessinée un média ductile, à même de produire des textes polyphoniques qui mettent en avant des perspectives éloignées des récits dominants de l'histoire.

Mots-clés : bande dessinée documentaire, image, indexicalité, médiatisation, sémiotique

En. In this article, the possibilities and limits of comics as a language for documenting events that have actually taken place are analyzed from a semiotic perspective. Since its referential character cannot be constructed on the basis of properties inherent to a technical device lacking the indexicality of photographic and phonographic media, documentary comics have recourse to a set of supplementary mechanisms aimed at conferring legitimacy to the enunciating entity as the producer of a genuine discourse. Based on the examination of a number of works in the field, this article demonstrates that the choice of these resources is determined on a case-by-case basis and based on the (sub)genre to which the text belongs to, which may be either closer to journalistic reportage or more akin to classic narrative genres. The mechanisms employed, however, do not allow us to bypass the issues which derives from the fact that events and facts are reported by means of illustrations over which the author-illustrator has total control. This, in turn, ends up offering a representation of reality that is interpreted on the same level of the visual component, with the obvious 'risks' that it can imply. It is concluded that the opaque or non-naturalistic character of comics, as a text composed of sequences of still images made by hand, has at least the benefit of allowing the reader to keep in mind that they are in the presence of a discourse, and not reality itself. Similarly, the combination of various verification mechanisms, such as testimonies, expertise and other documents, with powerful expressive resources derived from the cinema (documentary and fiction movies) as well as journalism, makes comics a ductile medium with the properties enabling the production of polyphonic narratives that put into the light perspectives alternative voices, far from the dominant narratives of history.

Keywords: documentary comics, image, indexicality, mediatization, semiotics